



Contornos del NO

Revista de Industrias Culturales

ISSN 2591-4863

AÑO VII
OCTUBRE
DE 2023

NÚMERO

7

EDITORIAL

Hola, ¿quién habla?

INDAGACIONES DEL CAMPO

Cuatro décadas, cuatro películas y el conurbano / ¿40 años de democracia audiovisual? / Entrevista a Sandra Chaher y Agustina Paz Frontera / Tierra de nadie, nadie sin tierra / El podcast está en el aire

POLÍTICAS PÚBLICAS

Entrevista a Cielo Salviolo / Cómo envejecer mejor en la tele / Sin Estado no hay cine nacional / El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina

EMERGENCIAS

Donde los pies pisan / Tres generaciones / Relato coral de las radios comunitarias del conurbano norte / Pensar las carreras audiovisuales

AULAS EXTENDIDAS

Sigue sonando / Entrevista a referentes del Taller Audiovisual "Alicia Aguiar" / Operación Matanza

CRÓNICAS

Homenaje a David "Coco" Blaustein

DESARROLLOS GLOCALES

Universo Conurbano. Mirar la televisión como un palimpsesto

RESEÑAS/CONTRASTES

Esta batalla anticipada a la libertad / Historia de un derecho / Rompecabezas, artefactos y sus piezas

Ic. Contornos del NO-Revista de Industrias Culturales

Año VII | Nº 7 | octubre de 2023

© 2023, Universidad Nacional de José C. Paz. Leandro N. Alem 4731

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

© 2023, 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**

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

Coordinación editorial: **Paula Belén D'Amico**

Corrección de estilo: **Mariangeles Carbonetti y Nora Ricaud**

Coordinación editorial

Paula Castello y Mariana Branchuk

consejo de redacción:

Gabriel Reches

Mariana Branchuk

Paula Castello

colaboraron en esta edición:

Andrés Racket

Camila Cáceres

César Bellati

Diego Flores

Ernesto Lamas

Ezequiel Rivero

Esteban Quintero

Fernando Pedernera

Gabriel Katz

Gabriel Lerman

Gabriel Reches

Gabriela Guerschanik

Graciela Mazza

Gastón Montells

Guillermo Galeano

Javier Trímboli

Juan Manuel Ciucci

Laura Ávalos Rodríguez

Laura Valenzuela

Leila Abigail Arévalos Fabas

María Iribarren

María Miranda

Mariana Branchuk

Matías Farías

Quimey Centurión

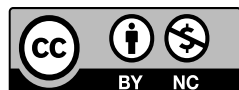
Ricardo Esquivel

Sebastián Russo

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 VII | N° 7 | OCTUBRE DE 2023

Índice

EDITORIAL

Hola, ¿quién habla? 7
Gabriel Rechés

INDAGACIONES DEL CAMPO

Cuatro décadas, cuatro películas y el conurbano 13
Juan Manuel Ciucci

¿40 años de democracia audiovisual? 21
María Iribarren

**De la agenda sobre género en los medios a la equidad laboral.
Entrevista a Sandra Chaher y Agustina Paz Frontera** 29
Camila Cáceres y María Miranda

**Tierra de nadie, nadie sin tierra. Tentativas
discursivo-territoriales en el noroeste conurbano** 39
Sebastián Russo Bautista

El podcast está en el aire 51
Ernesto Lamas y Gastón Montells

POLÍTICAS PÚBLICAS

**Diseñar, gestionar y construir contenidos para infancias:
la experiencia de Pakapaka. Entrevista a Cielo Salviolo** 59
Gabriela Guerschanik

Cómo envejecer mejor en la tele 67
Gabriel Katz

Sin Estado no hay cine nacional 75
Mariana Branchuk



IC.Contornos del NO-REVISTA DE INDUSTRIAS CULTURALES
AÑO VII | N° 7 | OCTUBRE DE 2023

| | |
|---|------------|
| El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina. Aportes para la construcción de la memoria audiovisual Javier Trímboli | 85 |
| EMERGENCIAS | |
| Donde los pies pisan Laura Valenzuela y César Bellati | 93 |
| Tres generaciones Quimey Centurión | 103 |
| Relato coral de las radios comunitarias del conurbano norte Ricardo Esquivel | 109 |
| Pensar las carreras audiovisuales Laura Ávalos Rodríguez | 119 |
| AULAS EXTENDIDAS | |
| Sigue sonando. Sonidos, lenguajes sonoros y memoria cultural del Conurbano NO Gabriel Lerman y Victoria Pirrotta | 127 |
| Cámara en mano. Entrevista a referentes del Taller Audiovisual “Alicia Aguiar” Andrés Racket, Esteban Quintero y Leila Abigail Arévalos Fabas | 131 |
| Operación Matanza. Un ejercicio de memoria Sebastián Russo | 141 |
| CRÓNICAS | |
| Homenaje a David “Coco” Blaustein. Un imprescindible en la trinchera del bien colectivo Graciela Mazza | 149 |
| DESARROLLOS GLOCALES | |
| Universo Conurbano. Mirar la televisión como un palimpsesto Guillermo Galeano y Diego Flores | 155 |



IC.Contornos del NO-REVISTA DE INDUSTRIAS CULTURALES
AÑO VII | N° 7 | OCTUBRE DE 2023

RESEÑAS/CONTRASTES

- Esta batalla anticipada a la libertad. Los poemas de Ana María Ponce escritos en la ex ESMA**
Matías Farías **167**
- Historia de un derecho. Sobre *Medios públicos en la Argentina. Políticas, democracia y comunicación (2003-2019)*, de Alejandro Linares**
Ezequiel Rivero **175**
- Rompecabezas, artefactos y sus piezas. Sobre la serie *Memorias imaginadas*, de Gabriel Lerman, Sebastián Russo, Victoria Pirrotta y Andrés Racket**
Fernando Pedernera **179**

Hola, ¿quién habla?



*Gabriel Reches**

A principios de 2017, en los albores del régimen dictacrático de Mauricio Macri, ya naturalizado y hasta festejado el declive de la producción audiovisual argentina por parte de estadistas del periodismo como Alejandro Fantino y Jorge Lanata, tomé unas horas como docente en la entonces Tecnicatura en Medios Audiovisuales de la UNPAZ.

Los proyectos de películas y series de los que participaba morían ahogados o agonizaban debido a la crisis productiva inducida desde el Estado. Mientras, frente a un grupo de 30 personas desconocidas, en una sede temporaria de la UNPAZ que usaba como locación un edificio de la UTN, ya pasada la primera jornada con un empate técnico entre expectativas y logros, me disponía a caminar hacia la estación del Ferrocarril San Martín cuando la voz de un estudiante que más tarde se me haría inconfundible dijo: “qué suerte que ahora son ustedes los que vienen para acá”.

Aún hoy perturban esas palabras. ¿A qué se refería? ¿Qué entendía ese estudiante por “ustedes”? ¿Un ustedes construido a partir de qué idea de “nosotrxs”? ¿Qué grupo de extraños para él integraba yo? ¿Qué representaba? ¿El adulto? ¿El Estado? ¿El saber? ¿El linaje progre blanco que vive hablando de territorio, palabra que solo puede utilizar quien se siente forastero?

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

Junto a él caminaban sus compañerxs: un jubilado amante de la radio que ahora podía estudiar, una ama de casa que había decidido cursar junto a su hijo, la cantante de una banda gótica, un ilustrador de animé descendiente de migrantes, una piba entregada a la cultura comunitaria de su barrio, un laburante automotriz, y así hasta 30.

Raro. La UNPAZ se erigía en una de las zonas más habladas, más miradas por los medios periodísticos y los dispositivos de ficción que habían organizado mi percepción de las cosas. Pero estas personas, junto a las que comenzaba a caminar en medio de la noche, poco tenían que ver con las representaciones que podía formarme de ellas a través de las narrativas dominantes. A veces, el arte, y casi siempre la información, son lo opuesto al conocimiento.

Señalados por los medios como chorros, cortarrutas, ocupacasas, inviabes, drogadictos, planeros, objeto de burla en *Policías en acción* o de compasión bienpensante en *Ser Urbano* y otras aventuras terraplanistas televisivas de la época, un grupo de estudiantes variopinto comenzaba sus estudios y disputaba un sentido para verse a sí mismo.

La tarea, difícil. El conurbano, el noroeste, José C. Paz, doblemente estigmatizado. Una mirada vil pone a quien fuere en estado de sospecha delincuencia. La otra, piadosa y romántica, supone la condición querible del padeciente, lo infantiliza, como si aquí solo quedara padecer, como si el padecer se tratara de una categoría ontológica y no de las consecuencias del freezado de un estado de injusticia que hoy nos llega en boletas que hablan de “cambio” como condición necesaria para construir un país.

A cuarenta años de democracia, si hablamos de medios, la democracia no llegó a todas partes.

Los medios de comunicación (y ¿qué palabra seguiría?, ¿dominantes?, ¿hegemónicos?, ¿reaccionarios?, ¿todos?) de la Argentina ponen en práctica, en el mejor de los casos, una concepción selectiva de la democracia.

En el *frontline* casi siempre hombres, o un varón bien varoncito y una mujer bien mujercita, casi siempre porteños o aporteñadxs, casi siempre blancxs o blanqueadxs, con la virtud de reproducir, amplificar y, por qué no, sofisticar y embellecer los prejuicios y estigmatizaciones que pesan sobre las clases populares o las minorías que pujan por conquistar un derecho, no vaya a ser que varios. Frente a este estado de cosas, otro Estado, el argentino, finge demencia.

La democracia supremacista

Alguna vez hubo una ley. Una ley fruto de reflexiones colectivas, de discusiones con espíritu democratizador. Fue en 2009, cuando promediaba el primer gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. La Ley N° 26522 en su redacción original tenía 163 artículos que fomentaban, entre otras cosas, la desconcentración de medios, la legalización y la creación de nuevas señales comunitarias que representarían a organizaciones sociales y pueblos originarios, y una cuota de al menos 60 por ciento de producción nacional en la pantalla.

Una idea de democracia ampliada que permitía imaginar para este momento de la historia nuevas perspectivas de representación, la construcción de un sentido común en disputa, un país cultural y comunicacionalmente más diverso, más complejo, más sano.

La convicción para aplicar la Ley fue –digámoslo– intermitente o desaparece. En los pasillos de la Casa Rosada todavía retumba el eco de una voz masculina que allá por 2012, frente al estupor y la desilusión de muchos de sus compañeros, decía: “esto era para ganarle a *Clarín* y ya le ganamos. Así que ahora no necesitamos hacer nada”.

El presidente dictacrático Mauricio Macri, en 2015, a días de asumir, derogó con un decreto siete artículos de la Ley. Quienes apostaban por la concentración y el monopolio, como se ha visto, agradecidos. Fue sin dudas, un avance muy importante para la nación. Es decir, para *La Nación+*.

Años después, otro presidente, que volvió para ser mejor, pero plim plim plim, no anuló el decreto ni aplicó con vehemencia el resto de la Ley que sigue vigente.

Así las cosas, el gran logro de estos últimos cuatro años fue el de suponer que vivimos en una socialdemocracia comunicacional nórdica, no marcada por la desigualdad flagrante y la segregación. El gesto frecuente fue el de fomentar recomendaciones respecto de cómo los medios monopólicos y concentrados deben dirigirse a minorías que no pueden ejercer en condiciones de igualdad su derecho a articular propios discursos, porque no tienen suficiente espacio ni acceso a formas de producción y circulación. Minorías que, contabilizadas de otro modo, son en realidad mayorías.

No es para sorprenderse, entonces, si vemos que la lógica de los medios corporativos está signada por un sesgo de supremacía blanca que mira a los sectores populares con desdén.

Acaso el crecimiento de los feminismos y la eficacia con que salieron a discutir la agenda pública sí ha logrado, al menos en términos de género, una apertura tendiente a la democratización cuyos resultados nunca serán definitivos, pero representan un avance que, incluso de manera incipiente pero progresiva, discute la hegemonía y hasta la lógica discursiva en el templo por excelencia del macho: el periodismo deportivo.

No basta. Si la realidad no es otra cosa que una construcción o –en el sumun del idealismo aún posible– es una sola pero aparece estallada como fragmentos de un espejo, a eso que en 1810 llamábamos pueblo ya no le interesa saber de qué se trata, sino participar en la discusión pública para, sencillamente, decir de qué se trata. Ese es el verdadero dilema de los medios en esta democracia: quién dice.

Te estamos llamando. Queremos ganar

- Aló, ¿democracia?
- No sé. ¿Quién habla?
- Habla Miguel del Sel.
- Ah, ¡el humorista de Tinelli y Susana Giménez!
- No. El candidato a gobernador de Santa Fe.
- Aló, ¿democracia?
- No sé, ¿quién habla?
- Soy Carolina Losada.
- Ah, ¡Carolina! ¡La conductora de América Noticias!
- No, la senadora nacional.
- Y ahora, ¿quién habla?
- Soy Javier Milei y atrás mío también está José Luis Espert.
- Ah, Milei y Espert, ¡los panelistas que gritan sobre economía!
- No, yo soy candidato a presidente.
- Y yo a senador.

Consumación o consumo

Seguramente sea impreciso, mecánico, binario –pero necesario a efectos de este texto– decir que en estos 40 años de democracia hubo dos fuerzas antagónicas que pugnarón dar una orientación a la política de medios.

Una concibió a la comunicación como un derecho público y apeló a relacionarse con la ciudadanía de las audiencias.

La otra tomó a los medios como un producto de mercado y, desde una lógica comercial asociada a las tradiciones más autoritarias de la política doméstica, creó su propio perfil de público consumidor: un promedio de estereotipos para una experiencia audiovisual empobrecida que devolvió siempre una imagen atrasada e incluso retrógrada de la sociedad argentina.

La primera de estas fuerzas, pagó con sangre y eludió como pudo la censura para enfrentar a los gobiernos militares, defendió la democratización de los medios estatales a fines de los ochenta y durante

los noventa generó un parasistema de radios alternativas y comunitarias, a principios de los 2000 participó de la creación de nuevas señales con contenidos de bien público y luego militó y generó discusiones políticas y culturales que culminaron en la aprobación de una ley de medios de avanzada. La ley que, a su pesar, hoy duerme el sueño de los justos.

En tanto, la otra fue cómplice de la dictadura, fomentó la delación, ensayó pantomimas básicas de arrepentimiento, vació los medios estatales, defendió la privatización de los canales de televisión, luego la creación de multimedios monopólicos y, finalmente, estimuló la compra de estos multimedios por parte empresas transnacionales, el sometimiento del INCAA a la lógica de plataformas y la pérdida absoluta de soberanía audiovisual.

Así que, Houston, tenemos un problema. Y las redes sociales no parecen haber aportado la solución. Lejos quedó la leyenda de que Internet democratizaría el acceso a la información, *Twitter* sería el ágora de una discusión política horizontal y *Youtube* la república de corresponsales de guerra independientes. Hoy, cautivados por algoritmos que deciden por nosotrxs dónde posar el ojo y adormecer el entendimiento, uno de nuestros mayores logros democráticos es no volver a nuestra percepción un zombi tan lleno de *Ticks* como de *Tocks*.

La periferia centro

¿Qué nos queda? Nos queda el desafío. Nos queda la pregunta. Nos quedan, por ejemplo, 15 universidades públicas en el conurbano. Lejos de las casualidades, casi todas fueron creadas en democracia y albergan en su oferta académica carreras de grado destinadas a la comunicación o a la producción audiovisual en alguna de sus variantes. Es nuestro llamado demostrar que esta oferta no ha sido fruto de la casualidad.

Para eso, acaso valga la pena despojarnos del lenguaje que, para dar nombre a lo que hacemos, adopta como automatismo la lógica neoliberal. Cabe preguntarnos, entonces, si articulamos comunicación con la idea de ciudadanía por qué seguimos reconociéndonos bajo el paraguas protector de “industria cultural”. O, en todo caso, si asumimos el término como inevitable, cabe repensar la definición del concepto “cadena de valor”.

Los eslabones de nuestra cadena están hechos de metáforas. En una disputa por definir qué lugar tenemos en el mundo o en qué mundo tenemos lugar, el lenguaje audiovisual es motor de nuevas perspectivas singulares y colectivas de representación. No se trata de negar el mercado, sino de comprender críticamente qué lugar podemos ocupar y por qué vale la pena.

A 40 años de democracia todavía tiene sentido preguntarnos cuál es el lenguaje adecuado para representar quienes somos y qué queremos. Sobre todo, desde el conurbano, desde los enclaves “profundos” de nuestra “provincia inviable”, es lícito pensar la diferencia entre producción y reproducción audiovisual. No estamos aquí para repetir, sino para transformar. Para conocer y refundar las leyes de nuestro lenguaje, que a la noción sometida de borde y límite se sobreponga la idea de una nueva centralidad.

Desde estas nuevas centralidades, condenadxs al éxito, habremos de pelear frecuencias, subsidios, leyes de mecenazgo, presupuestos. Desde estas nuevas centralidades, también en una lucha desigual, valdrá la pena tender puentes con el “mercado” sin perder de vista quiénes somos, de dónde venimos, para qué estamos.

Para que la frase pronunciada hace unos años “qué bueno que ahora ustedes son los que vienen acá”, adopte la concepción de un nuevo acá y un nuevo nosotrxs.

- Aló, ¿democracia?

- ¿Quién habla?

- Somos estudiantes, graduados y docentes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la Universidad Nacional de José C. Paz. Sí, José Cuchillo. Desde *Contornos del NO* queríamos decirte que estamos hablando, y queremos decir de qué se trata.

Cuatro décadas, cuatro películas y el conurbano



*Juan Manuel Ciucci**

Diversos modos de entender cómo se habita un territorio

Cuatro películas para pensar el conurbano. Aunque cuatro pueden ser pocas: una por cada década de estos cuarenta años de ejercicio democrático ininterrumpido. Aunque sepamos que es imposible, quizás, determinar los tiempos de la democracia argentina desde los números duros del cambio de las décadas. ¿Cuándo termina la década del ochenta: en el cambio de presidencia de 1989 o en el comienzo de la convertibilidad de 1991? ¿Y los años noventa: con diciembre del 2001 o con la elección de Néstor Kirchner en 2003?

Elegir cuatro películas para dar cuenta de la presencia del conurbano bonaerense en el cine de la democracia puede ser poco, pero es una oportunidad para construir un relato que vaya marcando los cambios profundos que fue tomando en la mirada social ese territorio en constante expansión. A partir de estas obras, es posible volver a pensar los modos en que construimos (y nos construyen) las formas de comprender quiénes somos, dónde estamos, hacia dónde podemos ir.

El corpus lo comprenden cuatro décadas, un territorio, cuatro películas que consideramos significativas porque en ellas el conurbano ejerce un poder de acción, de fascinación, pero también de rechazo o

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

hasta de claustrofobia. Para 1983-1989: *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987). Para 1990-1999: *Graciadió* (Raúl Perrone, 1997). Para 2000-2009: *Buena vida-Delivery* (Leonardo Di Cesare, 2004). Para 2010-2023: *La botera* (Sabrina Blanco, 2019).

De acá no se va nadie

Made in Lanús se llamó la obra teatral de Nelly Fernández Tiscornia en la que se basó la película de Juan José Jusid de 1987, *Made in Argentina*, de la que ambos escribieron el guion. Los albores de la democracia inspiran esta historia de reencuentros entre quienes debieron marchar al exilio y quienes lograron subsistir bajo la dictadura cívico-militar. Un cruce de experiencias donde no faltan emociones, amores, malos entendidos, reproches, dudas. Una necesaria puesta en común que intenta reflejar las incomodidades que esa joven democracia transitaba.



Made in Argentina (Juan José Jusid, 1987). Gentileza:
Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo
Beatriz Zuccolillo de Gaffet.



Made in Argentina (Juan José Jusid, 1987). Ilustración: José Peñaloza (Jota), estudiante de la UNPAZ.

Con numerosos lugares comunes de lo que significa volver, la familia y el recuerdo, entre otros tópicos, la película gana por las excelentes actuaciones de las y los cuatro protagonistas principales (Luis Brandoni, Marta Bianchi, Leonor Manso, Patricio Contreras) y por el debate en torno a la pertenencia, en un país que supo recibir diversas oleadas migratorias, con una identidad que propala tradiciones, pero sigue en construcción.

Mabel debe emigrar a Estados Unidos y regresa con su marido para visitar a su hermano, pero también para proponerle un sueño: mudarse con ellos a Nueva York. El Negro vive en Lanús con su esposa Yoli y su hija Patricia. La propuesta se le aparece como la oportunidad de su vida, pero Yoli, después de su sorpresa inicial, confronta esta idea de porvenir asegurado con el amor a su lugar en el mundo, desde donde se piensa y se construye. Emigrar a la ciudad más importante del mundo parecía un trámite y se convierte en una oportunidad para reconsiderar y revalorizar lo propio. Esta ama de casa del conurbano dirá: “Yo no voy. Yo nací acá y me quiero morir acá”. Prefiere ese Lanús que habita, el Lanús donde es La Yoli.

La casa *conurbanera* se presenta desde la idea de lo familiar, lo cercano, lo propio. Un ámbito que contiene, que permite recuperar nuestra mejor versión. La propuesta es económicamente superadora, pero le falta pertenencia. En ese imaginario de lo local, Lanús se convierte en el espacio ideal para la construcción de algo totalmente contrapuesto a la capital del imperio y ofrece la posibilidad de retorno a lo esencial. En la década de 1980, el conurbano todavía puede ser sinónimo de lo mejor de lo nuestro, con sus vecinas y vecinos, con sus códigos y su familiaridad.

Con una fuerte conciencia de su lugar y su pertenencia, La Yoli se constituye como arquetipo de lo nacional, alejada de lo sofisticado, con poco recorrido ante el internacionalismo que promueve su cuñada. Desde los lazos se construye su resistencia, a pesar de los problemas económicos que ya comienzan a acuciarla. El barrio, la grupalidad: desde ahí se podrá salir. Ante la urgencia del marido, La Yoli dirá que su hija irá “si ella quiere”: es una apuesta silenciosa que, supone, no la alejará.

Contrasta este final con los tiempos presentes cuando se potencia desde diversos sectores la idea de una salida solo posible en la emigración de la juventud. Entonces la película cobra actualidad porque

permite observar qué sociedad intentaba reconstruirse luego del genocidio, aún conectada con su derrotero del siglo XX y la potencia de un país que podía recomponerse.

Las siguientes décadas pusieron en tela de juicio esa cosmovisión: el fin de la Guerra Fría, el triunfo de un discurso globalizador comenzó a borrar las particularidades identitarias.

Juventud divino tesoro

Graciadió, de Raúl Perrone, nos ubica desde el arranque en tiempo y lugar: Ituzaingó, 1997. Un territorio capaz de producir una poética de texturas, de un cielo abrasador que sin embargo suena a tormentas, o las casas percutidas que mixturan colores de gloria antigua con despojos que van construyendo el mobiliario de la decadencia.



Graciadió (Raúl Perrone, 1997). Ilustración: José Peñaloza (Jota), estudiante de la UNPAZ.

Una grupalidad de jóvenes recorre el oeste bonaerense en busca de una oportunidad o un futuro o un destino. Gus vende televisores ajenos, casi inútiles de tan antiguos, con los que busca consolidar la subsistencia. Pao, su pareja, queda embarazada y la pregunta por una chance de futuro se vuelve una urgencia. Mendo construye su existencia y sociabilidad de la mano de su fanatismo por *Los Simpsons*. Los recuerdos parecen ser el mejor refugio ante la incertidumbre del presente. Hijes de una clase media que se cae, aún con la contención de lo que ha sido, pero con la crisis mordiéndoles los pies.

El catálogo de personajes naufraga en una misma sintonía, con su cultura que fue capaz de llevarles hasta aquí, pero que parece incapacitada para un salto mayor. Imposible determinar, soñar, hacer. El conurbano forma cultura, códigos, hermandad. Existen espacios donde todos se conocen y comparten una acción que se fundamenta en la palabra, las historias sucedidas, pero siempre distante del presente. Los bares, la calle, los recitales son también espacios donde todo puede cambiar, punta de una historia distinta que los arrime hacia otra actualidad. Parece aún posible construirla, no se han agotado las reservas de una cultura ciudadana que la crisis próxima pondrá en fuga.

Perrone recupera una historia posible del oeste del conurbano desde las calles, con sus códigos y vivencias. El territorio es un punto de partida donde quizás aún se puede resistir en esa otra década infame: la de los años noventa. Rebuscando, pero con recursos propios. Casi como la filmografía del director, que con tecnología de “baja calidad” logró imprimir un universo personal de sumo interés. Se rescata así un posible universo de enunciación *conurbanera* que presenta una poética desconocida de un ámbito muchas veces menospreciado.

Habitar la supervivencia

En *Buena vida-Delivery* Leonardo Di Cesare nos presenta un conjunto de personajes que construyen diversas estrategias para sobrevivir en un ámbito que por momentos se les vuelve sumamente hostil. Hernán trabaja con su moto y queda solo en su casa cuando el hermano emigra a España buscando un mejor futuro frente a la crisis de 2001. Conoce a una joven a quien le ofrece alquilarle un cuarto y luego se enamora, pero la familia de Patricia se muda con ella y desata un conflicto de intereses en una casa que se va ocupando con cada vez más gente. La inflexión final es un negocio familiar que montan allí con toda la pinta de estafa piramidal.



Buena vida-Delivery (Leonardo Di Cesare, 2004).
Gentileza: Biblioteca y Centro de Documentación
y Archivo Beatriz Zuccolillo de Gaffet.

Cada quien busca la manera de sortear esta crisis y allí las respuestas se vuelven individuales, sin espacio para la contención en la grupalidad. El mayor reflejo será el negocio de la venta de churros, que se propone como salida para quienes no tienen norte, pero termina siendo un espacio de estafa como todo lo que encara Venancio, el patriarca familiar. También pasa con la mensajería, que al quebrar deja a los motoqueros con sueldos adeudados y ninguna respuesta posible.

El conurbano aparece aquí en completa descomposición con esa casa familiar que evidentemente vivió tiempos de gloria, pero que hoy, casi abandonada por la familia de Hernán primero y ocupada después por la de Patricia, se desmorona en una sociabilidad asfixiante atiborrada de personas y objetos. Estos seres, destinados a una salida individual, se ven, sin embargo, forzados a la convivencia entre esas paredes.

El afuera es también un lugar esquivo, extraño. No los contiene, los deja más bien a la intemperie, deambulando como la moto de mensajería que busca a dónde ir. El conurbano es el espacio de la caída de la clase media, que empieza a empatarse con las historias de las clases populares que hace rato habitan la incertidumbre. La sorpresa de Hernán cuando Patricia le cuenta de su maternidad es uno de los momentos de este choque cultural que acompañó el “piquete y cacerola, la lucha es una sola”. El dueño de casa no encuentra otras salidas que aquellos que la ocupan.

Una familiaridad colapsada, una grupalidad en crisis, un futuro incierto. Acá sí la salida fue el extranjero y el hermano que al principio se fue a España parece ser el más beneficiado porque no debe transitar los pormenores de la crisis que atrapa a quienes se quedan.

La mirada idílica ya no es posible. El conurbano solo puede ser el escenario de una crisis que no parece tener una salida en sí misma. El tiempo, sin embargo, dirá otra cosa.

Salir a flote

Con *La botera* Sabrina Blanco indaga en los sueños de Tati, una niña de trece años que habita Isla Maciel, junto al Riachuelo, ese río divisor donde comienza el conurbano. Tati quiere ser botera, cruzar y transportar a la gente que se moviliza en la frontera. Trabajo masculino por tradición, peleará por imponer su deseo frente a la negativa paterna.



La botera (Sabrina Blanco, 2019). Gentileza:
Biblioteca y Centro de Documentación y
Archivo Beatriz Zuccolillo de Gaffet.

La película se convierte en un viaje de iniciación en el que Tati se encuentra con los primeros pasos de su futuro como mujer en un contexto de descubrimientos y carencias. Hay un Estado presente-ausente que se liga más a las voluntades individuales que al apoyo estructural que supo tener en otra época. Será una maestra la que en el merendero conecte más fuertemente con ella y atraviese las barreras de la institución, quizás en demasía.

El conurbano aquí es escenario de la dificultad, de la falta, de la exclusión. Pero también de la organización que permite contener desde el deporte, el baile o la murga a los pibes que andan sueltos por estas zonas fronterizas. Buscan un futuro que parece incierto, pequeño, como remar en un bote que cruza el Riachuelo, pero se resignifica con el accionar de Tati que lo plantea como deseo y como herencia, casi como una necesidad identitaria. Pertenecer a ese lugar, a esa vida que, incluso con sus riesgos, se torna fundante de quien ella es o intenta ser.

La pregunta acerca de hacia dónde marchan estas individualidades que, sin embargo, se complementan, ronda en torno a la mirada de Blanco. Presenta a sus personajes fragmentados, acumulando acciones más que construyéndolas. Como si cada escenario les impusiera diversos modos del ser. Quizás

también como manera de imaginar al conurbano como un espacio de acciones imprevisibles que, de tan cambiantes, sean un eterno retorno a las lógicas de esta pequeña “isla” que parece habitarlos.

La realizadora también indaga en el universo personal de Tati mientras transita hacia la adolescencia con todas las dificultades del ámbito y con las potencialidades y condicionamientos de ser mujer. El enfrentamiento con la sexualización de la labor de botero la muestra resuelta y activa en busca de su deseo, la impulsa. Sin un camino claro, encuentra, sin embargo, la potencia de su ser y le permitirá enfrentar las oposiciones tradicionales que se le presentan. Ser botera será, entonces, una posibilidad de redefinirse, de ampliar el horizonte que parece atrapado en una existencia sofocada por los estrechos marcos de una isla que, sin embargo, no lo es.

Conurbanos para armar

Muchas veces se presenta a la territorialidad conurbana de forma unívoca, compacta, acabada. Este recorrido fílmico permite pensar, en cambio, cuatro momentos del conurbano con sus disparidades, con las peculiaridades y potencialidades que saben quienes la transitan, pero especialmente quienes deciden habitarla.

Pasó de ser el ámbito de la familia y de lo genuino a escenario de la marginalidad y la crisis, pero también lugar de pertenencia y sociabilidad donde la salida, para serlo, es colectiva. El ímpetu se destaca siempre, capaz de transformar y refundar su propio ser. Desde ese ideario se reconfiguran los modos de entender y habitar el conurbano, eterna tierra de promesa de un futuro más justo y solidario.

¿40 años de democracia audiovisual?



María Iribarren

*Todo lo que hoy afecta el concepto jurídico
de soberanía del Estado está en relación -esencial- con los medios.*

Jacques Derrida

ADN disciplinador

*El formateo de las obras audiovisuales termina por
ser un formateo del ver y el escuchar, el sentir y el soñar.*

En él hay una disciplina en acción.

Jean Louis Comolli

A lo largo de sus respectivas historias, el cine y la TV se diferenciaron entre sí en muchos aspectos. Los que nos interesan aquí son los que configuran lo específico de cada uno. Por lo pronto, el ingreso de la TV a los hogares la convirtió en un medio propicio para la difusión de prácticas, valores y bienes. Desde la distribución de roles de género en las familias hasta el incentivo al consumo, desde la pro-

paganda gubernamental al adoctrinamiento clasista. La TV fue, desde los orígenes, la plataforma de transmisión de la hegemonía cultural.

¿Cuáles fueron los procedimientos que la convirtieron en el medio de comunicación de masas más influyente del siglo XX? La “monoforma” y el “reloj universal” (Watkins, 2006). El concepto de “monoforma” refiere a la caja de herramientas formales (posiciones de cámara, encuadres, ordenamiento de los relatos según la lógica causa-efecto, linealidad temporal, presupuestos narrativos, estereotipos de género y de clase, eliminación del fuera de campo, matrices genéricas, etcétera) de carácter conservador, clasista, sexista y xenófobo que actúa como principio constructivo del modo de representación de la realidad, legitimado por las instituciones de la TV y las audiencias en tanto objetos de verdad. Asimismo, la “monoforma” pone en una misma condición a los espectadores de todo el mundo, aplana la riqueza de sus diferencias culturales, desconoce sus lenguas particulares. En otras palabras, promueve el estándar cultural de acuerdo a los caprichos de la industria.

¿En qué medida se distinguen una telenovela colombiana de una mexicana, de una brasileña y, todas ellas, de una argentina? En lo argumental, quizás. Más difícil sería establecer rasgos privativos en la estructura audiovisual. En cambio, no hay (nunca la hubo) divergencia formal alguna entre un noticiero televisivo de la BBC, de la CNN, de la DW, de El Trece o de la Televisión Pública Argentina.

El segundo aspecto es el “reloj universal” que actúa en un doble sentido: en primer lugar, estableciendo patrones de duración/interrupción de los contenidos según los requerimientos de las empresas (la pauta publicitaria); en segundo lugar, definiendo horarios de emisión propios para cada registro y sus destinatarios, hasta completar la programación de las veinticuatro horas.

De modo que, en su ADN, la TV contuvo el gen disciplinador que, mediante una violencia visual altamente sofisticada, atractiva y constante enmascaró el negocio de la industria del entretenimiento más alienante y temeraria del siglo, con la cosmética de la “cultura popular”.

El golpe

*Los espectáculos televisivos repletos de violencia no
producen aportes favorables ni positivos.
Quizá valga la pena plantearse que el medio se convierta
en un disuasivo de la violencia que impera en el mundo.*

Mauro Viale

A fin de la década del setenta, mientras que en el mundo se afianzaban los conglomerados informativos, en Argentina el Grupo Clarín apuntaló idéntico propósito con el respaldo de la última dictadura cívico-militar-eclesiástica. A manera de “retorno”, ofreció complicidad y silencio explícitos publicando tapas como las del 25 de marzo de 1976: “Total normalidad. Las Fuerzas Armadas ejercen el gobierno”.

La política de terror y exterminio desenvuelta por los genocidas produjo, entre otras consecuencias, la retracción de noticias, publicadas o por publicar, acerca de lo que estaba sucediendo, cuando no la autocensura por parte de los periodistas. Ocasionalmente, el diario *Buenos Aires Herald* fue una excepción. En el caso de la TV y la radio, la única fue Radio Colonia, emisora uruguaya dirigida entonces por Ariel Delgado.

Sin embargo, a diferencia de la radio, la TV –cuya presencia en los hogares de la clase media planetaria se había generalizado en las décadas de 1950 y 1960– replicó la vocación antidemocrática y mercantil con la que había sido concebida en los Estados Unidos. Acompañando a una sociedad que, de a poco, era ganada por la fascinación del espectáculo, la televisión se caracterizó por restringir su agenda informativa, replicar formatos y acrecentar la manipulación de las audiencias.

En la segunda mitad del siglo XX (herida por los golpes militares, la proscripción del peronismo y el exilio de Juan Domingo Perón, los fusilamientos de José León Suárez, la Masacre de Trelew y la violencia estatal creciente contaminando, incluso, gobiernos democráticos), la historia y la realidad nacionales quedarían en el fuera de campo de la pantalla televisiva local.

Mientras tanto, el cine encontró las estrategias de producción y distribución que, aún en condiciones de clandestinidad, permitieron realizar títulos como *La hora de los hornos* (Pino Solanas y Octavio Getino, 1968), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1972), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1973), todos ellos fuente de debates intelectuales y de militancia popular.

En 1976, ya en el poder, las Fuerzas Armadas se repartieron los canales. La intervención conjunta levantó programas, prohibió actores y actrices, rescindió contratos a guionistas. Entre otras estrategias de censura, los militares –a cargo de la totalidad del sistema de medios, incluido el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)– inventaron la figura del “asesor literario” para designar lectores cuya función era leer *entrelíneas* los libretos de ficción, los humorísticos y hasta las listas de invitados antes de grabar o enviar un ciclo al aire.

En Télam se generaron las campañas institucionales de la dictadura que ocuparon la pantalla en esos años. “Unámonos y no seremos bocado de la subversión”, “Argentina trabaja y avanza”, “Yo a la facultad vengo a estudiar”, “Los argentinos somos derechos y humanos”, “Argentinos a vencer” fueron algunos de los eslóganes que quedaron grabados en la memoria colectiva de los espectadores.

El panorama cinematográfico no fue más favorable (Getino, 1998). Se congeló el Proyecto de Ley de Cine. Cesó la actividad gremial. Fueron censuradas o prohibidas películas, en ocasiones, ya aprobadas. Se redujeron los subsidios y, en consecuencia, las películas producidas (dieciséis en 1976, quince en 1977). Entre 1976 y 1978 no se concretaron proyectos de relevancia cultural.

Realismo capitalista

*El problema de la crisis de los medios va más allá
de sus repercusiones
en las posibilidades creativas de la televisión o el cine:
afecta a todas y cada una de las personas que vivimos en
este planeta.*
Peter Watkins

Cuando Ricardo Alfonsín asumió la presidencia, el Grupo Clarín ya poseía poder de fuego contra la gobernabilidad de cualquier gobierno indócil a sus intereses. Así consolidado, el monopolio ponía en jaque el presente y el futuro de los gobiernos democráticos.

Mientras tanto, en el resto del mundo el neoliberalismo a lo Margaret Thatcher y Ronald Reagan desenvolvía una nueva matriz económica y cultural que la televisión planetaria se encargó de glorificar y difundir. Especialmente tras la caída del Muro de Berlín.

El “realismo capitalista” (Fisher, 2016), que había debutado a la par de la democracia alfonsinista, una década después exhibiría su versión criolla, nacional y popular. Entonces, el “1 a 1” se convirtió en el mascarón de proa de la muy aplaudida “democratización” de los medios de producción audiovisual. En verdad, la tal “democratización” no fue otra cosa que la posibilidad (para productores, pymes y cooperativas, canales de TV) de adquirir, actualizar y/o ampliar el equipamiento de filmación, grabación y edición.

A partir de allí, las productoras “independientes” empezaron a poblar la pantalla avivando la competencia entre canales: se estrenaron ficciones diarias en horario central, ficciones unitarias en la “segunda noche”, shows nocturnos de (dudoso) entretenimiento. Sin embargo, Pol-ka, Ideas del Sur, Cuatro Cabezas, Promofilm no cambiaron lo que no debía ser cambiado: ni la “monoforma” ni el “reloj universal”. Aun así, elevaron los estándares de realización y posproducción con la reunión de equipos de profesionales procedentes del cine, el desarrollo del sistema de doble unidad de grabación (en exterior y en estudio), la paulatina migración a la tecnología digital. Hubo, sin dudas, renovación generacional en los elencos aunque se mantuvieron e incorporaron algunas *vacas sagradas* de la actuación, que garantizaban niveles considerables de rating.

Con “la restauración de la democracia” y el progresivo levantamiento de la censura, la producción cinematográfica comenzó una época de reanimación. Sin embargo, así como la vida social se vio atravesada por el “modelo neoliberal”, la producción cultural fue afectada por viejos/nuevos dilemas: asumir la preservación de la memoria o anticiparse al futuro mediante la profundización de la aventura formal; recuperar el valor simbólico del cuerpo abolido por el régimen militar o sumergirse en la abstracción existencial; reavivar la industria del entretenimiento o apostar al cine artístico.

A un costado de la considerable producción de basura audiovisual, los dos acontecimientos relevantes y convergentes del período fueron (son) la prosperidad del cine documental de autor (basta revisar las experiencias de los colectivos Cine-Testimonio y Cine-Ojo) y el fenómeno denominado “nuevo cine argentino”.

A contramano de la inapetencia por el debate, la dinámica histórica enfrentó a realizadores y productores a una polémica que vale la pena reproducir. Fue a raíz de la crisis económica de 1999 y, sobre todo, como consecuencia de la necesidad de hacer visibles las nuevas maneras de manifestar puestas en práctica por trabajadores y desocupados, que asoman los primeros síntomas de lo que sería un fenomenal movimiento de *documentalistas urgentes*.

Unos años antes que eso, el estreno del film colectivo *Historias breves* fue consensuado como un suceso bisagra:

En 1995, un año después de haberse promulgado la Ley de Cine, Argentina -al menos en lo cinematográfico- era otro país: se triplicaron los estrenos nacionales respecto del año anterior y la afluencia de espectadores a esos estrenos se multiplicó casi por siete. Parte de ese gran salto se debió a la aparición de “blockbusters” nacionales como *Caballos Salvajes* de Marcelo Piñeyro, pero más allá (por debajo) de aquellos fogonazos, un profundo recambio en las propuestas del cine local comenzaba a asomar, sin nombre ni forma clara aún. Aquél fue el año de estreno de la ópera prima de Ana Poliak *¡Qué vivan los crotos!* (1990) y la de Ciro Cappellari *Hijo del río* (1991), pero sobre todo fue el año de las primeras *Historias breves*, que incluyeron trabajos de Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta, todos nombres que pocos años más tarde gravitarían en lo que nadie dudó en llamar “nuevo cine argentino” (Peña, 2003).

En crisis

La imagen se ha convertido en el arma más poderosa que tiene el sistema para subjetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas, se trata entonces de convertirla en un arma de resistencia.

Cine Insurgente

El primer aspecto sobresaliente de los nuevos grupos de cine documental fue la voluntad explícita de ser testigos y protagonistas de la realidad: poner la cámara al servicio de la revuelta histórica, intervenir la secuencia de lo real como agentes del cambio social y, de paso, transformar las condiciones de producción y exhibición de sus películas. En este sentido, se situaron en la tradición de Fernando Birri y de Raymundo Gleyzer.

En el territorio de la ficción, filmes como *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1997), *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Silvia Pietro* (Martín Rejtman, 1999), *76 89 03* (Cristian Bernard y Flavio Nardini, 2000), *El asadito* (Gustavo Postiglione, 2000), la primera filmografía de Raúl Perrone y tantas más, eludieron el revisionismo histórico para orientar en alguno de sus personajes la mirada de cronista sobre el presente. Arriba de esa cartografía subjetiva (individualista), emergen otras historias en las que los personajes juegan en el campo de la exclusión social o la precarización laboral. Se trata de relatos en los que la única épica es la ausencia de héroes y heroínas afirmativas: los protagonistas son los que se cayeron del mapa.

En cuanto a los procedimientos formales, los cineastas se vieron obligados a alterar la textura visual, el color y la iluminación, la puesta de cámara, el diseño de planos y el montaje, a fin de crear una correspondencia en los niveles expresivos entre la trama argumental y la estética visual.

Desafiando el canon que durante décadas había atiborrado la pantalla de hombres y mujeres de bien y buen pasar, educados en la moral cristiana, el Nuevo Cine Argentino acabó con la ética en liquidación del *medio pelo* vernáculo y la demagogia de la corrección política. En estos filmes, la existencia (individual y colectiva) pierde la dimensión utópica al estrellarse contra una realidad amenazante que acecha a los personajes, pero también a los realizadores y a los espectadores.

En el terreno de la ficción televisiva, si *Pizza, birra, faso* y *La ciénaga* dataron la nueva forma de hacer cine, la TV no tardaría en tomar prestadas algunas de esas herramientas. Con dirección de Stagnaro, *Okupas* (2000) sacudió la pantalla al hacer foco en el universo marginal urbano y suburbano de un grupo de muchachos desposeídos. Narrada con cámara en mano, en escenarios y con iluminación naturales, con actores profesionales y otros que no lo eran, *Okupas* le dio entidad dramática a una comunidad de pibes que, hasta ese momento, solo había sido visible en la sección policial de los informativos o en el cine documental. *Okupas*, de alguna manera, dinamitó la General Paz.

Incógnitas

*¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada
con la violencia sencillamente porque es un objeto
inseparablemente técnico, histórico y legal?*

Georges Didi-Huberman

Es otoño de 2023. Releo las descripciones precedentes y solo puedo imaginar preguntas. ¿Qué es hoy la TV? ¿Los segmentos informativos, las novelas turcas, los *panelismos* diurnos o los nocturnos más salvajes? ¿Sobrevive algo de la “monoforma” en esos programas tras ser descuartizados y puestos a rebotar en las redes mediáticas? ¿Cómo impactan esos formatos, así fragmentados, en la configuración de lo que llamábamos “opinión pública”? ¿Mitigan o agravan la manipulación de las audiencias?

¿Ensanchan o degradan la vida democrática? ¿Pasa por esas pantallas algo de “la verdad” del “mundo real”? ¿Es metabolizable la violencia simbólica que implican esas maniobras?

Las preguntas alcanzan a los modos de mirar (diversificados y/o deconstruidos en múltiples dispositivos) y a las prácticas (producir, distribuir, consumir) derivadas de las plataformas que, desde hace unos años, proveen el servicio de streaming y producen “contenidos”. Las últimas (Amazon Prime Video, HULU, Apple TV, Paramount) con igual énfasis que las pioneras (HBO, Disney, Netflix) se ciñen a “guiones de hierro” que alteraron, una vez más, las estructuras de representación audiovisual en los formatos seriales, unitarios, documentales y de ficción. Claro que también impusieron nuevas reglas de juego para la realización, los oficios técnicos y la interpretación.

Ahora bien, en el caso específico del cine, la tecnología digital habilitó el salto hacia otro paradigma. La imagen matricial pone en crisis la ontología de la imagen cinematográfica al desmaterializar el vínculo inexorable (histórico) que el cine estableció con el “mundo real”. Entonces, ¿cuál es, ahora, la sustancia “realista” de la imagen digital?

La hibridación que resulta del cruce y superposición de estos fenómenos obligó a considerar una totalidad provisoria a la que los estudios académicos denominan “campo audiovisual”. No obstante, tanto la historia como la teoría (del cine y de la TV) fueron abordadas bajo una triple perspectiva: la dimensión artística (los modos de representación propios de cada uno), la industrial (el mercado y las instituciones que lo orbitan), la tecnológica (el conjunto de aparatos vinculados a la producción, emisión/exhibición, recepción).

Aun tratándose de un campo más amplio e indeterminado, la triple dimensión de análisis mantendrá su vigencia hasta tanto sea posible consensuar qué son, qué representan en el presente el cine y la TV, tanto para productores como para las audiencias. Finalmente, en el contexto de alta concentración económica, resta por reconfigurar el rol del Estado en el fomento, la producción, la distribución y la preservación del patrimonio audiovisual.

Referencias bibliográficas

- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Peña, F. et al. (2003). *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente*. Buenos Aires: Malba Cine.
- Watkins, P. (2006). *Historia de una resistencia*. Buenos Aires: BAFICI.

De la agenda sobre género en los medios a la equidad laboral

Entrevista a Sancha Chaher y Agustina Paz Frontera



*Camila Cáceres y María Miranda**

Esta entrevista responde a una necesidad: la de pensar nuestro rol como trabajadoras, productoras y formadoras de contenidos audiovisuales y comunicacionales.

En las matrículas de las carreras orientadas a medios, como audiovisual, periodismo y comunicación, las mujeres somos mayoría. Sin embargo, en los medios de comunicación la relación se invierte: el 30% son mujeres, aun con el fuerte impacto de las luchas feministas.

Los cuarenta años de democracia, las nutridas reflexiones acerca de la centralidad de los medios de comunicación audiovisual y las luchas feministas que los atraviesan y tensan tienen en el horizonte la demanda de paridad o, en un sentido más amplio, del acceso de todas las voces. La participación de las mujeres, travestis, trans, no binaries, indígenas y racializadas no debe postergarse.

La organización colectiva y autogestiva, la dimensión comunicacional del movimiento de mujeres, las conquistas e incertidumbres, las políticas públicas, las evaluaciones sobre su aplicación, las redes –las virtuales y las corpóreas–, la agenda feminista y las agendas mediáticas son parte de este intercambio con Sancha Chaher y Agustina Paz Frontera. Ambas son licenciadas en Ciencias de la Comunicación,

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

las dos tienen especializaciones en comunicación y género y puede considerárselas como parte de las referentes de las comunicadoras feministas.

Sandra Chaher dirige *Comunicar para la Igualdad*, asociación civil fundada en 2012 que dio continuidad a *Artemisa Comunicación*, creada en 2005, pionera en nuestro país.

Agustina Paz Frontera codirige *LatFem*, “un medio de comunicación feminista nativo digital” creado el 8 de marzo de 2017.



Sandra Chaher, directora de *Comunicar Igualdad*.



Agustina Paz Frontera, codirectora de *LatFem*.

Las entrevistas se realizaron por separado, pero sus respuestas se entretajan, se ratifican, se enriquecen, se complementan y nos hacen pensar en las batallas, estrategias, conquistas, riesgos y desafíos permanentes. Nos ayudan a poner en perspectiva el piso –construido en las luchas del movimiento de mujeres y espacios de disputa que nuestra democracia de cuatro décadas habilita– sobre el que se construyen nuestras propias luchas.

Contornos del NO (CdelNO): ¿Cuáles creen que son los fundamentos de una comunicación feminista?

Sandra Chaher (SC): Creo que tiene que ver fundamentalmente con un cambio de perspectiva. Si hacés una comunicación feminista estás observando las diferentes realidades, las diferentes desigualdades y generás desde esas miradas una comunicación que tienda a restablecer algún tipo de equilibrio en esas desigualdades. No observás solamente la desigualdad de género, el feminismo no es una isla donde podés mirar exclusivamente cuando una persona tiene una posición desaventajada o padece algún tipo de vulnerabilidad desde un punto de vista de género. Debe ser una mirada interseccional

que cruce con clase, con raza, con territorialidad, con discapacidades, con otras desigualdades. Pero primordialmente implica esto: poder observar la realidad con una lente que te permita ver las desigualdades y sus consecuencias.

Agustina Paz Frontera (APF): Estas bases son dinámicas, como el feminismo, puede haber un contexto temporal o territorial en el cual lo que define a una comunicación feminista sean otros elementos, pero me parece que lo que especifica en este momento a una comunicación feminista es, por un lado, la pluralidad y diversidad de voces, en todos los procesos de la comunicación, en cualquier formato, en los contenidos y en la distribución y circulación. Tenemos que estar en las tres etapas y pensar a la pluralidad y a la diversidad como objetivos, como lugares hacia donde tender.

Otro punto es la perspectiva de derechos: todo contenido que está hecho desde un punto de vista feminista, está allí para mediar en el acceso a derechos. Para proponer, difundir, arregar, para favorecer su acceso a más cantidad de gente.

Otro elemento, que me parece tiene que ver con el lugar de marginalidad que han tenido a lo largo de la historia los discursos feministas, es la experimentación formal y narrativa. Es importante que podamos generar contenidos que experimenten, no quedarnos con las fórmulas masticadas.

La ética comunicacional es otro aspecto, con los cuidados de las audiencias y de las personas que producen los mensajes. Las trabajadoras y los y les trabajadores.

También le compete lo que tiene que ver con los universos temáticos. Creo que es importante no quedarnos con una agenda centrada únicamente en todo lo que falta: la agenda de las opresiones, de las violencias, de la desigualdad, sino también focalizar en la agenda de las potencias de todo lo que sí se puede hacer, lo que podemos hacer las mujeres, todas las personas que somos más o menos excluidas de la sociedad, y también que sean noticias, que sean un elemento relevante.

Así mismo debe sumarse lo transversal de nuestros temas en los medios. Muchas veces las temáticas consideradas o etiquetadas como de género aparecen en secciones específicas: “sociedad”, “salud”, en general, las secciones más blandas de los medios. Lo que proponemos desde *LatFem* y desde la comunicación feminista contemporánea, es que la mirada de género atraviese a todas las secciones, que podamos hablar desde una mirada feminista en la economía, en la política, en el deporte.

Y, por último, la interseccionalidad. Durante muchísimo tiempo se pensó en una relación directa entre la agenda feminista y la agenda de los temas de las mujeres. Con todo el recorrido que ya hicimos nos preguntamos, bueno, ¿quién es esa mujer? ¿Qué tipo de mujer es esa? ¿Es una mujer negra? ¿Esa mujer vive en el campo o vive en la ciudad? ¿Qué edad tiene? Entonces empezamos a incorporar a la perspectiva de género otros elementos que también construyen la importancia de ese sujeto político. La intersección es considerar, junto con la perspectiva de género, la perspectiva de clase, la perspectiva de raza, de la edad, de la identidad sexual y de la orientación sexual.

CdelNO: ¿Cómo ves el panorama actual de las mujeres y diversidades en los medios?

SC: Yo diría que hay que considerar por lo menos tres entradas para ese análisis.

En relación a los contenidos, en Argentina hay un cambio bastante grande a partir de 2015. El Ni Una Menos genera una reflexión que, si bien es motivada primero por las violencias físicas, después incorpora todas las demás violencias tal como están definidas en la Ley 26485 de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales. A partir de allí empieza una reflexión en los medios, en la sociedad, acerca de las violencias simbólicas y mediáticas. En *Comunicación para la igualdad*, y antes en *Artemisa*, veníamos trabajando sobre discriminación de género en medios y vemos una diferencia que lentamente empieza a modificar prácticas. Yo venía investigando qué cambios se producían a partir de la incorporación de las figuras simbólicas y mediáticas en la Ley 26485 y, después del 3 de junio, del Ni Una Menos, empezaron a llamarme desde muchos medios y eso genera que después también se empiece a reflexionar sobre las buenas y las malas prácticas. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que para 2015 ya la Red PAR (Periodistas de Argentina en Red por una Comunicación No Sexista) había elaborado sus dos decálogos. El *Decálogo para el Tratamiento Periodístico de la Violencia* contra las Mujeres de 2009 era usado y recomendado por muchos espacios.

En relación con las prácticas laborales, las estadísticas vienen mostrando que las mujeres vamos incorporándonos un poco más en los staff. Y lo mismo las personas trans, muy muy lentamente pero hay una incorporación. Aun así, no estamos ni por casualidad cerca de la equidad y estos leves cambios no se reflejan demasiado en los cargos jerárquicos.

En tercer lugar, incorporo a este diagnóstico la violencia digital de género, que es una problemática para las comunicadoras activistas. Hay una situación que empeoró mucho en los últimos cinco o seis años, y más aún con la pandemia. La agresión y la violencia retiraron a comunicadoras de las redes. Hay dos comunicadoras feministas con situaciones preocupantes: una es Luciana Peker, con amenazas de muerte y una causa judicial, y la otra es Manuela Calvo, en La Rioja, con sus herramientas de trabajo secuestradas por una causa judicial. En los dos casos hay una vulneración de la libertad de expresión. Todas las investigaciones que venimos haciendo dan cuenta de que las periodistas son mucho más agredidas si hablan de temas de género.

APF: Me parece que estamos en un momento bisagra. Después de ese gran maremoto que fueron los años entre 2015 y 2019, desde el primer Ni Una Menos hasta “la marea verde”, todavía no está muy claro cómo se va a reordenar el campo político y el campo de la comunicación. Lo que sí sabemos es que hubo realmente muchas transformaciones: la conciencia ciudadana y social respecto a las desigualdades de género, la intolerancia social frente a la violencia machista, por ejemplo. Eso es un terreno completamente ganado. No sabemos hasta cuándo, porque después de todo lo que se transformó hacia un lado, puede volver el agua a su lugar, ¿no? Si la marea sube después puede bajar.

En el campo mediático, tengo la sensación de que hay más mujeres y diversidades trabajando. Está ponderada y jerarquizada la agenda de género, pero muchas veces los temas de esta agenda feminista entran con una narrativa vinculada al morbo y a la espectacularización. Hemos logrado que no pasen desapercibidos

los temas de las violencias, pero falta todavía capacitación en los medios para narrar estos acontecimientos desde una perspectiva respetuosa, ética. Una perspectiva feminista.

Pero nosotras, nosotres, como trabajadores de medios, sí estamos más organizades en relación a nuestro género y pensándonos también interseccionalmente. Podemos organizarnos y conseguir algo juntas y pelear juntas y estar atentas juntas.

CdeINO: En junio de este año se reglamentó la Ley N° 27635 de Equidad de Género en los Servicios de Comunicación sancionada en 2021, ¿qué importancia tiene esta y otras regulaciones que se han aprobado en los últimos años y se vinculan con la agenda de género?

SC: La Ley de Equidad de Género en medios fue recientemente reglamentada, pero tiene que recorrer un camino largo todavía. Ahora inicia un proceso de foros y después de eso tendría que venir la implementación, a cargo del Ministerio de Trabajo. La expectativa es que la ley colabore en la democratización de los medios, en las mejoras de las prácticas laborales, en la incorporación de la perspectiva de género en los medios, en el contenido, pero sobre todo en los vínculos. Prevé algunas herramientas, como los protocolos de violencia, políticas de cuidado y políticas de género, la contratación de personal tendiendo a la equidad, una cantidad de cosas que debería modificar la estructura laboral de los medios. Si bien es obligatorio solo para los medios públicos, los privados la pueden tomar como un incentivo y esperamos que lo hagan, porque es una tendencia global. En Argentina tiene incidencia en el otorgamiento de pauta oficial u otros beneficios que puedan recibir del Estado. De parte de las organizaciones feministas, y en el campo amplio de la agenda feminista de comunicación, hay expectativas positivas en relación a la implementación de la ley.

También me parece importante mencionar las leyes 26485 de Protección Integral y la 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. De ahí, por ejemplo, la creación de la Defensoría del Público es súper positiva en términos de inclusión, de exclusión y de discriminación. En cambio, no tenemos una evaluación actualizada sobre la aplicación de multas por contenidos discriminatorios (que corresponde al ENACOM), sobre todo para saber cómo inciden, si motivan alguna transformación. En términos económicos creo que no debe ser relevante, pero sí me parece que es relevante el efecto simbólico eventual de la multa, que se debata sobre ese contenido, si está bien o mal y qué le pasa a ese medio al recibir la multa.

Me parece importante el debate que esas leyes habilitaron, creo que elevaron el piso. Hoy el piso de la discriminación está mucho más alto, cada vez que hay un comentario discriminatorio hacia algún sector social es muy rápida la reacción.

APF: La ley no quedó como queríamos quienes trabajamos en su elaboración. Era una ley bastante avanzada que fomentaba la participación no solo de mujeres, también de personas trans, de diversidades corporales, de personas indígenas, etcétera. O sea, una ley que en su espíritu pretende que aquellas personas, sujetas políticas, que tienen bloqueado el ingreso a los medios por sus condiciones de clase, de género, culturales o incluso etaria, tengan más chances de acceder a esos espacios de visibilidad. Como quedó, la ley dice muy poco y nada de esto. De todas maneras, es mejor que se dé a que quede en la nada todo

el trabajo que hicimos. Puede pasar también que no se cumpla, o que un nuevo gobierno la tire abajo como pasó con la Ley de Medios. Aun así, son muy importantes las leyes y los momentos en los que podemos lograr hacerlas e institucionalizar algo de nuestro movimiento. Porque son oleadas, y a veces se puede y otras veces no se puede.



Campaña de la Red Federal por la Ley de Equidad en Medios.

CdelNO: A lo largo de tu recorrido como comunicadora, ¿cuál crees que es el cambio más significativo que se dio en los medios en relación a la agenda de género?

SC: Me parece que hay una sumatoria de procesos donde la evaluación, hoy, es positiva. Siempre podés decir “se podría haber avanzado más rápido, todavía faltan un montón de cosas”, y es cierto, pero cuando empecé a trabajar sobre estos temas, hace veinte años, la situación era muy diferente. Doy algunos ejemplos nada más. La casi desaparición del término “crimen pasional” me parece que es un punto relevante. Faltan un montón de cosas en la cobertura de casos de violencia, pero me parece que hay un principio de empezar a entender que estamos frente a una problemática social y se trata de situaciones individuales de femicidios, que en ese entonces ni siquiera eran así nombrados. Me parece que la toma de conciencia por parte de las periodistas respecto a ocupar espacios en los medios es otro tema muy relevante. Empezar a tener registro y hablar de las situaciones de violencia laboral, de abusos de poder y acoso es un gran paso, esto estaba y todavía está muy tapado. También es un avance la creación de la figura de editoras de género. En ocasiones, puede ser *pinkwashing*, no lo descartamos, pero estamos haciendo una segunda evaluación para ver qué está pasando y, en principio, muestra una política de comunicación clara de los medios para equilibrar sus desigualdades de género internas. Las compañeras editoras lo están dando todo, después hay que ver si se tiene suficiente apoyo de las empresas.

APF: Depende de cada medio. Por ejemplo, en muchos medios comunitarios la conciencia de género y la perspectiva feminista ya estaba desde hace muchos años antes que llegáramos las feministas de la última ola, pero lo que logra el último feminismo es consolidar en los medios comunitarios esa preocupación. En los medios públicos la agenda estaba más solapada, en la misma lógica de los medios privados, con las secciones y el programa específico. Pero lo que pasó en los medios públicos, y que es súper interesante, y que tiene que ver con la línea política de este gobierno y del kirchnerismo, es que el Estado decide ponerse en crisis y reclamarse a sí mismo más equidad en los medios. Los medios privados corporativos son otra cosa completamente diferente, otro universo. Creo que ahí hay un uso más torpe, más azaroso y, a la vez, aunque sea recontra calculada la agenda de género, a veces es medio caótica porque no hay una lógica clara. Hay veces que la agenda feminista es completamente capturada solo porque es un tema que encanta a las audiencias, ¿no? Por ejemplo, en algunas ficciones, porque queda bien, porque la agenda de la trata, de la violencia física contra las mujeres, la agenda trans son políticamente correctas. La agenda del aborto todavía no, es demasiado. Pero hay temas que son capturados porque funcionan como señuelos para captar a las audiencias. Entonces hay veces que sí, los medios privados tratan esos temas, pero hay veces que el tema es completamente olvidado, como si no hubiese Ni Una Menos ni “Marea Verde”, ni encuentros nacionales y plurinacionales.

Si nos preguntamos cuáles son los efectos de estas transformaciones feministas en los medios de comunicación no podemos decir algo general. Quizá sirva ordenarlo así. Pero, en general, como decía al principio, para mí sí hay una mayor conciencia de género, hay una dimensión de lo social a la que antes no se le prestaba atención.

CdeINO: Desde hace unos años se habla de la “quinta ola” del feminismo y pareciera que esta etapa tiene un fuerte componente comunicacional. De alguna manera, la lucha por la equidad, por los derechos políticos, sociales, vinculados a la salud, a la organización de la vida, de las dinámicas familiares, etc. tiene por escenario también el campo comunicacional. ¿Por qué crees que el campo comunicacional adquiere esa centralidad en esta etapa del feminismo? ¿De qué manera se expresa esto en las estrategias que el movimiento de mujeres diseñó en este tiempo?

SC: Es que me parece que el tema excede bastante al feminismo. Todo lo que está pasando en el campo de las nuevas tecnologías hace que la comunicación sea parte de nuestras vidas de una manera en que no lo era antes y, por lo tanto, un movimiento social va a estar atravesado por la comunicación mucho más fuertemente que treinta años atrás. De hecho, el feminismo siempre fue pionero con las TIC y se preocupó por hacer un uso no solo instrumental sino que también se puso a pensar si esas tecnologías reproducen más desigualdad o no. Hay toda una reflexión dentro del feminismo por eso y hay acciones.

En relación a poder avanzar hacia una comunicación feminista, me parece que las redes son un espacio fundamental, las redes en todos sentidos. Porque podés tener una red de periodistas feministas, otras redes de movimientos sociales y feminismo, me parece que es relevante no dejar ningún campo descubierto. Por eso me parece que no hay que dejar de pensar en las condiciones laborales, en las condiciones de

producción de la comunicación. Es un tema al que quizás las comunicadoras llegamos después que a los contenidos. Y otro tema que trataría de no perder de vista son las herramientas de regulación de todos los espacios comunicacionales. Todos los espacios están regulados porque la no regulación es también regulación: si no se instala algún tipo de regulación también se está tomando una decisión acerca de cómo debe funcionar determinado sector. Entonces, las regulaciones vinculadas a la comunicación, tanto de internet como de medios tradicionales, son espacio fundamental de incorporación de la reflexión feminista.

APF: Las redes sociales te van marcando una identidad diferente de la época y de la forma de militar que tiene este feminismo contemporáneo. Yo creo que la centralidad que se le da al campo comunicacional se le da en la medida en que la comunicación fue ganando espacio y peso propio en toda la vida pública, en la política, en la vida pública y privada.

La militancia feminista, diría la militancia de izquierda progresista en general, hizo durante las dos primeras décadas del siglo XXI un muy buen uso de las tecnologías, logró atravesar fronteras nacionales y esparcir mensajes de una forma que no hubiera sido posible sin esas tecnologías. Ni Una Menos es un ejemplo de esto, con la utilización inteligente del llamado a la movilización, en la medida en que las redes eran herramientas que nos permitían, hasta cierto punto, democratizar las voces en el discurso social. Pero creo que esto se terminó. No totalmente, pero sí que está a discusión, porque las redes ya son espacios corporativos. Son empresas que evalúan cada uno de nuestros movimientos y datos, donde son fomentados los mensajes de odio porque son un negocio, donde las comunicadoras feministas o militantes sociales deciden correrse por la violencia que reciben. Partiendo de esta definición de la “quinta ola”, yo quisiera que la comunicación sea pensada como eje central para la política feminista. Que la comunicación feminista sea central para las militancias.



Referentas de la Red Federal por la Ley de Equidad en Medios cuando se presentó su reglamentación.



Gentileza: *Comunicar Igualdad*.



Presentación pública de la reglamentación de la Ley de Equidad de género en servicios de comunicación, el 5 de julio de 2023. Foto: Alejandro Santa Cruz.

Tierra de nadie, nadie sin tierra

Tentativas discursivo-territoriales en el noroeste conurbano



Sebastián Russo Bautista*

Espejismos

A qué llamamos territorio, a qué se enfrenta, con qué lucha tal o cual denominación. Cómo lidiar con su ser fetiche de cientista social (trabajar en/el territorio) y sus formas de beneficencia iluminista (bajar al territorio), cómo con su romantización (tierra de oportunidades) o con su denigración (tierra de nadie). Porque el territorio late, tiembla, produce emanaciones inasibles por una mirada turístico-analítica de exploración rápida y superficial, ni que hablar de la lejanía mal o bien intencionada de una mediación visual, textual. Un territorio es un grupo de imágenes sensorializadas, vueltas carne, ideologizables, campo fértil o arrasado (nunca del todo) donde “la vida se abre paso”.

Esto sostenemos desde el proyecto de investigación y transferencia *Imagen (en) territorio. Imaginarios del NorOeste Conurbano* (PITTS/IDEPI/UNPAZ),¹ desarrollado junto al Museo Histórico de José C. Paz “José Altube”. El proyecto constituye una oportunidad para rastrear imágenes existentes y produ-

* Director del proyecto *Imagen (en) territorio. Imaginarios del NorOeste Conurbano* (PITTS/IDEPI/UNPAZ).

¹ El proyecto está compuesto por Camila Cáceres, Cesar Bellati, Victoria Gurrieri, Analía Delgado y Fabián Acosta, con colaboraciones de Patricia del Pilar Carrizo, Alfredo Solari y Laura Valenzuela, de los investigadores invitados Ezequiel Semo (UNA) y Pablo Gullino (UNGS) y la investigadora Agustina Triquell (UNSAM), del director del Museo Histórico, Alberto Fernández, y con la dirección Sebastián Russo Bautista (UNPAZ). El proyecto tiene una incipiente expresión en el recientemente creado *Atlas Visual Paceño* <https://www.instagram.com/atlasvisualpacenio/>

cir otras sobre y del territorio circundante a la universidad tras la reflexión, reapropiación y recreación de un imaginario en pos de una mirada justa, justiciera, reafirmante. Lo que aquí se leerá son avances surgidos de las primeras indagaciones del proyecto y del encuentro *Espejismos Conurbanos. Ciclo de conversaciones sobre visualidades críticas*.²

“Espejismo” como una imagen falseada, errónea, y también arraigada en un deseo, una necesidad. Como un cristal, un enigma a develar, a sostener incluso en términos de potencia deseante, de fantasía, un desear/querer ver motorizante. La invitación planteaba:

Lo conurbano es sospechado o víctima de piedad romántica. En tanto fetiche, el conurbano en general y José C. Paz en particular es mirado y hablado desde una perspectiva hegemónica [...] creemos en la necesidad de deconstruir y aportar a la construcción de una mirada propia, situada. Para desde allí poder enriquecer una noción de comunidad, una mirada de mundo.

Allí se despliegan algunas conceptualizaciones sobre el territorio y sus derivas, en particular, en José C. Paz: desde la habitual y recurrente fetichización a experiencias artístico-culturales menos visibles que no solo resisten al estigma, sino a un modo de hacer y pensar el territorio, abogando por formas colectivas, colaborativas y bajo la perspectiva (en términos kuschianos) del amparo.

Conurbano(s)

El conurbano es una imagen/imaginario territorial, territorializado. Su sola enunciación ubica y reubica la pregunta por el territorio incluso en términos imaginarios. El conurbano es (también) una imagen, un grupo de imágenes, un imaginario que –como todo imaginario– está en pugna. Pero, ¿dónde se cuece un imaginario? ¿Quién, bajo qué motivaciones lo/se hace? Preguntas primeras que evidencian que el solo enunciarlas nos ubica tanto en una tarea signico-deconstructiva como en una (misma) tarea político-ideológica. El signo es no solo un arma/insumo para dar debates sino el territorio mismo (trinchera, terreno ocupable, reapropiable) de la disputa.

El conurbano es un territorio-imaginal que actualiza cada vez la pregunta territorial en clave geográfico-ideológica. Lo con-urbano implica de hecho algo que rodea a algo, que lo con-tiene, que lo condiciona. Pero tanto la geografía como la cartografía no son neutrales. ¿Quién/qué condiciona a quién y por qué? La díada geopolítica centro-periferia no solo se actualiza sino que se “sintomatiza”: en tanto territorio expresa, y en perspectivas antagónicas, el dilema patrio: de “madre de todas las batallas” a ser el “mal que aqueja a la Nación”.

² *Espejismos Conurbanos* se realizó en el Auditorio de la UNPAZ el 18 de mayo de 2023. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CzzO2GroMyw>

Sarmiento respondía por la extensión (de la pampa y lo que ello acarrea: holgazanería bárbara, masa disponible) a ese “mal” (no menos barbarizado/r) que hoy se expresa más por intensividad que por extensión. Por aglomeración territorial, incluso acuciante, agobiante, hacia adentro (hacinamiento) y hacia afuera (miedo) de una frontera no menos fortinera de gendarmes: la General Paz.

Las imágenes pues de una batalla que se actualiza y concentra en/contra el con-urbano están forjadas en estos imaginarios de ayer y hoy. Del centro a/contra la periferia, el grupo de imágenes repetidas en su espíritu, con sutiles diferencias, son conformadas por la usina hegemónica central que reside en una urbanidad aspiracional no solo geográfica sino de imaginario euro-civilizadorio-céntrico.

¿Qué imágenes torsionan, se contraponen a este repertorio? ¿Qué imagen puede hacer/hace del así denominado conurbano su forma potente y ex-céntrica (des-centrada, ex-perimental) de expresión? ¿Cabe, acaso, otra alternativa que no sea la autoflagelación repitente o el enclaustramiento idealizador, ante una disputa que moldea no solo imaginarios sino distribución de ingresos?

Tierra de nadie. Medios, estigmas, variaciones conceptuales

1.

Una de las frecuentes denominaciones en torno al conurbano es que expresa y es una “tierra de nadie”. El término es complejo —y más adelante haremos un intento de reconstrucción acepcional—, pero, por lo pronto, citemos a los autores de *La fabricación de la información*, Florence Aubenas y Miguel Benasayag, que dicen, en torno a las “*no man’s land*”:

El mundo [...] se reparte en ciudadelas intocables, barricadas concebidas para ser zonas de máxima seguridad (en cuyo alrededor (en sus respectivos conurbanos) se extienden terrenos percibidos en términos de amenaza potencial [...] Hay países intocables y países no man’s land (tierras de nadie). En el interior de cada uno de ellos, las ciudades, los barrios van a ser, a su tiempo fraccionados del mismo modo (Aubenas y Benasayag, 2005).

Un primer rastillaje en términos informativo-mediático no solo evidencia el vínculo entre este concepto y el conurbano, sino que tal enunciación proviene de un sector político-social determinado. En jerga habitual, suele denominarse de derecha, pero también liberal, conservador o directamente antipopular. En las primeras enunciaciones encontradas en ese falso igualador contemporáneo que es *Google* (falso, pero indicial, sintomático) que vinculan “conurbano” con “tierra de nadie” están Martín Tetaz, Roberto García Moritán, Marcelo D’Alessandro y Jorge Lanata.



Tomado de *Clarín web*.



Tomado de *Radio Mitre*.



Tomado de *Todo Noticias*.



Tomado de *América*.

Las menciones de estos arrebatos hallados dan cuenta de una tierra que es de nadie porque “no hay policías”, porque “los delincuentes mandan”. O por los alucinados avatares consignados en cuentas de *TikTok*: desde un “Se colgó de una camioneta para que no se la robaran, golpeó contra un árbol y murió” hasta que la denominación “tierra de nadie”, se dice, “sería obvia”, pero que se robe en un caballo lo acerca al “lejano oeste”: ese significantes cinematográfico de tiros, desolación y ley propia que puede parangonarse al televisivo “Conurbano profundo”.

Una serie de notas periodísticas otorga también algunas claves de lectura de la difusión y utilización del mismo término, en este caso, en José C. Paz.

“Drogas, violencia y marginalidad: los vecinos denuncian que Moreno es ‘tierra de nadie’”. Dice la bajada a la noticia: “Un equipo de *Periodismo para todos* encabezado por Ernesto Tenenbaum fue a esa localidad del Oeste del conurbano en el que la semana pasada murió un chico de 20 años cuando festejaban la primavera”. Luego se escucha el testimonio del padre Rodrigo, sacerdote de la parroquia de Lourdes:

Acá las calles rotas, los colectivos no pueden seguir y la gente tiene que caminar. A la hora de ir a trabajar, cuando vuelven y está todo oscuro, atraviesan zonas complicadas. Creció la inseguridad. Por la noche se quemaban autos. No hay códigos ni leyes. Tampoco espacios recreativos, ni saludables.

La estudiante Melina Cabral analizó que a lo largo de la nota se pretende “invisibilizar al verdadero emisor del mensaje (el periodista, el programa/canal donde trabaja) intentando dejar a los vecinos como únicos testigos y emisores”.

Noelia Stumpf sumó otros ejemplos. El título dice: “José C. Paz tierra de nadie: así fue el brutal robo al verdulero que lucha por su vida”. Y “José C. Paz es tierra de nadie. Pero ¿a quién puede importarle?”. “Tierra de nadie” remite aquí a la carencia. La nota continúa: “Los habitantes de ese lugar desamparado ya están acostumbrados a carecer de todo [...] Están acostumbrados a no tener trabajo, están acostumbrados a vivir en el barro”. Vivir en el barro parece aludir a una caracterización de vida “incivilizada”, una suerte de metáfora de la existencia fangosa, pre-civilizada, de la que incluso pueden llegar a derivarse comportamientos, una conformación identitaria.

La asociación de características personales con el ámbito geográfico de vida, frecuente en este tipo de notas, remite inmediatamente al procedimiento sarmientino en el que la extensión territorial se presenta como el problema nacional, entre otras cosas, por propiciar la ociosidad del gauchaje. Es parte de una forma de análisis que perdura y otorga, por caso, características marginales a quien vive en barrios considerados marginales, algo que en una consideración materialista emerge como evidencia, aunque no última/primer determinación estigmática. En tal caso, la discusión puede estar más que en esa derivación y vinculación entre características del territorio e identidad, en las interpretaciones moralizantes sobre ciertos tipos de vida, sobre ciertos territorios y sobre el carácter estigmatizante, indeleble, determinante no solo de tal relación sino de su caracterización moral.

2.

¿Cuáles son, fueron, los usos, las variaciones semánticas posibles, históricas, deseables del término/concepto en cuestión? “Tierra de nadie” se enuncia aunque se hable de una tierra llena de gente. Es habitual vincular al conurbano —a ciertas zonas, pero como imagen extendida y asociada— al

hacinamiento, a una cantidad de gente tal que haría difíciles formas de vida aceptables, deseables, tanto dentro como fuera de los hogares. La tierra de los muchos. Demasiados, en el criterio estigmático. ¿Dónde se forja ese parámetro? Tal vez en el afán de “irse a vivir solo”, de viajar solo en auto, en que nadie a uno lo toque, típico anhelo y práctica citadina.

Aunque, claro, los muchos son los que hacen o pueden hacer que algo se transforme. En una comunidad, en una fábrica, en un país, sin la presencia activa de la muchedumbre no habría logros comunales (un semáforo, una escuela, una cloaca, detener una contaminación), ni huelgas, ni revueltas (ni Reforma Universitaria, ni 17 de octubre, ni 2001) sin los muchos expresándose en tanto muchos. Es decir, con el temor que ejercen sobre los pocos, los que prefieren no tocarse, por asco, por miedo de sí mismo: “no me toques que me saco”.

Primera paradoja, pues. El conurbano no es tierra de nadie, es tierra de muchos. Porque la idea de que no haya nadie (en mi casa, en el transporte) no refiere a todos sino a algunos: que no estén los indeseados, que son los nadies para el que enuncia, que es el que desea estar entre pocos, los suyos, y hasta ahí nomás. El imaginario de la vida deseable publicitada es, de hecho, la playa, la isla desierta, donde todos los problemas parecieran olvidarse. Una tierra de nadie presuntamente idílica, una tierra prometida por el ideario individual fundacional.

Un “hacerse a sí mismo” que, como Gilles Deleuze (2005) comenta en *La isla desierta*, expresa el “robinsonianismo” occidental que requiere de la forma desigual como fundamento, de tener que someter a alguno –llámese Viernes, llámese empleado doméstico o conurbano– para poder dedicarse, ahora sí, por fin, a la contemplación netflixiana. Lo contrario a *La isla desierta* arltiana (Arlt, 2013), donde es el negro candombero el que saca del tedio burocrático e idílico. Una voz, una efusividad popular, de un cuerpo (negro) que mueve a otros, de sus sueños de viajes que una ventanita-pantalla les arroja y que los mueve de modo literal, musical, corporal. La isla, la tierra, se puebla y, por ello, algo pasa. Una epifanía, una posibilidad, una transformación.

“Tierra de nadie” implica también y sobre todo, claro está, que cualquier cosa allí puede suceder. Que se está en peligro inminente, constante. La imagen de la calle vacía, desierta, se vincula a la repentina aparición del peligro, del inminente atraco, de la emergencia de algún tipo de violencia. ¿Quién es ese que camina? ¿No regresa allí la imagen del unitario de *El Matadero*, que camina por donde “no debería”?

“Tierra de nadie” es también un territorio sin ley, o de ley propia, otra en relación a la vigente y que implicaría la defensa del ciudadano-propietario medio. En la “tierra de nadie” impera otra ley, la del cuchillo. Y no es casual que el mote José “Cuchillo” Paz se haya impuesto como modo de defenestración, siendo que el cuchillo es un noble elemento: véase sino a Borges y su oda al puñal.

La figura del desierto en la historia nacional tiene otras y múltiples acepciones. Sabemos que la llamada “Conquista del desierto” fue posible y justificable a partir de la construcción discursiva de un desierto que no era tal. No solo por la presencia de personas –aunque esta palabra no condecía con la concepción que

se tenía sobre el indio, aborigen originario— si no porque, a la postre, serán parte de la riqueza agroganadera nacional/propietaria. Nuevamente, no era tierra de nadie: estaba habitada por sus ancestrales poseedores, con otro régimen de propiedad al capitalista, con su propia ley, traspuesta, borrada en su conquista. Ni era tierra donde no había nada, como invoca el concepto de desierto. Lejos de ello, era en su mayoría un vergel para la industria agropecuaria, otra ley —extractiva— en este caso del trato con la tierra.

“Tierra de nadie” tiene una referencia legal. *Terra nullius* es una expresión latina que se utiliza para designar la tierra que no es propiedad de ninguna persona, “tierra de ningún hombre” (*no man’s land*), incluso entre países, zonas de frontera, donde había cierto vacío legal propietario. También se lo usó en la Primera Guerra Mundial para denominar al espacio neutral, la distancia entre las trincheras. Neutral, hasta que se volvía a atacar.

Podemos entender también que otra versión denigrante de “Tierra de nadie”, que aparentemente es su anverso, pero que la ratifica, es la romantizadora. La que se expresa por caso en *Conurbano. Tierra de posibilidades*. Así se llama un programa televisivo de un intendente de la fuerza política Juntos por el Cambio, la misma en la que es recurrente el epíteto de “tierra de nadie” evidenciando que menosprecio y romantización pueden ser movimientos de un mismo gesto estigmático, fetichizador. Lo ya marcado, lo ya narrado, cosificado: una tierra a donde no ir (de nadie) o a “salvar”, donde “también ocurren cosas positivas, lindas y sanas”, tal la enunciación resaltada en una entrevista a Diego Valenzuela, su intendente/conductor.

ENTREVISTA

En el prime time
El ciclo de entrevistas se emite todos los sábados a las 23 horas por Canal 26 (18 de Cablevisión, 13 de Telecentro y 720 de DirecTV).

DIEGO VALENZUELA

"VEO AL CONURBANO COMO ALGO POSITIVO"

Por Laura Funes

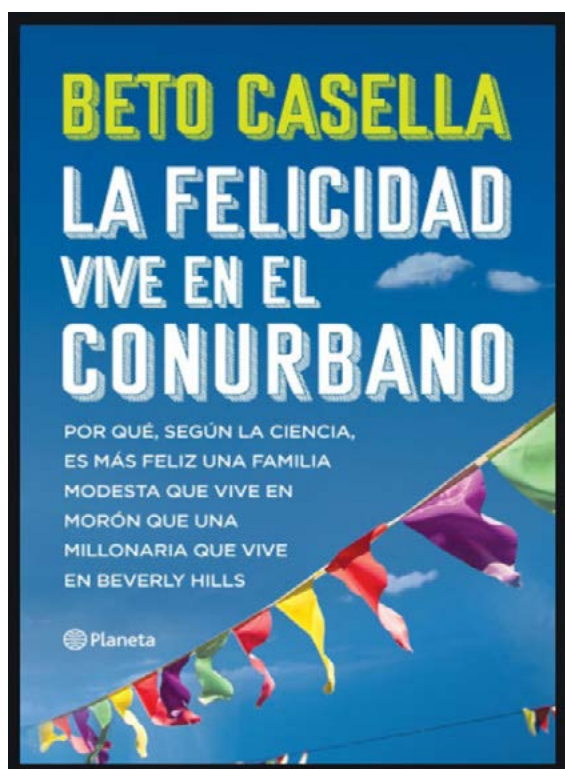
Sin dejar de lado su rol como intendente de Tres de Febrero, Diego Valenzuela vuelve a la pantalla chica con "Conurbano, tierra de oportunidades", un programa semanal dedicado a

El intendente de Tres de Febrero conduce un ciclo de entrevistas para dar a conocer el "lado bueno" del Gran Buenos Aires. Su

san, se esfuerzan, estudian, que luchan y salen adelante, que son creativas y que hacen cosas muy positivas. Entonces, usando esta herramienta -porque, si bien sigo siendo intendente, también soy comunicador, lo que definió es usar la comunicación para visibilizar esas historias. nacer

Entrevista a Diego Valenzuela. Programa Tierra de Oportunidades. Canal 26.

Otro caso torsionado de romantización podemos encontrarlo en el libro *La felicidad vive en el conurbano*, del conductor televisivo Beto Casella: por exacerbación, una romantización burlona, irónica, un gesto que lo ubica entre la “tierra de posibilidades” y las “historias del conurbano” de Pedro Saborido.³ El subtítulo del libro de Casella es significativo de tal movimiento: “Porqué según la ciencia es más feliz una familia modesta que vive en Morón que una millonaria que vive en Beverly Hills”. La apelación científica también lo parangona a Saborido, que evoca falsamente a sociólogos noruegos o chinos para intentar lo inexplicable, el enigma argentino, el conurbano.



La felicidad vive en el conurbano. Beto Casella.

La idea de “posibilidad” utilizada por Valenzuela, en este caso, remite a la del esfuerzo personal por progresar, vinculado a su vez al ideario emprendedorista, acuñado y dispersado por tal fuerza política. Aquí, la posibilidad parece ser la de salir del lugar en el que se está. Una infravaloración del presente por otros medios. Suponer que se puede estar mejor implica una aseveración implícita del indeseable presente y que allí, en el conurbano, así y todo, se vive y se puede salir, adelante y de allí.

En tal sentido, entre el epíteto pregnante (hacia adentro y hacia afuera) de tierra de nadie y el romántico/liberal de la tierra de posibilidades, intentaremos rastrear ahora el de una tierra, un territorio autonarrado, bajo retóricas de arraigo y agite.

³ El que analizamos en el texto “La lengua en la orilla”, en Racket, A. (2022). *Narraciones en la frontera*. José C. Paz: EDUNPAZ. Recuperado de <https://edunpaz.unpaz.edu.ar/OMP/index.php/edunpaz/catalog/view/91/103/363-1>

Nadie sin tierra. Resistencias/documentos territoriales

Habría que reescribir “tierra de nadie” como “nadie sin tierra”. Algo que se expresa como promesa y formas de acceso territorial extendidas, formales e informales, que son impedidas de hecho en la ciudad, sea por los elevados precios, negocios inmobiliarios, por espacio habitacional ocioso o materialmente por una ocupación impedida por el terreno limitado propio del límite intrínseco de la Ciudad de Buenos Aires (General Paz, Riachuelo, Río de la Plata). La indefinición del límite territorial del conurbano como una zona en permanente expansión hace a su vez que en algún sentido (muchas veces más vivencial/de facto que legal/propietario) sea una tierra donde todos, al menos muchos, tendrían algún lugar donde estar.

En tal sentido, en “tierra de nadie”, como concepto y práctica, anida una potencia que excede y expresa el carácter cercenado/r del modo habitual de su uso. El “nadie” al que alude la expresión puede no ser una falencia, una falta, un abandono, sino una discusión al ideario propietario. Así, la “tierra de nadie” puede expresar una tierra exenta de propietarios individuales, una tierra otra a la del ideario alambrador, para erigirse como una tierra no de propietarios, sino de nadie en particular y potencialmente de todos, usable, habitable, vivible. De quien efectivamente lo haga. Es decir, una referencia vital, apropiable y superviviente, un modo de vida comunal des-alambrador, como justicia poético-política a la masacre, apropiación y conquista del no-desierto.

¿Qué expresiones contemporáneas y conurbanas exploran y vitalizan la concepción de “nadie sin tierra”? Aquí mencionaremos solo una de las que hemos estado indagando y que surgió de y en la charla *Espejismos Conurbanos*. Nos referimos a los colectivos asociados a la recuperación de espacios naturales y su reconceptualización.

Hablamos en particular del proyecto de Reserva Natural Urbana La Juanita en el que se implican varios colectivos artístico-culturales (y) de militancia ambiental, en el marco de reconocer la flora y fauna del territorio y en disputa en torno a un basural a cielo abierto ubicado allí. La reserva se encuentra en el partido de Malvinas Argentinas, abarca las localidades de Grand Bourg, Tierras Altas y parte de Tortuguitas, atravesada por el Arroyo Claro: unos 16 kilómetros de longitud que nacen en José C. Paz, atraviesan zonas residenciales e industriales de los municipios de Malvinas Argentinas, Escobar y Tigre, y desembocan en el Río Luján.

Las compañeras Ángeles Limay y Evangelina Vargas dicen que el territorio aparece recorriéndolo, caminándolo, habitándolo. Evidenciando que hay un saber, una consideración, una mirada que surge de modo situado, estando en el territorio: saber de su existencia en acto perceptual, corporal, material.



Arroyo Claro. Reserva Natural La Juanita.

Militancia “natural”. Territorios a nombrar

Dice Ángeles Limay: “Dentro de esa Asamblea en contra del basural a cielo abierto tenemos un sueño: cuidar la Reserva La Juanita y nombrarla como un pulmón del conurbano, por la cantidad de hectáreas y de verde que se encuentra en ese espacio. Esto nos permite empezar a conocer los arroyos que están cerca de nuestras casas, como el arroyo Pinazo, el arroyo Morón, todos están unidos. Comenzar a nombrarlos, distinguirlos. Entender el territorio a partir de lo que vemos, no de lo que nos muestran, o de lo que nos cuentan, sino caminarlo. La gente a veces dice que es una zanja, una cloaca, que no sabía que era un arroyo. Relatos que surgen de las caminatas, de conocer el territorio y de allí querer recuperarlo. Nos unimos por la defensa de las aguas, de los ríos. Formamos parte de un programa de radio, *Nómades el regreso*, que comunica lo que pasa en el conurbano. Vemos la realidad de modo diferente a quienes no lo habitan. Podemos encontrar paisajes que no veíamos, desde Río Reconquista, el Río de las Conchas, lo pudimos ver como una reserva, habitado también por animales, aves, donde hay tanto basurales como espacios recuperados”.

Dice Evangelina Vargas: “La contrariedad entre la basura y las especies en resistencia al daño, contrariedad entre el consumo y nuestros propios hábitos. Pensar la naturaleza desde otras perspectivas, pensar La Juanita, Grand Bourg, José C. Paz, como cuando nuestros abuelos o bisabuelos llegaron a estos espacios, donde había una relación más profunda, más cercana con la vida rural, del trabajo con la tierra, que después se fue perdiendo y ahora intentamos volver a esas cosmogonías. Nos encanta irnos de vacaciones a lugares hermosos donde haya planta y que el agua esté

limpita, pero tenemos arroyos en nuestros barrios, queremos saber sus nombres y cómo se conectan. Vecinos unidxs de San Atilio, Isla verde de Palomar, Reserva natural de Pilar, de Morón, en Bella Vista, en el Santuario Los Berros. Estamos en comunidad, resignificando estos espacios, dándoles amor, exigiendo que sea una reserva natural. Cuidar estos espacios y encontrarnos con nuevos relatos -un lugar tan hermoso y tan descuidado- me hizo preguntar qué hago por mi barrio, por qué solo pensar en irnos a lugares lindos, qué hacemos con nuestros lugares, nuestros relatos. En la docencia debemos incluir lo ambiental. Estamos en formación en deconstrucción de nuestros propios discursos sobre nuestro territorio, intentando preservar estos lugares, que los estudiantes los miren con otros ojos, amorosos, y que sepan que es un derecho tener un espacio verde en nuestros barrios. Y así poder constituirnos: “no en la mirada que lxs otrxs tienen sobre nosotrxs. Sino encontrar nuestra propia identidad en la mirada”.

U-topos. Coda

Lucrecia Martel filma en 2010 *Nueva Argirópolis*. Allí revisita la obra de Sarmiento, *Argirópolis* (1850), donde instaba a una utopía, una tierra aún no existente a crear, los Estados Unidos de América del Sur, con capital en la Isla Martín García, en el Río de la Plata, fundamentalmente para controlar el comercio entre los países del Cono Sur, con el Paraná como vía de interconexión. Por cierto, un programa regional soberano incumplido. Martel lo retoma, pero en una clave que Sarmiento nunca hubiera admitido, la de una comunión no solo de economías, sino de lenguas y de concepción territorial. El corto se compone de voces originarias que se entrelazan con dispositivos contemporáneos. Una escena es clave: una doña habla con un grupo de niños y niñas, tomando una botella llena de arena, y le dice que las islas no son de nadie, que se forman de manera natural, por sedimentos o apariciones rocosas, por tanto, pertenecen al propio fluir de la naturaleza. Si no son de nadie en particular, ya que se autoforman, son de todos, de todas. En tal caso, de quien la respeta y habita. Un principio territorial no menos utópico, en términos de una configuración comunal deseante, arraigada en lo más profundo de las discursividades y formas del habitar, incluso, de nuestro “propio” territorio.

Referencias bibliográficas

Arlt, R. (2013). *La isla desierta*. Buenos Aires: Terramar.

Aubenas, F. y Benasayag, M. (2005). *La fabricación de la información*. Buenos Aires: Colihue.

Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pretextos.

Materiales analizados

“Drogas, violencia y marginalidad: los vecinos denuncian que Moreno es ‘tierra de nadie’”. (26 de septiembre de 2016). *TN*. Recuperado de https://tn.com.ar/policiales/drogas-violencia-y-marginalidad-los-vecinos-denuncian-que-moreno-es-tierra-de-nadie_740556/

“José C. Paz tierra de nadie: así fue el brutal robo al verdulero que lucha por su vida”. (4 de agosto de 2022). *Crónica*. Recuperado de <https://www.cronica.com.ar/policiales/Jose-C.-Paz-tierra-de-nadie-asi-fue-el-brutal-robo-al-verdulero-que-lucha-por-su-vida-20220804-0141.html>

“José C. Paz sigue siendo tierra de nadie”. (3 de febrero de 2006). *Urgente 24*. Recuperado de <https://urgente24.com/30246-jose-c-paz-sigue-siendo-tierra-de-nadie>

El podcast está al aire



*Ernesto Lamas y Gastón Montells**

“La radio resurge en la contingencia crítica del ordenamiento pandémico. Recupera su propósito fundacional: acompañar, crear solidaridad, sujetar las soledades. Renovada, enérgica, desde nuevas narrativas y desplazamientos a través de los actuales usos sociales de las superficies digitales”. Así dicen Ernesto Lamas y Gastón Montells en *Poscat. El podcast después del podcast*, un libro que emerge del taller que surgió durante la pandemia y cruzó husos horarios para que se encontraran comunicadores y comunicadoras de distintos puntos de América Latina. Después, el taller se transformó en más talleres, en seminarios, charlas, conversaciones en distintos formatos. El hilo que lo enhebra es la articulación entre radio comunitaria y podcast. Este artículo es un fragmento de ese libro, que acaba de salir.

* Ernesto Lamas es docente de Taller de Radio Expandida I y Gestión Integral de Medios Ciudadanos y Comunitarios en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ. Gastón Montells es docente en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Ambos son autores de *Poscat. El podcast después del podcast* (2023).

Este momento presente solía ser un futuro inimaginable.

Stewart Brand, *The Long Now Foundation*

Las radios comunitarias siempre se han atrevido a diseñar con osadía sus propias condiciones de realización, con la imaginación de la autonomía y la determinación de sus propios modelos de gestión social. El diferencial de la identidad de los proyectos comunitarios, populares y alternativos es construir sus propias condiciones, entre ellas, las de emisión, con antenas y encendidos virtuales que aumentan su propósito fundacional hacia las superficies digitales.

Funcionan como actores sociales transmediales, simultáneamente en tres territorios: el espacio público, el aire del espectro radioeléctrico y los campos algorítmicos digitales. Esa intersección da forma a la vinculación de los proyectos sonoros radiofónicos en cada una de las comunidades y sus deslizamientos hacia los telares de las plataformas digitales.

Los usos tecnológicos están asociados a los cambios en la organización del trabajo y a los modos en los que habitamos la relación con el contexto que vivimos. Se trata de encontrar la utilidad de resituarnos y actualizar los proyectos, relanzarlos con nuevas terminales y prácticas que nos permitan contarnos donde no estábamos. El desafío sigue estando en llegar a nuevos interlocutores e interlocutoras y generar mayor participación de quienes todos los días rodean y aumentan los proyectos en los paisajes de otros vecindarios.

Las radios comunitarias han sido pioneras y protagonistas en nuestro continente en la producción y elaboración de sentido sobre los contenidos de esta narrativa sonora que complementa a la radio, y de ese modo también la continúa. Ambas están sostenidas en las expresiones de la sonoridad, pero pueden pensarse de formas diferentes.

Radio y podcast son uno, pero no lo mismo. Mientras la radio sucede en vivo y en directo, el podcast permite la escucha en diferido y la fijación atemporal a una plataforma, documenta su realización, se archiva y está siempre disponible. Actúa desde las prácticas a demanda, en los itinerarios desterritorializados de la navegación digital, con la autonomía de la reproducción en remoto para escucharse desprogramado cuando se desee, cuantas veces se quiera. Mientras la radio se oye efímera, en vivo, el podcast se escucha grabado, íntimo y diseñado en profundidad incluso para ser revisitado.

La radio sucede donde se la escucha. También el podcast: esa válvula inalámbrica, potente y propositiva que recorre la transmedialidad y relanza la radio con usos actuales de conceptos antiguos. [...]

La novedad antigua del podcasting en la circulación actual

El podcast es la narrativa sonora que se convirtió en la novedad de escucha de contenidos orales en diferido. Una “novedad antigua”: las radios comunitarias la protagonizan desde hace dieciocho años. El 17 de julio de 2005, desde la Ciudad de Buenos Aires, *FM La Tribu* se convirtió en la primera radio

argentina en tener un sitio de podcasting. El primer podcast, publicado ese mismo día, se llama *Tal vez mañana no entres más*. Dura 22:08 minutos y empieza con esta frase: “La tecnología sirve para decirle al mundo que no estamos de acuerdo”.

Con episodios artísticamente contundentes, minuciosos y originales, los contenidos atemporales del podcast nos dan la posibilidad de seguir temas, conversaciones y perfiles, experimentaciones sonoras y agendas específicas que no siempre están presentes en los medios tradicionales de comunicación, pero que circulan con autoridad a través de los andariveles flotantes de la conectividad algorítmica y sus despistes.

La portabilidad del podcast, el hecho de poder ser escuchado cuando se desea, adelantarlo, pausarlo o retrocederlo y que quede fijado a una plataforma a la que se pueda regresar, lo ha convertido en un contenido *on demand* que le garantiza fuerte incidencia en las nuevas generaciones y una atractiva modalidad para presentar una producción en los actuales códigos creativos de la transmedialidad.

Es significativo, pero no raro, que repensemos a la radio en el justo momento en que el mundo entero se puso en el suspenso crítico del desacomodamiento que produjo la pandemia. La radio y su relación con la crisis es, casi por definición, la naturaleza de su existencia en vivo y en directo. En todo momento histórico, la radio ha sabido resolver sus condiciones de realización donde sea que haya una antena o un conjunto de datos inalámbricos pero, sobre todo, un colectivo de personas dispuestas a vivir en sus propios términos.

Siempre la radio fue así. Hoy se discute, por ejemplo, si el podcast es o no radio, si la sonoridad desplazada a las nuevas tecnologías lo es. Una formulación actual, pasional y categórica: radio es todo lo que se parece a la radio.

Lo ha tomado, la radio, de la oralidad popular, de la construcción de la época en el diálogo del espacio público y sus coralidades, y se constituyó como la gran referencia de origen. La radio, como la memoria, es igual que el agua: una filtración que lo ocupa todo adaptándose a las formas por donde circula.

Dice Lalo Mir –locutor y radialista apasionado, inventor de formatos y fundador de radios, comunicador argentino que pintó de colores a la FM cuando todavía era en blanco y negro– que la radio se hace donde pasan las cosas. Lo repasamos el 31 de mayo de 2022 cuando estuvo en uno de los encuentros del seminario *El podcast después del podcast* en la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UBA. Preparados a la transmisión inmediata, con cables, antenas, wifi, herramientas y datos junto a una valija técnica que todo lo vincule y emita. Cuenta que entendió a las audiencias en vivo en una plaza de Marrakech, donde en cada esquina un contador de noticias reunía con habilidad discursiva a grupos más o menos numerosos de oyentes y se distinguía quien además contaba chistes junto a dos niños que musicalizaban en vivo. También conoce los comportamientos de sus interlocutores a partir de las huellas que las métricas de los contenidos digitales le revelan sobre lo que hacemos cuando navegamos y los tiempos de permanencia que nuestras atenciones le dedican a las propuestas narrativas.

La excepcionalidad en la que seguimos viviendo durante las reconfiguraciones pospandémicas nos brinda, exigidos de creatividad, la oportunidad de vivir también excepcionalmente. Refundar nuestros propósitos y, así, actualizarlos. Pero también volver a ilimitarlos, darle la potencia de los sueños. Pensar que, así como este contexto sanitario irrumpió de modo imprevisto, inédito e inesperado, ¿por qué no imaginar, del mismo modo, que podemos irrumpir desde ese otro mundo deseado siempre? [...] Eso es la radio: irnos a otro mundo sin abandonar nuestro lugar. Fundar el tiempo y el espacio desde la imaginación y el lenguaje.

“El cuerpo encerrado pero la mente al infinito”, sintetizó en otra de las conversaciones el querido Ricardo Mollo, uno de los más importantes referentes culturales de la Argentina, músico, compositor, cantante y guitarrista de Divididos, distinguido además por su sensibilidad en el acompañamiento a los proyectos sociales. Hay mucho que aprender de las experiencias sociales que sufren el encierro, las personas privadas de la libertad o quienes están en los hospitales de salud mental. Proyectos de avanzada como la radio *La Colifata*, desde hace más de treinta años, son referencia mundial en ese sentido.

Ese podcast de antes está en la radio actual, con sus narraciones transmediales, portables y archivistas de un urgente mundo en vivo que se cuenta a sí mismo aumentado y diverso desde los pliegues oceánicos de una permanente transmisión coral.

La radio no es solo el dispositivo tecnológico sino el proyecto que expresa y la dirige. Para quienes protagonizan la comunicación comunitaria, la radio no es solamente lo que hacemos al aire sino la razón de porqué estamos juntos y juntas. Para contarle al mundo que no estamos de acuerdo y encontrar modos de reunirnos para cambiarlo. Para contar historias cotidianas que no llegan a los medios tradicionales y buscan aire para re existir. Para reconocer el valor de la palabra pública y crear condiciones en las que pueda ser ampliada y escuchada.

Ese no estar de acuerdo que aparece también como declaración en la primera línea del primer podcast de una radio argentina significa muchas cosas desde la perspectiva comunitaria, alternativa, popular y ciudadana. Implica, también, la posibilidad de explorar un dispositivo narrativo que hasta entonces tenía un nombre difícil pero que, aun así, en 2005 en Estados Unidos fue declarada la “Palabra del año” por los editores del New Oxford American Dictionary.

El origen del término “podcast” está tironeado por distintas perspectivas. Una parte de la industria lo vincula con la caracterización que hizo el periodista Ben Hammersley a principios de 2004 desde el diario inglés *The Guardian*. La denominación de esta narrativa de transmisión a demanda y en diferido podría estar influenciada por la empresa Apple, que buscó vincularlo al iPod, su dispositivo portátil de reproducción de audio. Desde el campo social, el término se asocia a la relación entre dos siglas: P.O.D., *Public On Demand* (a pedido del público), y *cast*, abreviación de *broadcasting*, es decir, radiodifusión. En la traducción de la unión de esos términos se expresa el propósito original de construir una comunidad donde poner en circulación contenidos libres, socializar conocimientos, historias, experiencias y seguirlos de acuerdo a los intereses de cada una y cada uno: “radio a pedido”. Además, en inglés “*pod*” es un modismo que significa “cápsula” o “vaina”: podría pensarse etimológicamente en una “radio encapsulada”. Algunas

otras perspectivas sostienen que P.O.D. también remite a “*Personal on Demand*”, haciendo referencia a la atribución individual que tiene el uso y experimentación del podcast.

En su período fundacional, el podcast fue impulsado por los colectivos de desarrolladores de software libre desde el trabajo en red con organizaciones sociales. A través de un sistema de suscripción llamado RSS (*Really Simply Syndication*, suscripción muy sencilla) permitía enterarse que había un nuevo episodio o descargar los contenidos apenas eran publicados, sin tener que navegar el sitio de origen y pudiendo escucharlos cuándo, dónde y cuántas veces se quisiera. Del mismo modo, permitía conservarlo, compartirlo y hasta intervenirlo de manera colaborativa, aplicarle una portada visual y un texto descriptivo para acompañar el lanzamiento del contenido en el estreno de su enunciación.

Chispa, experimentación y podcast

Las radios comunitarias están repletas de iniciativas de experimentación sonora y narrativa, de búsqueda de nuevos formatos, de construcción de corresponsalías populares permitiendo la circulación de otras voces y en ellas sus territorios. La Asociación Mundial de Radios Comunitarias - América Latina y Caribe (AMARC ALC) fundó *Púlsar* en 1995, una agencia informativa para acercar a las radios comunitarias al uso de las nuevas tecnologías y producir un boletín de noticias en red, preparado de manera colectiva con corresponsales locales. Emisoras sociales sin fines de lucro, narrativas orales, articulación de redes y software libre, se combinan para la implementación de plataformas que permitan alojar y distribuir contenidos a toda la región, además de la posibilidad de emitir de manera remota. Las radios del Movimiento Campesino de Santiago del Estero - Vía Campesina (MoCaSE-VC), por ejemplo, fueron pioneras en el uso de paneles solares. Las iniciativas radiofónicas de las comunidades mapuche se anticiparon a muchas al empezar a transmitir *online*. También desde AMARC ALC se creó en abril de 2009 *Café de antenas*, un espacio para compartir realizaciones sonoras de las emisoras integrantes de la red.

Los medios de las organizaciones sociales siempre han estado a la avanzada para interpelar a las agendas hegemónicas con un conjunto de narraciones disidentes. Del campo social es la fraseología de la innovación tecnológica que apropió el mercado: la palabra comunidad, tan utilizada por las telefonías; el concepto mismo de red social, ocupado hoy por la digitalización pero tomado de las prácticas tradicionales del campo popular donde los actores vivos de cada comunidad construyen redes para fortalecerse; o la “novedosa” idea de suscriptores que las radios comunitarias fundaron desde los inicios a través de sus clubes de oyentes y radioparticipantes. Son innumerables los ejemplos de radios comunitarias que se adelantaron a propuestas que luego tomaron los medios públicos y comerciales. Siempre han sido vanguardia, tanto en la creación de sus propios modelos de gestión como en sus propuestas programáticas y su manera de habitar la tecnología obstaculizando la reproducción mecánica del algoritmo.

En una de las actividades sucedidas en la pandemia, FES-Colombia convocó a la especialista en estudios de comunicación popular María Cristina Mata (Marita) a una conversación con el académi-

co español Manuel Chaparro coordinada por Gissela Dávila, del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL). Marita dijo: “vivimos un entramado inseparable entre vida cotidiana y tecnología. Hay que pensarlas como una nueva condición de existencia”. En coincidencia con su enfoque, una vez más debemos discutir colectivamente con qué proyecto intervenimos las tecnologías tanto para contar qué queremos como quiénes somos y, sobre todo, para construir nuevos espacios de participación, y amplificar así la mayor cantidad de voces posibles desde sus propias singularidades identitarias.

El podcast antes, la radio después

En todos los continentes, el podcast se ha convertido en una modalidad sonora con millones de descargas, utilizada por figuras públicas de las artes y el deporte, por los principales conductores de la televisión masiva para hacer sus editoriales cuando inician el día, por referentes políticos que antes hacían programas de televisión por cable, por las principales redacciones del periodismo gráfico mundial. El podcast aparece transversalmente en todas las industrias, desde la moda y el perfume hasta los videojuegos y el automovilismo.

Hay casos paradigmáticos. *Serial* es uno de ellos: el podcast de periodismo de investigación realizado en 2014 por Sarah Koenig que se convirtió en el mayor éxito del podcasting de no ficción, al punto que obligó a reabrir la investigación en un caso policial que condenó a cadena perpetua a un joven de diecisiete años en Baltimore, Estados Unidos. Están también *RadiOculto* y *Radio Mosquito* que se destacan por sus elecciones narrativas para traspasar los encierros. El primero, coordinado por Alejandro Demasi, de *FM La Tribu*, es parte del Programa de Extensión en Cárceles de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. El segundo, coordinado por Diego Skliar, se graba en el Centro Universitario San Martín dentro de la Unidad Penitenciaria 48 de José León Suárez, en la provincia de Buenos Aires.

Está cada episodio premiado de las realizaciones que Catalina May y Martín Cruz producen desde Santiago de Chile para el podcast documental *Las Raras* y sus “historias de libertad”. También las tesis de grado de carreras universitarias, como *Lo que quieren las pibas*, realizado por Josefina Avale desde la UBA para *Furor podcast*, o *La segunda muerte del Dios Punk*, producida por Nicolás Maggi con la tutoría de Martín Parodi para la Universidad Nacional de Rosario. La Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT) con su proyecto de podcast sobre agroecología llamado *Del campo a tu mesa* o los significativos usos del podcasting como archivo, memorias y presentaciones institucionales de las organizaciones que integran los Puntos de Cultura de Argentina, motivados desde la Dirección de Diversidad y Cultura Comunitaria y el sitio *Identidades* del Ministerio de Cultura de la Nación, desde donde se realizó la serie *La historia estaba alrededor. Relatos locales de la comunidad local* con trece episodios de podcast originales de todo el país.

Radio y podcast permiten construir un proyecto transmedial y simultáneo donde se complementan y fugan hacia sus propias especificidades en la búsqueda de nuevos interlocutores e interlocutoras.

La radio era pura fugacidad, inmediatez, efímera. En vivo lo sigue siendo. Pero ahora los contenidos también pueden quedar fijados, detenidos, rescucharse y circular a demanda. Una y otro son continuidad y no réplica.

La característica fundacional del podcast es la posibilidad de construir narraciones sonoras para ser escuchadas en diferido, cuando uno quiera, sin tener que hacerlo en vivo como la radio, y la opción de seguir episodios aunque en sí mismos funcionen como unitarios que empiezan y terminan, aun cuando entre ellos tengan guiños que los vinculan. Esta condición de portabilidad, llevarlos adonde se vaya, poder retroceder, frenar, adelantar y conservarlos, permite la fijación del contenido a una plataforma y, de ese modo, la posibilidad de una elaboración más detallada, minuciosa, atemporal, propositiva y experimentada.

Como a todo uso tecnológico, es necesario pensar para el podcast una propuesta y rodearlo de acciones creativas que permitan comunicarlo. Resituarse sobre la navegación de cada momento histórico del proyecto y determinar sus propósitos actuales. Las tecnologías se constituyen como retratos de una época, condición que demanda pensarlas siempre en movimiento. Cuando las capturamos ya se movieron, son un objeto de estudio dinámico, organismos mutantes que exigen reflexionarse cada vez mientras se transforman.

Audiencias, algoritmos y redes

Antes, la audiencia solía ser un misterio. Aunque la recepción suceda en la intimidad, la radio transmite simultáneamente para todos, para todas. Hoy, las audiencias digitales son suscriptores y suscriptoras individuales que en muchos casos constituyen comunidades de oyentes activas, que colaboran en el financiamiento de radios y productoras de contenidos. La inteligencia artificial algorítmica tiene sus datos y lee sus comportamientos. Con las métricas se puede saber precisamente todo lo que hacen, no sus discursos sobre lo que dicen que hicieron.

Antes, la publicidad era la misma para toda la audiencia. Ahora se geolocaliza y diversifica. Hay contenidos gratis y *premium*, también una combinación entre ambos: *freemium*. Hay podcasts auspiciados, anunciantes que acompañan radios *online* o publicaciones en *Instagram*. Las grandes empresas de tecnología como *Google*, *Amazon* o *Spotify* intentan quedarse con el mapa completo de las realizaciones sonoras en podcasting. Las principales corporaciones del mundo (NPR, BBC, Prisa, *O Globo*, *New York Times*, *The Guardian*, FRI, etc.) están centralizando las producciones masivas haciéndolas circular por todo el recorrido de cada una de sus estructuras mediáticas.

Las radios vienen prestando atención a *Twitch*, la plataforma de juegos en línea, para ampliar la participación, interpelar a la juventud y convocarla. Del mismo modo, sus transmisiones por *streaming* o la difusión organizada de realizaciones por *Whatsapp*. ¿Habrán que imaginar radios o contenidos sonoros por *Whatsapp* y *Telegram*? *Zoom*, *Meet*, *Jitsi*, como antes sucedía con *Skype*, son plataformas que se incorporan al sistema de medios y permiten aprovechar tres veces el mismo contenido: en video, en

audio o desgrabado para utilizarlo en texturas gráficas y, de ese modo, distribuir el mismo acontecimiento de manera diferenciada en tres soportes comunicacionales complementarios y simultáneos.

La radio –y todo lo que se parece a la radio– nos da la posibilidad de fundar el lenguaje, no reproducirlo sino crearlo. Por eso se valora la originalidad, por su referencia a un origen diferencial que lo hace único en identidad y, de ese modo, distinguible. Interpelarnos: no encantarnos. Quedar encantado es, de alguna manera, obnubilarse, porque el encantamiento es un modo de sumisión. Interpelar: crear otros reales posibles. Animar, desnaturalizar, desacostumbrar, sorprender, recuperar la atención, el descubrimiento, el placer y la incomodidad para impulsar a la acción. El podcast social es un decidido llamador a la actuación colectiva. El gran amor a la oralidad.



Poscat. El podcast después del podcast (2023).

Ernesto Lamas y Gastón Montells, con prólogo de Omar Rincón.

Ediciones El nombre del mar.

Diseño: El Fantasma de Heredia.

Diseñar, gestionar y construir contenidos para infancias: la experiencia de Pakapaka

Entrevista a Cielo Salviolo



Gabriela Guerschanik*

Pakapaka es el primer canal infantil, educativo y público de Argentina, con contenidos de alta calidad y referente en la región. Nació por decisión política en un contexto de ampliación de derechos junto a la creación de otros medios públicos, primero como una franja infantil dentro de Canal Encuentro y luego, en septiembre de 2010, se lanzó como señal del Ministerio de Educación de la Nación.

Desde sus inicios, Pakapaka impulsa instancias de participación con un enfoque federal y plural, promueve la construcción de ciudadanía desde las infancias para fortalecer el derecho a la comunicación de las chicas y los chicos. Es un proyecto educativo y cultural cuyo contenido se despliega en la pantalla de la tele, en las redes sociales, por la plataforma pública y en el territorio, con eventos, funciones de teatro y parques temáticos. “Atractivo, entretenido e innovador”: así lo define la directora y fundadora de la señal, Cielo Salviolo, gestora cultural, investigadora en comunicación e infancia y productora especializada en contenidos y formatos audiovisuales infantiles.

¿Cómo se conciben los contenidos para las infancias en una señal pública y educativa? ¿Qué desafíos aparecen en torno a la producción de contenidos en el actual contexto de convergencia tecnológica? ¿Cómo se delineó la innovadora experiencia de participación de Inventar Pakapaka, el

* Docente de Desarrollo de Proyectos Audiovisuales y Gestión y Planificación de Medios Públicos en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

Consejo de Niños y Niñas que surgió luego de la pandemia? ¿Cómo se piensan los abordajes de la historia y la construcción de la memoria junto a las infancias, específicamente a partir de la efeméride por los cuarenta años de democracia? La experiencia de Cielo Salviolo recorre estos ejes y echa luz sobre Pakapaka, un espacio de juego colectivo, de búsquedas y aprendizajes: como su nombre, en quechua, “el juego de las escondidas”.¹

Contornos del NO (CdeINO): ¿Qué criterios se tienen en cuenta para el desarrollo de contenidos audiovisuales para infancias, desde una señal pública y educativa como es Pakapaka?



Cielo Salviolo, fundadora y actual directora de Pakapaka.

Cielo Salviolo (CS): Nacimos hace doce años como un canal infantil, educativo, público, y desde entonces hemos ido creciendo y consolidándonos como una experiencia innovadora en la región. Entendemos que lo público tiene un valor fundamental, que debemos generar contenidos de altísima calidad, bellos, y representar un aporte significativo para la vida de los chicos y de las chicas. Una pantalla que dialogue con todas las experiencias infantiles, que lo haga con una pregunta, con un contenido, con un escenario, con un tono de voz, con un paisaje, con una estética. Que logre, fundamentalmente, que ellos y ellas, quienes nos miran, se sientan en algún momento interpelados y representados por esa pantalla.

CdeINO: Pakapaka se inició como una franja de contenidos para infancias dentro de Canal Encuentro, ¿cuál fue el contexto que permitió su nacimiento?

¹ Agradecemos a Malena Fainsod, coordinadora del Consejo Inventar Pakapaka, por la selección de imágenes que acompañan a este artículo.

CS: En el presente hay una sobreestimulación y, probablemente, una sobrecarga de contenidos vinculados con el mundo de los videojuegos y las comunidades multijugadores. Contenidos que el mercado propone como oferta para que los chicos jueguen sin parar. Y, en general, muchos de esos juegos proponen, además, la lógica del sálvese quien pueda.

Pero es posible que en ese contexto también exista una señal como Pakapaka, que está bien posicionada en el ranking de canales infantiles, con una audiencia que crece de manera sostenida desde hace tres años. Esto es posible porque cuando una pantalla interpela e instala temas que para las infancias son importantes, y habla de aquel mundo de intereses que a ellos y ellas les preocupan, los angustian, los conflictúan, pero también de aquellos temas que les provocan felicidad, que los invita a soñar, cuando una pantalla logra eso, los chicos y las chicas se apropian de esa pantalla.

Es posible, entonces, instalar un sentido distinto, que construya comunidad, que cuente que nadie se salva solo, que la construcción de un presente esperanzador tiene que ver con la construcción colectiva y con la participación de los chicos y de las chicas.

CdeINO: ¿Cuáles fueron los principales cambios que atravesó Pakapaka en estos casi trece años de vida?



Pakapaka en 2023: en julio estrenó nueva web (<https://pakapaka.gob.ar/>), en las vacaciones de invierno renovó sus propuestas y en septiembre cumplió 13 años.

Creo que se dice mucho sobre el futuro de los canales infantiles, si van a existir, si van a dejar de existir... La realidad es que también hay muchas investigaciones de consumos culturales que cuentan que hay franjas etarias que siguen mirando la tele. Sobre todo en países de nuestra región donde el acceso a los dispositivos móviles y a la conectividad es muy heterogéneo y desigual, hay muchos chicos y chicas que nos siguen mirando en la tele.

Nosotros pensamos que tenemos una responsabilidad enorme con la pantalla de la televisión, así como la tenemos con los otros espacios que habitamos en las redes sociales. Pero también sabemos que en estos casi trece años que tiene el canal hubo muchos cambios.

Si bien en los inicios nos conectábamos con nuestras audiencias casi exclusivamente a través de la pantalla de televisión, hoy sabemos que muchos chicos y chicas quizás miran contenidos en el canal de *YouTube* y no pasan por la pantalla de la tele. Me parece que la clave a futuro es empezar a pensarse en estos términos, como un ecosistema de medios que produce contenidos que están a disposición de los chicos y de las chicas en las diversas plataformas que habitamos. Pero con un desafío importante: que no encuentren lo mismo en todos lados sino que nuestras historias y nuestros personajes puedan encontrar narrativas apropiadas, innovadoras y distintas para cada uno de estos lugares en los que estamos presentes.

CdeINO: ¿Qué es el Consejo de Niños y Niñas? ¿Cuál es su objetivo y cómo viene funcionando esa experiencia?



Pakapaka creó el primer Consejo de Niños y Niñas de la televisión.

CS: Es una experiencia inédita, la primera en el mundo, de un consejo permanente, asesor, integrado por chicos y chicas en un canal de televisión infantil.

Si bien es un anhelo que teníamos desde los inicios del canal, nos animamos a concretarlo cuando empezamos a salir de la pandemia. Pakapaka participó de la iniciativa *Seguimos educando*, que fue el programa del gobierno argentino para garantizar la continuidad pedagógica en tiempos de Covid, cuando no había presencialidad. Cuando terminó, nos animamos a hacer una primera convocatoria invitando a participar de un espacio de trabajo con el equipo que hace Pakapaka.

Eso es el Consejo: un espacio que piensa propuestas para el canal, piensa abordajes, piensa narrativas. Nos invita a hacer mejores contenidos, a incluir temas en la agenda que quizás no teníamos, y las chicas y los chicos proponen. A mirar personajes y mejorarlos, a pensar incluso propuestas culturales para el territorio.

Nos animamos a hacer esa convocatoria y nos contestaron todos que sí. Hicimos un sorteo por un criterio de distribución regional, de género y de edad y así se conformó el primer Consejo en 2021 que tuvo dieciséis consejeros y consejeras. El segundo año ampliamos a veintiuno la cantidad de integrantes, y vamos ya por la tercera edición del *Consejo Inventar Pakapaka*, nuevamente con

veintiún niños y niñas de distintas partes del país. Hacemos una agenda de planificación de trabajo a comienzo de año, la validamos con ellos y ellas, y nos guía en el trabajo. Nos juntamos cada veinticinco días aproximadamente, y en esos encuentros generamos contenido, pensamos estrategias, abordajes, narrativas. Insistimos siempre en que no se trata de un *focus group* que valida una idea nuestra, sino que es un espacio de creación del canal. Nosotros co-creamos este canal con los chicos y las chicas que integran el Consejo.

Hicieron hasta ahora un montón de experiencias interesantes. Crearon dos personajes: Yazí, que se sumó a *Mundo Zamba*, y el otro va a aparecer dentro de poco en *La Princesa Medialuna*. Hicieron una campaña de prevención de la violencia entre pares, dieron forma a uno de los formatos más simples y más potentes que tiene el canal que es *Inventar Pakapaka Pregunta*, en el que chicos y chicas entrevistan a distintas personalidades de la cultura, de la política, del deporte sobre temas como identidad, diversidades, democracia, participación.

En Pakapaka hay un antes y un después del Consejo. El canal es mejor desde que tiene un Consejo.

CdeINO: ¿Cómo abordan desde la señal los desafíos en el actual contexto de convergencia tecnológica?

CS: En estos trece años de existencia el canal fue incorporando muchos de los consumos culturales de los chicos y de las chicas que suceden en el mundo digital.

Nosotros pensamos en la convergencia precisamente como una estrategia de distintas narrativas y propuestas que nos permiten estar en contacto con las audiencias. Eso quiere decir que no es que nosotros replicamos en las redes lo que hacemos en la pantalla de la tele un poco más corto. Exploramos distintas formas de contar contenidos con los personajes que están en la pantalla, y otras veces inventamos y creamos contenido que es exclusivamente para las redes o para el mundo digital.

La pregunta absurda, por ejemplo, fue un proyecto hermoso, en el que invitamos a través de *Instagram* a que los chicos y las chicas nos mandaran preguntas absurdas y nosotros, de la mano de escritores y con la ilustración de Cristian Turdera, le dimos forma a esas imágenes. Ese fue un proyecto que nació para *Instagram* y después terminó en la pantalla.

Hoy estamos en todas las redes sociales, pero no le hablamos a todos y a todas en todas las redes. Tenemos distintas estrategias, reconstruimos nuestro sitio web, hemos hecho aplicaciones y estamos generando nuevas.

El mundo digital es para nosotros otra pantalla. Eso tiene que ver con que también nosotros nos pensamos como proyecto cultural que crea contenido que se despliega en la pantalla de la tele, en la pantalla de las redes, en el mundo digital, en el territorio, en los productos que hacemos, en los libros, en los juegos y juguetes. Y son todos puntos de encuentro con las audiencias que nos desa-

fían a pensar distintas propuestas. No a replicar lo mismo en todas, sino para cada una tener una propuesta distinta.

Hoy nos parece importante que los contenidos circulen por distintos lugares, con estrategias que van variando, porque lo que nos interesa es que esa circulación permita que más chicos y más chicas se conecten con esa historia, con ese personaje, con esa pregunta, con ese contenido.

Sí nos preocupa, y mucho, que la pantalla de la tele esté siempre bella, alimentada y renovada porque también hay muchos chicos y chicas que nos siguen mirando, y mucho, en la tele. Otros nos miran en el canal de *YouTube* y no pasan por la televisión directamente, o solo miran el canal de *YouTube* de *Mundo Zamba*. Todas esas experiencias son posibles y a nosotros nos enriquecen, lejos de ir en detrimento de los índices de rating de popularidad del canal.

CdelNO: Desde Pakapaka, a través del MiniLab,² el primer Laboratorio de Investigación y Experimentación de Nuevas Narrativas Interactivas destinadas a las infancias, vienen desarrollando investigaciones sobre los consumos culturales de videojuegos, redes sociales y series *online* de las chicas y chicos. ¿Cuáles son los datos más relevantes que surgieron de esas investigaciones?

CS: En esta gestión creamos también el MiniLab, que es un espacio de investigación sobre consumos digitales de las infancias. Hicimos dos investigaciones de campo, exploratorias, porque tenemos una preocupación por entender y analizar qué le pasa a los chicos y a las chicas con esos consumos digitales, y también para ver dónde nos posicionamos. Hemos analizado sobre todo juegos y comunidades multijugadores y venimos viendo que cuando juegan no logran desconectar. Eso genera un nivel muy bajo de tolerancia a la frustración, una carga muy alta de ansiedad, un desconocimiento grande sobre cómo hay alguien que monetiza ese tiempo de ocio y de juego, prácticas también que traen como consecuencia el sedentarismo. Y, después, lógicas propias del juego, donde gana el más apto o el más hábil, donde los roles de las mujeres están muy estereotipados, y todo eso tiene un impacto en los chicos y en las chicas. Nos interesa conocerlo, entenderlo, para generar prácticas distintas desde el canal.

Desde el año pasado venimos haciendo un trabajo muy profundo con un grupo de organizaciones para construir colectivamente un manual de buenas prácticas para desarrolladores de contenidos digitales. La idea es abordar las cuestiones que observamos en las investigaciones de campo para generar estrategias y propuestas que permitan que las chicas y los chicos se sientan representados y participen sin angustiarse ni frustrarse. Una serie de cuestiones que apuntan a que los desarrolladores, las empresas y todos los involucrados generen buenas prácticas narrativas digitales.

² *MiniLab – Investigación cualitativa desde el punto de vista de los estudios culturales latinoamericanos 2021*. Recuperado de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/10/pakapaka_presentacion_minilab_2022_-_informe_general.pdf

CdelNO: ¿Cómo se aborda la historia y se construye memoria junto a la población infantil?

CS: Abordar la historia con los chicos y chicas es fundamental. Por un lado, para poder entender los procesos y hechos del pasado que son centrales para entender el presente. Además, para trabajar en la construcción de la memoria. Desde Pakapaka nos proponemos hacerlo a través de contenidos que narren hechos y procesos con un lenguaje cercano a los chicos y chicas, como es el caso de Zamba y todo su recorrido por nuestra historia. Zamba presenta situaciones, procesos, eventos de la historia y también de nuestro pasado reciente, pero sobre todo se propone generar preguntas, reflexiones, dudas que son esenciales para entender mejor lo que pasó, cómo pasó y cómo todo eso es importante para nuestro presente.

CdelNO: Las efemérides suelen ser fechas clave para el diseño de contenidos, marcan la agenda sobre ciertos temas y orientan el desarrollo de producciones específicas. El próximo 10 de diciembre se cumplen cuarenta años de democracia ininterrumpida en nuestro país. ¿Qué contenidos y acciones están elaborando para esa fecha?



Pakapaka ideó contenidos y propuestas pedagógicas para trabajar sobre los 40 años de democracia.

CS: Uno de los ejes de trabajo de todo este año es justamente la conmemoración de los cuarenta años de la democracia. La propuesta es generar contenidos que inviten a los chicos y chicas a soñar, jugar, aprender, enseñar, pensar y construir colectivamente un mundo para todos, todas, todes.

En este marco se presentó la guía sobre democracia,³ con sugerencias de actividades para trabajar con chicos y chicas a partir de contenidos del canal.

Además, se estrenaron producciones que se proponen escuchar las voces y opiniones de los chicos y las chicas, y reflexionar y debatir sobre el concepto de democracia y su importancia en nuestra sociedad.

También hicimos *Inventar Pakapaka Pregunta* sobre democracia, una serie en la que los chicos y las chicas entrevistan a distintas personalidades para pensar el concepto de democracia. Son seis capítulos y en cada uno se trabaja sobre un concepto, por ejemplo, decidir, participar, debatir, respetar y expresarse, y entrevistan a Juan Minujín, Sebastián Wainrach, Susy Shock, Sofi Carmona, Eial Moldavsky, Rita Segato, Ofelia Fernández, Facundo Imhoff, Laurina Oliveros, Juanchi Baleiron, Violeta Urtizbea y Estela de Carlotto.

Y *Queremos decir* es un recorrido por distintas comunidades donde los chicos y las chicas cuentan sus realidades a partir de talleres de rap en los que arman sus canciones.

CdeINO: ¿Cuáles te parece que son los desafíos que hay por delante desde la señal infantil, pública y educativa para garantizar mayores derechos e igualdad de oportunidades a las chicas y chicos de nuestro país?

CS: Uno de los desafíos más importantes es profundizar las formas de participación genuinas de chicos y chicas. Esto es algo que venimos trabajando mucho y que, con la creación del Consejo de Niños y Niñas, se convirtió en uno de nuestros ejes de trabajo. Dar la voz a los chicos y chicas para que su participación sea real, no solo para escuchar sus voces, sino también para que puedan construir el canal junto a nosotros.

También un gran desafío es acercar a los chicos y chicas cada vez más contenidos que promuevan el respeto por las diversidades, por las diferencias, y que promuevan también formas no violentas de resolver conflictos, que alienten el diálogo y la búsqueda de consensos para una sociedad más democrática.

3 Guía Pakapaka - 40 años de democracia. Recuperado de <https://www.educ.ar/recursos/158683/pakapaka-40-anos-de-democracia>

Cómo envejecer mejor en la tele



*Gabriel Katz**

Las noticias y representaciones mediáticas de las personas mayores y la vejez expresan, en su mayoría, una connotación negativa. Así lo reflejan numerosos estudios. Aumentos o bajas en los haberes jubilatorios, asaltos y violencia hacia los mayores, notas de color que reducen el rol de las personas de edad al de “abuelos” ocupan un porcentaje muy alto de la agenda los medios. El tratamiento de estas temáticas se caracteriza por una mirada prejuiciosa, paternalista o “ternurizada” de la vejez. En la tele, los viejos y las viejas son vulnerables, dan pena o angustia.

En Argentina, se considera mayores a las personas de sesenta años y más, adhiriendo a lo establecido en la Primera Asamblea Mundial sobre Envejecimiento realizada en Viena en 1982. Las cifras de la longevidad son inéditas y progresivas a nivel mundial: las proyecciones para 2025 indican que una de cada cinco personas será mayor de sesenta años. El envejecimiento es un proceso que comienza cuando nacemos y finaliza con la muerte. Su desarrollo es diferente según el contexto donde se envejece, las experiencias, las condiciones materiales, sociales, educativas, etc. La vejez es una etapa más de la vida: como la niñez, la juventud o la adultez, presenta características positivas y negativas. Existen muchas formas de envejecer, es por eso que hablamos de “vejeces”.

* Docente de Problemas en la gestión audiovisual en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ. Miembro del equipo fundador de Acua Mayor y ex coordinador de contenidos. Productor especializado en gerontología. @proyectoviejes.



Una propuesta televisiva para cambiar la mirada sobre la vejez.

Los debates comunicacionales a cuarenta años de la vuelta a la democracia en nuestro país tienen que hablar de concentración del mapa de medios, de regulaciones, de inclusión, de comunicación popular, de poder, de libertad de expresión, de derecho a la información y a la comunicación. También, de políticas públicas que contribuyan a transformar las representaciones de ciertos colectivos y actores sociales en las pantallas. En este contexto y bajo estas tensiones se encuentran las personas mayores, una población creciente y discriminada.

La foto, fuera de foco

El papel de los medios masivos de comunicación y de la producción audiovisual es sumamente importante en este proceso de tránsito hacia el logro de una nueva imagen desprejuiciada de la vejez y de entornos que aumenten las posibilidades y oportunidades para las personas mayores. Se trata de crear una narrativa, una nueva forma de contar, que se exprese más allá de los prejuicios.

Las políticas públicas deben acompañar un paradigma que concibe a las personas mayores como titulares de derechos y no como sujetos pasivos inclinados al cuidado o la asistencia. Este nuevo enfoque, basado en el empoderamiento de las personas mayores, permite reconocer y promover las capacidades materiales y simbólicas de una parte cada vez más importante de la población de nuestro país para construir sociedades más inclusivas y equitativas: más democráticas.

En Argentina, el 16,1% de la población está conformado por personas adultas mayores y el número asciende a 21,7% en las grandes urbes. Sin embargo, los datos relevados en el último monitoreo de noticieros de TV abierta que realiza la Defensoría del Público marcan una presencia escasa y limitada de

temas vinculados a personas mayores en las agendas de los noticieros. Solo 1,1% de las 14.918 noticias analizadas refiere a esta temática. En la misma línea, se evidencia que la representación de las personas mayores está vinculada principalmente a casos policiales y a la información sobre salud y jubilaciones.

El marco

La Convención Interamericana sobre la Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores fue aprobada el 15 de junio de 2015 por los Estados miembro de la Organización de los Estados Americanos (OEA). La firmaron de inmediato los gobiernos de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador y Uruguay.

Esta Convención es el único instrumento interamericano y el primero a nivel internacional que cubre la gama de derechos a ser protegidos para las personas mayores, desde los civiles y políticos hasta los económicos, sociales y culturales. Su objetivo es promover, proteger y asegurar el reconocimiento y el pleno goce y ejercicio, en condiciones de igualdad, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de la persona mayor a fin de contribuir a su plena inclusión, integración y participación en la sociedad.

A partir de la sanción de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, promulgada el 10 de octubre de 2009, Argentina puso en marcha un cambio tecnológico y una transformación en los contenidos y en los modos de producir sentido desde los medios. En el artículo 93, la ley de medios audiovisuales explica la transición a los servicios digitales que fue entendida no solo como un hecho tecnológico sino como la posibilidad de aplicar formatos y contenidos innovadores que movilicen y se transformen en verdaderos agentes de inclusión social. Con esa impronta, el Estado nacional promovió, a través de la creación del Consejo Asesor de la Televisión Digital, una serie de políticas con el objetivo de modificar la lógica de consumo y dar lugar a una concepción que sea capaz de concebir a los televidentes como ciudadanos y ciudadanas activas y sujetos de derechos.

El movimiento

Un colectivo de profesionales de la comunicación social y del mundo audiovisual fuimos convocados en 2010 por el Estado nacional y nos reunimos para diseñar y llevar adelante el proyecto al que llamamos Acua Mayor. Lo definimos como un espacio audiovisual que interpela a la vejez y plantea un cambio sustancial en la mirada y la representación negativa de las adultas y adultos mayores en los medios de comunicación.

Acua Mayor fue el primer espacio audiovisual de Latinoamérica dedicado íntegramente a/y protagonizado por los adultos y las adultas mayores. Una herramienta comunicacional para promover y acompañar las políticas públicas dirigidas a este sector basadas en la inclusión social, el modelo de envejecimiento activo y positivo. La señal, que fue alojada en la plataforma de la TDA, se propuso transitar y reflexionar

LUNES

- 12.00 Talleres
- 15.30 Un mundo más simple
- 20.00 Asuntos mayores
- 22.00 Círculos

ACUA MAYOR
La televisión de los más grandes

tda
35.3

acuamayor.tda.gob.ar

VIERNES

- 14.00 Olvidados del río
- 18.00 Artesanos
- 22.00 Milagros en campaña
- 23.30 Germán, últimas viñetas

ACUA MAYOR
La televisión de los más grandes

tda
35.3

acuamayor.tda.gob.ar

CÍRCULOS

Hoy 22.00 hs.

acuamayor.tda.gob.ar

tda
35.3

ACUA MAYOR
La televisión de los más grandes

Algunas de las propuestas de la programación de Acua Mayor en 2017.

sobre las múltiples formas de envejecer, porque la escasa inclusión de temáticas dedicadas a los y las mayores implica la invisibilización y/o victimización que se produce en los medios televisivos.

Las experiencias de canales públicos como Pakapaka guiaron nuestra construcción. En este sentido es que fue creado el Comité Orientador de Acua Mayor, integrado por instituciones de la sociedad civil que están a la vanguardia en la temática, con el objetivo de asesorar y respaldar el desarrollo de la señal. A su vez, integrantes del equipo de contenidos de Acua Mayor iniciaron la especialización en Gerontología Comunitaria e Institucional del Ministerio de Desarrollo Social y la Universidad Nacional de Mar del Plata, estudios que completaron en 2014.

Desde un inicio, el trabajo del equipo de contenidos requirió una reflexión sobre las representaciones de la vejez en los medios masivos de comunicación. Consideramos que los medios de comunicación juegan un rol fundamental en la construcción de significaciones sociales porque son espacios de producción, transmisión y circulación de valores, costumbres, creencias, hábitos y estereotipos y, por lo tanto, la televisión es una herramienta importante para provocar un cambio cultural con nuevas representaciones sociales de la vejez.


Comenzó entonces una etapa de discusión y proyección de la pantalla de Acua Mayor y de cada contenido que la habitaría, tomando como ejes y disparadores los valiosos aportes teóricos del Comité Orientador. El desafío: transformar en contenidos televisivos el nuevo modelo de vejez activa que ya estaba en cada política pública gerontológica de nuestro país. Representar un nuevo modelo de vejez en la pantalla contribuyendo a la construcción y representación de personas mayores activas, sociales, independientes o bien asistidas, autónomas y vitales.

De aquellos encuentros formadores, debates propios del equipo de trabajo, reflexiones con los especialistas y consultas permanentes con el Comité Orientador surgió la primera tanda de contenidos. Una pantalla con adultos y adultas mayores de todo el país, sus historias, sus vidas cotidianas, sus intereses.


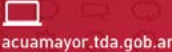

Para la construcción promocional identitaria tomamos las recomendaciones de la Dirección Nacional de Políticas para los Adultos Mayores. La denominación de las personas que transitan la vejez es importante a la hora de construir subjetividades y representaciones sociales. Hay expresiones e imágenes que colaboran con la estigmatización y otras que contribuyen a modificarlas positivamente.

Entre marzo y octubre de 2013, Acua Mayor transmitió en señal de prueba un esquema de programación de cuatro horas estrenadas diariamente. Ese período permitió ajustar los mecanismos técnicos y procedimientos de producción y posproducción para el lanzamiento de la señal en transmisión de veinticuatro horas en octubre de 2013. El esquema pautó una renovación parcial de la programación durante la semana incrementando los porcentuales de estrenos a medida que avanzaron los trimestres.


No hay que mirar para atrás con pena y **no hay que mirar hacia delante con miedo.**






ROSA MONTERO.
Escritora.




Aunque me fuercen yo nunca voy a decir que todo tiempo pasado fue mejor.
Mañana es mejor.






LUIS ALBERTO SPINETTA.
Músico.



Una de las cosas buenas que tiene haber dedicado la vida a un oficio es que descubres en los demás cosas maravillosas que te sirven para ir aprendiendo.



JOAN MANUEL SERRAT.
Músico.



La campaña “Frases mayores”, de Acua Mayor, 2017.

El corte

Con la llegada del macrismo al poder, la señal fue desfinanciada y finalmente apagada. Extinguir una pantalla que tenía como protagonistas a un colectivo discriminado, estigmatizado e invisibilizado constituye, sin lugar a dudas, un acto de *vejeísmo* que al día de hoy no ha sido reparado. Paradojas y contradicciones de una comunicación que necesita, cada día, ser más democrática.

Diez conceptos sobre comunicación y personas mayores

1. Promover imágenes y representaciones positivas de la vejez. Esto no implica que todo sea bueno, sino que se presente el máximo potencial de resolución de cada persona.
2. No considerar que el único rol que tiene la persona mayor en la familia es la abuela o el abuelo. Pueden ser parejas, padres o madres, abuelos o abuelas e, incluso, hijos o hijas.
3. No llamarlos *abuelos* o *abuelas*. Independientemente de que lo sean o no, es un reduccionismo a una de las funciones que pueden desarrollar y que genera una descalificación del conjunto de roles que tiene o tuvo. Hablamos de personas mayores, grandes e, incluso, viejos o viejas. Debido a su mala fama en el sentido común, hay que ser cuidadoso en qué contexto ubicar este último término.
4. Somos muy parecidos a lo que fuimos a lo largo de nuestra vida. El envejecimiento es un momento de la vida que no supone que cambiemos radicalmente.
5. La vejez no es una enfermedad. Aun cuando existen más diagnósticos médicos, la vida sigue manifestando intereses múltiples, tan amplios como la vida misma. La salud se define hoy por las capacidades funcionales, es decir, estar activos y activas. La mayoría lo está, en ocasiones se requieren ciertas adecuaciones.
6. Las viejas, los viejos, no son más depresivos. Esta idea, habitual en el imaginario colectivo, no es necesariamente cierta. Investigaciones demostraron que los niveles de felicidad y bienestar personal son muy altos. Lo que lleva a la depresión –igual que en otras etapas de la vida– es la falta de proyectos personales, de actividades y contactos sociales estimulantes.
7. Las pérdidas de la memoria no son todas patológicas, por el contrario, la mayoría tiene cambios esperables debido a la edad que no alteran la inteligencia ni la autonomía.

La patología, denominada deterioro cognitivo, afecta a menos del 20% de las personas mayores.

8. Las pérdidas de relaciones y vínculos son más habituales a esta edad y pueden afectar temporariamente a las personas, pero no definitivamente. Esto da lugar a la sensación de soledad. Sin embargo, las y los mayores pueden reconstruir sus redes sociales de apoyo a partir de la construcción de nuevos vínculos.

9. El erotismo y el amor siguen jugando un rol importante en las vidas de las personas mayores.

10. El conjunto de prejuicios sobre la vejez se denomina “viejismo” y se caracteriza por un rechazo, no siempre consciente, que suele manifestarse por un sentimiento de lástima, desconsideración de sus intereses personales y capacidades personales. El *viejismo* es reproducido sistemáticamente –incluso de forma involuntaria– por los medios de comunicación masiva, habituales recreadores y constructores del sentido común colectivo.

Sin Estado no hay cine nacional



Mariana Baranchuk*

El celuloide es el insumo indispensable para el audiovisual. Cuando escasea (o es negado) la necesidad de políticas proteccionistas sobre la producción local se vuelve evidente.

Durante el frondizismo se creó el Instituto Nacional de Cinematografía y se institucionalizó el fomento estatal a la actividad productiva. A partir de allí, las políticas públicas de fomento a la producción y difusión de nuestras imágenes han sido y siguen siendo el factor fundamental para que exista y abra puertas a nuevas camadas de creadores y creadoras audiovisuales.

Esa perspectiva recorre transversalmente el libro *Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura. Organización, historia y regulaciones* de Mariana Baranchuk (2023). Este artículo es un fragmento que recorre el derrotero de las políticas públicas que afectan al cine nacional desde 1944 hasta nuestros días.

* Profesora de Estado y Ciudadanía y Legislación Cultural, Laboral y de la Propiedad Intelectual de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la industria norteamericana (ya para ese momento organizada la etapa de subtítulo para los diversos mercados), sumado al aumento de los costos de producción, comercialización y exhibición dificultan la recuperación de la inversión y surge como una necesidad de subsistencia la presencia del Estado, dado que el volumen del mercado se perfila insuficiente para sostener la inversión.

Hoy, en el mundo, salvo China que tiene un modelo muy particular, India que tiene un fenómeno tan extendido como el americano pero cerrado a la India y Estados Unidos que domina el globo, el resto de las cinematografías del mundo que existen, existen porque tienen una ley que las fomenta [...] todo país que quiso tener cine tuvo una ley de cine, si no, no hay cine (Pablo Rovito. Entrevista concedida el 14/08/19).

A partir de 1944 comienza una etapa diversa y algunas medidas incipientes en materia cinematográfica: poco antes de asumir la presidencia Edelmiro Farrell, se firma el Decreto N° 18406/44 con el que se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación [...] el nuevo organismo absorbe el personal, estructura y funciones del Instituto Cinematográfico del Estado, nombrando como primer director a Mario Molina Pico (Kriger, 2006: 79).

En ese período, una de las problemáticas más serias era la adquisición de película virgen debido a que los Estados Unidos tenían bloqueada su venta a la Argentina como castigo por la neutralidad frente a la Segunda Guerra. La otra situación se ligaba a la exhibición, un conflicto permanente entre productores y exhibidores. A través del Decreto N° 21344/44 (B.O. 12/08/1944) se obliga a la exhibición de cine argentino en todo el país. El gobierno del general Perón intervino y fomentó la industria cinematográfica, en congruencia con su accionar en todos los sectores. Durante el primer gobierno se le dio estatuto de ley al Decreto N° 21344/45, a través de la Ley N° 12999, promulgada el 6 de agosto de 1947 (B. O. 23/08/1947); se implementaron los créditos blandos; se creó el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y se diseñó una política de reciprocidad con el cine extranjero (Kriger, 2006). Durante la segunda presidencia del general Perón se crea el Consejo Consultivo Cinematográfico Argentino a través del Decreto N° 5593/53, para asesorar respecto a las cuestiones del sector, excepto en lo referido a la calificación de espectáculos. El Consejo se conformaba con representantes de todo el sector a partir de la nominación de sus respectivas entidades representativas.

De la Ley N° 17741 a su actualización (Ley N° 24377)

La Ley N° 17741 es del año 1968 (B. O. 14/05/1968) y fue promulgada durante el gobierno de la autodenominada Revolución Argentina con el objeto manifiesto de fomentar la actividad cinematográfica nacional. A través de la misma se crea y establece el organismo de fomento y regulación de la cinematografía y se determinan políticas para las tres áreas centrales de la actividad: fomento, distribución y exhibición.

En relación al órgano de control, se establece:

Artículo 1. El Instituto Nacional de Cinematografía funcionará como ente autárquico, dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación. Tendrá a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República, y en el exterior, en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo a las disposiciones de la presente ley.

Si bien a lo largo del tiempo el Instituto cambió de dependencia, lo que deja establecido e históricamente reafirmado por todos los actores del sector es la condición de ente autárquico. Una vez hecho esto, la ley describe las funciones específicas del organismo y las características que deben cumplimentar. El artículo 7 determina qué se entiende por película nacional poniendo el eje en la obligatoriedad del idioma castellano, el porcentaje de rodaje realizado en el país y en el porcentaje de trabajo argentino:

e) Deberán sus elencos artísticos y técnicos estar integrados en un setenta y cinco por ciento (75%) por personas de nacionalidad argentina. Se entiende por elenco artístico el que integran productores, directores, autores, intérpretes, compositores musicales, escenógrafos y directores de fotografía; y por elenco técnico, compaginadores, montajistas, jefes de producción, cámara y sonido, asistentes de dirección, equipos de iluminación, realizadores de decorados, fotógrafos de filmación, maquilladores, peinadores y jefes de utilería.

Por otra parte, establece cuotas de pantalla para el cine nacional y la caída en desuso de la obligación de exhibir cortometrajes. En otro orden de cosas, establece que el 10% de la recaudación en las salas debe girarse al Instituto para el fondo de fomento a la actividad, enumerando las otras fuentes provenientes de ingresos y para qué actividades puede dársele destino. Es central destacar, en la convicción de que en la actualidad es necesario fortalecer su función para el resguardo del archivo cinematográfico nacional, la creación de la cinemateca: “Artículo 59.- Créase la Cinemateca Nacional que funcionará como dependencia del Instituto Nacional de Cinematografía”.

A partir de la década del ochenta, el sector se transforma debido a la traslación de espectadores no solo del cine a la TV (vía expansión del cable), sino también a causa de la masificación del consumo de films a través del video (en referencia a la etapa del auge de los videoclubs).

La Argentina en 1975 tenía 80 millones de espectadores al año, en 1993 tenía 29 millones, habiendo más habitantes en el país. No es que la gente no veía cine, es que ya lo veía de otra manera. Esto pasó en todo el mundo, no sólo en la Argentina. Como nuestra ley aplicaba el fomento a las lógicas de las salas, a más entradas, más subsidios, al caerse los volúmenes en salas se hizo insuficiente el subsidio (Pablo Rovito. Entrevista concedida el 14/08/19).

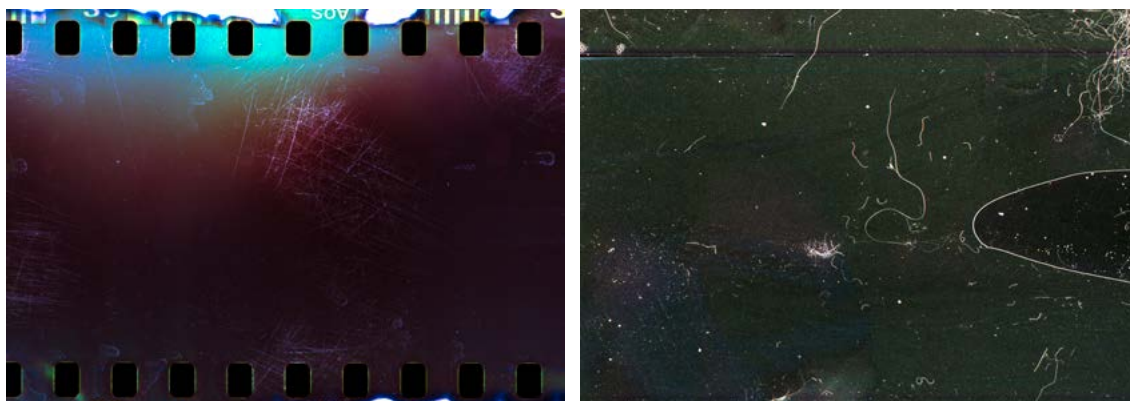


Imagen de Freepik

Al recuperar el Estado de derecho en 1983, los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wulicher pasarán a ocupar la dirección y la vicedirección del Instituto Nacional de Cinematografía, respectivamente. La primera y necesaria medida en materia (no solo) cinematográfica era la abolición de la censura. En febrero de 1984:

La Cámara de Senadores derogó por unanimidad, la Ley 18.019, más conocida como la “ley de censura”, ciñendo el campo de la calificación filmica a lo específico de la protección de la minoridad. Ello representaría un avance fundamental para el mejoramiento de la producción cinematográfica argentina (Getino, 2005: 42).

El mismo Getino sostiene que durante el período de la presidencia del Dr. Alfonsín, el Instituto cumplió una función “culturalista”, sin proponer políticas industrialistas para el sector: “La fluida comunicación entre el director del INC y el presidente de la Nación facilitó durante un tiempo el otorgamiento de fondos para ayudas y subvenciones, con lo cual se neutralizaron eventuales conflictos con los cineastas” (Getino, 2005: 43).

Durante el período neoliberal con epicentro en los gobiernos del Dr. Carlos Menem, a través de la Ley N° 23697 de Emergencia Económica se autorizaba al Poder Ejecutivo a suspender las subvenciones al campo de la cultura (obviamente esto afectaba a la actividad cinematográfica) pero a través de gestiones de las autoridades del INC y de sectores de la industria se logró la excepción (Decreto N° 1633/89 - B. O. 23/01/90).

Fueron varios los presidentes del INC durante el menemismo: “En apenas cinco años pasaron por dicho organismo otros tantos directores nacionales (René Mujica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier y Antonio Ottone)” (Getino, 2006: 57).

Durante la gestión de Guido Parisier y a instancias suyas, se lleva adelante una medida que permite ponerle un impuesto a los videoclubs (lo que permitió aumentar un 40% los fondos de fomento del Instituto) y

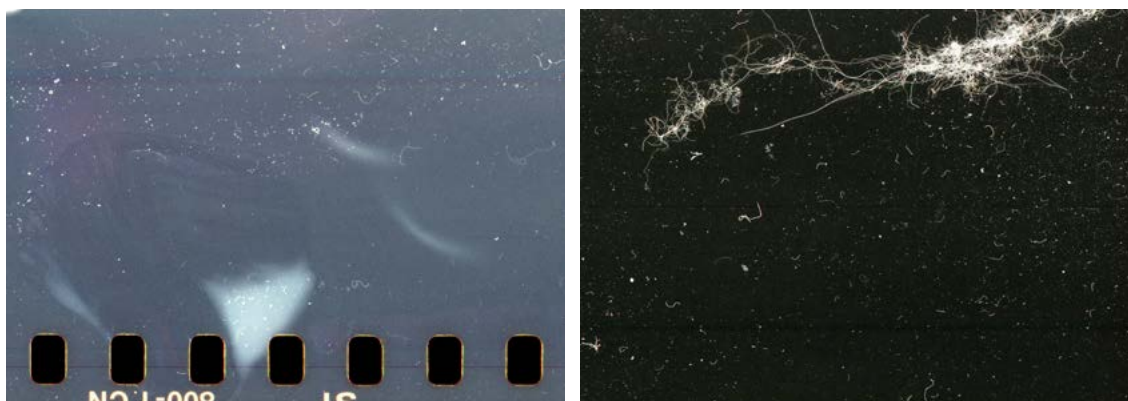


Imagen de Freepik

el intento fallido de sumar un nuevo impuesto a la TV, este último tomando como modelo a la televisión europea pero que comienza a sufrir una serie de amparos judiciales y se torna inaplicable. Este hecho hace que los distintos sectores que conforman el quehacer resuelvan unir voluntades para ver de lograr la actualización de la ley de cine, la cual debido a las transformaciones tecnológicas, los costos de producción y los hábitos de consumo había dejado de dar respuesta a los objetivos que la propia normativa planteaba.

Es así como los pasillos del Congreso fueron transitados por DAC (Directores Argentinos Cinematográficos, en ese entonces bajo la presidencia de Luis Puenzo) y por SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica, Tato Miller era su secretario general), a los que luego se le sumarían la Cámara de la Industria Cinematográfica y un número de productores a título personal. Es en esos debates donde los actores del sector comprenden que en el país era imposible emular la legislación europea (que otorga un 5% de la facturación para el fomento del cine) debido a que ya existía un gravamen a los canales puesto por la Ley N° 22285 (B. O. 03/09/1980) y que si se ponía otro impuesto iba a ser judicializado alegando doble imposición. El resultado de esas discusiones termina consensuado en la Ley N° 24377 (B. O. 19/10/1994), que no es otra cosa que una serie de modificaciones a la Ley N° 17741.

En primer término modifica el artículo 1 de la ley madre:

1. - Sustitúyese el artículo 1° por el siguiente: El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales funcionará como ente autárquico dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Tendrá a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo a las disposiciones de la presente ley.

Es decir, el Instituto deja de ser solo de cine para incluir otras artes audiovisuales (esto sin definir algo tan central como qué es cine), lo que luego plasmó lo que sería la Ley N° 26522 (B. O. 10/10/2009), una serie de posturas diferenciadas al interior de quienes compartían su afinidad con el gobierno de ese entonces: por un lado, quienes consideraban (y consideran) que el INCAA (al ser de cine y artes audiovisuales) debía

tener líneas de fomento para todas esas áreas y, por otro, quienes sostenían (y sostienen) que lo que la ley plantea es que todas esas disciplinas tributaban para el cine en exclusividad y que no corresponde, según la interpretación de la ley, dar subsidios y líneas de crédito a otras actividades audiovisuales por fuera de la cinematográfica.

En relación con los impuestos, incorpora al artículo 24 el impuesto a los videoclubs y compra de videocasete, así como el porcentaje del gravamen que los titulares de las licencias abonaban al COMFER:

- b) Con un impuesto equivalente al diez por ciento (10%) aplicable sobre el precio de venta o locación de todo tipo de videograma grabado, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género. El impuesto recae sobre los adquirentes o locatarios. Los vendedores y locadores a que se refiere el párrafo anterior son responsables del impuesto en calidad de agentes de percepción [...]
- c) Con el veinticinco por ciento (25%) del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión en concepto de gravamen creado por el artículo 75 incisos a) y d) de la ley 22.285.

Con la aplicación de la Ley N° 24377, la industria se recupera durante un período pero, con la crisis de 2001, al igual que el resto de las industrias, sumado a desaciertos específicos en la conducción del INCAA, la situación vuelve a agravarse.

Políticas cinematográficas divergentes: kirchnerismo vs. macrismo

Las políticas para el área audiovisual de los doce años del kirchnerismo en el gobierno fueron múltiples, descoordinadas (en términos generales) entre las diversas unidades estatales y todas tendieron a la inclusión de la ciudadanía en el acceso a los bienes simbólicos que se generaban y/o al desarrollo y fomento de la actividad en sus diferentes soportes.

La situación en que estaba el INCAA en el año 2003 no escapaba a lo que sucedía en el resto del Estado tras la crisis del 2001. El responsable del Instituto durante la Alianza, José Miguel Onaindia (2000-2002) había dejado las arcas vacías debido a que permitió el recorte del presupuesto al suspender los pagos de los subsidios.

La primera cuestión que debían resolver los directivos del INCAA era renegociar la deuda con las productoras, lo cual hicieron logrando un acuerdo consistente en pagar en cuotas a lo largo de tres años y sin intereses.

Luego de resolver esta cuestión fundamental, y frente al incumplimiento de las cuotas de pantalla, se promulga la Resolución N° 2016/04, con lo cual la cuota de pantalla vuelve a ser efectiva.

Hasta ese momento, estaba vigente un decreto del año 72 que clasificaba las salas en salas de estreno, salas de cruce y salas de complemento: había salas que eran para estrenar las películas, salas a las que las películas cruzaban después y había otras donde iban de segundas películas y cobrabas distinto los subsidios y la cuota de pantalla dependiendo en qué sala estabas en qué momento de la vida de la película [...] cada vez que se quería regular la cuota de pantalla, el lobby de los exhibidores de las películas extranjeras era tan fuerte que la exhibición te paraba todo y no salía nada (Pablo Rovito. Entrevista concedida el 14/08/2019).

La DAC analiza y da cuenta en uno de sus boletines de la importancia y beneficio que traía para el sector la resolución antedicha:

La resolución 2016/2004 establece que la “cuota de pantalla” que cada sala o pantalla de cine en el país tiene la obligación de estrenar, al menos, una película nacional por trimestre. Asimismo, y a fin de garantizar la continuidad en la exhibición de las obras cinematográficas nacionales a partir de la presente normativa se engloba la totalidad de las pantallas como salas de estreno, por lo que quedan obligadas a cumplir con la resolución. La “media de continuidad” en salas, de acuerdo con la reglamentación referida, divide los estrenos en tres grupos: “Grupo A”, que se ofertan en las salas con más de 20 copias y que tendrán medias de pantalla de 25% en las salas de menos de 250 butacas; de 20% en las de entre 250 y 500, y de 10% en las de más de 500 butacas. “Grupo B”, referido a las producciones que ofertan entre 10 y 20 copias, tendrán, respectivamente, cuotas de 22%, 18% y 9%. “Grupo C”, con menos de 10 copias, se regirán según porcentajes de 20%, 16% y 8%. Estas medias de continuidad se aplicarán en la llamada “temporada alta” (1 de abril al 30 de septiembre). En la correspondiente a “temporada baja” (1 de octubre a 31 de marzo), los anteriores porcentajes se reducen, respectivamente, a 20%, 15% y 8%, para las producciones del “Grupo A”; a 17%, 14% y 7%, para el “Grupo B”; y a 15%, 12% y 6%, para el “Grupo C”.

En cuanto a la cuota de pantalla la misma es fija y no se atiene a temporada alta ni baja. De no estrenarse películas nacionales que cubran dicha cuota, la sala quedará “limpia” para el trimestre siguiente.

La regulación en materia de “medias de continuidad” tendrá vigencia únicamente para los estrenos nacionales, mientras que las películas extranjeras no se regirán por los referidos porcentajes (InfoDAC 52, 2004).

Una primera medida que dejaba de manifiesto que el Estado volvía a regular y que lo haría en defensa del cine nacional.

El paso siguiente sería la puesta en marcha de una segmentación del plan de fomento con el objeto de tener criterios diferenciados a la hora de otorgar los subsidios, lo que derivó en la puesta en marcha de los denominados “3-J”.¹

¹ Los fondos “3-J” deben su denominación al artículo 3, inciso J, de la ley de cine, la cual permite la entrega de subsidios directos por parte de las autoridades del INCAA.

En un segundo momento, la mirada pasó del fomento a la producción, a los derechos de las audiencias: creación de múltiples espacios INCAA y la relación del cine con la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

A partir de esto, el INCAA comienza a subsidiar también para otros soportes audiovisuales y crea INCAA TV; ambas cuestiones trajeron las contradicciones dentro del sector a las que ya se ha hecho referencia.

Por fuera de las competencias del INCAA es dable señalar las políticas de federalización del audiovisual a partir del programa de Polos Audiovisuales.

Durante la gestión del Ing. Mauricio Macri se desmanteló el funcionamiento de los espacios INCAA del interior del país y se cerraron los complejos Tita Merello y Cine Arte Cinemax. Lo único que se mantuvo fue el Gaumont, que es propiedad del INCAA y no una sala alquilada como eran las otras. Aunque el precio de la entrada subió considerablemente, se mantuvo muy por debajo del costo de las localidades de las salas comerciales. Por otro lado, la plataforma Odeon, que había impulsado la gestión anterior, fue reconvertida en Cine.Ar, plataforma que tiene un buen funcionamiento y que ha incorporado un costo por visionado para películas de estreno.

Si bien en 2016 se estrenaron 190 películas y en 2017 fueron 217, todas ellas corresponden a producciones y coproducciones con subsidios o créditos otorgados durante las gestiones kirchneristas e, incluso, rodadas durante dicha etapa. En el año 2018 la cifra desciende a 68 películas y la gestión macrista termina con 147 estrenos en 2019.

En 2018, todos los sectores de la industria se ponen en guardia cuando por sospechas de malversación es apartado de la presidencia del INCAA Alejandro Cacetta, un hombre que había llegado a ese puesto recomendado por el cineasta cercano al gobierno Juan José Campanella, y con el visto bueno de la industria. Su salida trajo aparejado el temor de que se diera lugar a la suspensión del 10% que se recauda a través de la sala y que las modificaciones y entrada en desuso de la Ley N° 26522 dejaran al INCAA sin su principal fuente de financiación para los fondos de fomento. Si bien esto no sucedió, fue una alerta importante para todos los sectores que componen la industria.

Lo central de los cuatro años puede resumirse en: congelamiento de créditos, atrasos en los pagos de subsidios, rodajes postergados o suspendidos sin fecha de reinicio, comités de evaluación sin nombramientos y subejecuciones del presupuesto.

La existencia de políticas públicas para el sector de la cinematografía es una decisión política. Son muchas las industrias que sin la presencia del Estado no existirían, pero el Estado argentino, a partir del momento en el que intervino en la industria cinematográfica, y más allá de los múltiples y divergentes gobiernos y sus distintas acciones en torno a las políticas culturales, nunca se desatendió completamente del fomento a la cinematografía entendiendo su valor en tanto constructora de identidades, espacio posible para que la diversidad cultural se exprese, circule y sea apropiada por la ciudadanía, aunque –y es imprescindible hacer hincapié en ello– en varias ocasiones la dejó al borde del colapso.

Referencias bibliográficas

Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

---- (2006). *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina y en la integración MERCOSUR*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación.

InfoDAC N°52 (2004) Revista Digital.

Kruger, C. (2006). *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. (Tesis doctoral en Artes). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.



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

Mariana Baranchuk.

EDUNPAZ, 2023.

La versión online de este libro fue publicada en 2022. Ahora está disponible también su edición impresa.

El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina

Aportes para la construcción de la memoria audiovisual



*Javier Trímboli**

El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (RTA) se creó en abril de 2013 por decreto de la entonces presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner. El propósito principal que lo animaba era otorgar estado público a los registros audiovisuales y sonoros que la Televisión Pública y Radio Nacional venían atesorando desde hacía décadas: la televisión desde finales de los años cincuenta y la radio desde la década de 1930. A partir de octubre de 2015 se dio un paso fundamental cuando el Archivo se puso en estado público a través de su página web, la cual se denominó *Prisma*.

La demora entre una fecha y otra –abril de 2013 y octubre de 2015– obedece a las dificultades del proceso de construcción del Archivo: doblegarlas, o por lo menos surcarlas con cierto éxito, era condición necesaria para que alcanzara estado público. Históricamente la Televisión Pública –durante un tiempo, ATC; antes, Canal 7–, disponía de dos archivos operativos, es decir, de exclusivo uso para las producciones del mismo canal: el archivo del noticiero y el llamado “artístico”, que incluía al resto de la programación. Se habían preservado en distintos soportes de acuerdo con las épocas –fílmico, varias formas del video, DVD– emisiones que habían sido transmitidas por la pantalla del canal y material crudo utilizado para confeccionar notas, pero que nunca había salido al aire. La lógica propia del trabajo televisivo había llevado a pensar que nada de esto tenía que ser visualizado de manera masiva,

* Profesor de Historia (FFyL-UBA). Coordinador del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (RTA) desde 2014 hasta 2016.



Recuperadas de www.archivorta.com.ar

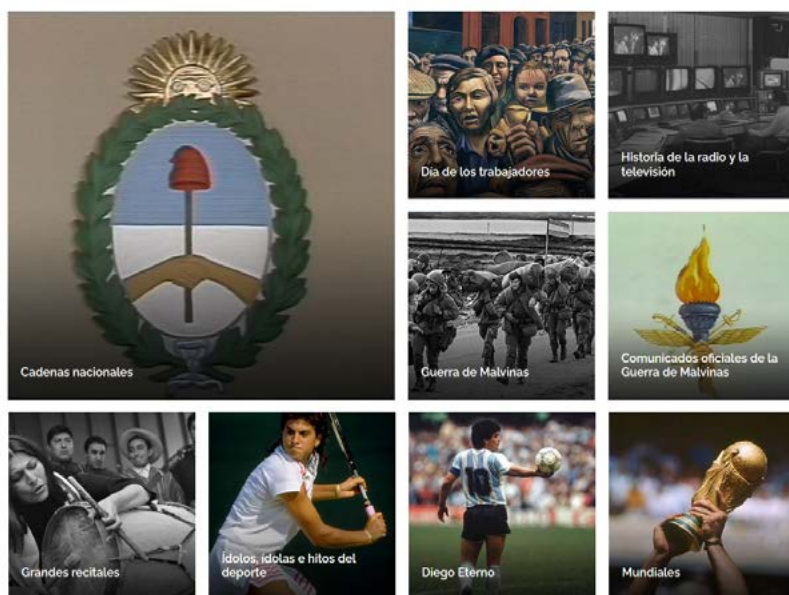
pues solo la pantalla de TV era su superficie de exposición. O sea que, como otros archivos, debía permanecer puertas adentro. A la vez, en la memoria de los trabajadores y las trabajadoras más antiguas del canal estaban grabados a fuego los nombres de quienes, perteneciendo a una u otra gestión o gozando de sus favores, habían sustraído o sencillamente robado latas de filmico o videos. Todo eso produjo un importante celo, una sospecha sobre cualquier proyecto que se propusiera volcar, ahora en la web, esos materiales.

Hizo falta trabajar los vínculos con el personal para que no hubiera dudas de que la creación de un Archivo, con su página *Prisma*, no iba a dañar lo que con esfuerzo se había preservado, aunque estaba lejos de ser todo lo que el canal había grabado y emitido. Mucho se perdió por diversos motivos, incluida una cantidad de cintas de video que fueron vueltas a utilizar por apremios económicos. Este fue el tiempo más complejo de construcción.

Inevitable nombrar otra decisión que fue previa al decreto de 2013. En 2009, Tristán Bauer, entonces director del Sistema Nacional de Medios Públicos, promovió e hizo efectiva la compra de un transfer que permitió digitalizar el material filmico atesorado por el canal. A la par, propuso con éxito la construcción de una bóveda que pudiera albergar en condiciones de temperatura propicias rollos de película que corrían serio riesgo de deteriorarse de manera definitiva. Ambas decisiones fueron de primer orden. En paralelo, un grupo de trabajadores del canal logró montar islas de digitalización de material de video haciendo uso de sus propios conocimientos. Este antecedente fue de suma importancia.



COLECCIONES



Recuperadas de www.archivorta.com.ar

Fui coordinador del Archivo desde septiembre de 2014 hasta diciembre de 2016. La gestión macrista, que tuvo al cineasta Miguel Pereira a la cabeza de RTA, intervino de hecho el Archivo y decidió dar de baja la página *Prisma*. Fueron cuatro años durante los cuales también el proceso de digitalización, indispensable para subir a la web y también para preservar los documentos en fílmico y video, prácticamente se detuvo. La gestión actual volvió a poner en línea estas piezas de archivo.

Soberanía en imágenes y audios

Este Archivo enuncia fundamentalmente la posición del Gobierno, o de los diversos gobiernos. Esta enunciación es nítida en el material grabado y emitido por el noticiero, así como también en los programas de opinión y, claro está, en las denominadas “cadenas nacionales”. Aquí hay un valor diferencial respecto de lo realizado por distintas señales televisivas, aun cuando por mucho tiempo fueran públicas, y lo mismo podríamos decir de las radiales.

Esos otros canales y radios no alentaron jamás la circulación pública de sus archivos. Incluso, es conocido que el canal 9 en la década de 1980 se deshizo de sus rollos fílmicos tirándolos expeditivamente

a la basura. Por fortuna, funcionó la alarma entre coleccionistas y esa alarma permitió rescatarlos; hoy ese material se encuentra en el Museo del Cine.

En el Archivo Histórico de RTA hay piezas políticas magistrales, incluso por lo desviadas que se encuentran de nuestras caracterizaciones actuales. En 1980, Jorge Rafael Videla viajó a China, una China que recién iniciaba el camino de una transformación económica y social que la colocaría en el lugar preponderante que hoy ocupa en el mundo. Lo acompañó una importante comitiva y está rodeado por el periodismo. Encontramos largas grabaciones en las que lo protocolar y lo político se mezcla con el turismo presidencial. Así, inusitadamente, se lo ve a Videla de “elegante sport” admirando la Muralla China o presenciando una obra de teatro. Se lo ve, incluso, celebrar el día del periodista con la prensa que lo acompañaba, haciendo alarde de aparente civismo. La mayor parte de este material nunca se emitió, apenas se utilizaron fragmentos para realizar pequeñas notas.

El 25 de marzo de 1986 se realizó un paro con movilización de la CGT: son los años de la llamada “primavera democrática” que tuvo marcado protagonismo de las clases medias. El canal, aunque no las puso al aire, dispuso una serie de cámaras con el objetivo de que capturaran esa movilización y el momento en que toma la palabra Saúl Ubaldini, líder de la CGT y una de las figuras más relevantes de esa coyuntura. Ese registro es una pieza valiosísima pues recoge las vicisitudes de una movilización obrera y popular.

La vieja radio del Estado logró preservar más de dos decenas de discursos de Eva Perón –en fábricas, en sindicatos– cuando estaba lejos de ser el mito en el que se convirtió.

La vida política argentina, tan rica –y dramática– en quiebres y requiebres, hace que la enunciación del Estado también se fragmente y adquiera una variedad, una tensión, de otra forma, imposible.

Algo más: el Archivo de RTA, a la vez que hizo convenios con distintas instituciones para digitalizar sus materiales a cambio del permiso para incorporarlos a nuestro repositorio y exhibirlo en la página *Prisma*, tomó la decisión de poner también en estado público documentos audiovisuales que no habían sido emitidos por la Televisión Pública –o por ATC o el Canal 7–, pero sí por canales que aún no habían sido privatizados.

Así, fue incorporado a nuestra página el programa *Nunca Más*, ideado por la CONADEP y que, por su carácter revulsivo para las Fuerzas Armadas, fue precedido por un recordado discurso del ministro del Interior Antonio Trócoli en el que argumenta la llamada “teoría de los dos demonios”. El programa se emitió por Canal 13 en el ciclo *Televisión Abierta*. La película *Argentina, 1985* hace uso de él.

Recursos propios

De estos materiales nos interesa particularmente el uso educativo. Teníamos en mente las escuelas secundarias y primarias, los institutos de formación docente y las facultades. Si siempre es un tema evitar la reiteración de recursos, es decir, contar determinados temas con los mismos materiales, con



AV-6055 Medios locos (parte I)

TPA es un servicio de difusión pública argentino.

Mirar en YouTube

(parte I) (parte II) (fragmento I)

Medios locos

El presente registro contiene la última emisión del ciclo periodístico "Medios locos", conducido por Adolfo Castelo, y acompañado por Gisela Marziotta, Mex Urtizberea, Gillespi y Marcela Pacheco. Con músicos invitados, como la cantante de tangos Adriana Varela y la banda de rock "Los rateros paranoicos" que tocan en vivo, se repasa con archivos los hechos políticos destacados del año 2000, y las participaciones de artistas, periodistas y personajes de la farándula invitados a lo largo del ciclo. El programa continúa con los segmentos "La denuncia", "Pasando revistas" y "La escuela de medios locos", y la presentación de los personajes "la supuesta hija del General Perón", "El pitufo Enrique" y "el falso Castello", pero, esta vez, interactuando con invitados Felipe Solá -vicegobernador de la provincia de Buenos Aires- y Federico Storani -ministro del Interior-. Además, también como invitados, la periodista Nancy Pazos, el productor Pepe Parada, la modelo y conductora Mariana Fabbiani, la vedette Amalia "Yuyito" González, el conductor Claudio Orellano y los periodistas Cecilia Laratro y Chiche Almozny dan sus opiniones sobre el ciclo. Para finalizar, luego de los agradecimientos, la banda de músicos del programa, acompañada por Mex Urtizberea y Gillespi, tocan una canción acerca de la última emisión.



Que sea lo que Dios quiera

Todo x 2 pesos

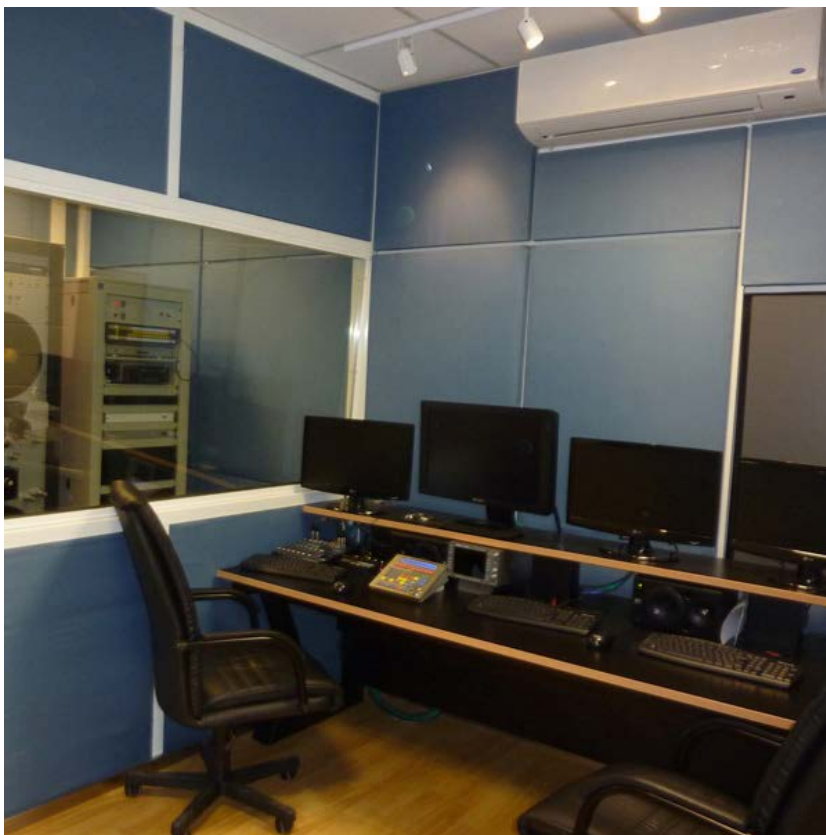
"Todo x 2 pesos" fue un ciclo humorístico conducido por Fabio Alberti y Diego Capusotto, quienes también oficiaban de guionistas junto a Pedro Saborido y Néstor Montalbano. El envío se estructuraba a partir de sketches presentados desde un estudio imaginariamente ubicado en Miami. Los conductores (llamados Mario y Marcelo, en satírica referencia a Mario Pegolini y Marcelo Tinelli) contaban con una secretaria de origen chino (Irene Cheung Choi Lin) apodada Sushi Tepanaki, un hombre mayor (Alfonso Crispino) quien bajo el seudónimo de Dr. Dyango presentaba algunas secciones mientras bailaba, un trío danzante llamado "Los Carlitos Bola", y un público que asistía a las grabaciones del programa. Tras una primera y breve temporada en Azul Televisión, el ciclo pasó a Canal 7 desde mayo del 2000 hasta diciembre del 2001. En mayo de 2002 volvería bajo el título "Todo por dos pesos: Que sea lo que Dios quiera", hasta noviembre de ese año. A fines de 2008 y principios de 2009, Canal 7 repuso la temporada del 2000, en el marco de un ciclo de reestrenos de programas cómicos emitidos por el canal.

REGISTROS

| | | | |
|--|---|--|---|
|  <p>VIDEO 12/11/2001</p> <p>Todo x 2 pesos</p> <p>El programa de Fabio Alberti y Diego Capusotto comienza con la llegada del censista, que es recibido por sus personajes Mario y Marcelo, y continúa con un informe sobre la...</p> |  <p>VIDEO 27/08/2001</p> <p>Todo x 2 pesos</p> <p>En la sección "¿Qué nos pasa a los argentinos?", Marcelo explica qué es un pasacón. En "El refugio de la chota", la modelo Igor de la Nava reflexiona sobre el...</p> |  <p>VIDEO 02/06/2002</p> <p>Todo x 2 pesos</p> <p>Desde los estudios de "Miami", Mario y Marcelo presentan otra emisión de su programa. Mel, el cronista más chico del mundo, reporta en exclusiva desde los genitales de Carlos Menem....</p> |  <p>VIDEO 13/09/2001</p> <p>Todo x 2 pesos</p> <p>Mario y Marcelo comienzan con la creación de un Frankenstein que fusiona a ambos conductores en un solo ser, seguido de otro que mezcla a Sushi con el Dr. Dyango,...</p> |
|--|---|--|---|

Recuperadas de www.archivorta.com.ar

el Archivo se abría la oportunidad de aportar una cantera muy vasta y rica, inexplorada. Algo de esto, nos consta, ocurrió. Quizás faltaban lecturas teóricas que sostuvieran esos usos, pero nuevas clases se ensayaron a partir del aporte que ofrecía este particular repositorio. Es cierto que la conectividad en las aulas de las instituciones educativas públicas no siempre es óptima y, además, no era la misma en 2015 que hoy.



Salas de transfer fílmico e islas de videotape. Recuperadas de www.archivorta.com.ar

Luego, interesaba que alimentara las producciones audiovisuales de carácter documental y también ligadas a lo educativo. Por ejemplo, lo realizado por canal Encuentro y, al mismo tiempo, lo que la Televisión Pública podía realizar. En 2011, antes de que este proyecto tomara carrera definitiva, llevamos adelante el documental *2001. Relatos en primera persona* que recurrió a materiales de archivo hasta ese entonces prácticamente desconocidos.

También se planteó como objetivo la cesión de derechos a producciones cinematográficas y de las nuevas plataformas privadas, y para esto se confeccionó un reglamento que establecía tarifas precisas. Para investigaciones dedicadas en especial a la segunda mitad del siglo XX sería de gran importancia recabar en este repositorio. Ocurrió, pero no con la fluidez que se imaginó, quizás porque está aceptado que el trabajo académico es principalmente con fuentes escritas, no tanto audiovisuales.

Por último, pero de primera relevancia por el efecto masivo que tuvo, hubo un tipo de consumo a veces más político, otras apenas pintoresco, de carácter individual, que se incentivó y contagió a través de las redes. Durante los últimos meses de 2015 y buena parte de 2016, todos los días se subían nuevas piezas que funcionaban como propagadoras del trabajo del Archivo.

Decisiones sobre la organización de la memoria

La idea más importante que guio la producción del Archivo fue se instalara y sobreviviera a los cambios políticos y de humor social. Bastante ambicioso, por cierto. Y, como era de esperar, esto trajo trabadas discusiones. Se buscó que las categorías que organizaran el repositorio fueran lo más neutras posibles, incluso que en las etiquetas no se evidenciara un sesgo político. Así, por ejemplo, decidimos crear la etiqueta “dictadura” y no “dictadura cívico-militar”, tal como se estaba imponiendo en la lengua política, nacional-popular y progresista de aquel entonces. Se evitó, también, por ejemplo, la palabra “neoliberalismo”, que bien usada sin dudas es muy correcta, pero que había pasado a ser estandarte de un punto de vista. En las descripciones de los registros también se decidió ahorrar calificaciones a la hora de hablar de sus protagonistas.

Convencidos, quizás, de que “la construcción de la memoria”, con todo su bagaje crítico, se alimentaba y sostenía muy bien por otros carriles, este Archivo apostó a un consenso más amplio que suspendiera en lo posible lo que hay de carga interpretativa en la historia y en la memoria. Incluso: el éxito político verdadero no se depositó en recargar las tintas con palabras sino en mostrar y hacer posible que estos registros se visualicen y que de esta forma se instalen en la memoria argentina. Solo cada tanto, algunos registros especialmente seleccionados fueron acompañados de un escrito de mayor extensión y análisis.

La gestión macrista no se animó o no encontró, en efecto, flanco para cuestionar al Archivo de RTA y a su página *Prisma*, con una salvedad: se criticó, con un dejo de suficiencia e ironía, que todo el trabajo realizado no estuviera “monetizado”, es decir que no obligara el visionado a pasar por distintas

publicidades. Se argumentó que se daría este paso pero, casi de inmediato, fue mucho más fuerte la decisión, que no precisó de palabras, de desactivar el acceso público al Archivo.

La TV pública a través del Archivo

En los primeros años de la década del ochenta, la denominada “primavera democrática” tuvo repercusión también en la pantalla de ATC. El Archivo de RTA recoge incontables testimonios de esta época.

Se hace evidente, después, que durante la década de 1990, especialmente el viejo Canal 7 –que en ese entonces continuaba con el nombre que le había puesto la dictadura: ATC– había perdido relevancia. Abundan programas muy menores, anodinos y difíciles de recordar. Otra vez la palabra “desfinanciamiento”, acompañada de una presencia que se volvió feroz: la de los canales privatizados, con los que no había forma de competir. Así y todo, geniales programas como los de Fabián Polosecki –*El otro lado* y *El visitante*–, que luego intentarían sin suerte repetir desde otros canales, fueron alojados en esa pantalla. Quizás lo permitía que, para los parámetros de la época, su producción no fuera particularmente costosa y su factura, casi artesanal. De esa pobreza, y también de un clima de descomposición general que se tomaba a la risa, nació *Todo por dos pesos*, ya en los años de la Alianza.

Durante los años kirchneristas, fundamentalmente luego del conflicto producido a propósito de la Resolución N° 125, se decidió fortalecer a la Televisión Pública. La transmisión de los partidos de fútbol locales, por supuesto, de manera gratuita, acercó a la población a su programación pero, a la vez, programas de discusión sobre medios y política –el caso de *6, 7, 8*– le añadía una alta cuota de polémica, de debate, que repercutió en los medios privados. A la vez, la zona más libre de esa programación se expresaba en *Peter Capusotto y sus videos*. Incluso con sus idas y vueltas, con altos y bajos, el canal por excelencia del Estado durante estos cuarenta años hizo posible y dio lugar a programas que difícilmente hubieran encontrado otra pantalla.

Del macrismo a esta parte, por las decisiones tomadas y por las transformaciones violentas en el visionado de la televisión, se hará realmente arduo encontrar algún programa que haya marcado una línea, que se sostenga más allá del paso del tiempo.

Por esto, mediante la existencia de los registros del Archivo de RTA no se trata solo de bloquear políticas exclusivistas que quieran hacerlos de unos pocos que se posicionen antidemocráticamente, sino de evitar que se vuelven invisibles e insignificantes.

Queda dicho que garantizar el acceso a estos materiales de RTA tiene que ver con el fortalecimiento de la democracia. Hoy, 2023, me interesa pensar que la democracia podrá ser algo mejor que esto que hoy conocemos si se enriquece y afina algo que me gustaría llamar “inteligencia social”. El acceso a estos materiales de RTA puede transformarse en una oportunidad para desarrollar esa inteligencia, en tanto permite una lectura nada plana de estos cuarenta años. Ahora bien, aunque el consumo individual de estos registros puede ser productivo, útil, esa inteligencia precisa de ejercicios de carácter colectivo. Y las aulas son irrenunciables.

Donde los pies pisan



Laura Valenzuela y César Bellatti*

*El pensamiento sensible, que produce arte y cultura,
es esencial para la liberación de los oprimidos,
amplía y hace más profunda su capacidad de conocer.
Solo con ciudadanos que, por todos los medios simbólicos
(palabras) y sensibles (sonidos e imágenes),
cobren conciencia de la realidad en la que viven
y de las formas posibles de transformarla,
surgirá, un día, una democracia real.
Augusto Boal, *La estética del oprimido* (2006)*

Quince universidades se crearon en el conurbano desde 1989, en un proceso de resignificación de la relación entre formación superior y territorio. Los discursos que las cuestionan tergiversan cifras. También hay estudios que cruzan variables para defender su relevancia y, además, su eficacia. ¿Pero

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

cómo valorarlas en términos de lo que representan para quienes transitan por sus aulas, sus pasillos, sus proyectos y proyecciones?

Sofía Bellene, Andrés Chamorro, Leandro Gualano y Victoria Gurrieri son graduadas y graduados de la Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales de la UNPAZ, algunos siguen cursando la Licenciatura. Las y los invitamos a compartir sus experiencias y reflexiones sobre la UNPAZ y la educación pública, sobre su vinculación con la universidad, sus expectativas y su actividad profesional, sobre la producción audiovisual y sus entornos, sobre la comunicación y los 40 años de democracia. Hay una posdata (aunque no es el final) que, a modo de consejo para las actuales generaciones de estudiantes, sintetiza los aprendizajes y las huellas que la UNPAZ fue dejando. Porque, como dijo Frei Betto que dijo Paulo Freire, *“la cabeza piensa allí donde los pies pisan”*.

1. Nuestra universidad, nuestra carrera

Andrés Chamorro: conocí la UNPAZ por una organización social en la que militaba y porque estaba cerca de casa. Cuando tomaba el tren para ir a trabajar era imposible no verla y sentir curiosidad. En ese momento se estaban lanzando cuatro carreras: Producción Audiovisual, Videojuegos, Diseño Editorial y Cine Documental. Para cada una de ellas se armó un prototipo trabajando en conjunto la Universidad, las coordinaciones de las distintas carreras y las organizaciones sociales. Se llevaron a cabo trabajos territoriales, cada uno en su área, y participé de esa experiencia antes del lanzamiento.

Soy uno de los primeros inscriptos en la carrera de Medios Audiovisuales. Había experimentado en Diseño de Imagen y Sonido y, como se me complicaba, pasé a Comunicación. Pero al abrir la carrera en UNPAZ no dudé en pasarme a nuestra universidad.

Victoria Gurrieri: conocí la UNPAZ hace años porque con mi ex cuñada queríamos estudiar abogacía. Hice un año de esa carrera, pero sinceramente no era lo mío. En 2018 me enteré de la Tecnicatura en Producción Audiovisual y el mismo día decidí cambiar de carrera. Siempre me gustó escribir, contar historias, editar videos y dije “creo que esto sí puede ser lo mío”, y definitivamente lo es.

Leandro Gualano: me decidí a estudiar producción audiovisual porque sabía que mi vocación estaba relacionada con la comunicación. Cuando terminé el secundario fui a la Universidad de General Sarmiento; al principio hice varias materias, pero después hice mucho menos. Hasta que me enteré de que en UNPAZ, que ya conocía la universidad, iban a abrir las carreras de Producción Audiovisual, Cine Documental y Diseño Editorial. Me decidí porque me interesaba la producción audiovisual dirigida a la radio. Tenía la experiencia de haber hecho varios programas de radio, así que creía que era por ese lado. Además, estaba a quince cuadras de mi casa.

Sofía Bellene: mi motivación comienza desde bastante temprana edad, junto al mundo de la música y la radio. Iba a ver recitales, radios, comprar discos y cassetes. Me gustaba mucho todo eso, el detrás de escena, el mundo de la producción y tuve la fortuna de tener una experiencia en la radio de Moreno, *FM La Posta 96.5*. En 2012, en el Centro de Educación Municipal (CEM), la Autoridad Federal de



Leandro Gualano.

Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) dio cursos de introducción a la producción televisiva y de operación de radio, que me permitieron enfocarme más en la producción audiovisual.

Al cumplir 18 sabía que quería estudiar en el ISER, víctima evidentemente de los discursos de los medios masivos que muestran que todo lo que está del otro lado de la General Paz es mejor. No entré al ISER.

Una profesora de secundaria me dijo que en UNPAZ estaban abriendo carreras que se dedicaban a la producción cultural. Me inscribí, no muy animada, tenía mucho prejuicio. Y me cambió la perspectiva, me cambió la lógica en un 100%, fue una de las mejores cosas que me pasó. El personal docente era asombroso, me encantaba, aprendí mucho de mis compañeros que fui conociendo durante el trayecto. Hoy en día lo que hago está relacionado con el trabajo territorial, con el valor de todo lo que se hace y se dice de este lado de la General Paz, contraponiendo a todos esos discursos de odio, que nos marginan, que nos estigmatizan, y dándole valor a nuestra propia producción.

2. Educación pública y conurbana

Andrés Chamorro: mi caso no es diferente al de muchos compañeros. Soy la primera generación de estudiantes universitarios, mis hermanas y yo cursamos estudios superiores. Mi papá terminó la escuela técnica cuando era joven y mi mamá terminó la secundaria de grande hace alrededor de 10 años. Mis hermanas son docentes, yo estudié la tecnicatura y ahora estoy estudiando la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual.

Leandro Gualano: mis abuelos por parte de mi mamá no terminaron la primaria. Mis abuelos por parte de mi papá, que vinieron de Italia, tampoco terminaron la primaria, de hecho, no terminaron nunca de aprender el idioma castellano. Mi papá, que entró a trabajar en una fábrica a los 20 años, terminó el secundario recién a los 40. La primera persona de mi familia que se egresó de una universidad fue mi mamá, cuando mi hermana y yo éramos un poco más grandes, teníamos 10, 12 años. Era profe de música y decidió anotarse en la Universidad de Luján para estudiar Ciencias de la Educación a los 38 años. Se pudo graduar en esa carrera y más adelante en Psicopedagogía. Así que bueno, tanto mi hermana como yo seríamos la segunda camada.

Victoria Gurrieri: en mi familia no soy primera generación universitaria. Todos fuimos apoyados e incentivados por mi vieja que nos enseñó la importancia de la educación pública. Ella fue la primera generación universitaria en su familia y con mucha dedicación se aseguró de que todos sigamos por este camino de empoderamiento.

Sofía Bellene: muchos y muchas de las personas que nos egresamos en las universidades del conurbano somos primera generación universitaria en nuestras familias y eso es asombroso. Demuestra lo necesario y lo importante de las universidades públicas, de la educación pública y de las universidades en el conurbano.

El día del ensayo, antes del acto de colación, nos contaban que de 45 millones de personas que hay en Argentina, solo 2 millones siguen una carrera universitaria, y de esos 2 millones solamente se reciben 500.000 por año. Estaría bueno hacer el análisis de cuántas de esas 500.000 personas que se reciben por año lo hacen en el conurbano. Me parece fundamental tener una universidad cercana para formar profesionales que trabajen, que contribuyan a los barrios, a las ciudades en las que habitamos.

3. UNPAZ está cerca

Andrés Chamorro: mi relación con la universidad durante la carrera fue y sigue siendo muy cercana. El eslogan “UNPAZ está cerca” no se refiere solo a lo territorial, sino también a un gran número de espacios y herramientas que la universidad brinda.

Conocemos las caras de los coordinadores o coordinadoras de las carreras, a quienes dirigen los departamentos, conversamos con ellos. Es algo que no ocurre en muchas universidades. Nosotros tenemos

la fortuna no solo de poder cursar cerca de casa, sino también de tener este tipo de cercanía que nos permiten involucrarnos de otra manera con la universidad, se aprovechan estos espacios.

Victoria Gurrieri: automáticamente, cuando entré en la carrera me sentí parte de todo, encontré un lugar. Destaco lo bueno de las personas que en esta universidad te están motivando a ser cada día un poco mejor. Desde el principio milité por la carrera, en organizaciones, en el centro de estudiantes, junto al grupo de mujeres que conformamos el #8M que siempre me brindaron el espacio y la libertad de producir videos para las campañas.

Leandro Gualano: mi vinculación con la UNPAZ durante la carrera, tal vez suena raro decirlo, pero siento que fue hermosa. A pesar de trabajar todos los días y llegar cansado era una motivación constante. En algún momento estuve en el centro de estudiantes, comprometido en pensar y proyectar diferentes actividades y al mismo tiempo bregar por tener la licenciatura que hoy tenemos. Ahora sigo dentro de la universidad pero desde otro lado, desde la docencia, soy ayudante de primera en la materia Estado y Ciudadanía y sigo teniendo ese amor que tenía por la universidad.

Sofía Bellene: tuvimos una conexión muy fuerte con UNPAZ porque con el ajuste y la reducción de los presupuestos destinados a la educación pública y otras, en 2015 peligraba la continuidad de nuestras carreras, que eran recientes y tenían pocos ingresantes. Eran cuatro tecnicaturas, de las cuales quedaron dos. Tuvimos que organizarnos, crear un centro de estudiantes y realizar clases abiertas. Teníamos que hacer un gran ruido, y afortunadamente pudimos lograr muchas cosas.

En UNPAZ hemos tenido la oportunidad de participar en proyectos de extensión, fui becaria, y ahora sigo estudiando la licenciatura. Podés sumar también estas presentaciones de proyectos para materializar aspiraciones personales que uno tiene dando vuelta y no sabe cómo llevarlas a cabo; redactar, escribir, presentar. Siempre me mantuve cerca y espero que cuando termine la licenciatura, pueda seguir estando cerca y formar parte de la familia de UNPAZ.

4. Expectativas y presente profesional

Andrés Chamorro: cuando empecé a estudiar me veía como camarógrafo o animador. En la actualidad, trabajo como productor audiovisual: un día puedo estar haciendo cámara, otro redactando guiones, editando o animando.

Llegué a este espacio como estudiante, para colaborar en lo que fuera necesario. Estaba sin trabajo y lo que me sobraba era tiempo. Como para no perder el timing de grabar, de editar y otros proyectos, me sumé a colaborar en prensa de la universidad. En cuanto hubo una vacante me tuvieron en cuenta para el puesto y ahora trabajo en la uni.



Andrés Chamorro.



Sofía Bellene.

Leandro Gualano: cuando comencé a estudiar me imaginaba en la radio, luego descubrí un mundo que me abrió la cabeza completamente. Aunque me sigue gustando la radio y me gustaría volver a hacer, empecé a producir contenido audiovisual en cortos, documentales y demás dentro de la carrera.

Trabajo una vez por semana en la UNPAZ como docente y ayudante de primera en la materia Estado y Ciudadanía. Me anoté en las tutorías, fui tutor durante uno o dos años, hasta que me propusieron continuar como ayudante de primera en la materia de Legislación Cultural, Laboral y de la Propiedad Intelectual.

Victoria Gurrieri: me imaginaba haciendo campañas, spots publicitarios para políticos y hoy en día es algo que no haría ni aunque me paguen muy bien. Ahora estoy sujeta a una idea de serie que surgió en una materia de la licenciatura, comenzando a ordenar todo para obtener financiación y hacerla en grande.

Sofía Bellene: siempre comprendí que lo que quería hacer era algo muy relacionado con la música y lo cultural, pero nunca me hubiera imaginado con músicos, artistas y trabajadores de la cultura del territorio. Eso fue algo que surgió debido a la universidad, de conocer a compañeros y que me inviten a eventos culturales aquí en el conurbano y empezar a interesarme, ayudar en lo que podía y después te encontrás produciendo fechas propias.

Con un grupo de compañeros y compañeras creamos una cooperativa de servicios de comunicación audiovisual que se llama El Ojo Negro, desde donde visibilizamos todo lo que ocurre aquí en el territorio y lo valoramos, el trabajo de los artistas, de los emprendedores, de los músicos. Yo suelo proporcionar coberturas para nuestras redes sociales y para la radio.

La producción audiovisual es sumamente importante para mostrar lo que hacemos. Me parece fundamental nuestra presencia, activando, haciendo, mostrando y contando por nosotros mismos, sin que nadie nos venga a contar de afuera quiénes somos.

5. Dinámicas territoriales y multiplataforma

Andrés Chamorro: el consumo multiplataforma hace tiempo está influyendo en los recorridos formativos, de estudiantes, docentes y de profesionales en ejercicio.

Esto está relacionado con la aparición de las nuevas plataformas, las nuevas formas de ver, las nuevas formas de mostrar, de contar. Estamos sumamente al tanto de eso. Estoy hablando como estudiante y como productor.

Las dinámicas de consumo y de producción van variando. Están surgiendo nuevas narrativas, nuevas maneras de contar, nuevas temáticas, nuevas historias, modos de concebir y de concebirnos, que no solo nos cuenten, sino que nosotros nos contemos. En la actualidad, el conurbano se está contando a sí mismo y no viene alguien de afuera para contar cómo es el conurbano, sino que nosotros nos contamos a nosotros mismos.



Victoria Gurrieri en el Museo Histórico José Altube.

A mí me gusta consumir una gran cantidad de contenido que me refleje de algún modo, y no solamente el contenido *mainstream*. Creo que esto es sumamente positivo, y de algún modo refuerza la idea de democracia audiovisual.

Leandro Gualano: no estoy seguro de si estas dinámicas pueden tener un impacto en las temáticas con intereses sociales o comunitarios, creo que eso va por otro lado. Una cuestión es el contenido y otra es la forma. Pienso que esas dinámicas se pueden adaptar a cualquier tipo de contenido. Puedo hacer contenido con eje en lo social o lo comunitario para cualquiera de esas plataformas, porque pensamos en las plataformas de pago, pero también tenemos plataformas gratuitas y públicas, como Cine.ar, para publicar determinados contenidos.

Victoria Gurrieri: las nuevas dinámicas de producción tienen un impacto en todos los ejes temáticos, y aplicarlas sobre lo social o comunitario es una decisión inteligente, ya que se puede sacar mucho provecho de la difusión de las problemáticas sociales, incluso se puede poner en foco nuevos paradigmas y nuevas discusiones. Nadie dijo que era sencillo debido a que generalmente se asocia lo social comunitario con el bajo presupuesto pero, vamos, realizamos parte de la carrera entrando en clase por Zoom desde el celular, podemos alcanzar lo que nos proponamos.

6. Posdata para las compañeras y compañeros

Leandro Gualano: no sé si puedo dar un consejo, pero diría que entren pensando en lo que tienen pensado y que, al igual que me sucedió a mí, se les abra la cabeza a pensar en diferentes formas de salir a trabajar, por cuenta propia o en relación de dependencia. Creo que en un principio suponemos, que vamos a ser productores de un canal o determinado medio, en general no es tan así. Que tengan la cabeza abierta y hagan su propia experiencia.

Victoria Gurrieri: aprovechen la carrera para establecer contactos, para llevar a cabo proyectos fuertes con los compañeros y para elaborar un buen portfolio. Usen LinkedIn. No paren de formarse, de actualizarse. Terminar la carrera no es el final del camino, sino el inicio de un viaje de ida.

Andrés Chamorro: parte de la carrera la llevamos a cabo nosotros. Si nos gusta mucho la animación y en la carrera tenemos un solo nivel de animación, aprovechemos ese nivel para ver qué otras cosas hay que nos pueden llegar a servir para aprovechar al docente o a la docente. Consultarle por dónde ir y hacernos nosotros lo que nos falta para complementar eso que nos interesa.

Hay algo muy bueno en nuestra carrera porque es general, no es muy específico en alguna profesión. Uno no se recibe como camarógrafo o editor o animadora, sino que también se ven muchos procesos y partes de la producción. Esto nos da una visión clara de cómo y qué es la producción y eso nos puede incentivar a reflexionar sobre para dónde ir, qué es lo que más nos gusta.

Nos gusta la cámara, cuando hay trabajo de algún compañero, sumarse haciendo cámara. Me gusta la animación, proponer, hacer los créditos, hacer los títulos, zócalos, una intro o lo que sea. Los profesores siempre están abiertos y son muy receptivos. La carrera la hacemos nosotros y si hay algo que no podemos encontrar, la universidad nos da las herramientas para poder completar nuestra formación.

7. 40 años y más allá

Victoria Gurrieri: creo que hoy en día los medios de comunicación están ganando mucho poder. La derecha avanza y los medios tiran leña al fuego para que todo se pudra. Si mirás las noticias, todas son malas y no hay buenas: pobreza o desocupación, inseguridad, femicidios, gatillo fácil, represión, manifestaciones sociales en las calles todos los días, etc. No sé cuánto más puede durar la democracia en un país donde los candidatos para gobernar ponen como propuesta reprimir las protestas sociales, donde se pasan por cadena nacional negociaciones con el FMI que no fueron aprobadas por el parlamento, donde constantemente se chicanea a la población para que salgan al grito de “que se vayan todos”. Si no se pudo todo aún, es porque hay secuelas fuertes de la última dictadura.

Sofía Bellene: a lo largo de estos 40 años la situación ha mejorado, pero pienso que debemos continuar luchando por la pluralidad de voces, por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, por la aplicación adecuada de la Ley Micaela también.

Considero que es primordial ejercer la comunicación con la responsabilidad y ética que corresponde, a conciencia y sabiendo el papel que uno está ocupando, para terminar con los discursos de odio, con los discursos que estigmatizan, que marginan, que discriminan, que violentan a unos pocos en pos de los intereses de otros.

Leandro Gualano: un aspecto esencial para democratizar la comunicación es que vuelva a entrar en vigencia completamente la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26522, y que reflexionemos sobre estos nuevos consumos, en estas nuevas plataformas para regular, y que el Estado regule el acceso y la palabra esté democratizada.

Como señala María Cristina Mata, creo que hay que pensar en el concepto de ciudadanía comunicacional. Que los ciudadanos empiecen a creer que son sujetos de derecho en estas sociedades mediatisadas, que esto nos sirve no solo para tener una mirada crítica hacia todo lo que consumamos, sino también para disputar el sentido a los grandes medios de comunicación y que también se escuchen las voces de todos los ciudadanos y no las de unos pocos, que se escuchen las voces de las mayorías.

Tres generaciones



*Quimey Centurión**

En este relato se cruzan tres generaciones; se cruzan necesidades, posibilidades y derechos; se cruzan experiencias personales, perspectivas y deseos; se cruzan el derecho a la educación superior, los derechos de las mujeres y los derechos laborales. Se cruza también la bibliografía de Estado y Ciudadanía, la materia de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ en la que Quimey Centurión realizó este podcast. 12.33 minutos, su voz, la de su mamá y la de su abuela, este guion, condensan las transformaciones sociales que atraviesan a tres generaciones paceñas y vuelve muy concreta la vinculación entre la ampliación del sistema universitario y la concepción de la educación superior como un derecho.

Locutor: tres generaciones, muchas desigualdades. ¿Falta de oportunidades? Un derecho. El derecho a la educación superior.

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

Juana: me llamo Juana Emilia Ojeda, tengo 76 años.

Miriam: hola, me llamo Miriam Ojeda, tengo 57 años.

Quimey: soy Quimey Centurión, tengo 26 años.

Locutor: esta es la historia de ellas, desde la perspectiva de ellas. Tres generaciones de mujeres, años de diferencia. Muchas desigualdades, bajos recursos y cambios que se asoman.

En esos tiempos, esas desigualdades se debían a la construcción social, tal como indica Ríos Tobar:

Las relaciones desiguales de género, la construcción social de los roles de género y los efectos que ello tiene en el acceso a recursos, oportunidades y valoraciones culturales de lo femenino y masculino inciden directamente en el impacto diferencial de la pobreza y la desigualdad entre mujeres y hombres (2008).

Juana: siempre trabajé, desde los 15 años empecé a trabajar y, bueno, crie a mis hijos yo trabajando, en casa de familia, trabajando por hora.

Miriam: trabajo desde los 12 años. Terminé 7° año y a los 12 empecé a trabajar cama adentro. Éramos siete hermanos y, bueno, no tenía la posibilidad de seguir estudiando, así que mi madre me puso a trabajar cama adentro. Cuidaba a un nenito de 5 años.

Locutor: Tobar también afirma que estas relaciones de género y subordinación de las mujeres se deben a la ausencia de un Estado de derecho: “No por sus problemas institucionales o incapacidad estatal, sino por la forma en el que el orden de género estructura y orienta el accionar del Estado y el régimen político mismo”.

Juana: terminé el colegio, la primaria, en 6° grado, porque antes se terminaba en 6° grado. La secundaria no la pude hacer porque antes en José C. Paz solo había escuelas privadas, entonces no pude hacer la secundaria.

Miriam: lo que recuerdo de mi infancia, yendo a la escuela primaria, es que mi mamá trabajó toda la vida. Considero que hasta ahora tengo incorporada la cultura del trabajo. Es más, hablando con mis compañeras de primaria, mujeres de entre 55 y 60 años, nosotras no tuvimos la oportunidad de estudiar.

Locutor: si nos metemos en los derechos que ellas ejercían en ese momento, ¿estaba presente la educación? ¿Solo trabajaban? ¿No pudieron seguir estudiando? Acá, podemos entrar en un debate, como afirma García Linera: “Un ciudadano es un sujeto que se asume como un sujeto con derechos políticos, que son correspondidos por la normatividad estatal, es decir, es un sujeto en estado de autoconciencia” (2022).

¿Ellas se sentían con derecho a estudiar? ¿Eran sujetos en estado de autoconciencia?



Quimey Centurión con su abuela Juana y su mamá Miriam.

Miriam: me acuerdo en la época de la primaria, cuando estábamos en 7°, veía que las maestras tenían muchas dificultades para estudiar, para recibirse, y ahora de adulta me doy cuenta que era la época de la dictadura, donde las maestras no se podían juntar mucho porque eran muy perseguidas y siempre estaban muy expuestas y muy sobre el ojo del Estado, del gobierno.

Quimey: si algo me quedó hablando con mi mamá es destacar siempre la importancia de tener las herramientas, tener las oportunidades para seguir estudiando y no abandonar los estudios, la secundaria, como sí le pasó a ella, el no poder elegir. Ella no tuvo la posibilidad de elegir, tuvo que sí o sí dejar de estudiar, porque si no trabajaba, palabras textuales, “no comían”.

Locutor: Abramovich afirma que

Los derechos sociales se dirigen no tanto a instituir libertades, sino a asegurar a toda persona condiciones de satisfacción de sus necesidades básicas [...] Se insiste en que los valores que constituyen el fundamento de los derechos sociales son la igualdad material y la igualdad de oportunidades (Abramovich y Courtis, 2006).

Miriam: viendo a mis hijos ahora, donde tienen la posibilidad de estudiar, me di cuenta que de chica nunca tuve un familiar profesional, como para decir “quiero ser como mi mamá, mi papá”. No, la-

mentablemente no lo tenía cerca. Admiraba mucho a una maestra, la señorita Gladys, nunca me voy a olvidar de esa maestra, y siempre me hubiese gustado ser como ella, docente, porque se involucraba mucho con nosotros, con los alumnos que tenían pocos recursos, de hecho, nosotros comíamos en la escuela. Mi mamá un tiempo trabajó en la escuela, mi mamá es asmática y cuando mi mamá no podía ir a trabajar iba yo a lavar los platos, tenía 11 años y eso me acuerdo y me quedó muy marcado.

Por suerte, esta generación de mis hijos donde todos los días aprendo algo nuevo porque tienen otra mentalidad, me parece que son mucho más prácticos a lo que sucede, tienen, no sé, el camino, o la visión de tener una profesión, donde nosotros no tuvimos con mis hermanos porque ninguno lo pudimos hacer, lamentablemente.

Me parece que esta generación está, bueno, tiene otra mentalidad, nos enseñan a todos los adultos, a la generación mía, 50, 60 años, donde tenemos la posibilidad, ahora mismo. Ahora me doy cuenta que yo puedo estudiar y también me enorgullece decir que lo puedo hacer.

Locutor: Ernesto Laclau (2010) habla sobre las identidades políticas. A partir de allí podemos hacer hincapié en que, en el contexto que estaban atravesando, no se sentían representadas en cada institución o proceso político para solucionar la desigualdad en términos de los recursos y oportunidades que tenían. Evidentemente, en años anteriores no era un problema importante a solucionar el que varias personas no puedan seguir estudiando. Acá el Estado tiene que cumplir un papel fundamental, donde no solo tiene que regular esos derechos sino también garantizar que se cumplan.

Miriam: siempre fue una asignatura pendiente terminar el secundario, no tuve la posibilidad de hacerlo, como veo ahora que hay tantas posibilidades para poder terminar la primaria en realidad. Pero, bueno, no tuve la posibilidad.

Juana: y hoy, actualmente los chicos pueden estudiar porque hay facultades, universidades, está muy cambiado, cambiado para el bien, para el que quiere tomar el bien.

Miriam: no tuvimos la posibilidad de poder estudiar, de poder tener una carrera. Antes era nada más ir a trabajar y lamentablemente trabajar por hora, algo digno era ir a trabajar de empleada doméstica. Ahora me doy cuenta qué importante que es para nuestros hijos poder apoyarlos en el estudio. Pero, bueno, porque las posibilidades están dadas, hay muchas posibilidades que antes no teníamos. Lamentablemente, al ser muchos hermanos, muchos chicos, no nos quedaba otra que salir a trabajar. Desde chica lo único que hacía era criar y cuidar a mis hermanos, mi mamá trabajaba todo el día, siempre limpiando. De hecho, siempre trabajó en negro, nunca tuvo aportes para poder cobrar la jubilación. Lo que veo ahora reflejado en mis hijos es que tienen la posibilidad de estudiar, donde yo puedo apoyar a mi hija, donde tiene la posibilidad de tener una universidad tan cerca, pública, donde no necesitás tener plata para tener una carrera.

Juana: yo siempre digo, terminé mi colegio, no me llevé ninguna materia y siempre quise ser profesora de matemática, entonces yo a mis nietas les digo: “vos tenés que ser profesora de matemática”, a la otra también... pero ninguna me dio artículo.

Locutor: hoy ya es un hecho el acceso a la universidad, tiene que ser un derecho. Es un derecho. Tal como afirma Eduardo Rinesi: “Las universidades que tenemos sirven y deben servir para que ciudadanos de las más diversas clases sociales puedan ejercer en esas universidades, en los más altos niveles de calidad, un derecho humano que los asista” (Agencia CTyS-UNLaM, 2018).

Quimey: para mí, tener la universidad cerca, o las universidades estatales, es superimportante. Ya de por sí, con mis hermanos, los tres estamos estudiando, y eso mi mamá y mi papá siempre destacan que es superimportante, porque son metas pendientes que ellos tienen. Obviamente no hay edad para estudiar, y más ahora que hay muchas posibilidades.

Miriam: lo que me parece con respecto al estudio, yo no tuve la posibilidad de estudiar de chica y ahora veo en mis hijos, me veo reflejada de todas formas, que tienen la posibilidad de poder estudiar y uno como padre de poder ayudarlos, de poder contenerlos y decirles “bueno, vos estudia y yo te banco”, cuando antes no se podía. Nosotros éramos siete hermanos y había que salir a trabajar, no nos quedaba otra. Lo que veo ahora en mis hijos, ver la posibilidad de tener una universidad pública cerca o, a la vez, también tomar un colectivo y poder tener acceso tan cerca, tan rápido y tan a mano las universidades públicas. Lamentablemente antes no se podía.

Juana: de mis nietos, todos, todos están estudiando. Una de mis nietas se recibió.

Locutor: las universidades tienen que garantizarle al pueblo la formación de los mejores profesionales que se necesitan, la producción de conocimiento, la articulación con las organizaciones sociales, políticas, territoriales y culturales en las que ese pueblo se organiza.

Miriam: me pone muy feliz tener a mi hija, que es la última generación y la primera generación de mi abuela, de mi mamá y mía, de mis hermanos, donde tiene un título universitario, donde antes me parecía muy lejano, muy lejano, y ver la posibilidad ahora, reflejado en mis hijos, en mis sobrinos. Para mí es muy importante eso, tenerlo a mano, tener las herramientas, no es necesario tener dinero para poder tener un trabajo, un título, una profesión.

Locutor: les dejo un fragmento del capítulo 5 del libro *La educación superior como derecho: a 100 años de la Reforma Universitaria*: “Tenemos que pensar la universidad como derecho social y colectivo que trasciende las individualidades para pensarse en comunidad” (Feldfeber y Maañón, 2020).

Referencias bibliográficas

Abramovich, V. y Courtis, C. (2006). *Los derechos sociales como derechos*. Recuperado de <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/los-derechos-sociales-como-derechos-2.pdf>

Agencia CTyS-UNLaM, (2 de julio de 2018). Eduardo Rinesi: “La Universidad debe ser un Derecho Humano Universal”. Entrevista por Nicolás Camargo Lescano. Recuperado de <http://www.el1digital.com.ar/articulo/view/75057/eduardo-rinesi-la-universidad-debe-ser-un-derecho-humano-universal>

Feldfeber, M. y Maañon, M. I. (comps.) (2020). *La educación superior como derecho. A 100 años de la Reforma Universitaria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA.

García Linera, A. (2022). Tiempo histórico liminal. En A. Tzeiman y R. Parodi (comps.), *Álvaro García Linera. Para los que vendrán. Crítica y revolución en el siglo XXI. Selección de conferencias, artículos y entrevistas (2010-2021)*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento - CABA: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Laclau, E. (2010). Discurso, antagonismo y hegemonía en la construcción de identidades políticas. En A. García Linera, E. Laclau y G. O'Donnell, *Tres pensamientos políticos. Conferencias organizadas por las Facultades de Ciencias Sociales y de Filosofía y Letras de la UBA*. Facultad de Ciencias Sociales – UBA.

Ríos Tobar, M. (2008). Género, ciudadanía y democracia. En PNUD, *Democracia/Estado/Ciudadanía. Hacia un Estado de y para la democracia en América Latina*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Recuperado de www.democracia.undp.org

Relato coral de las radios comunitarias del conurbano norte



*Ricardo Esquivel**

Las radios comunitarias en Argentina acompañan –no casualmente– las cuatro décadas de sucesivos e ininterrumpidos gobiernos democráticos que celebramos en 2023. Después de años de silenciamiento forzoso durante el oscuro período de dictadura militar-cívico-eclesiástica, la restauración de la democracia en 1983 significó la posibilidad de que la ciudadanía elija a sus representantes y busque involucrarse activamente en la toma de decisiones políticas. En ese contexto, las radios comunitarias, populares, alternativas, brindan espacio para que diversos grupos sociales puedan expresarse y difundir sus ideas, culturas y perspectivas. Es fundamental para promover la diversidad y la pluralidad en el espectro contrarrestando la concentración económica y geográfica de medios.

Estos 40 años de democracia son fruto de una lucha incansable y sistemática del pueblo argentino. Ese recorrido, esas luchas, batallas ganadas y perdidas, es también la historia de los medios comunitarios, de sus demandas, conquistas, estrategias, transformaciones, de su paciencia y su insistencia. La radio comunitaria danza al ritmo de la historia, teje redes entre voces apasionadas y corazones sedientos de cambio. Desde sus modestos comienzos –cuando el éter se llenó de susurros rebeldes y sus ondas apenas rozaron los oídos curiosos– hasta la actualidad –cuando su alcance se ha expandido como energía incontenible– la radio comunitaria ha evolucionado con valentía y determinación. En ese camino hacia la libertad de

* Conurbana Comunicación - El Ojo Negro.



Daniel Zambrana, *FM Tinkunaco*.



Eduardo Balán, *El Culebrón Timbal*. Gentileza: Sofía Bellene.

expresión y la democratización de la comunicación, los medios comunitarios enfrentaron —y enfrentan— desafíos tan imponentes como gigantes de piedra. Censura, restricciones legales, falta de recursos y luchas por el espectro radioeléctrico son las tormentas que han amenazado su existencia. Y siguen adelante.

Democracia, comunicación comunitaria y territorio (nuestro territorio): este artículo recoge algunas de esas voces, experiencias y reflexiones. A continuación, Eduardo Balán, de *El Culebrón Timbal*; Susana Rubino, de *FM Ocupas*; Daniel Zambrana, de *FM Tinkunaco*; y Guillermo Amaro, de *FM La Posta*, toman la palabra. Una palabra política, colectiva y comunitaria, como siempre.

Eduardo Balán, *El Culebrón Timbal*. El tramo que yo conozco de la radio comunitaria tiene que ver con la recuperación de la democracia. En aquella época, es parte de casi una leyenda urbana la cantidad de grupos y organizaciones populares con equipamientos precarios, artesanales, con potencias, con antenas, que intentaban desarrollar proyectos de comunicación popular, incluso con altavoces en el espacio público, en el barrio. Una época riquísima de experimentación de nuevos códigos y formatos de comunicación barrial y comunitaria, no solo acá en el conurbano sino en toda Latinoamérica hay ejemplos muy simpáticos, pero también heroicos.

Daniel Zambrana, *FM Tinkunaco*. En octubre de 1998 la radio se puso al aire, llevada adelante por un grupo de jóvenes del Centro Comunitario Belén, que es la organización madre, en el Barrio San Atilio de José C. Paz. Eran los finales de la década de 1990, había mucha necesidad de decir, de denunciar, pero también de dar a conocer lo que se hace en los barrios populares. El desafío de *FM Tinkunaco* fue transformarse en un megáfono, en un amplificador de todas esas voces de denuncia, de reclamo, y también de compartir y contar, aunar sueños, luchas, actividades para transformar la realidad adversa en una utopía compartida.

Creo que el crecimiento se ve en la cantidad de experiencia que hemos podido conocer y enlazar en el aire de la radio. Y nos sumarnos a esa telaraña de organizaciones, nos hemos ido encontrando, organizamos cosas en conjunto, las damos a conocer, muchas han tenido sus programas en la radio. Esa es una de las cosas más lindas: sentir que las organizaciones se encuentran en la radio. Efectivamente, es un lugar de encuentro.

Yo me sumé a la radio dos años después de su creación, y no me fui nunca más, me quedé acá, la adopté como mi segunda casa. Han pasado cosas maravillosas, difícil encontrar algunas que puedan resumir, como el reconocimiento de las propias organizaciones que nos invitan a ser parte de sus propuestas de talleres, o las fiestas de fin de año, o los cursos. Como construir un concurso de cuentos infantiles el que se sumaron miles de voces, de ilustradoras, de gente que lo hizo propio y lo expandió al concurso. Como ser parte de la banda de sonido *Mnemora*, la película del *Culebrón Timbal*.

Guillermo Amaro, *FM La Posta*. La radio comunitaria en nuestra región evoluciona de una manera muy importante en el sentido de convertirse en un lugar donde circulan discursos que no están en los grandes medios de comunicación, los medios llamados hegemónicos, empresariales, comerciales. Y otro rol importante que cumple la radio comunitaria es el formativo. Me parece que la radio comunitaria es un gran espacio para muchos, muchas estudiantes jóvenes que desean hacer un recorrido en la comunicación, en el periodismo, en la producción cultural.

Daniel Zambrana, *FM Tinkunaco*. Cuando la radio nació todavía estaba vigente el decreto de la dictadura, el Decreto Ley de Radiodifusión N° 22285, que no contemplaba, y prohibía, la actividad radiofónica por fuera de las empresas privadas y el Estado. Fue una época de persecución. Las radios comunitarias nos avisábamos: “che, anda la camioneta de la CNC” (la Comisión Nacional de Comunicaciones) para cuidar los equipos que tanto nos había costado conseguir y comprar. En *Tinkunaco* tuvimos una visita de la CNC y una advertencia del COMFER, que nos generó muchísimo temor, y hubo una gran asamblea de las organizaciones para defender la radio. En el inicio, el desafío pasó por conseguir la legalidad, porque la legitimidad se había construido con la propia comunidad.

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual fue todo un proceso que merece un análisis particular en estos 40 años de democracia como experiencia de organización de la sociedad civil. Pero, posterior a eso, fue la lucha por su aplicación, cosa que ha pasado muy parcialmente desde su aprobación en 2009 y sigue siendo un desafío para todas las radios populares y comunitarias que se cumpla la reserva de 33% del espectro para este sector, porque el aire sigue ocupado principalmente por empresas privadas.

Susana Rubino, *FM Ocupas*. Nuestra radio nació en 2012, se logra con la Ley de Medios, es una radio comunitaria con orientación hacia la temática de la discapacidad. Aunque les parezca mentira, en la época de Macri tuvimos un crecimiento, aunque arduo crecimiento. En 2018, la radio fue declarada ilegal y nos intimaron a dejar de emitir con la amenaza de que ENACOM la desmantelara. A nuestra institución vienen muchas personas con discapacidad, la mayoría con pensiones por discapacidad, y pensamos que eran un centro de oposición muy importante para el gobierno de Macri. Y por eso fuimos censurados. Esa es la deducción que nosotros sacamos. Y creemos que lo que más nos impulsó fue nuestra propia fuerza de voluntad y el apoyo que recibimos de la comunidad y de otros medios comunitarios. Parece que, de por sí, nosotros no existimos, pero la radio sigue sonando.

Guillermo Amaro, *FM La Posta*. Hay que señalar como algo negativo el avance de los grandes pulpos mediáticos donde se refuerzan ciertos discursos discriminatorios sobre diversos sectores de nuestra sociedad. Sin ir más lejos, vemos que en los grandes medios de comunicación sigue existiendo esa mirada porteñocéntrica que estigmatiza a quienes vivimos en los barrios del Conurbano Bonaerense, no solamente a quienes los habitan sino al lugar en sí. Los medios y las redes comunitarias también pudieron hacer que las audiencias sepan que existen otros tipos de discursos, no exclusivamente los de los medios hegemónicos.

Eduardo Balán, *El Culebrón Timbal*. En estos 40 años de democracia la comunicación comunitaria se instaló como una realidad innegable, es parte del paisaje de la disputa cultural en la Argentina. Eso es una a favor muy importante, porque no estaba en los planes de la organización de la industria cultural. Todavía no hemos podido construir el poder político comunitario para que esa sociabilidad que se experimenta acá se convierta alguna vez en una forma alternativa de gobierno.

Para mí, el desafío que enfrenta hoy la educación popular, la cultura comunitaria, la comunicación comunitaria, es generar conciencia de que la disputa por su existencia no es sectorial. Las radios comunitarias no pueden pelear por sí mismas, solo van a tener sentido en el marco de una sociabilidad comunitaria.



Guillermo Amaro, *FM La Posta*.



Susana Rubino, *FM Ocupas*.

Así que el gran desafío es dar forma a una teoría, a una acción, un modelo de organización política que efectivamente nos ponga en el camino de disputar la gobernanza planetaria, nacional y barrial.

Guillermo Amaro, *FM La Posta*. Los mayores desafíos tienen que ver con el sostenimiento de los medios comunitarios. Hay aún una deficiencia muy grande con respecto a la distribución de la pauta oficial. Y, simultáneamente, cuando los grandes pulpos de la comunicación sacan medios zonales, eso también implica una menor posibilidad para los medios comunitarios, los medios barriales.

Susana Rubino, *FM Ocupas*. Son desafíos económicos, más que nada. Nosotros logramos sostenernos con el apoyo de los vecinos, de una fábrica, de un emprendimiento chico o mediano, que son quienes nos respaldan. Y los grandes medios se sostienen a través de la pauta nacional, por ejemplo.

Daniel Zambrana, *FM Tinkunaco*. Hace poco me tocó participar en la asamblea anual de FARCO, el Foro Argentino Radios Comunitarias, junto a otras ochenta radios de todo el país, en Santa Rosa, La Pampa. Nos encontramos y pensamos justamente en los desafíos de la comunicación comunitaria y coincidimos en que hoy pasan por estar atentos y atentas a los otros lenguajes que la radio fue incorporando y los otros lugares por donde pasa hoy la construcción de sentidos, además de los medios tradicionales. Hablamos de cómo se vinculan en nuestros proyectos, por ejemplo, los usos de las redes sociales o con el *streaming*, si se crean contenidos específicos que tienen que ver con las reglas de esos medios, si estamos atentos y atentas a por dónde pasan hoy los consumos culturales y no retirar nunca el oído del pueblo, de las comunidades.

Guillermo Amaro, *FM La Posta*. Me parece que estamos en un momento en que la comunicación comunitaria se está apropiando de diversas herramientas o recursos tecnológicos que le van sirviendo para hacer un poquito más de fuerza frente a los grandes monopolios comunicacionales, llámese *streaming*, *podcasts*, todo lo que nos ofrece internet y las nuevas narrativas que esas tecnologías nos proponen.

Eduardo Balán, *El Culebrón Timbal*. Creo que al pasar de la cultura analógica a la digital, y con el enorme cambio en los consumos culturales, el tema fue reconvertirse en un lenguaje al interior de la comunicación global, reformularse para poder navegar en esos circuitos. Pero internet por sí sola no garantiza la relación con el territorio, entonces la radio comunitaria sigue hackeando la idea de una comunicación global neutral porque toma partido por las necesidades de ese barrio en donde está.

A todo ritmo

Las radios comunitarias con su energía conurbana que no se calla nada, que construye su propia agenda. Que no baila al compás de preconceptos ni de sometimientos rancios. Que danza a su propio ritmo, a su propio tiempo. Queda la certeza de que la libertad de expresión y el poder de las comunidades seguirán guiando el camino hacia un futuro más inclusivo y justo. Seguimos escuchando, seguimos hablando, seguimos construyendo juntos el compás de la democracia argentina, donde las radios comunitarias seguirán ATR.



FM Tinkunaco celebra la obtención de su licencia. fmtinkunaco.com.ar

Breve directorio de radios comunitarias del norte conurbano

- FM Ocupas. Barrio Cuatro Vientos, Moreno.

Fundada en octubre de 2012 por la Asociación Civil Tu lugar en el Mundo, que trabaja con personas con discapacidad. Es la primera radio comunitaria de la Zona Oeste creada tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. En Facebook: @fmocupas

- FM La Posta 96.5. Cuartel V, Moreno.

Nació en agosto de 2004 como iniciativa de un grupo de vecinos y una red de organizaciones sociales y comunitarias. Las primeras cumbias, chamamés y polkas que puso al aire se emitieron desde un rancho de adobe. Su programación reúne las voces y sonidos de los barrios de la región noroeste. <https://fmlaposta965.com/>

- Radio Chicharra FM 88.9. Barrio San Norberto, Cuartel V, Moreno.

Transmite desde el Centro Cultural La Chicharra desde 2012. <https://radiochicharra.com/>

- FM Gallo Rojo. Barrio Obligado, Bella Vista.

Forma parte de uno de los centros comunitarios que integra la Red El Encuentro. Es un espacio donde las y los jóvenes comparten sus problemas cotidianos, sus luchas, sueños y alegrías, que se amplifican a través de la radio.

- FM Tinkunaco. Barrio San Atilio, José C Paz.

Brinda espacios de participación, capacitación y difusión a las organizaciones comunitarias, movimientos sociales, centros culturales, centros de estudiantes, trabajadores y trabajadoras. <https://fmtinkunaco.com.ar/>

- Radio Cultural. José C. Paz.

Se define como un “espacio cultural, comunicativo, expresivo, interactivo e innovador sin límites sociales y amplia variedad de temas”. Funciona en el Centro Cultural José C. Paz. <https://radioculturaljcp.com.ar/>

- Raíces Radio. San Miguel.

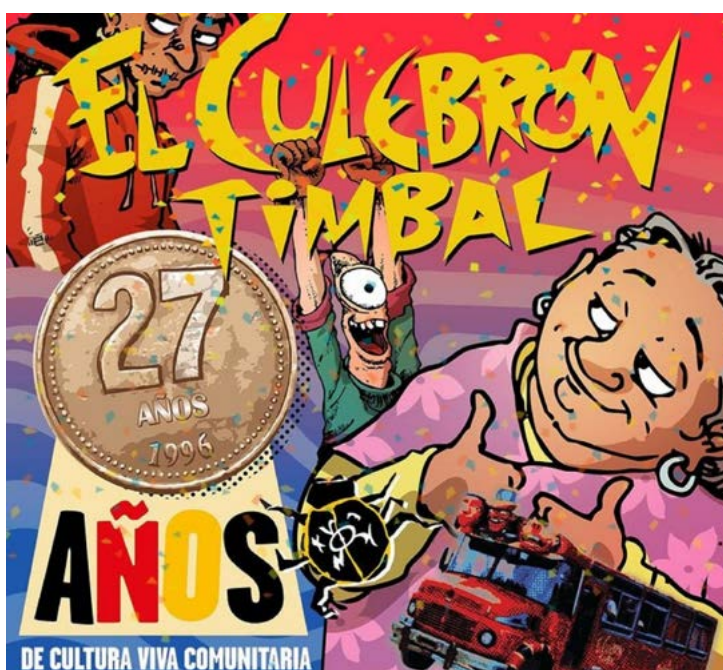
Radio online que comenzó a emitir durante la pandemia de COVID-19 en el Centro Cultural del mismo nombre. <https://www.raicesradio.com.ar/>



El concurso de cuentos que organiza *FM Tinkunaco*.



Desde 1998, *FM Tinkunaco* transmite en el Barrio San Atilio de José C. Paz.



Una productora escuela cultural comunitaria en Cuartel V.



El carromato de *El Culebrón Timbal*, siempre rodando.



El mural en el frente del Centro Comunitario Belén, donde funciona *FM Tinkunaco*. Gentileza: Paula Castello.

Gentileza: Paula Castello



Gentileza: Cristina Cabral, publicada en waccglobal.org

Pensar las carreras audiovisuales



*Laura Ávalos Rodríguez**

Las carreras de comunicación y audiovisual se multiplican, revisan y actualizan en la oferta académica de las universidades nacionales. El diseño y la modificación de los planes de estudio; la articulación entre la teoría y la(s) práctica(s); las lecturas del contexto mediático y productivo; las miradas y articulaciones con los diversos sectores y campos de desarrollo profesional; el perfil de sus estudiantes, graduados y graduadas son algunas de las dimensiones en constante revisión que, en los últimos años, se expresan en la creación de propuestas renovadas y en la revisión de muchas de las existentes. Para este artículo, fueron consultadas y consultados directores, coordinadores y docentes de cuatro licenciaturas en comunicación y producción audiovisual. Cada uno y cada una se detuvo en alguna de estas aristas para pensar las carreras audiovisuales. Son las primeras de una serie de entrevistas que apunta a construir un mapeo de carreras ligadas al audiovisual.

La teoría y la práctica

Leandro González es egresado de la carrera que dirige desde diciembre de 2022: la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Desde esta carrera con

* 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.

veinte años de trayectoria, en una Universidad con treinta años, analiza la vinculación entre la teoría y la práctica en la formación de estudiantes de comunicación audiovisual.

Su relato es el siguiente:

Esta Licenciatura incluye un mix muy interesante entre una formación teórica muy sólida, con gente de mucha trayectoria, y una formación práctica en talleres de producción que en los últimos años creció mucho.

En sus 20 años, la carrera de Comunicación fue cambiando. Yo creo que eso es fundamental porque es lo que nos permite mantenernos activos y actualizados siguiendo las transformaciones del campo de la comunicación. Cuando hice la carrera, comencé en 2003, hice muchas materias de Filosofía, muchas de Historia y después hice algunas materias de Comunicación. El plan en ese momento tenía una serie de materias troncales y después las materias específicas en Comunicación. Hoy en día es muy distinto, ya desde el primer año estás estudiando contenido de Comunicación y, además, se agregó una mayor cantidad de horas de talleres de producción.

La Universidad tiene una estructura importante para quien quiera desarrollarse en la producción de contenidos. Tenemos una radio, *FM La Uni*, y un canal de televisión, *UniTV*, que no tiene nada que envidiarle a cualquier estudio de un canal de televisión. El Instituto del Desarrollo Humano, que es como la facultad dentro de la cual está la Licenciatura en Comunicación, tiene también su propio estudio. Además, hay proyectos de voluntariado o de vinculación con las organizaciones para que los estudiantes sigan produciendo contenidos y se terminen de capacitar en la producción.

De los Talleres de Producción de Audiovisual han salido cosas muy diversas, desde formatos de programas de televisión hasta observaciones de tipo etnográfico o documental sobre distintos aspectos de la realidad del conurbano bonaerense. Tenemos programas de radio de la carrera de Comunicación y desde el año pasado tenemos un programa de televisión, *Relatos conurbanos*, en coproducción con *UniTV*, donde un estudiante o graduado entrevista a una personalidad de la comunicación o la cultura que reflexiona desde su trabajo, sobre el territorio y la identidad del conurbano bonaerense.

Y también creo que es imprescindible la formación teórica, porque nutre a la práctica. Es lo que te va a dar herramientas sobre el lenguaje audiovisual, para entender y analizar mejor una película, por ejemplo, y para producir un contenido audiovisual. En nuestra carrera siempre tuvimos una Semiótica de excelente nivel, en un país que es una referencia en Semiótica.

La Universidad tiene un conjunto de recursos integrales para que nos formemos y nos incorporemos a la vida académica. Tenemos investigadores que están trabajando en la propia Universidad, que son becarios de CONICET, becarios de otros organismos de ciencia y técnica y tienen una formación tremenda. Hay un programa de becas de apoyo y de formación en docencia e investigación que es fundamental, todos los graduados de la casa que somos docentes de la carrera hemos pasado por ese ámbito, fundamental para poder especializarnos, sobre todo para Universidades como la nuestra, y como la UNPAZ también, que están en un contexto que históricamente tuvo dificultades de acceso a la educación superior por cuestiones socioeconómicas y por las distancias.



www.freepik.com

Creo que hay que romper con esa disyuntiva entre lo teórico y lo práctico, consultamos las dos cosas para producir contenidos, no se puede producir si no tenemos una buena formación en lenguaje audiovisual o historia del cine. Me parece que nuestra carrera conserva eso.

Un hacer ampliado

En la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), la Licenciatura en Producción Audiovisual recibió su primera cohorte en 2018. Desde 2020 también se dicta en modalidad virtual, con lo cual la oferta se abre a todo el país. En este momento, atraviesa un proceso de cambio del plan de estudios que incorpora un sistema de créditos que hace que haya mayor cantidad de materias optativas y electivas, incluso con otras carreras de la Universidad. El coordinador de la carrera, Julio Bertolotti, considera que este cambio va a “generar nuevas líneas de trabajo, de investigación, de desarrollo para nuestros estudiantes”. La producción transmedia es uno de los ejes que articula fuertemente la propuesta académica de producción audiovisual. Y lo dice así:

Nuestra carrera enseña producción audiovisual en el más estricto sentido de la palabra. Queremos lograr que nuestras egresadas y egresados sean productores, que puedan gestionar cualquier tipo de obra audiovisual desde el inicio y hasta su término en todas las facetas de comercialización y distribución. Eso nos diferencia mucho de otras ofertas porque, por lo general, hay mucha tendencia a generar conocimiento



www.freepik.com

hacia la parte técnica o la dirección, y a nosotros nos interesa dar también esas materias técnicas, pero siempre con el punto de vista de quien luego va a tener que gestionar, presupuestar, conseguir y administrar esos recursos para la concreción de cualquier obra. Y también hemos agregado una perspectiva transmedia, que en su momento era diferencial: vemos el audiovisual en el más amplio sentido de la palabra. No solamente el cine o televisión, sino que incorporamos los videojuegos, las experiencias interactivas y toda otra manifestación de imagen y sonido que se está ampliando permanentemente a todos los ámbitos. Para nosotros, cualquier pantalla que está en un recital o un mega evento de música es producción audiovisual y requiere una especificidad. Inclusive la industria editorial. Tratamos de generar ese abanico completo con seminarios o talleres que permiten la actualización de los temas, las tecnologías, las nuevas tendencias.

La UNTREF cuenta con un importante centro de producción audiovisual, *UNTREF Media*, que incluye al canal web *UN3 TV*. Desde hace un par de años vinculamos con ese espacio a los estudiantes de la carrera para hacer, por ejemplo, los *streamings* que trabaja la Universidad o para la producción de programas que ahora mismo la Universidad está haciendo con la *TV Pública* o para *Canal Encuentro*. La Universidad también tiene varios museos a su cargo, y eso requiere también colaboración de estudiantes de nuestra carrera. Y ahora estamos trabajando con varios proyectos generados por estudiantes que recibieron apoyo del área de Extensión o de Investigación de la Universidad. En ese marco, hay proyectos para trabajar, por ejemplo, con realidad aumentada en el Museo Decorativo Nacional. Así vamos tratando de generar de a poco una confluencia con otras áreas y organismos, que son oportunidades para que los estudiantes puedan mostrar su trabajo.

Desde el inicio de la carrera se trabaja en la generación de proyectos. Desde la carpeta de presentación, el *pitching* de estos proyectos para ser evaluados, para tratar de presentarlos a concursos externos. Se producen los *trailers*, los demos, lo que sea necesario desde lo audiovisual para sostener esos proyectos.

Tratamos de ir armando un trayecto para que esos proyectos no sean solamente un ejercicio estudiantil sino académico, y tratar de que se concreten aquellos que vemos que son más potentes. Hay dos espacios que se llaman Laboratorio de formulación de proyectos del que surgen propuestas que, de hecho, estamos realizando ahora a través de convenios. Del mismo modo sucede con otras materias. Por ejemplo, en Desarrollo de plataformas se generó un proyecto que se llama OVI, Orientación Vocacional Interactiva, una guía para estudiantes que acaba de ganar un premio de innovación en Provincia de Buenos Aires. Tratamos de ir permanentemente aportando la teoría junto con el desarrollo de esos proyectos.

Planes de estudio en su contexto

La Universidad Nacional de la Patagonia Austral está presente en toda la provincia de Santa Cruz. En la Unidad Académica de Caleta Olivia, al norte de la provincia, se dicta la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, creada en el marco del Programa Polos Audiovisuales, que buscaba instalar y fortalecer las capacidades para la producción de contenidos. La preexiste la Licenciatura en Comunicación Social, que se cursa en Río Gallegos. Gabriela Ramos es profesora de Taller de Comunicación Audiovisual I y II de esa carrera, la cual atraviesa un proceso de actualización del plan de estudios impulsado por un diagnóstico conjunto entre los tres claustros y la lectura del contexto tecnológico y laboral. Desde su óptica narra las especificidades de la carrera:

La Licenciatura en Comunicación Social tiene muchos años. Antes de la Licenciatura hubo un proceso de Tecnicaturas en Comunicación que es de los años noventa, cuando se crea la Universidad. El plan de estudios tiene una duración de cuatro años y medio. Los estudiantes en los primeros años cursan los tres talleres de lenguajes básicos: gráfica, radio y audiovisual, nombrados en estos términos en un plan de estudios de 2005. Después viene un ciclo que tiene, por un lado, las materias relacionadas a la comunicación mediática, y por el otro, la rama de las materias más teóricas. Además, contamos con seminarios optativos que anclan en pensamientos contemporáneos, comunicación estratégica y comunicación educativa. En el último año de la carrera se desarrolla una instancia de práctica profesional de 120 horas en un medio audiovisual, gráfico o radiofónico. En ese marco, antes de la pandemia habilitamos una nueva instancia de práctica para aquellos estudiantes que les interesaba la comunicación desde la investigación o en proyectos de extensión.

Hace más de dos años, en realidad, antes de la pandemia, comenzamos un proceso de transformación y modificación del plan de estudios y todavía estamos en ese proceso. Se consultó a los estudiantes y también al claustro de graduados y de allí surgió la necesidad de modificar dicho plan. Sobre todo, por las grandes transformaciones que sufrió la comunicación. Otro de los cambios, es que vamos a volver al título intermedio, porque nos dimos cuenta que la formación profesional que daba la tecnicatura habilitaba puestos laborales.

El diagnóstico señaló que, a diferencia de la Tecnicatura, en la Licenciatura parece haber una cuestión con la falta de práctica y de contacto con el medio, con la sociedad. El contexto de nuestra carrera, y nuestro contexto socioeconómico, es muy particular. Con respecto a nuestros estudiantes, tenemos dos grandes grupos: chicos que egresan del secundario y comienzan su formación, y profesionales que ya

están trabajando en los medios y que deciden cursar la Licenciatura como parte de su formación. Son dos perfiles diferentes, pero ambos con la motivación de poder insertarse en el campo laboral con un título que habilite o que los perfeccione. En la localidad tenemos un canal provincial de televisión, que es Canal 9, y dos videocables. Es también una necesidad abrir el campo laboral más allá de los medios de comunicación, a otras áreas como prensa y difusión de los entes gubernamentales, al sector privado que demanda profesionales formados en Comunicación.

Cuando termina la cursada o al principio del año siguiente siempre realizamos una jornada de socialización donde se comparten los materiales producidos en los talleres y las producciones tienen que ver con nuestro contexto. Por ejemplo, se hizo un documental sobre las mujeres en la pesca y las entrevistadas fueron invitadas a la presentación. Lo mismo pasó con los otros cinco documentales que se expusieron. Siempre tratamos de hacerlo, como una devolución a las personas y a los distintos sujetos que participan de los documentales. Es una de las cosas que también nos está llevando a reflexionar sobre cuáles son los contenidos que estamos dando, o cómo nos estamos adaptando en cada espacio curricular a los tiempos que corren y a las necesidades locales que tiene nuestro contexto.

El plan es la disputa de sentidos

Gabriel Reches se sumó en 2017 al plantel docente de la entonces Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales –que tenía apenas un año– de la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Desde 2023 es el coordinador de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual. “Lo que proponemos es salir a disputar sentido, nuevas perspectivas de representación” dice y, a partir de ahí, esa concepción se expresa en planes, propuestas y proyecciones para la carrera y que nos las cuenta así:

Hace dos años se modificó el plan de estudios, se amplió a una Licenciatura. El año que viene vamos a tener las primeras personas egresadas, las primeras licenciadas y licenciados de nuestra carrera.

Los planes de estudio son pocos felices en todas las carreras audiovisuales, principalmente por el proceso de cambios tecnológicos. Muchos estudiantes empezaron la carrera cuando radio, televisión y cine querían decir cosas que hoy ya no quieren decir. La realidad, en términos de industria y de mercado pero también en términos de formas de percibir el mundo, está siendo modificada a una velocidad incomparable con la velocidad en la que se modifican las propuestas académicas.

Hay dos o tres grandes modelos de planes de estudio. Unos más cercanos a la idea de una escuela superior de artes o una escuela terciaria, donde tenés una cursada con una grilla horaria estricta y una articulación entre materias muy fuerte, que eligen caminos mucho más vinculados a la técnica que a la reflexión y quien se anota tiene su especialidad como productora, guionista, directora, directora de fotografía, sonidista. Otro grupo es el de las Licenciaturas en Comunicación que tienen una pequeña inserción audiovisual, que trabajan cuestiones vinculadas tanto a la sociología y a la percepción audiovisual como a aspectos más técnicos vinculados a la producción. Y el tercer grupo: las nuevas Licenciaturas Audiovisuales, que son más híbridas, no trabajan sólo desde la idea de la ficción, el documental y el hacer la película sino que también aparece la noción de videoarte y otro tipo de manifestaciones en las que tenés una pata

técnica y una teórica que se vinculan. Son carreras que, en general, tienen mayor dificultad para articular contenidos técnicos, dado que tienen un régimen de correlatividad más abierto.

Podríamos decir que nuestra carrera se inscribe en este grupo: es una Licenciatura Audiovisual que tiene una dimensión teórico-reflexiva, una dimensión técnica y una dimensión creativa. Por supuesto, necesitamos incorporar teorías de la comunicación, pero subsidiadas o sometidas a la lógica de quien quiere desarrollarse dentro del mundo de la producción audiovisual. La idea de gestión, que aparece en la nomenclatura de la Licenciatura, en un punto tensiona con esta idea porque admite una acepción más que incorpora la dimensión del diseño y la planificación, y la carrera propone herramientas para moverte dentro de ese mundo.

Hay un espacio vacante que la carrera tiene que tomar y aprovechar para construir puentes más precisos entre estudiantes avanzados, graduados y el mundo de la producción audiovisual. Hay una idea de prácticas profesionalizantes o en el área de comunicación de la Universidad, o vinculaciones más personalizadas a través de ayudantías o la posibilidad de integrar proyectos de investigación que vinculan la carrera académica con el mundo del audiovisual y una pata productiva. Se están estableciendo convenios en ese sentido con la Universidad Nacional de las Artes y la Escuela Superior de Artes de París, con la Red TAL - Televisión América Latina, entre otros.

Este año estamos materializando el I Festival de Cine de la UNPAZ. Muchos de los estudiantes de nuestra carrera viven en un lugar donde no hay cine ni se ha hecho un festival de cine antes. La idea es no solamente consumir películas, sino que éstas estén acompañadas de una serie de charlas, clases magistrales con personas que puedan explicar el modo en el que nosotros podemos insertarnos en el flujo de la industria audiovisual.

Es un momento muy desfavorable para la industria audiovisual, y en particular para la industria audiovisual argentina, donde hay una enorme pérdida de soberanía audiovisual, donde los cuadros técnicos se van a hacer series de Netflix. En ese contexto, el hecho de que haya un proyecto de inicio de obras para un estudio de televisión y un estudio de radio de la UNPAZ es para nosotros un contexto promotor en términos individuales en el marco de un contexto bastante desolador en términos nacionales y regionales.

Yo creo que la UNPAZ tiene una potencialidad muy grande respecto de generar un polo de enunciación diferencial, una perspectiva nueva. José C. Paz es un lugar que vive siendo mirado de muy mala manera bajo dos modalidades: o el estado de sospecha o desde la piedad y a veces desde la romantización de la pobreza del mundo laborante. Es muy mirado, muy hablado, pero parece que no habla y no mira y lo máximo a lo que podemos aspirar es a una serie de recomendaciones respecto a cómo tiene que tratarse a las clases populares en los medios pero resulta que nunca es el turno de que hablemos nosotros. Y nos puede gustar o no gustar el modo en el que desde una productora de Palermo se constituye el neorrealismo argentino que pone los ojos sobre clases populares, pero son miradas de personas que usan zapatillas de 200 lucas. Ahí creo que nosotros tenemos un lugar que ocupar, un lugar hacia el que crecer. Para eso la carrera tiene que visibilizarse, prestigiarse y levantar la mano. Bueno, estamos en ese camino.

Sigue sonando

Sonidos, lenguajes sonoros y memoria cultural del Conurbano NO



Victoria Pirrotta y Gabriel D. Lerman*

Hay que sumergir a nuestro espectador en un universo sonoro que ponga en duda la verdad de las imágenes, que permita compartir la experiencia extraordinaria que nos da el cine de comprender que la realidad es una construcción.

Lucrecia Martel

¿Hay una forma única de narrar la memoria cultural? Las subjetividades colectivas y sus memorias “se cuentan”, circulan a través de prácticas, por lo tanto, de cuerpos, así como de tecnologías específicas que las contienen, enriquecen y retransmiten (también) de generación en generación.

Durante el siglo XX, los medios y las tecnologías aplicadas a la comunicación cumplieron un papel decisivo en la construcción, significación y difusión de esas y otras memorias sociales. Hoy se pueden pensar algunos problemas que surgen de la institucionalización de las memorias culturales. Por

* Docentes de Historia de la Cultura I y II de las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ.



Visita de estudiantes de las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ a la planta transmisora de RTA, donde funciona, además, el *Archivo Prima*.

ejemplo, la globalización de matrices de “entretenimiento” y el efecto devastador sobre las culturas territoriales, las tradiciones comunitarias, las “lenguas menores”.

Asimismo, desde hace unos años, se revisa el concepto de museo como espacio de preservación en el que la historia de esas memorias (su origen, su devenir, su transformación) no debería congelarse en una versión fría, folclórica, erudita o romántica de los procesos y debates en torno al hecho cultural.

Desde las materias Historia de la Cultura I y II de las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos estamos trabajando sobre las voces, los legados y la memoria colectiva oral del conurbano del noroeste a través de entrevistas, testimonios y podcasts. Durante este año, propusimos a LRA Radio Nacional, la cual tiene su planta transmisora en la localidad de General Pacheco, zona cercana a la UNPAZ, hacer una reseña y relevamiento del lugar desde una perspectiva histórica. A la vez, en un vínculo fructífero con las materias Taller de Radio Expandida II, Comunicación Comunitaria, Popular y Alternativa y Taller de Producción Periodística, estamos impulsando el evento “*Me (Re) Suena. Sonidos, lenguajes sonoros y memoria cultural del Conurbano NO. Radio abierta por los 40 años de democracia*”.

Transmitiendo

El *Archivo Prisma*, que resguarda y difunde los contenidos históricos de Radio Nacional y la TV Pública argentina, tiene su bóveda en el predio de la planta transmisora de LRA Radio Nacional. En dicho



Visita de estudiantes de las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ a la planta transmisora de RTA, donde funciona, además, el *Archivo Prima*.

espacio conviven la infraestructura histórica de LRA construida en la década del treinta del siglo XX y las instalaciones aún en vigencia de la antena principal de la radio pública. Uno de los objetivos del proyecto PITTS es la puesta en valor histórico y cultural del espacio de la planta transmisora, y en particular del sector que ocupan los depósitos del *Archivo Prisma*. En tal sentido, buscamos elaborar un diagnóstico que releve los elementos principales que conforman el espacio y que, al mismo tiempo, eleve recomendaciones para su preservación, resguardo y activación social, en tanto patrimonio cultural de los medios públicos.

Por tratarse de un emplazamiento ubicado en el área de influencia territorial de la UNPAZ, entendemos que este proyecto debe ser necesariamente la primera etapa de un plan mayor de articulación entre UNPAZ y RTA, con el fin de impulsar un conjunto de prácticas de investigación y formación

para las licenciaturas de producción y gestión, tanto del audiovisual como de videojuegos, así como un lugar estratégico para el desarrollo conjunto de esquemas de cuidado y difusión de la historia de los medios públicos en Argentina.

Sonando

El proyecto *Me (Re) Suena* propone, por su parte, reflexionar e intervenir artísticamente, en una suerte de acción colectiva, sobre el mundo sonoro pasado y presente del Conurbano Noroeste de la provincia de Buenos Aires. A cuarenta años de democracia, estamos proponiendo a investigadorxs, becarixs, estudiantes y docentes de las licenciaturas ya mencionadas, especialistas, artistas y gestores culturales de la música y el patrimonio cultural pensar la memoria como una clave para el presente y el futuro.

Los lenguajes sonoros y radiofónicos son fenómenos sociales que recuperan acontecimientos artísticos, reivindicativos y económicos, políticos todos ellos. Configuran el ADN del catálogo de símbolos y marcas de identidad de una comunidad, de un pueblo, de un territorio, en un determinado tiempo histórico. Por eso, están expuestos a un movimiento doble y contradictorio: la inestabilidad y la persistencia.

Aún con los cambios recientes en las tecnologías digitales, los lenguajes radiofónicos mantuvieron su popularidad e influencia. El sonido fue protagonista de las mutaciones del cine y prefiguró el carácter familiar e informativo de las primeras producciones televisivas. Todavía hoy, el sonido despabila la imaginación de los y las oyentes, altera su percepción del espacio, agita su sistema emocional y expande el horizonte de la elucubración en secreto. La experiencia radial histórica implica diferentes generaciones y circunstancias. Pone en perspectiva la historia de una memoria cultural situada en el noroeste del conurbano bonaerense gracias al testimonio de las y los protagonistas. Una historia que, recogida y analizada por les estudiantes de producción cultural de la UNPAZ, hace foco en un dispositivo cultural en movimiento constante: la pluralidad de sentidos sonoros que emergen de un aparato, los modos de la escucha en el pasado y en el presente. La conclusión en reversa resulta igualmente cierta: el uso que se dé a esas tecnologías definirá el carácter de la producción cultural y, en consecuencia, el signo y la amplitud de la memoria que se pretende narrar.

Me (Re) Suena apuesta a nuevos modos de hacer foco en un dispositivo cultural en movimiento constante: la pluralidad de sentidos sonoros que emergen de un aparato, los modos de la escucha en el pasado y en el presente. La radiodifusión, entonces, resulta un invento social cuyos efectos prácticos se diversifican: impacta en la industria del espectáculo, en la socialización, en la configuración de ideales y en la esperanza de los pueblos.

Nos proponemos compartir contenidos sonoros que visualicen y potencien iniciativas públicas vinculadas a la historia de la radio, al patrimonio sonoro argentino y a la activación social de las memorias culturales del territorio que nos ocupa.

Cámara en mano

Entrevista a referentes del Taller Audiovisual “Alicia Aguiar”



Andrés Racket, Esteban Quintero
y Leila Abigail Arévalos Fabas***

En el marco del Proyecto de Transferencia Tecnológica y Social “Archivo de industrias culturales del conurbano bonaerense”, un conjunto de estudiantes de la UNPAZ recorre el territorio de la provincia rastreando realizadores y realizadoras audiovisuales, desarrolladores y desarrolladoras de juegos y videojuegos y autores y autoras de obras literarias. La condición de posibilidad de esos encuentros está dada no solo por la meritoria voluntad de los y las estudiantes de participar, sino también por la existencia de una universidad pública que enmarca y promueve activamente este proyecto, por la libertad de quienes producen en los barrios de expresarse a través de sus realizaciones culturales (muchas veces con apoyo del Estado nacional o provincial) y la de escuchar esas voces en nuestros recorridos. El derecho a una educación superior gratuita y de calidad y el derecho a la libertad de expresión, ambos fundamentales en nuestra democracia, son el suelo sobre el cual todo ello es posible.

El resultado es una serie de materiales entre los cuales se cuenta la entrevista que seleccionamos para publicar, realizada Esteban Quintero y Leila Abigail Arévalos Fabas, estudiantes de la licenciatura. Forman parte también del proyecto Hernán Hernández, Valentina Sotelo Maidana, David Méndez y Diego Farías.

* Coordinador del Proyecto de Transferencia Tecnológica y Social “Archivo de industrias culturales del conurbano bonaerense”. Docente de Literatura y Pensamiento, de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual (UNPAZ).

** Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ en el CUDI (Centro Universitario de la Innovación) de La Matanza.

Enrique Fraquelli y Gabriel Cid son referentes del Taller Audiovisual “Alicia Aguiar” que funciona en el Barrio Las Nieves, en la localidad de González Catán, partido de La Matanza.

Esteban Quintero y Leila Abigail Arévalos Fabas (EQ y LAAF): ¿Cómo describirían el trabajo que el taller audiovisual “Alicia Aguiar” lleva adelante?

Enrique Fraquelli y Gabriel Cid (EF y GC): El taller básicamente es un espacio de introducción al mundo del cine pensado para gente que no tiene ningún tipo de experiencia previa. Está dirigido al vecino, al cual le mostramos de qué se trata hacer y producir cine.

Nuestro trabajo es darle las herramientas, el ABC para que ellos se animen a trabajar con la teoría y en la práctica, porque no todo tiene que ser teórico, no es solo decir cosas, sino que esas cosas se pongan en práctica y se lleven a cabo en una realización audiovisual que comúnmente compartimos sobre el final del año con toda la comunidad. Aparte, hacemos entender que estamos en un mundo audiovisual porque ya no es solamente escribir una historia que se rueda y se proyecte en un cine, sino que también hacemos que produzcan sus historias para *TikTok*, para *Instagram*, *WhatsApp*. La idea es que se entienda un poco más la importancia de crear material, así sea para una red social.

Al principio encaramos el taller por el lado de que, si querías ser *youtuber*, venías y nosotros te dábamos las herramientas para que prendas la cámara, y vos cuentas y armes tu programa, pero ninguno se animó a hacerlo todavía.

El tema de ser *influencer* va por otro lado, quizá no tiene tanto que ver con cine propiamente dicho, pero hay momentos en que tenés que adaptarte a lo que el grupo está pidiendo. Si el grupo iba más por el lado de lo actoral en ese momento, o por el lado del guion, teníamos separados los grupos en teórico y práctico. Después se fue fusionando a raíz de los gustos de los chicos.

En la actualidad, podemos identificar quiénes quieren escribir, a quiénes le gusta más la parte de producción, quiénes están más para la parte de arte, del vestuario y principalmente identificar a los que se animan a estar delante de cámara, que no es tarea fácil. Un ejemplo es nuestro corto *Juana*, que además de ser el primero que escribió y dirigió un alumno, Pablo Mancuello, contó con la participación de una alumna del taller y Fernando Ball. Ella tiene 11 años e interpreta a una chica de 18 y eso también se logró gracias a un trabajo de maquillaje que realizaron las estudiantes del taller.



El primer corto que dirigió un alumno del taller.

EQ y LAAF: ¿Cómo surgió la idea del taller en el barrio?

EF y GC: Nosotros somos parte de Mujeres de Barro, que es una ONG que está en el barrio Las Nieves y que preside Andrea Podestá. Hemos hecho un montón de trabajos que tienen que ver con radio, con producciones audiovisuales en otros momentos, y cuando se formó Mujeres de Barro y se consiguió un espacio físico, surgió la propuesta. La iniciativa fue de Andrea, me dijo: “Che, ¿qué te parece si esto que hacen ustedes lo compartimos para que sea algo popular?”.

En la zona, estudiar esto es complicado: en primer lugar, porque es difícil encontrar donde te enseñen, y cuando lo pudiste encontrar te queda lejos de donde vivís. También hay que decir que mayormente este tipo de curso es pago y elitista, no todos pueden entrar y hacer sus producciones. Muchas veces te dicen: “bueno, ahora conseguiste los equipos para ir y filmar el proyecto que querés hacer”. Nosotros arrancamos del otro lado, tenemos nuestra cámara, tenemos ganas y el conocimiento y se lo acercamos a la gente en forma gratuita.

Afortunadamente nuestro espacio es abierto a la comunidad, no hay límites de edad. El que tiene ganas de hacer, se acerca a nosotros y hace.

EQ y LAAF: ¿Cómo fue recibido por el público?

EF y GC: Fue una sorpresa para todos, incluso para nosotros. El primer día, por ejemplo, dijimos “seremos unos 15 alumnos” y éramos un poquito más. Después, con el tiempo se fue achicando el grupo y hoy mantenemos un grupo más reducido, pero a la vez esto te permite trabajar más cómodo, porque en un grupo grande hay cosas que se complican, sobre todo cuando lo que se está enseñando

es algo tan amplio. Porque están los que se dedican a crear la historia, aquellos a quienes lo que les interesa es la parte del maquillaje y los que se dedican más a la parte del arte. Eso te lleva a que tenés que dividirte mucho. Nosotros tratamos, dentro de lo grupal, que sea algo personalizado, y si hay cincuenta personas te vas a volver loco tratando de cubrir la necesidad o el requerimiento de cada una.

Nosotros apuntamos a que los alumnos aprendan todo del cine, porque al que quiere hacer solo maquillaje no le podemos decir “agarrá la pinturita y empezá a practicar”: todos los maquillajes son distintos porque si se necesita hacer un trabajo de la década del setenta el alumno va a tener que investigar cómo era el maquillaje de esa época, los tipos de colores que se usaban. Tenés que saber el plano que se va a usar para saber hasta dónde tenés que maquillar o qué tan grande tiene que ser tu trabajo. Entonces ahí tenés que saber un poco de actuación para saber cómo se va a mover el actor y lo que se espera de tu maquillaje para la escena.

Por eso es preferible que aprendan todo y después en el lugar que se quieran especializar ya van a tener el conocimiento de lo demás, eso les va a dar una gran ventaja para hacer mejor su trabajo. Necesitás un pantallazo para entender el todo y después te dedicas a lo tuyo.

EQ y LAAF: ¿El taller cuenta con alguna ayuda o respaldo?

EF y GC: Principalmente, contamos con el apoyo de Mujeres de Barro y, recientemente, firmamos un convenio con el INCAA para un trabajo en conjunto a partir de este año.

Esto se logró en una reunión con ellos, mostrando todo el trabajo que venimos realizando, tanto en la parte teórica y en la práctica. Las críticas fueron muy buenas y hay buena predisposición de ellos para darnos apoyo. Nosotros pretendemos dar un gran salto de calidad que nos permita realizar mejores proyectos y difundir más lo que estamos haciendo.

EQ y LAAF: ¿Quiénes participan en la creación de los guiones de las producciones que realizan?

EF y GC: Prácticamente todos los chicos traen ideas para trabajar con nosotros, encuentran la libertad de presentarlas, ya sea que estén más desarrolladas o necesiten un poco más de elaboración. Algunos vienen con ideas bastante elaboradas, mientras que otros traen ideas más generales que requieren un poco más de trabajo para potenciar el conflicto y enriquecerlas.

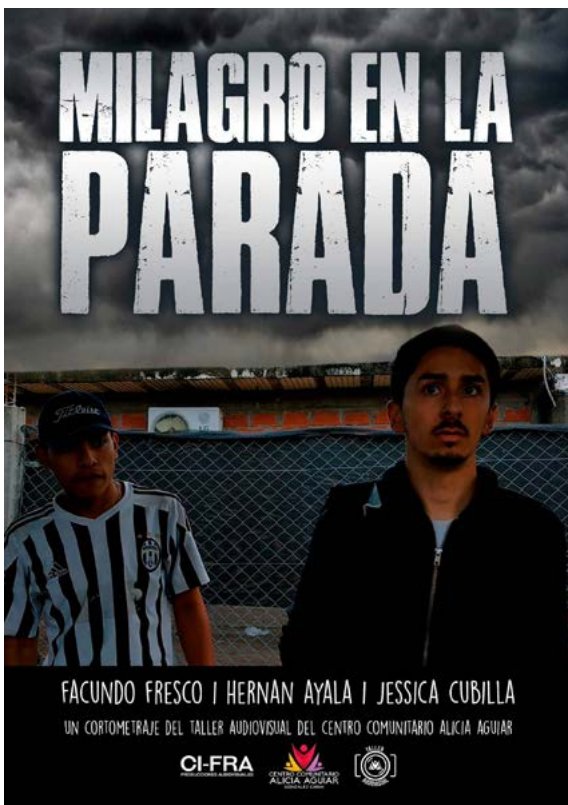
Luego trabajamos en equipo, a través de preguntas y reflexiones, para mejorar y enriquecer la historia. Exploramos diferentes escenarios, analizamos qué le sucede al protagonista y cómo podemos transmitir el mensaje de manera efectiva.

Damos gran importancia a la idea y al mensaje que se quiere transmitir en una historia. Si una historia no tiene una idea clara y un mensaje definido, no funcionará adecuadamente, ya que no estás brindando nada significativo al espectador. Creemos que lo más importante es tener una idea y un mensaje

claro desde el principio. Además, recordamos que una historia se crea para alguien más, no solo para el propio gusto personal, porque deseamos que el proyecto sea apreciado y acompañado por otros.

EQ y LAAF: ¿Cómo definen el reparto actoral en el grupo?

EF y GC: En los primeros años teníamos los mismos alumnos y ellos mismos actuaban. El primer corto que hicimos fue *Milagro en la parada*, la idea surgió a través de un sueño que tuve, y con el apoyo de Quique fuimos desarrollando la idea para hacerla en el taller y darle a los chicos la experiencia de un rodaje real.

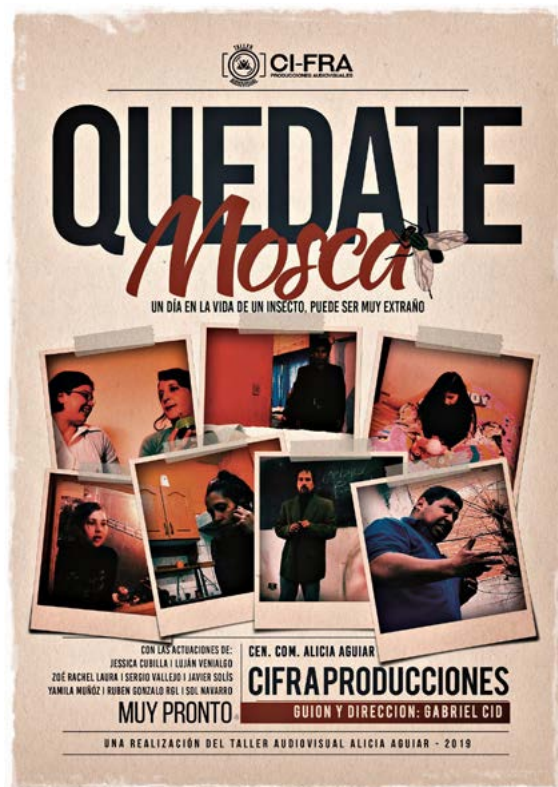


El primer corto del Taller Audiovisual.

Al año siguiente, una de las alumnas vino con un sueño que había tenido y decidimos trabajar en ello. Le fuimos haciendo preguntas y entre todos, armamos un guion basándonos en sus respuestas, y así se construyó la historia. Después, Johnny y yo nos encargamos de producirla, y hasta ese momento siempre fueron todos alumnos los que participaban en los cortometrajes.

El año pasado, además de la parte de práctica y actuación, teníamos la participación de actores que no pertenecían al taller. Conocidos nuestros de otros proyectos que les recomendamos a los alumnos para ver cuál les gustaba y se ajustaba mejor al papel. En el proceso de casting, evaluamos qué se necesitaba para el personaje, tanto en cuanto a su apariencia física como a su interpretación. Algunos personajes

requerían una interpretación intensa, mientras que en otros casos la apariencia era más relevante. Si no conocemos a alguien adecuado, preguntamos si alguien conoce a alguien. El caso del tercer corto que hicimos, llamado *Quedate mosca*, surgió a partir de un ejercicio de actuación en el que a cada alumno se le dio una frase para interpretar. Cada uno le dio vida al personaje y generó una escena mientras íbamos avanzando en el ejercicio.



Un corto que parte de un ejercicio de improvisación.

Cada frase hablaba de algo distinto, como un funeral, la bulimia o la clase de filosofía, y ahí se me ocurrió crear el personaje de una mosca que visitaba diferentes lugares y terminaba en el velorio. En el velorio el profesor de filosofía también participaba, ya que todo ocurre en el mismo universo. Por eso la mosca va cambiando de lugar, a veces estamos aquí y otras veces estamos más allá.

EQ y LAAF: ¿Quién se encarga de trabajos como vestuario, iluminación, etc.?

EF y GC: Se dividen los alumnos en equipos de trabajo, al igual que en un rodaje convencional. Cada equipo se encarga de una tarea específica, como maquillaje, iluminación, vestuario y puesta de arte. Estos equipos trabajan en conjunto con el director, quien establece las directrices sobre cómo quiere que se vea la producción. En clase se brinda tutoría y se generan las preguntas adecuadas para que el director aprenda a tomar decisiones. Por ejemplo, en el caso de *Juana* hubo un trabajo para determi-

nar qué colores utilizar en cada momento y cómo realizar los cambios de vestuario para transmitir las situaciones que se estaban narrando en la historia.

Durante el proceso de producción, cada equipo fue descubriendo sus propios talentos y habilidades. Por ejemplo, hubo una chica que inicialmente estaba en el equipo de maquillaje, pero luego mostró interés en la puesta de arte y aportó ideas creativas. Se empezó a jugar con metáforas visuales, como el cambio de camiseta de *Juana* para transmitir simbólicamente una transformación interna. Estas ideas surgieron a medida que se iba rodando el cortometraje y los chicos fueron explorando sus propios roles y habilidades. La experiencia les permitió descubrir su lugar dentro del proceso de producción y aprender sobre la aplicación práctica de los conceptos teóricos.

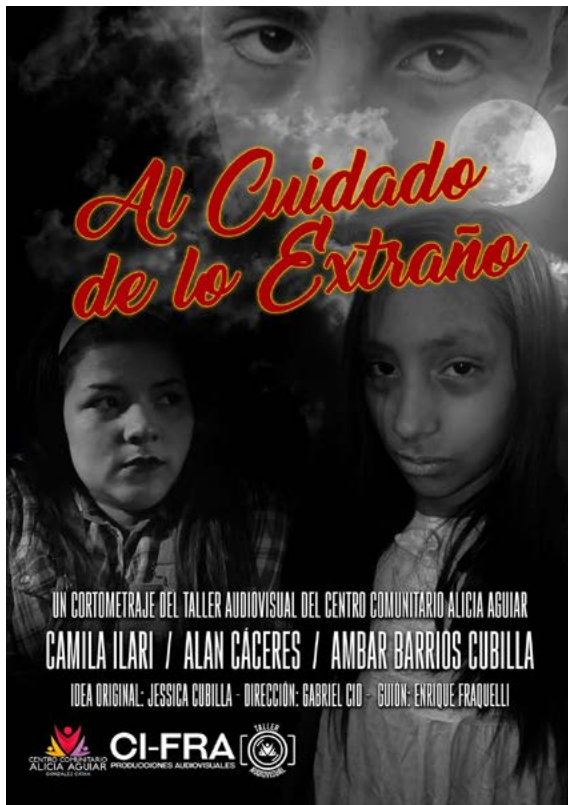
Es importante tener una base teórica, ya que te brinda un marco de referencia, pero la práctica es fundamental para afianzar los conocimientos. El guion es la teoría de cómo se desarrollará la obra artística, pero al llevarlo al lugar de rodaje es posible que surjan situaciones imprevistas que requieran soluciones creativas. Es en la práctica donde se adquiere la experiencia necesaria para desenvolverse de manera autónoma.

EQ y LAAF: ¿Cómo se trabaja el maquillaje para las escenas?

EF y GC: Cada producción tiene su propio tipo de maquillaje, que se adapta al ambiente en el que se va a trabajar. Los chicos de maquillaje estudian y envían imágenes al grupo como referencia para conocer la opinión del director sobre si el maquillaje es demasiado exagerado o demasiado sutil. Nos ha pasado que, durante el rodaje, a veces teníamos una idea en mente, pero en la cámara no se veía como esperábamos. En esos casos se debe ajustar el maquillaje.

EQ y LAAF: ¿Qué es lo que más les costó realizar hasta ahora?

EF y GC: Dentro del taller, uno de los proyectos que nos resultó más desafiante fue *Al cuidado de lo extraño*. En ese proyecto dejamos de lado la cámara por un tiempo y nos convertimos en albañiles para remodelar la casa donde se filmaría. El punto de partida fue el sueño de una alumna y, aunque el guion que escribimos entre todos los alumnos era bastante básico, nos permitimos experimentar y agregar elementos de física cuántica para crear una atmósfera extraña y hacer que los personajes se sintieran fuera de lugar.



Un corto basado en el sueño de una participante del taller.

Además, como productora, nuestro mayor desafío fue *El Gran Saturán*, nuestro primer largometraje sin presupuesto, con ocho jóvenes protagonistas. No solo teníamos que armar una historia que no se limitara a diez minutos, sino que además era de ciencia ficción, un género que puede ser costoso y complicado de realizar. Muchos de los chicos estaban teniendo su primera experiencia frente a la cámara, al igual que algunos de los colaboradores detrás de escena. La película tuvo una duración de 1 hora y 25 minutos, lo cual implicó un desafío adicional en términos de edición.



El encuentro de los referentes del Taller Audiovisual "Alicia Aguiar" y estudiantes de la UNPAZ.



El primer largometraje realizado por el Taller Audiovisual.

En ese momento no sabíamos que la película terminaría siendo estrenada en un festival importante, lo cual fue una agradable sorpresa. Nos inspiramos en obras de Stephen King, como *It* y *Los Goonies*, y al principio íbamos a hacer una historia sobre piratas, pero luego decidimos incorporar elementos mágicos. Contamos con el apoyo de los padres y conseguimos locaciones sin tener que pagar por ellas. Utilizamos los equipos que teníamos a disposición, incluso una sola luz de calle y un micrófono de poca calidad.

Aunque fue complicado, especialmente por tratarse de nuestro primer largometraje, demostramos que con entusiasmo y dedicación se pueden lograr grandes cosas. A veces, uno puede sentir que no tiene todos los elementos necesarios para llevar a cabo un proyecto, pero esta experiencia nos enseñó que se puede lograr mucho más allá de las limitaciones y que el amor y la pasión por el cine pueden generar producciones increíbles.

Operación Matanza

Un ejercicio de memoria



*Sebastián Russo Bautista**

Un aula puede convertirse en una trinchera, un ámbito donde confabular, donde gestar un plan de operaciones. De dictar los “contenidos mínimos”, por caso de la materia Pensamiento Social Argentino y Latinoamericano, a engendrar una obra, de pasar del pensamiento de otrxs al pensamiento propio/en acto, vuelto obra, puede haber un pequeño/gran movimiento compuesto de conversación, escucha, emoción y entusiasmo para la invención colectiva. Y que tal obra sea una argamasa de memorias y se funde en algunas de las preguntas que un momento histórico se hace, se debe hacer (por caso, reafirmar el pacto democrático, desarticular intentonas negacionistas, revisar en clave personal/comunal el pasado reciente), puede llevar a un o una docente no solo a revalidar su oficio, sino a hacer que lo allí acaecido tenga otras escuchas, otras lecturas.

Nos propusimos ahondar en un método. Un modo de configurar el pensamiento. El modo de construirlo en acto, de modo colectivo, rememorativo e imaginativo, con el afán de afianzar un vínculo situado, no solo áulico, aunque partiendo de allí, sino fundamentalmente con el presente, el pasado, el lugar donde se vive. Nos propusimos para ello recuperar a Rodolfo Walsh. Una tarea no sencilla, mas no por ello no necesaria, al menos en el intento de hacerla. Walsh, el escritor de cuentos que devino escritor militante; el que no solo denunciaba con su pluma sino que indagaba formas novedosas y

* Profesor de Pensamiento Social Argentino y Latinoamericano en la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos CUDI/UNPAZ.

expansivas de una escritura que por esa conjunción, literario-militante, devino una referencia, la de la apuesta por incidir en un momento histórico desde una exploración político-estética.

Nos propusimos recuperar al Walsh de *Operación Masacre*, el que indaga a partir de una huella, un indicio tan fatal como fascinante (“hay un fusilado que vive”) y hace de esa curiosidad devenida responsabilidad una obra vital. Tanto para el propio escriba que se expone desde una primera persona sutilmente ficcionalizada –el relato que compone, llamado, de hecho, de no-ficción, enchastra lo “real” con una narrativa reconocible, apropiable, atrapante–, como para una sociedad que no puede soportar que intrigas como estas (fusilamientos, injusticias) no queden, al menos, narradas. Vitalidad pues de memorias devenidas relatos, de métodos de indagación e investigación devenidos pulsiones exploratorias, donde la abstracción y la neutralidad académica expresan su absurdo y desconexión con la trama vital de una comunidad.

Nos propusimos recuperar *Operación Masacre* en La Matanza, en González Catán y en los alrededores, donde viven sus estudiantes. Desde el Centro Universitario de Innovación (CUDI), una experiencia universitaria pública y popular que carga con una potencia singular, reparadora. Junto a jóvenes, lxs primerxs en sus familias realizando estudios universitarios, nacidxs en su entorno y en democracia, pero que ya tienen en su haber no solo situaciones críticas vividas, sino historias de familiares, de vecinxs, que aún claman por ser narradas, recuperadas de un olvido al que el propio territorio es arrastrado históricamente.

He aquí estos textos, estas imágenes, estas búsquedas (apenas una muestra de los más de treinta relatos generados), que indagan en memorias personales, cercanas. Búsquedas que en muchos casos abrieron una pregunta aún no hecha (o no del todo desplegada) en estos senos familiares, barriales. Que contribuyeron no solo a ampliar y enriquecer la memoria local, sino que dejan plantado el germen de la pregunta, de la repregunta, de indagar lo oculto, lo ocultado, y buscar el modo de divulgarlo, de extenderlo a la comunidad toda. No otro rol tiene y debe seguir teniendo una universidad pública y popular: amplificar una comunidad de narraciones, de conversaciones, en todo lugar, y más aún en donde las voces son des-oídas o (mal)dichas/maldecidas por otrxs.

La nieta

Hanna Rodríguez

Desde que tengo memoria, cada vez que nos encontramos cerca al 24 de marzo, al volver a casa luego de la escuela y de trabajar en relación al día nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, mi mamá me relata, muy por encima –supongo que es porque ella nunca le quiso preguntar demasiado– lo que mi abuelo tuvo que pasar en 1976.

Hoy me tocó a mí indagar y averiguar qué fue exactamente lo que pasó, cuáles fueron los motivos y de qué manera actuaron contra él. Contra un hombre que hizo el servicio militar y obtuvo un reconocimiento por su buena conducta, un ciudadano como cualquier otro, del que no había motivo alguno para privar de su libertad. Por eso mismo, decidí comunicarme para organizar una visita con el fin de escuchar su testimonio, para que me contara todo lo que recordaba sobre ese evento en su vida que lo marcó como a miles de argentinos, del que pudo sobrevivir y sobre el que hoy se puede hacer oír.

El 15 de mayo por la tarde fui a su domicilio, me recibió con su esposa. Se alegró de verme interesada por su historia y que decidiera utilizar esa información para escribirlo en un trabajo de la universidad. Intentó hacer memoria sobre esos días oscuros. Me confesó que algunas cosas las recordaba muy vagamente debido a que su cerebro intentó dejar atrás la amargura de aquellos recuerdos, que le ocasionaron temor, desesperación y tristeza en su vida y en la de su familia.

Era la madrugada del 3 de mayo de 1976 cuando unos sujetos tiraron abajo la puerta de su domicilio ubicado en la esquina de Figueroa Alcorta y Asia, en San Justo. Invadieron sin motivo alguno la propiedad privada de Eusebio Luis Centurión, de 33 años, mientras dormía, para llevárselo detenido, en calzoncillos y con una venda en los ojos. Así como se encontraba lo trasladaron a “Puente 12” (Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio). Allí se encontraban todos los detenidos atados de pies y manos, con capuchas en la cabeza, para evitar que reconocieran a los secuestradores.

Luis era gremialista retirado meses anteriores y peronista pero no militaba en política. Le realizaban preguntas sobre las personas que trabajaban con él, pero no tenía mucha información. Para los secuestradores, Luis no estaba cooperando. Lo picanearon y le quemaron las manos con cigarrillos intentando que hablara. En ese entonces, trabajaba en la fábrica de tanques de agua Monofort, actual Eternit. El objetivo para ellos era obtener información sobre su conocido, Juan Carlos “Oso” Díaz, delegado del Sindicato del Fibrocemento y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), también trabajador de la fábrica, secuestrado dos veces antes del 11 de octubre de 1977, fecha desde la que no se lo volvió a ver.

La relación de mi abuelo con Díaz era prácticamente nula. Lo trasladaron a “El Pozo de Quilmes” (otro CCD) que funcionó como depósito de prisioneros durante la dictadura. En ese lugar lo mantuvieron sin comida ni bebida, con los ojos totalmente vendados durante más de 12 días. “Era tanta la desesperación por la falta de agua que en varias ocasiones se me pasó por la cabeza beberme mi orina”, relató.

En la madrugada del 15 de mayo de 1976, a Luis le dieron un pantalón militar (todavía estaba en calzoncillos) junto con plata. Lo subieron a un auto y fue liberado en una plaza a dos cuadras de la estación Bernal. Con la plata que le dieron compró un boleto a Constitución. Desde allí pudo comunicarse con su madre, que prontamente acudió desesperada a buscarlo.

Según él, los militares muchas veces buscaban plata. Agarraban a quienes no tenían familiares y los fusilaban para quedarse con su casa, con su campo o empresa.

Hoy, Luis, mi abuelo, lo puede contar, tal vez la suerte estuvo de su lado. Como nieta, escuché el relato completo del protagonista de la historia.



Gentileza: familia de Hanna Rodríguez.



De delegado a desempleado

David Alejandro Soveron

Siempre tengo recuerdos de mi infancia, algunos buenos, otros no tanto. Nací en Gregorio de Laferrere, Barrio 24700. En casa éramos 11, mis abuelos María y Sergio, Carmen y Miguel con mis primos Matías, Ezequiel y Natalia, mis viejos Graciela, Jorge y mi hermanita Emilce.

Era muy común escuchar a mis abuelos hablar de todo un poco, pero un día me quedó para siempre lo que dijo Sergio. “Después de eso quedó loco”, refiriéndose a mi tío, que daba vueltas por la casa fumando nervioso.

Recién hoy se me vino a la mente esta historia, ocurrida durante la última dictadura militar, después de un cuatrimestre en la universidad donde hablamos mucho de nuestra historia. Todo esto me causó intriga, quería saber más.

Ahí aparece mi tío Antonio, para la familia y amigos “Tuco”. Era el hermano menor de mi abuela María, por el cual tenía un amor incondicional, casi de madre a hijo.

Mi abuela María me crio mientras mis viejos trabajaban. No tuvo una buena vida. Un hermano murió muy chico, ahogado. Se vino joven de San Luis a Buenos Aires para trabajar, siendo madre soltera, y no se le hizo fácil. Calculo que en esos tiempos no era fácil para nadie que se va de su lugar, sola, sin trabajo, y ni hablemos de plata. Mi abuela y Tuco eran muy unidos, siempre íbamos a su casa o venía su familia a pasar el día.

Ya de grande, sabiendo algunas cosas que no entendía de chico, le pregunté a mi abuelo qué le había pasado al tío y me contó la historia.

Antonio era empleado de la metalúrgica Tungbron, de Barracas, en la Capital Federal, donde hacían caños de fundición. Era delegado de la fábrica, motivo por el cual no se llevaba bien con los dueños y con algunos compañeros a los que le decían “buchones”.

Con sus compañeros pedían una mejor paga, jornada laboral de ocho horas y mejores condiciones higiénicas y de seguridad. Los despidos eran muy comunes, sin causas ni motivos, mucho menos indemnización.

Los delegados se juntaban en sus casas para hablar de su situación en la fábrica y trataban de buscar alguna solución. Hicieron reclamos a los dueños, sin ningún tipo de respuesta. Solo seguían con las amenazas de despidos. Después de esto hicieron varias huelgas en las cuales solo recibieron represión y amenazas. No solo eso, los líderes también quedaron marcados. Desde esos días todo cambió, tanto en lo laboral

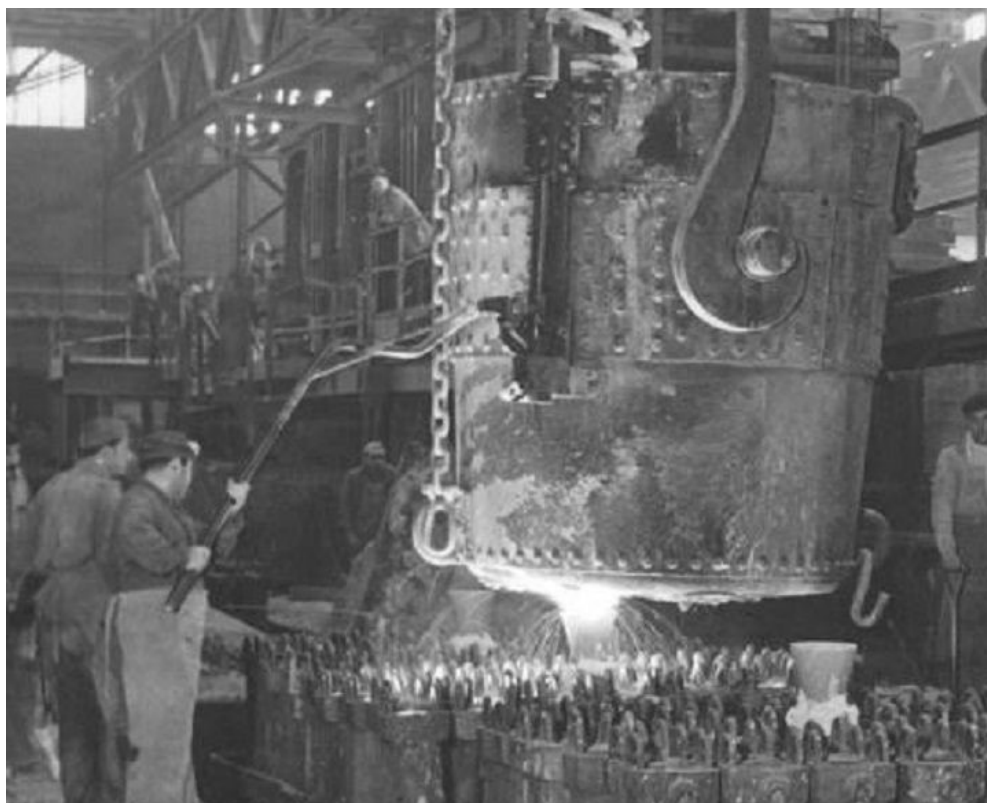
como en el día a día, tenían miedo de que les pase lo que se decía, porque nadie lo veía, estaba todo bien oculto.

Y un día pasó lo tan temido pero de quienes menos se lo esperaba: sus propios compañeros de trabajo. Los buchones pagados por los dueños lo golpearon, pero lo peor fue que le tiraron hierro fundido en las piernas dejando graves quemaduras. “La próxima no la contás”, le dijeron, “déjate de joder”.

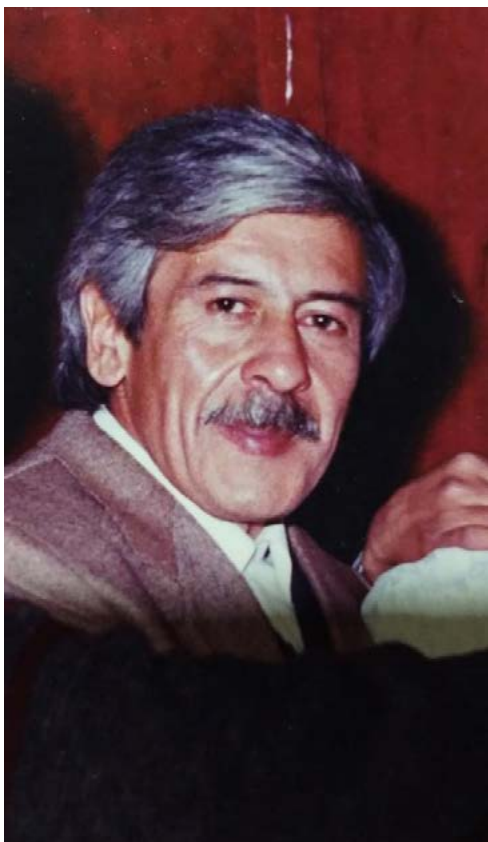
Mi tío Tuco no pudo trabajar varios meses, lo echaron diciendo que él solo se lo hizo para no trabajar. En esos días era complicado hacer una denuncia siendo delegado y estando marcado, así que no le quedó otra que perder su laburo sin ningún tipo de pago o ayuda médica.

Desempleado, con miedo y sin plata cayó en depresión. Encima trabajo ya no le daban por la edad, así que hacía changas, cuando había y podía. Mucho tiempo estuvo así, nunca más fue el de antes, pronto le detectaron demencia senil. Ahora entiendo por qué mi abuelo dijo eso. Por pelear por sus derechos y ayudar a sus compañeros lo perdió todo.

Cuántas personas pasaron cosas similares o peores para que hoy en día tengamos trabajos en blanco, seguridad e higiene. Pagas como la gente e indemnizaciones entre tantos beneficios o, mejor dicho, derechos. Por eso no hay que olvidarse, hay que tener más presente de dónde venimos y todo lo que pasó para que hoy estemos donde estamos.



Fábrica Tungbron por dentro, 1972. Gentileza: familia de David Alejandro Soveron.



Antonio Maldonado, alias Tuco, en una fiesta familiar. Gentileza: familia de David Alejandro Soveron.



Sergio Martínez, abuelo del autor, quien relató la historia de Tuco. Gentileza: familia de David Alejandro Soveron.



Miguel Martínez trabajó en Tungbron durante cinco meses, hasta que el tío Tuco le pidió que se vaya por miedo a que le pase algo. Gentileza: familia de David Alejandro Soveron.

Homenaje a David “Coco” Blaustein

Un imprescindible en la trinchera del bien colectivo



Graciela Mazza*

Esta edición de *Contornos del NO* se enmarca en el 40° aniversario de la recuperación del sistema democrático en nuestro país. Ese hecho atraviesa, explícita e implícitamente, los artículos que la integran con abordajes desde el acceso a la educación superior, las políticas públicas de comunicación, desde acá (¿el territorio? ¿el conurbano?, ¿el Conurbano?, ¿José C. Paz?) y desde los 40 años, también, de producción audiovisual en democracia.

Y empieza así: con un homenaje a David “Coco” Blaustein (1953 -2021), que rigió su actividad como director, guionista y productor por la necesidad de hacer, traer y refundar la memoria colectiva.

Conocí a David hace 31 años a expensas de Silvina Segundo, a quien conocí haciendo teatro. Coco abrió su productora en la calle Corrientes y necesitaba una secretaria. En mi caso, no sabía manejar una compu (hacía poco que empezaban a usarse) y nunca había trabajado para el cine.

* Productora audiovisual. Acompañó a Blaustein en muchas de sus aventuras.

Su idea era que David Blaustein. Producciones Audiovisuales y Gráficas fuera una productora que pudiera abarcar varias áreas (David nunca pensaba las cosas en pequeño).

Nos reunimos y me pidió tres cosas: que lo llamara David porque su madre le había puesto un hermoso nombre, que lo que escuchara allí no podía salir de esas oficinas y que no le pidiera aumento de sueldo (un Coco auténtico). Y empecé a trabajar. En ese momento estaba diseñando la campaña de Chacho Álvarez y planeaba dos ficciones.

También quería realizar (y lo hicimos) el Primer Festival de Video y TV de las provincias. Una locura de trabajo, con invitados internacionales y más de 300 programas enviados en VHS por correo. No nos manejábamos por mail, no había. Nos llamábamos por teléfono. Tampoco había planilla de Excel. Recuerdo haberme comprado un block cuadriculado en donde a mano completé cada una de las pelis que iba incorporando. Finalmente logré aprender a usar una planilla que apareció en aquella época (no recuerdo el nombre). Ahora me pregunto: ¿¿¿cómo hacíamos para producir sin celular??!

El Festival fue un éxito. Con mucha prensa, muchos eventos, jurados internacionales y dos ataques de asma: uno mío y otro de David (compartíamos nuestros ahogos en esa época).

Luego empezamos a producir *Cazadores de utopías*. No sabía de cine, fui aprendiendo de cerca con la mirada de David. Yo venía de la actuación y nada sabía de la industria audiovisual independiente.

Tuve la suerte de trabajar en mi primera peli con gente como Rodolfo Hermida, Ernesto Jauretche, Juan Carlos Macías, Dolores Miconi, Marcelo Schapces, Alejandro Clancy, Alejandro Fernández Moujan, Mercedes Depino... ¡Un lujo!

Cuando ganamos el premio del INCAA y empezamos a producirla, la productora hervía. Estábamos en una casa hermosa en Lafinur y Gutiérrez y habíamos armado una isla de edición de Super VHS donde veíamos lo filmado y los increíbles archivos que venían de Cuba y México.

Todo fue muy duro y David no paró hasta que la terminó (invirtió todo el dinero que tenía porque con el premio del INCAA no alcanzaba). Fue la primera película argentina que hizo transfer de video a filmico en Inglaterra.

Recuerdo mi insomnio después de ver todas y cada una de las entrevistas. El horror y el valor contados en primera persona.

David me asignó la responsabilidad de leer los testimonios. Hago un paréntesis: eran entre seis y ocho horas por entrevistado. Páginas y páginas de entrevistas a fondo con los protagonistas de aquella lucha. No me lo banqué. Subrayé dos entrevistas y ya no pude dormir...

Cazadores fue un antes y un después en la historia de los documentales argentinos. Es un orgullo haber sido parte.



Esta foto le gustaba mucho. Gentileza: Graciela Mazza.

Luego *Botín de guerra*, (H) *Historias cotidianas*, *Papá Iván*. David tenía tanto por decir... Hicimos la primera película sobre la lucha armada contada por sus protagonistas. La primera sobre HIJOS y la primera sobre Abuelas.

La productora se transformó en una usina de jóvenes cineastas que traían sus proyectos para ser realizados: Andrés Habegger, Gustavo Alonso, Virginia Croatto.

David era un hombre muy complejo en sus relaciones más personales, pero imposible no seguirlo, no admirarlo, no quererlo. Trabajamos juntos desde que nos conocimos, pero luego del estreno de *Botín de guerra* (1999) renuncié. Nos habíamos peleado (una de tantas...). Renuncié a *Zafra Difusión S.A.* (luego fue *Zafra Producciones*).

No había ido nunca a España y había guardado algunos escasos dólares para poder viajar a conocer el país donde mi hermano vivía hacía diez años. Elena, a cargo de *Ibermedia* (Cine) me había propuesto que fuera a trabajar con ella. Viajé con la firme convicción de instalarme. Tuve varias reuniones. Tenía que firmar contrato ese año para irme a trabajar en 2001. Unos días antes de firmar, el 6 de octubre, David me llama a Madrid por teléfono. Se escuchaba mucho ruido. “Feliz cumple” (jamás se acordó de mi cumpleaños. Alguien le había avisado, pongo plata), “acabo de asumir como director del Museo del Cine justo el día

en que está renunciando Chacho Álvarez, ¿¡podés creer?!”. “Felicitaciones”, le digo. “¿Te venís conmigo?”. “Claro”, le contesté olvidándome instantáneamente de nuestra pelea y del sueldo en euros que iba a ganar.

Él era así, todo el tiempo generaba y generaba... y me incluía.

El día que fui por primera vez al Museo me dijo: “Andá a conocer a la gente y contame qué pensás. Otra cosa, no vayas a ver las pelis, te va a hacer mal”.

No pude conocer a nadie ese día porque no le hice caso y fui al sótano. Había llovido y caían unas gotas sobre las latas del Archivo General de la Nación. Me senté en las escaleras y me puse a llorar. (Un tiempo después logramos pararlas en unas estanterías de madera, pero estanterías al fin. Cuando todos ya se habían ido bajamos a verlas. Ya había algunas cargadas. Nos pusimos a reír de alegría como dos chicos).

Me presentó al día siguiente. Estaba muy asustada. Sus palabras antes de la presentación fueron: “nunca aceptes un no. El peor trámite es el que no se hace” (una de sus frases preferidas).

Hicimos un círculo delante de la que, más adelante, sería su oficina. Cada uno se presentó. Intercambiamos un poco y propuse algo que veníamos pensando con él. Queríamos proyectar en las plazas. (David estaba obsesionado por que la gente viera cine gratis donde fuera. En las plazas, en los paredones de los barrios, en las bibliotecas, en la unidad básica, en los clubes, en los centros culturales, donde fuera).

“No se puede”, dice un integrante del museo. “¿Por qué?”, pregunto. “Porque hay que proyectar de back y no tenemos un proyector para eso y al aire libre la luz...”. (No aceptes un no como respuesta). Unos meses después, proyectábamos en Parque Lezama.

David delegaba una misma tarea en varios. Nos enojábamos con él y entre nosotros por eso. Teníamos muchas muestras por año y participábamos de todos los festivales posibles. Hacíamos la revista y el calendario y editábamos un libro o dos (Fernando Birri, *La primavera del Patriarca*; Hugo del Carril, *El compromiso y la acción*; Leopoldo Torre Nilsson, *Una estética de la decadencia*).

Amaba ir al Festival de Mardel y que el museo se luciera. Siempre imaginaba proyectos faraónicos. Quería una nota por mes en la *Haciendo Cine* y una por semana en cada diario de espectáculos.

Éramos muy pocos para tanta tarea, a veces parecía que nos chocábamos en los pasillos. Y, por sobre todas las cosas, no teníamos plata. Eso estresaba un montón.

Era arbitrario con algunos y tierno con otros, pero siempre apoyó los proyectos personales y nos instaba a luchar políticamente cuando sentía que alguna nueva reglamentación era injusta. “Hagan huelga. Peleen”.

Teníamos una vez cada 15 días reuniones de “descoordinación”, como las dio en llamar una querida compañera. Empezaba haciendo un resumen político de lo que estábamos viviendo y luego nos daba más y más tareas.

Quería con locura el proyecto de la construcción de una sede digna en Defensa y San Juan. Tenía la convicción de que lo haríamos. Se enojaba con mi pesimismo. Es que, de a poco, fui entendiendo la dinámica de ese monstruo que es el Estado, la burocracia, la desidia... Él era un rebelde. Le decía que sí a todo lo que sus “superiores le ordenaban” y hacía lo que pensaba y lo que le daba la gana.

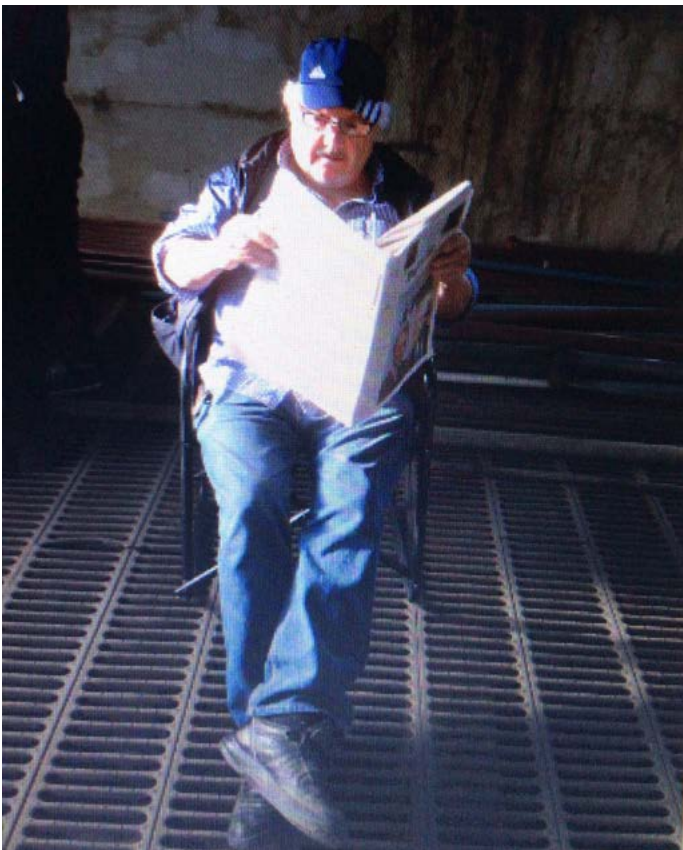
Cuando nos mudaron a Barracas creyó en lo que nos dijeron. Pero... pasaron cosas...

Sufrió mucho esa derrota, mucho. Pero no lo dijo. La peleó con un cuchillo en la boca, pero perdió. Y ganaron “los otros”.

Un día llegué al Museo y todos me preguntaban: “¿Es verdad que Blaustein renunció?”. Lo llamé. “¿Renunciaste?”. “¡¡Ni ahí!!”, me contestó. Dos días después me enteré que había renunciado bastante antes de mi pregunta.

Después intentó alejarse, pero no podía. Me llamaba para proponerme que hablara con tal o cual que quería donar sus cosas. Se interesaba por lo que hacíamos. Hablaba con todos y todas para colaborar, pero no aguantaba hablar mucho del Museo. Le dolía.

Lo acompañé en todos sus proyectos. Y entonces apareció la posibilidad de hacer *Se va a acabar*, la última película que dirigió junto a Andrés Cedrón. Después de hacerla y estrenarla me dijo que ya no iba a volver a dirigir. Estaba cansado.



En una pausa de *Se va a acabar*. Gentileza: Graciela Mazza.

Su última producción fue la serie *La casa de los Fernández*, en donde actúa un poquito y al final de cada capítulo pusimos una foto con él.

No era un santo. Todas y todos lo padecimos. Era caprichoso, escondedor (“Tu error es que jugás con todas las cartas sobre la mesa”, solía decirme), complicado, generoso por demás. Rodeado de jóvenes. “Cineasta y peronista” como le gustaba gritar al unísono con una entrañable amiga. Tenía un humor ácido y una de las memorias más prodigiosas que conocí. Cuanto más te quería, más te toreaba.

En la ambulancia lo acompañó Mika, su última secretaria. No fue un ACV. Se cayó. No sabemos si el derrame fue antes o después. Ya no importa.

Tuve la suerte de estar con él cuando lo internaban. Cambié lugar con Mika en el hospital. Creo que conoció mi voz, le hablé cerquita y me trataba de decir... vaya una a saber qué. Le pedí que se calmara y lo hizo, ¿o me lo imaginé? Le dije que aguantara y le sostuve la cabeza.

No pensé que se iba a morir. No lo pensé...



Coco y Graciela, en pandemia, la última foto juntos. Gentileza: Graciela Mazza.

Universo Conurbano. Mirar la televisión como un palimpsesto



Guillermo Galeano y Diego Flores*

El conurbano –este universo inasible– está en la pantalla de Canal Encuentro. Llegó desde una cuenta de Instagram: The Walking Conurban, ese proyecto que empezó con algunas fotos que subía un grupo de amigos y en unos años se transformó en una usina no solo de imágenes para proponer representaciones alternativas a las hegemónicas, sino también de reflexiones con una pata en lecturas académicas y populares y las dos en las calles (de tierra, de barro, de asfalto y baches).

De esa experiencia y esas reflexiones surge este artículo, publicado en el libro *El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv*, recientemente editado por la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y Contenidos Públicos Sociedad del Estado.

* Creadores y administradores de la cuenta de redes sociales *The Walking Conurban*. Junto a Pedro Saborido, hacen Universo Conurbano, realizado por Agencia Monteagudo para Canal Encuentro.



Gentileza The Walking Conurban.

Check in

Como en cualquier viaje, y el que haremos por el *Universo Conurbano* no escapa a esa lógica, hay una instancia preparativa en la que se nos hacen indicaciones de itinerario y medidas de seguridad. No estamos hablando de instrucciones para leer el siguiente texto, sino para iniciar con una breve descripción de las instancias que hicieron y hacen posible que escribamos estas líneas.

El tiempo que nos toca vivir condiciona incluso al cristal con el que miramos las cosas. Como espectadores-expectorados a una época en la que, además de disputas y transformaciones en la sociedad argentina, había resultados positivos concretos, tenemos la tendencia a naturalizar la aparición de espacios disruptivos antes de asignarles correctamente el significado que tiene la disputa política y cultural que los sustentan, para luego cubrirlos de un manto de nostalgia. Quizá el mayor hito de nuestra cohorte generacional sea el de haber monetizado la nostalgia a niveles que harían sonrojar a la vieja guardia del tango.

Lo cierto es que sin la experiencia que inició Canal Encuentro, no solo en términos de contenido sino de jerarquización de los mismos desde un medio público, ese viaje por el conurbano no hubiera excedido una recorrida payasesca por los estereotipos y lugares comunes de la trama suburbana. La posibilidad de juntar la triada medios, educación y conurbano en el mismo producto responde tanto a una decisión política como a la existencia de unas condiciones materiales para lograrlo. Ni la una ni las otras son producto de la casualidad.

1) Génesis

Como buenos hijos de la década de 1990, criados a sus calores, fríos y urgencias, no podemos pensar nada de lo que hacemos en la actualidad sin recurrir a reminiscencias del pasado. Y cuando decimos nada, es nada. El desayuno de esta mañana fue preparado con alguna relación al desayuno de hace 30 años. “¿Qué tendrán que ver una mañana de 1993 con la televisión educativa de hoy en día?”, se estarán preguntando, y con razón. Pues bastante.

Por aquella época, quienes hoy en día hacemos *The Walking Conurban* orillábamos los ocho años.

Muy jóvenes para comprender cabalmente lo que sucedía, lo suficientemente conscientes como para haberlo olvidado. La oferta televisiva pendulaba entre canales de aire recientemente privatizados que centralizaban su programación en los magazines y las noticias, una televisión pública reducida a su mínima expresión y un incipiente cable que ofrecía aquello que se entendía como programación infantil: enlatados de dibujos animados y publicidades de juguetes. Así íbamos, esquivando censuras familiares y horarios “de protección al menor”, haciendo zapping entre lo intrascendente y lo peligroso.

Había honrosas excepciones, hay que decirlo. Entre ellas, una bastante trillada pero efectiva: *El mundo de Beakman*, el programa de un científico loco que, junto a una ayudante y a un señor disfrazado de ratón, hacía que la ciencia pareciera magia. O mágica, en última instancia. Por supuesto, era un programa hecho en otra parte del mundo, pensado para educar en otra parte del mundo. Como todas las excepciones, *Beakman* era un oasis en la principal propuesta educativa que tenían los canales infantiles: aprender a consumir.

La otra gran propuesta educativa de la TV en su conjunto era aprender a categorizar, ordenar y asimilar el ordenamiento de las ideas y los territorios. Como lo resumió Quino en una viñeta: que los intereses de la opinión pública se mantengan alineados con los intereses de la opinión privada. Y aprendimos ambas cosas.

Desde esta perspectiva, se podría decir que toda propuesta televisiva es educativa. Desde hace décadas, millones de personas hemos aprendido a desear, a odiar, a reivindicar, a defenestrar, a aprobar o negar la realidad. Aprendimos a tercerizar el vínculo con la realidad y dejar que esté mediado por una multiplicidad de presentadores de títulos y novedades, autoerigidos baluartes de la cultura moderna. Aprendimos a esperar, en lugar de buscar, que la materialidad del mundo se nos manifieste. ¿Es el adiestramiento una propuesta educativa? Hay algo de autómatas en nosotros así que, sin poder responder taxativamente esa pregunta, habrá que decir que tampoco estamos en condiciones de descartarla de plano.

Pues sí, en el inicio todos fuimos autómatas. Ningún pibe nace Borges, ningún pibe nace progre. Las propuestas y los intereses son, en gran parte, convidados. Por la programación misma, por el recorte que hace la familia y los permisos que se da uno mismo a escondidas de los demás. Acceder a aquello que está, formalmente o, de hecho, prohibido, vedado o velado es lo que nos despega, no sin dificultades, de la tendencia automática.



Gentileza The Walking Conurban.

Los desayunos, los almuerzos, las meriendas y las cenas estaban atravesadas por la relación con lo que la televisión ofrecía. Así, la mitad del día transcurría entre canales infantiles y la segunda mitad entre consumos de noticias y opinión. Era en esa parte del día cuando se tomaba contacto, o al menos eso uno cree, con los conflictos de los adultos. Con sus categorías, sus presupuestos, narrativas y escalafones. Y así se comienza a aprender a mirar. ¿A mirar qué? A mirar, por lo menos, desde donde estamos mirando.

La génesis del *Universo Conurbano*, ese momento inicial, se encuentra en el día mismo en que nos dimos cuenta de qué estábamos viendo. El gris del encofrado de hormigón, el ocre del óxido de una industria pretérita, el verde de los baldíos y las plazas, el cielo abierto mezclándose con todo lo demás. La enumeración puede seguir al infinito, pero son esos los elementos constitutivos del entorno que todo lo abarca. Faltaba ponerlo en contexto, nada más. Y sucedió, una tarde noche de diciembre de 2001.

2) Big Bang

El conurbano y el estallido parecieran estar íntimamente relacionados. Es el anhelo silenciado de algunos y el deseo a viva voz de otros. En el medio, quienes lo habitábamos y habitamos éramos protagonistas mudos de algo que venía siendo relatado con palabras y ojos ajenos. Cercanos, pero ajenos. El centro define a la periferia según su conveniencia, es decir, como un lugar. De este modo, el centro siempre seguirá siendo el centro y la periferia siempre estará en el lugar que el centro le otorgue, como



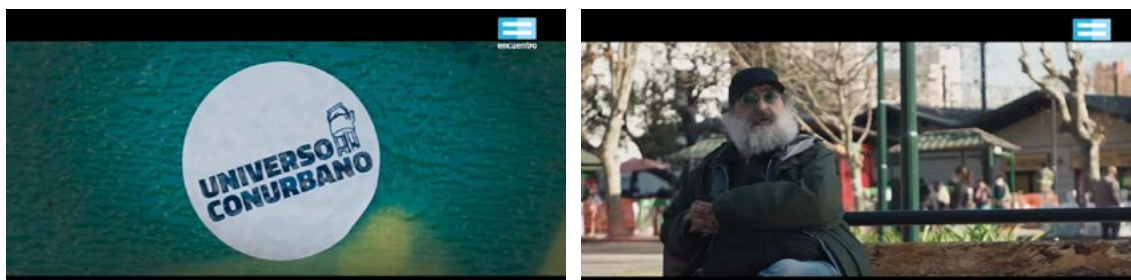
Gentileza The Walking Conurban.

un todo estático. Desde la periferia las cosas se entienden un poco distinto. Es que la periferia no es un lugar, es una situación y, por lo tanto, se puede modificar.

La versión televisada del conurbano paupérrimo, ominoso y miserable que afloró a partir de la crisis de diciembre de 2001 es el corolario de una experiencia que había comenzado 25 años antes.

Retóricamente, la construcción discursiva del conurbano como un lugar hostil o exótico se puede rastrear hasta mediados de la década de 1970, cuando un cronista del diario *La Nación* se subía a un tren y realizaba un trabajo de “etnografía” de corta distancia describiendo los usos y costumbres de todo aquello que había más allá de la General Paz. Años después, con la caída del régimen militar, el enemigo público número uno del status quo corporativo dejó de ser el joven de clase media politizado o el obrero sindicalizado y se convirtió en el adolescente pobre (casi siempre varón) que no estudia ni trabaja. La narrativa, entonces, pasó del suplemento de curiosidades al de policiales. Cada vez con más fuerza se presentó al territorio del conurbano como el *far west*.

Obviamente, ese corpus narrativo tenía un correlato material: el desmantelamiento de la estructura productiva, también comenzada a mediados de la década de 1970, con el paso de un modelo económico industrial a uno de capitalización rentístico financiero. La caída del centro económico sobre el que el conurbano reposó y se expandió implicó destrucción del empleo, aumento de la pobreza y, sumado a ello, el comienzo de las restricciones para acceder a loteos de terrenos para la construcción de vivienda popular. Así como uno terceriza el vínculo con la realidad, el Estado tercerizó sus funciones en favor de la especulación inmobiliaria. Ese paisaje *a priori* dual, que intercala enclaves de opulencia



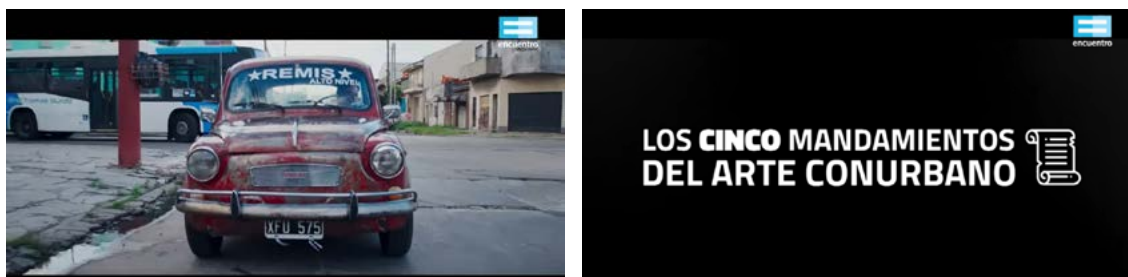
Universo Conurbano, en la pantalla de canal Encuentro.

con zonas de marginalidad urbana, tiene su origen en el cambio del código de usos de suelo de la provincia de Buenos Aires de 1977.

Desde ese momento, conurbano, pobreza y crisis serán amalgamados hasta el punto de no poder distinguir una cosa de la otra. El advenimiento de la década de 1990, la convertibilidad y el renacer de ese modelo económico motivado en la especulación y apalancado por la descapitalización del Estado, no hizo más que profundizar las situaciones de carencia y estimular el recorte que cierra conceptualmente al territorio en su caracterización de receptáculo unívoco de esa escasez. La mediatización del conurbano, entonces, correrá por dos formatos cercanos en contenido pero distintos en forma. Por un lado, el *reality* policial que cuenta las peripecias de la Policía Bonaerense en su afán por mantener a raya a delincuentes, vagos y mal entretenidos de la noche metropolitana. Por el otro, la mirada condescendiente sobre el marginado, que trata de humanizarlo, pero hasta ahí nomás, para poder ofrecer soluciones biográficas a problemáticas sistémicas. Humanizar demasiado al resultante de un proyecto económico inequitativo implicaría pensar en quiénes han sido los beneficiados de ese proyecto y no es una empresa que resulte de mucha conveniencia a ciertos intereses corporativos.

Con el territorio y sus experiencias posibles delimitadas de antemano, podemos prefigurarnos desde dónde y hacia dónde vemos. El problema principal es que, hasta el momento, no había lugares que quisieran reflejar eso que veíamos, eso que vivíamos, eso para lo que teníamos palabras, pero no teníamos lugar donde plasmarlas. Es que la fragmentación es una cuestión fundante del ser-en-el-conurbano. Curiosamente, era muy difícil que alguien dijese “yo vivo en el conurbano” como un locus identitario. Uno, primero, vive en una zona. Norte, oeste, sur. Luego, vive en un partido, luego en una localidad, luego en un barrio, luego en una calle y finalmente en una casa. Ese camino escalonado hacia la individualización absoluta conspira contra la construcción de un sentido identitario menos epidérmico y conflictivo.

Por supuesto, alguien que puede tardar más de tres horas en recorrer 50 o 60 kilómetros difícilmente construya un rasgo identitario o de comunidad con un otro que habite a esa distancia. Algo, sin embargo, cambió en el último tiempo. Difícil es precisar cuánto implica “el último tiempo”, pero es cierto que ese conurbano silenciado, con su identidad impensada, comienza a manifestarse con una presencia y contundencia cada vez mayor. ¿Qué se modificó para que esa voz se amplifique?



Universo Conurbano, en la pantalla de canal Encuentro.

3) Territorialización en tiempos de desterritorialización

La persistencia de los saberes tradicionales, que son contenidos en la experiencia del territorio a pequeña escala, hace que el arraigo sea aún más sentido en una cultura atravesada por la posibilidad cierta del casapropismo. Tanto en los barrios de expansión progresiva que se comenzaron a formar en la década del 40 del siglo XX, los barrios obreros construidos en las inmediaciones de los establecimientos industriales, como los asentamientos y barrios populares surgidos de tomas de tierras colectivas, son manifestaciones de que la ciudad es el tiempo condensado en el territorio y en la memoria de sus habitantes.

El transcurrir de ese tiempo se acumula, pero no se desborda si las condiciones materiales no están dadas y, a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI, una serie de eventos precipitaron que el conurbano como territorio se saliera del cauce en el que estaba encorsetado. Por un lado, la multiplicación de universidades públicas y gratuitas promovió la creación de conocimiento crítico sobre el territorio y para el territorio. La posibilidad, para miles de personas, de acceder a estudios universitarios sin tener que desplazarse hacia los destinos tradicionales (La Plata y Buenos Aires) genera una relación distinta con aquello que es inmediato, pues se jerarquiza y se renueva en sus usos y en sus posibilidades simbólicas. En ese conurbano esmerilado, ahora se produce conocimiento científico de primer nivel.

También la acumulación de experiencias de reivindicación territorial por parte de los movimientos populares, comedores, merenderos, cooperativas explica la revalorización del barrio, en primera instancia, pero también de una construcción de lo barrial organizado y con lazos comunicantes con otros emprendimientos similares. No son ya empresas individuales sino proyectos colectivos los que replican una forma de habitar desde el margen.

En otro nivel, la proliferación de las redes sociales también significó la posibilidad de acceder, en tiempo más o menos real, al entorno, la rutina y vida de individuos que serían perfectos desconocidos y perfectas desconocidas de no ser por este medio de comunicación. En *The Walking Conurban*, la presentación de la imagen sin la geolocalización exacta es una decisión que ayudó a mostrar al conurbano como un territorio atravesado por las mismas problemáticas y desigualdades. No importa de dónde es la imagen: es del conurbano.



Universo Conurbano, en la pantalla de canal Encuentro.

Así es que el territorio, entonces, parece adquirir entidad propia, como territorio en sí mismo y no como los alrededores de otro lugar. Faltaba canalizar esa experiencia en algo de mayores dimensiones. ¿Puede ser el conurbano una experiencia didáctica?

4) Cercanía y encuentro

Catorce años pasaron desde esas mañanas de principios de la década de 1990 hasta el día que comenzó a transmitirse la señal de Canal Encuentro. El país había cambiado, nosotros habíamos cambiado, la televisión había cambiado. Bueno, la televisión no tanto. Pero la decisión de construir una señal educativa, de calidad, pública y federal fue un acto de osadía lo suficientemente importante como para inferir que ese cambio existía. Como del rayo, esa ciencia que antes era parte del mundo de lo mágico ahora parecía real. Y no solo eso: parecía accesible y cercana.

Aquello que nos acerca es, en definitiva, aquello por lo que nos encontramos. Y no es simplemente un juego de palabras. Rosario siempre estuvo cerca, pero el conurbano estaba al lado y había tenido muy poca difusión como una región particularizada en los medios públicos que, si bien están radicados en la Ciudad de Buenos Aires, tienen una perspectiva mucho más amplia del territorio nacional.

Para el momento en el que Canal Encuentro nos propuso, a Pedro Saborido y a The Walking Conurbano, hacer una serie sobre el conurbano, sobre su estética y ritmo, el material de archivo que había de las calles y sus vericuetos era prácticamente nulo. Se había emitido unos años antes un gran programa que entrevistaba a personalidades de la cultura con origen en el conurbano, como Mariana Enríquez o Eduardo Schmidt, y algunos programas sobre un lugar en particular, pero una mirada conurbana global, no había. Insistimos: ¿puede ser el conurbano una experiencia didáctica?

Para resolver la incógnita tenemos que apelar a la memoria –la del territorio, la emotiva propia, la del marco teórico existente– para construir una narrativa que dispute ese sentido policial que nos envuelve diariamente. Entre tanto paisaje abrumador, tanques de agua desmesurados, medios de transporte, paredes y cielos, quizá haya pasado desapercibido que lo que se ve es un conurbano diurno, rutinario, que contiene más vitalidad que pulsión por el Thanatos. Para ver lo que nos pasa por debajo de las narices no hacen falta telescopios ni microscopios, hay que dar unos pasos hacia atrás y volver a mirar.



Universo Conurbano, en la pantalla de canal Encuentro.

Vivimos en una cultura que ha hecho de lo visible el centro geopolítico de su funcionamiento y en un tiempo en que existir equivale a poder ser visto. En una de sus primeras películas, Harum Farocki –referente del *nuevo cine alemán*– se hace una pregunta central para nuestro marco cultural: ¿cómo vemos? Una segunda parte, nunca realizada, bien podría haberse llamado “¿Cómo somos vistos?” pues, como explica John Berger, hay imágenes y hay “modos de ver”; y nosotros somos una imagen y también somos la imagen que hacen de nosotros. En el extremo sartreano podríamos proponer: somos lo que hacemos con la imagen que han hecho de nosotros.

Universo Conurbano es, en parte, ese extremo sartreano. Sus imágenes no son una caricatura o una exageración. Muestra lo que hay, a lo largo y a lo ancho del territorio, y que funge como elemento destacado, como suceso histórico, como iconografía ad hoc. La tarea, para evitar la estigmatización o la romantización, es desdramatizar la realidad. El mundo no es color de rosa, pero tampoco es un sepia eterno. El principal aporte educativo que hay por detrás de la serie es mostrar la posibilidad de hacer algo con esa imagen impuesta. Tomar distancia y volver a mirar.

5) Borrón y cuenta nueva

Dicen los especialistas en urbanismo que al territorio hay que mirarlo como a un palimpsesto, es decir, como un texto que fue escrito, raspado o borrado y vuelto a escribir, pero en el que todavía se nota el trazo de la escritura borrada. Entonces podemos ver la acumulación de etapas históricas y proyecciones que lo conformaron, transformaron y en qué instancia de trasmutación se encuentra en este momento.

El conurbano es el palimpsesto de nuestro país. El espacio que albergó a migrantes de todas las provincias y nacionalidades. Es el territorio en el que se asentaron, desarrollaron y envejecieron los modelos productivos argentinos. Sobre la vera del Riachuelo aún podemos ver los restos del pasado agroexportador alternándose con paisajes industriales y posindustriales. En cualquier zona del conurbano podemos ver edificios de hormigón, techos de teja mecánica, casillas precarias, zonas comerciales y residenciales que parecen brotar de los accidentes del terreno.

La suma de experiencias individuales provenientes de lugares tan disímiles confluye en la construcción de una identidad tan particular como esquivada e impensada. A diferencia de identidades que históri-

camente han sido oprimidas u ocultadas, la identidad del Conurbano se oculta detrás de la bruma de lo que se ha dado por sentado. Lo presupuesto, en estos casos, es tan peligroso como la anulación.

Los espacios deliberadamente inclusivos, como es la propuesta de Canal Encuentro, ayudan a corregir esa deuda histórica. La visibilización en la programación de identidades y pertenencias históricamente postergadas, no solo oxigena una pantalla acostumbrada a redundar en lo caucásico y urbano, sino que contribuye a impulsar procesos de construcción de identidad. Funciona con minorías y disidencias, funciona con pueblos originarios y funciona con el conurbano. Identidades y la forma en la que han sido narradas y visualizadas también deben ser miradas como un palimpsesto.

A partir de la experiencia y la emisión de *Universo Conurbano* podemos superponer sobre la imagen binaria de villas y *countries*. Lo que existen son principalmente barrios progresivos que se van consolidando a lo largo de décadas y emprendimientos comerciales que coinciden con un proceso económico que hizo de la desigualdad su bandera. Podemos escribir sobre identidades que se amalgaman conforme pasan el tiempo y los flujos migratorios, que se apropian del espacio público y lo utilizan tanto para celebrar como para manifestar su inconformidad, en lugar de pensar en espacios públicos deshabitados y peligrosos.

Ese conurbano sin iconografía de pronto estaba habitado por monumentos inverosímiles, imposibles, que no se entiende cómo llegaron ahí, pero que está claro por qué nunca se fueron. Y sobre los rastros del oprobio policial aparecen, nombre tras nombre, personalidades que han hecho un aporte inestimable a la cultura nacional.

Por supuesto, lo antiguo, lo que ha quedado apenas visible, sigue guiando nuestros pasos y nuestras alertas. En los restos orilleros del pasado agroexportador, entre silos y barracones, conviven las luces de led con el adoquinado y nos recuerdan que el farolito de la calle en que nacimos ha dejado de ser centinela de promesas de amor y, con suerte, se ha convertido en auxiliar de las centrales de monitoreo urbano.

El hormigón armado que oficiaba de columna vertebral de la industrialización se tambalea más seguido de lo que quisiéramos, intentando evitar su destino final de gran superficie comercial, para no seguir el camino de los viejos teatros y cines de barrio que derivaron en iglesias y estacionamientos, y la frontera urbana aún mira con más cariño a la pampa que al río, quizá porque en su destino está la expansión y no el hundimiento. Sin embargo, esa gran deuda histórica que el área metropolitana tiene con el Río de la Plata pasa de generación en generación como si su pago nunca fuese a ser demandado.

El gran salto cualitativo que significa, para un territorio y su población, poder narrarse a sí misma es un triunfo en términos simbólicos y materiales. Tener voz propia implica poder discutir categorías y adjetivaciones. Poder nombrar desde los márgenes que otorga la propia experiencia territorial.

Ahora, la responsabilidad de leer correctamente el palimpsesto queda del otro lado.



El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv

Diego de Charras, Larisa Kejval, Nicolás Baccaro y Paula Castello (editorxs)

Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y Contenidos Públicos Sociedad del Estado

ISBN 978-987-46540-1-4

184 páginas, 2023

“Estos canales demuestran que es posible hacer ‘otra televisión’, entretenida, profunda, respetuosa de nuestros niños, niñas y jóvenes, innovadora y constructora de una sociedad más igualitaria”, escribe Alberto Sileoni en el prólogo de *El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv*, publicado por la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y Contenidos Públicos Sociedad del Estado. Están presentes, en las cuatro partes que lo organizan, las “nociones y principios para una conceptualización sobre televisión pública educativa”, los “contenidos y perspectivas en las pantallas de Encuentro, Pakapaka y Deportv”, las “formas de pensar e interpelar a audiencias críticas y ciudadanas” y aportes para pensar “el modelo de gestión como decisión política”.

El libro conjuga, centralmente, dos puntos de vista, producto de la articulación que le da origen: la de quienes escriben desde la propia práctica de gestión y producción en los canales de televisión pública educativa, y la de quienes las observan y analizan desde la universidad pública. “El resultado no es un decálogo ni una serie de principios sobre lo que la televisión pública educativa debe ser, sino la posibilidad de hurgar en los modos de hacerla, sus fundamentos y consecuencias”, dicen en la introducción los editorxs del libro, Diego de Charras, Larisa Kejval, Nicolás Baccaro y Paula Castello.

Es un libro reivindicativo de una televisión pública educativa “donde educativo no es ilustrado ni solemne. Porque se aprende pero, sobre todo, se piensa”, con “propuestas televisivas que demandan la presencia de cuerpo presente, con otros y otras, porque la dimensión educativa de los canales no implica impartir saberes sino más bien un modo de habitar tensiones”.

Canales que son producto de la relación indispensable entre el derecho a la comunicación y el derecho a la educación, entre el sistema educativo y las pantallas. Una televisión que invita a desentrañar el mundo y a transformarlo.

El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv es un libro de distribución gratuita y se puede descargar acá: <https://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2023/09/elaulamasgrande.pdf>

Esta batalla anticipada a la libertad

Los *Poemas* de Ana María Ponce escritos en la ex ESMA



*Matías Farías**

Ana María Ponce era maestra, poeta y militante de la Juventud Peronista. Fue secuestrada en julio de 1977 y se la vio con vida por última vez en el verano de 1978. Estando cautiva en la ex ESMA, escribió. Los papeles con sus versos y notas fueron conservados por Graciela Daleo, sobreviviente de la ex ESMA. Luego se los hizo llegar a su familia y fueron publicados en forma de libro por la Secretaría de Derechos Humanos en 2004 y en 2011. Ambas ediciones llevan como prólogo unas palabras de Néstor Kirchner, compañero de militancia de Ponce en la Federación Universitaria para la Revolución Nacional (FURN).

Mariana Onyszkiewicz, estudiante de la carrera de Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ, eligió trabajar sobre los textos de Ponce en la materia Pensamiento Social Argentino y Latinoamericano, cuyo programa giró en torno a los cuarenta años de democracia. Armó un guion y luego grabó un podcast conmovedor sobre estos poemas.

Los poemas de Ana María Ponce documentan el genocidio en la Argentina, la pretensión del “poder desaparecer” de reconfigurar de raíz las relaciones sociales para aniquilar una parte de la identidad del pueblo. Esa pretensión de “totalidad” se reveló en las dos formas más extremas, pero no las únicas, que produjeron los militares argentinos para perpetrar el genocidio: la desaparición de personas y la apropiación de niñas

* Profesor de Pensamiento Social Argentino y Latinoamericano en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.



Ana María Ponce.

y niños. La desaparición implicaba no solo quitar la vida, sino también arrebatarle la muerte a las personas detenidas. Así se privaba a sus deudos de oficiar los ritos funerales tendientes a inscribir a sus muertos en la historia de la comunidad, como ocurre cuando a través de una lápida se resume el paso por la historia de nuestros seres queridos. La apropiación de bebés y niñas y niños también apuntaba a borrar la identidad de padres e hijos, alterar filiaciones, interrumpir la transmisión de una historia.

Sin embargo, ningún poder es omnipotente, ni siquiera aquel que se presenta como total. De hecho, si tiene que ejercerse de ese modo, es porque hay y habrá resistencias. Pilar Calveiro, sobreviviente de los centros clandestinos, sostiene que “la realidad, y el campo como parte de ella, genera de manera constante las líneas de fuga y los dispositivos que disparan contra el núcleo duro del poder y contra sus segmentos, abriendo brechas dondequiera” (2008). Siguiendo esta idea, podemos decir que los poemas de Ana María Ponce, además de documentar el genocidio, revelan las formas de resistencia que se ejercieron contra el “poder desaparecedor”.

En un dispositivo organizado alrededor de tecnologías que apuntaban a cosificar y deshumanizar a las personas (por eso se les quitaba su propio nombre y se les asignaba un número, se las vendaba para que pierdan toda noción espacio-temporal o se las ubicaba en espacios tabicados para impedir su contacto con compañeros en cautiverio), escribir poesía resultó un acto que desafió esas condiciones desde la propia materialidad de la palabra.

Es posible leer en estos poemas un movimiento que da cuenta del modo en que el trabajo con la palabra significó ejercer una resistencia y abrir un espacio para la repolitización. En una primera instancia, este movimiento oscila entre la constatación de un cuerpo que ha sido transformado en cosa y el hallazgo de un sí mismo que se ubica en el límite de la identificación con ese cuerpo apresado:

No me mientan
detrás de mí
espera el fin
Me miro los pies
están atados
Me miro las manos
están atadas
me miro el cuerpo
está guardado entre paredes.

Sin detrás ni después, uno de los peores suplicios que infringe el campo parece ser la disolución del tiempo, un presente absoluto sin proyección ni retrospectiva o un tiempo sin historia. Aun así, en el mismo momento en que el poema constata la cosificación del propio cuerpo, una flexión hecha con palabras comienza a urdirse. De hecho, el poema comienza con un “No” que tiene la forma de una réplica hacia una voz otra, más acá o más allá de la propia mismidad. Esa voz a replicar trae palabras ilusorias, mentirosas, como una fuga idealista del campo, como si con ellas se pudiera eludir los efectos que produce el lugar de detención y desaparición. Leído retrospectivamente, el “no me mientan” de Ponce cuestiona lo que vendrá: el sostén idealista de la democracia argentina, la idea de que es posible sacarse, como si fuera un ropaje, la experiencia concentracionaria.

Que no haya posibilidad de una “fuga idealista” no quiere decir que no exista resistencia o que el campo lo haya absorbido todo. La flexión introducida por el “No” se prolonga, entonces, en la reiteración de un pronombre personal: “me” miro los pies, “me” miro las manos, “me” miro el cuerpo. Se vislumbra en el poema, entonces, una “mismidad”, un sí misma, y el trabajo con la palabra consistirá en explorar si esa mismidad ha sido también cosificada, si ha sido también ella tomada cautiva. O más: desaparecida. ¿Podrá el poema alumbrar una mirada no cosificada desde el cuerpo cosificado? Si pudiera, no sería para negar ese cuerpo cautivo (ello sería una fuga idealista), sino para que desde ese mismo cuerpo pueda liberarse una fuerza que le permita triunfar sobre la cosificación que le fue infringida. Todo el poema se juega alrededor de este problema, e insiste:

Que no me mientan,
detrás de mí,
están los recuerdos,
la simple alegría de vivir libre.
Detrás de mí,
quedó un mundo que ya no me pertenece...
Me miro los pies,
están atados.
Me miro las manos,

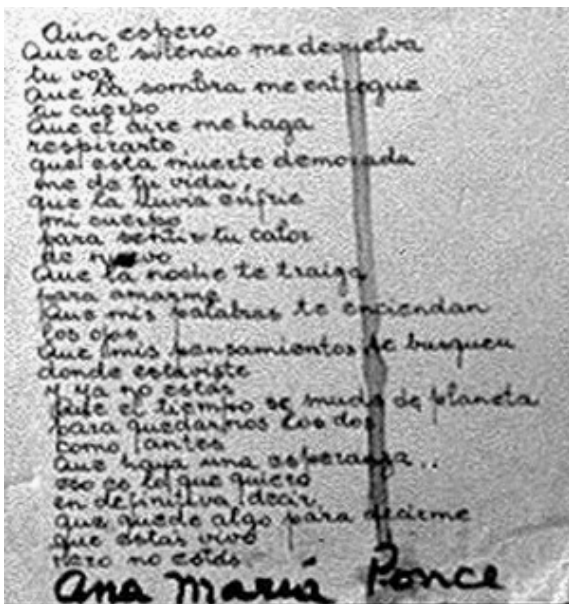
están atadas,
me miro el cuerpo,
está guardado entre paredes,
me miro el alma,
está presa...
Me miro, simplemente
me miro y a veces
no me reconozco...

En el tiempo sin historia que los detenidos-desaparecidos debían experimentar, todo parece ser parte de una misma serie, de un mismo ritmo, de una repetición sin salida. El poema vuelve sobre los versos anteriores y los repite. ¿Una repetición sin diferencia? Ese sería el cierre perfecto de la estructura represiva, un literal no más allá de la propia totalidad monstruosa así engendrada. Sin embargo, incluso en la reiteración, algo comienza a desplazarse: los recuerdos, el mundo. Aun cuando al ser evocados se presentan como perdidos, los recuerdos, el mundo, que no formaban parte del inventario inicial resumido en los primeros versos, ahora acceden al poema y eso no deja de ser un acontecimiento. Porque la alusión a la pérdida no solo remite a lo perdido, sino también a una dimensión de sí misma que no ha naturalizado su cautiverio, y por eso Ponce puede decir que se siente extraña de sí. De modo que si es cierto que quien conoció “la simple alegría de estar libre” ya no puede reconocerse en ese cuerpo apresado, no menos cierto es que desde ese mismo cuerpo se está forjando una pregunta por la propia condición de sí mismo del cuerpo cosificado.

Cuando ello ocurre, el terreno de la lucha, el movimiento del poema, el trabajo con la palabra, se desplaza aún más: del cuerpo cosificado al “alma”. Lo que en la metafísica occidental servía de sostén de una grilla binaria para trazar jerarquías (el par cuerpo y alma), en el poema de Ponce forma parte de una lucha para encontrar un espacio de libertad en la ESMA. La idea de “alma” recupera de algún modo su significado histórico: hálito de vida, voz, el aire mismo del soma, del cuerpo.

Con todo, y porque no es posible salirse como si nada de la materialidad opresiva del centro clandestino, el poema constata que el “alma” también está presa. Sin embargo, el movimiento de la resistencia se ha activado; y por eso insiste, prosigue, empuja a través de la palabra:

Entonces vuelvo a mirarme,
los pies,
y están atados;
las manos,
y están atadas;
el cuerpo,
y está preso;
pero el alma,



Los manuscritos de Ponce escritos desde la ex ESMA durante su cautiverio.

¡ay! el alma, no puede
quedarse así,
la dejo ir, correr,
buscar lo que aún
queda de mí misma,
hacer un mundo con retazos,
y entonces río,
porque aun puedo
sentirme viva.

Llegado a este punto, el lector encuentra que lo que comenzó con la constatación de un cuerpo cosificado ha devenido, por medio del poema, en un desafío abierto. Como si Ponce estuviera diciendo: es posible desaparecer un cuerpo, pero no un alma que está en movimiento. Esa es la verdad material, para nada idealista, que el poema ha alumbrado. El “escribo, existo” de Ana María Ponce. La idea del desafío se refuerza con la risa: la poesía es un arma que permite burlarse del dispositivo concentracionario.

Cada segundo ganado a la tortura se transforma así en una forma de combate. Pero ahora ese combate no se libra únicamente desde un cuerpo cosificado, sino desde su prolongación, que resiste: el alma que “no puede quedarse así” y que es preciso “dejarla correr” para subjetivarse en términos políticos con lo que “queda de mí misma”. Eso que queda es literalmente un resto, en el sentido de lo que no resta, lo que no descansa, lo que se afirma en la persistencia de un conflicto. Es un mundo hecho con retazos, pero es un mundo donde se puede sentir estar viva en virtud de que se está dando esta pelea. En ese mundo hecho con retazos, están también las otras almas que resisten, a las que Ponce, en otro poema, invoca:

Aquí,
estamos,
estás,
estamos,
vos, yo,
todos.
Mientras mis manos
puedan escribir
mientras mi cerebro
pueda pensar,
estaremos
vos, yo, todos
y habrá un mañana.

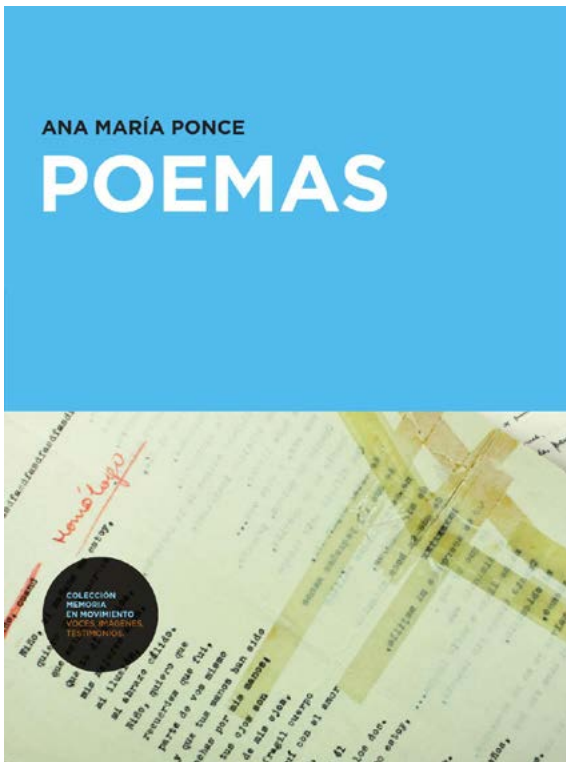
Lo que comenzó con la constatación del cuerpo atado devino así en la afirmación de un mañana en que podrán estar “todos” (los que resisten): ese es el movimiento del poema, la escritura de la resistencia de Ana María Ponce. Si ese movimiento es incesante, no clausurable, imposible de interrumpir, es porque se sostiene en luchas pasadas y venideras. Aunque las que vendrán, para librarse, deberán tener en cuenta (si es que se quiere eludir la “fuga idealista”), una pregunta que sigue siendo nuclear para la democracia argentina: ¿es posible vencer nuestra condición de sujetos aterrados por el dispositivo concentracionario?

Los poemas de Ponce anticipan una contradicción constitutiva de la experiencia democrática argentina: exhiben lo inconciliable, la imposibilidad del olvido y el perdón; también anuncian que habrá un mañana.

Gracias al trabajo de Mariana Onyszkiewicz, las aulas de la UNPAZ se transformaron en un espacio donde fue posible producir esta verdad, desplegar esta contradicción. Y ponerse a la escucha de la descomunal lucha anticipada por la libertad que sus poemas ofrecen como legado:

porque hay que buscar eternamente la luz,
la interminable lucha por derrotar
el dolor de los cuerpos,
el hambre de los ojos,
la desesperación de las voces acalladas,
porque hay que descubrir
el camino dejado
por los pies que ya no caminan,
porque hay que vencer el miedo
desterrar la duda,
llenar los insospechados rincones

del cuerpo
con el odio sublime de los perseguidos,
de los hombres verdaderos.
Ya no queda tiempo
para contarte más,
tengo que sumarme a la larga lista
de los que en nada se detienen,
tengo que continuar este grito
guerrero de los explotados
esta batalla anticipada
hacia la libertad.



Poemas de Ana María Ponce, editado por la Secretaría de Derechos Humanos en 2004 y en 2011.

Referencias bibliográficas

Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Historia de un derecho

Sobre *Medios públicos en la Argentina. Políticas, democracia y comunicación (2003-2019)*, de Alejandro Linares



Ezequiel Rivero*

Sin desentenderse de los aspectos más controversiales referidos a los medios públicos estatales en Argentina, Alejandro Linares aborda en este libro las “dimensiones olvidadas” de su gestión y propuesta comunicacional. *Medios públicos en la Argentina* es un libro de historia reciente que revitaliza el debate en torno a los medios audiovisuales del Estado nacional, tanto los históricos Canal 7 y Radio Nacional, como los educativos o temáticos Encuentro, Pakapaka y Deportv. El trabajo es de interés para otros investigadores e investigadoras del mismo campo, para tomadores y tomadoras de decisión en materia de medios y para lectores y lectoras vinculadas a la temática desde la militancia o la gestión.

El autor es referente en estudios sobre medios públicos estatales en América Latina desde hace al menos una década, y este libro es el corolario de una extensa investigación que tiene en su origen su propia tesis doctoral, presentada en 2017 en la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, el texto no comprime aquella pieza académica en otro formato más amigable, sino que amplía el periodo de estudio y da cuenta de un muy logrado esfuerzo de pasaje de un registro académico formal a otro de divulgación, accesible para públicos más amplios.

* Docente (UCES / UNTREF) y becario posdoctoral del CONICET (UNQ / UNC).

Como anticipa la bajada del título, el libro relata los avatares de los medios del Estado nacional durante los tres gobiernos kirchneristas (2003-2007, 2007-2011 y 2011-2015) y el gobierno de la Alianza Cambiemos (2015-2019). El primer agrupamiento de periodos es caracterizado como un momento histórico de alta intensidad en materia de políticas de comunicación en general y expansivo para los medios estatales en particular. Esta larga década es la de su recuperación luego del deterioro de la etapa menemista y la cuasiparálisis del gobierno de la primera Alianza y la transición duhaldista. Detalla, después, los retrocesos que sufre el sistema de medios públicos estatales a partir del recambio en la conducción del gobierno nacional que se produce en diciembre de 2015.

En este trabajo convergen de manera virtuosa grandes volúmenes de fuentes y datos, algunos de ellos obtenidos o contruidos por el propio autor: 36 entrevistas realizadas con actores clave de la política y gestión de los medios estatales a lo largo de cinco años de investigación y una serie de análisis e interpretaciones que actúan como ordenadoras de toda la información y dan cohesión y fluidez al relato.

El libro se organiza en cinco capítulos: uno que abarca el periodo 2003 a 2009, otro para el periodo 2010 a 2015, un tercero que da cuenta del nacimiento de nuevos canales estatales educativos y temáticos, un cuarto capítulo que se sitúa en el periodo 2016 a 2019 y un capítulo de cierre que organiza algunos desafíos y propuestas para los medios del Estado en el actual entorno de plataformas. Cada uno de estos apartados cumple una función específica dentro del texto que, de forma vertiginosa, retrata ascensos y caídas, fundaciones y refundaciones, avances y retrocesos, expansiones y declives.

La frase gramsciana que reza “El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos” tal vez pueda sintetizar el espíritu del trabajo que describe y analiza periodos de transición y crisis en los medios estatales en los que las estructuras antiguas están en decadencia y las nuevas (y tal vez deseables) demoran en consolidarse, lo que puede dar lugar a situaciones problemáticas o críticas. Linares asume el riesgo de retratar un periodo reciente cuya narrativa es todavía un territorio en disputa y se lee como un acierto porque en las transiciones que relata es posible ver con más claridad las fracturas, grises y matices de la historia.

La clave del análisis se asienta en la idea de que los medios estatales no pueden estudiarse sino como parte de un sistema más amplio y, como tal, influyen y son influenciados por él. En esa trama, el autor remite al sistema mediático privado comercial con sus características cada vez más acentuadas de alta concentración en la propiedad, centralización geográfica de la producción, concentración de las audiencias y extranjerización. De ese entorno es parte también el Estado, en su rol regulador a través de políticas de comunicación que afectan al sistema de medios públicos. Finalmente, hacen parte de ese macro-entorno donde el autor sitúa su objeto de estudio los desarrollos tecnológicos, en particular el contexto de creciente plataformización de la producción, circulación y consumo de contenidos audiovisuales cuyos impactos sobre el sistema audiovisual tradicional alcanza, desde ya, a los medios estatales.

El libro presenta un diagnóstico problemático de los medios estatales, en particular de “los históricos”. No elude la polémica sobre el ampliamente debatido sesgo oficialista de su línea editorial e indaga en las dimensiones que pueden explicar, entre otras cuestiones, las causas de pantallas deslucidas en lo técnico, en ocasiones vaciadas o desprovistas de proyectos artísticos y comunicacionales atractivos.

Linares pareciera partir del supuesto de que los medios que describe son espacios de conflicto, de tensiones y “presiones cruzadas de sectores comerciales, sectoriales y gubernamentales”. En la voz de algunos de sus entrevistados y entrevistadas se refuerza esta idea de la dificultad para gestionar esa conflictividad. Sin embargo, los medios estatales, en particular los históricos (el Canal 7 de televisión y Radio Nacional) siguen funcionando, transmiten incluso sus propias crisis internas, tal vez al costo de resignar conexión con las audiencias para construir una legitimidad y significación social que los ponga a salvaguarda de las múltiples amenazas que enfrentan en un estado de alta fragilidad.

Los múltiples aciertos de gestión que el libro recupera exhaustivamente o la sanción de normas legales (aunque de implementación defectuosa) como la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que los dotó en lo formal de mayor robustez institucional, no fueron suficientes para dar estabilidad a estos medios. Sin embargo, Linares no los piensa como maquinarias fallidas, sino como actores en permanente devenir, con múltiples carencias, ubicados en una posición subalterna y marginal que conservan potencial para realizar aportes distintivos, sumar valor público y servir incluso como patrón de calidad hacia el resto del sistema de medios.

Desde ahí, el autor piensa y sugiere cursos de acción posibles y aporta una “reflexión sobre las políticas más adecuadas para la democratización de las comunicaciones en sociedades capitalistas periféricas como la argentina”. Este cierre en tono propositivo, resultado de un diagnóstico exhaustivo como el que presenta el libro, organiza una agenda conceptual y de ideas de políticas para los medios estatales que se constituye como un insumo ineludible para el diseño de políticas públicas específicas para este sector.



*Medios públicos en la Argentina. Políticas,
democracia y comunicación (2003-2019)*

Alejandro Linares

Serie Medios y Política - Ediciones UNGS

ISBN: 978-987-630-652-2

156 páginas, 2023

Rompecabezas, artefactos y sus piezas

Sobre la serie *Memorias imaginadas*,
de Gabriel Lerman, Sebastián Russo,
Victoria Pirrotta y Andrés Racket



Fernando Pedernera*

Al terminar de leer los cuatro volúmenes que componen *Memorias imaginadas* (2022) tengo ganas de darle un abrazo a cada una de las personas que participaron de esta serie. El proyecto es la suma de dos proyectos de transferencia tecnológica y social MUPE - Memorias Imaginadas (PITTS/IDEPI-UNPAZ), los cuales vincularon a estudiantes y docentes de la UNPAZ con el Museo Histórico de José C. Paz “José Altube”. Estas líneas de investigación estuvieron encabezadas por Gabriel Lerman, Sebastián Russo, Victoria Pirrotta y Andrés Racket. Y si bien cada uno de los libros de la serie funciona como obra autónoma, entre todos funcionan también como las piezas de un artefacto complejo que es más que la suma de sus partes. Esta no es solo una metáfora bonita para abrir esta reseña (aunque lo es).

La idea de libros-pieza es la piedra de toque para este gran ensamble de voces que reunió el equipo de trabajo detrás del proyecto. Esas divisiones (universidad, museo, estudiantes, docentes, entre otras) arbitrarias como cualquier frontera, no dan cuenta del poderoso entramado que tejen entre sí los textos que integran las cuatro partes de la serie. Una red que comienza en las tapas: cada volumen es a la vez un libro-pieza, es decir, una pieza de un mapa de José C. Paz.

El procedimiento del primero de estos libros-pieza, *Polifonías. La radio entre nosotros*, condujo a los estudiantes de Gabriel Lerman y Victoria Pirrotta a entrevistar a personas para tomarles testimonio

* Docente de Historia de la Cultura I en la Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual de la UNPAZ.

de su relación con la radio. Es sorprendente cómo en esas transcripciones podemos oír las voces de quienes hablan, aunque no sea más que mediante un proceso de imaginación. La cadencia, las construcciones discursivas, las entonaciones se filtran a través de los caracteres como el agua que se escurre de un trapo mojado. Oímos con los ojos la profunda relación afectiva que estas personas sienten por la radio. Y aunque es fácil recitar lo que se pierde cuando se traduce de lo oral a lo escrito, tal vez resulte interesante reflexionar sobre qué se conserva. Porque estos textos no se proponen solamente describir “la magia” o rememorar la “era dorada” de la radio. Son, además, la huella de destinos que no eran los esperados para sus relatores. ¿Cuál es el pie de esa huella? Personas que encontraron en la radio una brújula para navegar los sueños, angustias, miedos y esperanzas de la vida; personas que articulan sus pasados, sus presentes y sus futuros, es decir, sus historias, en ese medio que les sirvió de clave para buscar su identidad. Nos permiten, también, entender el inmenso despliegue en tiempo y espacio que significan las industrias culturales, que conectan tiempos y lugares en apariencia muy lejanos, pero que, mediante dispositivos como la radio, se nos acercan hasta la intimidad. Al terminar de leer estos relatos, salimos empapados de lugares y épocas que quizás nunca conocimos, pero que nos resultan espectralmente familiares.

El segundo libro-pieza, *Todos los días parecen domingo*, funciona de manera similar pero, lejos de ser una memoria de tiempos pasados, es memoria sobre lo presente. Sobre algo presente que, aunque ya sucedió, sigue presente en nuestras vidas. Ese acontecimiento global pandémico, que es a la vez una experiencia compartida, fue vivido de manera radicalmente diferente por cada quien. Los relatos compilados, a cargo de Sebastián Russo y Andrés Racket, se presentan a modo de un coro que da cuenta de cómo afectó esta experiencia nuestras subjetividades. Eso sí, están muy lejos de la aspiración verborrágica y grandilocuente que caracterizó muchas publicaciones al respecto. Este compendio no tiene deseo de ser una racionalización explicativa y, sin embargo, algo explica. No se limitan a una mirada apocalíptica sobre ese acontecimiento, aunque tampoco la esquivan (porque si una pandemia no amerita una mirada apocalíptica, ¿qué nos queda?).

Si los libros ya mencionados se ocupaban del pasado y del presente, el tercer libro-pieza, *Futuros imaginados*, trata sobre el futuro. No “El Futuro” de manera abstracta, sino el futuro como una práctica material real que influye de manera palpable sobre nuestras realidades. Lo explicitan Victoria Pirrotta y Gabriel Lerman en la introducción: “La imaginación del futuro es un campo de disputa, donde se ponen a prueba las aspiraciones colectivas y personales, donde se juega la utopía social”. Pensar la universidad como dispositivo productor de futuros significa entender que el sujeto político de ese futuro son sus estudiantes. Tal como nos ha enseñado lo mejor de la ciencia ficción, en estos escritos sus autores y autoras se proyectan al (o desde) el futuro para reflexionar sobre el presente, y lo hacen desde prácticas materiales: a través de juegos, podcasts, cartas enviadas desde el futuro, ensayos futurológicos, ciencia (ya no tan de) ficción, reflexiones sobre lo utópico (y lo distópico) y más. El futuro, aquí, es pensado como un hacer que empieza en el presente. De este modo, tienden los nodos de una red imaginativa (no “imaginaria”) que nos permite hacer un distanciamiento crítico del presente y ver con más claridad dónde nos encontramos aquí y ahora. Como un relámpago de lucidez, nos habilitan un presente ampliado, en el que vemos que nuestras historias ya no corren por esos rieles fijos que se

nos intentan imponer desde la Modernidad. La imaginación de nuevos futuros permite imaginar nuevos presentes, nuevos caminos y desvíos que no se agotan en la desesperación o la catástrofe. Habilita alternativas creativas para solucionar las problemáticas complejas que hoy nos desafían como humanidad. En ese sentido, los autores de estos textos reflexionan alrededor de las prácticas de la universidad como un dispositivo desde el cual se pueden hacer futuros. Porque el futuro no es uno solo, ni es algo que llega tarde o temprano por cuestión de tiempo. Como tantos gurúes místicos se afamaron de repetir (aunque no por ello estén en lo correcto), el futuro empieza hoy y es algo que se hace.

Los ensayos del cuarto libro-pieza de la serie, *Narraciones en la frontera*, coordinados por Russo y Racket, se proponen como un cierre que es más bien una apertura. El tren, la noche, la locura, los árboles, las canchitas, el tiempo, el humo. Hay algo de ocaso en esos textos, de cierta lejanía áurica con los lugares, personas y objetos que describen. Nos permiten entender que el conurbano/periferia es a su vez un territorio heterogéneo, a veces diverso, a veces (demasiado) monótono, pero siempre elusivo. También que la escritura puede ser un ejercicio de catarsis, de reivindicación o de venganza. Compartimos los viajes en tren, la fuga en la noche, la corteza del ombú, el tiempo y las esperas, y esa insignia inesperada del conurbano que nos da el humo. En el posfacio, Sebastián Russo nos pone en cuestión: ¿cómo narrar lo conurbano?

Por lo tanto, retengamos la inquietud: ¿cómo volver discreto ese espectro de experiencias tan diversas que suceden en el conurbano? ¿Cómo hacerlas comunicables sin caer en la romantización o el miserabilismo?

Como respuesta, *Memorias imaginadas* nos ofrece este rompecabezas, separado en cuatro libros-pieza, que puede funcionar también como una gran caja de herramientas. Conocer estas historias es el primer paso para la comprensión de algo que es incompresible. Quien lea estos textos se llevará sonidos, imágenes, sensaciones y situaciones plagadas de tristezas, alegrías y miedos, sí. Pero también se llevará una máquina de escribir(nos).

En ese doble movimiento, *Memorias imaginadas* consolida una reflexión sobre un territorio que es siempre “otro”, heterogéneo, contradictorio, y que esconde y muestra, a la vez, lo mejor y lo peor de quienes lo habitamos.

Polifonías. La radio entre nosotros
Gabriel D. Lerman y Victoria Pirrotta
(coordinadores)
EDUNPAZ
ISBN: 978-987-4110-92-3
154 páginas, 2022

Todos los días parecen domingo
Sebastián Russo
(coordinador)
EDUNPAZ
ISBN: 978-987-4110-93-0
145 páginas, 2022



Futuros imaginados
Gabriel D. Lerman y Victoria Pirrotta
(coordinadores)
EDUNPAZ
ISBN: 978-987-8262-02-4
119 páginas, 2022

Narraciones en la frontera. Ensayos conurbanos
Andrés Racket y Sebastián Russo
(coordinadores)
EDUNPAZ
ISBN: 978-987-4110-98-5
130 páginas, 2022