

Audiovisual en Contexto *narrativas en la era digital*

Susana Sel - Gustavo Gzain
(Eds.)

cine **video 360°** **Plataformas**
Realidad Virtual **Pixel** **Videojuegos**
Television Digital **Redes Sociales Audiovisuales**
Realidad expandida

Alicia Entel
Stella Martini
Damian Loreti
Ricardo Haye
Susana Paponi
Stella Maris Poggian
Pablo Gasloli

Audiovisual en Contexto.

Narrativas en la era digital.

Susana Sel - Gustavo Gzain
(eds.)

Audiovisual en contexto : narrativas en la era digital / Alicia Entel ... [et al.] ;
compilación de Susana Sel ; Gustavo Gzain. - 1a edición para el alumno -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Susana Sel, 2022.

Libro digital, iBook

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-88-5284-3

1. Comunicación Audiovisual. I. Entel, Alicia. II. Sel, Susana, comp. III.
Gzain, Gustavo, comp.

CDD 302.231

Esta publicación es producto del *Proyecto UBACyT Políticas y prácticas audiovisuales. Campos, actores e interacciones desde los '90*, de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires,
y del *Centro de Estudios Patagónicos de Comunicación y Cultura* de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue.

Este libro es de lectura y descarga gratuita. Se solicita respetar las fuentes y citarlas adecuadamente.

Audiovisual en Contexto. Narrativas en la era digital.

Susana Sel - Gustavo Gzain
(eds.)

Índice

- *La imagen y el arte como modos cognitivos.*

Alicia Entel

- *Derivas narrativas. Visiones desesperanzadas del porvenir.*

Ricardo Haye

- *Redes como reino o Reino de las redes.*

María Susana Paponi

- *Redes sociales, plataformas digitales y libertad de expresión: obligaciones de los actores no-estatales. (2021)*

Damián Loreti

- *Un Trampolín para decir cosas.*

Nueve breves notas sobre las narrativas audiovisuales en pandemia.

Pablo Gasloli

- *Cuando se tensan las agendas. La noticia sobre el secuestro de la niña M. a través de las pantallas de la televisión por cable.*

Stella Martini

- Narrativas expandidas, Vanguardias, Movimientos y otras categorías más...La melancolía en las propuestas expresionistas de Tim Burton y Dark.

Stella Maris Poggian

- El audiovisual en plataformas digitales: cine y videojuegos

Susana Sel

- La comunicación audiovisual en la Universidad. Acercamientos desde la práctica.

Gustavo Gzain

- Bio de Autores

A modo de prólogo

En este siglo se ha puesto en debate la existencia de distintas narrativas, definidas por su soporte tecnológico como analógicas o digitales ó bien si su grado de innovación es tal que las permite definir como nuevas o viejas en función también de usos y efectos diferentes. En este libro nos propusimos interdisciplinariamente, focalizar ya no en la herramienta tecnológica sino en una mirada crítica acerca de las representaciones surgidas de estos recursos estéticos y su noción ética del mundo, en un contexto dominado por la concentración del poder mediático y el entretenimiento empobrecedor en la calidad de los discursos sociales. Pierre Sorlín¹ considera el régimen de percepción no sólo como aquellos recortes subjetivos sobre la representación visual, sino como la serie de condicionamientos impuestos a la mirada, por ello articular la producción audiovisual con el sistema en el que se produce, refiere a una práctica cultural que pone de manifiesto las tensiones del espacio social. En ese sentido se aborda una diversidad de temáticas audiovisuales.

Alicia Entel analiza el arte y su potencia en la cultura visual del siglo 20 hasta la realidad virtual, y reclama un compromiso a los Estudios Visuales a fin de que encaren perspectivas críticas como en la obra de Adorno, que puedan conformar un pensamiento videológico potenciando la capacidad estética y crítica.

A través de citas a producciones audiovisuales **Ricardo Haya** relaciona las estrategias de narrativa transmedial, focalizadas más a su expansión en

¹ Sorlin, Pierre (1997). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: Ed La Marca. 2004.

soportes que a la posibilidad de activar mecanismos de reflexión, estimular procesos imaginativos y denunciar mecanismos que intentan recortar nuestros espacios de intervención social fraterna.

Susana Paponi analiza las redes sociales y las plataformas en su vínculo con el aplanamiento de lo real como el modo sintético más útil y reproductor del desarrollo de la recientemente inaugurada era neoliberal-aero-espacial. A la vez, demanda a la intelectualidad no ser funcionales a las tecno-corporaciones en tiempos de la inmortalidad digital.

Damián Loreti establece que en la actividad de las plataformas existen derechos a la privacidad, protección de datos personales, libertad de expresión, acceso a la información, entre otros. En ese sentido demanda a los Estados la adopción de medidas destinadas a que estos enormes actores no estatales no eludan sus obligaciones y garanticen los derechos de todos.

A partir de producciones audiovisuales **Pablo Gasloli** analiza los modos en que la vida pandémica se afirma políticamente como negación. Vivir es no-contagiarse y, paradójicamente, contagiarse las prácticas audiovisuales es lo que permite -tal vez- reproducir la vida. Plantea reflexionar si estos cambios en la centralidad de la imagen, son circunstanciales o permanentes.

Stella Martini, reclama al periodismo televisivo respeto a los derechos de los niños, a partir del caso de una niña que apareció viva, pero que los medios la hicieron desaparecer al quitarla del centro de un debate de cómo amparar y reubicar en una vida digna a tantas criaturas en su situación. Propone reconsiderar la noticia, ya no como producto.

A través del cine, **Stella Maris Poggian** propone observar interacciones entre “tecno-optimismo / utopía” y “tecno-pesimismo / distopía” como uno de los centros del debate estético científico actual. Pandemia-Post pandemia nos compromete a elaborar teoría y pensar cómo operan las transformaciones en la comunicación audiovisual, las nuevas narrativas y las tecnologías.

Susana Sel aborda el audiovisual en el contexto actual condicionado por las plataformas digitales. Analiza la construcción de una cultura visual en la cual se verifican desplazamientos entre el cine y el videojuego, en las narrativas, en los géneros y en la estructura dramática, así como los retrocesos en los espacios públicos y privados y en las representaciones colectivas.

Gustavo Gzain narra experiencias de las Cátedras audiovisuales de la Universidad Nacional del Comahue, tanto desde los debates generados entre Colegas en las Jornadas Audiovisuales, así como desde la producción de materiales audiovisuales realizadas por los estudiantes en contextos de pandemia y respondiendo al pedido del Ministerio de Salud.

Esperamos disfruten este libro tanto como nosotros.

Susana Sel y Gustavo Gzain.

La imagen y el arte como modos cognitivos

Alicia Entel

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente”, decía Theodor Adorno y así comienza su libro póstumo *Teoría Estética*. Resulta admirable cómo el pensador complejiza la definición imposible de arte, hasta ese momento ajustada por el corsé de la consideración burguesa del arte y de las “bellas artes”. Adorno se refiere explícitamente a lo que llamaríamos “la otredad” del arte: el fenómeno artístico expresaría el momento de la antítesis en el devenir social, o, de modo más sencillo, el arte expresaría lo que lo real no dice ni deja ver. El arte despierta, desentumece, provoca e incluso cuando documenta, refracta lo real a través de espejos rotos poniendo en jaque hasta al realismo ingenuo.

Sostiene Adorno: “Las obras de arte liberan al objeto de aquello en lo que la experiencia cosista lo reduce”. “Las obras de arte contrastan en su singularidad con la dispersión de lo existente”.

Pero Adorno también advierte que el arte contiene un riesgo que quizás podamos traducirlo como la “astucia del arte”: invita a sacar afuera, exponer, lo que la sociedad reprime, pero hasta puede convertirse en un falso modo de emancipación, un creer que son cosas de la sociedad, las que, en verdad, son cosas del arte.

Y más aún, a pesar del deseo de inmortalidad, universalidad, el arte es siempre situado, encierra una verdad que tiene la voluntad de trascender pero contiene las limitaciones de la constelación en la que se encuentra. La llamada y tan mentada autonomía del arte, que el pensador

de Frankfurt considera fundamental, no tendría nada que ver con una concepción idealista del arte sino que sería precisamente por ese peculiar modo antitético que propicia la mirada distante y al mismo tiempo refracta lo real.

¿Por qué comenzamos con esta reflexión acerca del arte? Porque puede trasladarse sin esfuerzo a los **procesos del conocer** siempre y cuando lo sean realmente y no resulten un mero acopio de información. Decimos que cabalmente se conoce cuando hemos atravesado no sólo la búsqueda de datos y su acopio sino que hemos experimentado el momento de la negatividad, es decir, la duda, la puesta en cuestión del sentido común y gramscianamente nos acercamos al buen sentido, es decir, a la elaboración cognitiva que supone información, memoria social, distancia en relación con los sentidos rutinizados, descubrimiento, reflexión.

Si analizamos el mundo de las imágenes y su historia, advertiremos no sólo su auge en actualidad sino cómo y en qué medida han aportado nuevas sensibilidades a los modos cognitivos contemporáneos. Esto implica, por lo pronto, cuestionar al célebre Baumgarten creador de la palabra Estética al tiempo que su detractor ya que la consideraba una gnoseología inferior. Le respondemos entonces que la "Aesthetica" no es una gnoseología inferior sino un modo cognitivo de una sensibilidad tan especial que hasta permite desplegar la prospectiva. Y amerita que su campo sea reconocido al mismo nivel que los demás. Hagamos un poco de memoria.

Memoria de imágenes

Existe un cúmulo importante de material bibliográfico acerca de la validez de lo audiovisual, también la experiencia ha hecho que hoy esté muy

presente en el campo educativo. Sin embargo, aún no parece que las imágenes constituyan un acervo fundamental como modo cognitivo en sí mismas. Se las reconoce como testigos de época, se las manipula con diversos fines, se las considera ilustraciones, pero no siempre se tiene cuenta cómo se conjugan con otros registros a la hora en que cada persona elabora conocimiento. Igualmente vale la pena preguntarse ¿por qué y cómo se expandió la cultura visual en el siglo XX? ¿Qué ha quedado en el siglo XXI?

Se puede establecer una cierta **genealogía** de la llamada “cultura de la imagen”, al menos en lo que se denomina Occidente hegemónico. En este sentido, es posible asociar dos momentos históricos por su visión estética del mundo y de la vida: el Renacimiento y el siglo XX.

En el Renacimiento, circunscrito al humanismo italiano, el dejar para la posteridad imágenes que contuvieran la grandeza humana, la trascendencia de los poderosos y la armonía como eje de la belleza, llegó a ser algo emblemático junto con el de conocer y conquistar la naturaleza, y el de poner en juego la versatilidad humana así como las nuevas concepciones en torno a la política y el derecho (Heller, 1980).

Cuando nos referimos a la sensibilidad estética de esa época incluimos no sólo al despliegue de lo pictórico o escultórico sino a la presencia de una sensibilidad proclive a la permanente indagación y hasta propiciadora del pensamiento anticipatorio. Veremos más adelante cómo esta sensibilidad ligaba geometría y matemáticas con artes visuales sin ningún problema. O bien se predisponía a conjugar arte y los inicios de la ciencia sin sentir menoscabada su capacidad cognitiva. Curiosidad, exploración, ensayos, puesta en cuestión de creencias la alentaban. Pero no queremos dar una visión ingenua. Toda esa energía sensible fue un sustrato fundamental que abonó el nacimiento y despliegue del capitalismo, muy

especialmente la experiencia de versatilidad humana y el control de la naturaleza.

Por otra parte, a comienzos del siglo XX (más bien a fines del siglo XIX) tres profundos cambios culturales- cuanto menos- promovieron la extensión de una cultura de la imagen:

- 1. el cine y otros inventos mediáticos
- 2. el descubrimiento del inconsciente
- 3. las primeras vanguardias artísticas

(A ello se podría agregar la crisis de la escritura, el desarrollo tecnológico, la experimentación científica y la profundización de la experiencia mediática, entre otros.)

1. Ya es bastante común referirse al cine como aquel dispositivo que reconstruye la imagen en movimiento y promueve el pensar por **montaje** y no según la linealidad de la escritura tal como querían los procesos de alfabetización. Pero además, el cine desordena las cronologías y hace crónicas igualmente. Enseña que se puede vivir en **otra temporalidad**. Llega a promover la parataxis visual – una imagen junto a otra- en vez de la hipotaxis - jerarquización de los componentes de un texto. El cine también amplifica las imágenes auditivas y táctiles. Y “peor” aún: el cine inicialmente no pretendió ser arte (se lo pensaba y visualizaba como industria).

Por si esto fuera poco, Rudolph Arnheim sostenía que la expresión fílmica sería como una evidencia del inconsciente, aunque estético, y con las mismas características que el inconsciente pulsional. Fue tal el asombro que produjo el cine, que fue vivido inicialmente casi como una invasión al mundo urbano que, para entonces, ya padecía de los problemas de hacinamiento, desigualdad y crisis. Pero el cine era vivido con asombro.

Como decía Walter Benjamín (1982)

"Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta, por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que rige nuestra existencia, pero, por otro lado, nos asegura un ámbito de acción insospechado. Parecía que nuestros bares, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos, entre sus dispersos escombros, viajes de aventuras"

A partir del cine se fueron elaborando otros modos cognitivos. Benjamin es pionero en darse cuenta; su sensibilidad casi infantil le proveía la capacidad de darse cuenta antes de fenómenos que serían muy complejos. Al parecer a Walter Benjamin el cine, al tiempo que lo abrumaba, le producía una enorme curiosidad. Sólo advierte sobre qué sucede con la reproductibilidad técnica de las imágenes ocasionada por la ambición sin límites capitalista.

2. El descubrimiento del inconsciente también revivió el problema del lugar de las imágenes en la memoria, en la formación del yo, y en la construcción social de los saberes. Tal descubrimiento, no olvidemos, transformó la noción misma de yo. Ahora bien, teniendo en cuenta la tradición freudiana, se adjudica a las imágenes poco valor cognitivo por asociarlas a lo más primitivo del psiquismo. Frente a la palabra, las imágenes de los sueños serían casi un lastre primitivo a validarse sólo en el relato verbal. Paradójicamente, al mismo tiempo, la perspectiva freudiana valida a las imágenes como componentes sustantivos, como

configuraciones indiciales para una interpretación acerca de la evolución y la salud mental de una persona.(Rancière, *El inconsciente estético*)

En el marco del movimiento pendular entre la valoración de las imágenes (reales o simbólicas) como lo secundario o lo primitivo y su protagonismo, son sugestivos los desarrollos críticos que se refieren al carácter **performativo** de las imágenes.

Patric Vauday en *La matière des images* (2001) concibe a la imagen como lo que resta o permanece. Sostiene – recordando a Sthendal- que conocemos más el Coliseo romano por sus ruinas especialmente en imágenes que por el uso dado en su tiempo. La imagen contendría una suerte de **materialidad**, sería capaz de producir lo real y no sólo de representarlo.

En este sentido, “la imagen no sería sólo una mimesis (imitación) sino una poiesis, una producción de realidad a través del trabajo estético de una materia...”

Entre el cine y los sueños, el ciudadano de principios del siglo XX sabía del valor de información de las imágenes aunque el mundo de la escritura las pusiera en un lugar subalterno o negado en términos cognitivos.

3. Con respecto a las primeras vanguardias, si bien hubo diferencias entre los distintos artistas y movimientos entre el principio del siglo XX y los años 30, la imagen onírica resultó fundamental para casi todos. Nos detenemos especialmente en el surrealismo.

Bretón en el *Primer manifiesto del surrealismo* sostiene que el sueño es básico de la condición humana: “El hombre soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su destino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar...”

Dada la profunda crisis de los ideales modernos en términos de oportunidades, aparece la idea fuerte del regreso a la infancia:

Dice Breton: “Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa.”

Es muy interesante como clima de época advertir que desde distintos lugares – junto con las imágenes - se valora casi por primera vez a la infancia, considerándola un momento independiente y no viendo al niño como adulto inmaduro. No es casual que también se valore junto a las imágenes, a un modo especial de proferir las palabras poéticas, que – desde las ideas del surrealismo - se exteriorizarían sin la mediación quizás represiva de la razón iluminista.

El aprecio a la infancia se manifiesta en personajes fundamentales para la época: Freud que había estudiado cómo en los primeros cinco años de vida se forjan todas las características de los seres humanos; Benjamin que apreciaba especialmente a la infancia como momento vital del asombro y el coleccionismo; Breton que necesita otorgarle “pureza” a la infancia. Y finalmente, Picasso explícitamente dice que de adulto prefiere pintar como un niño.

A su vez, Bretón agrega a la galería de preferidos a los locos y, en ese recorrido, a la imaginación: “Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas”....“Tan solo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño ...”

Podría señalarse ¿qué tiene que ver hablar de las imágenes con hablar de la imaginación? En verdad existe una ligazón no sólo por el origen

etimológico común de ambas palabras sino porque ambas nos acercan a otra lógica, a la de las configuraciones, a la del montaje, a otro modo de concebir la razón. La imaginación tal vez quebrante ciertas reglas ligadas a la linealidad de la escritura. Por eso, también su exageración implica un riesgo: la locura.

Breton señala, no sin cierta ironía: “Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya trasgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien” Pero agrega: “Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía” (Manifiesto I)

Walter Benjamin en un escrito de 1929 mencionaba al surrealismo como “la última instantánea de la inteligencia europea”, sus propuestas desbordaban ciertas normas y reglas que habían sedimentado profundamente a lo largo de la Modernidad como la clásica idea de progreso indefinido y la racionalidad que la acompañaba. La realidad dañada, la guerra, el cambio de época y sus novedades culturales la habían hecho estallar. No es raro entonces que el mundo de las imágenes y el inconsciente sean abordados por las vanguardias. Así define Breton al surrealismo:

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”

Automatismo frente a la razón, expresión verbal de las imágenes soñadas. Nuevas temporalidades, legitimación de nuevos modos

expresivos. Ha pasado mucho tiempo y están naturalizados los mecanismos de las configuraciones visuales fotográficas y fílmicas, pero el surrealismo surge en la etapa del asombro ante ellas. Y aunque André Breton use palabras y haga poesía, en verdad construye imágenes como cuando “dice”: *“Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata”*.

De este modo, al menos el surrealismo así como otras vanguardias, revelan la presencia y expansión de otros modos expresivos que más temprano que tarde se extenderán. El quiebre de la correlación entre realidad y representación se ponía de manifiesto en las expresiones artísticas. Como si actuara una impresionante cámara "subjetiva", el mundo comienza a ser visto y reelaborado según malestares y angustias, según juegos estetizantes individuales, pero también según lo que poblaba los ideales y angustias de la sociedad. En vez o junto con el alegato razonado, el *Guernica* de Picasso, en vez del relato de infancia novelado, *Amarcord* de Fellini. Y por qué no,? En vez y junto con *La náusea* de J.P.Sartre, "*Escenas de la vida conyugal*" hecha por Ingmar Bergman para la televisión.

Las expresiones de las vanguardias y la narrativa fílmica se fueron transformando entonces en pincel que tornaba visible un modo de ser el pensamiento, sus debates, sus contradicciones. Esto habilitó que hasta se hiciera filosofía con imágenes.

Ahora bien, a lo largo de todo el siglo XX se puede advertir una especie de movimiento pendular entre la aparición de la imagen como lo negado que eclosiona, y su puesta en caja por las industrias culturales, entre la creatividad y el corsé de la pantalla televisiva, y más aún, su ordenamiento por el mercado y las grandes trasnacionales de tecnologías mediáticas, entre la proliferación de medios y la férrea labor de concentración propuesta por centros de poder en un mundo ya globalizado. Y luego de dos guerras mundiales se extendieron imágenes que se

confabularon con las guerras de baja intensidad que han utilizado a full las tecnologías de la información para controlar y manipular. Se trata de un movimiento incansable que pervive aún en el siglo XXI.

Pero lo cierto es que todo este proceso llevó a la transformación de las concepciones de lo espacial y las temporalidades, a que se expandieran las ideas de simultaneidad de las acciones y los imaginarios de presente permanente. Y también, a la rutina del ver, la repetición, el mercado de imágenes, la construcción industrial de mundos imaginarios. A tal punto se despliega como necesidad la creación de mundos “otros” a través de representaciones que se concreta la **realidad virtual** y hasta se elaboran otros a “imagen y semejanza” de los unos como es el caso de la **clonación**, **un desafío a la muerte** – cuando ya estaba muy presente la conciencia histórica- y a lo efímero en medio de la crisis de los grandes relatos. Por si esto fuera poco, y mucho antes del mal pandémico, se imaginan y producen nuevas comunidades donde la representación y las redes reemplazan a los cuerpos presentes.

Los “Estudios Visuales”

Como hemos mencionado en otras oportunidades (Postolski, Sel, 2019), a pesar de su gran expansión, ciertas perspectivas semióticas que ponían centro en la palabra, dominaron los estudios sobre la imagen, o lo que llamamos la **tradición signocéntrica**. Aunque estudiaran las imágenes lo hacían privilegiando la tradición y las herramientas metodológicas de la Lingüística. Han sido por cierto herramientas interesantes frente a quienes sostenían que era imposible encontrar modos científicos de estudiar las imágenes.

Pero no alcanzaron, en especial porque, reiteramos, parecían desconocer que el mundo de las imágenes ha tenido reglas y normas propias, que hubo tratados importantísimos para elaborar y comprender la representación, que Vasari o Leonardo han ideado modos interesantes en sus tratados para comprender las pinturas o elaborar la tridimensionalidad a través de las indagaciones sobre la perspectiva. Y no mencionaban la palabra signo.

Más aún. Mucho antes, la misma Iglesia cristiana – hacia el 700 d. C. - había tenido sus debates en torno a incluir o no incluir imágenes en las Iglesias. Era el famoso debate entre los iconoclastas y la iconofilia. Es decir, entre quienes sostenían que la imagen debía ser prohibida en el culto y quienes consideraban que las imágenes podían atraer hacia lo religioso. Quizás se podría decir que los albores de las narrativas dibujadas estaban ahí, en los hermosos vitreaux que comenzaron a poblar las catedrales medievales narrando la Pasión de Jesucristo o la vida de los Santos. Tal vez, los estudios sobre imágenes podrían incluir los argumentos del Concilio de Nicea en el 787 que traducía las prédicas de San Juan Damasceno quien consideraba a las imágenes “como sermones silenciosos y libros para iletrados por todos fáciles de entender”(en Carrera Umaña, 2020) Al mismo tiempo que consideraba a las imágenes como representaciones, las consideraba con valor por sí mismas.

Tales referencias, que merecerían más detalle y mencionamos sólo a modo de ejemplo, nos plantean la riqueza y larga historia de los estudios sobre las imágenes así como las reflexiones sobre ellas que componen una suerte de epistemología de las imágenes de gran trayectoria y no sólo restringida a los estudios desarrollados en los Tiempos Contemporáneos.

Por otra parte, cabe destacar que ha sido el siglo XX el espacio-tiempo donde se asistió a una importante preocupación por la crítica de

arte que logró superar las visiones románticas de estudio de las artes. En ese marco, los trabajos, entre otros, de Aby Warburg en los años 20 y de sus discípulos Erwin Panofsky y Fritz Saxl dejaron importante huella porque, revisando las perspectivas que sólo se detenían en lo biográfico al analizar a las obras de arte, idearon recursos metodológicos para su análisis.

Han tenido importante repercusión especialmente los estudios genealógicos que Aby Warburg realizó en investigaciones como sus famosos *Ensayos Florentinos* o en el *Atlas Mnemosyne*. Casi obsesivamente Warburg intenta hallar ciertas continuidades en la diversidad de imágenes producidas a lo largo de la historia. Intenta realizar una **Historia Social de las Imágenes**. Considera que ellas aportan sustancia al conocimiento de una época. En el caso de los estudios sobre Renacimiento, imágenes donde está presente Lorenzo de Medici entre otros personajes, aportan al conocimiento del mecenazgo y a entender cómo no era contradictorio para el Renacimiento poner a Lorenzo de Médicis junto a San Francisco. Cada imagen sería el resultado de movimientos históricos, antropológicos, económicos, psicológicos sedimentados en ella.

A su vez, con Warburg nace la llamada iconología o estudio histórico-filosófico de las imágenes. Este tipo de estudios, continuado por sus discípulos, solía contener tres niveles:

- **preiconográfico** (de observación general y distinción de los motivos artísticos de una obra).
- **iconográfico** (de descubrimiento de la historia, las alegorías, los temas).
- **iconológico** (de interpretación de los valores que están implicados en esas imágenes y son traídos a un presente).

Descripción, genealogía/ historización e interpretación constituyen tres momentos fundamentales para la comprensión de las imágenes.

Pero quizás, lo más original, a la vez que motivo de cuestionamientos, ha sido su concepto de pathosformel, es decir “fórmula expresiva” que se configura en determinada época, parece desaparecer o quedar olvidada en el tiempo y reaparece reconfigurando los sentidos de otra. Así se pueden estudiar: cuerpos, detalles pictóricos o escultóricos, formas inusitadas que perviven resignificadas. La labor minuciosa de descubrimiento del detalle significativo pone al crítico de arte en el nivel del “analista cultural” cuyo trabajo consiste en desocultar “lo negado” a través de la crítica. “El buen dios habita en el detalle”, decía Warburg. Desplegaba así una visión y una metodología emparentada con el paradigma indiciario de suma eficacia para estudiar las imágenes.

Bastante tiempo después, y con estos antecedentes se legitimarán los llamados Estudios Visuales.

Quebrando la tradición de la Historia del Arte, los Estudios Visuales rescatan y reciben todas las representaciones, las sacralizadas y las otras. Se inspiran en la idea de las imágenes como “ojos de época” con capacidad para ser estudiadas y cuestionadas. En verdad, el concepto de “ojos de la época” fue elaborado por Michael Baxandall(2000) en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, escrito en los años 70. Las ideas de la obra también tuvieron sus críticos. Sostenían que se podría advertir la presencia de diferentes estilos, temporalidades e ideologías en una época ¿Qué obra se convertiría en “sus ojos”?

El concepto de hegemonía aplicado al campo de las configuraciones visuales y su materialidad ha resultado interesante para complejizar los Estudios Visuales. Tales estudios no sólo se ocupan de las imágenes en sus

más diversos formatos y experiencias, en especial las vinculadas con lo multimedial, sino que plantean una ruptura de los compartimentos disciplinarios estancos para el estudio de lo visual.

Tal vez una de las falencias de los Estudios Visuales consista en la dificultad para encarar perspectivas críticas en profundidad. De ahí la necesidad de consolidar una teoría crítica de lo visual y su alto poder de seducción que no pase solamente por las consabidas referencias a la manipulación y la estereotipia de las industrias culturales.

Por eso el arte

En verdad, a nuestro entender, la dificultad de los Estudios Visuales para encarar perspectivas críticas, aunque una cantidad importante de imágenes alienen no sólo la visión crítica de lo existente sino la transformación social, se debería a la consolidación, para nada inocente, de un cierto elan vital posmoderno que manifiesta la imposibilidad de la crítica general – o cuanto menos intersubjetiva- ya que cada sujeto tendría la suya y la afirmación de que las experiencias artísticas tendrían mucho de inefables.

La “democratización” de los estudios de imagen reuniendo las llamadas obras de arte con la narrativa fílmica o la experiencia performática constituyen una apuesta muy interesante de los Estudios Visuales, pero no pueden remitir al ocultamiento de las diversidades, la injusta distribución de las posibilidades de crear y al aplanamiento de la imaginación crítica valorativa.

Por eso, valdría la pena que los Estudios Visuales retomaran la apuesta adorniana para comprender el arte que hemos mencionado al

comienzo y se detengan en el momento de la antítesis, en el reconocimiento de la otredad del arte, y también de la crítica. A esta perspectiva la llamamos pensamiento videológico y no puede quedar reducido a cenáculos, reuniones de culto o a satisfacción de entendidos.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor (1970) *Teoría Estética*, Madrid: Taurus.

Baxandall, Michael (2000) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, Walter (1982) *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus.

Berardi, Franco (2009) *Generación post alfa*, Buenos Aires: Tinta Limón.

Breton, André. Primer Manifiesto surrealista. Recuperado de: <https://omduart.files.wordpress.com/2016/08/breton-andre-primer-manifiesto-surrealista.pdf>

Carrera Umaña, Randall (2020) “Teología y filosofía de la imagen en Juan Damasceno”, en *InterSedes*, Revista electrónica de las sedes regionales de la Universidad de Costa Rica, ISSN 2215-2458, Vol XXI, Número 44, Agosto – Diciembre, 2020. 10.15517/isucr.v21i44.43939| intersedes.ucr.ac.cr | intersedes@ucr.ac.cr 118.

Entel, Alicia (2017) *Robar el alma. Fotografía y eternidad*, Buenos Aires: Aidós.

Entel, Alicia (2008) *Dialéctica de lo sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*, Buenos Aires: Aidós.

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.

Heller, Agnes (1980) *El hombre del Renacimiento*, Barcelona: Península..

Postolski, G., Entel, A. y Sel, S. (2019) *Imagen y Universidad*, Buenos Aires: Eudeba.

Rancière, Jacques (2005) *El inconsciente estético*, Buenos Aires: FCE.

Vauday, Patrice (2001) *La matière des images. Poétique et esthétique*, Paris: L'Harmattan.

Warburg, Aby (2003) *Essais florentins*, Paris: Klincksieck.

Derivas narrativas.

Visiones desesperanzadas del porvenir

Ricardo Haye

Introducción.

Desde el comienzo de su historia la humanidad expresó el anhelo de sobreponerse a limitaciones físicas y temporales. Ese propósito condujo a una búsqueda insistente de los medios que le permitieran alcanzar a aquellos de sus miembros establecidos más allá de lo que los sentidos perciben naturalmente y lograr una perdurabilidad que trascendiese los ciclos vitales individuales.

Una forma vicaria de perpetuarse en el tiempo llegó con las técnicas de registro (sobre piedras, telas, papel, etc.) mediante las cuales el testimonio de una generación comenzó a llegar a sus sucesoras. La comunicación a distancia, por su parte, requirió una prolongación de los cuerpos que permitiese “tocar” a otros más allá del alcance de nuestras manos. En el análisis de cómo y con qué se produce ese contacto resulta necesario ponderar lo dicho, lo implícito, lo silenciado, lo distorsionado, lo enmascarado, lo aumentado o disminuido, entendiendo que esos textos suponen manifestaciones políticas y remiten a formas de poder, mecanismos de control, defensas de intereses. De este modo, resulta inevitable preguntarse ¿qué dicen (y cómo lo hacen) y qué callan nuestras textualizaciones?

El debate en torno a estos asuntos adquiere mayor viveza a partir de finales del siglo XIX, cuando las comunicaciones audiovisuales inician un

desarrollo prodigioso. Por entonces, el primer cine indujo a pensar *¿cómo será la voz que emite ese cuerpo que vemos?* Veinticinco años después las proyecciones continuaban silentes, pero un nuevo medio venía a invertir aquel interrogante: la radio planteaba ahora *¿Cómo será el cuerpo que emite esa voz cautivante?*

La radiofonía permitió que las corporeidades ausentes encarnaran y se prolongaran en esa extensión que son sus voces, acompañadas por otras sonoridades lingüísticas y paralingüísticas y también por silencios que robustecían la textualización.

Es cierto que, sin el anclaje definitorio y riguroso de la imagen, los mensajes podían resignar precisión pero, en cambio, ganaban ambigüedad, una característica que la filosofía del siglo XIX había comenzado a resignificar y revalorizar. Espoleada por cierta oscuridad y algo de misterio, la imaginación de los oyentes conquistó unas alturas que, a fuer de ser sinceros, nadie puede asegurar que también hayan alcanzado todos los autores.

A partir de 1927, con *“El cantor de jazz”* (primer largometraje comercial con sonido sincronizado), el cine consagraría la unión de imagen y sonido, que el arribo de la televisión vendría a reforzar, tras la paralización obligada de su desarrollo que supuso la Segunda Guerra Mundial.

Curiosamente, ese período de creación, expansión y consolidación de los medios audiovisuales coincidió con el comienzo de la cancelación definitiva de aquello que el conocimiento humano aún no había desentrañado.

Imaginar mundos para compensar el desvanecimiento de lo incógnito



https://partyflock.nl/images/party/385042_1852x1852_538600/Esoterica.webp

A más de un siglo del nacimiento de las comunicaciones masivas, ya no quedan rastros del concepto de *terra incognita*, aquella inscripción que adornaba los de por sí bellos planisferios de la antigüedad. Pero también se esfumó el anonimato de los cuerpos y las voces que hicieron soñar/temer/desear a nuestros mayores. Y algo que quizás sea aún más perturbador: también comenzó a desvanecerse el desconocimiento y el misterio acerca de quiénes conformaban el público de los medios.

En la actualidad no existe sobre la tierra espacio alguno cuyo suelo no haya sido hollado por alguien. No hay regiones inexploradas como las que antaño seducían y estimulaban el espíritu aventurero de las personas, razón por la cual los viajes de descubrimiento ahora se proyectan más allá de nuestro mundo.

Algo similar ocurre con la gente: todos somos reconocibles; siempre hay un radar que nos controla; nuestros rostros quedaron estampados en miles de registros gráficos; los algoritmos documentan lo que hacemos,

examinan nuestros gustos, mapean nuestra conciencia (y también nuestro inconsciente).

Todos somos sujetos públicos. Hasta nuestra composición genética ha sido cartografiada. Por lo que prácticamente lo único que no sabemos es cuánto queda aún algo por revelar. *Esa pérdida de sorpresa es una grave amenaza sobre el arte del relato.*

Sin embargo y de modo paradójal nos toca vivir un tiempo en el que múltiples narrativas nos envuelven y nos atraviesan. Nunca como hoy hemos tenido a nuestra disposición semejante cantidad de relatos escritos, gráficos, sonoros o audiovisuales. El *homo narrativus* se expresa y es expresado a través de soportes tradicionales y de dispositivos nuevos que apenas tienen unas décadas de existencia.

Ante el natural interrogante acerca de qué temáticas serán las que alimenten nuestra capacidad fabuladora ahora que ya no quedan geografías sin explorar; cuando la crisis sanitaria global determina severos recortes en nuestras interacciones sociales y en el momento en el que los relatos nos llegan desde fuentes cada vez más remotas, despersonalizadas y desapasionadas, nos sorprende el auge que cobra la noción de los mundos posibles.

Aquella frase tan reiterada del poeta Paul Eluard acerca de *que existen muchos mundos, pero están en este* tenía el sentido de poner en valor la cosmovisión de cada quien, pero en nuestros días choca con la voluntad científica de probar lo contrario.

El planteo primigenio de Gottfried Leibniz, que el checo Lubomir Doležel retomó cuatro siglos después, se ha derramado más allá de la teoría literaria y encontró anclaje en las playas de la filosofía, la lógica, la epistemología e incluso de la física cuántica, que dio lugar a las tesis del

campo unificado y las conjeturas acerca de la existencia de universos o realidades paralelas.

La literatura, las historietas y las realizaciones audiovisuales se apropiaron de esas nociones y las reelaboraron, con mayor o menor apego a bases científicas. Los diversos mundos posibles incluyen las categorías de lo verdadero (cuyas características corresponden a las del mundo real objetivamente existente), lo ficcional verosímil (cuyas reglas no son las del mundo real, pero están construidas de acuerdo con ellas) y lo ficcional no verosímil (cuyas pautas no son similares a las del mundo real e incluso las contravienen o transgreden).

Sería ímproba la tarea de enlistar todos los antecedentes posibles, pero bástenos con mencionar como ejemplos algunos de los relatos de Borges; el país ficticio de Wessex, concebido por el novelista británico Thomas Hardy en el suroeste de Inglaterra; la comunidad de Winesburg, que el escritor estadounidense Sherwood Anderson inventó en el estado de Ohio para narrar las vivencias de sus personajes; la quimérica isla de Lilibuth, donde tienen lugar los hechos que describe Jonathan Swift en la primera parte de *“Los viajes de Gulliver”* o la ciudad de Castle Rock, que Stephen King situó imaginariamente en el estado de Maine para convertirla en escenario de sus historias de horror. Algo similar hicieron William Faulkner con el inexistente condado de Yoknapatawpha, en el estado de Misisipi o el uruguayo Juan Carlos Onetti, que confesaba que la creación de su ciudad de Santa María había surgido bajo la influencia del autor de *“El sonido y la furia”* y *“¡Absalón, Absalón!”*. Por supuesto, la nómina sería poco representativa si no incluyésemos la emblemática Macondo, que Gabriel García Márquez hizo aparecer en *“Cien años de soledad”*, *“Los funerales de la Mama Grande”*, *“La hojarasca”* y *“El coronel no tiene quien le escriba”*.

Un proyecto extraordinariamente ambicioso fue el de Honoré de Balzac, que se había propuesto escribir 137 novelas relacionadas entre sí para producir un fresco de la sociedad francesa de las primeras décadas del siglo XIX. La muerte lo alcanzó cuando había producido 87 de esas obras, que son conocidas como *“La Comédie humaine”* (*“La comedia humana”*).

Todos estos autores dieron testimonio de un enorme talento para configurar realidades en las cuales alojar sus historias. En esa misma línea la californiana Ursula Kroeber Le Guin, autora destacada en el ámbito de la ficción especulativa y la literatura fantástica y de ciencia ficción, ofreció pruebas contundentes de la frondosidad de su imaginación al inventar dos mundos, con sus correspondientes historias y conflictos, en la novela *“Los desposeídos”*.

En el caso de la ficción audiovisual se destaca la realización de la televisión catalana *“Si no te hubiese conocido”* (2018) que, en sus diez episodios, muestra frecuentes traslados del protagonista entre una realidad/universo y otra/o. Esas referencias a los mundos posibles en los que habitan homólogos de cada una o uno de nosotros son apenas excusas de la serie para abordar el dolor infinito que provoca la pérdida de los seres queridos. Con una muy cuidada fotografía, buenas actuaciones y algunos giros inesperados en el guion, el argumento pivotea alrededor de las bifurcaciones posibles que se generan en cada decisión relevante a la que nos enfrentamos y que, a posteriori, darán lugar a los infaltables *“y si...”*.

Otro ejemplo que proviene de la televisión, aunque posee un vínculo muy fuerte con lo sonoro, es *“Calls”* (*“Llamadas”*), estrenada en 2021 por el joven realizador uruguayo Fede Álvarez. Su propuesta es muy llamativa y audaz, sobre todo porque está planteada en términos *anti-televisivos*. Es un experimento narrativo concebido en base a llamadas telefónicas. Las únicas imágenes que se ven en la pantalla son casi absolutamente abstractas y

consisten en el movimiento que representa a las ondas sonoras. Hay algún momento en que avanza muy poco más: es cuando se plantea una relación amorosa entre tres voces y los puntos que referencian a los partícipes de ese vínculo son conectados por líneas que arman un triángulo. “Calls” tiene más de radio que de televisión. Lo destacable es que el mérito de la realización descansa en la potencia de unas historias que el espectador descubre sobre el final del ciclo que se encuentran interconectadas. Esta serie sorprendente trabaja sobre los mismos territorios que exploraba “Si no te hubiese conocido”: el de las dimensiones paralelas, a veces superpuestas y el del tema del doble (o *doppelgänger*, en alemán), que fue muy visitado por la literatura y el cine. También es significativo el enfoque sobre las relaciones humanas, la sensibilidad y la pérdida, aspectos que vuelven más noble la propuesta.

Un tipo de relatos emparentados con estos es el que presenta historias que transcurren en realidades alternas. Se trata de formulaciones que, a partir de un momento histórico determinado, modifican los hechos y cambian el curso de los acontecimientos. También en este caso abundan los ejemplos y muchos de ellos expresan el punto de vista desolado y angustiante de realidades indeseadas, tal como ocurre con la derrota de los aliados en la Segunda Guerra Mundial en “Hitler victorioso”, de Gregory Benford; “El hombre en el castillo”, de Philip K. Dick y “Patria”, de Robert Harris. Además de desarrollarse en el campo literario, estas ucronías también encontraron campo fértil en las realizaciones audiovisuales, tal como, entre muchas otras, ejemplifica “For all mankind” (2019), la serie web en la que la carrera espacial ocurre con la particularidad de que el primer alunizaje tripulado le corresponde a la Unión Soviética.

También es profusa la realización de textos audiovisuales referidos a los viajes en el tiempo. Dado que un inventario de todos ellos resultaría

excesivo, podemos contentarnos con la mención a una serie alemana reciente y representativa. Se trata de *“Dark”* (2017-2020), realización que combina los géneros de la ciencia ficción y el suspenso en una historia ambientada en Winden, una población imaginaria de aquel país europeo. El desarrollo argumental se dispara a partir de la desaparición de un niño, pero a medida que los capítulos se suceden el espectador se va enterando de que el pequeño se transportó hacia el pasado. No obstante, la trama despliega una gran complejidad, dado que a lo largo de sus 26 episodios *“Dark”* pone en contacto a un público sin formación académica específica con conceptos provenientes de la mitología, la filosofía y las que vulgarmente se conocen como “ciencias duras”. Nociones provenientes de la física cuántica, como las que aluden al Puente Einstein-Rosen, más difundida con la denominación de “agujeros de gusano”, o al Campo de Higgs se manifiestan quizás por primera vez ante la conciencia de millones de personas. Los interrogantes formulados recuperan las mismas inquietudes que se planteaba Einstein acerca de los modos en que discurre el tiempo y si el curso de los acontecimientos puede ser modificado o el destino es invariable. Pero, además de las teorías científicas, la serie alemana actúa como plataforma para la expresión de posturas filosóficas y mitológicas. Entre ellas, aparecen menciones a Zaratustra, la figura literaria mediante la cual Friedrich Nietzsche expresaba sus convicciones acerca del eterno retorno, que la serie reelabora a través de la repetición de ciclos de 33 años y la reiteración de episodios tales como las desapariciones o los cuerpos de niños hallados en el bosque. Las primeras temporadas plantean situaciones vertebradas entre sí, que ocurren en 1953, 1986 y 2019; en la parte final de la historia los acontecimientos también avanzan hasta 2052, donde el escenario que ofrece la Tierra es el de una pavorosa devastación. Los traslados en el tiempo obedecen siempre al intento de modificar la

realidad, solo que las modificaciones perseguidas recorren una escala va de lo personal hasta lo cósmico.

El campo mítico se hace presente con las citas al hilo de Ariadna cuando uno de los personajes marca la senda a seguir en las laberínticas cuevas donde suceden las transferencia temporales. La historia subraya que el camino que se debe recorrer, ya sea para llegar al principio o al final, es el mismo, reforzando el criterio de circularidad espacio temporal del relato.

Cerca de su conclusión "*Dark*" ya no solo alude a distintos tiempos de una misma realidad sino a dimensiones alternativas.

Lo más reciente en la estela que generó el producto alemán proviene de Islandia. Su nombre es "*Katla*" (2021) y también ofrece misterios que, básicamente, *parecen* referirse al regreso de los muertos (y a la duplicación de algunos vivos). La explicación de la aparición de estos golem puede gustar más o menos, pero lo cierto es que el entramado de la historia no deja cabos sueltos y procura entregar respuestas a todas las situaciones planteadas, algunas de ellas con crudeza dolorosa. A medida que avanzan los ocho episodios filmados en escenarios naturales despiadados, el argumento se va poniendo más oscuro y al mismo tiempo el drama y el romanticismo se vuelven más hondos.



<https://www.letsott.com/assets/uploads/posts/katla-horizontal.jpg>

Metáforas del mundo, representaciones fidedignas de nuestro entorno o conjeturas acerca de otras realidades, los mundos posibles que somos capaces de construir revelan el alcance de nuestra imaginación y nuestra capacidad simbólica.

Bajo el sesgo del tecno-pesimismo

cientos del rumbo Sin embargo, todo lo consignado hasta aquí podrían no constituir señalamientos sufi de las ficciones. Para establecer hacia dónde apuntan los productos del actual banquete narrativo debemos considerar la deriva narrativa que se ha registrado en la ficción especulativa acerca del mañana.

Vistos con ojos de hoy, los productos fílmicos de ciencia ficción de hace alrededor de medio siglo lucen una apariencia ingenua y una puesta en escena que ha quedado claramente superada por los avances técnicos y, sobre todo, la digitalización aplicada. El análisis de muchos de aquellos textos audiovisuales revela también su burda intencionalidad propagandística, al asimilar incontables invasiones alienígenas a toscas representaciones metafóricas del comunismo. En ese sentido, la producción simbólica estadounidense mantuvo fidelidad en sus actitudes agresivas hacia todo lo que pudiera identificarse como ajeno al concepto WASP (blanco, anglosajón y protestante, por sus siglas en inglés). Esa coherencia hilvana cantidades industriales de *westerns* cinematográficos y televisivos donde los “pieles rojas” eran la encarnación consuetudinaria del mal. La posta la recogieron posteriormente y en forma sucesiva los alemanes, japoneses, soviéticos, chinos y musulmanes.

Pero en todo caso una gran porción de esos textos, que en gran medida adscribían rigurosamente a la serie fílmica de clase B, conservaban una estela envolvente de tecno-optimismo. Como ejemplo, pueden citarse tramas como la de *“Cuando los mundos chocan”* (Rudolph Maté, 1951), en la que se percibe la confianza en que la ciencia podría salvarnos del apocalipsis.

La historia cuenta que el mundo desaparecerá como producto de la colisión con una estrella gigante. Sin embargo, la humanidad queda preservada mediante la construcción de una nave espacial que permitirá salvar a una porción pequeña y selecta de sus miembros transportándola por el cosmos hacia un nuevo hogar. Es un arca moderna que será construida por un grupo de empresarios, después de que el gobierno decidiera rechazar las propuestas de los científicos. Con escasa sutileza, la película descalifica al Estado y deposita su fe en el sector privado, anticipando en siete décadas las iniciativas actuales de los magnates multirubro Elon Musk y Jeff Bezos. Aunque ocurre casi en tiempo de descuento, nuestra especie consigue perdurar. Mueren miles de millones de personas y no existe garantía alguna de que quienes se salvan hayan hecho merecimientos mayores que aquellos que no lo consiguen, pero el cierre luminoso con que se intenta disimular la hecatombe incluye el mensaje de que la humanidad ha conquistado una segunda oportunidad.

Aunque no resultaba una solución elegante y ya el propio Aristóteles lo cuestionaba hace más de dos mil años, cuando nuestro desarrollo tecnocientífico resultaba insuficiente todavía quedaba el recurso al *deus ex machina* que, desde el antiguo teatro griego, resolvía situaciones aunque sufrieran la coherencia y la lógica interna de las historias. La conclusión de la historia de la invasión marciana en *“La guerra de los mundos”* no se asienta en otra cosa más que en una resolución extemporánea de ese tipo. Así ocu-

rría tanto en la novela original de H. G. Wells (1899) como en la película de Byron Haskin (1953), cuando ya las últimas defensas de la Tierra habían caído y las poderosas criaturas extraterrestres terminaban siendo vencidas por bacterias de la atmósfera ante las que carecían de inmunidad.

Tal vez los relatos de hace 50, 100 o más años carecían de la acidez de la narrativa contemporánea, o quizás ocurriese que los autores de antaño tenían más motivos que los de hoy para creer que la raza humana merecía la salvación. Lo cierto es que algunos de aquellos conceptos se han modificado.

En la actualidad, un mayor escepticismo gobierna la escena y las ilusiones utópicas de Tomás Moro parecen haber perdido terreno, mientras un sesgo de tecno-pesimismo acidula los criterios y los armagedones acaban cumpliendo su objetivo destructor.

Posiblemente uno de los ejemplos más representativos en ese sentido sea el proporcionado por *"Melancolía"*, la película que Lars von Trier filmó en 2011 para retratar un final anunciado desde el vamos: estamos ante el fin del mundo y no hay romanticismo alguno que pueda torcer el rumbo de los acontecimientos.

El desvío narrativo ocurrido desde la aparición del texto de Moro publicado en 1516 y llamado *"Librillo verdaderamente dorado, no menos beneficioso que entretenido, sobre el mejor estado de una república y sobre la nueva isla de Utopía"* hasta hoy es verdaderamente notable, pues después de aquellas ilusiones los relatos discurrieron hacia un presente desesperanzado en el que sobresalen las formulaciones distópicas.

Las historias de los días actuales están reguladas por una creciente desconfianza respecto del lugar y las condiciones del destino y son fruto -al mismo tiempo- de un malestar general con la época así como de las aversiones y paranoias que provocan la realidad y algunos de nuestros prójimos.

El “*no future*” del movimiento punk parece preñar conciencias y el propio paladar de lectores y espectadores experimenta un sabor demasiado edulcorado e ingenuo cuando la salvación corona las historias.

El riesgo es que terminemos naturalizando que no hay escape y bajemos los brazos en beneficio de los principios de fatalismo y resignación que las religiones suelen defender y estimulan con tanto fervor.

Cuando revisamos la historia del último medio siglo apreciamos con consternación experiencias como la de la Internacional Situacionista, que plegó sus banderas revolucionarias como si se hubiese convencido que la dominación capitalista y la dictadura de la mercancía que denunciaba resultan ahora invencibles.

Al darnos cuenta de eso nos asaltan los interrogantes acerca de las responsabilidades de un ecosistema mediático que, a partir de los procesos confluente de concentración económica y convergencia tecnológica, se ha robustecido y desarrolló capacidades extraordinarias de incidencia social.

¿En qué medida la muestra torrencial de historias sin finales felices que hoy nos llega desde las pantallas de los televisores, computadoras, tabletas y celulares reproduce, naturaliza o cuestiona las desigualdades sociales y las relaciones de poder entre grupos hegemónicos y oprimidos? ¿A

qué propósitos sirven las ficciones distópicas? ¿Movilizan conciencias y propician acciones reparadoras o, por el contrario, abruma y convencen de que no tiene sentido oponerse al curso que llevan los acontecimientos?

Dicho de otro modo, nos interrogamos acerca de si esas miradas expresan un pesimismo resignado o si, por el contrario, procuran actuar como alertas que permitan alterar la trayectoria que parece conducirnos hacia esas realidades no deseadas. Y también nos planteamos qué tipos de "mundos posibles" postulan los relatos contemporáneos; si sus historias tributan más a "futurables" (lo que quisiéramos que ocurra) o a "futuribles" (lo que es probable que suceda), para desembocar en la pregunta de ¿qué aprendimos de la narrativa más reciente en materia de prospectiva?

Las ácidas descripciones de nuestro contexto y circunstancias deberían ser un estímulo para la acción y no una droga paralizante. Si no es así, quizás convenga revisar los relatos.

Saltos generacionales y derrumbe civilizatorio.



<https://www.freightwaves.com/wp-content/uploads/2018/05/Calihostile-1.jpg>

Varias generaciones de adultos mayores crecieron bajo el influjo idealista de “*Star trek*”. En 1966 la propuesta televisiva de Gene Roddenberry desafió estructuras congeladas por la Guerra Fría y situó en el puente de mando de una nave estelar a un capitán estadounidense, una oficial de comunicaciones afrodescendiente, un tripulante ruso y otro de ascendencia oriental y un primer oficial extraterrestre. Era un abierto desafío a las reglas no escritas pero omnipresentes que solo concedían protagonismo a los ya referidos norteamericanos de piel clara y preferentemente a aquellos que provenían de sectores sociales acomodados que profesaban la fe del protestantismo. Fue una pica en Flandes ante la desmesura que abonaba el criterio de que “el otro” solo era portador del Mal. Vale recordar que el Código Hays que desde la década de 1930 regulaba la producción fílmica en el país del norte a partir de un conjunto de reglas restrictivas se mantuvo en vigencia hasta el año siguiente al estreno de la que se convertiría en una serie de culto. La premisa de la realización enfatizaba el respeto que cada especie se merecía y ofrecía como ejemplo la construcción de una Federación de planetas que suponía la idealización de una organización como las Naciones Unidas, pero genuinamente representativa de una variedad social y cultural enorme.

El siglo XXI, en cambio, parece regodearse con contracaras brutales. Ejemplificaremos con tres de ellas.

La serie “*Westworld*” (2016-...), basada en una película de 1973, la supera ampliamente en riqueza argumental, despliegue imaginativo y capacidad reflexiva. La realidad en la que nos adentramos durante su desarrollo vuelve imposible no establecer relaciones con elementos de otras historias, particularmente con los “replicantes” de “*Blade Runner*”, la

realidad falsa de “*Matrix*” o la creación de vida artificial de “*Frankenstein*”. La suma de ellos conforma sus aspectos más inquietantes: la vocación demiúrgica del hombre creador de unos androides que, al comienzo, no experimentan la autoconciencia y, por lo tanto, viven en una realidad falsa y engañosa. Esos seres artificiales permanecen en un enorme parque temático ambientado en el viejo oeste americano, al que concurren humanos adultos que quieren jugar a ser otros: aventureros o galanes. Los visitantes llegan buscando el placer en las máquinas y procurando convencerse de su superioridad. El conflicto surge cuando las criaturas mecánicas comienzan a adquirir conciencia de sí mismas y quieren volverse autónomas. La riqueza alegórica de “*Westworld*” la convierte en un producto de gran potencia para activar instancias de discusión respecto de nuestro estar en el mundo.

En 2019 el colectivo francés Les Parasites crea la serie televisiva “*El colapso*” (“*L’effondrement*”, en el original) para describir en ocho episodios el derrumbe de la civilización que hoy conocemos. No hay una causa excluyente sino la acumulación de catalizadores, como la desaparición de los bosques, la degradación ambiental o el agotamiento de los recursos naturales que dan pie a esa combinación de desesperanza y de culpa por el destino de la humanidad que flota en el aire y viene siendo retratada copiosamente por algunas expresiones de las industrias culturales.

En esta, la presentación recurre a un interrogante desasosegante: “¿qué harías si supieras que el mundo se acaba mañana?” y una leyenda depredadora de cualquier ilusión: “*El fin ha comenzado*”.

La circunstancia de estar viviendo bajo una amenaza pandémica como la que desató el COVID-19 podría sugerir la idea de que la conciencia planetaria está realizando las relecturas correspondientes e

imprescindibles y que cualquier cataclismo nos encontrará con una sensibilidad social más frondosa. Sin embargo, esas no son las muestras que exhibe *“El colapso”*.

El relato parece tributario de la teoría de Olduvai, planteada por el científico estadounidense Richard C. Duncan para postular que a partir de 1930 la humanidad inició un período de alrededor de un siglo en cuyo transcurso nuestra sociedad industrial agotaría sus posibilidades de desarrollo. De allí en adelante, solo cabría retroceder hacia etapas anteriores para culminar en una cultura sustentada en la caza, equivalente a la existente hace tres millones de años.

“L’Effondrement” no avanza tanto como para mostrarnos de nuevo en la edad de piedra, pero sus episodios autónomos de alrededor de veinte minutos de duración exponen los comportamientos que producirían la falta de combustible, alimentos y medicación. Son apenas los momentos iniciales de un hundimiento civilizatorio en el que las personas intentan adaptarse al nuevo contexto, basándose mayoritariamente en la subsistencia de los más fuertes. Es cierto que no faltan ejemplos de abnegación y sentido solidario, pero no son los que gobiernan la trama.

El desconcierto hará que algunos añoren el cosmos preexistente, que podía tener desequilibrios e injusticias, pero que no era el caos en que se está convirtiendo la vida ahora. Indudablemente, hay gentes con mayor capacidad de subsistencia que otra; existen personas con una facilidad de adaptación a nuevos escenarios que a otras les escasea. Lo grave es que, según el pronóstico de Duncan, la mayoría de la población habrá de morir en el transcurso del siglo XXI.

Esa involución en las condiciones de vida trae el vértigo que provocan los abismos y aleja las seguridades que en las cosmogonías antiguas (como la griega, con Pitágoras o la maya-kiché, con el Popol Vuh) habían ahuyentado las tinieblas y traído orden en la confusión. Esa pérdida conmueve nuestras estructuras y hace tambalear nuestras certidumbres.

Los realizadores franceses reflejan en pantalla las mismas inquietudes que hicieron natural y necesario acuñar el concepto de colapsología, para definir la actividad transdisciplinar que estudia las catástrofes históricas, las actuales y las que vendrán. Pablo Servigne, uno de los referentes más destacados de este campo, cree que la respuesta está en la resiliencia, es decir en la capacidad de un ser vivo a adaptarse a las condiciones adversas. Desde su punto de vista, los sistemas locales generan resiliencia a los desastres globales, por lo que deben ser reforzados. Para ejemplificar, señala que, durante la cuarentena, los supermercados franceses tuvieron que comenzar a comprarles a los productores locales, lo que -a su juicio- constituyó una experiencia a replicar. Sin embargo, también se mantiene atento a los riesgos en esta desglobalización. “Los sistemas globales -explica- producen resiliencia a los desastres locales. Por ejemplo, si una región tiene sequía, puede contar con sus vecinos. Es importante entender eso y no ver lo local como única solución¹”. Para Servigne, la búsqueda de autosuficiencia resulta inconducente si cada quien marcha por su lado.

Cuando el mundo parece haberse puesto de cabeza, conviene observar si lo que vemos marca una diferencia rotunda con lo que había antes o si solo profundiza sus rasgos. El egoísmo exacerbado por la defensa de privilegios sectoriales, el “sálvese quien pueda” que consagra un salvajismo bestial y la indiferencia ante el destino del prójimo, son señales

¹ <https://paralelo32.com.ar/pablo-servigne-investigador-tenemos-que-prepararnos-para-un-siglo-de-desastres/>

que exceden el marco de la lucha de clases. El retrato descarnado que plantea *“El colapso”* saca a la luz lo peor de cada persona y será valioso si actúa como una vacuna que inmunice conciencias ante la deshumanización que sucede a la tragedia. Si fuera así habrá sido valioso invertir algo más de tres horas en la visión del fresco de una época que quisiéramos no ver llegar jamás.

Otro de los antecedentes más recientes de esta corriente tecno-pesimista a la que venimos aludiendo, llega de la mano del cineasta británico Ridley Scott, que ya nos había legado imágenes futuristas preocupantes de una megalópolis como Los Ángeles, oscurecida por lluvias ácidas e inhumanos hacinamientos poblacionales en su film de 1982 *“Blade Runner”* (parcialmente basado en la novela de Philip K. Dick *“¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?”*).

La nueva entrega del director y productor fue pensada para la pantalla pequeña, se titula *“Raised by wolves”* (2020-...) y nos pone de frente a la posibilidad de dejar de existir, no en términos individuales, sino como especie.

Aquí la anécdota es que la Tierra fue destruida en una conflagración suscitada por insalvables diferencias entre grupos de creyentes y ateos. Como último recurso, un par de androides de apariencia antropomórfica son enviados a otro planeta con un conjunto de niños que deberán criar en un nuevo mundo para garantizar la subsistencia de nuestra especie.

Resulta inevitable reparar en la analogía con la ecuación de los árboles y el bosque que supone la búsqueda de la trascendencia (preservar a la humanidad / el bosque) sin anular a las criaturas individuales (los árboles), pues es con ellas con las que podemos ensayar la identificación y no con el

concepto abstracto de “la especie”. Son las tragedias, las alegrías, los logros y las frustraciones de ese grupo pequeño de sobrevivientes las que pueden conmovernos y hacernos pensar, dado que solo cuando ponemos las cosas a escala humana podemos filosofar sobre la vida o el porvenir. En cambio, es imposible hacerlo sobre la vaguedad imprecisa, impalpable, de “el género humano”.

Scott elige el género de la ciencia ficción solo como una excusa, ya que su intención no es hablar de batallas espaciales ni alienígenas depredadores. El suyo es un texto existencialista, que aborda temas como la inteligencia artificial, las relaciones paterno-filiales, el rol de la mujer o el pensamiento mágico y la fe como sustitutos de la razón y como arietes frente a perspectivas científicas. Todo eso lo vuelve trascendente y deja en evidencia que la ficción científica constituye un atalaya privilegiado para construir alegorías poderosas sobre nuestro destino.

La vinculación entre la ficción científica y la realidad aparece claramente en la elección del sitio escogido por la serie como reservorio de la humanidad, dado que se trata de Kepler – 22B, el primer exoplaneta localizado alrededor de una estrella en el que presuntamente podrían existir las condiciones necesarias para el desarrollo de la vida. Su descubrimiento fue anunciado en 2011 y las observaciones de los telescopios espaciales Kepler y Spitzer han revelado que su tamaño duplica al de la Tierra, orbita una estrella similar al Sol y se encuentra a 587 años luz de nuestro mundo. Esta conexión con nuestra realidad procura aproximar al lector a un mundo verosímil a la historia y facilitar a los espectadores su proceso de inmersión ficcional. Ese arraigo en la narrativa propuesta es el primer paso para alcanzar otros estadios como los de fijar posición y “dialogar con” / analizar los sucesos que se presentan, la coherencia y naturalidad con la que ocurren, las matrices

de pensamiento que determinan actitudes y decisiones de los personajes y las decisiones adoptadas por los realizadores. De entre ellos, los más convincentes son capaces de generar procesos de “*suspensión voluntaria de la incredulidad*²” a través de los cuales los receptores aceptan bajar sus defensas y cancelan temporariamente su sentido crítico para disfrutar de la historia que tienen ante sí.

Hacia una producción de sentidos que ennoblezca las realizaciones audiovisuales

Hace algunos años la feligresía intelectual y progresista castigaba a la televisión con epítetos como los de “caja boba”. Algunas de sus manifestaciones contemporáneas no contribuyen a erradicar el diagnóstico pero otras de las realizaciones de la producción audiovisual parecen haber iniciado nuevas búsquedas y ser capaces de generar contenidos más nobles y reflexivos.

Algunas hibridaciones sugerentes como las que proponen los ciclos televisivos “*Lovecraft country*” (horror + denuncia social por segregación racial) o “*Watchmen*” (denuncia de racismo asociada al género de la narrativa superheroica), participan de esas intenciones.

Probablemente resulte excesivo asegurar que “*Mare of Easttown*” (2021) está refundando el género policial, pero lo cierto es que los siete episodios de esta miniserie protagonizada por Kate Winslett le confieren al dibujo de sus personajes una densidad y una sensibilidad a la que las series del *mainstream* detectivesco no suelen aproximarse. Al mismo tiempo, el cambio de los consabidos escenarios metropolitanos por el paisaje pueblerino de la Norteamérica profunda trae una novedad bienvenida.

² La frase original (*willing suspension of disbelief*) le pertenece al poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, quien en 1817 la utilizó en su *Biographia Literaria*.

Hasta aquí no hay registro acerca de experiencias significativas de las estrategias de narrativa transmedial. Quizás la construcción colosal de argumentos y tramas que reclaman las historias aptas para derramarse y expandirse en múltiples soportes y dispositivos, hayan dificultado hasta ahora la edificación íntima y profunda de los relatos en disposición de activar mecanismos de reflexión, estimular procesos imaginativos y, al mismo tiempo, tocar nuestras fibras más esenciales.

Después de mencionar este puñado de referencias, una autoconsulta perfectamente razonable que podríamos formularnos es ¿en cuántas ocasiones vimos en el cine o en la televisión imágenes de calamidades apocalípticas que acaban con el mundo?

Ese gesto narrativo sentó sus bases en causas naturales y también en acciones de la humanidad. Ante nuestra memoria se suceden en rápido desfile meteoritos u otros cuerpos celestes en ruta de colisión e imposibles de desviar, el cambio climático y el calentamiento global, erupciones volcánicas, distorsiones en el campo magnético de la Tierra, el envejecimiento del Sol, invasiones alienígenas, inteligencias artificiales desbocadas, hambrunas tremendas por la infertilidad de la tierra y la muerte de los animales, incapacidad humana para la reproducción, mutaciones genéticas variadas, zombies, etc.

Las distintas etiquetas de la cultura audiovisual a veces no resultan suficientes para catalogar todas las realizaciones, que transitan por la ciencia-ficción, la aventura, el terror, el gore o los dramas humanos y que genéricamente, pero también con imprecisión, solemos llamar cine catástrofe.

La novedad es que ahora filosofía y matemática evalúan hipótesis similares para el futuro inmediato. Según Toby Ord, investigador

australiano radicado en Londres, existe una posibilidad entre seis de que la humanidad desaparezca en el transcurso de este siglo. Las causas posibles que dan sustento a ese enunciado señalan que los riesgos emergentes de la acción humana son mayores a los que provienen de causas naturales.

En busca de morigerar el impacto de su estimación, este filósofo del Instituto para el Futuro de la Humanidad de la Universidad de Oxford y asesor de la Organización Mundial de la Salud destacó que de la predicción también se desprende que existen cinco posibilidades entre seis de que sobrevivamos como especie. Tal vez con el mismo criterio de evitar crudezas que generen pánico, elige hablar de colapso y no de cataclismos tremebundos.

Más allá de las probabilidades que surgen a través de la aplicación de un modelo matemático, Ord dice que no le teme tanto a un virus como a las amenazas potenciales de grupos terroristas que diseñen armas biológicas, una tecnología que, a diferencia de las armas nucleares, cada vez es más accesible y difícil de rastrear. Para el pensador la inteligencia artificial es más peligrosa que las pandemias pues, al igual que las armas biológicas, puede suponer en los próximos 50 años riesgos nuevos que aún desconocemos y en cuya prevención apenas estamos invirtiendo. La humanidad –apunta ácidamente– gasta más cada año en helados que en que prevenir que las nuevas tecnologías nos destruyan.

Su análisis acerca de la inteligencia artificial resulta inquietante, sobre todo cuando le atribuye una posibilidad entre diez de acabar con la humanidad. Aparentemente ni las tres leyes de la robótica concebidas por Isaac Asimov podrán resguardarnos definitivamente y la mayor preocupación viene dada porque todavía no existe conciencia pública acerca de sus riesgos.

Mientras tanto no podemos dejar de preguntarnos de qué sirvieron tantos millones invertidos en productos audiovisuales que retrataron devastaciones y tantísimas horas ocupadas en observarlos. ¿Qué aprendizajes obtuvimos de ellos?

Ord opina que científicos y gobiernos deberían estar trabajando en el desarrollo de protocolos de seguridad equivalentes a los que el siglo pasado se elaboraron para conjurar el riesgo nuclear.

Desde su punto de vista, la gran dificultad que enfrentamos es que nuestros 200.000 años de existencia aún no permiten que superemos la etapa de la adolescencia... y los adolescentes –sostiene– no son buenos ordenando las prioridades. Por eso actuamos de forma tremendamente imprudente con el futuro, pensando apenas en nuestra vida de las próximas horas y no en los riesgos que afronta la continuidad de la sociedad humana y que afectan o limitan su potencial de evolución.

Quizás suenen menos tremendistas, pero otras voces se alzan en sentido complementario. El coreano Byung-Chul Han, que ejerce la docencia en la Universidad de las Artes de Berlín, alerta sobre la hipercomunicación que trae consigo la digitalización y que contribuye a la extinción de una fuente de felicidad como la comunidad. A su juicio, que estemos cada vez más interconectados no significa necesariamente que nos encontremos más vinculados ni más cercanos al resto de las personas. En nuestra sociedad, afirma Han, la soledad y el aislamiento aumentan. Aislados, separados del rebaño, -acota- somos víctimas propicias de controles sociales de tipo autoritario, aspecto con el que coincide su colega Carolin Emcke, quien advierte acerca de los riesgos de que la pandemia invite a la represión y a la utilización de tecnologías de extracción y análisis masivo de datos.

La prevención de esta periodista y filósofa trae remembranzas de las sociedades de control, cuyo máximo exponente ficcional fue alcanzado por la novela “1984”, de George Orwell, la cual generó numerosas réplicas literarias, fílmicas y televisivas. Para Emcke entre los desafíos del porvenir estarán los de fortalecer los sistemas de salud pública apoyándose en las infraestructuras sociales que no hayan sido privatizadas y erosionadas por completo y probar que la solidaridad y el cuidado fraternos pueden enfrentar con éxito los estados de excepción y la privación de la libertad a manos de regímenes totalitarios.

La novela de Margaret Atwood “*El cuento de la criada*” (1985) y su versión televisiva a través de un servicio de *streaming* (2017-...) pueden ser las referencias prístinas de una realidad a evitar: la de un estado teocrático y fundamentalista surgido a partir de la natalidad declinante por la degradación ambiental y de la salud humana y la consiguiente objetualización de la mujer, reducida a mera posesión. La distopía muestra una configuración social regimentada, organizada mediante un orden jerárquico de castas y presidida por un brutal fanatismo religioso.

Las imágenes reflejadas en esos espejos ficcionales deberían ser disuasores poderosos de cualquier involución como las referidas. Igual que un ágora moderna, las realizaciones audiovisuales bien pueden ser un foro que ponga ideas en discusión, que aliente debates y que promueva el compromiso y la participación en ruta hacia los develamientos de lo silenciado y la denuncia de los mecanismos que intentan recortar nuestros espacios de intervención social fraterna.

El arte narrativo se ennoblece a través de los productos que invitan y contribuyen a pensar. Al poner en marcha y abastecer mecanismos autónomos de revisión crítica de la realidad, las realizaciones audiovisuales va-

lios manifestan su voluntad de elevarse por encima de los discursos pueriles y superar la banalidad que, como enseñó Hanna Arendt, es el envoltorio con que suele presentarse el Mal.

Referencias filmicas y televisivas

- Álvarez, Fede (creador) (2021) *"Calls"* [serie]. E.E.U.U.: Apple TV+
- bo Odar, Baran y Friese, Jantje (creadores) (2017-2020). *"Dark"* [serie]. Alemania: Netflix
- Green, Misha (productor) (2020). *"Lovecraft country"* [serie]. E.E.U.U.: HBO
- Haskin, Byron (director) (1953). *"La guerra de los mundos"* [película]. E.E.U.U.: Paramount
- Ingelsby, Brad (creador) (2021) *"Mare of Easttown"* [serie]. E.E.U.U.: HBO y Mayhem Pictures
- Kormákur, B. y Kjartansson, S. (creadores) (2021) *"Katla"* [serie]. Islandia: Netflix
- Les parasites (productores) (2019). *"L'effondrement"* [serie]. Francia: Canal+
- Lindelof, Damon (creador) (2019). *"Watchmen"* [serie]. E.E.U.U.: HBO
- Maté, Rudolph (director) (1951). *"Cuando los mundos chocan"* [película]. E.E.U.U.: Paramount
- Miller, Bruce (creador) (2017). *"El cuento de la criada"* [serie]. E.E.U.U.: Hulu
- Moore, R., Wolpert, M. y Nedivi, B. (creadores) (2019). *"For all mankind"* [serie]. E.E.U.U.: Apple TV+
- Noguera, Joan y Ruiz Claverol, (directores) (2018) *"Si no te hubiese conocido"* [serie]. España: TV3
- Nola, Jonathan y Joy, Lisa (creadores) (2016). *"Westworld"* [serie]. E.E.U.U.: HBO
- Roddenberry, Gene (productor/director) (1966). *"Star trek"* [serie], E.E.U.U.: Desilu Productions
- Scott, Ridley (director) (1982). *"Blade Runner"* [película]. E.E.U.U.: Warner Bros. Pictures

- Scott, Ridley (productor/director) (2020). *“Raised by wolves”* [serie]. E.E.U.U.: HBO
- Spotnitz, Frank (creador) (2015). *“El hombre en el castillo”* [serie], E.E.U.U.: Amazon Prime Video
- von Trier, Lars (director) (2011). *“Melancholia”*, [película]. Alemania, Suecia, Francia, Dinamarca: Zentropa

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Emcke, Carolin (2018). *Modos del deseo*. Madrid: Tres puntos.
- Doležel, Lubomir (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arcos
- Han, Byun-Chul (2017) *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder
- Han, Byun-Chul (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Ord, Toby. (2020). *The precipice*. New York: Hachette
- Servigne, Pablo (2018). *Une autre fin du monde est possible*. París: Seuil.
- Servigne, Pablo y Stevens, Raphaël. (2020). *Colapsología*. Arpa: Barcelona.

Redes como reino o Reino de las redes

María Susana Paponi

*"Mi teoría fundamental es que la palabra escrita
fue literalmente un virus que hizo posible la palabra hablada"*

Borough 2013p.26

*"Consiste, pues, la perfección de las cosas en que cada uno de nosotros
sea un mundo perfecto,
para que por esta manera, estando todos en mi y yo en todos los otros,
y teniendo yo su ser de todos ellos, todos y cada uno de ellos teniendo el ser mío,
se abrace y eslabone toda esta máquina del universo,
y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias..."*

Fray Luis de León *De los nombres de Cristo* lib I

El presente muestra características aceptadas inadvertidamente, poco analizadas en el común y sin embargo con incidencias en la vida cotidiana que no se corresponden con ese común decir, divulgar, aceptar y asumir, el acontecer. Así, enunciar las tecnologías que articulan la vida en la actualidad como "nuevas" es un hábito consentido que implica suponer la "tecnología" como novedad del orden de lo inédito y eternizarla como "nueva". Las implicaciones de las llamadas "nuevas tecnologías" evidencian el cambio masivo en la dinámica de transmisión, la redefinición de lo público y lo privado, también muestran que la vida se juega en plataformas

informáticas con la mediación de algoritmos dando lugar a una relación directa entre Identidad y procesamiento de datos. Lo subjetivo es siempre social y asistimos en medio de este quiebre cultural a una "identidad" en plena fragmentación – divisible – multiplicable, que entre rostros cercanos de desencuentro pergeñan nuevos trajes morales para restañar el lugar desesperado del Yo.

Habitar la dificultad de la época no es precisamente teorizar la noche en la trinchera de la burbuja especulativa como personajes espantados del presente, sino más bien, des-ordenar lo existente como los buenos acechadores "*cuya espera multiplicada traza en la sombra el dibujo todavía sin figura del día que llega*" (Foucault, 1963 p.199)

La inteligencia artificial tanto como la decodificación del genoma humano han constituido un acontecer en el campo del Saber que establece una correlación de fuerzas diferente de la del mundo del lenguaje y la palanca que diera forma al mundo de la Modernidad. En virtud de ello se hace imperioso *pensar* en interpelar -de nuevo- cuáles son las relaciones con la verdad, con los otros, consigo mismo, en esta *experiencia de la cultura* en medio de tecnologías centradas en la capacidad de gestión y la exigencia de eficiencia que impone la emergencia de la alfabetización digital.

La digitalización de la Cultura refleja procesos de subjetivación -en términos de dividualización- en que el individuo se convierte en entidades diferentes en una interacción que se plantea entre individualidades que dejan de serlo porque el medio que los conecta participa de la definición de cada uno para conectarlos. Esto implica desmontar la conformación como Sujeto y Conciencia.¹

1 Cabe consignar que Sujeto/Conciencia-Objeto materializan una cultura que está vinculada con lo patriarcal del tenor de las narrativas familiares edípicas... constructoras e instituyentes de la experiencia de la cultura de la Modernidad capitalística

Del mundo de las palancas al mundo de las redes un cierto gemido evolutivo ha transitado del lenguaje informativo a la alfabetización mediática, digital, hipertextual. La tentación moderna de la linealidad simplifica alisando meandros y logrando consensos en el bastardo *sentido común* que pasa por alto todo espacio estriado en esta migración hacia "habitantes de las redes" de los modos de subjetivación en operación activa de nuevas regulaciones y el resto o lo que queda, --quizás también el desperdicio-- y la desaparición, en medio del desmantelamiento del postulado antropológico, de modos identitarios de otra experiencia de la cultura. Esas -des-utopías- son las ignoradas en la simplificación --ya sea tecnofílica ya sea tecnofóbica-- que no atina a identificar los problemas a los que nos enfrenta la realidad técnica de nuestra época y cede a mantener el principio de inercia repetitiva subyacente en las costumbres.

La manera en cómo se está convirtiendo la subjetividad en una precaria interfaz entre sistemas racionalizados de intercambio y redes de información denota la crisis de la experiencia occidental de la subjetividad, obliga a re-pensar los modos de dominación-explotación-sumisión ahora cuando la economía política digital consiste en admitir al mismo tiempo el salto tecnológico como los cambios institucionales que lo acompañan, que se resume principalmente en uno: el endurecimiento del neoliberalismo tema suficientemente estudiado, al menos en alguna de sus vertientes por Cédric Durand (2020)

La sociedad del siglo XXI se aprecia como una «colmena» controlada y totalmente interconectada que seduce con la promesa de lograr certezas a cambio del máximo lucro posible para sus promotores, y todo a costa de la Democracia como ideal de convivencia/comunidad, de la libertad y del futuro de los seres humanos en tanto tales, en medio de la fisura de las instituciones. De hecho las relaciones de poder instituidas no

son analizables ni por la teoría jurídica del contrato ni por la teoría económica de la luchas de clases. En todo caso el desafío es desplazar la energía social hacia una dimensión que no es ni la democracia representativa ni la subversión política. Es una política de lo colectivo de otro orden la que se encarama requiriendo espacios *desinfectados* y en la misma medida *desafectados*². Pues el problema central no es el de la libertad de expresión sino el de la amplificación algorítmica de ciertos discursos. Viralidad, edición, informatización, arrojan a una digitalidad compulsiva multiplicando exponencialmente la división, segmentarización, atomización -de y en la sociedad- a velocidad exponencial y alta potencia centrífuga. Parece indicado alejarse de los consensos fáciles y buscar el desacuerdo que movilice tal como consueña Donna Haraway (2019) en lo que llama la era del Chthuluceno. En el mismo sentido, para Simone Pieranni (2021) no se trata de negar los presupuestos analíticos de base, sino de situar lo que podríamos estar escondiendo detrás de cierta racionalización.

A la par, cuando se evidencia que la producción de sentido es a través de las imágenes y no ya a través del enunciado se advierte la necesidad de estudiar las condiciones por las que en una Cultura se presenta y se disputa el movimiento de la vida. Lo que implica detectar las zonas intempestivas de la realidad en las antípodas de quedar prendados de la serie de acontecimientos que no tienen espesor.

A los efectos, el lenguaje organizado es obsoleto, no explica ya nada, ha perdido su capacidad performática y se ha agotado como forma de vínculo social.

2 La pandemia en que se ha sumido este tiempo no se entiende sin las tecnologías de la información-organización y de hecho, encierro, detención de los cuerpos en medio de la expansión en olas y nuevas cepas de un virus que parasita para aumentar su potencia ha puesto en el sino "gestión estadística" de la asepsia requerida en una suerte de política inmunológica con objeto de proteger fronteras (de diversa índole) cuidar atmósferas (a modo de burbujas) desligando vínculos.

En son de invitación a una fabulación especulativa colectiva
Borroughs incita:

La palabra no fue un don divino sino que nació por algo mucho más rupestre pero fundamental: un virus. Un virus que afectó "la estructura interna" de la garganta de algunos simios, de tal modo que les permitió articular unos sonidos que otros simios no pudieron imitar porque la constitución material de su garganta no había sido afectada por el virus.

Los medios masivos podrían sensibilizar a millones de personas para recibir versiones codificadas del mismo tipo de información. Cuando el sistema nervioso humano decodifica un mensaje cifrado, al sujeto le parece que son ideas propias que se le acaban de ocurrir a él, lo que efectivamente es así. (2013: 47)

De ese modo funcionan lo que Burroughs llama "dispositivos decodificadores" y propone --confirmando que la fricción es motor del pensamiento--, prestar atención a lo que sucede si se considera al cuerpo humano y al sistema nervioso como dispositivos mediáticos. (Mundo, D.; 2020)

Incitación válida, la que cobija Borroughs, para pensar el presente viral ---sea *Bio virus* o *Info//virus*-- ya que la característica propia de los virus es controlar e implantar líneas automáticas de asociación entre palabras e imágenes.

Otra alfabetización está activa en la cartografía colectiva. Una alfabetización que implica la presencia performática de la imagen capaz de producir aquello que enuncia. Una alfabetización que incluye *marketing, fintech, trolls, bots, falsa noticias...*, lo real ha sido inundado por un léxico de otro orden, a saber, la virtualidad. Frente a premisas inéditas, el desafío es cómo infiltrar/se en el interior de la dimensión algorítmica de la trama de la hoguera de vanidades capitalísticas. El Capitalismo no triunfa a diario porque tenga un discurso convincente, sino porque mantiene a los *usuarios* atrapados materialmente en sus cajas negras. La función del *usuario* no está construida como receptor de una obra, sino como miembro de una dotación en una nave en movimiento, figura patética de la protorepresentación mediática del parlamentarismo contemporáneo. Así como la televisión produjo la visualización de la globalización y el proceso de mundialización las redes diluyen toda frontera, aún ese espacio sin límites interiores de la globalización.

Ya a principios del siglo pasado la cibernética³ nos puso a pensar no en términos de *Theos*, sino de *Imago*, en este sentido no es ni representación ni interpretación sino organización en la imagen para actuar sobre la imagen en tanto orden manipulable. Barbaresi (2012) llama a esto una razón ciega.

Shoshama Zuboff (2020) socióloga economista estadounidense, postula con toda determinación que *Silicon Valley* ha dado un golpe de Estado contra la humanidad y se ha hecho sin que nos percatemos y sin

³ Norbert Wiener: en *Cibernética o control en el animal y la máquina* (1948) y *El uso humano del ser humano* (1950) propone las bases del nuevo conjunto de saberes: “el siglo XX es el siglo del control”. El saber conforme lo define Wiener (encarnado en la figura del *feedback*), es ya saber corregirse, ya saber del error. Y este saber, se denomina *control*. El saber deviene así una horizontalidad: saber-es-prever-es-poder-es-prever-es-saber. Control entendido a partir de la cibernética, consiste en sincronizar, y en una visión del saber como aquel que produce sincronía, una aplicación total que permita resolver todo desde su interior, a modo de cruel pedagogía del virus.

sangre. Los usuarios de la tecnología ya no son meros clientes, sino la materia prima de un nuevo sistema industrial a los que se exprime para extraer sus datos, hacer predicciones y vender. Ese hilo conductor recorre *La era del Capitalismo de Vigilancia* donde advierte que cada vez que un usuario utiliza las redes sociales alimenta a un sistema cuyas asimetrías de poder y de conocimiento agiganta desigualdades clausurando la construcción comunitaria de un porvenir. Problema/s al/los que nos enfrenta la realidad técnica de nuestra época.⁴

¿De qué modo formas muy diversas de comprender la imagen y la vida de los conceptos contribuyen a dibujar el horizonte de nuestro presente cultural? ¿Cómo hacemos la experiencia de nosotros mismos en este presente? ¿Dentro de qué régimen de verdad se halla inmerso el habitante del Capitalismo de plataformas? ¿Dónde se juega el acontecer en medio de un dispositivo cuyo sino es la violencia de lo visible? ¿A qué fuerzas nos enfrentamos? ¿Cuáles son los sentidos que están circulando en lo social? ¿Cómo generar un gesto, una marca, una línea que logre abrir un recorrido a contrapelo de las series de repeticiones incrustadas, las costumbres adquiridas, las opiniones recibidas?

La genetización, molecularización e informatización de la vida en tanto memoria y programa, la mutación tecnológica y comunicativa, el tiempo del "todo digital", la aceleración de las innovaciones informáticas y

⁴ Sólo a modo de ejemplo citamos lo que puede referenciarse de otras tantas aplicaciones: *WeChat*, creada en 2011 como sistema de mensajería, es hoy un sinónimo de Internet para los cerca de 1200 millones de usuarios activos mensuales. El gran salto se dio cuando fue posible conectarla con la cuenta bancaria. Desde ese momento no hizo falta salir de la plataforma para nada: hasta los mendigos ofrecen su QR para recibir ayuda. La contracara de esta enorme practicidad es que la app de Tencent puede rastrear los movimientos de los usuarios, sus compras, intereses, ofrecerles descuentos, saber a dónde planean ir, con quién comen, qué tipo de agua toman y todo lo demás también. Pese a su omnipresencia, *WeChat* es solo una parte de la digitalización de la vida en China. Las cámaras de reconocimiento facial registran a quien no utiliza la cebra o toca bocina. Las grabaciones se exhiben en pantallas gigantes en la calle, conllevan multas y quita de puntos.

la mediatización de las vidas y aplanamiento de la experiencia, el desarrollo tecnológico en una etapa de hiperconectividad, organizan un nuevo contrato simbólico en el que se confirma una vez más, que todo documento de cultura es un documento de barbarie.

Ante ello reflexiona Sloterdijk:

La información entra entre los pensamientos y las cosas como un tercer valor, entre el polo del reflejo y el polo de la cosa, entre el espíritu y la materia. Las máquinas inteligentes, como todos los artificios que se crean culturalmente, eventualmente también obligan al reconocimiento del espíritu. La reflexión o el pensamiento se infunden en la materia y permanecen allí listos para ser reencontrados y cultivados. Las máquinas y los artificios son así recuerdos o reflejos que se vuelven objetivos.

Como escribí en mi libro "Has cambiar tu vida", la historia hasta ahora ha sido una batalla de sistemas inmunológicos entre el proteccionismo propio y la externalización de cualquier daño a un entorno anónimo en el que nadie se responsabiliza. La victoria de los propios, de los santos egoísmos de

las ciudades, naciones y religiones, siempre se puede comprar con la derrota del otro externo. Con el deterioro de los frágiles sistemas atmosférico y biosférico de la Tierra, la externalización ha alcanzado su límite absoluto.

A partir de ahora, el proteccionismo del conjunto es la directiva de lo que yo llamo "razón inmunitaria". El imperativo operativo del futuro exige una nueva conciencia, nuevos hábitos del corazón, de cooperación y solidaridad con los demás y la naturaleza para sobrevivir y prosperar. A esto lo llamo "co-inmunismo. (Sloterdijk, P.; 2020)

Ya Antonin Artaud (2001) nos hacía ver que una plaga es aquello capaz de abrirse camino y acceder a todos los estratos de un organismo, desorganizándolo completamente, pero dándole una oportunidad única de liberarse de sí mismo.

En esta cartografía sin fronteras interpretar la redes -denominadas *nuevas tecnologías*- como una forma actual de soberanía surge como concepto de la creencia del medio en su capacidad de generar un poder absoluto y perpetuo, auto otorgado, inherente a la lógica de las propias redes. No es lo que relatan las redes lo que hay que responder, enfrentar, cuestionar, sino su misma existencia. ¿Qué movimientos comunica la imagen? ¿Qué mueve a *hacer*? ¿Qué es la fuerza de una imagen? de qué modo formas muy diversas de comprender la imagen y la vida de los conceptos contribuyen a dibujar el horizonte de nuestro presente cultural.

"Pensar la imagen es (también) dar cuenta del destino de la violencia" (Mondzain, M.J.; 2016 p.127)

En el actual estadio del Capitalismo:

Las plataformas digitales han reemplazado a los mercados como el lugar de extracción de riqueza privada. Por primera vez en la historia, casi todo el mundo produce gratuitamente el capital social de las grandes corporaciones. Eso es lo que significa cargar cosas en Facebook o moverse mientras se está vinculado a Google Maps". (Durand, C.; op cit)⁵

El entusiasmo de los usuarios es instrumentalizado para activar la máquina productiva.

Escrito a modo de panorámica no sólo inconclusa sino convulsiva y errante, este texto se dedica a señalar una complejidad que supera con creces la consagraciones filio/fóbicas -expresadas con las palabras más

⁵ En mi libro demuestro que lo que está en juego dentro de la economía digital es una reconfiguración de las relaciones sociales. Esta reconfiguración se manifiesta a través del resurgimiento de la figura de la dependencia, que era una figura central en el mundo feudal. La idea de la dependencia remite al principio según la cual existe una forma de adhesión de los seres humanos a un recurso. En el seno del mercado hubo una monopolización, por parte del capitalismo, de los medios de producción, pero estos medios han sido plurales. Los trabajadores debían encontrar trabajo y, en cierta forma, podían elegir el puesto de trabajo. Existía una forma de circulación que daba lugar a la competencia. En esta economía digital, en este tecno-feudalismo, los individuos y también las empresas adhieren a las plataformas digitales que centralizan una serie de elementos que les son indispensables para existir económicamente en la sociedad contemporánea. Se trata del Big Data, de las bases de datos, de los algoritmos que permiten tratarlos. Aquí nos encontramos ante un proceso que se autoreforza: cuando más participamos en la vida de esas plataformas, cuando más servicios indispensables ofrecen, más se acentúa la dependencia. Esta situación es muy importante porque mata la idea de competencia. Esta dominación ata a los individuos a este trasplante digital. Este tipo de relación de dependencia tiene una consecuencia: la estrategia de las plataformas que controlan esos territorios digitales es una estrategia de desarrollo económico por medio de la depredación, por medio de la conquista. Se trata de conquistar más datos y espacios digitales. Y adquirir más y más espacios digitales significa acceder a nuevas fuentes de datos. Entramos aquí en una suerte de competencia donde, a diferencia de antes, no se busca producir con más eficacia, sino que se trata de conquistar más espacios. Este tipo de conquista es similar al feudalismo, es decir, la competencia entre señores, la cual no se manifestaba por la mejoría de las condiciones sino en una lucha por la conquista. Ambos elementos, o sea, la dependencia y la conquista de territorios, nos acercan a la lógica del feudalismo. Durand, C.; (2020)

petulantes- y, sobretodo, se pretende identificar ese aplanamiento de lo real como el modo sintético más útil y reproductor del desarrollo de la recientemente inaugurada era neoliberal-aero-espacial. Mientras las curvas de digitalización se aceleran y se materializa a nivel mundial el desacople entre finanzas y economía real, sería óptimo comprender que los algoritmos son entrenados por los usuarios que más usan las plataformas, debido a ello es que se necesitan usuarios mejor informados que a sabiendas de que el propósito de las redes es la incitación al consumo y evitar su declinar, diluciden que no hace falta bloquear nada, por el contrario se trata de no amplificar, sobretodo, no amplificar los gestos serriles, cómplices, auto-culpables, tan funcionales a las tecnocorporaciones en tiempos de la inmortalidad digital en que se escribe un nuevo capítulo de la historia de la estupidez humana.⁶

Es necesario detectar las marcas de esa naturalización para poder pensar y romper la adherencia enferma que en el tránsito del reglamento al

6 ¿Por qué el hacker es una figura tan central en la propuesta política del *Comité Invisible*? Vivimos rodeados cotidianamente de “cajas negras”: infraestructuras opacas que constriñen nuestros posibilidades y nuestros gestos en un marco preestablecido. Cuando encendemos un electrodoméstico, cuando pagamos la factura del agua o la luz, cuando compramos en un supermercado... El espíritu hacker rompe el hechizo de un mundo naturalizado y normalizado, al que nos adaptamos como podemos, revelando los funcionamientos, encontrando fallos, inventando nuevos usos, etc. “El código es la ley” dice una máxima central de la filosofía hacker. Es el código (técnico) y no la ley (política) quien define la realidad: lo posible y lo imposible, las limitaciones y los potenciales, etc. Los hackers tocan el código, es decir, lo que hay detrás de las superficies a la vista; cacharrean y alteran las técnicas para ponerlas a su servicio. Y esto no sólo para ellos, sino para todos.

Pero no se trata de sustituir a los “mil técnicos” de Trotsky por “mil hackers”. Seguiríamos teniendo ahí una casta especializada, un saber separado y, por tanto, un poder autonomizado de la colectividad. Lo que se precisa más bien (y a lo que se parece un proceso revolucionario efectivo) es un devenir-hacker colectivo, de masas, sin ingeniero-jefe. Es decir, la puesta en común de saberes que no son opiniones sobre el mundo, sino posibilidades muy concretas de hacerlo y deshacerlo. Saberes que son poderes. Poder de construir y de interrumpir, poder de crear y de sabotear. Un devenir-hacker colectivo son miles de personas que bloquean en tal punto neurálgico un megaproyecto de infraestructuras que amenaza con devastar un territorio y sus formas de vida. Un devenir-hacker de masas son miles de personas que construyen pequeñas ciudades, capaces de reproducir la vida entera (alimentación, cuidado, estudio, comunicación, sueño, etc.) durante semanas, en el corazón mismo de las grandes. (Fernández-Savater, A. 2015)

protocolo se deleita consiguiendo testigos silentes de lo que no cesa de inscribirse en la inmortalidad digital.

El discurso es el modo en que como ser hablante se discurre para hacer lazo social en torno a un vacío y de todos modos en beneficio de un sistema productivo. Ahora, el *aparato técnico* dentro del que mirar el presente, es el de las tecnologías de la información, tiempo en que la extracción de valor se ha trasladado a plataformas digitales como *Facebook* o *Amazon*. En esa travesía lo que hay que controlar es cómo en los flujos de información digital los algoritmos utilizan determinados discursos en beneficio de las plataformas, saturando cuerpos y mentes vía redes sociales.

El desafío es despedir los epectros que nos habitan, identificar las líneas de desbarre buscadoras del envés que tense la experiencia de nosotros mismos en este presente, para el que el lugar y la función que ocupa la imagen nos es específico en un mundo devenido reino de las redes.

Sería deseable que la adversidad colectiva por venir, en medio de placas vibrantes, pudiese ser atravesada por más comunidad es decir, mejor política, frente al riesgo sacrificial de repetir lo irreversible.

Referencias Bibliográficas

- Artaud, A.; *El Teatro y su Doble* (2002) Barcelona, Gallimard
- Haraway, D.; (2020) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno Consonni* . México
- Borrough; (2013) *La Revolución Electrónica* Bs,As., Caja Negra
- Durand, C.; (2020) "Tecno-Feudalismo, Crítica de la economía digital
Kaxilda ISBN 978-84-123272-1-2
- Fernández-Savater, A.; (2015) "La revolución como problema técnico: de Curzio Malaparte al Comité Invisible" en: *El Diario.es* 31/10 España
- Fray Luis de León; *De los nombres de Cristo* lib I
- Foucault, M.; (1999) "Acechar el día que llega" en: *Entre Literatura y Filosofía*
Barcelona, Paidós.
- Mondzain, M.J.; (2016) *Pueden Matar las Imágenes* Bs. As., Capital
Intellectual.
- Mundo, D.; *Revolución o muerte: la interpretación de los Medios por William
Burroughs*
- [HTTPS://WWW.AGENCIAPACOURONDO.COM.AR/CULTURA/06.09.2020](https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/06.09.2020)
- Pieranni, Simone; *Espejo Rojo* (2021) Barcelona, Edhasa
- Sloterdijk, P.; (2020) <https://www.noemamag.com/co-immunism-an-ethos-for-our-age-of-climate-change>
- Zuboff, Shoshana (2020) *La era del capitalismo de vigilancia*, Bs. As., Paidós

Plataformas de internet y libertad de expresión

Redes sociales, plataformas digitales y libertad de expresión: obligaciones de los actores no estatales¹

Damián M. Loreti

Es una posición casi unánime en estos tiempos sostener que se han deteriorado las condiciones generales del debate público. Diversas iniciativas en el marco de la pandemia a raíz del COVID-19 han resaltado la preocupación sobre cuestiones como la “Infodemia”², reflexiones sobre la incidencia de la economía de la vigilancia y las prácticas de perfilamiento de las plataformas en procesos electorales^{3 4 5} contemplando a la moderación de contenidos como uno de los problemas a los cuales las legislaciones locales no encuentran solución y concurre, de modo subsidiario, la propuesta de regulaciones regionales. En simultáneo, las declaraciones de los Relatores/as de Libertad de Expresión de los distintos sistemas regionales de protección de derechos humanos dan cuenta de estas preocupaciones desde el año 2017.

1 Publicación original del Observatorio Latinoamericano de Regulación, Medios y Convergencia, con el apoyo de la Fundación Friedrich Ebert. Montevideo, diciembre 2021.

2 Organización Mundial de la Salud, 2020, Situation Report N° 13, del 2 de febrero de 2020.

3 European Parliamentary Research Service (EPRS), 2021, Briefing EU Legislation in Progress- Digital services act.

4 Relatoría Especial para la Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (RELE), 2019, Guía para garantizar la libertad de expresión frente a la desinformación deliberada en contextos electorales.

5 House of Commons, 2018, Disinformation and ‘fake news’: Interim Report. Fifth Report of Session 2017–19, del 29 de julio de 2018.

Los nuevos interrogantes se plasman en un cuadro ya antiguo que, en pocas palabras, se puede expresar como la puja entre la libertad editorial y el derecho a la información. Esto es, cómo se satisface el derecho universal a recibir informaciones, opiniones e ideas en tanto derecho humano que debe ser resguardado; versus el derecho a la libertad de difundir. Y no se trata (sólo) de un problema de adjudicar responsabilidades por incumplimientos.

Vayamos unos pasos atrás. Hay quienes toman partido por una posición conocida como autonomista, que resguarda el derecho individual a la libertad de expresión como un medio de realización personal, concomitante con la doctrina clásica de la libertad de expresión⁶. Desde esta perspectiva, el Estado cumple sus obligaciones absteniéndose de censurar. Son obligaciones estatales negativas. En el mejor de los casos, para radiodifusión, se trata de ordenar las emisiones adjudicando las frecuencias por reglas de libre mercado. En este esquema, la concentración, eventualmente, es un problema de libre competencia y no de pluralismo a favor de la opinión pública. No hay ninguna obligación de los actores no estatales para con el conjunto. De lo contrario no habrá prevalencia de la búsqueda de la realización personal como finalidad de la protección de la libertad de expresión.

Otras posiciones abrevan en fuentes distintas, pero mayormente se registran en el mismo tipo de conclusión: los actores no estatales no tienen obligaciones de satisfacer el derecho a la información de las personas ni tampoco tienen obligaciones de pluralismo.

A estas tesis se les han ido oponiendo con distinta suerte dependiendo de las reglas regionales y/o locales—, otras visiones. Una de

⁶ Loreti, Damián y Lozano, Luis, 2014, El derecho a comunicar. Debates en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

ellas se apoya en otro paradigma resultante de la implementación de la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, la Convención Europea de Derechos Humanos, la Convención Americana sobre Derechos Humanos o la Carta Africana sobre Derechos Humanos y de los Pueblos. Con múltiples diferencias entre estos instrumentos, los hermana la concepción del derecho a la libertad de expresión como un derecho universal, que garantiza la libertad de recibir, difundir e investigar informaciones, opiniones e ideas.

Otra mirada posible se apoya en lo que se conoció como la “doctrina de la equidad”, la cual abrió la posibilidad del debate al interior de los medios. Si antes se protegía la libertad de expresión del orador en la esquina de la calle, hoy las esquinas de la calle han dejado de ser el soporte desde donde la expresión se configura. Es así que autores como Owen Fiss⁷ comenzaron a señalar que los medios eran, a la vez, esquinas y oradores. Entonces, el problema empezó a ser más complejo.

Ya no se trata de que el Estado deba garantizar la libertad de discurso en la esquina de la calle, sino cómo se garantiza la multiplicación de esas esquinas —los medios de comunicación conocidos hasta entonces— y que más personas accedan a ellas. Aparecen, entonces, otras obligaciones y no sólo la de la abstención de la censura.

Las perspectivas diferentes se basan en cuestiones filosóficas, políticas, legislativas y del alcance regional o local de las reglas. Lo que ocurre es que aparecen actores no estatales que exceden las jurisdicciones de los Estados-nación. En relación con estas particularidades, el presente artículo pretende aportar a la comprensión de la complejidad del problema, en el convencimiento de que muchos de los debates actuales parecen

⁷ Fiss, Owen, 1997, *Libertad de Expresión y estructura social*. Ed. Coyoacán, México; y Fiss, Owen, 1999, *La ironía de la libertad de expresión*, Gedisa, México.

prescindir de un estado del arte ya existente, al que estas páginas intentan contribuir.

Por supuesto, estas discusiones se han ido saldando a lo largo de las últimas tres décadas a través de regulaciones y decisiones judiciales. Pero, para lo que nos interesa en este artículo, atravesaremos el íter referido a qué obligaciones hacia la libertad de expresión de las personas tienen los operadores de los soportes de la comunicación.

La tradición norteamericana frente al desafío de las plataformas

Un antecedente relevante en el debate: la censura por gerenciamiento

Hace más de 20 años, cuando aún nadie soñaba con las plataformas, Owen Fiss nos enfrentaba a una imprevista alarma: no sólo los Estados censuran. En palabras de Fiss, “tradicionalmente, una de las mayores amenazas ha sido la ‘censura de Estado’, es decir, los intentos de los agentes gubernamentales de limitar, directa o indirectamente, la información y la variedad de opiniones disponibles para los ciudadanos. La amenaza de la censura estatal siempre está presente y ha recibido atención de la Corte Suprema, tanto en el pasado como en el presente”. Además, advierte sobre lo que él llama “censura de gestión” o “censura por gerenciamiento” (managerial censorship), una forma de censura en la que el censor no es el Estado, sino “un actor dentro de la propia industria de la televisión”. Al respecto advierte que “mientras que las decisiones del Tribunal relativas a la censura estatal han ampliado una tradición bien establecida, su compromiso con la censura de gestión ha representado una sorprendente

novedad en el derecho y ha planteado retos de un orden totalmente diferente”⁸.

El autor también indica que “[e]l modelo de censura empresarial se basa en una comprensión más matizada de la relación entre los medios de comunicación y el Estado que la hipótesis del modelo de censura estatal y, en general, de la teoría liberal clásica. En lugar de suponer que siempre y en todo lugar hay un antagonismo entre el Estado y los medios de comunicación, la noción de censura de gestión reconoce que, de hecho, toda organización de medios de comunicación recibe importantes beneficios del Estado. Algunos de estos beneficios pueden encontrarse en las leyes de los contratos, la propiedad y las empresas, y en la prestación de servicios, como la protección de la policía y los bomberos, que están a disposición de todos los ciudadanos. Además, el gobierno ha desempeñado un papel destacado en el desarrollo de la tecnología televisiva, y sigue proporcionando beneficios y privilegios a las distintas entidades de la industria televisiva”⁹.

Cuando Fiss escribió esto, apenas un veinte por ciento de la población de Estados Unidos accedía a Internet.

Las obligaciones de los actores no estatales de acuerdo con la Primera Enmienda

Dado que las principales operadoras de soportes de comunicación electrónica tienen su domicilio en algún lugar de los Estados Unidos, y que las empresas que desarrollan esa actividad indican que es esa su legislación o jurisdicción para dirimir problemas con sus contratantes, usuarios o intervinientes en lo que se conoce como “términos y condiciones” o

⁸ Fiss, O., 1999, “The Censorship of Television”, Faculty Scholarship Series. Paper 1318, p. 4-5. Traducción propia.

⁹ Op. cit., p. 10.

“términos de servicio” es menester tomar en cuenta por qué las cosas parecen ser como son. Otro tanto ocurre con canales de noticias que se transmiten vía satélite.

Desde hace varias décadas la jurisprudencia de Estados Unidos indica que, en materia de libertad de expresión, para reclamar a un particular, es necesario demostrar que existe una acción del Estado involucrada. A veces no alcanza siquiera con la propiedad del soporte concernido.

En *Manhattan Community Access Corp. et al v. Halleck et al*¹⁰, la Corte Suprema de Estados Unidos revocó una sentencia favorable al demandante estableciendo, o más bien, ratificando, que los actores no estatales no están sujetos a las obligaciones de la Primera Enmienda. En voto dividido de cinco contra cuatro -no necesariamente esto se debe a la conformación de la Corte actual- se resolvió la cuestión en un asunto vinculado a las obligaciones de un privado que operaba la señal de la ciudad de Nueva York.

El caso, sintéticamente, estaba ligado a que la ley del estado de Nueva York exige a los operadores de cable que reserven canales en sus sistemas para el acceso público. Estos canales son utilizados por el operador de cable a menos que el gobierno local decida operar él mismo los canales o designe a una entidad privada para operar los canales.

La ciudad de Nueva York había designado a una entidad privada sin ánimo de lucro, Manhattan Neighborhood Network (MNN), para operar los canales de acceso público en el sistema de cable de Time Warner en Manhattan. En este contexto, Dee- Dee Halleck y Jesús Papoleto Meléndez produjeron una película que criticaba a MNN para ser emitida en los canales de acceso público de MNN. El proveedor de servicios de TV por

¹⁰ *Manhattan Community Access Corp, et al. v. Halleck et al*, 587, U.S., Docket No. 17-1702 (2019).

cable difundió la película, pero, posteriormente, suspendió a Halleck y Meléndez de todos los servicios e instalaciones de la compañía.

Los productores presentaron una demanda, alegando que MNN había violado su derecho a la libertad de expresión en virtud de la Primera Enmienda al restringir su acceso a los canales de acceso público debido al contenido de su película. El Tribunal de Distrito rechazó la demanda alegando que MNN no es un actor estatal y, por tanto, no está sujeto a las limitaciones de la Primera Enmienda en cuanto a su discreción editorial. La Cámara de Apelaciones del Segundo Circuito revocó en parte la decisión y sostuvo que MNN es un actor estatal sujeto a las restricciones de la Primera Enmienda.

Allí tomó intervención la Corte Suprema que refrendó que MNN no es un actor estatal sujeto a la Primera Enmienda y que esta cláusula sólo prohíbe la restricción gubernamental, no la privada, de la expresión. “La doctrina [dice la propia Corte de sí misma] de este tribunal distingue al gobierno de los individuos y las entidades privadas”¹¹. Destaca, al mismo tiempo, que una entidad privada puede calificarse como actor estatal cuando ejerce poderes tradicionalmente reservados al Estado. Y que ello está limitado porque muy pocas funciones entran en esa categoría.

Para el caso concreto (y tiene particularmente que ver con cómo enfocar el problema de la censura en las plataformas según el derecho norteamericano) la función relevante —la explotación de canales de acceso público en un sistema de cable— no ha sido realizada tradicional y exclusivamente por el gobierno.

Y con mayor énfasis se debe anotar lo dicho por la Corte estadounidense en cuanto a que: “Proporcionar algún tipo de foro para la

¹¹ Op. cit., p. 4.

expresión no es una actividad que tradicionalmente sólo hayan realizado las entidades gubernamentales. Por lo tanto, una entidad privada que proporciona un foro para la expresión no se transforma por ese solo hecho en un actor estatal.”¹².

El rol de las plataformas

Por otra parte, la Corte Suprema de Estados Unidos se ocupó por vez primera de la constitucionalidad de las limitaciones legales al acceso a redes sociales en el caso “Packingham v. North Carolina” ¹³, donde declaró que una ley estatal que prohíba el acceso a esas redes a personas condenadas por delitos sexuales es contraria a la Primera Enmienda.

La clave es que esa enmienda sigue siendo interpretada como un dique de contención frente a los embates contra la libertad de expresión procedentes de los poderes públicos. Esa regla previa determina que el Estado no debe tomar partido reprimiendo expresiones, por muy odiosas que sean, salvo que haya una incitación directa e inmediata a la violencia.

Dice la Corte Suprema estadounidense: “Un principio fundamental de la Primera Enmienda es que todas las personas tengan acceso a lugares en los que puedan hablar y escuchar, y después de reflexionar, hablar y escuchar de nuevo. El Tribunal ha tratado de proteger el derecho a hablar en este contexto territorial. Una norma básica, por ejemplo, es que una calle o un parque es un foro por excelencia para el ejercicio de los derechos de la Primera Enmienda. Véase *Ward v. Rock Against Racism*, 491 U. S. 781, 796 (1989). Incluso en la era moderna, estos lugares siguen siendo lugares esenciales para las reuniones públicas para celebrar algunos puntos de vista, para protestar por otros, o simplemente para aprender e informarse.

¹² Op. cit., p. 12.

¹³ *Packingham v. North Carolina*, 137 S. Ct. 1730, 1737 (2017).

Mientras que en el pasado podía resultar difícil identificar los lugares más importantes (en sentido territorio) para el intercambio de opiniones, hoy la respuesta está clara. Es el ciberespacio -los ‘vastos foros democráticos de Internet’ en general, *Reno v. American Civil Liberties Union*, 521 U. S. 844, 868 (1997)-, y las redes sociales en particular. Siete de cada diez adultos estadounidenses utilizan al menos un servicio de red social de Internet”¹⁴.

Para nuestro estado del arte, la Corte Suprema afirma que en este mundo interconectado la respuesta está clara. Ya no es difícil identificar el lugar (territorio) más importante para el intercambio de ideas, informaciones y opiniones. No obstante, los actores no estatales no necesariamente tienen, bajo las reglas de la jurisdicción por donde pasa el 90 por ciento de las comunicaciones del continente americano, obligaciones consistentes con su poderío.

Este enfoque puede servir para reflexionar sobre los diversos casos que involucraron al expresidente Donald Trump. Uno de ellos por bloqueo de periodistas en su cuenta de Twitter y otros por la decisión de tres cadenas de TV de interrumpir sus alocuciones en las últimas semanas de su mandato. En este contexto se puso en debate si las plataformas podían no sólo “flaggear” sus expresiones (esto es, advertir acerca de la veracidad de su contenido en las publicación -originada en el término “flag”, bandera en inglés-), sino directamente cancelar sus cuentas.

Así pues, y aún en el supuesto de que los tuits de Trump no supusieran el peligro que pareció atribuirles Twitter, la “sanción” impuesta por la plataforma se enmarca en las cláusulas de un contrato privado, no en la norma aprobada por un poder público, y ello parece excluir la aplicación de la Primera Enmienda.

14 Op. cit., p.1

¿Las redes son las plazas y las esquinas?

Como se expuso previamente, no está saldado que las plazas y las esquinas están en manos de privados a los que no cabe exigirles que respeten los derechos humanos como sí a los actores estatales. En el caso “Davison vs Randall”¹⁵, la Corte de Apelación del Cuarto Circuito de Estados Unidos confirmó la decisión del Tribunal de Distrito al considerar que la página de Facebook de la presidenta de la Junta Escolar del Condado de Loudoun (LCSB), Phyllis Randall, constituía un foro público. Randall había eliminado los comentarios publicados por Davison en su página de Facebook como presidenta de la Junta Escolar, los cuales incluían acusaciones de corrupción y conflictos de intereses en la LCSB. Posteriormente le prohibió la entrada a la página de Facebook durante 12 horas.

El Tribunal consideró que, al discriminar el punto de vista en su página de Facebook, la presidenta de la Junta Escolar había violado los derechos de libertad de expresión del demandante en virtud de la Primera Enmienda. Además, estimó que Randall no tenía derecho a bloquear al demandante o a cualquier ciudadano para que comentara en su página de Facebook.

El fallo sostuvo que existía una amenaza creíble contra la libertad de expresión porque Randall testificó que creía que podía prohibir el ingreso a Davison y otros en la página de Facebook de la presidencia de la junta “en función de sus opiniones sin afectar la Primera Enmienda”, como si se tratara de una página personal.

¹⁵ Davison v. Randall, No. 17-2002 (4th Cir. 2019).

Para subrayar el efecto potencialmente amedrentador de las acciones de Randall, el Tribunal citó el caso *City of Lakewood v. Plain Dealer Pub. Co.*, 486 U.S. 750, 757 (1988), que consideró que “la mera existencia de la discreción sin restricciones del licenciante, junto con el poder de restricción previa, intimida a las partes para que censuren su propia expresión, incluso si nunca se abusa realmente de la discreción y el poder”¹⁶.

A continuación, la Corte de Apelación evaluó si el Tribunal de Distrito se equivocó al concluir que Randall había actuado legalmente al prohibir a Davison. El fallo afirmó que Randall creó y administró la página de Facebook “como una herramienta de gobierno”¹⁷. En este sentido, consignó que está designada como página oficial del gobierno. Toda la información de contacto relacionada con la página hace referencia a la oficina del condado que tiene Randall y a su dirección de correo electrónico oficial. Además de la información de contacto, la página incluye columnas de enlaces para navegar por el sitio y una gran columna central que funciona como un feed de noticias para la información de la ciudad y las publicaciones de los ciudadanos. Basándose en la jurisprudencia relacionada (*Rossignol v. Voorhaar*, 316 F.3d 516, 523 (4th Cir. 2003); *Martínez v. Colon*, 54 F.3d 980, 986 (1st Cir. 1995)), el Tribunal consideró que había pruebas suficientes de que la página se utiliza con fines oficiales y que la restricción se hizo en su capacidad oficial con la intención de suprimir las críticas al Consejo Escolar sobre un asunto de interés público importante.

La Corte de Apelaciones también revisó la cuestión jurídica de si la página de Facebook de la presidenta constituía un foro público según la ley tradicional de la Primera Enmienda. El Tribunal comenzó observando que

¹⁶ Op. cit., p. 16-17.

¹⁷ Op. cit., p. 19.

está establecido desde hace tiempo que “las entidades gubernamentales están «estrictamente limitadas» en su capacidad para regular la expresión privada en los foros públicos”¹⁸. Hay dos categorías de foros públicos reconocidas por el Tribunal Supremo, los foros públicos tradicionales o los limitados. Un foro público tradicional abarca los parques, las aceras y las calles, es decir, la propiedad del gobierno que ha sido presentada por el gobierno como un foro público.

Un foro público limitado es un foro que el gobierno ofrece pero que limita a grupos específicos, siempre que la limitación sea neutral en cuanto al punto de vista y razonable. Un ejemplo sería un aula escolar abierta sólo a grupos escolares para reuniones.

El Tribunal observó que, aunque no hay jurisprudencia establecida sobre si una página de Facebook o de otros medios sociales puede constituir un foro público y de qué manera, la página de la presidencia de la junta, de Randall presentaba las características de un foro público, en los términos definidos por la Corte Suprema en el ya mencionado precedente *Packingham v. North Carolina*.

En esta línea, la Corte de Apelaciones rechazó el argumento de Randall que sostenía que la página de Facebook era un sitio web privado y, por tanto, constituía una propiedad privada. Citando las condiciones de servicio de Facebook, según las cuales los usuarios son propietarios de los contenidos que producen, el Tribunal observó que podría argumentarse que los contenidos producidos por funcionarios públicos en el ejercicio de sus funciones oficiales podrían constituir una propiedad gubernamental, afirmó siguiendo la jurisprudencia de la Corte Suprema y de los tribunales inferiores que consideraron que los bienes tangibles e intangibles pueden

¹⁸ Op. cit., p. 22.

constituir un foro público si el gobierno o sus representantes mantienen un control sustancial sobre la propiedad, como hizo Randall en este caso.

En relación con este punto, Davison había planteado que la selección de Facebook por parte del condado de Loudon como foro público podría violar la Primera Enmienda, ya que las condiciones de servicio de Facebook permiten a los usuarios privados restringir el acceso a sus publicaciones en el foro público virtual. La jueza Barbara Milano-Keenan, en una opinión concurrente, dijo que era necesario que la Corte Suprema considere el alcance de la Primera Enmienda en el contexto de las redes sociales y que estudie el alcance de la autoridad de funcionarios públicos como Randall para abrir un foro público en las redes por su propia voluntad.

Milano-Keenan señaló que no existe ningún precedente que establezca que todos o alguno de los funcionarios públicos individuales que actúen en calidad de legisladores se califiquen como una unidad de gobierno o una entidad gubernamental a efectos de crear un foro público, aun existiendo el precedente del caso *Knight First Amendment Inst. at Columbia Univ. v. Trump*¹⁹, que plantea la cuestión de la autoridad del Presidente para dirigir los asuntos del gobierno y establecer la política oficial unilateralmente a través del uso de su cuenta de Twitter. Milano-Keenan observa además que las líneas de responsabilidad para restringir la expresión son borrosas entre las empresas privadas propietarias de las plataformas de medios sociales y el gobierno que alberga los foros públicos virtuales. Plantea un escenario en el que el discurso de odio publicado en una página propiedad del gobierno no podría ser restringido por el gobierno, pero podría serlo por la plataforma por violar las directrices de la comunidad, con lo que se eluden las protecciones de la Primera Enmienda.

¹⁹ *Knight First Amendment Inst. at Columbia Univ. v. Trump*, No. 1:17-cv-5205 (S.D.N.Y.), No. 18-1691 (2d Cir.), No. 20-197 (Supreme Court).

Esta gran paradoja se agudizó por las actitudes del expresidente Donald Trump.

A la hora de escribir este artículo se encuentra cerrado en la Corte Suprema de Estados Unidos sin haberse tratado por considerarse abstracto (en virtud de la terminación del mandato de Trump) el mencionado caso promovido por el Knight First Amendment Institute contra el expresidente. La Corte Suprema debía dirimir sobre la decisión de un tribunal de apelación del segundo circuito de Estados Unidos que ratificó la sentencia de un tribunal inferior según la cual el presidente Trump incurrió en una discriminación inconstitucional de puntos de vista después de bloquear a usuarios de su

cuenta de Twitter por publicar comentarios que no le gustaban.

Esta Corte de Apelaciones consideró que había “pruebas abrumadoras”²⁰ de que la cuenta se utilizaba con fines oficiales y que el bloqueo era una restricción del gobierno, rechazando la afirmación del entonces presidente que sostenía que su cuenta de Twitter era personal.

El Tribunal consideró que las funciones interactivas de Twitter, como responder, retuitear y dar “me gusta”, eran formas de conducta expresiva que permitían a los individuos comunicarse no sólo con el presidente, sino con miles de personas. Estableció, además, que la cuenta de Twitter constituía un foro público porque estaba controlada por el gobierno, y las funciones interactivas de Twitter la hacían accesible al público sin limitaciones.

La Corte de Apelaciones rechazó el argumento del gobierno de que la actividad en la cuenta era discurso gubernamental, sosteniendo que los tuits individuales de Trump lo eran, pero los mensajes publicados por los

²⁰ Op. cit., p. 51.

usuarios eran discurso privado. Por lo tanto, el Tribunal concluyó que el presidente Trump violó la Primera Enmienda cuando bloqueó a los demandantes por publicar mensajes críticos hacia él y sus políticas.

Los impulsores de la acción demandaron al entonces presidente por violar sus derechos de la Primera Enmienda después de que éste bloqueara el acceso a su cuenta de Twitter por haber publicado comentarios críticos. Los demandantes individuales fueron Rebecca Buckwalter, Philip Cohen, Holly Figueroa, Eugene Gu, Brandon Neely, Joseph Papp y Nicholas Pappas. El Instituto Knight de la Primera Enmienda de Columbia no fue bloqueado, pero se unió al caso alegando el derecho a escuchar las opiniones de los demandantes individuales bloqueados. Entre los demandados se encontraban, además de Trump, Daniel Scavino, director de Medios Sociales de la Casa Blanca y asistente del presidente, y Sarah Huckabee Sanders, antigua secretaria de Prensa de la Casa Blanca.

Trump creó su cuenta de Twitter en 2009, cuando era un ciudadano particular, pero estaba registrada a su nombre en su calidad oficial de 45º Presidente de los Estados Unidos. En el momento de interponer la demanda, la cuenta tenía más de 50 millones de seguidores, lo que generaba miles de respuestas a los tuits de Trump y cientos de miles de mensajes de seguimiento en los hilos de comentarios. Ambas partes estuvieron de acuerdo en que la cuenta era utilizada como un canal para comunicarse e interactuar con el público sobre su administración.

Los demandantes individuales fueron bloqueados en mayo y junio de 2017 después de publicar mensajes críticos. A partir de ese momento no pudieron ver los tuits del presidente, ni responder directamente a estos tuits, tampoco utilizar la página web @realDonaldTrump para ver los hilos de comentarios asociados a los tuits del mandatario.

El 23 de mayo de 2018, el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito Sur de Nueva York determinó que el espacio interactivo de la cuenta es un foro público y que la exclusión de ese espacio era una discriminación inconstitucional del punto de vista. Tras la sentencia del Tribunal de Distrito, los demandados desbloquearon las cuentas de los demandantes individuales, pero el cese voluntario de una supuesta actividad ilegal no anuló la demanda.

Los demandados apelaron y el caso fue declarado abstracto por ocho votos y una intervención solitaria del Juez Clarence Thomas, que ha sido vista como un guiño para que se regulen las redes sociales y las plataformas por el Congreso. Este voto disidente se asienta en distintos aspectos, pero fundamentalmente sostiene que, así como las empresas de telecomunicaciones no tienen derecho a excluir usuarios de sus servicios, tampoco lo tiene (en el caso) Twitter.

“Si parte del problema es un control privado y concentrado sobre el contenido en línea y las plataformas disponibles para el público, entonces parte de la solución puede encontrarse en doctrinas que limitan el derecho de una empresa privada a excluir”, afirmó el juez en este caso.

Según el magistrado, hay por lo menos dos doctrinas que limitan la posibilidad de que las empresas excluyan. Por un lado, Thomas afirma que los legisladores podrían usar la escala y la naturaleza pública de plataformas como Twitter para justificar nuevas reglas de moderación, de manera similar a la forma en que la Ley de Telecomunicaciones evita que las compañías telefónicas bloqueen a personas específicas del servicio telefónico. De lo contrario, los legisladores podrían elaborar un estatuto similar a la cláusula de establecimientos públicos de la Ley de Derechos civiles, que evita que los hoteles y restaurantes prohíban el servicio por motivos de raza o credo.

Para expertos en libertad de expresión, la manifestación de Thomas sugiere que las políticas privadas de moderación de contenido de las plataformas violan la Primera Enmienda y regularlas para que no excluyan a las personas del debate público sería una forma de garantizar derechos. Esto vuelve a poner en centro del debate la cuestión de si los particulares están sujetos a las obligaciones de la Primera Enmienda.

El regreso a los principios de los derechos humanos

En este marco, resulta primordial incorporar a la discusión los avances en el ámbito del derecho internacional de los derechos humanos.

En particular, cabe hacer referencia a los Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos²¹ que constituyen un punto de partida útil para señalar las responsabilidades privadas en materia de información y comunicaciones. Asimismo, existen otros proyectos que han formulado propuestas de principios de derechos humanos aplicables al sector.

Los Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos. El informe Ruggie

En 2005, el Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas solicitó al Secretario General de las Naciones Unidas que designara un Representante Especial (RESG) para investigar una serie de temas importantes relacionados con empresas y los derechos humanos. El mandato del RESG surgió, un año antes, de la incapacidad del Consejo de

21 A/HRC/14/27, Organización de las Naciones Unidas, 2011, Asamblea General, Consejo de Derechos Humanos, Informe del Representante Especial del Secretario General para la cuestión de los derechos humanos y las empresas transnacionales y otras empresas, John Ruggie. Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos: puesta en práctica del marco de las Naciones Unidas para “proteger, respetar y remediar”.

adoptar un documento conocido como Normas de las Naciones Unidas sobre las Responsabilidades de las Empresas Transnacionales y otras Empresas Comerciales en la cuestión de los Derechos Humanos. La persona designada como RESG –el Prof. John Ruggie de la Universidad de Harvard– realizó una investigación exhaustiva sobre este tema. En abril de 2008, hizo pública su propuesta de marco para imponer responsabilidades en materia de derechos humanos a las empresas privadas. El Representante Especial adjuntó los Principios Rectores a su informe final. Luego del “Informe Ruggie”, el Consejo de Derechos Humanos hizo suyos los Principios Rectores en su Resolución 17/4, del 16 de junio de 2011, titulada “Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos: puesta en práctica del marco de las Naciones Unidas para «proteger, respetar y remediar»”.

Estos Principios Rectores se basan en el reconocimiento del papel de las empresas como órganos de la sociedad que desempeñan funciones especializadas y que deben cumplir todas las leyes aplicables en los contextos en que operan y respetar los derechos humanos. Los Principios reclaman la adopción de políticas internas de protección, evaluación y reparación incluyendo la contratación de expertos por parte de las compañías. También exigen que las empresas puedan explicar a la sociedad cuando hayan ocurrido violaciones, así como las medidas que se toman para hacer frente a las consecuencias.

En el mismo sentido, en mayo del 2016, el Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, David Kaye, expresó que “[l]os Principios Rectores constituyen un marco para examinar las responsabilidades de las empresas privadas en el sector de la tecnología de la información y las comunicaciones en todo el mundo, con independencia de las obligaciones del Estado o de la aplicación de estas últimas. En los Principios Rectores, por ejemplo, se afirma que las empresas

tienen la responsabilidad global de evitar que sus propias actividades provoquen o contribuyan a provocar consecuencias negativas sobre los derechos humanos y hacer frente a esas consecuencias cuando se produzcan, y de tratar de prevenir o mitigar las consecuencias negativas sobre los derechos humanos directamente relacionadas con operaciones, productos o servicios prestados por sus relaciones comerciales, incluso cuando no hayan contribuido a generarlos (principio 13)”²².

Del mismo modo, el Relator Especial afirma que en el entorno digital, “las decisiones internas sobre cómo atender las peticiones de los Estados de restringir el contenido o el acceso de los clientes a la información, sobre la aprobación de las condiciones de servicio o las opciones de diseño e ingeniería que afectan a la seguridad y la privacidad, y las decisiones relativas a la prestación o rescisión de los servicios en un mercado determinado pueden tener consecuencias sobre los derechos humanos”.

También, señala que los Principios Rectores establecen que las empresas deben estar preparadas para explicar las medidas que toman para hacer frente a las consecuencias de sus actividades sobre los derechos humanos, sobre todo cuando los afectados o sus representantes planteen sus inquietudes. En este sentido, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos también ha instado a las empresas del sector de las comunicaciones y de la información a que revelen los riesgos y las exigencias de los Estados de manera transparente (véase A/HRC/27/37).

En las conclusiones de su informe, el Relator Especial indica que

“[e]ntre las medidas más importantes que deberían adoptar los

²² A/HRC/32/38, Informe del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, 11 de mayo de 2016.

agentes del sector privado está la elaboración y aplicación de procedimientos transparentes de evaluación de los derechos humanos. Deberían elaborar y aplicar políticas que tengan en cuenta las posibles repercusiones de sus actividades sobre los derechos humanos.”

En mayor detalle, el informe señala que “es fundamental que las entidades privadas garanticen la mayor transparencia posible en las políticas, normas y medidas que afectan a la libertad de expresión y otros derechos fundamentales. Las evaluaciones de los derechos humanos deberían ser objeto de un examen transparente en lo que se refiere a sus metodologías, su interpretación de las obligaciones jurídicas y el peso que esas evaluaciones tienen en las decisiones empresariales. La transparencia es importante en todos los ámbitos, incluso en el contexto de la regulación del contenido, y debería comprender información sobre la presentación de solicitudes gubernamentales para la retirada de contenido”.

El Relator Especial concluye en su informe que “[m]ás allá de la adopción de políticas, las entidades privadas también deberían alcanzar compromisos en pro de la libertad de expresión en la formulación de políticas internas, la gestión de productos, el desarrollo empresarial, la capacitación del personal y otros procesos internos pertinentes. El Relator Especial procurará estudiar las políticas y toda la gama de medidas de aplicación de diversas maneras, incluidas las visitas a empresas.”

Recomendaciones específicas sobre la moderación de contenidos y la expulsión y retiro de cuentas de las empresas

En el mismo sentido, en abril de 2018, el Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, David Kaye, propuso en su Informe al Consejo de Derechos Humanos una serie de recomendaciones relacionadas con la moderación de contenidos y la expulsión y retiro de cuentas de las empresas.²³

Para esto, el Relator Especial señala diferentes pautas a tener en cuenta, entre las que se encuentra, en primer lugar, la transparencia en las notificaciones. Una queja habitual es que los usuarios que publican contenido denunciado, o las personas que denuncian abusos, a veces no reciben ninguna notificación de la decisión de eliminarlo u otras medidas adoptadas. Para esto, el informe indica que “La transparencia y las notificaciones van de la mano: una transparencia consolidada a nivel operacional que facilite el conocimiento del usuario acerca del enfoque de la plataforma con respecto a la supresión del contenido alivia la presión sobre la información facilitada en las notificaciones en los casos individuales, mientras que el debilitamiento general de la transparencia aumenta la probabilidad de que los usuarios no puedan comprender por qué se han eliminado contenidos determinados en ausencia de notificaciones adaptadas a los casos concretos.”

En segundo lugar, el Relator Especial expone sobre los procesos de apelaciones y de reparación. En detalle, las plataformas admiten la apelación de una serie de medidas, como la eliminación de un perfil, de mensajes, de fotografías o videos. No obstante, señala el informe, que “aun cuando se permita la apelación, las reparaciones a que pueden aspirar los

²³ A/HRC/38/35, Informe del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, 6 de abril de 2018.

usuarios parecen limitadas o extemporáneas hasta el punto de la no existencia y, en cualquier caso, resultan opacas para la mayoría de los usuarios e incluso expertos de la sociedad civil. Puede ser, por ejemplo, que la restitución de contenido sea una respuesta insuficiente en caso de que su eliminación hubiese dado lugar a un perjuicio específico —que puede ser físico, moral, financiero o para la reputación— para la persona autora del mensaje. Del mismo modo, la suspensión de una cuenta o la eliminación de un contenido mientras se produce una protesta o debate públicos podría tener importantes repercusiones en los derechos políticos y, sin embargo, la empresa no puede ofrecer una reparación por ello.”

En simultáneo, un grupo de defensores y académicos presentó los Principios de Santa Clara sobre Transparencia y Rendición de Cuentas en la Moderación de Contenidos²⁴, que recomiendan un conjunto de estándares mínimos para la transparencia y apelaciones significativas.

Aplicación del test tripartito a las empresas de Internet

En el ámbito de protección internacional de los derechos humanos se desarrolló hace décadas un procedimiento para analizar si las limitaciones a la libertad de expresión son legítimas o no. Esto es conocido como el “test tripartito”, ya que incorpora tres condiciones que deben ser cumplidas en su totalidad para afirmar que una restricción a la libertad de expresión no constituye una violación a los derechos humanos. En pocas palabras, este test indica que se debe evaluar el principio de legalidad -toda limitación a la libertad de expresión debe haber sido prevista en forma previa, expresa, taxativa y clara en una ley, en el sentido formal y material-; el principio de legitimidad o de fin legítimo -esto es, toda limitación debe estar orientada

24 Disponibles en: <https://santaclaraprinciples.org/>

al logro de objetivos imperiosos, la protección de los derechos de los demás, la protección de la seguridad nacional, del orden público, de la salud pública o de la moral pública-; y, por último, el principio de necesidad y proporcionalidad -la limitación debe ser necesaria en una sociedad democrática para el logro de los fines imperiosos que se buscan, estrictamente proporcionada a la finalidad perseguida, e idónea para lograr el objetivo imperioso que pretende lograr, requiriendo la demostración de que existe una necesidad imperiosa o absoluta de introducir limitaciones-.²⁵

Por su parte, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (en adelante, “Corte IDH”) concluyó en su Opinión Consulta 5/85 que la colegiación obligatoria de los periodistas es incompatible con el artículo 13 de la CADH, en la medida en que restringe el pleno acceso a los medios de comunicación como vehículo para ejercer la libertad de expresión. En este marco, la Corte IDH afirmó que el artículo 13.3 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos “no sólo trata de las restricciones gubernamentales indirectas, sino que también prohíbe expresamente ‘controles... particulares’ que produzcan el mismo resultado. Esta disposición debe leerse junto con el artículo 1.1 de la Convención, donde los Estados Parte ‘se comprometen a respetar los derechos y libertades reconocidos (en la Convención) ... y a garantizar su libre y pleno ejercicio a toda persona que esté sujeta a su jurisdicción...’. Por ello, la violación de la Convención en este ámbito puede ser producto no sólo de que el Estado imponga por sí mismo restricciones encaminadas a impedir indirectamente ‘la comunicación y la circulación de ideas y opiniones’, sino

²⁵ Corte Interamericana de Derechos Humanos (2017), Estándares internacionales de libertad de expresión: Guía básica para operadores de justicia en América Latina. Disponible en: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r37048.pdf>

también de que no se haya asegurado que la violación no resulte de los ‘controles... particulares’ mencionados en el párrafo 3 del artículo 13.”

En la misma línea de ideas, la Corte IDH afirma que “el análisis anterior del artículo 13 evidencia el altísimo valor que la Convención da a la libertad de expresión. La comparación hecha entre el artículo 13 y las disposiciones relevantes de la Convención Europea (artículo 10) y del Pacto (artículo 19) demuestra claramente que las garantías de la libertad de expresión contenidas en la Convención Americana fueron diseñadas para ser las más generosas y para reducir al mínimo las restricciones a la libre circulación de las ideas.”

Por su parte, el informe ya citado de 2018 del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión de Naciones Unidas indicó que “[l]as empresas deberían incorporar directamente en sus condiciones de servicio y sus ‘normas comunitarias’ los principios pertinentes del derecho de los derechos humanos que garanticen que las medidas relacionadas con el contenido se guiarán por las mismas normas de legalidad, necesidad y legitimidad que rigen la regulación de la expresión por los Estados”.²⁶

Con esto en mente, detalla sobre el requisito de legalidad que “[l]as normas de las empresas normalmente carecen de la claridad y concreción que permitiría a los usuarios predecir con una certeza razonable qué contenidos los colocan en el lado peligroso de la línea”. Para esto, recomienda a las empresas “hacer más por explicar sus normas de forma más detallada con datos agregados que ilustren las tendencias en el ámbito de la vigilancia del cumplimiento de las normas y ejemplos de casos reales o

²⁶ A/HRC/38/35, Informe del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, 6 de abril de 2018, párr. 45. El resaltado es propio.

casos hipotéticos detallados que aclaren los matices de la interpretación y la aplicación de normas concretas”.

En cuanto al estándar de necesidad y proporcionalidad, el Relator Especial señala que “[l]as empresas no solo deberían describir más detalladamente las normas controvertidas y aplicables en contextos específicos. También deberían divulgar datos y ejemplos que permitan conocer mejor los factores que tienen en cuenta a la hora de determinar una infracción, su gravedad y las medidas adoptadas como respuesta. (...) Los datos sobre las medidas adoptadas también servirían para establecer una base sobre la cual evaluar en qué medidas las compañías aplican las restricciones de una forma muy estricta. Debería explicarse en qué circunstancias aplican restricciones menos estrictas (como avisos, restricciones de edad o desmonetización).”

Por último, en torno a los estándares internacionales de no discriminación, el informe indica que unas garantías genuinas de no discriminación requerirían que las empresas “fueran más allá de los enfoques formalistas que consideran todas las características protegidas como igualmente vulnerables a los abusos, el acoso y otras formas de censura”. En su lugar, el Relator Especial afirma que “cuando las empresas elaboren o modifiquen sus políticas o productos deberían tratar de conocer cuáles son las preocupaciones de las comunidades que históricamente se han enfrentado al peligro de la censura y la discriminación y tener en cuenta esas preocupaciones.” Lo propio resulta de la Declaración Conjunta de los/as Relatores/as Especiales de Libertad de Expresión de 2017: Declaración Conjunta sobre Libertad de Expresión y “Noticias Falsas” (Fake News), Desinformación y Propaganda.²⁷ Aquí, la Declaración Conjunta expone que “[c]uando los intermediarios pretendan tomar medidas para

²⁷ Disponible en: <http://www.oas.org/es/cidh/expresion/showarticle.asp?artID=10568&ID=2>

restringir los contenidos de terceros (como la eliminación o la moderación de contenidos) que excedan lo exigido legalmente, deberían adoptar políticas claras y preestablecidas que regulen estas medidas. Estas políticas deberían estar basadas en criterios objetivamente justificables, y no en fines ideológicos o políticos, y en lo posible deberían adoptarse tras mantener consultas con sus usuarios.”

Para esto, los/as Relatores/as indican que “[l]os intermediarios deberían adoptar medidas efectivas para asegurar que sus usuarios puedan consultar fácilmente y comprender las políticas y prácticas, (...) incluida información detallada sobre cómo se aplican, y cuando sea relevante, proporcionando guías explicativas o resúmenes claros, concisos y fáciles de entender sobre esas políticas y prácticas.” Del mismo modo, “los intermediarios deberían observar las garantías mínimas de debido proceso, lo que incluye la notificación oportuna a los usuarios cuando los contenidos que hayan creado, cargado o alojado puedan ser objeto de una acción por contenidos, y brindar al usuario la oportunidad de cuestionar la acción, ateniéndose exclusivamente a restricciones prácticas que sean lícitas o razonables, efectuando un control minucioso de las pretensiones planteadas al amparo de tales políticas antes de tomar cualquier medida y aplicando las medidas de manera coherente.” Véase que no autoriza en forma directa e inmediata el retiro, sino que la notificación sea oportuna y reclama un control minucioso previo a la medida.

En resumen, de los informes indicados se puede concluir que resultan aplicables a los actores no estatales, en particular a las empresas de internet, las reglas de aplicación del test tripartito imprescindible para la adopción de restricciones al ejercicio de la libertad de expresión, tanto en los términos del artículo 13.2 de la CADH, como del artículo 19 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos.

Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este artículo, resulta indudable que existen derechos humanos concernidos en la actividad de las plataformas. Por citar los más notorios: privacidad, protección de datos personales, libertad de expresión, acceso a la información, honor, igualdad y no discriminación.

No obstante, hay quienes mantienen posiciones contrarias, así como hay teóricos que se enrolan en estas posiciones presentadas bajo un aspecto de novedad, cuando en realidad remiten a los más antiguos principios del derecho internacional de los derechos humanos.

Las inconsistencias entre estos principios y los términos de servicio impuestos por los contratos y obligaciones de aceptación por parte de las plataformas son parte de los grandes puntos sobre los cuales es necesario echar luz, aunque parece bastante claro que no se requieren leyes para proclamar que los actores no estatales tienen obligaciones en la materia.

Lo que sí ofrece la realidad es que a veces será necesario que los Estados adopten las medidas necesarias y compatibles con los estándares internacionales e interamericanos de libertad de expresión y los demás derechos humanos concernidos, destinadas a que estos enormes actores no estatales no puedan eludir cumplir en la práctica con sus obligaciones de prevención, reparación y no repetición, que resultarán ser garantías de derechos de las personas.

Bibliografía

A/HRC/14/27, Organización de las Naciones Unidas, 2011, Asamblea General, Consejo de Derechos Humanos, Informe del Representante Especial del

Secretario General para la cuestión de los derechos humanos y las empresas transnacionales y otras empresas, John Ruggie. Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos: puesta en práctica del marco de las Naciones Unidas para “proteger, respetar y remediar”.

A/HRC/32/38, Informe del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, 11 de mayo de 2016.

A/HRC/38/35, Informe del Relator Especial sobre la promoción y protección del derecho a la libertad de opinión y de expresión, 6 de abril de 2018.

Corte Interamericana de Derechos Humanos (2017), Estándares internacionales de libertad de expresión: Guía básica para operadores de justicia en América Latina. Disponible en:

<https://www.corteidh.or.cr/tablas/r37048.pdf>

Declaración Conjunta de los/as Relatores/as Especiales de Libertad de Expresión de 2017: Declaración Conjunta Sobre Libertad De Expresión y “Noticias Falsas” (Fake News), Desinformación y Propaganda.

Disponible en:

<http://www.oas.org/es/cidh/expresion/showarticle.asp?artID=1056&lID=2>

European Parliamentary Research Service (EPRS), 2021, Briefing EU

Legislation in Progress - Digital services act. Disponible en: [https://](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2021/689357/)

www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2021/689357/

[EPRS_BRI\(2021\)689357_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2021/689357/)

Fiss, Owen, 1997, Libertad de Expresión y estructura social. Ed. Coyoacán, México.

Fiss, Owen, 1999, La ironía de la libertad de expresión, Gedisa, México.

Fiss, O., 1999, “The Censorship of Television”, Faculty Scholarship Series. Paper 1318.

House of Commons, 2018, Disinformation and ‘fake news’: Interim Report. Fifth Report of Session 2017–19, del 29 de julio de 2018.

Disponible en <https://publications.parliament.uk/pa/cm201719/>

[cmselect/cmcmums/363/363.pdf](https://www.parliament.gov.au/cmselect/cmcmums/363/363.pdf)

Loreti, Damián y Lozano, Luis, 2014, El derecho a comunicar. Debates en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Organización Mundial de la Salud, 2020, Situation Report N° 13, del 2 de febrero de 2020. Disponible en: https://www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/situation-reports/20200202-sitrep-13-ncov-v3.pdf?sfvrsn=195f4010_6

Principios de Santa Clara sobre Transparencia y Rendición de Cuentas en la Moderación de Contenidos (2018). Disponible en: [https://santaclaraprinciples.org/Relatoría Especial para la Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos \(RELE\), \(2019\) Guía para garantizar la libertad de expresión frente a la desinformación deliberada en contextos electorales. Disponible en: <https://publications.parliament.uk/pa/cm201719/cmselect/cmcmums/363/363.pdf>](https://santaclaraprinciples.org/Relatoría%20Especial%20para%20la%20Libertad%20de%20Expresión%20de%20la%20Comisión%20Interamericana%20de%20Derechos%20Humanos%20(RELE),%20(2019)%20Guía%20para%20garantizar%20la%20libertad%20de%20expresión%20frente%20a%20la%20desinformación%20deliberada%20en%20contextos%20electorales)

Jurisprudencia

City of Lakewood v. Plain Dealer Pub. Co., 486 U.S. 750, 757 (1988).

Davison v. Randall, No. 17-2002 (4th Cir. 2019).

Knight First Amendment Inst. at Columbia Univ. v. Trump, No. 1:17-cv-5205 (S.D.N.Y.), No. 18-1691 (2d Cir.), No. 20-197 (Supreme Court).

Manhattan Community Access Corp, et al. v. Halleck et al, 587, U.S., Docket No. 17-1702 (2019).

Packingham v. North Carolina, 137 S. Ct. 1730, 1737 (2017).

Un trampolín para decir cosas

Nueve breves notas sobre las narrativas audiovisuales en pandemia

Pablo Gasloli

1. Sobre el carácter de la imagen y las propiedades de las narrativas en estos tiempos de excepción.

Las narrativas remiten a la forma de contar historias, sucesos, y en el campo audiovisual es determinante su construcción a través de la imagen. Una imagen que tiene sus propios códigos de construcción, como el encuadre, la composición, la iluminación, el montaje.

En esta etapa de pandemia y aislamiento social, la utilización de dispositivos tecnológicos que reemplazan a las cámaras, producen recortes narrativos tanto por la necesidad de filmar interiores (físicos y psicológicos), como por la propia herramienta, en general celulares, que limitan las posibilidades de encuadres, entre otros.

Al mismo tiempo, la incorporación de la palabra escrita, y de la oralidad, a través de herramientas diversas, afectan la narración visual, dado que se transforman en determinantes para solventar la historia que no puede ser narrada en situaciones de proximidad.

Estos condicionantes externos, tecnológicos y narrativos, sumados a un conjunto de fenómenos que suponen la transformación cada vez mayor de las prácticas en praxis audiovisuales (tanto artísticas como comunicativas) -susceptibles de ser transmitidas-, producen cambios en la centralidad de la imagen. Habrá que meditar, cuando la pandemia termine, si son circunstanciales o permanentes.

Analicemos algunas producciones audiovisuales específicas de este tiempo.

2. (TV) La primera-serie-web

La primera condición es decirlo. Decir que se es la-primera-serie-web; no importa tanto si es cierto. El discurso puede luego fundar ese atributo a condición de remontar, de lo hecho, una imaginación que trascienda -al menos- el presente y permita, valija-en-mano-, la excursión de la idea en su viaje al pasado. El presente se reescribe, indefectiblemente, en un tiempo posterior. Siendo así, de la competencia por *primerear* la pandemia, tomaremos el segmento vernáculo televisivo.

Hay dos “la-primera-serie-web”, así se presentaron, así fueron informadas.

2.1. Terapia en Cuarentena (TV Pública, Mayo 2020)

¿Qué decir?

¿Originalidad? Ninguna: una psicóloga atiende a sus pacientes por videoconferencia. La narrativa como parodia de la realidad. Claro que hablamos de la realidad en términos de la clase media porteña: con acceso a un techo, a la tecnología y al psicoanálisis privado. La fórmula, para nada original, se repite y la escenografía real de las casas de las actrices y los actores garantiza esta organización del relato. La psicóloga es testigo-participante, como nosotros, de estas vidas reduplicadas en formato comprimido. Es de notar cómo la narrativa naturaliza los accesorios de la comunicación de plataformas (celulares, *compus*, auriculares, bibliotecas de libros o de diseño).

2.2. Los Elegidos (SkyTV/Youtube, Octubre 2020)

Tal vez la serie más cutre que vayamos a ver, tampoco original, sino que retoma -y mezcla-, sin gran astucia, el tópico de la distopía y la nomenclatura bíblica. Se trata de un conjunto de sobrevivientes a la pandemia que "se descongelan" dentro de 5 años (como Walter, el personaje de *Telefónica*, que -al despertar- intentaba llamar con cospeles de Entel en los públicos de la empresa española) y deben luchar contra el grupo de Los Apóstoles; batalla que desata la 3ra. guerra mundial. Trillado que chorrea.

Cutre, la historia; Cutre, el elenco (mediáticos y ex-mediáticos con aspiraciones artísticas, abandonados o expulsados o autoexpulsados -en algún caso, como el de Ivo Cutzarida, polemista derecho con voluntad de integrarse y discurso de antisistema; o el caso de Gustavo Conti, ex ganador del reality *Gran Hermano* (2001) y denunciado mediáticamente por su esposa, por hipócrita, por exigirle a la esposa monogamia mientras pirateaba por chat).

Tres frases del elenco para el recuerdo:

Dice Conti, protagonista: "Quise seguir haciendo lo que amo, que es actuar, y que no me pinte el bajón (...) En el proyecto somos gente que tenemos ganas de trabajar y nos gusta lo que hacemos, se está logrando algo bueno, novedoso, y atrapante. Es una serie de ficción con mucho suspenso e intriga (...) Me atrajo lo creativo y original de la propuesta. Filmar desde mi casa es raro, divertido."

Dice Habud (el creador de la serie): "La idea surgió de una charla informal con Héctor Pazos, con quien ya teníamos dos proyectos y se pararon por la pandemia. Pensé que teníamos que hacer algo para no bajearnos, y a los dos días empezamos a filmarnos, y fuimos sumando más gente."

Dice Riestra (la coprotagonista): "Me interesó mucho la idea del 'no contacto.'"

Dice Gonzalo Rocca (hijo, actor y productor): "La idea surgió cuando relacionamos la pandemia, el encierro y la locura que nos estaba agarrando para transformarlo en una ficción."

Tal vez habría que hacer un enroque, al menos de los títulos de la(s) Primera-serie-web en pandemia: Podría llamarse "Terapia en cuarentena" a este bodrio, y "Los elegidos" (con casa y acceso al psicoanálisis)" al primero-primero.

3. Cine: Lejano Interior (Dirigida por Mariano Ilinas, Producida por El Pampero Cine, 0:40:25 HMS)

Se trata de un corto de 40 minutos en el que el narrador intenta ensayar una lógica del tiempo fragmentado de los objetos del mundo del aislamiento (libros, muebles, familia, ideas, recuerdos, misterios, mitos y gestos).

Tal vez la producción más interesante de este período dado que comprende perfectamente la naturaleza de la transformación que se ha efectuado en el mundo: el pasaje de la vida de los conceptos a los objetos aislados, y la vida como el juego de la dialéctica entre esos objetos abandonados (que portan el conjunto de interioridades, la hoja de vida de lxs sujetxs) y la voluntad de comprenderlos, agruparlos, seleccionarlos, recordarlos y darles otros planos y otros enfoques. La pregunta que parece formular es ¿Se puede fundar -o refundar- la interioridad? ¿Es un territorio a encontrar o se está en ella? Si se puede fundar, la organización social de los objetos del mundo, ¿qué nomenclaturas y qué taxonomías reviste? *Lejano Interior* parece afirmar que se habita en tanto

se reactualiza el encuentro con ese lejano mundo interior proyectable a través de los objetos circundantes.

4. Misceláneas: Educación y Política en la época de las plataformas audiovisuales.

El uso político de la estética de la videoconferencia en los medios, como mediación o verosimilitud, como universo que connota una identificación en el espectador: la pantalla transmite en forma multiplicada o dividida las imágenes como si se tratara de una videoconferencia. El marco, como efecto de realidad, se iguala a las ventanas de los usuarios (antes espectadores). Se ve la información televisiva como si se estuviera consumiendo a través de las redes, repositorio en el cuál supervivirá siempre fresca y joven. Tomemos algunos ejemplos de este uso paralelo de la estética de las plataformas en la imagen televisiva.

Imagen de las marchas anticuarentena: La pantalla dividida así multiplica los efectos de verosimilitud de lo que se quiere comunicar, en tanto se iguala el cuadro de cada uno de los focos de la protesta, a los usuarios de *zoom* o cualquier otro sistema de videoconferencia. Asistimos al espectáculo de la información como si asistiéramos a una *reunión*.



Imágenes TN a dúo: Utilizan la estrategia del montaje como zoom para mostrar al periodista bueno vs el funcionario malo (TN vs el jefe de gabinete);



o como en la imagen siguiente, al buen hombre humilde que solo tiene el sentido común comunicativo (siempre de derecha, el Dipy) vs. El

periodista militante connotado como corrupto (Brancatelli).



De allí se desprenden toda una gama de ecuaciones simples, donde la disposición de la imagen, construida como dispositivo conferencista, aloja una intención de verdad-por-omisión que, de no ser deconstruída, se entronizará como un origen, como una lengua que se vuelve hacia sí misma. La gramática de la imagen en Pandemia es, en simultáneo con el Derecho, un lenguaje que se autoabastece, que instala sus reglas e instituye sus pactos.

Las últimas cuatro imágenes son figuras de los intentos de pervertir la *netiqueta* de las plataformas: la *liga* primero Bullrich al convertir su parlamentar en imagen, copia o captura -que le permita salir del espacio- (y es capturado y vilipendiado por descuidado: básicamente olvidó remover la imagen de fondo que lo duplicaba, confirmando que no había estado presente);



o el caso del Diputado Ameri que “inadvertió” que su cámara estaba encendida y se puso mimoso con su concubina, a los ojos de odxs. Exhibicionismo casi idéntico a la imagen del alumno que, empujando los límites de la desfachatez, se mostró bañándose al tiempo que tomaba una clase virtual en la UBA.



Tal vez el momento más duro sea el que hayan sufrido lxs alumnxs de la UADE al ver a la compañera docente morir durante una reunión de videoconferencia.

Ciertamente, como confirma la última imagen que veremos, del parlamento, de la primera sesión por zoom, la realidad será aumentada por las plataformas o no será.



5. El desvío hacia la *visualidad* como una economía del contagio

Tal vez sea en las artes audiovisuales donde se verifica el mayor tráfico de influencias entre las prácticas artísticas y la comunicación audiovisual en estos tiempos. Esto ocurre por una sencilla razón: todas las prácticas artísticas -consideradas actividades no esenciales- tuvieron que volcarse al audiovisual para sobrevivir. En cierta forma, este contagio de elementos, este desvío de espacios, refuerza una positividad, un carácter optimista de la peste: para sobrevivir, las expresiones de la cultura se contagian de la comunicación audiovisual. Ocurre con las artes performáticas (hoy en día transmitidas o retransmitidas por las plataformas de videoconferencia), ocurre también en las Artes Visuales, en la Poesía y en la Música.

De esta manera, el universo audiovisual, al haber sustituido los espacios estriados de las diferentes praxis, conforma una nueva economía del mundo. La nueva normalidad, en tanto *mundo audiovisual*, reúne y re-dimensiona las prácticas, formateando sus objetos para y hacia las plataformas de transmisión. Allí donde había espacios configurados por discursos diversos, la cámara (ojo público de la pandemia) regurgitará secuencias, colecciones o archivos. El pasaje de los espacios a las series confirma la irreversibilidad de la desviación. No cruzar a *lo audiovisual* implica una renuncia, un margen y un silencio.

6. Fenómenos en serie o una serie de fenómenos

Esta pervivencia de las prácticas en el universo audiovisual debe ser comprendida como un fenómeno complejo en diálogo con la estructura económica de la producción cultural contemporánea. No han sido solamente las prácticas artísticas las que se han volcado al audiovisual para pervivir: la Educación -por citar un ejemplo- se ha virtualizado, adoptando también el enfoque de las prácticas artísticas que citábamos antes. Unx docente, un celular o una computadora con cámara, un conjunto de alumnxs, el sonido, la pantalla. Estudiar es ahora, ante todo, a través de las pantallas, una experiencia de proyección en la que todxs lxs sujetxs participantes obtienen una cuota del espacio audiovisual. Tal vuelco al espacio digital conlleva una aporía cuanto menos bidimensional: la traslación de la comunicación al universo audiovisual de las prácticas productivas y reproductivas de la transmodernidad digitalizada es impactada por el carácter mercantil de la información en el flujo de la transmisividad, en un movimiento por el cual ella misma se convierte en información y deviene archivo. Ahora, en tanto información, será comprendida con las claves ideológicas con las que los sistemas de creencias interpretan los objetos materiales y sensibles del

mundo. La instancia de conexión, inextricable, añadirá un grado más de alejamiento, en términos clásicos, a los sujetos, de los objetos del mundo. O, en términos de Baudrillard, aquello que antes se vivía directamente, solo puede ahora ser recuperado a través de las pantallas. De cierta forma, son ellas las que, enredadamente, sustituyen el espacio público.

7. La incondición digital

Decía Edmond Jabés, en su *Libro de los márgenes*, que “*lo incondicional no se opone a lo neutro; es esencialmente su radicalidad; condición de la incondición e incondición de toda condición*”. En este sentido la *incondición digital* es la característica fundamental de la economía de los intercambios en tiempos de la Pandemia. La digitalidad ha suplantado hasta tal punto los espacios públicos que es imposible pensar las imágenes del mundo por fuera de su transmisividad. Se es en tanto se transmite. Y esta *incondición* supone una modificación sustancial de las imágenes del mundo. Si la discusión fundamental en relación a las imágenes confirmaba la desaparición del carácter único de éstas en pos de la serie como dispositivo fundamental; la digitalidad (que añade un término más de alejamiento -en términos visuales, una compresión mayor de los fenómenos-) pareciera destronar la noción de desvío -en tanto imposibilidad comunicativa- reemplazada ahora por la promesa de los repositorios. Youtube, Netflix, Stremio, HBO, Amazon, Cine.Ar, Cont.Ar, WeAreKabinett, etc. no son otra cosa que repositorios de dónde rescatar contenidos ya archivados, ya a archivarse. Los repositorios son los nuevos Dioses de la red. En palabras de Spinetta: “*todas las cosas que se pierden, las tiene en un bolso Dios*”.

8. (In)especificidad de las imágenes en Pandemia

Es cierto que la desaparición del espacio público, como aislamiento obligatorio, paliativo de los males del mundo, transforma técnicamente la producción de las narrativas audiovisuales y puede ser interpretada en esas claves: cierto efecto de la interioridad (ya sea en los espacios como en las narrativas y en la psicología de las subjetividades en pandemia); cierto distanciamiento de los intercambios o naturaleza de los aislamientos en términos narrativos; cierto recorte de planos, luces, sonidos - sumada a la monofocalización automática o semiautomática de los dispositivos de captura (cámaras, micrófonos, interfaces)- deben ser puestas en relación con las estrategias de las plataformas de distribución de la información. Es notorio cómo los medios masivos de comunicación, las producciones artísticas volcadas (¿migradas?) al audiovisual e, inclusive, la praxis parlamentaria, incorporan las estrategias de los nuevos sistemas de videoconferencia que permiten llegar a los nuevos públicos. Así es factible ver series de televisión actualísimas donde lxs actores trabajan con la cámara de su celular y auriculares puestos; o diputados que proyectan una imagen de presencia capturada y retransmitida como video; o debates o paneles de tertulia de Zoom en los grandes medios televisivos de todos los continentes.

Pareciera que la componente filosófica tanatológica de la peste hubiera sido sustituida por una tecnología de los dispositivos de comunicación actuales. El reemplazo es del Concepto por el Objeto. “No hay más conceptos” parecen bregar las imágenes del mundo: hay dispositivos o su ausencia. En algún momento de la humanidad, la peste conllevaba a imaginar utopías del mundo o a rescatar de él aquello que era preciso salvar en caso de una posible extinción humana. Casi como una prótesis transmoderna, no aparecen ya estas miradas y sí una tecnología profiláctica ocupa el lugar

o hace las veces de conciencia casi como confirmando que solo podemos pensar aquello que vemos y/u oímos.

9. Hacia una diálectica de la comprensión

Escapa, tal vez, a este texto, pero es de sugerir que, en medio de la carrera por encontrar una cura al mal de la peste; la vida se afirma políticamente como negación. Vivir es no-contagiarse y, paradójicamente, contagiarse las prácticas audiovisuales es lo que permite -tal vez- reproducir la vida. No hay actividad que escape a las estrategias de producción y distribución de la información en tiempos de Pandemia. Todas las instituciones modernas y transmodernas han sido impactadas por esta *incondición* digital que parece confirmar que no hay (no habrá) vida si no es en línea. No hay, no habrán, producciones fuera de las pantallas. No hay, no habrán, imágenes fuera los repositorios. No hay, no habrán, palabras, fuera de los formularios de introducción de textos. La vida, reducida al universo de las operaciones digitales, deberá ser liberada, nuevamente, de sus compromisos.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. (1997). El otro por sí mismo. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gruzinski, Serge. (1994). La guerra de las imágenes. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosa, Nicolás. (1997). La lengua del ausente. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Srnicek, Nick. (2019). Capitalismo de plataformas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Van Dijck, José. (2016). La cultura de la conectividad. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Cuando se tensan las agendas¹.

La noticia sobre el secuestro de la niña M. a través de las pantallas de la televisión por cable.

Stella Martini

Hace unos años, Aníbal Ford (2005) afirmó que “el enorme poder de las empresas económicas privadas se ha extendido nacional e internacionalmente, e influyen directamente en las decisiones económicas, las elecciones políticas y la producción y diseminación de imágenes y mensajes. La información ha dado una vuelta de tuerca sobre su transformación y se ha convertido en un *commodity* o mercancía” (2005: 83).

La niña M., de siete años, que vive en la calle, desaparece el lunes 15 de marzo de 2021 de la mano de Carlos Savanz, un conocido eventual de su madre, quien autorizó al hombre a llevarla a conseguir una nueva bicicleta. Como toda cobertura televisiva sobre crímenes la crónica es aproximada: ofrece el momento posterior a la desaparición, y la desaparición, que se hace búsqueda, se construye como un todo. Es un único momento, a pesar del largo camino que las mismas televisoras toman de las imágenes de los rastrillajes policiales y en diferentes cámaras de seguridad de las calles.

¹ Este trabajo incluye reflexiones que forman parte de un libro acerca de la teoría de la noticia sobre el crimen, a publicarse en 2022.

La cita del texto de Ford (2005) pretende ubicar el problema en estudio en su contexto macro de ocurrencia para problematizar cómo el carácter de *commodity* de los discursos de los medios se manifiesta, atraviesa y se solapa en noticias sobre un caso criminal en el que la miseria y la deprivación son las condiciones de vida de la víctima. La gravedad del acontecimiento en estudio y la cuantiosa información que circula por todos los medios y redes ubica en un lugar privilegiado el formato audiovisual que, no solo produce la noticia para las audiencias, sino que tiene una doble valencia, el acompañamiento en la búsqueda, con la foto reiterada de la niña en las pantallas y la mostración de las imágenes de las cámaras de seguridad que exceden los usos habituales del soporte. Una televidente reconoce a la chiquita en Luján, avisa a la policía, que ubica a ambos y procede a la detención del criminal y al rescate de la víctima. No es la primera vez que se salva a un menor por las fotografías que la televisión exhibe. En este caso, se suma la imagen de la imagen, a través del seguimiento en las cámaras de seguridad de la huida del hombre por zonas que solía frecuentar, según testimonios aportados por algunos de sus familiares.

Este trabajo aborda la construcción periodística del secuestro de la niña M., ocurrido en la ciudad de Buenos Aires, en el barrio de Villa Lugano, en las programaciones de los canales de noticias en la televisión por cable producida en Buenos Aires. Es su propósito identificar las retóricas de la noticia y problematizar la teoría de la *agenda setting* y la hipótesis de *agenda cutting* a partir de la serie noticiosa del *acontecimiento - desaparición* de la niña M., y su rescate, tres días después; también se incluye en el análisis la continuación de la serie hasta el 25 del mismo mes de marzo. Cuando la familia verifica la desaparición de M., hace la denuncia

ante la policía y se instala la “Alerta Sofía”², que obliga a la búsqueda inmediata y la movilización de las fuerzas de seguridad en forma conjunta. A partir de ese momento la serie noticiosa televisiva es un único relato: la búsqueda de la niña, esa *noticia- búsqueda* que aumenta como una bola de nieve.

La noticia construida y consumida como una mercadería exige modos discursivos espectaculares. En el caso de la crónica sobre el crimen, la espectacularidad se traduce en la hipérbole y el escándalo, y se exagera porque refiere a la violencia en forma explícita y abierta a cuyo acceso la pantalla televisiva favorece. El delito, que para el sentido común suele sintetizar en sí mismo todas las violencias que podría sufrir un individuo, está sobrerrepresentado en el sistema audiovisual³. La exposición de robos violentos y agresiones físicas en el espacio público o el privado, así como también de muertes por armas de fuego son la prueba de ello⁴. Si la víctima es una niña o un niño y el hecho es cubierto por los medios se asume que se trata de un tipo mucho más grave de noticia. Y, en el caso tratado, la urgencia por encontrar a la víctima del secuestro exige mediáticamente la construcción de un despliegue casi ininterrumpido de noticias, periodistas y movileros, porque se trata de una criatura altamente vulnerable, por tanto más “fácil de ser comerciada”, aseguran varios medios y los mismos vecinos.

2 El nombre del alerta se origina en el caso de la desaparición forzada de Sofía Herrera, de 5 años, en Tierra del Fuego, en 2008.

3 En un trabajo anterior abordé los resultados de una encuesta que realizara en 2014, en la ciudad de Buenos Aires, en la que las personas encuestadas identificaron la violencia con el delito y con dificultad reconocieron la existencia de “violencia doméstica” y de “violencia física”, y la “violación de los derechos” como otras expresiones de las violencias, para más datos ver “Nombrar las violencias”, de mi autoría, en la compilación organizada en colaboración con María Eugenia Contursi, *Crónicas de las violencias en la Argentina. Estudios en comunicación y medios* (2015), y con el equipo de investigación del proyecto UBA-CyT que dirigía.

4 Este trabajo se propone cuestionar el modo en que la televisión expone y construye la violencia, poniendo en relación la cantidad y la cualidad de las expresiones delictivas.

La noticia circula por todos los medios, los canales de 24 horas de noticias tienen tema obligado de agenda. El nivel de audiencia⁵ de los canales de cable en nuestro país, en especial *Todo Noticias, TN*, *Canal 5 Noticias, C5N*; *América 24, A24*; *Crónica TV*, al ofrecer noticias durante todo el día, con la modalidad de repetición en la madrugada de algunos de los programas del *prime time*, es relativamente importante, y los constituye en un objeto de estudio pertinente para el caso anotado porque no sale de pantalla. Estos canales, con una agenda variada, apelan a la información en directo, la búsqueda de la primicia y el debate. La elección del corpus noticioso remite a la relevancia en el conjunto de la información argentina de las señales televisivas- que pertenecen a empresas privadas-, y son las que registran mayor audiencia en el sector de los canales de noticias. También se las elige porque son medios especializados en el género información periodística, y como tales focalizan en el caso criminal en sus programas de información y de opinión durante el período señalado. Estos canales tienen el rating más alto entre los de su categoría, considerando toda su programación, tal como muestra el Cuadro 1:

Lugar en el ranking	Canales	Preferencia de la audiencia
1ero	<i>TN</i>	2,23%
2do	<i>C5N</i>	1,83%
3ero	<i>A24</i>	1,28 %
4to	<i>Crónica TV</i>	1,27 %

⁵ Se asume que el volumen alto de publicidad en estos canales también se constituye en una variable que pone en evidencia el número de la audiencia y que aporta a la legitimidad de su elección como espacio problemático.

Cuadro 1. Datos de Kantar Ibope Media, correspondientes a junio 2021⁶

En el *prime time*, la franja de emisión de 18 a 23 horas, los números cambian, como lo indica el Cuadro 2:

Lugar en el ranking	Canales	Preferencia de la audiencia
1ero	<i>C5N</i>	2,51%
2do	<i>TN</i>	2,03%
3ero	<i>A24</i>	1,76 %
4to	<i>Crónica TV</i>	1,37 %

Cuadro 2. Datos de Kantar Ibope Media, correspondientes a mayo 2021⁷

Los datos permiten asumir que los canales de cable gozan de interés entre las audiencias televisivas porque ofrecen una nutrida información sobre diferentes temas⁸

Noticiabilidad y noticia, la historia y la crónica del caso de la niña M

6 Revisado el 15/07/2021 <https://www.totalmedios.com/nota/45937/rating-de-cable-tn-gano-en-junio-y-tyc-sports-escalo-al-tercer-puesto>

7 Revisado el 15/07/2021 <https://www.ambito.com/espectaculos/c5n/se-consolida-el-prime-time-las-senales-noticias-n5197637>

8 La TV por cable ofrece información sobre diversas actividades, lugares, personajes mientras que la televisión por aire ofrece una agenda de información pública más acotada que ocupa mucho menos tiempo al aire, ya que su programación se centra en el espectáculo, la comedia, cocina, ficción seriada, el humor, las entrevistas, competencias, variedades, musicales, novelas, unitarios, entre otros géneros.

En este trabajo se considera que “la noticia es la construcción periodística de un hecho para el conocimiento público. Los medios producen la realidad social a partir de las fuentes y de los criterios que avalan la pertinencia de la información. Desdeñada por incorrecta y discriminatoria de los públicos la idea de que la noticia es el reflejo de la realidad, concepción nada ingenua ya que respalda el criterio de la objetividad – marca de **seriedad** de un discurso mediático – se sostiene que toda crónica periodística es subjetiva y que, por tanto, la información de los medios responde a la posición político- periodística que cada uno de ellos asume” (Martini, 2015: 256).

El caso que se estudia en este texto es de una extrema alerta por la violencia que lo carga de una noticiabilidad muy alta, por la amenaza a la vida de la niña raptada. El secuestro, como hecho criminal grave, tiene a una niña pequeña como víctima, doblemente vulnerable, menor e indigente: es indudablemente una noticia de primera plana. Resuena en todos los medios y las redes sociales, se estima que produce en el público la inquietud de una posible resolución trágica: “Este lunes alrededor de las 10 de la mañana fue la última vez que vieron a Maia, una nena de 7 años que vive en situación de calle con su mamá en Parque Avellaneda... un hombre de unos 35 años se la habría llevado engañada con la promesa de que le iba a cambiar la bicicleta que usaba por otra más grande. Familiares y un grupo de vecinos cortaron hoy la Autopista Dellepiane, mano a Ezeiza, a la altura de Mozart, para reclamar su aparición”, informa el canal *TN* (16/03/2021). En simultáneo, la señal pasa a ofrecer la crónica del pedido de aparición por parte de familiares y vecinos: es la imagen y el sonido en el espacio público de un grupo de personas con carteles precarios, ropas precarias, rostros transidos; las condiciones de vida de quienes la conocen y piden por ella son más que precarias, sobreviven bajo la autopista Dellepiane o, con algo de

“suerte”, en los pasillos de la Villa Cildáñez. El relato noticioso sobre el caso tiene desde el inicio una marca ineludible de suspenso y de horror. La televisión hace uso de la cualidad de *extremo* del crimen. Se sabe, a partir de la denuncia de la familia, que la chiquita, de siete años, ha sido arrastrada por un conocido de la madre, un hombre que compartía la vida en la calle, recolecta cartones con aquella. Supuestamente irían a conseguir una bicicleta más nueva, y al zoológico de Luján, según testimonio público de la madre. No es habitual conocer quién es el secuestrador de un menor de edad, pero en este caso se cuenta con el dato por el que, días después, se la encuentra con vida. Las audiencias están pendientes durante ese tiempo de la suerte de la niña, que estuvo desaparecida por más de setenta y dos horas.



Crónica TV, 17/03/2021

A modo de ejemplo, esta cobertura temprano por la mañana, pone en primer lugar el escenario de la misma emisora, el piso, los presentadores, y el doble título, “Rastrillaje”, modalidad de búsqueda anunciada y noticia construida por el medio, y “Dónde está Maia?”, el mensaje que llega porque preocupa a la audiencia. Cuando en la pantalla televisiva se pregunta en lugar destacado, en el zócalo, por el destino de alguna persona desaparecida, la emisora televisiva toma el papel de vocero de la sociedad exigiendo la respuesta policial o gubernamental. La transmisión en vivo, que se hace en directo desde el lugar de los hechos, construye un *presente continuo* que la

televisión muestra en los canales en estudio de forma muy similar. Todos los programas de la televisión por cable que se han visionado abren en esos días con el caso, y dado que se logra detectar el itinerario del secuestrador, la pantalla televisiva se constituye en un gran escenario, un mapa. El seguimiento parece en vivo, lo es en parte, y el resto de la información se ofrece de modo diferido, está editada, y es parcial. Nunca la información sobre un hecho criminal se conoce en forma completa⁹. El hombre abusó de su sobrino, afirma *Crónica TV*; por qué la madre confió en él, se pregunta *América 24*; nada se sabe de la pequeña, señala *C5N*. Hay una pista concreta cuando las cámaras de seguridad de las calles muestran al secuestrador con la niña viajando parada en la parte de atrás de la bicicleta de aquel. La imagen es aterradora porque se trata de una huida hacia no se sabe dónde, explican todos los canales. El rodado de la niña aparece, tiempo después, desechado. No hay testimonios de vecinos, la zona es poco poblada. Las crónicas televisivas parecen ennegrecer. Se inicia la serie de la desaparición de M. con el trabajo que realizan las fuerzas de la Policía Federal, de la ciudad de Buenos Aires, de la Bonaerense, que rastrean en el lugar y sectores aledaños, revisan casas, barrios, calles, tal como muestran las cuatro emisoras de noticias casi con idénticas imágenes, casas humildes, techos precarios, terrenos con pastizales, baldíos ya en la provincia de Buenos Aires. El criterio del espacio geográfico como valor de noticiabilidad es relevante en un caso de una búsqueda por desaparición. La televisión sabe que esa imagen dice a la audiencia sobre el peligro y a la vez sobre la responsabilidad del trabajo policial, el criminal puede esconder a su víctima en lugares de difícil acceso, donde se impide la visualización. Es una imagen tan similar a las de otros casos de desaparición de adolescentes, como Melina Romero (2014), por ejemplo, o de jóvenes, como Santiago Maldonado (2017),

⁹ Entra acá una discusión que excede el espacio de este texto y que se puede sintetizar en la pregunta sobre por qué la sociedad debería conocer todo lo que sucede cuando se produce un crimen, y por qué no debería existir el derecho a la privacidad de todos los involucrados, mientras que quizás se pueda incluir el interrogante sobre la necesidad que esa sociedad sí tiene: la de conocer que se hace o se hizo justicia.

hallados muertos un tiempo después de su desaparición. Son imágenes que llevan la marca de la desolación. Cabe pensar en la reiteración de la cobertura televisiva: las búsquedas incluyen perros y pajonales, árboles en un plano atrás, hay mutismo policial, hay pies que caminan sin éxito, sin hallar rastros. Así se responde al criterio de noticiabilidad relativo a la geografía del acontecimiento. Y en el caso de los canales televisivos en estudio se repiten los espacios y, como se especializan en noticias, disponen de todo el tiempo de su programación, cambiando de presentador, de periodista, de movilero, de cronista enviado al lugar, de la denominada voz experta, el psicólogo o el criminólogo que analizan la figura del delincuente, de la trabajadora social o la médica que comentan la forma de vida de la víctima, su presunta salud, y su entorno familiar. Se superponen explicaciones, hipótesis, declamaciones, sospechas. No hay novedades en esta agenda. Hay sí una marca de espanto porque una niña muy pequeña ha desaparecido. Este recorrido de búsqueda asistida por vecinos y familiares que aportan datos a la policía construye en la noticia una realidad absoluta con muchas palabras y reiteradas imágenes y demasiados silencios, noticia que se sintetiza en especial en el visionado de las cámaras de seguridad y en los enviados especiales a los lugares de la búsqueda.

Señalé, en otro trabajo (2007), que los delitos y sus narrativas son de larga data, y que la noticia policia retoma marcas propias del género literario y de la memoria cultural con que el crimen ha sido contado; y como heredero de la tradición del relato moralista pone en escena los hilos que se tensan entre la vida y la muerte y sostiene la necesidad del control social y el ordenamiento del espacio público. En la cobertura del caso, hay un énfasis sobre la condición miserable en que viven la víctima, su madre y el victimario, en una denuncia que más que poner la responsabilidad sobre el Estado la ubica sobre los adultos en situación de calle, nada nuevo en las explicaciones que el sentido común y los medios viabilizan. Según los canales, cambian los zócalos y los discursos enviados especiales a los distintos lugares por donde se mueven las fuerzas de seguridad, pero el discurso coincide en que no hay rastros de M. ni de su

secuestrador, salvo las escasas imágenes de las cámaras de seguridad que van marcando una ruta de huida. Las noticias subrayan la incertidumbre, y exaltan la perseverancia de la policía. Pero no hay éxito. La búsqueda se reorienta guiada por el testimonio de un familiar del captor: se busca en lugares que Savanz solía frecuentar. Entran en la escena televisiva de modo más preciso las cámaras de seguridad de estaciones de trenes, y al accionar policial se suma el de algunos testigos.

Una empleada de la panadería adonde la niña pide sobras para comer al día siguiente del secuestro se lamenta de no haber visto antes el rostro en la televisión. La cámara de seguridad en la calle es fuente en la noticia: todas las emisoras muestran al hombre empujando a la niña para que entre en la tienda. Se construye la noticia como siguiendo el dato *real*, por poco se podría haber atrapado al hombre, y la tarea policial, como la tarea periodística, parece ser la de buscar una aguja en un pajar. Se constituyen en “componente narrativo central (...) las imágenes disponibles a partir del acceso a registros audiovisuales que hasta hace un tiempo atrás no existían- cámaras de seguridad, redes sociales y celulares. Esto habilita un nuevo modo de relatar los hechos, una estética de ‘lo real’ que busca invisibilizar las mediaciones y emular en las pantallas ‘la vida misma’” (Calzado, Fernández, Gómez y Lío: 2021: 153).

El hecho en estudio tiene toda la apertura al público que las autoridades a cargo de la búsqueda quieren y pueden dar. A la vez hay un secreto de sumario que dificulta – como siempre sucede- el acceso del periodismo a las fuentes oficiales. Dicho esto, se comprueba que se asiste a una cobertura de emergencia que ocupa a productores, periodistas, movileros, camarógrafos casi en continuado.



TN, 17/03/2021

Los canales de televisión por cable deben presionar sobre sus rutinas y sus criterios de valoración de los acontecimientos periodísticos que serán noticias, hay un alerta y los enviados al seguimiento de la búsqueda se alternan. Mientras, en las modalidades discursivas de las crónicas se reiteran las retóricas habituales, tanto iconográficas, como gráficas, audiovisuales, independientemente de la *issue* que desarrollan. Por eso el zócalo sintetiza en la foto ut supra en el *Ahora* la primicia o la noticia de último momento. La foto muestra también un formato habitual, la pantalla partida en dos o más sectores, donde suele estar quien tiene la palabra, el vivo como en este caso, una imagen rescatada de otra imagen, la de una cámara callejera y que proviene de la fuente oficial, y el rostro de la niña, en la reproducción de una fotografía. Este formato de relato ofrece dos momentos del presente, uno el del vivo, y un pasado muy reciente que es en realidad el presente del estado de la criatura, secuestrada, circulando por algún lugar junto a su depredador, y el pasado menos reciente, la habitualidad o el “presente” en la vida de la nena M. El color rojo del zócalo destaca la información y atrae la visión. Apelar a la voz del familiar más cercano es el modo temático-retórico preferido por la televisión cuando hay hechos delictivos que cubrir. Las palabras de la madre de la niña desaparecida, con llanto y respaldándose en su carácter de adicta, la revictimizan, el medio – y probablemente amplios sectores de la sociedad-

la hacen victimaria por ser la responsable de la hija, por tenerla viviendo en la calle y sin escolarización, por haberla entregado al criminal. Muchos comentaristas y presentadores denuncian su forma de vida, la juzgan en A24, en *Crónica TV*. Desde el inicio, el sentido del relato se sostiene en la culpa, que radica en ella, indigente, analfabeta, cartonera, adicta, condiciones contradictorias y de diversa índole, como responsabilizantes de la desaparición de la niña, pero hiladas en el sentido de la marginalización. Y hay una criatura criada por esa madre que dice amarla, y que reconoce su carácter de adicta que le impediría salir de la calle. El conjunto noticioso expresa aún a pesar de algunos periodistas y medios que no interesa el *frame* mayor de una estructura socioeconómico que produce pobreza y miseria y que arroja a mujeres como Estelita y a niñas como Maia a una vida invivible, de despojo y vulnerabilidad. Ante esta situación, la noticia también deriva con naturalidad en la búsqueda. En este punto la noticiabilidad incluye a la sociedad: se apela a las audiencias, para lograr identificar a víctima y victimario en algún lugar, reiterando la imagen de la niña en las pantallas. La pregunta que surge es qué hay para decir en la crónica cuando la niña es víctima de un entorno conocido. La madre misma intenta no caer de modo abrupto en el lugar de *mala*, pero tiene que hablar. Y está frente a un micrófono. Es oportuna la reflexión de Pierre Bourdieu (1997) cuando se refiere al carácter inmediateista de la noticia en la televisión: "... lo que está claro es que existe un vínculo entre el pensamiento y el tiempo. Y uno de los mayores problemas que plantea la televisión es el de las relaciones entre el pensamiento y la velocidad. Se puede pensar atenazado por la velocidad?" (1997: 39).

Según las rutinas productivas del periodismo, tales coberturas responden al modo por el que el acontecimiento se carga de noticiabilidad. La noticiabilidad está "estrechamente vinculada a los procesos de

rutinización y de estandarización de las prácticas productivas: equivale a introducir prácticas productivas estables sobre una 'materia prima' (los acontecimientos en el mundo) de naturaleza extraordinariamente variable e imprevisible" (Wolf: 1987, 216). En la cobertura de la televisión del caso de M. la noticiabilidad estalla: todos los criterios de valoración del acontecimiento están involucrados, la *gravedad*, el *protagonismo*, la *prioridad social y securitaria*, que hacen a la urgencia mediática. Habitualmente, para la noticia sobre el crimen, a la *novedad* y la *gravedad* se suman los *posibles efectos sobre la sociedad*, en un corto o mediano plazo, la *proximidad geográfica*, las *personas implicadas*, el *tipo de delito*, y la *inscripción del hecho en una serie* convulsionante o atemorizadora. La desaparición de una niña secuestrada por un hombre – que además es su conocido- es un hecho de gravedad extrema. La *proximidad geográfica* como habitat compartido, entre los actores de la noticia, y como espacio conocido o cercano a las audiencias de la ciudad de Buenos Aires, es un criterio que hace que un hecho sea una noticia más fuerte: la niña desaparece a una distancia de menos de media hora de viaje en colectivo hasta el obelisco. No se trata de una zona desconocida por remota para las audiencias potenciales. Un crimen como el que tiene a M. como víctima cumple con todos los valores – noticia que son habituales en el proceso de selección (*gatekeeping*) de un acontecimiento para construirlo como noticia. Shoemaker plantea que el estudio de la selección de los acontecimientos periodísticos deberían atender el nivel individual, que incluye "los valores y modelos de autoridad e influencia", el de las rutinas del trabajo en el que se consideran "los puntos de decisión y los estándares" y el nivel de la organización extra mediática, que tiene que ver con "el flujo de noticias a través de las organizaciones" (Shoemaker, 1991: 33).

Establecimiento de la agenda televisiva

Si, como dice McCombs (2006), en el registro sobre el efecto de los medios hay un predominio de la agenda de los medios por sobre la agenda pública, cuando se trata de la noticia sobre el delito, tal predominio se acentuaría justamente por la “transparencia” construida través de la imagen televisiva. En los modos de decir la crónica roja se produce el efecto que acerca al público a lo real¹⁰. Tal como plantearan Maxwell McCombs y Donald Shaw (1972), existe un nivel de transferencia de la importancia de temas y personas desde los medios a los públicos. Basados en la sociología cognitiva, los autores trabajan la cuestión de los efectos de los medios que, aseguran, tienen la capacidad de orientar la preferencia del público a través de la puesta en relevancia de algunos tópicos y la desestimación de otros. La teoría de la *agenda setting* postula la existencia de efectos en un tiempo más pronunciado que el que postulaba la teoría de la aguja hipodérmica, de los efectos inmediatos, sustentada en el conductismo. Para la teoría del establecimiento de agenda el tiempo en su extensión permite identificar, entender y conocer cuestiones, personas, problemas. Los medios dicen a los individuos sobre qué temas pensar y qué pensar sobre ellos. En el primer momento, los estudios se centran en la agenda temática, y el efecto es la *issue agenda setting* o establecimiento de la agenda de temas. Más adelante, las investigaciones pasan a un segundo nivel de análisis con la agenda de atributos, que indica la caracterización y adjetivación de temas o personas, según variables que aquellas poseen, y forman parte de la *attribute agenda setting*. En 1992, McCombs plantea que “la agenda setting es más que la relevancia de un tema. Las noticias no solo nos cuentan sobre qué temas

10 La cuestión de los efectos de los discursos massmediáticos sobre los públicos es la que anima las indagaciones sobre los medios de comunicación. Desde inicios del siglo XX, se plantearon teorías sustentadas en el comportamiento de los públicos expuestos a los mensajes de los medios y en el tiempo necesario para lograr tales efectos. La discusión osciló de postular consecuencias máximas en un corto plazo hasta llegar a la formulación de las consecuencias mínimas sobre las conductas personales y sociales. Cada enunciado teórico responde a un posicionamiento científico, filosófico y sociológico.

pensar sino cómo pensar acerca de tales objetos” (McCombs, 1992: 820). Estos dos niveles de agenda han dado origen a numerosos estudios que sumaron y ajustaron las formulaciones iniciales. En un caso como el que se estudia, la agenda no precisa de mucho tiempo, se instala de inmediato en el conocimiento de la sociedad y en la inquietud que provoca, esa es su diferencia.



C5N, 17/03/2021

Las mujeres de la zona saben del destino de niñas y jovencitas que desaparecen. La afirmación “para nosotros se la llevó para venderla” es una denuncia. Y aunque no es lo que se quiere escuchar, ya ha sido dicho. “Vender” a una niña es parte de la atrocidad que deja ver la cobertura periodística de este caso. Ya no se trata de una noticia policial que lleva temor al público, que produce inseguridad, sino una noticia para exponer de qué va la cultura de habitar la calle - que no es lugar para vivir- una realidad que habitual y naturalmente se oculta. En todo caso, para las audiencias televisivas, el miedo es por los otros, los miserables, que no tienen derechos porque no saben leer, ni saben siquiera cómo gestionar un DNI, un Plan de asistencia alimentaria, ni una denuncia policial. Es la vida de los desheredados. La modalidad audiovisual se construye en pantalla partida, en la imagen anterior, con la mostración de la miseria, como dato que explica el enunciado del zócalo, los recuadros refieren: “Acá vivía Maia”;

“Acá vive la familia del secuestrador”; “Corte en AU Dellepiane”; “Rastrillaje en Luján”. La geografía y el habitat, el lugar del hecho criminal, el de la resistencia de vecinos y familiares, el del trabajo estatal. No todos los crímenes reciben igual tratamiento televisivo. El escándalo, siempre asociado a la vulnerabilidad de la víctima, recurre a diferentes tipos de discursos. En *TN* se hace la crítica a la familia y a las instituciones gubernamentales con gesto adusto; en *América 24* hay indignación y reproche a una madre que no merecería serlo; en *Crónica* se grita la indignidad de madre, familia, instituciones; en *C5N* se recurre al pietismo y a la argumentación política que describe la crudeza de la vida en la calle. Es habitual que, si la víctima es pobre, los medios instalen la crónica del espanto. La televisión busca la miseria, la lágrima, el dolor en la imagen. El sensacionalismo procede por el efecto melodramático y compasivo. Y la televisión en su formato de 24 horas de noticias recurre por momentos y según los programas y sus presentadores a la hipérbole narrativa que, en la desmesura, construye la escena trágica.

El 18 de marzo, a tempranas horas de la mañana, la Policía recibe el aviso de que el hombre y la niña están muy cerca de la estación de tren de Luján. Y allí, junto a una acera, la búsqueda finaliza. La niña es rescatada con vida, llorosa, con frío. La imagen se viraliza en todas las pantallas.



Una mujer policía se convierte en salvaguarda de la pequeña en el momento en que llegan las fuerzas de seguridad al lugar. La abraza con su campera, la abraza, la sube a un móvil policial. Es una imagen casi única del momento, las cámaras televisivas no pueden acercarse, es rutina, no se ve más que el cuerpo pequeño y delgado de la víctima, los uniformes azules y los móviles policiales. La niña M. fue rescatada. Pide por su madre. Lo muestran todos los canales. Un momento antes de que se hiciera viral esa imagen, C5N da la primicia: la enviada al lugar se acerca a un policía que le da la noticia, la joven conductora llora mientras corre hacia el lugar (C5N, 18/03/2021).

La crónica no cierra allí, el futuro de la criatura es difícil de imaginar, expresan los medios.

El tiempo de la desaparición y búsqueda de la niña M. y los días inmediatamente posteriores a su rescate ofrecen muchas noticias para llenar las pantallas televisivas. Cabría indagar cómo se articulan la narrativa y la realidad, la acción, los acontecimientos y las noticias. Hay una imperiosa naturalidad de establecimiento del caso como de alta prioridad en la agenda mediática. La atención de las audiencias pareciera estar en relación de dependencia con la premura que requieren los rastrillajes. El hecho, como la

vida misma, es del orden de lo temporal. Quizás por ello, la noticia de este caso en estudio tiene el foco en los “minuto a minuto”, en el plazo para encontrar a la nena con vida. Muchos enviados especiales, movileros y también cronistas en el piso trabajan en el lugar en que las fuerzas policiales buscan y en ese mismo tiempo.



C5N, 19/03/2021

La captura de pantalla pertenece a un programa del *prime time* de C5N. Las noticias dicen que en la ciudad coexisten la riqueza y la miseria, la última oculta, toda vez que sea posible. El ocultamiento de la marginalización por la cual tantos niños viven en la calle, sin techo ni escolarización en la ciudad más rica de nuestro país aporta aún más a la gravedad del hecho. Se habla con piedad de tal condición. Algunos cronistas se preguntan por el papel del gobierno de la ciudad de Buenos Aires en este hecho. El cuadro con que habitualmente se cubren las “paredes” del piso lleva el título de “La desigualdad en la ciudad”, la pantalla televisiva acostumbra a usar cuadros con datos estadísticos o provenientes de encuestas.

El establecimiento de la agenda de la desaparición de la niña M. tiene de duración más que las 72 horas en que aproximadamente ella estuvo bajo secuestro; es una agenda que marca el tema, y lo desagrega también en la situación de la niña en su vida en la calle y con una madre enferma y la vida del secuestrador. Luego la agenda tiene unas horas en que el foco es la recuperación de la nena, para pasar luego a lo que se puede denominar una

doble agenda temática: la de las condiciones de vida de M., su victimización, continuando lo que se relata entre el 15 y el 18 de marzo, y la capacidad de victimarios de la madre y del secuestrador. La agenda se establece por el exceso de noticiabilidad sobre el caso, como hemos señalado. Probablemente existan muchos niños que, viviendo en situación de desamparo, son víctimas de abusos y desaparición. Los niños pobres no suelen ser noticia.

Una pregunta se impone: ¿cuánto tiempo dura en el continuo de la agenda de cada uno de estos canales la secuencia informativa una vez que, como en el caso de M., se la encuentra con vida? ¿Cuánto tiempo ha durado la serie que incluye a las Gisellas (Lucero) o a las Sofías (Herrera)?, refiriendo a dos niñas desaparecidas, una en junio de 2021, la otra en setiembre de 2008, tragadas por la tierra, desaparecidas por una mano criminal. Lo mismo podría pensarse de una beba, ya hoy una mujer de cuarenta y cinco años se supone, que tiene nombre y apellido también, Clara Anahí Mariani, y que fuera robada con solo 3 meses de vida por otro tipo de criminales, los genocidas de la dictadura cívico militar iniciada en 1976, cuando asesinaron a la madre. La reflexión no busca una moralización, ni una denuncia emotiva. Se trata de preguntarse qué hace la información periodística, qué hace la televisión con noticias que llenaron las pantallas, las vistieron de dramatismo, espectacularización, invadiendo el duelo, exhibiendo la pena sin fin, la absoluta desazón familiar. Las audiencias pueden suponer que un individuo, una familia logra recuperarse de un robo, con mayor o menor violencia, de un automóvil, un televisor, una cantidad de dinero. Pero en algún lugar de sí mismas, esas audiencias saben que nadie puede recuperarse de la desaparición o del asesinato de una criatura. Pero esa parte de la historia ya no es noticia, es decir, no debería ser noticia el duelo privado, la misma vida privada.



C5N, 18/03/2021

Los testimonios abundan cuando la niña ha sido recuperada, y los canales de noticias necesitan continuar todavía con la historia. Es una manera habitual de la televisión de ir cerrando de a poco una historia de alta relevancia en la agenda. Los vecinos de la zona de la autopista Dellepiane, de la Villa de Cildáñez cuentan sobre la víctima. Una mujer expresa con voz trémula cómo les desagradaba a varios en la zona el trato de Savanz hacia la niña, la compra de golosinas, la forma de alzarla y tocarla, “hasta la bañaba” (testimonio en *C5N*, 25/03/2021). Un periodista acusa sobre “las falencias de la investigación” en *Crónica TV*, y en el mismo canal se denuncia el abuso que habría padecido la niña durante su secuestro.



(Crónica TV, 20/03/2021)

En días posteriores al rescate, algunos canales construyeron noticias que desestimaron el derecho a la privacidad de la pequeña víctima. No solo se menciona el presunto abuso sexual que habría padecido, sino que una conductora de *América 24* denunció a la madre por usar a su hija como “una

tarjeta de crédito”. El rechazo de tales infracciones a la ley 26061/2005 o quizás el temor a una denuncia por parte del abogado de la familia de M. o por parte de las audiencias también los detuvo, o la misma producción de los programas. Eso ya no puede ser calificado de sensacionalismo. No es la primera vez que algunos conductores preriodísticos condenan con obscenidad a una criatura y a su familia, se puede recordar el tratamiento que algunos medios dieron a la niña Candela Rodríguez, de once años, desaparecida y hallada asesinada un tiempo después en 2011. Estas niñas están en riesgo porque sus familias no pueden cuidarlas, no hay amenaza a todos los niños, dicen implícitamente tantas noticias, esto sucede porque hay personas en situación de calle. Afortunadamente para el periodismo y para las audiencias hay algunas excepciones que trabajan desde la perspectiva de clase y de género, y saben de privacidad, niñez, sujetos de derechos.

En la actualidad no hay dudas sobre la capacidad de la noticia televisiva para influir en la opinión pública, señalando cuáles son los temas relevantes y cómo deberían ser categorizados, interpretados. Así, las etapas de la constitución de la teoría ofrecen la posibilidad de completar la identificación de los rasgos que habilitan el efecto de agenda respondiendo a los modos de la cognición.



Crónica TV, 18/03/2021

La información desde las fuentes oficiales, en la noticia sobre la conferencia conjunta, en este caso a cargo del vice gobernador de la ciudad de Buenos Aires y el Ministro de Seguridad de la provincia de Buenos Aires, representando a los dos distritos que, junto a la Policía Federal, tuvieron a su cargo el operativo de búsqueda de M. produce el efecto de agenda por la jerarquía de los actores. Con la conferencia de prensa, unas horas después de rescatada la niña, se cierra oficialmente la etapa de búsqueda, y el hecho delictivo pasa a la Justicia. Este es el momento en que empieza a funcionar el efecto de *agenda cutting*.

El caso criminal se va cerrando pública y mediáticamente, se hace evidente por su paulatina ausencia en la pantalla audiovisual. La cobertura televisiva se relaja, se ajusta a la nueva agenda, se ocupa del destino de la víctima, de su madre, y del secuestrador. Durante aproximadamente una semana, continúa el caso en agenda, ya no en lugar destacado del sumario del día. Se cubre información sobre la internación y posterior huida de Estelita del centro de rehabilitación al que había recurrido; sobre que la niña sigue en el hospital de niños Garrahan para su recuperación, y naturalmente la información es confidencial; por su parte el acusado no quiere declarar ante la justicia. Los canales de noticias alternan discusiones acerca de los niños que viven en las calles de la ciudad, la acusación a la madre, como ya se anotó antes, y hay un discurso que busca proteger a los niños y niñas proponiendo apartarlos de una vida de abusos. Lo cierto es que no resulta muy evidente que todos los programas y todos los canales estén apostando a cuidar los derechos de la niñez cuando revelan detalles de su privacidad. Si el establecimiento de agenda o *agenda setting* opera poniendo en relevancia un acontecimiento, un problema - un crimen en este caso- su ocultamiento se conoce bajo la denominación de efecto *agenda cutting*, corte o acción de invisibilización de un tema que estaba o deberían la agenda. Acuñada la expresión en la década de

los '80 por Although Wober, la *agenda cutting* "toma diversas formas. El ocultamiento de una información puede ir desde su supresión del *mainstream* de noticias hasta su ubicación en un lugar menor dentro de una cobertura. La importancia de analizar este tipo de procesos, tendiente a sesgar la información recortando o eliminando ciertos tópicos, reside en que ello permite inferir por qué el público no tiene conciencia de algo" (Aruguete: 2015, 142).

Sin embargo este caso es extremo por las razones que se anotaron. También se asume que por las rutinas productivas, que guían la actividad periodística, y por los usos y costumbres de las audiencias televisivas, las filtraciones, el rumor atraviesan las noticias. "Si el rumor se mueve por los intersticios de las investigaciones más complejas y circula con un nivel reconocido de legitimidad es porque tiene algún nivel de verdad " (Martini 2009: 35).

Desde el 18 de marzo de 2021 la niña M. ha recuperado la libertad, los públicos posiblemente esperan que haya un juicio. Quizás no exista el deseo del linchamiento en la sociedad, al menos en palabras, el acusado es linchado una y otra vez cuando los discursos televisivos se refieran al caso, o relaten cómo siguen pensando quienes conocían a la niña. Tan difícil resulta controlar o moderar los discursos en un caso como el estudiado, casi como que excusa a los presentadores y periodistas que se sumaron a atacar a la madre y a desestimar la vida de M. en el mismo acto.

La alta frecuencia de ocurrencia de las imágenes televisivas de la niña M. en los tiempos en que fuera cautiva de Savanz pone en evidencia la capacidad de la presencia informativa del soporte audiovisual en casos que son indudablemente trágicos. Y también se verifica, producido el rescate, la ausencia de una continuidad informativa, que se asume responde a la protección de la menor y de su familia, como se señaló. Igualmente, hay que subrayar que se invadió la privacidad de la menor proponiendo la

victimización tanto de la madre como de Savanz. Las noticias en estudio exceden las fronteras de la noticia denominada policial habitualmente, por los diversos factores estructurales que se articulan en estos acontecimientos y que aplican a las víctimas, como las causas políticas y sociales que hacen de la nena M. una desterrada a la vida miserable y a la intemperie.

En toda noticia de corte policial está lo que se dice y lo que no se dice, como se señaló en otro momento. Por la índole del acontecimiento criminal, la visibilidad de un caso como el que se estudia en este trabajo pasa por dos momentos de agenda diferentes, opuestos, la relevancia y visibilización, el cierre y oscurecimiento. Es en la crónica sobre el crimen donde se puede analizar la construcción de los efectos de agenda sobre las audiencias desde estas focalizaciones.

Hay inevitablemente algo que se oculta, en un caso como este, tanto las carencias y los posibles abusos que puede haber padecido en su corta vida la niña Maia, en el marco de la enorme violencia que constituye la vida en el descuido y la calle. Como se explicó anteriormente, los canales tuvieron diferentes modos de encarar la responsabilidad materna, familiar, estatal. Tanto el recurso a la indignación como al pietismo constituyen al sensacionalismo, propio de las noticias actualmente, y de la noticia policial históricamente. Las imágenes son similares, la calle, el puente sobre la avenida Dellepiane, el toldo a modo de carpa donde vivían madre e hija, los rostros de quienes conocen a M. y se apiadan de ella, junto a la búsqueda policial, los móviles, los pajonales y los trajes de movileros y periodistas, las mascarillas de la pobreza adeudados...”

Hay tanto más para pensar

Las noticias sobre este caso se diferencian de los habituales en la agenda de hechos delictivos que cubre la televisión. No se trata de dar imagen y noticia a la inseguridad de los sectores medios, sino de poner en evidencia la

inseguridad de los marginalizados. Y esto último tiene escasa o casi nula aparición como tema y problema en nuestra televisión, en los medios en general.

La idea ha sido abordar la *agenda setting* y la *agenda cutting* desde técnicas cualitativas, en la búsqueda del significado alojado y divulgado en las noticias televisivas, y no en sus modos de ocurrencia y recurrencia, lo que se desprendería de un estudio de corte cuantitativo. Queda para seguir pensando qué significa decir que los medios, que la televisión establecen agenda, que la teoría de la *agenda setting* se comprueba identificando los marcadores de relevancia de un texto noticioso. Sin embargo, el caso de la desaparición por secuestro de la niña M., en marzo de 2021, es un caso con rotundas diferencias con otros acontecimientos que nuestros medios y la televisión han cubierto.. La pequeña de siete años se movía tranquila en las calles, con su madre, que ni conoce sus derechos ni los de la hija y que ha sido arrojada a la marginalización y por sus condiciones personales se puede asumir que es muy difícil y riesgoso criar a una criatura, aseguran las noticias. La madre de M. confía en el semejante que hace una vida similar a la propia, la condición de arrojados en la calle produce una cierta “hermandad”, a pesar de que también arroja a las personas al peligro, los golpes, los robos y hasta el abuso policial. Hay una sociedad y hay un gobierno, el de la ciudad de Buenos Aires en este caso, que aceptan que haya chicos que desde pequeños sean perdedores, abusados, explotados, carne de crimen. Dice Rodríguez Alzueta que “la violencia se vuelve una noción escurridiza porque... en la vida diaria su sentido último está determinado por los valores subjetivos del que la nombra... los actores suelen emplear la palabra ‘violencia’ en sus coloquios, para repudiar al otro... se utiliza la violencia como una categoría moral...” (Rodríguez Alzueta: 2020, 24).

El crimen cometido contra M. no es otro crimen más, y podríamos afirmar que como tal ha sido construido por la televisión. El secuestrador y posible abusador de la niña es otro marginal, sin recursos ni esperanza. Es un

crimen que no asusta ni amenaza al común de los habitantes de la ciudad que no viven en la calle, que no se verían en la disyuntiva de entregarle la hija a un hombre sobre el que pesa una acusación de abuso infantil; tampoco les sería arrebatada la criatura entre la miseria y la intemperie. Pero también muchos niños pequeños han sido secuestrados estando cerca de los padres en el espacio público. Y no eran niños desamparados. Pero la opinión pública se identifica con las víctimas que se les parecen. No hay presión social para encontrar a M., porque es una niña no cuidada. Todas las noticias procuran la preocupación de la sociedad a través de la construcción del suspenso del mismo acontecimiento, la esperanza en la búsqueda “guiada” por las cámaras de seguridad en el espacio público. Allí se ubicó la relevancia de la información televisiva, así se fue produciendo el efecto de establecimiento de agenda. Hubo tristeza, preocupación, la acusación a la madre y la familia. La televisión recurrió a modalidades de la compasión, la lástima por la situación límite en que vivía la chiquita. El sensacionalismo llamó a una actitud propia de una política de beneficencia, mostró la empatía porque es pequeña y está despojada de todo. Es una niña para ser “tutelada”, no tiene derechos. La resolución del caso en unas 72 horas evitó otras opiniones y comentarios televisivos. La producción de las televisoras se alegraron con la aparición de la niña, es normal, es lo que se esperaba con ansias, es lo que las audiencias querían ver y escuchar. Quizás hay periodistas que se preocupan, productores que tratan de buscar fuentes para construir una historia que lleve a otro final. Pero la serie noticiosa se detuvo. Lo obliga la norma que cuida a las infancias desde su reconocimiento de sujetos y sujetas de derechos. Esto señalan Brandoni, Moñino y Vetere (2015) al investigar cómo se construye el protagonismo infantil en los medios: “Cabe destacar que en los noticieros argentinos la violencia es el tema preponderante a la hora de informar sobre infancia y adolescencia... dichas noticias están referidas por abrumadora mayoría a chicas y chicos que son víctimas de hechos violentos, chicos y chicas

que son violentados de las más diversas formas, casi siempre por adultos” (2015: 214).

La noticia como producto ofrecido a la venta está rodeada por la publicidad, que es autocomplaciente y redundante. La televisión construye mensajes paradójales cuando se autopublicita, elogiando sus propios programas de noticias y ofreciéndolos como espacios de “las primicias” o “las últimas noticias”, aunque tal habría de ser el objetivo de todo espacio informativo. Sin embargo, en aquella paradoja radica una segunda marca que, cuando la noticia es policial, se hace más confusa: para revelar la “verdad” se precisan fuentes exclusivas o diferentes de las del resto de los medios, pero por lo general se cuentan las mismas noticias en los diversos canales televisivos. Cuando no hay novedades o primicias se vende como novedoso cualquier dato que, aunque falso o insignificante, a veces logra el valor de prueba (verdad) irrefutable. Y como no hay carga noticiable en una vida desamparada, si no hay debate público sobre el tema, el efecto de obturación de la agenda, la *agenda cutting*, seguirá aportando a la construcción a la naturalización de la miseria, al desvío de la mirada de la prensa sobre los desamparados. Porque la niña M. apareció viva, pero no habrá noticias sobre cómo será su vida recuperada. Su captor no logró desaparecerla, la televisión, los medios ya la hicieron desaparecer en el sentido de quitarla del centro de un debate de cómo amparar y reubicar en una vida digna a tantas criaturas en su situación. De cómo la ley 26061/2005 que rige los derechos integrales de niñas, niños y adolescentes en la Argentina ordena la buena niñez. El periodismo televisivo puede hacerlo. Los gobiernos, la sociedad, también.

Bibliografía citada

Aruguete, Natalia (2015) *El poder de la agenda. Política, medios y público*. Buenos Aires, Biblos.

Bourdieu, Pierre (1997) *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.

Brandoni, Florencia, Moñino, Verónica y Vetere, Daniela (2015) Los niños y la violencia en el discurso de los medios de comunicación. Degoumois, M. (dir.) *Delitos y medios de comunicación. Aportes para la reflexión acerca de los discursos sobre violencia y criminalidad*. Buenos Aires, Infojus- Ministerio argentino de Información Jurídica/ Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

Calzado, Mercedes, Fernández, Mariana, Gómez, Yamila y Lío, Vanesa (2021) Nuevas narrativas policiales en noticieros de la Ciudad de Buenos Aires. Calzado, M. y Morales, S. (comps.) *Atravesar las pantallas. Noticia policial, producción informativa y experiencias de la inseguridad*. Buenos Aires, Teseo.

Ford, Aníbal (2005) *Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales*. Buenos Aires, Norma.

Martini, Stella (2015) Medios y sociedad. Las agendas del delito en la prensa gráfica y digital y en la televisión en la Argentina. Degoumois, M. (dir.) *Delitos y medios de comunicación. Aportes para la reflexión acerca de los discursos sobre violencia y criminalidad*. Buenos Aires, Infojus- Ministerio argentino de Información Jurídica/ Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

Martini, Stella (2009) El delito y las lógicas sociales. La información periodística y la comunicación política. Martini, S. y Pereyra, M.(eds.) *La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política*. Buenos Aires, Biblos.

Martini, Stella (2007) Delincuentes, crímenes y monstruosidades: la noticia sobre el delito en los medios masivos. *Actas de las III Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,

McCombs, Maxwell (2006) *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona, Paidós.

McCombs, Maxwell (1992) Explorers and surveyors: expanding strategies for agenda setting research, *Journalism Quarterly*, n.º. 69.

McCombs, Maxwell y Shaw, Donald (1972) The Agenda Setting Function of Mass Media. *The Public Opinion Quarterly*, vol. 36, n.º. 2.

Rodríguez Alzueta, Esteban (2020) De qué hablamos cuando hablamos de hostigamiento policial? Rodríguez Alzueta, E. (comp. y editor) *Yuta. El verdugueo policial desde la perspectiva juvenil*. Buenos Aires, Malisia.

Shoemaker, Pamela (1991) *Gatekeeping*. Londres, Sage.

Wolf, M. (1987) *La investigación en comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona, Paidós.

Narrativas expandidas, Vanguardias, Movimientos y otras categorías más...

La melancolía en las propuestas expresionistas de Tim Burton y Dark

“La pregunta no es dónde, sino cuando”

Stella Maris Poggian

Introducción: Teoría y Praxis anticipatorias

Melancolía es el título de una película danesa y también es un concepto que nos habla de lo crepuscular, de estados de tristeza que llevan a la depresión y la muerte. Es un término tan bello como siniestro. Su sonoridad traslada a una estética refinada y sentimientos románticos. Puede ser una palabra epocal, dadas las circunstancias traumáticas (pandemia) del siglo XXI.

En los años noventa un texto del Historiador de cine Román Gubern adelantó la situación actual de teletrabajo, enseñanza a distancia, arte y espectáculo. El autor retomaba lo escrito por Ernest Dichter tres décadas antes, donde el psicólogo austríaco describía metafóricamente al hogar como una cueva aterciopelada. El texto en cuestión es “*Claustrofilia versus agorafilia en la sociedad postindustrial*” y fue publicado en “*El simio Informatizado*”, premiado por Fundesco. En esa misma línea sus escritos posteriores nos planteaban la realidad virtual, la escena, el laberinto y la comunicación audiovisual como ejes centrales del siglo XXI. Mucho tiempo antes Walter Benjamín nos llamaba la atención sobre las casas de cristal que fascinaron a las vanguardias del siglo XX. Las figuraciones en este caso suponían retomar o integrar un espacio abierto, donde desaparecen las fronteras internas y externas. Esas perspectivas se repiten en textos de André Breton y Paul Scheerbart.

Observar las interacciones entre los supuestos “tecno-optimismo / utopía” y “tecno-pesimismo / distopía” parece ser uno de los centros del debate estético científico actual. Pandemia-Post pandemia nos compromete a elaborar teoría y pensar cómo operan las transformaciones en la comunicación audiovisual, las nuevas narrativas y las tecnologías.

En esta línea, consideramos pertinente que el trabajo se apoye en la capacidad interpretativa del autor citado, más otras disquisiciones que abreen en el análisis cultural a fin de producir descripciones teóricas detalladas con las cuales contribuir a dilucidar el presente.

Nos interrogamos acerca del legado de un hecho fundamental del siglo XX como fue el cine, las vanguardias y los momentos privilegiados que dieron origen a películas, series y audiovisuales de anticipación, revisión, interpretación de situaciones traumáticas de la pasada centuria.

Este trabajo intenta observar desde la teoría y la praxis el amplio espectro de la comunicación audiovisual para comprender e interpretar su devenir actual. También intenta precisar conceptos ligados a nuevas narrativas y tecnologías cuyas raíces se encuentran en la cueva de las manos y las pinturas rupestres que intentaron dejar registro del movimiento.

Así como el artista oriental pintó la imagen de su amada para evocarla cuando no estaba y dibujó una puerta en la pared para llegar a ella, nosotros hurgaremos en estas narrativas expandidas que forman parte de los mitos constitutivos de la historia humana. El reto es grande pero la intención académica de investigar y crear lo es más. De tal forma que les invitamos a entrar en el laberinto. Sabemos acerca de las intenciones del minotauro pero no le tememos porque nos movemos con un hilo, el de Ariadna.

Desarrollo: Pensar el pasado en función del presente con perspectiva futura

El cartel como el cine fueron medios de comunicación creados para las masas. Los dos transformaron sus formas de exhibición y esto se visualizó en las mutaciones tecnológicas durante los siglos XX y XXI. Edgar Morín y Román

Gubern, estudiaron ese fenómeno de masas desde perspectivas diferentes. El francés lo hizo desde la sociología y el catalán desde la comunicación, pero los dos se vieron profundamente conmovidos por las películas. Observaron que el cine, nacido como espectáculo de feria, no tardó en convertirse en Indagación existencial, fuente de fabulaciones, reconstrucción de la memoria y revisión de la historia. Hoy ambos autores siguen proponiendo miradas luminosas, uno desde la perspectiva del pensamiento complejo y otro revisando de manera clara y crítica el pasado y el presente de los medios de comunicación. La comprensión tiempo-espacio, que tan claramente explica David Harvey en su emblemático texto *“La condición de la posmodernidad”*, nos permite vislumbrar desde las transformaciones laborales hasta las complejidades narrativas de filmes tan representativos como *“Blade Runner”* o *“Las alas del deseo”*. Ya no se habla de medios audiovisuales sino de estrategias transmediales o narrativas expandidas.

Primero como fenómeno de masas y hoy inmerso en otras plataformas comunicacionales, el cine continúa siendo objeto de interpretación teórica. Durante el 31º Festival de Cine de Mar del Plata (2016) el realizador francés Oliver Assayas señaló que el séptimo arte es el medio que nos salvará del caos audiovisual. El camino de la narración es laberíntico y misterioso. Las teorías nos permiten interpretar, dialogar, discutir y, muchas veces, iluminar las horas. No se trata sólo de un entretenimiento, sino de sostener el pensamiento crítico, la evaluación constante y la reflexión, con vistas a alcanzar el equilibrio que demanda la ecología de los medios. Robert Stam realiza un recorrido inquietante desde los albores de la conceptualización acerca del cine, pasando por las teorías textuales, cognitivas hasta llegar al discurso poscolonial. Más cercano, Lauro Zavala, autor mexicano que nos visitó recientemente y ofreció en nuestra casa de estudios un recorrido por las teorías de la comunicación y el cine, sumó otras miradas sobre estas cuestiones. Y así podríamos incluir más autores, tanto nacionales como extranjeros. Sin embargo este escrito pretende

sólo, a manera de repaso, revisar y recordar cómo estas teorías fijaron un camino para analizar un medio de comunicación de amplia repercusión en el siglo pasado y de revisión constante en la actualidad. Y así debe leerse. A continuación resaltamos un escrito que nos enviara Román Gubern, referido al estudio y comprensión de las teorías de cine en el marco de los estudios de la comunicación social. Titulado “Il film come bene culturale” y editado por la Bienal de Venecia en los años 80, el texto permite realizar un recorrido desde distintas miradas teóricas comunicacionales así como desde el ejercicio de la crítica periodística y la investigación académica y, además, posibilita observar las distintas etapas de análisis e interpretación que el cine ha recorrido hasta aquí.

Antes es importante esclarecer diferencias entre las Vanguardias y los momentos privilegiados de la historia del cine. “Las vanguardias son modelos de ruptura que surgen en un campo cultural constituido y que transforman sus convenciones. Se producen cambios entre las formas artísticas nuevas y caducas y plantean una relación problemática entre la función del arte y el sistema de valores de la sociedad moderna. A su vez cuestionan la representación cinematográfica”.¹ Y se pronuncian en manifiestos que, aunque no hayan aparecido en todos los momentos privilegiados de la historia del cine, igualmente plantearon formas artísticas y comunicacionales que interpelaron a su época y se expandieron hacia otras. Aquellos momentos fueron innovadores, se desarrollan en un tiempo específico, sus propuestas estéticas y posibles narrativos son identificables, tienen una propuesta estético política.

Es así como se pueden considerar vanguardias el surrealismo, el expresionismo, el free cinema británico o el cine latinoamericano, porque han generado manifiestos donde puntualizaban de forma denotativa sus postulados.

¹ España, Claudio, Vanguardias en Cien años de cine, Editorial La Nacion, 1995, Bs.As

Los movimientos artísticos cinematográficos, como el neorrealismo o la *nouvelle vague* fueron más connotativos en ese sentido. Poseían postulados, pero no estaban expuestos en manifiestos.

“El conjunto de escuelas y movimientos que han ido formalizándose en la Historia del Cine ha permitido diseñar un flujo de corrientes paralelo, en cierto sentido, al que se ha verificado en la pintura e incluso en la literatura. No obstante, cabe distinguir entre las tendencias circunstanciales y aquéllas que han perdurado en el tiempo. Indudablemente ha sido una sucesión de vanguardias lo que ha permitido ese empuje renovador, si bien los cineastas nunca han olvidado su tradición artística. Un legado que, paulatinamente, ha sido objeto de enmiendas y desvíos, siempre a favor de los nuevos gustos e inquietudes del espectador”².

Estas etapas constituyeron momentos privilegiados de la historia del cine en el marco del siglo XX. El debate nos llevaría tiempo por lo que vamos a situarnos en algunas de estas categorías para ver su repercusión y expansión hoy. Dejaremos enlaces para observar estas divisiones-debates en pie de página.³

“Dos o tres películas parecidas en el tiempo no formarían una vanguardia; para que ocurra algo parecido y pueda hablarse de movimientos, las películas debieran asumir una mirada común en relación al cine o al contexto histórico. Mientras el neorrealismo y la nueva ola se erijen como movimientos, el expresionismo y el surrealismo aparecen como vanguardias. Las vanguardias tienen un plus, se organizan detrás de un manifiesto o un texto en el que declaran qué son, de dónde vienen, a dónde van, en qué están de acuerdo y a qué se oponen. Es lo que se conoce como un programa.”⁴

2 <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/index.html>

3 https://www.youtube.com/watch?v=prLvtTnsTb8&ab_channel=AntonioJuanS%C3%A1nchez

4 https://www.youtube.com/watch?v=prLvtTnsTb8&ab_channel=AntonioJuanS%C3%A1nchez

En mis clases tomamos un cuadro comparativo vinculando esos momentos privilegiados de la historia del cine. Para cada etapa corresponde una lectura y películas, las que han interpretado cada época.⁵

Se puede contar la historia a través de estos momentos, tiempos, manifiestos. Es el cine en su expresión plástica más cautivadora. “Conviene establecer una diferencia entre los movimientos derivados de una vanguardia estética y aquellos que proceden de una renovación generacional en la industria. A esta segunda categoría corresponden la *nouvelle vague* en Francia, el *free cinema* inglés, el *cinema nôvo* brasileño, el *junger deutsche film*, de Alemania y el nuevo cine español. Pese a que todos ellos defendieron el naturalismo y la sobriedad narrativa, en su impulso gravita esa rebeldía juvenil que caracterizó a las décadas de los años cincuenta y sesenta”⁶.

Entre las vanguardias de cine se encuentran el cine surrealista, expresionismo, impresionismo, realismo francés, cine figurativo y el constructivismo soviético. Todas se desarrollaron durante el siglo pasado.

Las demás corrientes, como el neorrealismo o la nueva ola francesa, supusieron importantes momentos del cine y trascendieron a su propios filmes emblemáticos.

El cine como expresión plástica

Sin duda, tantos momentos principales, embriagados de propuestas, vanguardias, rupturas con otras visiones del mundo, como los que representaron el expresionismo, el realismo ruso, el neorrealismo, la nueva ola o el cine latinoamericano, contribuyeron a crear un camino de incertidumbres que se reflejaba en cada plano, secuencia, encuadre, temperatura color,

⁵ Cuando huye el Día. Blog. http://cuandohuyeeldia.blogspot.com/http://www.mediafire.com/file/s54e-d7rfz54zkje/Momentos_privilegiados_de_la_historia_del_cine_1.doc/file

⁶ <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag1.html>

utilización de la luz en el blanco y negro o sonoridad aun en la época silente. Todo contribuía a anticipar o citar, reflexionar sobre el pasado o el presente.

El expresionismo como lo presenta Kracauer anticipó con sus escritos lo siniestro que podía volverse un país. Aquellos tiempos del *Sturm und Drang* (*Tormenta e ímpetu* o *Tempestad y pasión*), que comenzó en la literatura y la música, no tardó en expandirse al arte audiovisual. Alemania estallaba ya en el siglo dieciocho con el teatro y la pintura y encontraría su máxima expresión en el siglo XX a través de sus obras más famosas, como *El gabinete del Doctor Caligari*.

Sturm und Drang fue el nombre que en 1776 le daría Fiedrich Klinger a su obra más célebre y que luego denominaría una corriente literaria. Ya eran tiempos de subjetivar el objetivo. La noción de lo sublime en Kant aparece en su alta precisión.

Entre las películas más significativas se encuentran “*El gabinete del Dr. Caligari*” (1920, Wiene), “*Nosferatu, el vampiro*” (Murnau, 1922), “*Fausto*” (Murnau, 1926), “*Metrópolis*” (Lang, 1925) y “*M, el vampiro negro*” (Lang, 1931).

Gubern señala que la tradición marxista “suministró la base a los primeros ensayos para establecer un estatuto de cine considerado como aparato de la industria cultural de las clases dominantes. Las contribuciones del húngaro Béla Balázs desde 1924, las de Walter Benjamin y Sigfried Kracauer – y las menos importantes de León Moussinac- en Francia caracterizaron al cine como un aparato ideológico controlado por la burguesía y a sus productos como fenómenos superestructurales.”⁷

Kracauer realiza una obra impactante sobre la época en “*De Caligari a Hitler*”. Para el autor “*El gabinete...*” olía a podrido porque anticipaba algo difícil de pensar en una sociedad altamente refinada como la alemana: los campos de exterminio. A su vez, solo observar algunas imágenes de “*Metrópolis*” nos

⁷ Gubern Roman: Artículo en “*Il film come bene culturale*”, editado en la Bienal de Venecia en los años 80,

proporciona quizá algunas de las secuencias más anticipadoras de la barbarie nazi.

El expresionismo se debe investigar siguiendo la tradición romántica alemana, sus nociones de lo sublime sus dimensiones espirituales, sus aspectos visuales como el claroscuro. La lectura de Kracauer continúa de la mano de su discípula, Lotte Eisner y el texto *La pantalla demoníaca*.

¿Es imposible pensar el cine sin detenerse en los turbulentos años veinte del siglo pasado? Estimamos que no. Los desprendimientos de estas expresiones pictóricas-cinematográficas hoy tienen repercusiones en películas y series.

El constructivismo del cine soviético ejemplificó su propio tiempo. Lo hizo a través de películas como *El acorazado Potemkin* La huelga (Eisenstein, 1925), *El hombre con la cámara*, (Verte, 1929), *La madre* (Pudovkin, 1926), *Tempestad sobre Asia* (Pudovkin, 1929), *La tierra* (Dovjenko, 1930).

La dialéctica de los formalistas rusos nos acerca a un cine diferente a todo lo visto anteriormente. Acordar con otra opinión, aunque no sea la nuestra, eso es lo que nos plantea este cine a través de su montaje, orgánico dialectico.

Con una tendencia documentalista, también el neorrealismo nos propuso filmes magníficos que retrataban el desempleo ("*Ladrón de bicicletas*", De Sica, 1948), la soledad en la vejez ("*Umberto D*", De Sica, 1952), la resistencia ("*Roma, ciudad abierta*", Rossellini, 1945), momentos y personajes en la Segunda Guerra Mundial y la posguerra ("*Paisa*", Rossellini, 1946; "*Obsesión*", Visconti, 1942), el mundo del trabajo ("*La terra trema*", Visconti, 1948). La propuesta neorrealista supuso la subordinación del montaje. Sus referentes teóricos se ampararon en la defensa de Zavattini y sus teorías sobre el plano secuencia. Deleuze posteriormente apuntaría a revisar las situaciones. Andre Bazin tiempo antes optaría por una visión más poética en su ontología de la imagen cinematográfica.

Y todo empezó con *"Obsesión"*, que fue la adaptación de la novela negra *"El cartero siempre llama dos veces"*, de James M. Cain. Aquellos realizadores que también fueron combatientes y partisanos nos enseñaron a través de Zavattini y su teoría la función esencial del plano secuencia: el espectador puede participar explorando toda la pantalla sin cortes que alteren su visionado.

Con el surrealismo y su introducción en el terreno de lo fantástico, el cine nos ofrece obras claves para entender otras formas de mirar y ver. La mejor forma de entender esta perspectiva quizá sea revisar dos libros: *"El Mito del Ángelus de Millet"*, de Salvador Dalí, y *"Mi último suspiro"*, de Luis Buñuel. En ambos podemos leer entre líneas toda una serie de marcas de época donde lo que se ve no es lo que parece.

Es difícil hablar de vanguardia surrealista sin citar su contrapunto con el impresionismo francés, que lo precediera así como el dadaísmo. Puntualizar todos las corrientes superan los límites de este trabajo pero no dejan de ser una invitación para ahondar en sus desarrollos históricos.

Las obras más destacadas del surrealismo fílmico fueron *"Un perro andaluz"* (Dalí-Buñuel, 1929); *"La edad de oro"* (Buñuel, 1930); *"La sangre de un poeta"* (Jean Cocteau 1930) *"Orfeo"* (Jean Cocteau ,1949). Desde cualquier punto de vista que se la aborde, la primera es una obra siempre inacabable. Lo mejor en este sentido es armar un cadáver exquisito para entender el sentido -si lo hay- de este maravilloso periodo.

Luego en Francia surgiría un cine que proviene del menos pensado de los géneros, el periodístico. Así alumbraba la nueva ola francesa, al calor del *affaire* Langlois, durante el mayo del '68 y con protagonismo de la cinemateca francesa. La cinefilia alcanza su grado de esplendor con sus cuadernos amarillos y su defensa del cine como una caligrafía y lo refleja a través de los cuadernos de cine. Eran revistas denominadas Cahiers du Cinema, allí escribieron varios de los referentes del movimiento.

André Bazin revisó el cine en la posguerra con renovado interés—manifestado ya por ciertos teóricos soviéticos clásicos— hacia una evaluación específica del lenguaje cinematográfico o, más precisamente, hacia el análisis de las consecuencias estéticas y dramáticas derivadas de las opciones técnicas y de la puesta en escena organizada por el director.”⁸ Pertenecientes a esa rama de autores de la *"rive gauche"* de la *Nouvelle Vague* fueron Alain Resnais, Chris Marker y Agnes Varda. Las obras más emblemáticas, pero no las únicas, resultaron *"Los cuatrocientos golpes"* (Truffaut, 1959), *"Sin aliento"* (Godard, 1960), *"Pierrot, le fou"* (Godard, 1965), *"Le beau Serge"* (Chabrol, 1958), *"La coleccionista"* (Rohmer, 1966), *"Mi noche con Maud"* (Rohmer, 1969) e *"Hiroshima mon amour"* (Resnais, 1959).

Un texto imprescindible de aquella época es *El cine según Hitchcock*, de 1966. Es una larga entrevista que recoge las conversaciones que mantuvieron el director británico Alfred Hitchcock y su par francés François Truffaut. Recientemente se realizó un filme sobre esta entrevista con grabaciones audiovisuales de archivo.

Este momento es bien reflejado también por la pluma del gran Edgar Morín cuyo pensamiento complejo es vital en los días actuales.

“La comparación entre texto fílmico y el flujo onírico colectivo se convertirán en lugares comunes para una parte de la crítica ilustrada que, siguiendo la terminología de Sigmund Freud, podrá referirse al contenido manifiesto y el contenido latente de los filmes como si fueran sueños sobre la película/pantalla. Edgar Morin ha aportado textos muy interesantes de antropología y de sociología cinematográfica tributarios de esta metodología. Todas las metodologías de evaluación críticas citadas hasta aquí manifestaban un interés monográfico para poner de relieve, por ejemplo, la colonización o manipulación ideológica efectuada por las clases dominantes a través del cine,

⁸ Gubern Roman: Artículo en “Il film come bene culturale”, editado en la Bienal de Venecia en los años 80.

o bien para detectar los procedimientos antinaturalistas de estructuración de las representaciones audiovisuales en el film, o para descubrir los elementos inconscientes subyacentes en un relato cinematográfico aparentemente convencional.”⁹

Tanto el *Free Cinema* como la *Nouvelle Vague* supusieron la puesta en escena de los estudios culturales. Al amparo de aquella concepción, que revisaba y descolocaba varios supuestos de la teoría crítica, aparecen los manifiestos de los Jóvenes Airados. Aquel *Angry Young Men* se caracterizó por implementar una estética realista en el cine de ficción y en el cine documental. Aquellas expresiones retrataban historias inspiradas en lo cotidiano y la vida social de la clase trabajadora.

Entre sus obras más destacadas “*Un lugar en la cumbre*” (Jack Clayton, 1958) cuenta la historia de un arribista capaz de cualquier cosa con tal de ascender peldaños en la sociedad. “*Sábado noche, domingo mañana*” (Karel Reisz, 1960) narra la vida vacía de un obrero, cuya única aspiración es divertirse los fines de semana.

Aquí el manifiesto:

- Ninguna película puede ser demasiado personal.
- La imagen habla.
- El sonido se amplifica y comenta.
- El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo.
- Una actitud significa un estilo. Un estilo significa una actitud.

Implícita en nuestra actitud es una creencia en la libertad

Lindsay Anderson, Free Cinema Movement

⁹ Gubern Roman: Artículo en “Il film come bene culturale”, editado en la Bienal de Venecia en los años 80.

El concepto final traza una línea directa con otro gran movimiento: la vanguardia latinoamericana.

Aquí es interesante marcar las diferencias entre Cine Independiente y Cine Industrial. Fernando Birri lo describe muy bien en su texto "*Soñar con los ojos abiertos Las treinta lecciones de Stanford*". El autor encuentra en el neorrealismo, el surrealismo y el realismo ruso varios de los cimientos del cine latinoamericano, que se precisa desde manifiestos. Estimamos interesante comparar las miradas el nuevo cine latinoamericano de Glauber Rocha (Brasil); Santiago Álvarez (Cuba); Fernando Solanas-Octavio Getino (Argentina); Patricio Guzman (Chile); Arturo Ripstein (México). Podemos también analizar algunas películas claves, desde "*Tire die*" (Birri, 1960); "*La hora de los hornos*" (Solanas; 1968); "*Dios y el Diablo en la tierra del Sol*" (Glauber Rocha, 1964); "*Now y Hasta la Victoria Siempre*" (Álvarez, 1965); "*Profundo Carmesí*" (Ripstein, 1993); "*Salvador Allende*" (Guzman, 2004).

Un filme excelente para acompañar el libro de Birri es "*Donde comienza el camino*" (Fernando Birri y Hugo Grosso, 2005)¹⁰

Los desprendimientos

En nuestras clases hablamos de movimientos (expresionismo, surrealismo, etc.) y desprendimientos de estas vanguardias. Es allí donde rastreamos similitudes y diferencias.

Estas situaciones muestran casos muy denotativos como la obra de Tim Burton y su propuesta estética, ligada a la heredad del expresionismo alemán.

En cada una de sus obras Burton nos deja testimonio de aquellos postulados de aquella corriente. Sus personajes remiten a otros del cine silente, del romanticismo y la otredad, que se dan cita en todas sus películas

¹⁰ Película *Donde comienza el camino*, (Hugo Grosso, 2005)

https://www.youtube.com/watch?v=iuZZh1KeVB4&ab_channel=HGProducci%C3%B3nAudiovisual

La comparación entre *Edward Scissorhands* (*El joven manos de tijera*), a quien le dio encarnadura Johnny Deep, y Cesare, el primer zombi de la historia del cine, manipulado por el temible Dr. Caligari, es inevitable.

El filme de Burton narra la vida de un joven creado de forma artificial. Su artífice muere sin haber completado las manos del muchacho, dejándolo apenas con unas pinzas de tijeras. En aquel castillo que también remite a las montañas del fondo de la feria ambulante en "*Caligari*", Edward recibe la visita inesperada de una vendedora de la marca Avon que terminará adoptando al estrafalario joven.

Con sus habilidades, Edward cambiará el mundo de los habitantes de un típico barrio americano de los años sesenta. Será jardinero y peluquero del lugar. El amor por la hija de su madre adoptiva supondrá también otro conflicto no solo con sus antagonistas, si no con su propia forma corporal que no le permite abrazar a quien más ama, el bello personaje que interpreta Winona Ryder.



Más que describir las películas burtonianas, el convite es a descubrir las citas y corporalidades que se mueven en su cine, nítidas referencias a las cintas alemanas de la época dorada.

Antes, Ingmar Bergman dotó a sus filmes de una iluminación propia de aquella vanguardia; sus temas también incursionaron en referencias al

vampirismo, la muerte, lo monstruoso y el romanticismo, marcas que dejaron huellas profundas en sus obras.

Baste nombrar algunas realizaciones como "*Fresas Salvajes*" o "*Persona*", cuyas evocaciones se funden entre citas al impresionismo (el final de *Fresas*), al expresionismo (*Persona*) y al vampirismo o la cuestión surreal en los sueños del atormentado profesor, en la primera, o la actriz y enfermera en *Persona*. Desde un principio, el joven Bergman se aproximaba a esas estéticas; luego las profundizó en sus distintos períodos. Hay obras como "*La hora del lobo*" que aluden al "*Nosferatu*" de Murnau o a las criaturas de tantas representaciones audiovisuales. Ya en la etapa en color las interpretaciones y aplicaciones de la temperatura de las tonalidades tienen su clima máximo en "*Gritos y susurros*", con la aplicación de colores específicos para cada estado de ánimo. En "*Fanny y Alexander*" los niños aparecen y desaparecen recurriendo a un tipo de cine entre magnífico y a la vez tan oscuro, contrastes que lo llevan siempre al romanticismo alemán y lo emparentan con nociones de lo sublime.

En cuanto al vínculo con el realismo ruso, las realizaciones de Alejandro González Iñárritu, tienen un lugar destacado en ese sentido. Dueño de un estilo particular y renovador de la escena audiovisual mexicana, el autor de "*Amores perros*" y "*Babel*" juega con lo más profundo del lenguaje audiovisual: el montaje. Su trabajo es muy visible y rememora a los formalistas rusos y sus dialécticas y prácticas de cortes.

Don Luis Buñuel ha pertenecido a una vanguardia y un desprendimiento de ella. Su cine también puede situarse en un profundo realismo y ser etnográfico, como el caso de "*Las Hurdes*" y luego "*Los olvidados*". De todas formas su cine abre con el ojo rasgado y cierra con la encajera zurciendo y una gran explosión en unas galerías. El maestro nos advertía que la sexualidad, el erotismo y el mundo por venir tenían

misterios a resolver y convenía ir viendo con tiempo para que no nos tomara de sorpresa como a los protagonistas de “*Ese oscuro objeto del deseo*” que iban recorriendo tan tranquilamente aquellas galerías cuando todo queda destruido en un instante. La vida y los sujetos que la habitamos somos frágiles, el realismo supera la ficción siempre.

Agnes Varda es otro ejemplo de un cine libre. La musa o la abuela de la Nouvelle Vague siempre realizó un cine conforme a aquellas plegarias de los Cahiers, que abogaban por productos comprometidos con su tiempo y existencia. Cine sin demasiadas concepciones y cuya propuesta estética también entiende que sus narraciones deben bregar por mejores formas de vivir la vida.

Las series: de Dark a los posibles mundos paralelos

Antes reflexionamos sobre el siglo XX, la centuria del cine; ahora debiéramos hacerlo sobre el siglo XXI, cuyas nuevas narrativas y tecnologías nos plantean un cine expandido y con visiones que no terminan a noventa minutos de haber comenzado. Pueden prolongarse o durar apenas unos segundos. No hay manifiestos, ni momentos privilegiados, ni situaciones particulares; en cambio prevalece el dejar hacer e innovar sobre territorios cuyas posibilidades son tan vastas que, si bien sabemos cuándo se iniciaron, poco nos permiten vislumbrar acerca del porvenir. Es más, pareciera que el futuro ya ha llegado, explicación a la que podría echarse mano si no constituyera un oxímoron.

La historia de los seriales nos remite al mundo auditivo de la radio, a la serialización de obras breves que se pasaban en continuado en el cine, a la televisión y sus novelas de la tarde y a las propuestas estéticas de las que hablamos en el contexto de este capítulo.

La tradición alemana del romanticismo y de aquel *Stur and drung* regresan en “*Babilón Berlín*”.

Basadas en las obras Volker Kutscher, cuyo primer título "*Der nasse Fisch*" se publicó en español en 2010 como "*Sombras sobre Berlín*". El protagonista es el inspector de policía Gereon Rath quien se traslada de Colonia a Berlín, el epicentro del cambio político y social en los años veinte. En ese centro neurálgico del mundo occidental de los años iniciales del siglo pasado veremos florecer intensas historias policiales, de intriga, erotismo y amor.

Lo impactante de la serie es la ambientación y sus prolongadas secuencias de bailes y ambientes de aquella época exultante.

Referencias a *Metrópolis* (Lang, 1925) y *M, el vampiro negro* (Lang, 1931) aparecen en toda la obra. Al calor de la letra de la música del film las secuencias son plenas de colores, ontrastastes, vestuarios y puesta en escena destacados. Resulta placentero escuchar en alemán la letra de la canción principal, *Ozean der Zeit/ewiges Gesetz/zu Asche, zu Staub/zu Asche/doch noch nicht jetzt*, es decir *Océano del tiempo/ley eterna/a cenizas, a polvo/a cenizas/ pero aún no . Zu Asche, zu Staub/ A cenizas a Polvo* que nos entrega esta serie de gran ambientación y ambiciosa cobertura.

El cantante y compositor Bryan Ferry compuso varios de sus temas. El más imponente es *Zu Asche, Zu Staub (A las cenizas, al polvo)*, una canción de tono decadente utilizada en los créditos de la serie y en una escena de cabaret de coreografía muy elaborada. El espíritu de una época se manifiesta en las formas expresionistas. Se trata de una serie de televisión con una resolución impactante desde el punto de vista de la unión de la imagen y el sonido.

También hay que decir que la serie traslada hacia aquellas épocas tan esplendorosas como decadentes de una forma similar a la que lo hacía la película "*Cabaret*", de Bob Fosse.



Esa serie no abunda en mundos paralelos como si lo hacen *“Dark”*, otra realización germana, o la catalana *“Si no te hubiera conocido”*, que vamos a comentar.

Algunos de los grandes misterios y búsquedas del sujeto humano están relacionados con la temática del tiempo y el espacio. David Harvey dedicó parte de su texto *“La condición de la posmodernidad”* a hablar de las películas *“Blade Runner”* y *“Las alas del deseo”*, en relación con el debate entre modernidad y posmodernidad que tanto preocupó a los teóricos de fin de siglo pasado. Lejos de ese trascendente examen de la comprensión tiempo-espacio en el cine, nosotros hablaremos de estos ecos de vanguardias y momentos del cine en las narrativas actuales.¹¹

Dark da respuestas. Es esa una de las reflexiones más interesantes que leímos de este trabajo. Se trata de una serie de la televisión alemana de ciencia ficción y suspenso. La ciudad de Winden podría ser cualquier pueblo moderno de los muchos habitados entre los bosques. Baran Bo Odar y Jantje Friese son los autores que dan vida a esta historia de saltos entre distintos

¹¹ Harvey, David: (1998) *Tiempo y espacio en el cine posmoderno* en *“La condición de la posmodernidad”*. (pp. 340-357) Amorrortu editores. Buenos Aires.

tiempos y mundos. Pese a no parecer demasiado diferente a otras que pueblan el universo mediático audiovisual, esta serie sin embargo tiene varios misterios para resolver y eso resulta atrapante.

La trama nos propone una siniestra historia de desapariciones y conspiraciones a lo largo del tiempo. Todo arranca con la desaparición de un niño y cuatro familias del lugar entrelazadas.

Son tres temporadas y varias escalas de tiempo. El *doppelgänger* alemán, tan expuesto en el expresionismo alemán, vuelve una y otra vez.

La historia comienza en 2019 y luego se traslada hacia 1986 y 1953, aunque más tarde aparecen historias adicionales que marcan la presencia de los mismos personajes en 1921 y 2053. Una central nuclear, cuevas subterráneas que desatan viajes en el tiempo, la aparición de un agujero de gusano y la proximidad de un apocalipsis primero y un tiempo posterior a aquel desastre mundial, hacen de la ciudad de Winden y sus habitantes una odisea circular e infinita. Hay que estar muy atento para no perderse en la mar de personajes poliédricos que habitan espacios siniestros, que apenas tienen anticlímax. Una profunda melancolía cubre las horas de esas criaturas y las lleva a buscar pensar soluciones. Si habitar un tiempo y un espacio no es sencillo, más de uno puede ser inconcebible.

Los personajes no solo superan lo difícil que puede ser la vida en aquellos trances, sino que tratan de prevenir y modificar acontecimientos y sus propias vidas.

Nos pasa que terminamos vinculando algunos rostros con otros del cine mudo de la época del *Sturn and Drung*.

El final nos deja como las películas de aquella época con cierta noción de epifanía y desasosiego.¹²

12 <http://www.antena-libre.com.ar/2021/07/01/cine-universitario-luz-de-invierno-del-expresionismo-aleman-a-la-serie-dark/?fbclid=IwAR11m9up1beu6K6Md9PLOFdH-lRynWtC4YkVVGn54M4joh58kLuj-px4YIiO>

“*Si no te hubiera conocido*”, la serie de televisión emitida por la cadena catalana Tv3 fue creada por Sergi Belbel y se puede sintetizar en la misma canción que se repite una y otra vez.

Eduard (Pablo Derqui) pierde a su familia en un accidente automovilístico. No tiene consuelo porque unas horas atrás su esposa le avisó que su coche no funcionaba bien y le pidió su camioneta. Su negativa le provoca luego un intenso sentido de culpabilidad que lo lleva a intentar suicidarse. Quien lo evita es una misteriosa anciana de nombre Liz Everest (Mercedes Sampietro), que dice ser una científica retirada y le propone sumarse a un experimento de viaje en el tiempo.

El tema musical síntesis de la película se llama *El risc d'ara* (“*El riesgo de ahora*”). La letra dice: Si se'm retira els cabells de la cara/I per sort li puc tornar a veure els ulls. No podria evitar la cremada, de qui mira directe a la llum/...La felicitat és esquiva i s'amaga/Fins i tot al tocar-se amb la llum/No li voldria dir que m'agrada/Arriscar el moment D'ara es fes fum/...Si no és amor¿Qui m'omple el pit de papallones? /Si es la meva vida i la deixo escapar/Ara que la tinc al davant

La serie se mueve en el palpitar de la ciudad universitaria, la moda de los 80 y varios años después. Profundamente romántica y divertida a la vez, plantea algunas situaciones ligadas a *Dark*, aunque el planteo puede vincularse más con la nueva ola francesa o el free cinema. El serial es profundamente luminoso como la ciudad donde se filmó.

Las dos series coinciden al presentar en sus posibles narrativos la temática de la finitud, la melancolía y el duelo.

La ecología de los medios argumenta que las nociones de *interfaz* y *plataforma* constituyen herramientas propicias para comprender este tipo de fenómenos contemporáneos

Como decíamos al principio, la serialización acompaña la evolución de los medios de comunicación aún antes de que existiesen. Podemos pensar en las reuniones frente al fuego de los primitivos, los relatos orales, los cuentos de la abuela. Sabemos que la televisión reemplazó a la chimenea. Las pantallas se multiplicaron y como en los relatos de Ray Bradbury el rectángulo en la pared emite contenidos a demanda.

Si la ecología de los medios aparece como una teoría atemporal pero marcada profundamente por el desarrollo tecnológico y los usos que les damos. Los clásicos como Lewis Mumford supieron adelantarse como sus ciudades en la historia en un nutritivo análisis de las etapas donde el sujeto se reinventa en cada momento.

Y series como *Dark* van por el mismo camino. Desandar el laberinto del tiempo y sus misterios es la premisa. También superar el duelo de finitud. Georges Bataille señala que estamos en una aventura ininteligible y que el erotismo aparece como aprobación de la vida, inclusive en la muerte. El malogrado ensayo del autor francés intenta contemplar estas cuestiones.

Otras series, como la argentina *Okupas*, captan una estética neorrealista. El serial nacional narra la historia de cuatro jóvenes provenientes de distintas clases sociales que tras usurpar una casa en un barrio emblemático de Buenos Aires, pasan a vivir situaciones violentas relacionadas con su marginalidad. Solo la amistad les permitirá sobreponerse a cada situación. Veinte años después de su estreno, conserva altos índices de popularidad en la plataforma Netflix.

El recorrido desde la estación Constitución, en Buenos Aires, a la ciudad de Quilmes juega con planos secuencias, planos generales, recorridos por la ribera quilmeña y sus habitantes marginales, en contrapunto con otros personajes que circulan por la urbe. Estas escenas

tienen propuestas estéticas neorrealista. Los temas tratados también lo son: desempleo, marginalidad, drogadicción, etc. El espectador es acompañado por una sensación constante de estar observando jóvenes que nada hacen salvo tratar de encontrarle algún sentido a las horas.



Ecos del surrealismo también se perciben en *Dark* pero más se manifiesta en "*Twin Peaks: The Return*" (David Lynch, 2017), pero también se pueden sumar otras representaciones como "*Black Mirror*", serial envuelta en extrañamientos y dominada por la ciencia ficción.

Otras vanguardias habitan las plataformas. Las lecciones de montaje de los grandes autores de los años veinte regresan en las más diversas serializaciones. Un interesante trabajo es buscar las huellas de aquellas dialécticas y observar con lupa si prevalecen o por el contrario, un montaje invisible heredado del cine industrial de Hollywood domina los posibles escenarios.

Las propuestas estéticas representan un terreno de exploración en medio de una serialización digital y su innovación o por el contrario, su

homogenización. La hegemonía de la mirada es otro tema que dispara los interrogantes actuales.

Los relatos clásicos y actuales nos ponen en evidencia la preocupación humana frente a temas emocionales y posible control y desenfreno. El amor suele situarse frente a la catástrofe y dar continuidad a la vida de los personajes.

El ya mencionado Lewis Mumford, uno de los grandes ecólogos del siglo XX, nos llamaba la atención acerca de la capacidad humana para enfrentarnos a las pestes y otros antagonistas de la vida humana. Decía el maestro americano:

“Como reacción contra las fechorías del industrialismo, los artistas y reformadores del siglo XIX llegaron finalmente a una mejor concepción de las necesidades humanas y de las posibilidades urbanas. En última instancia, la enfermedad estimuló los anticuerpos necesarios para curarla”

¹³ Esta frase exquisita sintetiza la posibilidad de los humanos para sobrellevar situaciones traumáticas y superarlas.

La pregunta es: ¿Las múltiples pantallas que habitan los hogares solo permiten calmar la ansiedad o llevarnos a realizar abordajes alternativos que trascienden el entretenimiento? Encontrar la respuesta es un desafío para quienes creemos en la construcción audiovisual como la propusieron los pioneros vanguardistas o artistas del siglo veinte.

Rita Segato nos advirtió de las disputas narrativas el año anterior. En *“El futuro después del covid”*, señala: “El problema que resta es ¿cómo garantizar que esa experiencia quede registrada en los discursos del tiempo pos-pandemia y permanezca audible para, de esa forma, evitar que sea rehecha la fantasía de normalidad y de inalterabilidad que nos capturaba?”

13 Mumford, L. (1966). *Paraíso paleolítico: Villa Carbón* en *La ciudad en la historia*, Cap.XV Ed. Infinito, Buenos Aires. Pág. 597.

¿Cómo retener la experiencia de un deseo que, al menos durante este intervalo, se encaminó libremente hacia otras formas de satisfacción y realización? Habrá fuerzas habilidosas, muy bien instruidas, estudiando el tema para clausurar esa memoria, desterrarla, dejarla bien vedada, para de esa forma garantizar la continuidad de una “normalidad” que la pandemia había interrumpido. ¿Cómo estar preparadas para que el olvido no suceda? ¿Cómo evitar, también, que la pérdida de experiencia acumulada en el 2001, vuelva a ocurrir”¹⁴

Conclusiones: De la narrativa expandida a la cultura intersticial

Comenzamos este escrito citando un texto de Román Gubern que hace dos décadas adelantó situaciones que vivimos hoy. En *Claustrofilia vs. Agorafilia* el autor no solo precisaba los alcances y limitaciones de las tecnologías sino que proponía observar con lupa situaciones ligadas al teletrabajo, la educación a distancia en la infancia, resaltando por sobre todo la temática ligada a la expresión inglesa “skin hunger”, habitualmente utilizada en el campo psicológico para señalar nuestra necesidad de contacto físico, tan acuciante en contextos de confinamiento como los que obligó a implementar la actual crisis sanitaria global.

En 2019 el autor de la “*Historia del Cine*”, “*La mirada opulenta*”, “*Realidad Virtual*” y tantos otros textos consultados e interpretados por estudiosos de varios países, fue objeto de análisis de parte de discípulos e intelectuales amigos. El encuentro se tituló Imagen Expandida, aludiendo a su inagotable obra.¹⁵

14 Coronavirus: Todos somos mortales. Del significativo vacío a la naturaleza abierta de la historia | Rita Laura Segato 88, 2020, https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_futuro_despues_del_covid-19.pdf

15 <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/historia-y-divulgacion-en-la-obra-de-roman-gubern/379>

En largas y prolíficas conversaciones con el autor a lo largo de veinte años de trabajo continuo hemos interactuado en forma dialéctica acerca de estas narrativas expandidas de las que hoy se habla con tanta asiduidad.

De esas nutritivas conversaciones rescatamos estas reflexiones acerca del concepto de cultura intersticial para incluirlas en toda narrativa expandida:

“La cultura del ´68 es la de la marginación. Se decía que el sistema era malvado, que integraba a la gente y la devoraba. Todos defendían la contracultura del sistema, los comics underground eran una especie de guerrilla contra el sistema. Nadie quería integrarse y se miraba con desprecio a quien hacía carrera con la industria del cine. Las herramientas de trabajo eran tecnologías pre-electrónicas, la fotocopidora, cine en súper 8; este fenómeno se extinguió porque vino la cultura yuppie, que se integró rápidamente. En la actualidad la gente no quiere marginarse con arrogancia y orgullo como en aquella época. Las personas se quejan y protestan, denuncian disfunciones sociales pero no quieren marginarse. Propongo que ese viejo concepto de “marginación” sea reemplazado por el de “cultura intersticial”. La cultura dominante, la que surge de las multinacionales, la de tipo spilbergiano, deja huecos al descubierto, zonas que no ocupa por razones de rentabilidad, que no son propicias para una economía de escala como la de Hollywood. Hay que llenar esos espacios con lo que la cultura hegemónica no llena. En la medida que Internet es un medio horizontal y desjerarquizado permite aplicar un principio de la teoría del caos que es el efecto mariposa. El aleteo de una mariposa en el golfo de México puede producir un tifón en el mar de China. Digo esto porque la cultura intersticial permite consolidar esas inmensas minorías trasnacionales a las cuales les gustan las películas de Víctor Erice o Manuel Olivera y ese público está en Tokio, en Toronto, en Valparaíso, en Copenhague o en Sudáfrica. Ese

carácter global desjerarquizado y horizontal permite ir consolidando un nuevo frente que es la cultura intersticial.”

De la evocación de estas conversaciones surgió el deseo de revisar los posibles narrativos actuales y sus referentes estéticos del pasado. De la importancia de la imagen hoy y los retos que nos plantea, nace una llama de esperanza para confrontar la situación actual sin paralizarse.

Bibliografía

- Harvey, David: (1998) *Tiempo y espacio en el cine posmoderno* en “*La condición de la posmodernidad*”. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Gubern, Roman. (1990) *El simio informatizado, Claustrofilia vs. Agorafilia*, Cap.XIV. Fundesco.
- Gubern, Román (2000): *Del mundo contestatario de los ´60, a la cultura intersticial*, entrevista. Revista Voces, Universidad Nacional de Rio Cuarto UNRC. <http://www.unrc.edu.ar/publicar/25/cinco.html>
- Mumford, L. (1966). *Paraíso paleolítico: Villa Carbón* en *La ciudad en la historia*, Cap.XV Ed. Infinito, Buenos Aires.
- Scolari, C. (2010): *Ecología de los medios. Mapa de un nicho teórico*. (Quaderns del CAC) Barcelona.
- Segato, Rita (2021) *Coronavirus: Todos somos mortales. Del significante vacío a la naturaleza abierta de la historia* | Rita Laura Segato 88, 2020, https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_futuro_despues_del_covid-19.pdf

El audiovisual en plataformas digitales: cine y videojuegos.

Susana Sel

El artículo aborda el audiovisual en el contexto actual de la cultura de masas. Se analizan sus características generales y se particulariza en la construcción de una cultura visual en la cual se verifican desplazamientos entre el cine y el videojuego, en las narrativas, en los géneros y en la estructura dramática. Considerando la centralidad de las plataformas digitales en las que estos audiovisuales se instalan, se incluyen algunas características estructurales de las mismas, en tanto condicionamientos impuestos por esta concentración del capital financiero y sus redes digitales, que modelan la opinión pública e implican retrocesos en los espacios públicos y privados, y en las representaciones colectivas.

I – El audiovisual en la cultura de masas

La célebre oposición entre apocalípticos e integrados que Humberto Eco definiera en 1964¹, focalizaba en el análisis de la cultura de masas y la toma de posición de los intelectuales. Para los apocalípticos ésta mata la originalidad creando un gusto medio, genera homologación, manipulación, está dominada por las leyes del mercado, promueve un pensamiento superficial hecho de slogans, defiende una visión acrítica y pasiva del mundo, crea mitos y estereotipos y degrada la cultura y el arte. Mientras que para los integrados la cultura de masas no puede ser reducida a un fenómeno

1 Eco, H. 2001. *Apocalípticos e integrados*. España: Ed. Tusquets, 4ª.ed.

capitalista ya que también encarna expresiones, permite el acceso a la cultura a categorías sociales antes excluidas, satisface las necesidades de entretenimiento, permite la difusión a bajo costo de obras culturales y sensibiliza a las audiencias en relación al mundo. En 2013, Eco planteaba que los apocalípticos hoy critican, pero a la vez hacen uso, lo que sugiere una nueva figura híbrida, el “apocalíptico-integrado”, un intelectual que reniega de ciertas tecnologías y sus efectos, pero al mismo las utiliza cotidianamente²

Me pregunto en qué medida están vigentes estas concepciones, en medio del estado actual de la sociedad de masas y el uso intensivo de tecnologías digitales. Boaventura de Sousa Santos³ plantea que la pandemia actual solo empeora una situación de crisis a la que ha sido sometida la población mundial, en un contexto en que el capitalismo neoliberal ha incapacitado al Estado para responder a emergencias. Estas políticas de dominación basadas en la sociedad de consumo, se legitiman a través de un impresionante aparato de concientización y manipulación masivo: la industria cultural. Adorno y Horkheimer ya planteaban en 1947 que la industria cultural hereda la función civilizadora de la democracia, con una cultura de masas que inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada y una ideología que legitima la dominación y el control social⁴. La creación y el desarrollo surgen de las leyes generales del capital donde el beneficio económico orienta y promueve la producción cultural homogeneizada, en paralelo a la constitución también homogeneizada, complaciente y convencida de la opinión pública.

2 Scolari, C. entrevista a Eco, H. 2013. “Apocalípticos e integrados, el retorno”. En: <https://hipermediaciones.com/2013/01/25/apocalipticos-e-integrados-el-retorno/>

3 de Sousa Santos, Boaventura. 2020. *La cruel pedagogía del virus*. Buenos Aires: CLACSO.

4 Adorno, T.W. y Horkheimer, Max. 1947. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Hoy lo comprobamos a nivel mundial con el control y el dominio de las plataformas audiovisuales. La cuarentena obliga a pasar más horas de las previstas en casa y habilita un mayor consumo de contenidos audiovisuales. Mientras la televisión es un referente informativo y de contenidos en directo, con escasa producción por la pandemia, las plataformas de contenido multimedia en *streaming* han crecido en forma exponencial⁵. Entre ellas Netflix, que surgió en 1997 en Estados Unidos es la plataforma de entretenimiento con más suscriptores, cuenta con 183 millones de clientes en todo el planeta, presente en más de 190 países y sus ingresos ascendieron a u\$s 5.800.000.000 sólo en el primer trimestre de 202⁶. Desde el año 2013, también tiene su propia productora y su catálogo se compone de unos 2000 títulos entre series, películas y documentales. Hasta febrero 2020 este servicio de películas y series por *streaming* contaba 4.500.000 de suscriptores en Argentina, uno de los 10 países con más usuarios en el mundo, siendo con México y Brasil, los 3 mayores de América Latina⁷. Sin embargo, la oferta de producciones argentinas en Netflix es escasa, no más de unas 10 películas y otro tanto en series, que no son significativas en relación al volumen de títulos mayoritariamente estadounidenses de su catálogo. En una profunda investigación, Marcos Dantas analiza el proceso de valorización y acumulación del capital en estas plataformas a partir de El Capital de Karl Marx. Las define como plataformas socio-digitales que cumplen un rol esencial en el proceso de reducir los tiempos de circulación y realización del capital, al tiempo que exploran y extraen plus valor del trabajo informacional de millones de

5 Sel, Susana. 2020. "La integración audiovisual en el capitalismo contemporáneo. América Latina y sus encrucijadas". En: *Pantallas e identidades. Políticas y prácticas audiovisuales desde los '90*. Buenos Aires: UBA – Ed. La Minga.

6 <https://www.businessinsider.es/tags/netflix>

7 Datos ofrecidos por Reed Hastings, fundador y productor ejecutivo de Netflix, en la presentación ofrecida el 19/02/2020 en la Usina del Arte, CABA.

personas, tanto por sus actividades lúdicas como por el consumo de productos y servicios⁸.

El entusiasmo por el valor de las nuevas tecnologías audiovisuales y su consideración al margen del régimen social en el que tienen lugar, fetichiza tanto el acceso a la producción como al mercado audiovisual global. Cine, televisión, audiovisual y comunicación, cada vez más indisolublemente asociados, son centrales en el proceso de transformación del capitalismo contemporáneo (Creton, 2005)⁹. Las tecnologías digitales se emplazan en un proceso global caracterizado por el acceso desigual y heterogéneo entre países y regiones, donde el control lo ejercen corporaciones industriales y financieras que ocupan una posición dominante en la producción y provisión de contenidos de bienes materiales e inmateriales. Un proceso cuyo acento está puesto en la espectacularidad y valorización en términos del capital, a la vez que genera una amplia integración cultural. Al mismo tiempo, el campo audiovisual actual opera modificando el régimen de percepción, entendido como un sistema de coordenadas que permite a los grupos humanos observarse y mirar el universo que lo circunda¹⁰. Esa transformación de nuestra mirada sobre el mundo que el cine logró desde sus orígenes sin que los espectadores percibieran y que en la actualidad desnudan cómo las mutaciones y evoluciones de técnicas y formas impactan en nuestros sistemas de representación según Comolloy y Sorrel (2016)¹¹.

8 Dantas, Marcos. 2018. "La economía del tiempo de circulación cero: las plataformas de internet". *Revista Herramienta web* nº 23. <https://herramienta.com.ar/?id=2897>

9 Creton, Laurent. 2005. *Economie du Cinéma*, 3^o ed. Paris: A.Colin – Cinéma

10 Sorlín, Pierre. 2004 *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: Ed. La Marca.

11 Comolloy, J.L. y Sorrell, V. 2016. *Cine, modo de empleo, de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial

II - La cultura visual digital y el entretenimiento

Entre los cuestionamientos a esta nueva visualidad digital, se destacan las rupturas en el énfasis que tradicionalmente se ponía en la historia, la representación, el significado y la interpretación, en beneficio de la imagen y el ámbito de las sensaciones. En esa línea Andrew Darley¹² sugiere que los nuevos géneros visuales, dentro del marco de la cultura de masas, impactan a través de la simulación, el hiperrealismo, la publicidad, produciendo también nuevos tipos de espectadores. Un mercado que para Jean Baudrillard¹³ es una forma extática de la circulación de los bienes, del mismo modo que la prostitución y la pornografía son formas extáticas de la circulación del sexo. En un reciente artículo, Alicia Entel¹⁴ cuestiona los sentidos de verdad en el tratamiento de tecnologías digitales, con especial referencia a los discursos político y mediático y las operaciones de falsificación, trucaje y ficcionalización de la información impidiendo el derecho ciudadano de informar y estar informados. Es decir, una cultura digital que atraviesa todos los temas y produce desplazamientos en la elaboración de la información y la formación de opinión pública a partir de las pseudoverdades.

Analizar la cultura visual digital ligada al pasatiempo implica considerar las formas de entretenimiento digital, desde los videojuegos hasta los espectáculos virtuales, integrados ya en la cultura popular. Examinando las técnicas digitales de producción, distribución y exhibición en audiovisuales, películas y videojuegos, se explora la relación entre las tecnologías digitales emergentes y el efecto de estos nuevos géneros de la imagen sobre las experiencias propias de la cultura visual.

12 Darley, Andrew. 2002. *Cultura visual: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

13 Baudrillard, Jean. 1997. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama

14 Entel, Alicia. 2020. "Comunicación y conocimiento verdadero. El Unicornio y algunas propuestas". *¿Quién cuenta la verdad? La información por otros medios*. Buenos Aires: Imago Mundi

Regis Debray¹⁵ se ha referido a las tres grandes etapas del desarrollo humano: la creación de una logosfera o imagen que corresponde a la era de los ídolos, grafosfera o era del arte que se desarrolla entre la creación de la imprenta y la televisión en color y la videosfera o la era de lo visual que aparecen con el video y se mantiene en la actualidad con las imágenes virtuales. La iconosfera constituye un ecosistema cultural basado en las interacciones entre los diferentes medios de comunicación y sus audiencias. Gilbert Cohen-Séat¹⁶ consideró el cine como el inicio de la iconosfera moderna por la repercusión cultural y sociológica que generó durante la primera mitad del siglo XX, de la misma manera que la televisión lo tuvo en la segunda mitad.

El cine reelaboró su identidad a partir de formas anteriores de representación, como la linterna mágica que proyectaba por transparencias imágenes en una pantalla. Heredero de diversas tradiciones, el cine adoptó el encuadre de la pintura narrativa, el escenario del teatro, el formato delimitador del fotograma y la pantalla para acotar las imágenes. La imagen cinematográfica era un espectáculo ritual que aglutinaba cientos de personas en un espacio, y fabricaba sueños, marcaba modas, mentiras y realidades. Hoy, tras más de un siglo de contacto con imágenes fotográficas, litografías, fotograbados, comics o carteles, la imagen digital sigue siendo ese espectáculo ritual, ya no de grandes masas reunidas, sino globalizado y privatizado a la intimidad de los hogares a través de pantallas diversas, desde los plasmas hasta las de los dispositivos móviles. Los soportes ópticos y su gran capacidad de almacenamiento, como el DVD, o la posibilidad del acceso en línea a través de Internet, han hecho posible esta transformación que

15 Debray, Régis. 1998. *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ed. Paidós.

16 Cohen-Séat, Gilbert. 1961. *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*. Paris: Presses universitaires de France.

permite llevar el cine a casa. En la etapa digital, los medios de comunicación de masas gráficos se incorporan a las nuevas tecnologías y aunque algunos mantienen su presentación en soporte papel, incorporan asimismo la pantalla de las computadoras. Lo mismo ocurre con los medios electrónicos como la televisión, la radio y el cine, que no abandonan los canales tradicionales, pero que, al igual que otros recursos audiovisuales, también se digitalizan e incorporan a las redes telemáticas. El ciberespacio se constituye como un nuevo espacio de comunicación social donde confluyen todos los medios convertidos en datos de información para servir la "realidad sensible a domicilio". Allí, como auguraba Paul Valéry en 1928¹⁷ *Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. (...) No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.*

Tempranamente, el autor describe un medio ubicuo al cual nos podemos conectar en cualquier parte y recibir imágenes multimedia al tiempo que también incorpora la patología moderna de necesitar "una intensidad creciente de agentes físicos y "diversión perpetua", estímulos que nos distraigan permanentemente. Destaca que lo que se transmite son *realidades sensibles*, por lo cual el usuario de estos medios en ocasiones acaba en un estado de completa inmersión, reprogramación y hasta enajenación: lo que se consume son realidades. La ubicuidad es una propiedad del espacio pero en directa relación con el tiempo: estar al mismo tiempo en todo lugar, para Valéry significaba que la materialidad técnica de los instrumentos podría

17 Valéry, Paul. 1999. "La conquista de la ubicuidad" (1928), en *Piezas sobre arte*, Madrid:Visor.

permitir al arte una total disponibilidad, un acceso ampliado e ilimitado. Analizaremos esta predicción en la actualidad audiovisual de las plataformas, en los desplazamientos del arte del cine al videojuego.

III – Relación entre cine y videojuegos

La gran mayoría de los videojuegos depende de una estructura narrativa compleja que tiene afinidad con la narrativa audiovisual cinematográfica. Bettetini (1996) define lo audiovisual como un producto que tiene como fin el intercambio comunicacional, a través de la visión y de la audición, que se hace presente en medios como la televisión, el cine sonoro, el video, el multimedia, la computación gráfica, la hipermedia, el hipertexto, la realidad virtual, dispositivos móviles como los *smartphone* y el propio *game*.¹⁸ La gran mayoría de los videojuegos depende de una estructura narrativa compleja que tiene afinidad con la narrativa audiovisual cinematográfica.

Tal como expresa Aumont (2005) las diferencias en la representación sonora y visual, que provienen lógicamente de las características de nuestros órganos de sentido correspondientes, se traducen, asimismo, en un comportamiento muy diferente en relación al espacio. Si la imagen fílmica es capaz de evocar un espacio parecido al real, el sonido está casi totalmente desprovisto de esta dimensión espacial. Por tanto, ninguna definición de campo sonoro podría igualarse a la de campo visual, aunque no fuera más que en razón de la dificultad de imaginar lo que podría ser un fuera-campo sonoro (es decir, un sonido no perceptible, pero sugerido por los sonidos percibidos).¹⁹ En la gran mayoría de los videojuegos que tam-

18 Bettetini, G. 1996. *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*. Milano: Bompiani.

19 Aumont, Jacques y/o. 2005. *Estética del Cine*. Buenos Aires: Paidós

bien exponen sus narrativas a través de imágenes y sonidos, las estrategias de expresión y de comunicación de un juego son, indiscutiblemente, audiovisuales. Tal relación se amplía a tal punto que Jenkins (2005) comprende que la estética de los videojuegos está moldeando, nítida y directamente, los géneros cinematográficos conforme sus creadores están internalizando conscientemente las lecciones de cineastas consagrados.²⁰

- Narrativa audiovisual e hipermedia

El tratamiento de la forma expresiva de la narrativa audiovisual se compone físicamente por lo que se ve y se oye en una película mientras es vista y en un videojuego mientras es jugado. Tal materialidad, tanto en la película como en el videojuego, está compuesta por la tecnología entendida como el conjunto de todos los instrumentos físicos de registro y edición de la imagen y el sonido; y por el estilo, en tanto conjunto de procedimientos específicos del cine, como la composición de la imagen, la escala del plano, la angulación y el movimiento de la cámara, la iluminación, la edición, la dirección. Es de considerar que, a pesar de que el videojuego es de carácter audiovisual, no excluye otra característica que le es de mayor importancia: la interactividad en las plataformas digitales.

Lo que me interesa destacar son las relaciones entre la película y el videojuego en tanto formas expresivas audiovisuales, y en ese sentido la relación entre cine y videojuego en el ámbito de su expresividad audiovisual, cada vez más absorbida por el segundo el que, a su vez, ofrece nuevos recursos de narrativa audiovisual a cada nueva producción cinematográfica basada en un determinado videojuego²¹, como *Príncipe de Persia* (2010), *Tomb Raider* (2018), *Resident Evil* (2019), *Mortal Kombat* (2021)

²⁰ Jenkins, Henry. 2005. "Games, the New Lively Art". *Handbook of computer game studies*. Cambridge: MIT

El concepto audiovisual, unido tradicionalmente al cine y a otros elementos afines, fue ampliado por Michel Chion (2008)²² en referencia no sólo con el sonido y las imágenes en movimiento, sino también con los gráficos y textos animados. Tal concepto surgió a partir del análisis que realizó de los videoclips transmitidos en la programación musical de los canales de televisión, donde aparecían en pantalla vocablos que se relacionaban intensamente con el sonido y la imagen en movimiento. Este tipo de videoclip se basa en el equilibrio entre el texto (letra de la música), la imagen y el sonido. El videojuego no se enmarca aún en el campo del lenguaje, porque su texto no añade información según su aspecto visual. Actualmente, los juegos de computadora y las consolas de juego están plenamente diseminados y son reconocidos como los mayores productos del mercado del entretenimiento en todo el mundo. Todo videojuego es un medio de comunicación audiovisual, así como lo son el cine, la TV y el video, existe una inserción social acelerada del videojuego, dado que lo lúdico es un factor presente en todo lo que sucede en nuestro universo cultural. La “era digital” integra multiplicidad de interacciones entre técnicas y tecnologías, en las cuales la composición de diferentes lenguajes resulta en una nueva forma de expresión. De ese modo los nuevos medios constituyen también al medio y al lenguaje que comúnmente reciben el nombre de hypermedia. Hypermedia, o los nuevos medios, especialmente los que hoy llamamos como digitales y/o interactivos, donde se incluye el videojuego, ya daban sus primeros pasos incluso antes de que el texto se volviera digital y ganara conexiones en forma de hipertexto. Tal como sucede con la computadora, el videojuego es fruto de ese mismo origen que proviene de la asociación entre los desarrollos tecnológicos y estéticos. Los conceptos relacionados al videojuego de-

21 Gosciola, Vicente. 2009. “Narrativa audiovisual de los video juegos: Aspectos comunes con el cine”. *Cuadernos de Información*, nº 25. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

22 Chion, Michel. 2008. *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.

signan, también, al segmento del escenario cultural donde se establecen los trabajos que utilizan los nuevos medios, que hoy son los medios digitales que poseen más de un medio, con alta inversión en interactividad y acceso no lineal a sus contenidos. Incluso con tamañas novedades, el game tiene uniones fuertes con las más ancestrales características narrativas.

- Géneros narrativos

En los más diversos medios de comunicación, el ejercicio narrativo depende, entre otros elementos, de dos fundamentales: los personajes y las acciones. Dependiendo del tipo de personaje y del tipo de acción, la narrativa gana un tono familiar, lo que puede mantener la atención de la audiencia y recibe un lugar en la clasificación de géneros. Por ejemplo, el cine, luego de su inicio percibió que los personajes y escenas familiares atraerían más público y tomó en cuenta otros elementos, como la fotografía, la escenografía, el vestuario. Las diferentes caracterizaciones recibieron el nombre de género narrativo cinematográfico, es decir, la estandarización de ciertos tipos de personajes y acciones para ofrecer a los espectadores mayor seguridad en relación a lo que van a ver en una película de historia desconocida, y también ofrecer a los productores cierta previsibilidad en el margen de lucro. El cine organizó sus producciones, desde inicios del siglo XX, entre géneros de acción, aventura, biografía, comedia, crimen, documentales, drama, fantasía, guerra, horror, musical, misterio, romance, *thriller* y otros. Según sus motivaciones, los personajes asumen también características propias, de épico, trágico, cómico, dramático, melodramático, suspenso. Para cada género, en cine y teatro hay características de personajes y acciones muy particulares. En los videojuegos, hay formas narrativas que van desde la delimitación de los personajes y acciones, predefinidas por el autor, hasta la libertad relativa del jugador para contro-

lar los personajes y acciones como, por ejemplo, en un videojuego de tipo RPG, (*role playing game*, juego de estrategia, organizado por un libro o por cartas que motivan a la interpretación de papeles). Para Gosciola (2009), es posible identificar tres grandes grupos en las narrativas de los videojuegos:

- Los que se desarrollan dentro de una situación espacial restringida a un plano determinado e insuperable, en el que los personajes se enfrentan (como los juegos de lucha). Estos tienen como origen la tragedia griega en la que los personajes son humanos y mortales.
- Los que se desarrollan en una situación geográfica no restringida, en planos diversos y superables, vencidos ya ciertos desafíos, y donde el jugador pasa por un tipo de evolución. Estos corresponderían a lo épico, donde el protagonista es humano, pero también un héroe.
- Otro gran género ancestral narrativo es el lírico, pero su compatibilidad con el videojuego es más inusual, con ejemplos más reducidos, entre ellos los juegos tipo *Tetris*²³.

En todos, el tema está determinado por la acción, que es lo que sucede y puede ser física (hecho histórico, catástrofe) o emotiva (historia de amor, drama psicológico); y por los personajes, que es a quien/es les sucede la historia y que deben tener una motivación, un deseo, un impulso. El guión dramatiza la acción y los personajes.

El conflicto es un elemento estructurador que secciona el film en lo que clásicamente se conoce como la exposición, el nudo y el desenlace. La estructuración de un conflicto principal, soporte de la acción principal (regularmente acción del héroe) no invalida la posibilidad de que se construyan otros conflictos independientes que den lugar a líneas narrativas secundarias. El conflicto es el choque dramático entre fuerzas o voluntades

²³ Gosciola, Vicente. (2009), op.cit.

opuestas que comparten un mismo fin. Es a la vez, la base y la materia que constituye todo drama, y, en consecuencia, sin él no hay argumento dramático. El conflicto se desarrolla cuando un sujeto, en búsqueda de su objeto, se encuentra y choca con la fuerza oponente.

Bertolt Brecht en sus escritos desde el exilio (1933-1947), define como categorías narrativas: 1) la forma dramática, que estaría constituida por la acción, involucramiento del espectador, su catarsis, el despertar emociones, en una condición humana inmutable, donde la narrativa es de progresión lineal, y el sentimiento es determinante. Mientras que 2) la forma épica sería establecida por la narración, un espectador crítico, al que se lo estimule mentalmente, se le proponga la toma de decisiones, en una condición humana mutable, la narrativa en un montaje de escenas, y prevalezca la razón²⁴. Estos son los dilemas que el guionista enfrenta durante su trabajo, porque mientras la primera categoría narrativa es una ilusión de realidad inmutable, la segunda conduce al espectador a un estímulo mental. Para Gosciola (2009) el guionista de videojuego debe decidir entre desarrollar una narrativa en un ambiente limitado, inmutable, como en la forma dramática, o promover el desplazamiento del personaje por las más diversas locaciones y escenarios, conduciendo hacia la evolución del protagonista, como en el épico²⁵.

Otro aspecto a ser observado en la relación entre cine y videojuego es la interpretación. Parece ser más adecuada para el videojuego una actuación interpretada por actores reales o sintetizados, que no utilice la imposición dramática del teatro tradicional. En general, los juegos de lucha van de lo trágico a lo dramático, mientras que los juegos de simulación son menos dramáticos y en juegos de estrategia prácticamente no existe la im-

24 Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Ed.(escritos 1933/1947)

25 Gosciola, Vicente. (2009), op.cit.

posición dramática teatral.

- **Aspectos comunes en la estructura dramática**

La estructura dramática es el esqueleto sobre el que se construye cualquier manifestación artística, es la herramienta de trabajo más imprescindible de las que se hace uso. La estructura dramática, para ser exitosa, debe producir un sentimiento especial en el espectador: la catarsis o sentimiento complejo que efectúa un alejamiento y, simultáneamente, una identificación en la mente del espectador.

Siguiendo a Brecht, consideramos que en la mayoría de los videojuegos existe una distinción clara entre dos estructuras narrativas: la dramática, de confrontación directa entre dos personajes, y la épica, que ofrece al jugador el camino que recorrerá para obtener la ampliación de sus habilidades. En los juegos de lucha o drama interactivo de una pareja existe sólo el enfrentamiento dramático entre los personajes, y todo tiene lugar en un palco de lucha corporal o en una habitación. En otros géneros de videojuegos, como los de aventura, deporte, acción, simulación y estrategia, el épico marca la gran diferencia; aunque existe un combate durante la mayor parte del juego, lo que importa es el desplazamiento y la habilidad estratégica para superar barreras.

La narrativa audiovisual del cine evolucionó hacia otras posibilidades, que el videojuego inevitablemente siguió, una especificidad que se aplicó desde los inicios del cine, como es el plano secuencia, es decir un registro sin interrupciones realizado por una cámara en movimiento, que permitía descripciones detalladas de locaciones o actividades. Ese recurso también evolucionó al recibir un avance tecnológico como el steadycam, creado en 1976 por Garret Brown. Es un sistema con soporte para cámara

utilizado por el operador, al cual la cámara queda sujeta y es controlada por un sistema de compensación de choque por un contrapeso hidráulico, muy útil para mover la cámara en espacios estrechos que no permitirían la entrada del trípode y para simular el punto de vista de un personaje en movimiento. Stanley Kubrick utilizaría el recurso para darle más realismo a su película *El resplandor* (1980) y Alexander Sokurov filmaría *El arca rusa* (2002) completa en una secuencia con steadycam. En los videojuegos, el steadycam es usado por aquellos que utilizan la visión del jugador, como en el género “disparos” teniendo entre sus ejemplos más reconocidos el *Doom* y *Wolfestein 3 D* en la década del noventa, y entre otros, *GoldenEye 007* y *Perfect Dark*, ambos de 2010.

Otro aspecto común es la consideración del guión, elemento central para el cine, y que el videojuego incorporara con mayor énfasis a partir de la ampliación de su mercado y de una mayor inversión tecnológica. Tradicionalmente, el guionista de cine es reconocido como uno de los responsables de la calidad de una película; en el videojuego tal mérito ha sido dirigido al programador. En 1998 se lanzó *The X-Files game* que contó con ocho guionistas involucrados en su realización. Sus imágenes están producidas casi íntegramente en video y el juego fue desarrollado por diversos profesionales que habían participado ya de la realización de los episodios de la serie de TV. Exhibida desde 1993, la serie fue creada por Chris Carter, guionista y co-productor del largometraje del mismo nombre en 1998, tanto él como el equipo de guionistas lograron construir una estructura narrativa compleja, dado que quien se enfrenta a un juego espera que los productos contengan una narrativa cada vez más elaborada.

El guión del juego puede ser analizado según los condicionantes que lo reorientan conforme el concepto de interactividad continua. Dicho concepto para Brenda Laurel (1994) está definido por las variables de frecuen-

cia de interacciones, por el alcance ó límite de posibilidades para elegir, así como por la significancia o interferencia que afecta los contenidos y vice-vers²⁶. La autora asocia el concepto de interactividad continua al concepto de primacía de la acción desarrollado a partir de las ideas de transparencia y de involucramiento directo. En condiciones ideales, significa involucrar al jugador de tal forma que no perciba la existencia de una interfaz entre él y la historia en la que está participando. Es semejante a lo que sucede cuando se asiste a una obra de teatro o a una película en el cine con propuestas de ambientación y escenografía realistas: en general, no se percibe la presencia de todos los elementos que componen al teatro y sus instalaciones, o el cine con su pantalla, las cajas de sonido, el proyector, entre otros.

Estas relaciones entre cine y videojuegos, se dan en un proceso de expansion y concentración de los medios de comunicación digitales en el contexto de las plataformas.

IV – Plataformas digitales, conglomerados del capital financiero y estado

Estos procesos concentrados de alcance planetario, también obligan a repensar las políticas públicas a fin de preservar y ampliar la diversidad cultural y el pluralismo ideológico, aún en el campo del entretenimiento. Son imperiosas las políticas que aseguren la articulación entre la necesaria diversidad informativa y cultural de la comunicación social y la calidad de la democracia de un país, de la que el sistema mediático es una piedra angular. En términos de Enrique Bustamante²⁷ entre la tecnología y sus usuarios se sitúan estructuras institucionales y empresariales determinadas por ac-

26 Brenda Laurel. 1994. *Computers as Theatre*. New York: Addison-Wesley Publishing Company.

tuaciones políticas y poderes económicos que delimitan la oferta de contenidos que el público puede elegir, así como sus usos posibles.

En esa dirección, Marcos Dantas²⁸ define las plataformas socio-digitales como Alhabet/Google, Facebook, Amazon y similares, como infraestructuras físico-lógicas de procesamiento y comunicación de información que permiten a dos o más usuarios interactuar directamente entre sí, sean estas interacciones de naturaleza lúdica, profesional o comercial. Sus usuarios pueden ser compradores o vendedores de productos y servicios, anunciantes publicitarios, desarrolladores de software y, en su gran mayoría, solamente personas comunes intercambiando mensajes, con otras personas comunes, sobre asuntos cotidianos, o realizando alguna actividad de ocio y ocupación del tiempo libre. Si en 2017 ese mercado facturó cerca de USD 365 mil millones solamente en publicidad, no considerándose ingresos por suscripciones, ventas, y otros; es de imaginar el volumen actual, luego de más de dos años de pandemia donde el planeta vivió/vive conectado. De esa facturación, un tercio se lo llevó Alphabet, nombre de la empresa holding que controla Google. En las bolsas de valores, el valor de mercado de las 20 mayores compañías que controlan esas plataformas, llegó a USD 3,8 billones en 2017 (Statista, 2017)²⁹. Estas compañías mantienen estrecha relación con el capital financiero, cuando no son directamente controladas por inversionistas y especuladores en mercados de acciones y derivativos. En Facebook, 1.435 instituciones financieras, fondos mutuos de inversión y otros inversionistas institucionales o individuales retienen el

27 Bustamante, Enrique. 2008. *Alternativas en los medios de comunicación digitales: Televisión, radio, prensa, revistas culturales y calidad de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

28 Dantas, Marcos. 2018. (op.cit)

29 Statista (2017). *Market capitalization of the biggest internet companies worldwide as of May 2017*. <https://www.statista.com/statistics/277483/market-value-of-the-largest-internet-companies-worldwide>

68% del capital social. Casi el 30% están en manos de T. Rowe Price; Vanguard; FMR, LLC; State Street; Morgan Stanley y Fidelity. En Alphabet, holding que controla a Google, se suman 1.701 instituciones e inversionistas que detentan el 73,1% del capital social. Pero los nombres dominantes, con cerca del 28% del capital total, casi se repiten: T. Rowe Price; Vanguard; FMR, LLC; State Street; Capital Research; Fidelity. En Amazon, 2.963 instituciones financieras detentan el 69,8% del capital social, siendo que las mismas T. Rowe Price, Vanguard, State Street, FMR, LCC, Capital Research retienen el 22,3%.

Dantas (2018) plantea que un perfil accionario similar será encontrado en las otras compañías que controlan esas plataformas y que estas cifras demuestran que internet ya se transformó, definitivamente, en un voluminoso negocio. Hasta los primeros años del siglo XXI, la gran mayoría de las personas, instituciones o empresas que interactuaban en internet, lo hacían a partir de sitios propios (persona o instituciones), cuando no a partir de protocolos abiertos para compartir archivos, como Bit Torrent. Internet parecía un espacio razonablemente al margen del mundo de los negocios, al punto de inspirar utopías de propuestas para la constitución de una sociedad formada por hombres y mujeres “libres” de los poderes políticos y económicos capitalistas reales. Actualmente, el número de usuarios de internet, en todo el mundo, sobrepasa los 4 mil millones de personas que, en su gran mayoría, así como también la mayor parte de las empresas grandes, medianas o pequeñas, interactúan a través de plataformas socio-digitales. Los mitos de la desconcentración, la desintermediación, la interactividad y libertad del usuario, de la diversidad renacida de contenidos y opciones que ha acompañado y facilitado la promoción de Internet y las restantes redes digitales, se derrumban ante el análisis empírico de la realidad y de sus poderes establecidos. En algunos casos, incluso, la digitalización

comporta una anormalidad mayor de los grupos económicos que, sin ser nunca votados ni elegidos, orientan la audiencia, el "tráfico" y los usos de la mayoría de la sociedad, lo cual supone no sólo una amenaza de marginación para las pequeñas empresas, sino también un retroceso del espacio público y de esas esferas comunicativas que en la era analógica garantizaban un mínimo acceso universal a la información de calidad y al entretenimiento.

No desconocemos otra diversidad de experiencias, surgidas de Políticas Públicas, como el Canal Paka-Paka³⁰ dependiente del Ministerio de Educación de la Argentina, y que implementa videojuegos para niños y adolescentes promoviendo lo lúdico con identidad, diversidad y pluralidad, en consonancia con los presupuestos de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual sancionada en 2009 durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Sin embargo estas experiencias no han podido modificar la estructura económica ni la matriz dependiente de las corporaciones, en procesos sociales donde la concentración del poder hegemónico no dudó en debilitar los contenidos de dicha norma, y anular algunos de sus efectos. Estudiar el modelo de negocios comunicacional implica abordar las estrategias de acumulación del capital, las alianzas de poder que se generan y cómo a través de ellas la clase dominante impone valores y creencias³¹. Los estudios latinoamericanos con acento en la praxis, articulando la investigación a la intervención social en un fuerte compromiso en las luchas, conciben la existencia intelectual como una forma de transformación social, aún siendo los "apocalípticos-integrados" que definía Humberto Eco.

30 Paka-Paka es un canal de televisión abierta argentino enfocado a la audiencia preescolar, infantil y juvenil. Lanzado originalmente el 17 de septiembre de 2010, es propiedad del Gobierno argentino a través de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública y es operado por Contenidos Públicos S.E.

31 Sel, Susana. (2020). "En busca de una teoría crítica. La Economía Política de la Comunicación". *Chasqui* N° 142. Quito: Centro Internacional de Estudios de Comunicación para América Latina – CIESPAL

El Audiovisual en la Universidad.

Debates y prácticas.

Gustavo Gzain

En el siguiente escrito hablaré sobre dos experiencias relacionadas con el campo de estudios y práctica de la comunicación audiovisual realizadas dentro de la Universidad Nacional del Comahue. Una de ellas, las “Jornadas Audiovisuales: nuevas tecnologías y narrativas audiovisuales” realizada por el Área y orientación Audiovisual de la Carrera de Comunicación Social en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, y la otra experiencia tratará sobre las producciones audiovisuales realizadas en contextos de pandemia por dos de las materias pertenecientes al mismo área e institución la Cátedra de Comunicación Audiovisual y la de Periodismo Televisivo.

Las Jornadas Audiovisuales se crearon en el año 2018 y se realizan cada año, son abiertas y gratuitas para toda la comunidad y hasta el año 2019 se llevaron adelante de manera presencial dentro de la citada Facultad. En el año 2020 y con el advenimiento de la pandemia por Covid-19 y el aislamiento social que ocasiono la misma, el propio contexto social generó la necesidad de adaptar todas sus actividades a una modalidad virtual. Los debates giraron en torno a las formas de representación y las narrativas clásicas y más reconocidas del audiovisual, como también todas las nuevas que fueron surgiendo hasta la actualidad con la digitalización, las formas expresivas y narrativas que se desarrollaron mediadas por las nuevas tecnologías digitales, en particular las narrativas inmersivas como los relatos expandidos, las narrativas no lineales y recursos Transmedia. Se

abarca como campo de estudios audiovisuales al cine, la televisión, videos web, videos para redes sociales, las plataformas digitales, los videojuegos, el cine inmersivo, la realidad virtual, el video 360°, la realidad aumentada, las técnicas mixtas, entre otras que basan sus formas de representación en la conjunción de imagen y sonido en un tiempo y un espacio.

La propuesta incluye a la producción de contenidos audiovisuales, la recepción y las nuevas formas de interacción y consumo.

Dado que las nuevas tecnologías digitales se presentan con un potencial diverso respecto a las posibilidades de múltiples tareas y velocidad en el acceso a la información, en el almacenamiento y en los amplios recursos para la preproducción, grabación y postproducción, en modalidades y formas no lineales, desde la circulación y distribución de contenidos hasta su interacción, en las Jornadas Audiovisuales se reflexionó sobre las transformaciones en los procedimientos y formas tradicionales de la realización audiovisual, su recepción, usos y apropiaciones.

Tal como se plantea, el objetivo de las Jornadas Audiovisuales es la circulación del conocimiento y la promoción del campo de estudios en una articulación entre la universidad pública y la comunidad toda. Un espacio que estimule la participación, el encuentro y el intercambio de conocimientos múltiples entre docentes, estudiantes, investigadores, realizadores, productores, y público en general; propone ampliar las miradas poniendo en perspectiva las diferentes fluctuaciones de las que fue artífice el audiovisual en el transcurso del tiempo. Es un momento de capacitación de nutrirse entre todos los que transitan, desde diferentes estadios, la comunicación audiovisual. La posibilidad de expansión del aula, relacionar y ampliar el registro de lo plasmado en los programas de estudios y lo que se trabaja en las materias en el transcurso del año es lo

que moviliza particularmente a los docentes del Área Audiovisual. Comprender el audiovisual como un territorio vivo y amplio por explorar, por conocer, por construir y también por deconstruir.

El escenario actual de los discursos audiovisuales está en constante expansión; en las Jornadas Audiovisuales se han problematizado y expuesto interrogantes sobre los cuales reflexionar: ¿De que manera éstas nuevas narrativas nos llevan a entender el tiempo y el espacio como elementos constitutivos del relato audiovisual? ¿Como éstas formas de representación audiovisual: realidad virtual, realidad expandida, cine inmersivo, video 360°, audiovisual interactivo, técnicas mixtas van modificando nuestra percepción, nuestra manera de mirar el mundo, nuestras subjetividades? ¿Como influyen los nuevos dispositivos y múltiples pantallas de recepción en la producción de contenidos y el consumo de contenidos? ¿Cual es el aporte de éstas narrativas audiovisuales expandidas, inmersivas, no lineales en la construcción de sentido dentro del escenario social actual? Estos, entre otros tantos planteos y abordajes.

Desarrollo y Actividades

El audiovisual se ha ido expandiendo a ritmos vertiginosos en los últimos tiempos convirtiéndose en uno de los lenguajes o modos de representación que están tomando vital importancia en el siglo XXI, desde la especificidad de su campo de acción y siendo transversal a la mayoría de las disciplinas y campos de estudio de la actualidad. Uno en el que el audiovisual se hace cada vez más presente es el de la educación, hablando ya de una forma de construir conocimiento desde su propio lenguaje y modo discursivo, el audiovisual tomado como contenido de análisis constitutivo, y no solo como soporte o simple ejemplo de un contenido

escrito, como en muchas ocasiones se lo utiliza. Podemos evidenciar en este siglo que transcurrimos que ante la diversidad de lenguajes que existen y las posibilidades diversas que expresan, cada uno de ellos pueden potenciar las maneras de llegar al conocimiento. Es necesario reflexionar sobre la idea de utilizarlos como elementos potenciadores y dinamizadores, sobre todo para las nuevas generaciones donde el lenguaje audiovisual es uno de los que se presenta como preponderante.

El audiovisual ha invadido la escena diaria del entretenimiento y su uso en los tiempos de ocio, y con ella la generación y producción de cada vez más contenido audiovisual en diferentes ordenes, con experiencias inmersivas y experiencias en narrativas audiovisuales expandidas. Desde la producción de videos para las “Redes Sociales”; las cuales se van tornando cada vez más audiovisuales, You Tube, Tik Tok, Instagram, y van llenando el ecosistema de la comunicación de una gran cantidad de contenido audiovisual diario para ver e interactuar.

Desde la universidad, incorporando experiencias, en las III las Jornadas Audiovisuales se presentó una modalidad vía streaming que se llevo adelante en plena pandemia, una conjunción de música y video para quienes estaban en sus casas en época de aislamiento pudieran interactuar a través del baile, proponiendo nuevas musicalizaciones, y formas de entretenimiento en épocas complejas: “DJ en Vivo: Audiovisual Interactivo” 2020, realizado a través de Twitch. Permitió reflexionar como a partir de una experiencia de conexión en vivo las familias desde sus casas visualizando y escuchando desde múltiples pantallas ampliaban su entorno de acción mediante streaming.

Se incorporó en las Jornadas el análisis de las “plataformas digitales audiovisuales” que hoy tienen gran llegada en las audiencias. La posibilidad de ver películas, largometrajes, cortometrajes, series documentales y de

ficción, han abierto un gran caudal de consumo de piezas, obras y/o productos audiovisuales, más aún teniendo en cuenta los contextos de pandemia donde bastas poblaciones a nivel mundial estuvo gran parte de su tiempo diario dentro sus casas, en muchos casos conviviendo con múltiples pantallas. Las pocas posibilidades de producción para esas plataformas desde países como Argentina, incorporando contenido local con llegada a nivel internacional, permitió reflexionar si esas plataformas, al menos las más conocidas no están cumpliendo la misma función que en su momento las grandes cadenas de cines internacionales, distribuyendo en su gran mayoría películas salidas desde los grandes centros de producción mundial, invisibilizando cada vez más en ese gran caudal de contenido para visualizar, a las propuestas de un cine no industrial, independiente y diverso en sus formas de narrar.

Las nuevas formas de consumir contenidos audiovisuales, han traspasado las barreras tradicionales de espacio y tiempo, las nuevas formas narrativas influyen directamente en ese cambio. Poder comunicarse de manera remota, interactuando de manera cercana e inmediata son parte de las modificaciones al sistema tradicional.

Si a eso le sumamos el crecimiento exponencial que ha tenido el desarrollo y consumo de “videojuegos”, los cuales tienen como base el lenguaje y los modos de representación audiovisual para construir sus relatos y narrativas. Cada vez más niños, adolescentes y jóvenes son usuarios preponderantes de los videojuegos, pasan mayor cantidad de tiempo diario usandolo como entretenimiento, y en menor medida los juegos electrónicos con funciones educativas y de servicios. En las III Jornadas Audiovisuales se realizó una entrevista en vivo con una reconocida académica y a la vez productora española de videojuegos con fines educativos: “Avatars, Video Juego e Identidad”, 2020. *“El videojuego, en*

concreto, ha sobrepasado su “territorio natural” expandiéndose a otros espacios más físicos – que requieren la movilización de facto del jugador – y más conceptuales, donde se abordan temas políticos y sociales como la biotecnología, la emigración, el abuso empresarial o la religión. El videojuego ya no es sólo ocio popular, baja cultura, sino aprendizaje, herramienta de concienciación, e incluso arte”. (Baigorri, 2008: 21). Se pudo reflexionar sobre el tratamiento y modos de representación audiovisual de los mismos, la interactividad y los grados inmersivos de las experiencias. Los videojuegos convencionales surgidos desde la industria, su llegada a un público amplio, y sus usos en los tiempos de ocio, la puesta en tensión de un mundo físico con el mundo virtual, las creación de nuevas identidades. El videojuego y las estrategias de las empresas para la mercantilización constante mediante etapas. En contraste los juegos educativos, comunitarios, y su desarrollo posible como campos emancipadores.

“Los procesos de subjetivación contemporáneos sobre todo en la juventud, están asociados a los videojuegos, a una gamificación de la vida o una especie de juego permanente. Hay algo que está sucediendo entre los juegos y la diversión, algo que interpela a las nuevas generaciones y desde donde se está construyendo identidad. En ese sentido es importante pensar estos procesos de subjetivación que se dan en esta relación on-off Line, con continuidades y rupturas, entre lo que se dice en un espacio virtual y se dice en el espacio físico”. (Gzain, 2021: 11). Los modelos de negocios propuesto por la industria se dan en ésta articulación on-off line de los cuerpos, donde existe un límite difuso entre lo orgánico y lo digital, la identidad física y la de Avatars. Hay una articulación on-off line que tiene que ver con un modelo de negocio, que tiene que ver con un la monetización de un tiempo de ocio donde se estimula constantemente al juego sin fin.

Se presentó en las II Jornadas a dos jóvenes realizadores patagónicos que mostraron la producción propia que llevaron adelante en realidad aumentada y la experiencia de ese desarrollo desde la Patagonia: “La Realidad Aumentada y la Realidad Virtual como experiencias narrativas”. La Realidad Virtual tomada como un *“Entorno de simulación tridimensional en el que los usuarios pueden sentirse cerca de experiencias de la vida real en un mundo artificial desarrollado con diferentes dispositivos y equipos de visualización, así como interactuar con otros objetos.”* (Ritz, 2015. p15), con su capacidad de generar una experiencia inmersiva donde el usuario se expone a una experiencia sensorial significativa en cuanto a grado de representación de la realidad de los diversos elementos visuales y sonoros del campo audiovisual, al punto de a veces no puede separar la experiencia del mundo virtual y el real o físico. Esos mundos virtuales audiovisuales forman parte de experiencias atractivas que generan nuevas sensaciones y maneras de ver y entender la realidad-ficción. La realidad aumentada *“aquella información adicional que se obtiene de la observación de un entorno, captada a través de la cámara de video de un dispositivo que previamente tiene instalado un software específico. La información adicional identificada como realidad aumentada puede traducirse en diferentes formatos. Puede ser una imagen, un carrusel de imágenes, un archivo de audio, un vídeo o un enlace.”* (Blázquez Sevilla, 2017, p45), es otra de las posibilidades de representación desde lo gráfico y audiovisual de expandir un mundo virtual sobre uno real y todas las posibilidades concretas de definir vínculos inmateriales a partir de permitir visualizar objetos virtuales o información general en un espacio físico. Las experiencias que se mostraron en vivo durante las Jornadas permitieron comprender, desde la producción hasta su resultado, las dinámicas de estas nuevas representaciones.

El llamado “cine inmersivo”, el “video 360°”, y sus variantes estuvieron también presentes en las I Jornadas Audiovisuales donde se presentaron dos películas: “La Secta del Gatillo” 2018 y “Brooklyn Experience” 2019, película realizada en coproducción de Argentina y Estados Unidos. Sus realizadores conversaron sobre las experiencias de producir cine con cámaras 360°, la complejidad de la toma de sonido y la puesta en escena, donde dejaron expuestas las posibilidades y alcances de estas formas de representación y los cambios en los esquemas de producción que difieren desde la práctica del cine tradicional, creando nuevas relaciones espaciales, formas de mirar y de recepción de los contenidos. Si bien las cámaras 3D en fotografía fija y sus posibilidades de creación aparecen en las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo de formas de interacción y modos de visionado del contenido, por ejemplo con lentes RV cada vez más complejos, amplían las posibilidades desde donde pensar las narrativas.

La diversidad y amplitud de recursos que se ha ido construyendo e incorporando en la representación y en las narrativas audiovisuales sumado a la posibilidad de interactuar con los contenidos, y a las complejas relaciones surgidas a partir de la llamada “inteligencia artificial” y la “Big data” *“...los procedimientos de Big Data se abren también como campo de discusión y de batallas renovadas entre distintas formas de entender el mundo y de participar en él. En este sentido, es importante remarcar que lo que entendemos por Big Data puede tomar muchas formas según sus distintas propuestas y diversos objetivos, de manera que cada base de datos estructura y codifica los datos en función del propósito de sus creadores, categorizando, codificando, cuantificando, descartando, almacenando y procesando la información de maneras específicas.”* Elisenda Ardévol. 2016, p. 122), que intervienen en muchos casos de manera directa en algunos de los

procesos de relaciones y reconocimientos, donde las posibilidades de mirar, interactuar, indicar, seleccionar y posicionarse en los contenidos, hace necesario identificarlos y analizarlos. La relación entre estos procesamiento predisponen interacciones y generan perfiles mayormente dedicados a la comercialización de productos, y no tanto a las relaciones intertextuales y a las asociaciones libres que puedan vincular características educativas o culturales escindidas de la industria. A diferencia de la era de la modernidad donde el cine y la televisión prevalecían como medios audiovisuales dentro de las audiencias masivas, en la era digital no pueden ser analizados de la misma manera; se están produciendo nuevas formas de estructurar las narrativas los contenidos y los mensajes, donde se redefinen nuevos modos de representación basados en lo audiovisual que disputan su preponderancia y determina los consumos y la posterior construcción de sentido. *“Es importante visualizar y analizar esta primera etapa formativa de crecimiento de los medios conectivos, en la medida en que tiene algo para decirnos acerca de la distribución de poderes actual y futura”*. (José Van Dijck, 2016: 78).

Se presentaron dos casos de realizaciones audiovisuales transmedia regionales en las II Jornadas Audiovisuales. “La pasión del Maruchito” 2018, un documental transmedia y una serie web que condensa la historia de Pedro Farias “El Maruchito”; una producción patagónica realizada por el Instituto Patagónico de las Artes en coproducción con el Diario Río Negro. La historia de un santo popular desde una experiencia local de producción con narrativas expandidas. Otra experiencia de realización “transmedia” con temática en “Derechos Humanos” fue “Las Rondas de los Pañuelos al Sur” 2011, que parte de un cortometraje y un largometraje documental sobre las Madres de Plaza de Mayo filial Neuquén y Alto Valle, la historia de su constitución, la construcción junto al pueblo, relato que se expande

en Instagram con fotografías históricas y su contextualización dando la información correspondiente a cada una de las imágenes, una página de Facebook donde se publican actividades, los juicios llamados “La Escuelita” y circulación de contenido general sobre las Madres de Plaza de Mayo, la realización de muestras fotográficas en centros culturales, entre otras. *“Para facilitar la vivencia de una experiencia transmedia enriquecedora los relatos deberían pensarse como historias más flexibles y abiertas que las tradicionales. Las obras, por un lado, deberían involucrar al consumidor pero, al mismo tiempo, dejarle un margen de maniobra para manipular los contenidos y jugar con ellos...”* (Scolari, 2013:83). Son desarrollos de experiencias regionales sobre narrativa audiovisual transmedia, la interactividad y los entornos colaborativos, que permitió reflexionar sobre los mundos narrativos del presente que están en constante fluctuación.

El conversatorio: “Narrativas Audiovisuales, en los nuevos contextos” donde cuatro investigadores de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional del Comahue y de la Universidad de Río Negro presentaron sus investigaciones recientes, reflexionando sobre las relaciones históricas, alcances, avances, retrocesos y conflictos de las narrativas audiovisuales actuales.

Se reflexiono sobre la existencia de una extensa tradición acerca de la validez de lo audiovisual, y su legitimación en todos los ámbitos. Sin embargo, en la vida académica las imágenes todavía no constituyen un acervo fundamental como modo cognitivo, a pesar de que es posible conocer, reflexionar, tener sentido crítico, con y por imágenes; el mundo de las imágenes cuando no son las de la industria cultural en el orden de la repetición, de lo igual, sino cuando se usan los recursos creativamente.

Es muy importante acudir a los estudios genealógicos e históricos de la imagen, hacer historiografía de la imagen y hacer o incluir una

perspectiva dialéctica. Estamos viviendo en un momento de cambio de época muy profundo, donde hay importantes cambios cognitivos. En un movimiento pendular entre dejar la creatividad, cercenarla y ponerla en un lugar estanco.

La Academia no lo ha asumido completamente, la idea que Arte y ciencia no están tan separados, aunque desde los paradigmas consagrados pareciera no haber acuerdo.

En ese marco del pensamiento ideológico es posible expandir desarrollos donde las imágenes de calidad y con perspectiva crítica puedan ser protagonistas, en el marco de la educación superior del pensamiento ideológico y tiene un enorme camino por recorrer para su reconocimiento. Podrá una tesis académica de doctorado tener el formato de un film, podrá la academia alguna vez ceder la palabra? (Entel, 2020.)

Se propone como una actividad de vital importancia en las Jornadas Audiovisuales, las muestras de los estudiantes, realizaciones producidas por las diferentes Materias del Área Audiovisual donde se pone de manifiesto en las proyecciones las posibilidades de producción y realización desde el aprendizaje del lenguaje audiovisual y modos de representación, sus posibilidades y limitaciones en la creación de contenidos amplios y diversos; prácticas desde la educación que tendrán un desarrollo mayor en otro apartado del escrito.

Sumando a lo anterior las proyecciones y visualizaciones de realizaciones llevadas adelante por profesionales que están fuera del circuito académico, con muestras en vivo y vía streaming de experiencias en videojuegos, realizaciones de videos para redes sociales, audiovisuales y documentales audiovisuales transmedia, propuestas de realidad virtual y

realidad aumentada, visualizaciones de audiovisuales inmersivos, performance y video arte.

Estás han sido algunas de las actividades desarrolladas en las Jornadas Audiovisuales que en el año 2020 recibió a más de 2.600 personas que las presenciaron en vivo vía streaming.

Movimientos, ensayos en las Jornadas Audiovisuales:

Por último me detendré en un conversatorio llevado adelante dentro de la Jornadas para desarrollarlo con mayor detenimiento: “Movimientos sociales y nuevas narrativas audiovisuales: el caso del estallido social en Chile 2019-2020”¹. Donde se analizó y reflexionó a partir de la exposición de tres investigadoras y un investigador de la Universidad Austral de Chile, sobre las posibilidades discursivas, de representación, circulación y difusión de contenido que se generaron desde el audiovisual a través de videos realizados con dispositivos móviles en las movilizaciones realizadas en Chile, contrarrestando los discursos de la mayoría de los medios masivos hegemónicos y sus representaciones del estallido social en ese país.

Es el caso del “estallido social” en Chile 2019 2020. El 18 de octubre se produce en Chile un punto de inflexión. El aumento en el pasaje del Metro termina en una protesta estudiantil. Con el lema “No son 30 pesos, son 30 años” los estudiantes se movilizan y generan una acción que luego se transformara en un estallido social general, que ocupará todo el territorio. La protesta por una nueva Constitución que derogue la generada en el año 1980 por el gobierno de facto de Pinochet, sumado al pedido de una educación pública y gratuita, mejora de salarios, entre otras tantas

¹ Docentes-Investigadores de la Universidad Austral de Chile, Escuela de Creación Audiovisual (ECA). Expositores: Nayra Ilic, María José Bello, Javiera Medina, Iñaqui Moulian.

necesidades que salen a la luz desde fuertes movilizaciones realizada por el Pueblo, ocupando las calles y Plazas. El gobierno del presidente Piñera trata de contrarrestar esta movilización que lleva adelante el pueblo chileno con una fuerte represión que llego a límites inesperados en épocas de democracia. Gran cantidad de personas que se movilizan en las calles y son testigos de lo que estaba sucediendo comienzan a grabar videos con la cámara de sus celulares y los hacen circular por las redes sociales y por aplicaciones de mensajerías para dispositivos móviles con el fin de dar visibilidad y dejar registro de lo sucedido.

Al comienzo los videos estuvieron circulando en gran caudal, sin jerarquías ni preponderancias en sus modos de representación, de plano fijo o plano secuencia con cámaras subjetivas y temblorosas. Sobre esas imágenes espontáneas se escuchaba la voz de quienes registraban, quienes iban dando su impresión sobre lo que estaban presenciando. Las imágenes que se vieron en esos días eran a veces borrosas, pixeladas, quemadas o nocturnas. Miles de ojos vigilantes registraban con sus cámaras desde la multitud o la soledad y circulaban el contenido grabado como un crudo o mero registro, otros realizaban transmisiones en vivo desde sus celulares.

Una y otra vez, a lo largo de los días los ciudadanos consumían este flujo de imágenes y sonidos, que se fue tornando repetitivo, dramático, sincrónico; con sonidos de gritos, de disparos, golpes e imágenes de acción y fuego.

Todo éste material circulaba sin programación alguna. Desde algunos “colectivos audiovisuales”, a partir de un registro de lo realizado en la calle se pudo catalogar el material, incorporando datos como día y hora y quienes fueron lxs realizadores, ésta catalogación y ordenamiento del contenido audiovisual permitió que se pueda poner a disposición para la prensa internacional como para que circule de manera más orgánica dentro del

mismo Chile intentando mostrar lo que la televisión y prensa chilena, sea pública o privada, no estaba mostrando sobre el conflicto, lo que invisibilizaban y generando un discurso que no tenía una contrainformación. Ésta catalogación permitía mostrar también la verosimilitud del contenido, desde la cantidad de horas reunidas, con posibilidad de relacionar los diferentes momentos y poder generar conclusiones sobre el mismo, lo que brinda legitimidad a esos videos dispersos que circulaban de manera aleatoria. La contrainformación surgida desde los colectivos de audiovisualistas ante la prensa hegemónica comienza a tener circulación y visibilidad a partir de la organización conjunta, que si bien no modifica el discurso de los medios masivos de Chile, sí comienza a generar sobre todo fuera del país una idea real de los hechos, que luego comienza a constituir un fuerte imaginario de lo que estaba sucediendo. A la vez la existencia y acción de estos colectivos sociales que omitían las autorías individuales y que sustentaban la circulación colectiva de los contenidos y recursos, permitió que se conocieran y tomaran estrategias mancomunadas para definir acciones conjuntas. Las imágenes y sonidos que se iban obteniendo eran contenidos que por su valor testimonial no solo reflejaban la realidad de lo que estaba sucediendo, de ahí su valor más allá de los modos de registro, sino que servía como forma de unión y acción entre los colectivos que veían e identificaban en el registro audiovisual una lucha común.

El cruce que se generaba entre distintos colectivos empezó a producir esta red de apoyo que trabajaba desde una perspectiva colaborativa, por ejemplo, donando y entregando contenido con el fin de generar nuevas piezas audiovisuales, resignificando los mismos desde otras nuevas representaciones posibles, fuera de el registro directo.

A partir del audiovisual pero también de la imagen fija se comienza a identificar determinados personajes y grupos que luego sirven para generar y crear nuevas narrativas desde la imagen. Comienzan a aparecer nuevas figuras del relato en el inconsciente colectivo y aparecen ciertos superhéroes. Es así al ver como accionaban los personajes de la primera línea se los revaloriza. La primera línea surge tratando de contener a la represión de la policía para que las personas pudieran manifestarse; poco a poco se genera una sinergia de identificación fuerte de la primera línea con el resto del pueblo, hay una idea de combate permanente que transmiten, de no bajar los brazos. Aparece entonces las imágenes, el *Perro mata Paco*, que es llevado a una historieta y queda como un superhéroes de la revuelta generando una enorme empatía en la población. La gente empieza a gestar una identificación con este personaje y construir un relato que trasciende los colectivos. La imagen y sonido de toma directa y sus significaciones van construyendo un imaginario fuerte de lucha y movilización, a la vez de unión y fortaleza que significaba un gran aliento a la masa que se movilizaba y necesitaba también de estos relatos visuales y audiovisuales para que se construya y reconstruya su andar, su historia, el valor ético de la lucha, a partir de la épica de una narrativa construida desde lo social. La imagen y el imaginario se iba construyendo a propósito de una agenda que estaba en constante movimiento.

Las Redes Sociales y las mensajerías digitales fueron el lugar de contención del primer material. La imagen fija y el video empieza a circular a una velocidad inusitada en comparación a otras épocas del siglo anterior. Se comienza a formar una red en conexión. Esta cantidad de video, de contenido audiovisual conectado a través de una estructura particular de entramado, que circulaban día y noche, modificaban la

sensación del tiempo, el tiempo se volvía denso, profundo, y el espacio se reconstruye a partir de mil partes que se vuelven conexas.

Surge también el trabajo de algunos “Colectivos de audiovisualistas” que comienzan con la construcción de archivos audiovisuales a partir de todo lo registrado por personas desde sus dispositivos móviles o por audiovisualistas de profesión. Desde los acercamientos a ese material grabado y archivado se comenzó a reflexionar si se podían generar vínculos con el cine social y político latinoamericano de las décadas del ‘60 y ‘70 del siglo XX. La posibilidad de reflexionar si la grabación de los videos con cámaras de teléfonos celulares en su mayoría, realizados en pleno movimiento durante la lucha en las calles, aparecía desde el registro como una reactivación de la idea de cámara fusil del cine militante latinoamericano de fines de los años 60, pero ahora con el contexto de la inmediatez que provee la tecnología, donde se podía compartir y viralizar rápidamente a través de las redes sociales, o desde algún medio encriptado como *Telegram* para que las imágenes no sean interceptadas. Los vínculos con el cine militante latinoamericano comienzan a constituirse a partir de la posibilidad de ver los archivos y a partir de generar nuevas producciones con él, permitiendo trazar vínculos que permeaban la idea de tomar los hechos históricos como compartimentos estancos, generando vinculaciones y relaciones necesarias para construir memoria.

El rol de las imágenes no fue sólo el de difundir los profundos cambios que estaba viviendo la sociedad chilena, sino el de activar dichos cambios.

Las imágenes en la memoria son fundamentales para nuestra constitución como sujetos, y la memoria de las imágenes para construirnos como comunidad en el transcurso del tiempo. Cabe preguntarse entonces

¿Cuáles son nuestras imágenes? ¿Cuáles son nuestras memorias? ¿Cómo están constituidas? ¿Cómo está constituido el acervo de imágenes de nuestros pueblos?. Desde allí la constitución, la transformación, el movimiento constante, el cambio, ese es el carácter productivo que tienen hoy las imágenes. Producir, construir, proyectar determinadas imágenes y audiovisuales, nunca es algo neutral. Es algo que convoca a la acción.

La producción práctica en Cátedras Audiovisuales, en contexto de pandemia.

Las escuelas de cine, las facultades con carreras dedicadas al campo audiovisual y al campo social, las carreras de comunicación y ciencias social y materias que se vinculan tuvieron que adaptarse a los nuevos horizontes de producción mediados por la tecnología en un contexto de aislamiento social y de pandemia a nivel mundial que corto el ciclo de clase presencial para transformarlo en clases virtuales. La mayor parte de la sociedad civil estuvo viviendo desde Marzo de 2020 aislados en sus casas, casi sin relacionarse, sin poder verse y encontrarse, en la mayoría de los casos, con sus amigos, parientes, y conciudadanos, salvo por cuestiones de necesidades básicas a cubrir.

Pensar en este tipo de relaciones entre pasado, presente y futuro, en los modos de representación generados desde relaciones comunicacionales dadas a través de la virtualidad, es pensar también en cambios continuos generados bajo el paradigma de lo digital que agregado al contexto de pandemia mundial hizo que el campo de la educación y la comunicación audiovisual y sus interrelaciones se vieran modificadas abruptamente.

El traspaso y la adaptación de los docentes a las clases no presenciales, teniendo que dedicar tiempo a adecuarse y aprender, primero sobre plataformas digitales para el armado de las materias, incluir la bibliografía, trabajos prácticos y adaptar las metodologías y pedagogía aplicada a un nuevo tipo de enseñanza virtual fue todo un desafío. Lo mismo para los estudiantes que además de las desigualdades evidenciadas; no todos contaban con dispositivos -computadoras, notebooks o celulares- ni datos para conectarse al cursado de las materias. Se sumaron al contexto las consultas y la conexión fuera de horarios de cursado y buceo en las unidades o módulos propuesto por cada materia, lo que conllevó a una marcada problemática a resolver en el corto plazo, sea por cada individuo participante, por los centros de estudios, universidades o por el estado nacional a través de toma de decisiones concretas referidas a la creación, distribución y aplicación de las tecnologías digitales. Para ambos casos, docentes y estudiantes, el contexto desde donde se conectaban pasó a ser un elemento problemático y coyuntural a la vez, conectarse desde sus casas o departamentos si es que se contaba con conexión a internet, la mayoría de las veces conviviendo en familia, la búsqueda de un espacio adecuado dentro del cual poder concentrarse sin la intervención de los vínculos familiares, hijos, parejas, hermanos, padres, también fue una condición que dio la pandemia como cambios generales a la tradicionales cursadas presenciales, donde los lugares de estudio, universidades, escuelas, centros, estaban en mayor o menor medida preparados para la dinámica presencial de la educación.

Las universidades tuvieron que hacer un rápido acondicionamiento de sus servidores y de sus plataformas virtuales para albergar una gran cantidad de contenido digital nuevo que se fue incorporando en el corto plazo.

En este contexto surgieron nuevas formas de apropiación de las tecnologías digitales, decantando en readaptaciones de formas clásicas y nuevas formas de comunicación entre docentes y estudiantes, creación de canales de *You Tube* para albergar contenido audiovisual de gran peso para las clases, crear páginas de las cátedras en redes sociales, y hasta grupos de *Whatsapp* o *Telegram* para una comunicación rápida, todo esto por fuera de los soportes tecnológicos que brindaba cada universidad en particular. El uso de plataformas como PEDCO en la Universidad Nacional del Comahue permitió abrir mayor cantidad de aulas virtuales para cada materia y modos de vinculaciones formales.

Así mismo hubo una readaptación y surgimiento de nuevos paradigmas en la producción y realización audiovisual en general, tratando de ingeniar formas de construcción a partir de un aislamiento social.

Este contexto influyó particularmente en la forma de producir y realizar contenidos en las cátedras audiovisuales, donde existe la necesidad de aprender los procesos generales de producción y realización. Trabajos prácticos de realización documental, realización de ficción, televisión, cine, videos para redes y plataformas digitales con temáticas específicas, donde la generación de contenidos audiovisuales la mayoría de las veces es un trabajo grupal, colectivo y presencial, se tuvieron que repensar. Como también los nuevos paradigmas en impartir las clases, las metodologías y la dinámica que podía otorgar la virtualidad.

Surgieron así algunas readaptaciones y modificaciones de técnicas y procesos, a partir de ideas y desarrollos que llevarán a lograr el objetivo principal, producir una realización audiovisual terminada, logrando el aprendizaje en sus etapas y pasos necesarios, conjugando teoría y práctica para llegar al conocimiento, un trabajo integrador que surja de las nuevas condiciones de producción y los consiguientes modos de representación.

Educación-Comunicación Audiovisual: la mirada pixelada.

Los cambios y rupturas que se fueron evidenciando en la era digital como contexto general en la educación mediada por la tecnología se hizo más evidente y aceleró sus procesos debido a las condiciones de pandemia que se vivió a partir del 2020, y son redimensionadas en la actualidad a partir de la vuelta a la presencialidad en las aulas. Pensar que algunos estudiantes que están cursando tercer año de alguna carrera universitaria recién conviven dentro de una universidad llena de edificios, aulas, bancos, cafetería, administración, todo un mundo físico que durante dos años, en la mayoría de los casos, les estuvo vedado. El reconocimiento entre los docentes y lxs estudiantes durante ese periodo de tiempo estuvo mediatizado con clases a través de una plataforma de streaming determinada, como *Zoom*, *Google Meet*, entre otras posibles que permitían generar un aula virtual donde docentes y estudiantes pueden compartir en un mismo espacio en tiempo real, si estamos bien conectados casi sin asincronismos. Esos espacios proporcionaban diferentes posibilidades de comunicarnos, compartir pantalla con archivos escritos, escuchar la voz de de sus participantes y ver su imagen en movimiento, como escuchar su voz y ver solamente su fotografía en pantalla, o solamente escuchar su voz y ver como imagen la primer letra de su nombre. A partir de la vuelta a la presencialidad quedo evidenciado que la imagen fija o la imagen y el sonido en movimiento, es una construcción, como decía Noel Burch el llamado lenguaje audiovisual no tiene nada de natural. Luego de vernos representados por mucho tiempo en imágenes y sonidos a través de pantallas, en muchas situaciones se dio el caso que no nos reconocimos al encontrarnos físicamente, la foto que aparecía en pantalla representando a alguien en el espacio virtual al vernos físicamente no siempre tenía un

correlato de reconocimiento, exigía un esfuerzo. Esa concepción marcada de que el audiovisual es una construcción, deja claro también que es algo que tiene que ser aprendido. En el mismo sentido mientras se daban las clases mediante estas plataformas digitales se comenzó a tener más presentes las dinámicas de estas formas de representación y sus posibilidades y significados, pensemos en como se comenzó a poner más énfasis en los escenarios donde nos mostrábamos, dentro de un tamaño de plano determinado que nos definía el recorte de la realidad y las posibilidades. Los fondos, las escenografías pasaron a tener cada vez mayor relevancia, donde mostrarse o en que contexto paso a ser determinante y cada vez más atendido. Pensar si el contexto donde aparecíamos en imagen tenía que ser una biblioteca llena de libros comunicando rápidamente algo que no lo podemos definir tan fácilmente con la palabra o mostrar algún símbolo que nos identifique, una habitación con determinados colores, incluso incluir y quitar objetos en un espacio que fue creado y armado para un uso familiar o un contexto social muy cercano, y que ahora se tenía que redefinir para ser captado por una cámara de video en un contexto más amplio de visualización. No sabíamos a ciencia cierta donde podían llegar esas imágenes, es el caso de las clases grabadas y luego compartidas abiertamente. Incluso la posibilidad que se fue haciendo más extensiva, de poner fondos virtuales, a través de un recorte de la persona, una especie de "Croma Key", nombre que se usa en cine o televisión, que consiste en grabar a una persona sobre un fondo verde o azul específico para luego en postproducción extraerlo y colocar una nueva imagen. Algunas plataformas nos permitían poner un fondo determinado que no condice con la realidad contextual en la que estábamos inmersos, así aparecían fondos con determinadas representaciones de imágenes fijas, que permitían explorar

otros campos de representación, nada menos que en un en vivo, vía *Streaming*, en condiciones de virtualidad y educación.

Así como en la televisión la inmediatez del en vivo que surgió desde el propio medio, continuado por los streaming realizados en vivo desde *YouTube* o plataformas como *Twitch* que refuerzan esa condición, ahora de manera más amplia en la educación se hizo presente con una fuerza casi de novedad y de resignificación en espacios, contextos, técnicas que construían niveles simbólicos creadores de sentido.

A partir de los aprendizajes usos y apropiaciones, de las limitaciones, posibilidades y recursos que brindaba el audiovisual como medio de expresión (más allá de los recursos directos: los videos que se mostraban, los PDF y escritos que se comparten en pantalla, lo dicho por la palabra y que corresponde específicamente al campo de estudio y de la disciplina que pertenezcan a cada clase en particular), las posibilidades de construcción de las representaciones y de las significaciones se hicieron cada vez más evidentes.

La producción y realización en las Cátedras Audiovisuales redefinidas en pandemia.

La tecnología en la educación en modo virtual está en condiciones de habilitar prácticas que conllevan nuevas formas de pensar y de llevar adelante la producción y realización audiovisual como método de enseñanza. Las rupturas del orden tradicional para generar contenidos audiovisuales dentro de un contexto de pandemia y en un proceso de enseñanza-aprendizaje posibilitaron y generaron marcas disruptivas que no conciben con los escenarios tradicionales. La aparición casi sorpresiva de la pandemia y el comienzo de las clases de manera no presencial de

forma abrupta hizo pensar en nuevas metodologías para poder de igual manera seguir desarrollando las prácticas de realización audiovisual en las materias. La tecnología pasa a presentarse y pensarse en primer plano, no solo teniéndola en cuenta en el orden de posibilidades de procesos estéticos sino como productora de un orden de posibilidades de producción que nunca antes estuvieron pensadas como un eje fundamental.

La enseñanza de la producción audiovisual como realización colectiva comenzó a ponerse en crisis por el solo hecho de no poder juntarse un grupo de estudiantes determinados en un mismo lugar, en un mismo escenario, lo que dejó surgir trabajos prácticos que permitieran realizar una pieza audiovisual producida y realizada casi en su totalidad por una misma persona; desde la etapa de preproducción, grabación como la postproducción hasta la terminación del máster final. Pero también se pensó en la producción colectiva a través de la realización de todas las etapas de producción audiovisual de manera remota, es decir todos los roles sustanciarlos en virtualidad, dos formas de producción no tan extendidas antes de pandemia, y menos desde las aulas.

En el campo profesional independiente se empezaron a gestar ejemplos como la película *“Las Fronteras del Cuerpo”*, 2020, propuesta realizada por los cineastas Andrés Habegger y Nicolás Alonso donde un grupo de audiovisualistas en pleno aislamiento social construyó un relato dentro de su propio contexto de habitabilidad, sus casas, las de sus padres, esos pequeños espacios donde se podía transitar y vivir. En una realización colectiva, uniendo cada uno de los relatos que se construyeron con una temática vinculante, se pudo realizar un largometraje de cine nacional.

En esas mismas condiciones de habitabilidad social, se crearon en la Cátedra de Comunicación Visual², prácticos como la realización de *“Autorretratos Audiovisuales”* entendido *“...género documental que se destaca en la escena audiovisual contemporánea por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal... Al mismo tiempo, las obras del género se alejan de los modelos perceptivos dominantes y proponen una nueva concepción espaciotemporal, una concepción original de la representación audiovisual. (Schefer 2008. P.7)*, un género o subgénero que permitía que una o un mismo estudiante pudiera realizar todos los pasos de preproducción, con el seguimiento de los y las docentes de la materia. Como actividad, escribir el guión de su propio autorretrato, haciendo el rodaje grabando los planos y escenas con la cámara de algún dispositivo móvil, alguna cámara de video o de fotografía que grabe video, hacer todo el rodaje dentro de su casa o ambiente, pudiendo incluir otras formas de representación, utilizar imágenes de archivo, fotografías, hacer entrevista a alguien que conviviera en el mismo espacio, pareja, padres, hermanos, y así luego realizar la postproducción final desde su celular con alguna app de edición recomendada o algún programa de edición que se pudiera instalar en su pc o notebook en caso de contar con alguno de estos dispositivos. Luego subir la obra o producto audiovisual terminado a un servidor o Drive, para que se pudiera visualizar y descargar. La necesidad de realizar todas las etapas de producción y los pasos que conllevan hacia su interior cada una de las etapas era una condición para su aprobación, vinculando éste aprendizaje a un proceso profesional de realización audiovisual. Así se terminaron un gran número de realizaciones audiovisuales y se pudo llevar adelante el proceso de aprendizaje propuesto por la cátedra. Surgieron así

² La Cátedra de Comunicación Audiovisual, es de cursado anual, se encuentra dentro del Área Audiovisual en la Carrera de Comunicación Social en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue.

desde nuevas propuestas metodológicas de producción, nuevos paradigmas de realización posibles.

Como práctica colectiva en la Cátedra de Periodismo Televisivo se tuvo la experiencia a partir de un trabajo práctico clásico que se realizaba en presencialidad antes de 2020: grabar un en vivo televisivo de 24 minutos de duración que se realizaba en el Set de Tv de la propia Facultad ³

Se tomaron en cuenta las distintas asociaciones y posibilidades conjuntas que se dieron entre la televisión tradicional y la plataformas digitales de video como *You Tube o Twitch* que han sido varias y diversas a través del tiempo pero que lejos de competir se amalgamaron y trabajaron en conjunto. *“Desde su creación en un garaje de Silicon Valley en 2005, YouTube fue concebida como una plataforma para “compartir” videos amateurs “alternativa” a la televisión... Los graduales cambios que favorecieron las características televisivas de YouTube por encima de la red social y la interacción de grupo culminarían en una total renovación de su interface, presentada el 11 de diciembre de 2011... la página de inicio de YouTube adoptó de manera definitiva el aspecto visual de la televisión” (Van Dijk, 2016. p:85)*

La idea de generar un en Vivo televisivo tradicional, en set, de manera presencial, ahora había que producirlo desde el aislamiento, de manera distinta en algunas sus etapas y concretar su transmisión directamente vía streaming, se presentaba así como todo un desafío. Dadas las condiciones de producción en plena pandemia mundial por Covid, donde las

³ La Cátedra de Periodismo Televisivo, perteneciente al Área Audiovisual es de cursado anual y se encuentra en tercer año de la Carrera de Comunicación Social en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue; es la única materia audiovisual que tiene la orientación Periodismo dentro de la carrera. La Cátedra tiene entre sus objetivos que los estudiantes planifiquen, produzcan y realicen géneros y formatos periodísticos televisivos. Es así que uno de los trabajos realizados como cierre en el primer cuatrimestre es la realización conjunta de una producción televisiva en VIVO, y la entrega final del año es la realización de un género como el Gran Reportaje Televisivo.

precauciones para cuidarse del contagio se habían promulgado por el Ministerio de Salud y el Estado Nacional, y cuando aún los protocolos para el inicio de la suspendida actividad audiovisual aún no se habían confeccionados; las posibilidades de producción, poder juntarse para realizar la tarea de manera presencial y colectiva como se desarrollo siempre la actividad práctica y la manera de entender la dinámica del audiovisual, al menos en la mayoría de los casos, no era posible.

Se planteo entonces una producción colectiva, sin reunirse de manera presencial, siempre con la idea de un en “vivo”. La decisión del nombre fue, *Giro Cultural, 2020*. La producción se armó con un equipo de realización que cubra los roles necesarios, dirección, producción, guion, cámara, arte, sonido, conductores, entre otros. Cada miembro del equipo, conductor, entrevistado, director, productor, estaba en su casa teniendo en claro las decisiones estéticas tomadas por las propuestas que genero cada equipo de trabajo, dando origen al formato del programa. Así las decisiones de escenografía que vincule lugares de grabación tan disímiles entre sí (la casa de cada uno de los conductores y los entrevistados), las decisiones de vestuario, la forma de interactuar de los conductores con la audiencia a través de los chats, las formas narrativas y los enlatados a manera de informes que se lanzarían en el Vivo, todo quedo programado en la carpeta de preproducción que debieron realizar.

Las cuestiones más complejas a resolver eran los desfases de tiempo que generan las mismas plataformas y la conectividad entre los diferentes dispositivos ubicados en cada una de las casas para la transmisión vía streaming, que si bien estaban controlados por el programa *OBS* que sirvió como estudio de televisión virtual para dar entrada y salida a cada contenido, esos mismos contenidos llegaban con ciertos retrasos a los diferentes nodos de recepción, lo que aparecía como una dificultad de

transmisión no propicia para la interacción entre los presentes en pantalla. Se resolvió colocando dispositivos móviles extras conectados entre sí para cada uno de los conductores y entrevistados.

Una de las principales experiencias del en Vivo en la virtualidad era la posibilidad de la interacción con quienes estaban conectados mirando, la audiencia que podía interactuar sincrónicamente mediante chats y comentarios mientras transcurría la transmisión y los conductores a su vez podían intervenir leyendo algunos de los mismos generando una dinámica distinta a la TV clásica. Para eso se propuso tener un moderador de chat, que incentivaría para que los usuarios interactúen, además de responder dudas o dar información sobre el programa. Así sucedió, durante la transmisión vía streaming se conectaron cerca de cincuenta y nueve usuarios. A través de la plataforma de *YouTube* al dejar grabado lo producido, se puede ver el contenido luego de que se realizó. Para el día siguiente a la transmisión lo habían visualizado 259 personas y el número fue subiendo paulatinamente hasta llegar a más de 300 visualizaciones en pocos días. Así se pudo generar una interacción y circulación distinta del programa a la que se venía realizando en la presencialidad, pero las dificultades de trabajar cada uno desde sus hogares de manera remota no fue tarea fácil.

La realización de videos para redes sociales fue otro contenido que resulto relevante realizar, cada vez más la sociedad se comunicaba a través de Redes Sociales, expandía sus deseos, gustos, necesidades la mayoría de las veces con usos de audiovisuales cortos producidos de manera amateur y hogareña, había que reforzar como construir mensajes profesionales en Redes a partir de la utilización de la comunicación audiovisual.

Una de los hechos preponderantes que sucedieron fue la solicitud del *Ministerio de Salud de la Nación* de mensajes en video para la sociedad. Era una necesidad urgente comunicar información necesaria acerca del COVID-19 a la sociedad y el Ministerio recurrió a las Universidades y Carreras de Comunicación para suplir dicha demanda comunicacional en la población. Así se produjeron desde diferentes Universidades Argentinas audiovisuales para tal fin comunicativo. Desde la UNCo en la *Cátedra de Comunicación Audiovisual* y *La Cátedra de Periodismo Televisivo* se realizó por los estudiantes con el seguimiento de los o las docentes, tres Videos para Redes Sociales con las especificaciones adecuadas a cada Red. Aquí se produjo una articulación necesaria y muy valorada entre un “Organismo del Estado y la Universidad Pública”; el aprendizaje en la realización profesional que pudieron realizar lxs estudiantes en sus prácticas de estudio, y el servicio y la devolución social que puede surgir desde espacios de intercambio que tienen que ser cada vez más habituales, y afianzar así la educación como modelo social y práctica constante.

- Referencias Bibliográficas:

- ARDEVÓL ELISENDA, 2016. Big Data y Descripción densa. Virtualis. Revista de Cultura Digital.
<https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/186/181>.
- BAIGORRI, L. 2008. I Will Not Make Any More Boring Art. Subvirtiendo elitismo y banalidad. En VV.AA. Homo Ludens Ludens. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.
- BURCH, Noél. 2006. “El tragaluz del infinito”. Edit. Cátedra.
- CASTELLS Manuel. 2009. Comunicación y Poder. Alianza Editorial.

- DI PALMA, Carolina. 2017. *Queremos aburrirnos*. Hacia los números gogols como nuevas formas de subjetivación. Editorial Académica Española.
- ESCUDERO-GZAIN. 2008. *Nuevas tecnologías de información y procesos educativos*. Ed. Publifadecs, FADECS-UNCo.
- GARCÍA, Francisco. 2011. *Narrativas Audiovisuales: Mediación y convergencia*. Editorial Ícono14.
- GZAIN, di PALMA, SEL. 2021. *Narrativas no lineales, audiovisual y subjetividad en tiempos de economía de plataformas*. Edit. Centro de Estudios Patagónicos de Comunicación y Cultura. FaDeCS-UNCo.
- HUERGO, Jorge. 2007. *Los medios y tecnologías en educación*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Argentina.
- IRIGARAY, Fernando. 2017. *Comunicación post-convergente*. Editorial UNR.
- NICHOLS, B. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, B. 2013. *Introducción al Documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROUVROY, Antoinette. 2016. *Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación*. Edit. Adenda Filosófica.
- SCHEFER, Raquel. 2008. *El Autorretrato en el Documental: figuras, máquinas, imágenes*. Edit. Catálogos. Universidad del Cine.
- SCOLARI, Carlos. 2014. *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital*. AnuarioAC/E de Cultura Digital.
- SCOLARI, Carlos. 2013. *Narrativas Transmedis. Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPF, S. L. U. Barcelona.
- SCOLARI, C. 2013. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SUCARI, J. 2013. *El documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: Editorial UOC.
- VAN DIJCK, José. 2016. *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Editorial Siglo Veintiuno. Buenos Aires.

ESPACIOS ACADÉMICOS:

- *"Jornadas Audiovisuales: nuevas tecnologías, nuevas narrativas"*. 2018, 2019, 2020. Área Audiovisual, Carrera de Comunicación Social, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue.

LINK de la realización:

<https://www.youtube.com/watch?v=gCX2F4KcPii>

- **"Giro Cultural"**. Programa realizado por estudiantes de la Cátedra de Periodismo Televisivo, Área Audiovisual, Carrera de Comunicación Social, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue.

Bio de autores

Alicia Entel

Es Licenciada en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Magíster en Ciencias Sociales con mención en Educación (FLACSO), en Antropología Cultural de la Universidad Nacional de Misiones y Doctora en Filosofía (Imagen y Cognición) por la Universidad Paris VIII. Investigadora en Comunicación y Cultura, categorizada 1 por el Programa Nacional de Incentivos a la Investigación, ha sido fundadora y docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Participó en la elaboración de proyectos, carreras y áreas de Comunicación y Centros Audiovisuales en distintos lugares de Argentina y Latinoamérica. Periodista y Teórica de la comunicación argentina, ha publicado libros y numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Pablo Gaslioli

Es Profesor en Enseñanza Media y Superior en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras y Maestrando en Teoría Política y Social de la Facultad de Ciencias Sociales, ambos de la Universidad de Buenos Aires. Es Docente y Director de proyectos de investigación en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes, categorizado por el Programa Nacional de Incentivos a la Investigación. Dirige publicaciones digitales y es productor y director de materiales audiovisuales y gráficos. Trabaja temas relativos a teoría literaria, historia intelectual, historia del arte y de la cultura latinoamericana, estética y filosofía del arte y la comunicación, análisis del discurso y análisis de las imágenes.

Gustavo Gzain

Especialista en Comunicación e Imágenes y Medios FLACSO y Doctorando en Comunicación UNLP. Profesor-investigador y coordinador del Área Audiovisual en la carrera de Comunicación Social en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue. Director del Centro de Estudios Patagónicos de Comunicación y Cultura en la misma universidad. Cineasta y realizador audiovisual, director y guionista de programas unitarios, series de televisión; de cortos y largometrajes cinematográficos seleccionados y estrenados en diversos cines y festivales europeos y de países Suramericanos.

Ricardo Haye

Doctor en Comunicación Audiovisual. Docente investigador en la Universidad Nacional del Comahue y el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, en Roca, Río Negro. Tiene a su cargo las cátedras de “Comunicación Radiofónica”, “Producción Radiofónica” y “Guion de series y telenovelas”. Es autor y compilador de varios libros centrados en la radio. Ha dictado cursos de grado y posgrado en Argentina, Chile, Ecuador, México y España. Participó en congresos y encuentros académicos en todos esos países y en Estados Unidos, Francia, Suiza, Brasil, Perú y Uruguay. En el ámbito profesional ha publicado artículos en revistas y periódicos argentinos, mexicanos, españoles, brasileños y ecuatorianos. Durante seis años dirigió la radio universitaria “Antena Libre” FM.

Damián Loreti

Abogado de la Universidad de Buenos Aires, Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Titular Plenario de Derecho a la Información de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Fue Director de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2002-2006) y Vicedecano de la misma casa de estudios (2006-2010). También forma parte de la comisión directiva del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). Dirige proyectos de investigación, participa en eventos académicos nacionales e internacionales y ha publicado numerosos artículos y libros de la especialidad.

Stella Martini

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Profesora en la carrera de Ciencias de la Comunicación y en el Posgrado de la Facultad de Ciencias de Sociales de la Universidad de Buenos Aires y de otras universidades nacionales. Como Directora de proyectos de investigación, trabaja en temas de comunicación política, sociocultura, medios masivos y violencias. Categorizada 1 por el Programa Nacional de Incentivos a la Investigación. Es miembro de la Comisión de la Maestría en Docencia Universitaria de la UBA. Ha publicado libros y cuenta con numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras, de la especialidad.

María Susana Paponi

Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Profesora de Nivel Medio y Superior en Ciencias de la Educación, Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Comahue. Docente e investigadora, categorizada 1 por el Programa Nacional de Incentivos a la investigación. Integrante del Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

Docente de Posgrado en numerosas Universidades Públicas del país, ha participado en eventos académicos en el exterior y publicado libros y artículos de la especialidad como *M. Foucault, Historia, Problematización del Presente, Pensar el Presente* entre otros.

Stella Maris Poggian

Doctora en Ciencias de la Información. Magister en Comunicación Audiovisual. Docente investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, en Roca, Río Negro. Es profesora de *Cine y Comunicación Audiovisual, Comunicación Social III* en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Y está a cargo de las asignaturas *Historia y Análisis del Cine y Cine Argentino y Latinoamericano* en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) Integra el comité académico de la diplomatura en Artes de la misma institución. Ha dictado cursos de grado y posgrado en México y España y participó en numerosos Congresos en el exterior, y publicó artículos y libros de la especialidad

Susana Sel

Doctora y Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Docente y Directora de proyectos de investigación en la Facultad de Cs. Sociales UBA y en el Departamento de Artes Visuales UNA, categorizada 1 por el Programa Nacional de Incentivos a la Investigación. Evaluadora en 11 Universidades Nacionales. Docente e investigadora del Departamento de Estudios Internacionales y Comunicación de FLACSO Sede Ecuador. Ha dictado cursos de postgrado en diversas universidades latinoamericanas y europeas y publicado libros y artículos sobre cine y audiovisual en revistas científicas internacionales. Es realizadora de 12 documentales sociales.

Narrativas en la Era Digital

En este libro nos propusimos interdisciplinariamente, focalizar ya no en la herramienta tecnológica sino en una mirada crítica acerca de las representaciones surgidas de estos recursos estéticos y su noción ética del mundo, en un contexto dominado por la concentración del poder mediático y el entretenimiento empobrecedor en la calidad de los discursos sociales.

FaDeCS-UNCo



CENTRO DE ESTUDIOS PATAGONICOS
DE COMUNICACION Y CULTURA



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES