

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

PUBLICACIÓN SEMESTRAL - VOLUMEN 16/Nº1 - ENERO - JUNIO 2021

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL. TRADICIONES, TRANSFORMACIONES Y PROYECCIONES

EDITORIAL / DEDICATORIA

GERARDO CASTELLI, Universidad ORT Uruguay, Uruguay.
LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES, UN
DESAFÍO RENOVADO

ÁLVARO BUELA, Universidad ORT Uruguay, Uruguay.
MARISOL ÁLVAREZ (1968-2021)

PRESENTACIÓN

EDUARDO A. RUSSO, Editor invitado / Universidad Nacional
de La Plata, Argentina. TRANSICIONES Y TRÁNSITOS
DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

ARTÍCULOS

SANTIAGO MARINO, Universidad Nacional de Quilmes,
Argentina. AUDIOVISUAL AMPLIADO ARGENTINO.
REGULACIÓN Y MERCADO EN EL GOBIERNO DE
CAMBIEMOS (2015-2019)

**CÉSAR MORA MOREO, ALESSANDRA PUCCINI MONTOYA
& ENRIQUE URIBE JONGBLOED**, Universidad del Norte,
Colombia / Universidad Externado de Colombia, Colombia. DE
LOS MEDIOS A LA CONVERGENCIA. LA FORMACIÓN
DEL ESPACIO AUDIOVISUAL AMPLIADO EN COLOMBIA

SILVINA CALERI, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
INCERTIDUMBRE, DISGREGACIÓN Y CONDICIÓN
HUMANA. LOS RELATOS DE LA FILMOGRAFÍA
APOCALÍPTICA Y POSAPOCALÍPTICA DEL SIGLO XXI

ISAAC LEÓN FRÍAS, Universidad de Lima, Perú.
UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS AUDIOVISUAL
Y NARRATIVO DE LA PELÍCULA ROMA

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ, Universidad de Valparaíso,
Chile. EL PROBLEMA POLÍTICO-ONTOLÓGICO
DE LA IMAGEN DIGITAL. LA HERENCIA
DEL CINE ENSAYO COMO FORMA DE
RESISTENCIA SUBJETIVA

PATRICIA BERNAL MAZ, Pontificia Universidad Javeriana,
Colombia. EL HOMBRE HÍBRIDO. EL FANTASMA DE
LA INMORTALIDAD EN LAS NARRATIVAS
AUDIOVISUALES Y PUBLICITARIAS

ENTREVISTAS

“HAY QUE REFINAR LA DISCUSIÓN SOBRE LA
FUERZA DEL FACTOR TECNOLÓGICO EN LA
PRODUCCIÓN DE ESTILOS Y SIGNIFICADOS”.

ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER

“EL FUTURO DEL CINE DIGITAL,
COMO LA POSPANDEMIA, ES HOY”.

ENTREVISTA A JORGE LA FERLA

RESEÑAS

PAZ ESCOBAR, Universidad Nacional de la Patagonia,
Argentina. AL MARGEN DEL TIEMPO. DESEOS, RITMOS
Y ATMÓSFERAS EN EL CINE ARGENTINO (Julia Kratje,
EUDEBA, 2019)

CECILIA LACRUZ, Universidad de la República, Uruguay.
TRANSICIONES DE LO REAL. TRANSFORMACIONES
POLÍTICAS, ESTÉTICAS Y TECNOLÓGICAS EN EL
DOCUMENTAL DE ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY
(Paola Margulis -ed.-, Librería, 2020)

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

PUBLICACIÓN SEMESTRAL - VOLUMEN 16/Nº1 -ENERO-JUNIO 2021

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

(Inmediac. Comun.)

Escuela de Comunicación

Facultad de Comunicación y Diseño

Universidad ORT Uruguay

Av. Uruguay 1185- 11100 - Montevideo, Uruguay

Tel. (00598) 2 902 1505

www.ort.edu.uy - <https://fcd.ort.edu.uy/>

Correo electrónico de contacto: inmediaciones@ort.edu.uy

<https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion>

Año de publicación 2021

ISSN 1510-5091 - ISSN 1688-8626 (en línea)

DOI: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1>

Publicación semestral de distribución gratuita.

Licencia Creative Commons



Las opiniones expresadas en los artículos, entrevistas y reseñas son de responsabilidad exclusiva de sus autores.

La reproducción y/o transcripción total o parcial de los artículos, entrevistas y reseñas publicadas en el volumen, sea realizada con fines académicos o informativos, deben estar siempre acompañadas de la cita de la fuente correspondiente.

AUTORIDADES ACADÉMICAS DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**DECANO DE LA FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y DISEÑO**
ING. EDUARDO HIPOGROSSO

**SECRETARIO DOCENTE Y
COORDINADOR ACADÉMICO**
DR. HÉCTOR BAJAC

**COORDINADORA ACADÉMICA DE COMUNICACIÓN
Y CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN
CORPORATIVA Y RELACIONES PÚBLICAS**
LIC. VIRGINIA SILVA PINTOS, MSC

**COORDINADOR ACADÉMICO
DE AUDIOVISUAL**
MAG. GERARDO CASTELLI

**COORDINADORA ACADÉMICA DE PERIODISMO
Y CONTENIDOS DIGITALES**
LIC. ANA LAURA PÉREZ, MBA

COORDINADOR ACADÉMICO DE SONIDO
TDS GUILLERMO MARCHESE

**CATEDRÁTICA ASOCIADA DE
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN
Y PROYECTOS FINALES**
LIC. MARÍA FORNI

**CATEDRÁTICO DE REALIZACIÓN
CINEMATOGRAFICA**
LIC. ÁLVARO BUELA

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

PUBLICACIÓN SEMESTRAL - VOLUMEN 16/Nº 1 - ENERO-JUNIO 2021

DIRECTOR

Lautaro Cossia
cossia@ort.edu.uy

EDITOR INVITADO

Dr. Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

COMITÉ EDITORIAL

Virginia Silva Pintos
Universidad ORT Uruguay, Uruguay

Héctor Bajac
Universidad ORT Uruguay, Uruguay

Gerardo Castelli
Universidad ORT Uruguay, Uruguay

Ana Laura Pérez
Universidad ORT Uruguay, Uruguay

CONSEJO ASESOR

José Carlos Lozano Rendón
Texas A&M International University,
Estados Unidos

Erick Rolando Torrico Villanueva
Universidad Andina Simón Bolívar,
Estado Plurinacional de Bolivia

Perla Chinchilla
Universidad Iberoamericana,
México

Martín Becerra
Universidad Nacional de Quilmes,
Argentina

José Luis Fernández
Universidad de Buenos Aires,
Argentina

Sandra Valdetaro

Universidad Nacional de Rosario,
Argentina

Guido Vespucci

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina

Antônio Fausto Neto

Universidade do Rio do Rio dos Sinos,
Brasil

Ricardo Diviani

Universidad Nacional de Entre Ríos,
Argentina

María Cecilia Reviglio

Universidad Nacional de Rosario,
Argentina

Natalia Raimondo Anselmino

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas, Argentina

CORRECTOR DE FORMATO

René Fuentes

RESPONSABLE GRÁFICO

Pablo González

DISEÑO WEB

Andrea Castro y Fernando Benedictti

COLABORACIÓN ESPECIAL

Adriana Fernández
Ana Ruiz
Rosana Izquierdo
Sandra Leal

InMediaciones de la Comunicación (*Inmediac. Comun.*) es una revista académica arbitrada e indexada que publica, desde 1998, la Escuela de Comunicación, Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay. El propósito está centrado en la publicación de artículos originales e inéditos y en la difusión de la producción teórica e investigativa en el campo de la comunicación y en disciplinas afines. El contenido está dirigido a investigadores, docentes, estudiantes de grado y posgrado, poniendo en circulación materiales escritos que son previamente seleccionados por el Comité Editorial y evaluados a través del sistema doble ciego con la intervención de árbitros externos.

InMediaciones de la Comunicación tiene una política de acceso abierto, recibe textos en español, inglés y portugués, y los autores no pagan ningún costo por el procesamiento y el envío de los artículos. La revista se presenta en formato papel y en formato digital, ajustándose de ese modo a los estándares internacionales de las publicaciones académicas y *journals* nacionales e internacionales.

InMediaciones de la Comunicación (Inmediac. Comun.) is an indexed and arbitrated academic magazine that is published since 1998 by the School of Communications, Faculty of Communications and Design of ORT Uruguay University. Its main aim is centred in the publishing of new, unpublished, articles and in the release of the theoretic and investigative production in the field of communication and other related areas. The content is aimed at researchers, undergraduate and postgraduate students, putting written mate-

rial in circulation which is previously selected by the Editorial Council and evaluated with the double blind system with the intervention and cooperation of external arbitrators.

InMediaciones de la Comunicación has an open access policy, receiving texts in Spanish, English and Portuguese; the authors do not have to pay for the processing and delivery of the articles to the magazine. The magazine is presented in paper and in digital format thereby adjusting itself to the international standards of national and international academic magazines and journals.

InMediaciones de la Comunicación (Inmediac. Comun.) é uma revista acadêmica arbitrada e indexada que publica desde 1998 a Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Design da Universidade ORT Uruguai. O objetivo principal é a publicação de artigos originais e a divulgação da produção teórica e investigativa no campo da comunicação e disciplinas relacionadas. O conteúdo é destinado a pesquisadores, professores, estudantes de graduação e pós-graduação. O material publicado é previamente selecionado pelo Conselho Editorial e avaliada com o protocolo de arbitragem duplo cego com a intervenção de árbitros externos.

InMediaciones de la Comunicación possui uma política de acesso aberto, recebe textos em espanhol, inglês e português e os autores não pagam nenhum custo por processar e enviar os artigos à revista. A revista tem uma periodização semestral e é apresentado em formato de papel e em formato digital, ajustando-se aos critérios internacionais de revistas e periódicos acadêmicos.



SUMARIO

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL. TRADICIONES, TRANSFORMACIONES Y PROYECCIONES

EDITORIAL / DEDICATORIA

GERARDO CASTELLI, Universidad ORT Uruguay,
Uruguay. LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES,
UN DESAFÍO RENOVADO **17**

ÁLVARO BUELA, Universidad ORT Uruguay,
Uruguay. MARISOL ÁLVAREZ (1968-2021) **19**

PRESENTACIÓN

EDUARDO A. RUSSO, Editor invitado /
Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
TRANSICIONES Y TRÁNSITOS DE LA
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL **25**

ARTÍCULOS

SANTIAGO MARINO, Universidad Nacional de
Quilmes, Argentina. AUDIOVISUAL AMPLIADO
ARGENTINO. REGULACIÓN Y MERCADO EN EL
GOBIERNO DE CAMBIEMOS (2015-2019) **39**

**CÉSAR MORA MOREO, ALESSANDRA
PUCCINI MONTOYA & ENRIQUE URIBE
JONGBLOED**, Universidad del Norte, Colombia
/ Universidad Externado de Colombia, Colombia.
DE LOS MEDIOS A LA CONVERGENCIA. LA
FORMACIÓN DEL ESPACIO AUDIOVISUAL
AMPLIADO EN COLOMBIA **59**

SILVINA CALERI, Universidad Nacional de Rosario,
Argentina. INCERTIDUMBRE, DISGREGACIÓN
Y CONDICIÓN HUMANA. LOS RELATOS
DE LA FILMOGRAFÍA APOCALÍPTICA Y
POSAPOCALÍPTICA DEL SIGLO XXI **87**

ISAAC LEÓN FRÍAS, Universidad de Lima,
Perú. UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS
AUDIOVISUAL Y NARRATIVO DE LA
PELÍCULA ROMA **113**

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ, Universidad
de Valparaíso, Chile. EL PROBLEMA POLÍTICO-
ONTOLÓGICO DE LA IMAGEN DIGITAL. LA
HERENCIA DEL CINE ENSAYO COMO FORMA
DE RESISTENCIA SUBJETIVA **135**

PATRICIA BERNAL MAZ, Pontificia Universidad
Javeriana, Colombia. EL HOMBRE HÍBRIDO.
EL FANTASMA DE LA INMORTALIDAD
EN LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES Y
PUBLICITARIAS **159**

ENTREVISTAS

“HAY QUE REFINAR LA DISCUSIÓN SOBRE LA
FUERZA DEL FACTOR TECNOLÓGICO EN LA
PRODUCCIÓN DE ESTILOS Y SIGNIFICADOS”.
ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER **183**

“EL FUTURO DEL CINE DIGITAL, COMO LA
POSPANDEMIA, ES HOY”. ENTREVISTA A
JORGE LA FERLA **195**

RESEÑAS

PAZ ESCOBAR, Universidad Nacional de la
Patagonia, Argentina. AL MARGEN DEL TIEMPO.
DESEOS, RITMOS Y ATMÓSFERAS EN EL CINE
ARGENTINO (Julia Kratje, EUDEBA, 2019) **211**

CECILIA LACRUZ, Universidad de la República,
Uruguay. TRANSICIONES DE LO REAL.
TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS
Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE
ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY (Paola Margulis
-ed.-, Librería, 2020) **219**

SUMMARY

AUDIOVISUAL COMMUNICATION. TRADITIONS, TRANSFORMATIONS AND PROJECTIONS

EDITORIAL / DEDICATION

GERARDO CASTELLI, Universidad ORT Uruguay, Uruguay. LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES, UN DESAFÍO RENOVADO **17**

ÁLVARO BUELA, Universidad ORT Uruguay, Uruguay. MARISOL ÁLVAREZ (1968-2021) **19**

PRESENTATION

EDUARDO A. RUSSO, Guest Editor / Universidad Nacional de La Plata, Argentina. TRANSITIONS AND TRANSITS OF AUDIOVISUAL COMMUNICATION **25**

ARTICLES

SANTIAGO MARINO, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. ARGENTINE EXPANDED AUDIOVISUAL. REGULATION AND MARKET IN THE CAMBIEMOS 'S GOVERNMENT (2015-2019) **39**

CÉSAR MORA MOREO, ALESSANDRA PUCCINI MONTOYA & ENRIQUE URIBE JONGBLOED, Universidad del Norte, Colombia / Universidad Externado de Colombia, Colombia. FROM MEDIA TO CONVERGENCE. THE DEVELOPMENT OF THE EXPANDED AUDIOVISUAL SPACE IN COLOMBIA **59**

SILVINA CALERI, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. UNCERTAINTY, DISSOCIATION AND HUMAN CONDITION. THE NARRATIVES OF TWENTIETH CENTURY APOCALYPTIC AND POST-APOCALYPTIC FILMOGRAPHY **87**

ISAAC LEÓN FRÍAS, Universidad de Lima, Peru. AN APPROACH TO THE AUDIOVISUAL AND NARRATIVE ANALYSIS OF THE FILM *ROME* **113**

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ, Universidad de Valparaíso, Chile. THE POLITICAL-ONTOLOGICAL PROBLEM OF THE DIGITAL IMAGE. THE LEGACY OF ESSAY CINEMA AS A FORM OF SUBJECTIVE RESISTANCE **135**

PATRICIA BERNAL MAZ, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. HYBRID MEN. THE GHOST OF IMMORTALITY IN ADVERTISING AND AUDIOVISUAL NARRATIVES **159**

INTERVIEWS

"THE DISCUSSION ON THE STRENGTH OF THE TECHNOLOGICAL FACTOR IN THE PRODUCTION OF STYLES AND MEANING MUST BE REFINED". INTERVIEW WITH **ISMAIL XAVIER** **183**

"DIGITAL CINEMA FUTURE, AS THE POST-PANDEMIC, IS NOW". INTERVIEW WITH **JORGE LA FERLA** **195**

REVIEWS

PAZ ESCOBAR, Universidad Nacional de la Patagonia, Argentina. AL MARGEN DEL TIEMPO. DESEOS, RITMOS Y ATMÓSFERAS EN EL CINE ARGENTINO (Julia Kratje, EUDEBA, 2019) **211**

CECILIA LACRUZ, Universidad de la República, Uruguay. TRANSICIONES DE LO REAL. TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY (Paola Margulis -ed.-, Librería, 2020) **219**

SUMÁRIO

COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL. TRADIÇÕES, TRANSFORMAÇÕES E PROJEÇÕES

EDITORIAL / DEDICATÓRIA

GERARDO CASTELLI, Universidad ORT Uruguay,
Uruguai. AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS,
UM DESAFIO RENOVADO..... **17**

ÁLVARO BUELA, Universidad ORT Uruguay,
Uruguai. MARISOL ÁLVAREZ (1968-2021) **19**

APRESENTAÇÃO

EDUARDO A. RUSSO, Editor convidado
/ Universidad Nacional de La Plata,
Argentina. TRANSIÇÕES E TRÂNSITOS DA
COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL..... **25**

ARTIGOS

SANTIAGO MARINO, Universidad Nacional de
Quilmes, Argentina. AUDIOVISUAL EXPANDIDO
ARGENTINO. REGULAÇÃO E MERCADO NO
GOVERNO DE CAMBIEMOS (2015-2019)..... **39**

**CÉSAR MORA MOREO, ALESSANDRA PUCCINI
MONTROYA & ENRIQUE URIBE JONGBLOED**,
Universidad del Norte, Colômbia / Universidad
Externado de Colombia, Colômbia. DA MÍDIA
À CONVERGÊNCIA. A FORMAÇÃO
DO ESPAÇO AUDIOVISUAL EXPANDIDO
NA COLÔMBIA..... **59**

SILVINA CALERI, Universidad Nacional de Rosario,
Argentina. INCERTEZA, DESINTEGRAÇÃO
E CONDIÇÃO HUMANA. NAS HISTÓRIAS
DA FILMOGRAFIA APOCALÍPTICA E PÓS-
APOCALÍPTICA DO SÉCULO XXI **87**

ISAAC LEÓN FRÍAS, Universidad de Lima,
Peru. UMA APROXIMAÇÃO À ANÁLISE
AUDIOVISUAL E NARRATIVA DO
FILME *ROMA*..... **113**

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ, Universidad
de Valparaíso, Chile. O PROBLEMA POLÍTICO-
ONTOLÓGICO DA IMAGEM DIGITAL. O
LEGADO DO FILME ENSAIO COMO FORMA DE
RESISTÊNCIA SUBJETIVA..... **135**

PATRICIA BERNAL MAZ, Pontificia Universidad
Javeriana, Colômbia. O HOMEM HÍBRIDO. O
FANTASMA DA IMORTALIDADE
NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E
PUBLICITÁRIAS..... **159**

ENTREVISTAS

“A DISCUSSÃO SOBRE A FORÇA DO FATOR
TECNOLÓGICO NA PRODUÇÃO DE ESTILOS
E SIGNIFICADOS DEVE SER REFINADA”
ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER **183**

“O FUTURO DO CINEMA DIGITAL, COMO
A PÓS-PANDEMIA, É HOJE” ENTREVISTA A
JORGE LA FERLA **195**

RESENHAS

PAZ ESCOBAR, Universidad Nacional de la
Patagonia, Argentina. AL MARGEN DEL TIEMPO.
DESEOS, RITMOS Y ATMÓSFERAS EN EL CINE
ARGENTINO (Julia Kratje, EUDEBA, 2019) **211**

CECILIA LACRUZ, Universidad de la República,
Uruguai. TRANSICIONES DE LO REAL.
TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS
Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE
ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY (Paola Margulis
-ed.-, Librería, 2020) **219**

COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL.
TRADICIONES,
TRANSFORMACIONES
Y PROYECCIONES

EDITORIAL / DEDICATORIA

Las narrativas audiovisuales, un desafío renovado

The audiovisual narratives,
a renewed challenge

As narrativas audiovisuais,
um desafio renovado

DOI: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3106>

► GERARDO CASTELLI

castelli@ort.edu.uy - Coordinador Académico, Licenciatura en Comunicación orientación Audiovisual, Universidad ORT Uruguay, Uruguay.

Este volumen de *InMediaciones de la Comunicación* es una nueva apuesta para seguir pensando el campo audiovisual. La complejidad de las narrativas audiovisuales en la era digital nos obliga a reflexionar sobre los procesos de creación, producción, realización y distribución que atravesamos, en parte como un cisma que ha puesto en crisis la concepción tradicional de la maquinaria audiovisual, en parte como un reto que alienta la búsqueda de modelos y métodos de trabajo afines a un tiempo histórico marcado por la hegemonía de las plataformas digitales.

En este sentido, la Escuela de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay, y específicamente el área de formación audiovisual, ha diseñado propuestas que buscan atender los cambios actuales y desarrollar alternativas académicas y profesionales en un sector siempre dinámico y complejo. En medio de esa vorágine a la que ha sido arrastrado el campo audiovisual, esta nueva publicación de *InMediaciones de la Comunicación* se traduce como un esfuerzo que invita a seguir reflexionando sobre las transformaciones que han tenido lugar en las últimas décadas.

El desafío es constante y la multiplicidad de discursos y teorizaciones acerca de las narrativas que conviven en el ecosistema audiovisual hace que una mirada unificadora sea imposible. Las preguntas cambian de manera constante, y encontrar posibles respuestas exige repensar la complejidad del momento actual e intentar diseñar propuestas pedagógicas que expresen un modelo reflexivo-educativo-productivo capaz de adecuarse a los cambios de paradigma y brinde herramientas innovadoras para la creación de nuevos contenidos.

Dedicado al tema “Comunicación audiovisual: tradiciones, transformaciones y proyecciones”, y con el inestimable aporte del Dr. Eduardo Russo como editor invitado, este volumen es un reflejo de la diversidad de temas y problemas que atraviesan el campo audiovisual. Un momento en el que el cine, tal como lo hemos conocido, ha dejado de ser el centro de atención y el arte audiovisual parece perder terreno ante el uso del audiovisual como herramienta (de comunicación), en un mundo hiperconectado que usa y abusa de las imágenes y, de manera extendida, devalúa la imagen a un objeto de consumo y rápido descarte.

Los entredichos que promueve tal estado de situación requieren el auxilio de la reflexión teórica, como respuesta y reacción, y la problematización de nuestro lugar como investigadores o docentes, quienes estamos inmersos en esa suerte de paradoja que supone la “resistencia de la imagen” ante el “abuso de la imagen”. Ese lugar ocupaba Marisol Álvarez, docente con una capacidad reflexiva única y exquisita que (nos) ayudó a pensar de un modo crítico la producción audiovisual contemporánea. Su fallecimiento, en febrero de 2021, nos deja sin su compañía y lucidez. La dedicatoria de este volumen de *InMediaciones de la Comunicación*, y el texto de Álvaro Buela que sigue a estas líneas editoriales, es un tributo a ese legado insistente que invita a continuar la conversación.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Marisol Álvarez (1968-2021)¹

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3107>

▶ ÁLVARO BUELA

buela@ort.edu.uy - Catedrático de Realización Cinematográfica, Universidad ORT Uruguay, Uruguay.

in memoriam

Voy a cometer un acto imprudente: trataré de escribir esta breve semblanza de Marisol Álvarez sin recurrir a ninguno de los autores que habitaban su galaxia intelectual (Nietzsche, Blanchot, Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze, Lacan, entre otros) y que bien vendrían al auxilio de este momento, no sólo para adensar la reflexión sino, sobre todo, para ingresar con ellos al territorio del dolor y el vacío. O del dolor *por* el vacío.

Pero no. Elijo el ensayo de otra vía, seguramente más sinuosa, pero también más *justa* (ella se reiría de esta quimera) haciendo uso y abuso de la ardua tarea que me ha tocado: evocar la profusión de su(s) saber(es), señalar su lucidez crítica, rescatar la inmensa huella que ha dejado en quienes tuvimos el privilegio de estar a su lado, como colegas, como amigos, como estudiantes.

Detengámonos en éstos últimos, los estudiantes.

En los días posteriores a su fallecimiento (que no su muerte, porque ha logrado trascenderla), el 7 de febrero, decenas de comentarios de estudiantes y ex estudiantes tomaron por asalto las redes sociales, dando testimonio de la transformación radical, subjetiva, que les había producido asistir a sus clases, pero al mismo tiempo aludían a un método pedagógico que integraba la emoción, el humor, la ironía y una insólita capacidad para observar bajo una intensa luz teórica fenómenos en apariencia prosaicos y banales.

No deja de ser una paradoja que ella, que no tenía en cuenta ninguna red social y que aborrecía de la promiscuidad, tan de esta época, entre lo privado y lo público, se haya convertido, aunque sea por unas horas, en *trending topic*. Tampoco que muchos de esos comentarios admirativos e, incluso, amorosos de sus ex estudiantes aludieran a una suerte de *anagnórisis*, de ruptura, de choque, algo que, por obra y gracia de su maestría, no poseía un carácter traumático sino, más bien, el de una revelación.

¹ Docente de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad ORT Uruguay. Su fallecimiento sorpresivo, en la ciudad de Montevideo (Uruguay), deja un vacío inmenso en quienes la conocieron, aunque la estela de su trabajo intelectual y académico, ligado en buena medida al campo audiovisual, seguirá permeando la curiosidad y el goce reflexivo de sus colegas y los estudiantes.

Siguiendo a sus admirados Nietzsche, Benjamin o Hannah Arendt, su *efecto* docente conjugaba la violencia del conocimiento (de los cismas epistemológicos a la pulsión de saber) y el conocimiento de la violencia (de la ideológica y la política a la institucional y la social), sin perder un ápice de efervescencia ni, utilizando un término que se reitera en los posteos estudiantiles, de *pasión*.

Había perfeccionado una estrategia para ejercer la docencia que era una continuación, o una transposición, de la energía con que absorbía y procesaba objetos culturales, libros, piezas publicitarias, películas, televisión, fútbol (único territorio al que yo no la seguía). No obstante, había algo más: una capacidad altamente sofisticada para manejar la *transferencia* con sus estudiantes que, a la vez que contagiaba una alegría dionisiaca por el conocimiento –otra vez Nietzsche, pese al propósito inútil de prescindir de él–, era capaz de mantener, invulnerable, un lugar radiante donde conducía los cuestionamientos y las preguntas; nunca el saber congelado.

En ese sentido, es posible designar a esa estrategia como una *erótica de la enseñanza*, un concepto del psicoanalista italiano Massimo Recalcati (2016) que, francamente, desconozco si había leído (probablemente sí; ella leía *todo*) y del que tomo una cita para que hable por sí sola:

Al negarse a encarnar el saber, Sócrates remite al discípulo el saber que el discípulo buscaba en él, manteniendo abierta la sede del conocimiento como sede de una carencia estructural. Preguntémoslo: ¿acaso no es éste el movimiento esencial que caracteriza el trabajo de todo docente digno de tal nombre? Abrir vacíos en las cabezas, abrir agujeros en el discurso ya formado, hacer hueco, abrir las ventanas, las puertas, los ojos, los oídos, el cuerpo, abrir mundos, abrir aperturas no concebidas antes. ¿Acaso no es ésta la materia de la que está hecha la erótica de la enseñanza? ¿No es éste el gesto que trae a la vida una enseñanza capaz de generar efectos infinitos de subjetivación? ¿No es éste el sentido último de la transformación de los objetos del saber en cuerpos eróticos que debería poner en práctica toda enseñanza? (p. 54).

“Docente digna de ese nombre”, Marisol era también una *amiga* digna de ese nombre, pero en ese terreno voy a respetar su celo por la privacidad, algo que comparto, y me voy a limitar a evocar aquí una de las últimas conversaciones que tuvimos por teléfono.

Fue en diciembre. Hacía un tiempo que no hablábamos, sumergidos ambos en tareas académicas. La noté algo apagada, pero teníamos un pacto implícito de no hacer interpelaciones a quemarropa, sino dejar que la charla fluyera y, *recién ahí*, entrar en zonas más íntimas. De modo que, luego de los intercambios de rigor –tantos obligatorios para corregir, tantas tutorías de investigación, cómo veíamos estos proyectos, y así– me contó que después de mucho tiempo se estaba haciéndose chequeos médicos.

La felicité por eso, y pasamos al motivo inicial de mi llamada: quería recomendarle un artículo de Slavoj Žižek (2018) sobre Ernst Lubitsch, la censura

y la corrección política, que había descubierto en la web y que parecía escrito especialmente para ella.

A partir de ahí, su languidez mutó, súbitamente, en entusiasmo. Luego de una exclamación admirativa, muy suya, me pidió más datos para buscarla, en ese mismo momento, y estuvimos largo rato charlando sobre el artículo, la revista que lo había publicado, Žižek y Lubitsch, para luego derivar, como solíamos hacer, en las películas o series que habíamos visto y los libros que habíamos leído. Pero me detengo aquí. La pequeña infidencia es suficiente para ilustrar el punto.

El absurdo periplo médico que soportó en las semanas siguientes, con causas y responsabilidades compartidas entre los protocolos de atención telefónica, las demoras en los resultados de los estudios y la conducta errática de los especialistas, dilató innecesariamente lo que debió ser una intervención quirúrgica menor.

De todo esto nos enteramos *a posteriori*, ya que era reservada hasta para sus padecimientos. *Sobre todo* para sus padecimientos. Prefería vincularse desde un vitalismo cuestionador y un cinismo basal, entendido éste según su raíz filosófica, es decir, una suerte de misantropía que mira el mundo con tanto de desconfianza como de piedad y, por momentos, de humor.

Su fallecimiento (que no su muerte, insisto) deja un vacío ensordecedor, pero también nos pasa una posta que nos impulsa a ser mejores. Nos toca a nosotros.

REFERENCIAS

Recalcati, M. (2016). *La hora de clase*. Barcelona: Anagrama.

Žižek, S. (2018). Ernst Lubitsch, Censorship, and Political Correctness. *American Affairs*, 3(2). Recuperado de: <https://americanaffairsjournal.org/2018/08/ernst-lubitsch-censorship-and-political-correctness>



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

PRESENTACIÓN

Transiciones y tránsitos de la comunicación audiovisual

Transitions and Transits of Audiovisual Communication

Transições e trânsitos da comunicação audiovisual

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3108>

► EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar - Editor invitado / Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4662-0961>

CÓMO CITAR: Russo, E. A. (2021). Transiciones y tránsitos de la comunicación audiovisual. *InMediaciones de la Comunicación*, 16(1), 25-34. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3108>

1. PRÁCTICAS Y DINÁMICAS DE PANTALLA

El presente número de *InMediaciones de la Comunicación* aborda el territorio de la comunicación audiovisual desde ángulos y enfoques variados, como corresponde a un objeto multiforme y de complejidad creciente. Una evidencia se afirma en las últimas décadas: la sociedad y la cultura contemporáneas dependen cada vez más de pantallas, y aunque la experiencia audiovisual no sea la única actividad vivida ante o a través de ellas, ocupa un espacio y un tiempo cada vez más relevante. No hace falta más que examinar la breve historia de algunas aplicaciones de la sociedad de redes como Instagram, originada para

un ámbito fundamentalmente fotográfico, pero rápidamente extendida hacia lo audiovisual por sus vivos y sus historias, o el más reciente y sintomático fenómeno de TikTok, para advertir las nuevas formas en curso. Esas experiencias audiovisuales tejen un entramado tan envolvente e intrincado, tan dispuesto a comunicar, expresar, disfrutar, utilizar o hasta padecer, como complejo de inteligir.

Medios audiovisuales, plataformas, aplicaciones de redes sociales, todas coexisten en un estado fluido, con intercambios y modulaciones recíprocas, asumiendo nuevas materialidades y formas. El proceso de *remediación*, esto es, el modo en que se produce la incorporación y la representación de un medio en otro, detectado ya hace algunas décadas, es decisivo en esta configuración (Bolter & Grusin, 1999). Por ejemplo, YouTube se lanzó en 2005 tomando como emblema el ya obsoleto tubo de rayos catódicos, con la promesa de la posibilidad de emisión por parte de cada usuario. Ofreció un horizonte nuevo bajo una consigna que evocaba a la vieja televisión: *broadcast yourself*. Pasó pronto de ser, inicialmente, un reservorio global de clips de video de baja resolución, a constituir una plataforma de todo tipo de producciones, cuyas prestaciones se extienden desde lo audiovisual a la música y, al menos por un tiempo, a los videojuegos. Si bien es un caso destacado, YouTube es uno de los tantos sitios que convive con muchas otras plataformas y aplicaciones audiovisuales, imposibles de enumerar aquí, pero que todos reconocemos en nuestro día a día.

¿Cómo hemos llegado a esta situación, configurada por fenómenos tan reconocibles como complejos de desentrañar? Por cierto, aún vemos películas, prendemos los televisores, almacenamos archivos audiovisuales en soporte físico, y paralelamente nos conectamos a plataformas de *streaming media* y a las redes sociales. Tecnologías, aparatos, soportes, formas y contenidos se suceden y negocian, entre ellos y con nosotros. No obstante, seguimos diciendo “cine”, “televisión”, “video”, “películas” (aunque ya no haya ninguna película física en juego), “rodaje” (aunque nada rueda en el interior de una cámara), y así podríamos seguir. Lo que permanece son los términos, las identidades y el reconocimiento de cierto tipo de *experiencias*, más que de los propios medios específicos. Por ejemplo, eso que designamos cine es hoy, ante todo, una experiencia reconocible, un punto de encuentro más que una entidad tecnológicamente definida. Y estas experiencias mutan, se remedian y relocalizan (Casetti, 2015).

Por supuesto que hubo épocas donde lo audiovisual se centraba en experiencias centralizadas, altamente localizables en el tiempo y en el espacio, cuya actividad estaba codificada en términos sociopsicológicos: se trataba de *ir* al cine. Nótese que el cine era no solamente el nombre de una nueva forma de experiencia audiovisual, sino también el modo de designar al lugar físico donde se veían las películas. En ese tiempo pionero, el de la primera mitad del siglo XX, la invención puesta en marcha a fines de la centuria anterior había prendido

en el tejido social a escala planetaria. El imperio del cine fue indiscutido hasta la culminación de la Segunda Guerra Mundial. El espectáculo cinematográfico modeló, con relaciones estrechas con la prensa escrita, la joven radio y el omnipresente entorno de la música grabada, un intrincado panorama medial que la incorporación de la televisión haría bastante más complejo a partir de los años 50. Se abrió entonces un mundo de dos pantallas coexistentes, aquella enorme que aguardaba en las salas oscuras, y otra más pequeña, que irradiaba sus imágenes desde los televisores hogareños. Ese fue el escenario abierto y preponderante durante la segunda mitad del siglo XX; durante esas décadas las pantallas hogareñas se multiplicaron y, con el tiempo, llegaron a ocupar varios espacios en cada casa.

Hacia los años 80, esas dos pantallas ofrecían una vinculación renovada: con las imágenes electrónicas, por entonces analógicas, también aparecieron nuevos elementos para multiplicar las experiencias audiovisuales de manera exponencial. Los sistemas de TV por cable junto a ciertos administrículos como el control remoto, fundamentales para acceder a la mayor oferta de señales, más otros aparatos conectables con los televisores, como las videograbadoras o las primeras consolas de juego, hicieron de lo audiovisual un campo de actividades emergentes que modelarían la percepción y la sensibilidad de generaciones. El presunto combate a muerte entre el cine y la televisión, más imaginado por facciones teóricas y especialistas embarcados en estudiar sólo una parte del audiovisual en marcha, identificados algunos con los *Film Studies* y otros con los *Media Studies*, no era tal. La verdadera relación entre el cine y la televisión, lejos de ser rivalizante, incluyó tempranas transacciones, negociaciones y repartos jurisdiccionales: el campo de las teleseries, las viejas películas del cine sonoro repetidas durante décadas enteras por la televisión, la *neotelevisión* por cable y el mercado de los videocasetes, que amplió la recepción cinematográfica más allá de la sala y antes de su llegada a la emisión televisiva, daban claras señales de un sistema cuya consolidación dependía de una realimentación sinérgica. Dos décadas más adelante, al atravesar los últimos años del siglo XX, el ecosistema audiovisual ya había integrado una *tercera pantalla*, propia del umbral digital: soportes digitales e Internet mediante, la experiencia audiovisual socavó viejas especificidades y se hizo aun más fluida (Marchessault & Lord, 2008).

El imaginario digital, con su capacidad *hibridante* y *contaminante* (su condición viral, tal como lo designará popularmente el término consagrado), se reveló como una fuerza que trastocó y multiplicó el entorno audiovisual, en sentido amplio. Afectó a las formas de producir, de distribuir y de contactarse con lo audiovisual. Se trataba de algo que no era solamente una cuestión de nuevas imágenes, sino que se relacionaba con un nuevo régimen de lo visible y lo audible, mediado en formas cada vez más proliferativas y cambiantes. Las pantallas del presente se han convertido en *interfaces* de experiencias audiovisuales que se desprenden de su pertenencia a un marco, soporte o aparato

concreto. Las plataformas audiovisuales no dependen de su instalación en un solo hardware determinado, sino que su arquitectura informática se adapta a un conjunto de configuraciones técnicas, aptas para instalarse en un *Smart TV*, una computadora, una tableta o un teléfono móvil. A fines del siglo anterior, el artista y teórico Lev Manovich (2005) planteaba que los nuevos medios poseían un lenguaje emergente. Él pensaba no en un lenguaje consolidado, con una gramática prescriptiva, sino que advertía el potencial de un lenguaje poético, propicio a la invención permanente. Pero una década después, indagando lo ocurrido a comienzos del nuevo siglo, Manovich (2013) prefirió desplazar la atención de las definiciones mediales tradicionales hacia una nueva era, donde el software y las aplicaciones ya imponían otras dinámicas y otras reglas de juego. La misma idea de medios audiovisuales es carcomida por una gama de aplicaciones tan cambiantes que, jugando con las metáforas del mundo orgánico, pueden ser consideradas como *especies* mediales, con un gran potencial evolutivo.

La experiencia actual de la comunicación audiovisual es una amalgama de tradición y transformación, que incluso exige no tomar al inicio del cine como un punto de partida, sino como una encrucijada en una sucesión y entramado de prácticas de pantalla que recoge espectáculos, relatos e imágenes de siglos precedentes. Así lo entendió Anne Friedberg (2009) cuando ligó al sistema de representación renacentista con las pantallas de las computadoras actuales en su libro *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. La superficie de un lienzo, la pantalla de cine, los tubos de rayos catódicos, hasta llegar a los *displays* planos de pequeño formato que utilizamos en nuestras manos, los monumentales que se despliegan en los espacios públicos urbanos o los que instalamos, capacidad de consumo mediante, en nuestras casas. Sin ser protagonista central, el cine, acaso por la extensa historia y las intensidades que comporta la frecuentación de sus producciones, es aún un punto de referencia ineludible y subsiste renovado, más allá de la obsolescencia de la tecnología puesta a punto por los hermanos Lumière y sus competidores de finales del siglo XIX (Albera & Tortajada, 2010). Pero durante las últimas décadas, el cine ha atravesado procesos multiplicadores y metamórficos que, bajo las características de lo *expandido* –término utilizado sincrónicamente en América y Europa desde los años sesenta–, le permite persistir más allá de la vigencia del soporte y el aparato fílmico, y no ha dejado de incidir en su remediación a través de otras materialidades de la comunicación (Shaw & Weibel, 2003; Rees, 2010).

Ya instalado en el siglo XXI, el cine, desafiado por las experiencias audiovisuales de un mundo en el que conviven pantallas de sala, proyecciones hogareñas, visualizaciones portátiles y ubicuas a través de dispositivos móviles y computadoras, reclama la atención no de sus especificidades, sino de los procesos de convergencia medial y de una *dinámica de pantallas* (Pantenburg, Rohtöhler & Koch, 2012). Algo similar sucede con el legado de la vieja

televisión, al menos como invención tecnológica que tiene la aspiración de transmitir las imágenes producidas con la sincronidad de la comunicación telefónica. En ese sentido, incluso nuestros actuales intercambios por Zoom, Skype o Meet tienden lazos con las utopías decimonónicas que impulsaron la invención de lo televisivo.

InMediaciones de la Comunicación ha reunido, a través de una convocatoria signada por el tríptico compuesto por las tradiciones, las transformaciones y las proyecciones del territorio audiovisual, un conjunto de artículos, reseñas y entrevistas que buscan seguir pensando algunas de las cuestiones cruciales que atraviesan su contemporaneidad. La revisión de trayectorias históricas desde perspectivas contemporáneas, el examen riguroso de los actuales procesos de transformación medial y la evaluación de las proyecciones de un campo audiovisual de expansión y complejización creciente son los rasgos que caracterizan al conjunto de los textos seleccionados.

2. CARTOGRAFÍAS, PERSPECTIVAS, PROSPECTIVAS

Empecemos a dar cuenta de este número de *InMediaciones de la Comunicación* haciendo referencia a las entrevistas realizadas a dos destacados referentes de la investigación, la docencia y la escritura sobre el cine y el audiovisual latinoamericano, cuya producción se extiende a escala global. Los estudios del brasileño Ismail Xavier se han constituido, desde los años setenta del siglo pasado, en una obra de consulta obligada, no sólo en lo que respecta al estudio del cine de su país, sino también por sus decisivas incursiones en el campo de la historia y la teoría cinematográfica, especialmente sobre los conceptos de *modernidad y contemporaneidad* (Xavier, 2008, 2013). El investigador paulista es un interlocutor clave para pensar y apreciar el estado del conocimiento sobre el cine y lo audiovisual en la región. De allí que el diálogo mantenido sea un gran aporte para repensar la trayectoria de los estudios sobre el cine, el impacto de la revolución digital y la creación de nuevas perspectivas de trabajo en generaciones recientes. Las ideas de nación y de modernidad en el cine, el ascenso de los estudios comparatistas y los desafíos que comporta en el ámbito audiovisual, junto al surgimiento y la instalación de los nuevos medios, son contemplados por una mirada tan atenta a la visión de conjunto como a la percepción del matiz relevante.

La segunda entrevista, realizada a Jorge La Ferla, teórico, artista y curador argentino cuya actividad, desde hace al menos cuatro décadas, se ha convertido en una referencia ineludible al momento de comprender las transformaciones del expandido territorio audiovisual, ofrece una entrada reflexiva para analizar los pliegues de la tradición fílmica, la electrónica y lo digital. Articulando las propuestas de artistas e investigadores claves para la intelección de las metamorfosis mediales en marcha, que afectan el campo del arte, el diseño y la

comunicación, La Ferla plantea una agenda urgente ante el vórtice audiovisual del presente: “El futuro del cine digital, como la pospandemia, es hoy”. En los planteos realizados, como ocurre en su libro *Cine (y) digital* (La Ferla, 2010), no solamente se delinea un panorama analítico, sino que también se esboza la propuesta de una política de las imágenes contraria a la absorción totalizadora propuesta por la lógica mercantil-espectacular.

Ambos entrevistados dejan advertir, en sus respuestas, ciertos modos compartidos de comprender algunas tradiciones centrales del cine y lo audiovisual en el siglo XX y las renovaciones teóricas que, desde una perspectiva contemporánea, han permitido analizar los cambios actuales. Además coinciden en la mención imprescindible de algunas ideas del extrañado colega y amigo Arlindo Machado, quien falleció en 2020 y cuya obra fue pionera en el estudio del entorno audiovisual expandido, como lo demuestran sus libros: *Pre-Cine y Post Cine* (2015), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (2009a) y *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción* (2009b). No es azaroso que su mención conecte a dos entrevistados de distinta procedencia, pertenencia y trayectoria en el estudio del cine y la producción audiovisual, dado que en ello es posible advertir un signo más de los intercambios y la necesidad de adopción de perspectivas transversales que Machado fue experto en delinear.

3. EXPANSIONES Y METAMORFOSIS

En el comienzo de la sección Artículos, el trabajo de Santiago Marino, titulado “Audiovisual ampliado argentino. Regulación y mercado en el gobierno de Cambiemos” (2015-2019)”, nos propone seguir y examinar las paradojas planteadas en torno del desarrollo tecnológico y la estrategia regulatoria llevada adelante por el gobierno del entonces presidente argentino Mauricio Macri. En tal sentido, Marino plantea que bajo la propuesta general de promover la convergencia y multiplicar las opciones audiovisuales, el despliegue de medidas adoptadas en esos cuatro años hizo que avanzara una concentración creciente fundada en el privilegio de decisiones de mercado. El artículo progresa a partir de la proposición conceptual de pensar un *espacio audiovisual ampliado*, donde el tradicional reparto del campo audiovisual en una sección de medios continuos, fundados en la sincronidad entre emisión y recepción (como la radio y la televisión), y discontinuos, basados en la diferencia temporal entre publicación y consumo (como el cine y el video), se ven radicalmente cuestionados. Las políticas comunicacionales, las tendencias del mercado y el intento de rediseñar el entorno audiovisual argentino en términos de *negocios audiovisuales* son los ejes centrales trabajados por Marino en base a una investigación multidimensional sostenida por el procesamiento de abundantes datos cuantitativos.

La concepción de un espacio audiovisual ampliado también es, desde su mismo título, el punto de partida del artículo escrito por César Mora Moreo, Alessandra Puccini Montoya y Enrique Uribe Jongbloed. En “De los medios a la convergencia. La formación del espacio audiovisual ampliado en Colombia”, la sincronización entre los procesos mediales convergentes y la centralidad de las políticas gubernamentales, que entienden a la *convergencia* fundamentalmente como la ampliación del mercado audiovisual, es examinada bajo una perspectiva histórica y analítica que ensaya un intento de periodización del campo audiovisual colombiano y, al igual que Marino, establece algunas líneas de análisis sobre el proceso de concentración que ha tenido lugar en la producción, la distribución y el consumo.

Por su parte, en “Incertidumbre, disgregación y condición humana en los relatos de la filmografía apocalíptica y posapocalíptica del siglo XXI”, Silvina Caleri examina las particularidades de las narrativas en pantalla que despliegan un imaginario catastrófico, no a la manera del apocalipsis tradicional provocado por una fuerza divina, sino aquel que es desatado por la humanidad misma. La autora recorre una amplia variedad de relatos audiovisuales contemporáneos en su común delineamiento de un apocalipsis *autoinfligido*, y en los que no toda la humanidad sucumbe, aunque aquellos que sobreviven lo hacen en territorios de desolación irresoluble. Como ocurre en la imaginación propia del campo de la ciencia ficción en el que se inscribe gran parte de la filmografía analizada, los interrogantes se redirigen, mediante la presencia de lo fantástico y, también, del tratamiento realista y reflexivo de la devastación humana, hacia cuestiones muy concretas de la existencia que le toca atravesar a sus espectadores y se delinea como rasgo de la contemporaneidad.

En el cuarto artículo, titulado: “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*”, Isaac León Frías elige la estrategia del análisis cinematográfico a la hora de profundizar la mirada sobre la premiada obra de Alfonso Cuarón, al que enriquece con aproximaciones cercanas al neoformalismo y del que extrae una panoplia de sentidos que refieren a los subsistemas estilístico y narrativo del film. Asimismo, La propuesta de León Frías permite acercarnos a la confluencia entre la pantalla cinematográfica y la televisiva, algo que en el caso de *Roma* se expone a partir de la intervención de la plataforma audiovisual Netflix en la escena del *cine de autor* contemporáneo: un caso piloto de la expansión de lo cinematográfico a una experiencia audiovisual relocalizada. Expansión que no solamente afecta a sus circunstancias de consumo, sino que comporta un particular despliegue de la primacía del *espacio cinematográfico* en el *relato cinematográfico*.

En “El problema político-ontológico de la imagen digital. La herencia del cine ensayo como forma de resistencia subjetiva”, Gustavo Celedón aborda los aspectos estéticos, políticos y ontológicos de la creación audiovisual contem-

poránea. Remarca una dimensión clave de la realización audiovisual digital crecientemente hegemónica: su arquitectura fundada en algoritmos que hacen del lenguaje un asunto de programación en sentido amplio. No solamente se trata de hacer operar mediante un software, sino de modelar y conducir sujetos programables. El autor advierte, apelando a una concepción de lenguaje que remite a su acepción más rígida, en tanto sistema de signos prefijados, que en estas circunstancias acecha un proceso de *des-subjetivación* que sólo puede combatirse por medio de un acto de subversión semiótica. Es decir, desprendiendo a la experiencia audiovisual de su código intrínseco. Celedón toma las experiencias del *cine ensayo* como factor clave de esa lucha por un sentido abierto, que no es sino un aspecto más del combate por la subjetivación.

El acercamiento ontológico es también escogido como punto de partida por Patricia Bernal Maz en su artículo “El hombre híbrido. El fantasma de la inmortalidad en las narrativas audiovisuales y publicitarias”, que toma a un relato documental y a una serie de cortos publicitarios para examinar ciertos espectros que se extienden sobre las pantallas, atravesando géneros y discursos presumiblemente diferentes. La noción de *hibridación*, frecuentemente acudida en los estudios contemporáneos al referir a medios o discursos, se centra aquí en la constitución del propio sujeto como *entidad híbrida*. La dimensión del cuerpo y de una percepción corporizada en el espectador tiene en la actualidad una importancia creciente (Casetti, 2015; Gallese & Guerra, 2019), algo que la autora examina, a través de los casos analizados, en su relación con el paso del tiempo y la mortalidad.

Finalmente, el número se cierra con dos reseñas bibliográficas dedicadas a un par de libros que constituyen una muestra cabal del espectro temático al que se consagra esta publicación de *InMediaciones de la Comunicación*. En su reseña de *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y metáforas en el cine argentino*, libro de Julia Kratje publicado en el año 2019, Paz Escobar nos invita a recorrer un innovador estudio en el que confluyen ideas y políticas de género, aproximaciones desde la teoría estética y el análisis cinematográfico a la hora de comprender y reflexionar sobre las modulaciones poéticas del cine argentino actual que ponen en tensión ciertos regímenes de visibilidad androcéntricos. En tal sentido, Kratje entiende que si el cine es un arte del tiempo, cabe entonces explorar las temporalidades propias de los discursos que, oponiéndose a un ordenamiento opresivo – dispuestos por la heteronormatividad y las exigencias productivas del capitalismo –, exponen otros modos de experiencia y, también, de resistencia, tal como se puede derivarse de la aproximación realizada a los films analizados.

La última reseña, escrita por Cecilia Lacruz, se detiene en *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, un libro de 2020 editado por la investigadora argentina Paola Margulis. La localización y la aproximación de los distintos artículos

que componen este libro, centrado en el documental político argentino, chileno y uruguayo sobre los procesos de *justicia transicional* posteriores a las experiencias autoritarias vividas en los países mencionados, ofrece además un capítulo dedicado al problema del archivo y el rescate y la disponibilidad de este tipo de producciones documentales. Asimismo, las dilucidaciones propias de cada uno de los trabajos reunidos dejan entrever un entrelazado donde actúan ciertas conexiones epistémicas: sin rehuir el necesario debate, es posible observar cómo se entrama desde la academia un esfuerzo colectivo en el que convergen perspectivas asociadas al arte, al diseño y la comunicación. Por otra parte, la atención consagrada a las incidencias de los cambios tecnológicos, las estéticas y las poéticas pueden ser considerados, junto a la dimensión política del relato documental, como cuestiones posibles de ser ligadas a la intervención artística y la transformación del mundo, algo con lo que la experiencia audiovisual está íntimamente imbricada.

REFERENCIAS

- Albera, F. & Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond film. Media epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding new Media*. Cambridge: MIT Press.
- Casetti, F. (2015). *The Lumiere galaxy. 7 Keywords for the cinema to come*. New York: Columbia University Press.
- Friedberg, A. (2009). *The virtual window, from Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- Gallese, V. & Guerra, M. (2019). *The empathic screen. Cinema and neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- La Ferla, J. (2010). *Cine (y) Digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Machado, A. (2009a). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas-EUDEBA.
- Machado, A. (2009b). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine. En diálogo con los nuevos medios*. Buenos Aires: La Marca Editorial.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Manovich, L. (2013). *El software toma el mando*. Barcelona: UOC.

- Marchessault, J. & Lord, S. (2008). *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pantenburg, V., Rothöhler, S. & Koch, G. (eds.) (2012). *Screen dynamics: Mapping the borders of cinema*. Wien: Synema. Gesellschaft für Film und Medien.
- Rees, A. L., White, D., Ball, S. & Curtis, D. (2011). *Expanded cinema. Art, performance, film*. London: Tate Publishing.
- Shaw, J. & Weibel, P. (eds.) (2003). *Future Cinema. The cinematic imaginary after film*, Cambridge: MIT Press/ZKM.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Xavier, I. (2013). *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

IDENTIFICACION DEL EDITOR INVITADO

Eduardo A. Russo. Doctor en Psicología Social, Universidad J. F. Kennedy (Argentina). Director, Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Profesor, Doctorado en Arquitectura y Diseño, Maestría en Diseño Comunicacional y Maestría en Diseño Interactivo, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (Argentina); Doctorado en Diseño, Universidad de Palermo (Argentina); Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (Argentina); Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (Argentina). Profesor visitante de grado y posgrado en universidades de Chile, Colombia, Brasil, Uruguay, Cuba y México. Sus proyectos actuales como investigador abordan la articulación entre cine, diseño audiovisual, nuevos medios y arte contemporáneo. Autor de los libros: *Diccionario de Cine* (1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (2008). Compilador de: *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001); *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (2008), *The film edge* (2010). Compilador, junto a Gerardo Yoel, del libro: *Archivos, lecturas, perspectivas. Cine y artes audiovisuales en América Latina* (en prensa). Dirige la revista académica *Arkadin. Estudios de Cine y Artes Audiovisuales*, Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

ARTÍCULOS

Audiovisual ampliado argentino

Regulación y mercado en el gobierno de Cambiemos (2015-2019)

Argentine expanded audiovisual
Regulation and market in the Cambiemos's
government (2015-2019)

Audiovisual expandido argentino
Regulação e mercado no governo de
Cambiemos (2015-2019)

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.2996>

► SANTIAGO MARINO

sgomarino@gmail.com - Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5973-2941>

CÓMO CITAR: (2021). Audiovisual ampliado argentino. Regulación y mercado en el gobierno de Cambiemos (2015-2019). *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 39-57. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.2996>

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2020

RESUMEN

Identificar el conjunto de dinámicas que operan en el sector audiovisual argentino como fruto del desarro-

llo tecnológico, pero también político-regulatorio y económico, es una tarea que en el recorrido propuesto alumbra la noción de *espacio audiovisual ampliado*, que encuadra un mercado que se dividía originalmente por soporte y por ciclos productivos en audiovisual continuo (radio y televisión) y discontinuo (cine y video). El artículo ofrece una descripción de las derivas de dicho sector en Argentina durante la gestión de Cambiemos, alianza política que gobernó el país entre 2015 y 2019. Luego, se sistematiza la oferta realmente existente con la que el mercado busca adaptarse a las nuevas posibilidades –o modelos de negocio– y las nuevas situaciones de consumo de las audiencias. El texto incluye un análisis propio de los estudios de políticas de comunicación, acompañado por la descripción analítica de la relación entre la oferta y la demanda, primer paso del desarrollo de una investigación pendiente que envuelve el marco de este artículo: la economía política del denominado espacio audiovisual ampliado en Argentina.

PALABRAS CLAVE: *comunicación, audiovisual, transformaciones, mercado, Argentina.*

ABSTRACT

Identifying the set of dynamics that operate the Argentine audiovisual sector as a result of technological development, but also political-regulatory and economic, is a task that in the proposed route gave birth to the notion of *expanded audiovisual space*, which frames a market that was originally divided by support and production cycles in continuous audiovisual (radio and tv) and discontinuous (film and video) forms. The article offers a description of the drifts of the sector in Argentina during the management of Cambiemos, a political alliance that governed the country between 2015 and 2019. Then, the existing offer is systematized with which the market seeks to adapt to the new possibilities –or business models– and the new consumer situations of the audiences. The text includes an analysis of communication policy studies accompanied by an analytical description of the relationship between supply and demand as the first step to a pending study: the political economy of the expanded audiovisual space in Argentina.

KEYWORDS: *communication, audiovisual, transformations, market, Argentina.*

RESUMO

Identificar o conjunto de dinâmicas que operam no setor audiovisual argentino como resultado do desenvolvimento tecnológico, mas também político / regulatório e econômico, é uma tarefa que no percurso proposto ilumina a noção de *espaço audiovisual expandido*, que se encaixa em um mercado que se dividia originalmente por suportes e por ciclos de produção em *audiovisual contínuo* (rádio e televisão) e *descontínuo* (cinema e vídeo). O artigo oferece uma descrição das derivas desse setor na Argentina durante a gestão de Cambiemos, aliança política que governou o país entre 2015 e 2019. Em seguida, sistematiza-se a oferta realmente existente com a qual o mercado busca se adaptar às novas possibilidades –ou modelos de negócios– e às novas situações de consumo das audiências. O texto inclui uma análise dos estudos de política de comunicação, acompanhada por uma descrição analítica da relação entre oferta e demanda, o primeiro passo no desenvolvimento de uma investigação pendente que abrange o quadro deste artigo: a economia política do chamado espaço audiovisual expandido na Argentina.

PALAVRAS-CHAVE: *comunicação, audiovisual, transformações, mercado, Argentina.*

1. INTRODUCCIÓN

Identificar el conjunto de dinámicas que operan el sector audiovisual argentino como fruto del desarrollo tecnológico, pero también político-regulatorio y económico, es una tarea que en el recorrido propuesto en este artículo alumbró la noción de *espacio audiovisual ampliado* (de ahora en más, EAA). Dicha noción ofrece la posibilidad de encuadrar, en el contexto convergente, los cambios de un mercado que se mueve constantemente e intenta, además, englobar a los sectores de las *industrias culturales* (Zallo, 1988) que se dividían, originalmente, por soporte y por ciclos productivos en *audiovisual continuo* (radio y televisión) y *discontinuo* (cine y video). En este artículo se ofrece una descripción de las trayectorias y derivaciones del EAA en Argentina entre los años 2015 y 2019, periodo gobernado por la alianza política Cambiemos¹. Lo sistematizado en trabajos anteriores (Marino, 2016; Marino & Espada, 2017) sirve como punto de partida para ofrecer una fotografía panorámica actual del sector.

En primer lugar, se describen los cambios en los marcos regulatorios que tuvieron lugar durante la gestión de gobierno de Cambiemos. Luego se describe la oferta con la que el mercado busca adaptarse a las nuevas posibilidades –o modelos de negocio– y las nuevas situaciones de consumo de las audiencias. El texto incluye además un análisis de los estudios de políticas de comunicación, acompañado por la descripción de la relación entre la oferta y la demanda como primer paso a un estudio pendiente y de mayor alcance que pretende analizar la economía política del EAA en Argentina.

El funcionamiento de este sector durante el período recortado para este trabajo se enmarca en un contexto definido por la cuestión política, lo cual demanda caracterizar la etapa que se abre en diciembre de 2015 con el comienzo de la presidencia de Macri en Argentina. En tal sentido, las singularidades y las transformaciones del sector están marcadas por dos directrices complementarias. La primera tiene que ver con el conjunto de decisiones implementadas por el gobierno de Cambiemos para articular y regular el EAA en pos de una competencia que no terminó de instalarse en el sector. La segunda directriz está signada por los movimientos de un mercado que busca acomodarse a los modelos de negocio ligados a la tecnología. Las estrategias de los diferentes actores varían de acuerdo a su tamaño y estructura: los más pequeños buscan aprovechar las oportunidades de negocio para sobrevivir, mientras que aquellos que ostentan grandes estructuras se posicionan de acuerdo a sus intereses en el marco de un escenario marcado, en principio, por la posibilidad de que la competencia se integre a ese mercado, si es que eso finalmente sucede.

¹ Coalición política nacional de Argentina fundada en 2015 a partir del acuerdo establecido entre la Coalición Cívica ARI (Alianza por una República de Iguales), el partido Propuesta Republicana (más conocido como PRO), la Unión Cívica Radical (UCR) y otras fuerzas políticas. Se presentó por primera vez en las elecciones presidenciales realizadas en 2015 llevando como candidato a Mauricio Macri, quien ganó las elecciones presidenciales y asumió como presidente de Argentina el 10 de diciembre de ese mismo año. Su mandato culminó en 2019.

Para comprender esta dinámica es necesario tener en cuenta tres elementos que conviven y estructuran la dinámica del sector. El primero es lo permitido por el marco regulatorio. El segundo es la estructura del sistema. Y el tercero, y más complejo, es la relación entre la oferta y la demanda. Respecto del primer elemento, el análisis exige dar cuenta de los mecanismos con los cuales el gobierno de Cambiemos desarticuló la estructura regulatoria heredada. A propósito del segundo elemento, se tendrá en cuenta el modo en que ese grupo de acciones fue interpretado por los actores que integran el mercado y por las decisiones que tomaron para configurar, finalmente, un sistema *infocomunicacional* que tendió a una mayor concentración que la existente al inicio del periodo analizado. En relación con el tercer elemento, describir qué, quiénes y cómo ofrecen en ese EAA de demanda creciente servirá para identificar la situación construida en la Argentina de Cambiemos.

En ese marco, el artículo se enfoca en un par de cuestiones consideradas claves. En primer lugar, la (ausencia de) *regulación convergente*, entendida como el plexo normativo que articula la regulación de todas las actividades infocomunicacionales, de la que hasta 2019 no había registro concreto en América Latina (Bizberge, 2019). En segundo lugar, la idea de *competencia convergente*, que establece el estudio respecto del modo y las estrategias con las que los jugadores operan y disputan posiciones de mercado. En tal sentido, el EAA consolida dinámicas propias de producción, distribución y consumo (Marino, 2016) y, en un escenario de gran escala (con la intervención de actores globales y locales), pudo observarse cómo se desarrollan modelos de negocio rendidores basados en la concentración, que la regulación no logra administrar de modo exitoso; es decir, catalizando los conflictos de intereses contrapuestos.

2. LAS POLÍTICAS

La gestión Cambiemos reformuló la estructura regulatoria heredada en 2015 con una serie de decisiones centralizadas (Marino, 2016). Lo hizo con medidas del poder ejecutivo nacional, básicamente decretos y resoluciones de distintos agentes del Estado. Su objetivo era desmontar lo establecido por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26.522 sancionada por el Congreso argentino en 2009 y adaptar el sistema a un escenario “de mayor competencia”, según expresaron reiteradamente los voceros del gobierno presidido por Macri. Para ello, a las pocas semanas de asumir, se desactivaron los límites a la concentración de la propiedad y a la propiedad cruzada². Ese esquema eliminó además la prohibición –nunca cumplida– de que operadores de televisión abierta y de televisión paga (TV paga) pudieran estar en las mismas manos. Luego se estableció que la TV por Cable, que es el principal

2 La LSCA establecía toques por cuota de mercado diferenciados por tipo de medio (hasta un 25%) y por cantidad de licencias en zonas de cobertura (Marino, 2017).

sistema de distribución paga de contenidos audiovisuales al hogar, de larga tradición en el país, saliera de la órbita de la LSCA (Marino, 2017). Camino a la competencia convergente, esto profundizó una situación conflictiva entre los principales operadores (Grupo Clarín y Telefónica), cuyo choque de intereses llevaba muchos años y demoró la competencia directa³. El marco regulatorio vigente al inicio de la gestión de Cambiemos era resultado de un proceso de discusión iniciado en 2008, luego del conflicto derivado de la Resolución 125⁴, e incluía normas de aplicación sesgada: la mencionada LSCA, el decreto sobre TV Digital de 2009 y la Ley de Telecomunicaciones Argentina Digital N° 27.078 sancionada en 2014. Ese plexo normativo no contemplaba la convergencia y sus transformaciones de modo integral, pero constituían un punto de partida para una política de Estado, al menos respecto de los organismos de aplicación y control.

Las medidas implementadas desde diciembre de 2015 por el gobierno de Cambiemos materializaron un objetivo muy claro: desmontar la estructura heredada y avanzar hacia una regulación convergente. En tal sentido, se dispuso una serie de decretos y resoluciones que favorecen los intereses de los principales actores del mercado y que mantienen en segundo plano al sector sin fines de lucro, al tiempo que los avances de la concentración de la propiedad en materia de servicios comunicacionales no fueron observados como un problema que atente contra la democratización de la producción, distribución y consumo de la oferta audiovisual.

En diciembre de 2015 se creó el Ministerio de Comunicaciones. Al frente del mismo quedó Oscar Aguad, un funcionario con escasos antecedentes en el área, y en el año 2016 el decreto N° 267 estableció una serie de nuevas condiciones que favorecieron la dirección fijada por Cambiemos. Se disolvieron los órganos de aplicación creados por la LCSA: la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y la Autoridad Federal de Telecomunicaciones (AFTIC), y se creó en su reemplazo el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), encargado desde entonces de controlar el área audiovisual y las telecomunicaciones. Según el decreto que creó el ENACOM, su Directorio debía estar compuesto por siete miembros, cuatro designados por el poder ejecutivo y tres por el Congreso, y todos ellos pueden ser removidos por el presidente de la nación sin mayores justificaciones. Como parte

³ El Grupo Clarín es el principal propietario de medios de comunicación y servicios convergentes. Es una empresa de origen argentino y controló desde mediados de la década de 1990 el mercado de TV paga. Por su parte, Telefónica de España opera en Argentina desde 1991 el 50% del mercado de telefonía fija, lo cual le impedía por normativa ingresar al mercado de radiodifusión. A pesar de ello desde mediados de la década de 1990 controló canales de televisión e intentó que se modificara la norma para competir en todos los mercados con el Grupo Clarín (Marino, 2017).

⁴ Apenas comenzada la primera presidencia de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011), su gobierno a través un conflicto con los sectores más poderosos del sector agrícola-ganadero a partir de una resolución que pretendió modificar las alícuotas de exportación de granos y oleaginosas. El proceso se conoció como "el conflicto con el campo" y derivó, por los intereses del Grupo Clarín y sus propietarios en el sector, en un conflicto específico con el grupo de medios que articuló toda la gestión de Fernández de Kirchner, reelecta presidenta para el periodo 2011-2015.

de esta serie de medidas que favorecieron a los grandes actores del mercado de las comunicaciones, el por entonces jefe de gabinete del gobierno, Marcos Peña, sostuvo que: “se termina la guerra contra el periodismo y comienza una política pública de comunicaciones del siglo XXI” (Redacción *La Nación*, 30 de diciembre de 2015).

Las transformaciones se dieron paralelamente a la promesa de promulgar una nueva ley, aunque la decisión del ENACOM de crear una Comisión para la elaboración del Proyecto de Ley de Reforma, Actualización y Unificación de las Leyes N° 26.522 y N° 27.078, luego de dos años de funcionamiento, apenas se limitó a presentar “17 principios que regirán la Ley de Comunicaciones”. En dichos “principios” se definían algunas generalidades que, no obstante, sirven para marcar la impronta que el gobierno de Cambiemos pretendía darle a la ley, aunque la Comisión dejó de operar sin haber cumplido su objetivo:

- El mercado aparecía como la guía de la acción comunicacional y la regulación del campo audiovisual y de las telecomunicaciones.
- El reconocimiento al sector sin fin de lucro se enunciaba de un modo sesgado y no garantiza el empuje para su desarrollo.
- Se registraban incongruencias entre los principios señalados y la política de comunicación implementada⁵.
- Algunos criterios generales esbozados parecían desconocer el contexto económico del sistema comunicacional y político argentino⁶.

Semanas después de su constitución, el ENACOM acabó con el proceso de adecuación que el artículo 161 de la LSCA les exigía a los grupos concentrados que incumplieran lo establecido por la regulación de 2009. Las palabras del entonces presidente, Miguel de Godoy, son elocuentes, tal lo reproducido por el diario *La Nación*: “Dimos por terminada una etapa de presión con adecuaciones coercitivas con el objetivo de mirar hacia adelante con otro horizonte. Es dar vuelta una página de una etapa muy complicada de coerciones a las empresas periodísticas” (Crettaz, 2 de febrero de 2016).

En julio de 2016 se aprobó el “Reglamento para la Constitución de Redes de Emisoras de Radio y Televisión Abierta”. Esto reconfiguró las transmisiones en redes permanentes de radio y televisión, favoreció a los medios concentrados y legitimó la centralización de la producción de los contenidos. Y en agosto se

⁵ A modo de ejemplo, se destaca entre otras el conjunto sistemático de modificaciones a la normativa vigente, que se desarrolló entre diciembre de 2015 y enero de 2017 con Decretos del Poder Ejecutivo. Eso se contraponen al principio de democratizar el proceso de toma de decisiones.

⁶ A modo de ejemplo, es posible destacar que la decisión de devaluar la moneda nacional en febrero de 2016 tuvo un impacto muy relevante en el índice de inflación, lo que afectó a los medios de comunicación que operan en localidades chicas tanto como a los usuarios y consumidores que vieron dificultadas su capacidad de acceso a las tecnologías por los incrementos en los precios. Por su parte, la posibilidad de que todos los operadores brindaran todos los servicios sin generar regulaciones asimétricas o mecanismos de ayuda a los operadores pequeños generó mayores niveles de concentración en el mercado para los grandes operadores.

reemplazaron el Consejo Federal de la Comunicación Audiovisual (COFECA) –creado en el marco de la LSCA– y el Consejo Federal de Tecnologías de Información y Comunicaciones (COFECIT) –creado por la ley Argentina Digital–. Todo lo cual reconfiguró la representación sectorial (Becerra, 2017).

Transcurridos casi dos años de gestión, el gobierno de Macri definió un posible camino hacia la tan mentada convergencia, y aunque buscó congraciarse con los grandes actores interesados en el negocio audiovisual y las telecomunicaciones, el Grupo Clarín y Telefónica de España, principalmente, aunque los intereses no quedaron saldados. El artículo 17 del decreto N° 1340 de 2017 buscó configurar el marco de la disputa futura: las empresas de telecomunicaciones quedaron habilitadas para brindar servicios de televisión paga (por cable, con tendido de fibra óptica, no por satélite) desde enero de 2018 en ciudades con más de 80.000 habitantes. A su vez, habilitó al Grupo Clarín para que pudiera ofrecer servicios de telefonía móvil con 3G y 4G y a los operadores de TV satelital (DirecTV, por ejemplo) a que brinden servicios de Internet, algo que ya hacía en condiciones legales precarias.

Atento a las presiones de las empresas involucradas, el gobierno de Cambiemos habilitó con ese recurso, en forma escalonada, la posibilidad de los principales actores de ese mercado ampliado y convergente ofrezcan todos los servicios. La negociación con el Grupo Clarín y Telefónica (que en medio del proceso traspasó el canal de televisión Telefe al conglomerado mediático Viacom) y los intereses cruzados de otros grandes actores (DirecTV, Claro, Telecom) puso al gobierno en medio de intereses contrapuestos, y la solución fue generar beneficios para todo el arco del capital concentrado. Aunque las medidas, de carácter transitorio y efectos permanentes, no terminaron de delinear la competencia convergente; entendida como el proceso en el que los jugadores del mercado ofrecen todos los servicios en el marco del mercado capitalista (Becerra, 2015).

Dado este panorama, el país continuó con una regulación divergente (es decir, una ley para las telecomunicaciones y otra para las actividades de radio y televisión) en un contexto donde las comunicaciones se volvieron un espacio convergente. Es decir, la normativa no se completó, más allá de la divulgación de una versión del proyecto elaborado por la comisión antes mencionada que estuvo en poder del entonces Ministro de Modernización, Andrés Ibarra, aunque nunca se presentó de manera oficial. Dicha versión del proyecto llevaba por título “Documento preliminar anteproyecto de la ley de comunicaciones convergentes”⁷ y quedaba a mitad de camino respecto del objetivo de regular el sistema de modo convergente. En primer lugar, proponía distinguir entre “Servicios de Comunicaciones Audiovisuales” y “Servicios de Comunicaciones Electrónicas”, con lo cual se asentaba en la tradición de la regulación

7 Véase: <https://documentcloud.adobe.com/link/track?uri=urn%3Aaaid%3Ascids%3AUS%3A91409d51-3783-40d5-9beb-7a0157eb9f23#pageNum=1>

divergente. Y entraba en contradicción con los reglamentos usados por el ENACOM y el Ministerio de Comunicaciones. Asimismo, en lo que refiere a las comunicaciones audiovisuales retomaba muchos aspectos de la LSCA que buscaba reemplazar. Por ejemplo, establecía cuotas de producción nacional y local, aunque –a diferencia de aquella– incluía a los operadores de servicio en Internet (OTT, por su sigla en inglés: *Over The Top*). Mantenía la exigencia de contar con una señal que emita producción propia y local, pero omitía de dicha obligación a los licenciarios de servicios satelitales.

Por último, durante abril de 2018 y como cierre a la posibilidad de una regulación convergente, el gobierno dio cuenta de dos novedades. Por un lado, el Ministerio de Modernización presentó un proyecto de ley para fomentar el despliegue de la infraestructura y la competencia en el ámbito de las tecnologías de información y comunicación (TICs), denominada “Ley Corta”⁸. Tenía como principales intereses habilitar a las empresas de telefonía como proveedoras de televisión satelital, reforzar las normas para que los operadores de las telecomunicaciones compartieran infraestructuras (torres, postes, ductos) e incluía una cláusula por la que “la comercialización de señales o programas audiovisuales debe efectuarse en condiciones transparentes, equitativas y no discriminatorias”. En noviembre de 2018 consiguió media sanción, tras ser aprobada en el Senado argentino. Pero la gestión de Cambiemos culminó sin que se completara su sanción definitiva en la Cámara de Diputados.

Por otro lado, la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) decidió que los servicios digitales quedaran alcanzados por el Impuesto al Valor Agregado (IVA). Mediante el Decreto 354/18 se definió que varios servicios digitales debían tributar el IVA y otros impuestos a partir del 13 de junio de 2018, lo cual desnuda el afán recaudatorio implicado en la regulación del EAA, aunque resultó un primer paso significativo.

Tal como se sintetiza en la Tabla 1, los decretos que estructuraron la política del sector estaban, además, sostenidos por argumentos débiles respecto de la supuesta “necesidad” y urgencia” de su aplicación: no respetaban estándares internacionales de libertad de expresión⁹ y no hallaban sustento para regular el desarrollo tecnológico deseable, dado que si el argumento fuera la velocidad de los avances tecnológicos, establecer marcos normativos que tengan en cuenta el paso del tiempo sería imposible.

⁸ Fue denominada de ese modo por el hecho de que dicho proyecto de ley contaba con apenas 12 artículos, en contraposición a una normativa que diera cuenta de todos los aspectos que el gobierno proponía regular teniendo en cuenta 17 principios de la Comisión creada para tal fin.

⁹ De acuerdo a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, los estados tienen la obligación de cumplir los estándares y tratados internacionales que han ratificado. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento. Las condiciones generadas por el plexo normativo que fue resultado de las acciones gubernamentales en dicho período habilitaron mayores niveles de concentración, por lo que sesgaron la posibilidad de cumplimiento efectivo del derecho en cuestión. Véase: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r37048.pdf>

Tabla 1. Principales reformas normativas del gobierno de Cambiemos

| Mecanismo regulador | Organismo | Impacto | Ley / artículos modificados |
|---------------------|--------------------------------|--|--|
| Decreto 13/15 | Poder Ejecutivo Nacional (PEN) | Creación del Ministerio de Comunicaciones | LSCA (artículos 10 y 12) / Ley Argentina Digital (artículos 77 a 84) |
| Decreto 236/15 | PEN | Intervención de la AFSCA y la AFTIC | LSCA (artículos 10 y 14) / Ley Argentina Digital (artículos 77 a 84) |
| Decreto 267/16 | PEN | Creación del ENACOM (Se disuelven AFSCA y AFTIC) / Se excluye a la TV Cable de la regulación audiovisual, se flexibilizan las condiciones de concentración, se permite la transferencia de licencias, se habilita la distribución de programación audiovisual a empresas de telecomunicaciones, se crea la Comisión que se encargará de redactar el proyecto de la llamada ley de convergencia | LSCA (artículos 1 a 8; 10 a 14; 21 a 48; 50 a 58; 81 y 82; 92 y 93; y disposición complementaria del artículo 161) / Ley Argentina Digital (artículos 7, 9, 77 a 84) |
| Resolución 17 | ENACOM | Se finaliza el proceso de adecuación a topes de concentración e impide la toma de decisiones ante las medidas cautelares de los actores interesados en el negocio | LSCA (artículos 44, 45, y disposición complementaria del artículo 161) |
| Resolución 5264 | ENACOM | Permite redes de transmisión permanentes y AM-FM. | LSCA (artículo 62 y 63) |
| Resolución 916 | ENACOM | Disuelve el COFECA y el Consejo Federal de Tecnologías de las Telecomunicaciones y la Digitalización / Se crea el Consejo Federal de Comunicaciones (COFECO) | LSCA (artículos 15 y 16) / Ley Argentina Digital (artículos 85 y 86) |
| Decreto 1340/17 | PEN | Las compañías de telecomunicaciones (TELCOS) podrán brindar servicios de TV paga (cable, satélite) desde enero de 2018 en ciudades con más de 80.000 habitantes / El Grupo Clarín podrá ofrecer servicios de telefonía móvil con 3G y 4G con la licencia de Nextel y otras firmas / DirecTV podrá brindar Internet por satélite, algo que ya realizaba, pero en condiciones legales precarias. | Decreto 267/15 / LSCA (múltiples artículos) / Ley Argentina Digital (artículos 8 y 9) |

Fuente: elaboración propia.

Todo esto sucedió en un período que el gobierno de Cambiemos calificó como “ventana de transición” entre la regulación divergente y el futuro convergente, aunque la gran consecuencia fue la intensificación de un proceso de concentración que modificó sustancialmente la estructura del sector, algo que hoy parece irreversible.

El conjunto de medidas, resueltas de modo centralizado por el Poder Ejecutivo Nacional (PEN) y sus organismos (ya sea el Ministerio de comunicaciones o el ENACOM), y, en paralelo, el trabajo de la Comisión que supuestamente redactaría una nueva norma, invita a plantear varias preguntas sobre la vinculación entre ambas acciones de gobierno. Si se prometió avanzar hacia una nueva regulación: ¿Por qué tantos decretos? ¿Cuál era la relación de estas medidas con el trabajo de la comisión que redactaría la tantas veces anunciada Ley de Convergencia? Concluida la experiencia de Cambiemos al frente del gobierno nacional, sin que se haya reemplazado la LSCA, más allá de sus múltiples modificaciones y fracturas, algunas respuestas concretas son posibles: la regulación fue igualmente transformada y se configuró un escenario en línea con las demandas de los grandes actores, dando a entender que objetivo central pasaba por otro lado.

3. LA ESTRUCTURA DEL SISTEMA

El sistema de medios argentino entre 2015 y 2019 estaba fuertemente concentrado en su estructura de propiedad. Y sigue así. Presentaba importantes niveles de capitales extranjeros y centralización en la producción de contenidos en el área metropolitana de Buenos Aires. Como rasgo distintivo, además, contaba con un EAA en crecimiento. En ese marco, la TV de pago era el principal mecanismo de distribución: ostentaba entonces algo más de 11 millones de abonados. Superaba así el 82% de penetración en los hogares, repartido entre el sistema de TV por cable (71%) y la TV satelital (29%). Por entonces, se estimaba que en más de tres millones de hogares la banda ancha servía de plataforma de acceso a contenidos en video desde Internet bajo un modelo OTT. En ese rubro, según los datos de la consultora Business Bureau, en octubre de 2019 dominaba Netflix, con poco más de dos millones de suscriptores en Argentina¹⁰. Como ya fue planteado, este sector del EAA se mantenía fuera de la regulación, aunque existió un proyecto de ley de comunicaciones convergentes presentado por el Partido Socialista que proponía incluirlo, tanto como la iniciativa de la comisión propuesta por el gobierno de Cambiemos, aunque nunca fue tratado en el Congreso argentino¹¹.

En ese contexto, durante la gestión de Cambiemos tuvo lugar una acción de mucha importancia: la fusión entre Cablevisión y Telecom. Esta acción resultó la expresión más acabada que la convergencia –permitida por la tecnología e instalada en el uso social– es económica, pero carecía de regulación que fijara pautas y límites en el mercado argentino. A partir de dicha operación, aprobada en diciembre de 2017 por el Directorio del ENACOM, el Grupo Clarín pasó a

¹⁰ Véase: <https://bb.vision/>

¹¹ Dicho proyecto fue elaborado por los especialistas Martín Becerra y Guillermo Mastrini. Véase: https://cemupro.com.ar/ley_de_comunicaciones_convergentes_ps/

ser el actor más grande del mercado¹². La fusión fue luego aprobada por la Comisión Nacional de Defensa de la Competencia (CNDC), aunque el organismo planteó que las empresas fusionadas tendrían la obligación de realizar ciertas desinversiones para mantener la competencia: se instó a Telecom a devolver 80 Mhz –unidad de medida– del espectro radiofónico y desprenderse de sus activos en 28 localidades argentinas, además de proveer servicios mayoristas de Internet residencial mediante una oferta de referencia para que otros operadores puedan prestar el servicio usando su red.

Sin embargo, tal como mencionó Becerra en una entrevista:

La decisión del área de competencia del Gobierno bendice los hechos ya consumados por la fusión y, de este modo, lo que se difunde como ‘exigencias’ no son sino acuerdos previos concertados con el hoy mayor conglomerado informacional del país. Esta misma semana la CNDC rechazó las objeciones que habían presentado competidores del Grupo Clarín, como Telefónica, y con ello el rumor de que era inminente la aprobación; lo que pocos creían era que sería tan funcional a los intereses del grupo y tan irrespetuosa de las normas vigentes en materia de defensa de la competencia (Becerra en *Redacción Perfil*, 29 de junio de 2018).

Las decisiones del gobierno de Cambiemos respondieron así a los intereses de los grupos concentrados, adaptando las reglas a la dinámica del mercado, a tal punto que la aprobación del ENACOM fue acompañada de algunas modificaciones relevantes. La Resolución N° 5641/2017 estableció que el límite para operar en localidades de hasta 80.000 habitantes se extendiera hasta el 1 de enero de 2019¹³. Desde entonces, toda empresa de telecomunicaciones estuvo habilitada a proveer servicios audiovisuales en cualquier localidad, esto dejaba sin blindaje a operadores pequeños. Pero, además, y a diferencia de Cablevisión, el dilema para sus competidores principales (las empresas de telecomunicaciones) es que podían ofrecer el servicio por fibra óptica, pero no por satélite, lo que demanda inversiones de dinero y tiempo muy significativas.

3.1. Las dinámicas y la oferta

El conjunto de cambios implementado al marco regulatorio del EAA a partir de diciembre de 2015 volvió legal todo lo que el mercado había establecido en los hechos: la concentración, sobrepasado incluso los topes establecidos por la regulación anterior, operaciones que no respetaron ni dieron cuenta de exigencias de producción propia y nacional marcadas por la LSCA; incluso la mera ubicación de las distintas señales en la grilla televisiva no fue, en muchos casos, tenida en cuenta. El “bono navideño” al que refiere Becerra (2017) hizo

¹² Se recuerda que el Grupo Clarín era el principal accionista de Cablevisión, operadora de TV por Cable.

¹³ Véase: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=305089>

que el Grupo Clarín capitalizara “la fusión más importante de la historia nacional” y que opere, desde entonces, de modo convergente.

En tal sentido, y como ya se ha planteado, entender los rasgos característicos del EAA entre 2015 y 2019 en Argentina exige un recorrido que debe tener en cuenta tres ejes generales. En primer lugar, hay que recordar los aspectos históricos de su peculiar desarrollo, desde 1963 en adelante, con el servicio vía satélite como puntal de las industrias culturales nacionales (Marino, 2017). En segundo término, insta a sistematizar la dinámica regulatoria que afectó al sector a partir de la sanción de la LSCA en 2009. Por último, convoca a identificar las estrategias implementadas por los actores del mercado en un marco condicionando por las modificaciones tecnológicas y las prácticas de consumo de las audiencias, más que por la regulación y los intentos iniciales de establecer algunos límites a la concentración, finalmente sin alcance por los procesos judiciales que impidieron la aplicación plena de la LSCA y su posterior desestructuración durante el gobierno de Cambiemos.

Como se ha sugerido, el desarrollo mismo del EAA en Argentina se configuraba más allá de la regulación. Las empresas (tradicionales y emergentes, nacionales y extranjeras) operaron siempre en la constitución de modelos de negocio que estuvieron guiados por cierta lógica del ensayo y el error y la dinámica cambiante del sector. Se combinaron así desarrollos de la infraestructura (redes, plataformas) con lógicas que hoy buscan interpelar nuevas formas de consumos. Empaquetamiento de contenidos que buscan consolidar precios y estrategias comerciales y congeniar con los actuales usos y consumos sociales. En este contexto, la paleta de propuestas de distribución de contenidos audiovisuales, en un proceso que marca la transición a la convergencia, terminó por ofrecer:

- *Operadores del sistema tradicional*: distribución de TV programada y con grilla de señales, por cable o satélite. Estas pueden estar gestionadas por empresas y organizaciones sin fines de lucro (cooperativas) que no sean prestadores de servicios públicos ni de telecomunicación.
- *Operadores emergentes*: definidos bajo la categoría “Televisión Over The Top”, cuya forma de distribución de contenidos audiovisuales es a través de Internet y por agentes comerciales cuyos modelos de negocio resultan alternativos a los tradicionales: utilizan la web como soporte y se presentan en la nueva forma de distribución desprogramada, sin horarios ni espacios publicitarios separados de los contenidos (Páez Triviño, 2016).

Por su parte, en lo referido a la regulación se identificaron en el periodo trabajado:

- Actores alcanzados por las normas nacionales, dado que operan como entes que compiten en un mercado regulado.

- Actores que están más allá de las normas vigentes y que, por su lógica de funcionamiento, aún no están alcanzados o evitan las regulaciones nacionales.

Con todo, resulta complejo identificar si el funcionamiento de esa interacción resultaba competitivo, puesto que en muchos casos –por la tendencia residual del consumo de TV de pago tradicional, además de la TV por Cable y/o satélite– los tipos de consumos de este tipo de servicios eran (y son) complementarios.

En relación con la oferta, en 2019, y casi tres años después de retirarse del mercado de TV abierta –con la mencionada venta del canal Telefe a Viacom–, la empresa de capitales españoles Telefónica activó su rol en la competencia a través de su marca Movistar Play, la plataforma de video para Latinoamérica creada para ofrecer contenido *on demand* –original, exclusivo y de terceros–. Estaba disponible potencialmente para los más de 85 millones de clientes de televisión, banda ancha y móviles en Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay y desde setiembre de ese año anunció la incorporación de nuevos paquetes de contenidos: señales de productoras de Estados Unidos como FOX (que incluye las deportivas y FOX Premium, con la transmisión de la Fórmula 1), ESPN, Sony, Warner y Disney y el contenido premium de HBO, entre otros. Además de distinguirse por la decisión de incorporar a su OTT, de modo opcional, la compra del servicio para consumir fútbol argentino en directo y alta definición (HD). A su vez, ofrece el servicio Amazon Prime Video en su plataforma de video OTT, mercado en el que operan grandes actores transnacionales como Netflix –líder por entonces del mercado de *streaming* de video con una penetración del 18% a los hogares argentinos, un tercio de los que accedían a Internet fija.

Restaba saber por entonces que harían sus principales competidores: Telecom y Claro. Actualmente, Telecom –empresa ya fusionada con el Grupo Clarín– ofrece Flow a sus clientes de Cablevisión y una versión reducida, llamada *On Demand* de Flow, exclusiva para los suscriptores de Personal Play Video y Arnet Play, donde se puede acceder a películas y series online (aunque no a paquetes de TV lineal). Es decir, no está disponible para todos sus abonados al servicio móvil de Personal, sino que es un adicional. Por su parte, Claro ofrece su producto *Claro Video*, que se parece a *On Demand* de Flow e incluye películas y series para consumo a demanda, pero sin ofrecer la posibilidad de ver canales de televisión. Dicha oferta de servicio está disponible para todos los clientes de líneas móviles con abono, al igual que lo que sucede con Movistar Play.

El paulatino proceso de individualización de contenidos estaba en marcha, con la centralidad de la oferta de deportes, y del fútbol en particular, como un elemento clave de la competencia que asomaba en el mercado del *streaming* y el consumo en plataformas y dispositivos móviles. Según lo comentado por el especialista Enrique Carrier en su sitio web Carrier y Asociados,

Los paquetes estaban armados más en función de los proveedores que de la categoría de contenidos (películas y series, noticias y actualidad, deportes, documentales, infantiles), como era la intención original. No obstante, de la mano de la convergencia, Movistar logró llevar contenidos de la TV (incluido el tanpreciado fútbol local) a todos sus clientes de red, sea Internet, sea móvil. No llega por lo tanto a ser un OTT puro, ya que su acceso está condicionado a ser cliente de conectividad. Es más bien un híbrido¹⁴.

De esta forma, la empresa de origen español continuaba su modelo de negocios enfocado en la conectividad y el entretenimiento. Y se alistaba para competir en un espacio que crecía, poco a poco, de la mano del consumo móvil, aunque estaba afectado seriamente por la devaluación y la crisis económica vivida en Argentina. Sector, como se ha mencionado, en pleno movimiento, dinámico y no regulado, dado que el camino y la consolidación de la convergencia tuvo lugar en un marco histórico en el que el gobierno de Cambiemos “dejaba hacer” o directamente promovía el avance de los principales actores comerciales.

También el desarrollo de Flow, plataforma digital desarrollada originalmente por el Grupo Clarín, en 2016, responde al camino recorrido entre 2015 y 2019. En sus inicios ofrecía una grilla de programación televisiva (grabados y en vivo) con contenidos a demanda, a la que se podía acceder desde cualquier dispositivo (televisor, *tablet*, *smartphone*, computadora). Este desarrollo materializó una estrategia de adaptación del Grupo Clarín al Audiovisual Ampliado que una vez alcanzada la fusión con Telecom buscó consolidarse, en 2019, mediante la estrategia de *paquetización*: ofrecía un precio “competitivo” a clientes que sumaran los servicios de Fibertel, Cablevisión/Flow y Personal. Además de ofertar la lógica de *zero rating* (o tasa cero): no computar los datos que consumen determinadas aplicaciones del paquete de Internet Móvil, fundamentalmente los que son propiedad del mismo prestador. El objetivo era concentrar clientes, aun con estrategias que estaban prohibidas por las leyes vigentes en Argentina.

Las compañías promocionaban así la contratación de paquetes de datos móviles sobre los cuales estarían bonificados varios de los usos ofrecidos por la aplicación. Las prácticas de *zero rating*, en las que las operadoras de telefonía móvil bonifican o subsidian el consumo de determinada aplicación (que “suma cero” al plan de datos contratado), colisionaban con el principio de neutralidad de la red porque conllevan discriminaciones tarifarias. En ese marco hacían valer sus intereses los operadores que ofrecían servicios de conectividad más entretenimiento audiovisual, lo cual se expone como síntesis en la Tabla 2.

14 Carrier (20 de septiembre de 2019). Recuperado de: <https://comentarios.info/index.php/2019/09/20/avanza-la-convergencia/>

Tabla 2. Jugadores del espacio audiovisual ampliado de pago en Argentina

| Empresa | Tipo de servicio | Contenido | ¿Cómo cobra? | Origen del capital | Regulación | ¿Requiere Licencia? |
|---|------------------|---|--|--------------------|------------------------------------|---------------------|
|  | TV por cable | Señales TV propias y de terceros | Abono básico más plus por servicios (contenidos –propios y de terceros–, tecnología) | Nacional | Decretos modificatorios de la LSCA | Si |
|  | TV Satelital | Señales TV propias y de terceros | Abono básico más plus por servicios (contenidos –propios y de terceros–, tecnología) | Extranjero | LSCA | Si |
|  | TV por cable | Señales TV propias y de terceros | Abono básico más plus por servicios (contenidos –propios y de terceros–, tecnología) | Nacional | Decretos modificatorios de la LSCA | Si |
|  | TV por cable | Señales TV propias y de terceros | Abono básico más plus por servicios (contenidos –propios y de terceros–, tecnología) | Nacional | Decretos modificatorios de la LSCA | Si |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Nacional | | No |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Señales TV propias y de terceros, series, films y programas de terceros | Abono mensual. Promoción para clientes de Cablevisión y Fibertel | Nacional | Sin regulación | No |

| | | | | | | |
|--|-----|--|--|--------------------|----------------|----|
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros, incluye pack fútbol | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Series, films y programas de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Series, films y programas y de terceros | Abono mensual | Extranjero | Sin regulación | No |
|  | OTT | Films de origen nacional financiados por el INCAA | Pago por acceso a films de estreno que se exhiben en salas | Nacional (estatal) | Sin regulación | No |
|  | OTT | Contenido audiovisual de origen nacional. | Abierto | Nacional (estatal) | Sin regulación | No |

Fuente: elaboración propia, con datos de Páez Triviño (2016) e información de los propios operadores.

El listado anterior permite identificar a los operadores que ofrecían, con diferentes lógicas, tecnologías y modelos de negocio, contenidos audiovisuales pagos y, en algunos casos, gratuitos.

Mientras que Argentina avanzaba hacia un mercado convergente con empresas que se beneficiaban de modo directo por la acción estatal –como se expresa en la fusión entre Telecom y Cablevisión– y las firmas del sector de la telefonía móvil pugnaban por mantener su dominio del espectro, con licitaciones beneficiosas, a cambio de promesas de inversión (Redacción *El Cronista*, 17 de marzo de 2018), el desarrollo del EAA se configuraba más allá de la regulación y demoraba su expansión integral.

4. CONCLUSIONES

En este artículo se ofreció una descripción de los cambios en los marcos regulatorios del espacio audiovisual ampliado durante la gestión de Cambiemos entre 2015 y 2019. Luego, se sistematizó la oferta realmente existente, a excepción de la radio y el cine. La perspectiva que enfocó el recorrido combinó elementos de las políticas de comunicación con algunos de la economía política.

Si tenemos en cuenta lo expresado por distintos referentes del gobierno de Cambiemos, las medidas implementadas suponían sustentar dos ideas principales. Una era que el desarrollo de las TICs democratizaría el sistema y ampliaría el acceso a los medios y consumos audiovisuales. La otra, que la competencia sería el camino a la expansión y el ofrecimiento de dichos servicios. Ambas se complementaron con la promesa de sancionar una Ley de Convergencia, que nunca se materializó. Sin embargo, cada paso dado por el gobierno contradujo esas ideas e incumplió la promesa realizada. En tal sentido, adoptó medidas “transitorias” con efectos significativos que beneficiaron a los grandes operadores, mientras prometía avanzar hacia un nuevo marco regulatorio. Si ese hubiera sido el objetivo, ¿por qué acumuló tantos decretos? y ¿cómo explicarlos en relación con el trabajo de la comisión redactora de un proyecto que nunca contó con la decisión política para llevarse adelante? Las respuestas obvias a estas interrogantes exponen los desafíos que quedaron (y quedan) sin resolver.

Luego de la saga de decretos con los que el gobierno de Cambiemos modificó la LSCA, se estructuró la promesa de una transición que llevaría a una regulación dinámica capaz de contemplar el desarrollo tecnológico y mercantil. Aunque en los hechos, mientras el proceso regulatorio quedó trunco, tal lo referido en este trabajo, la oferta de servicios de información y entretenimiento sí se volvió dinámica y favoreció la concentración.

En relación con el EAA, por adentro y por afuera del marco regulatorio y montados a las posibilidades que brindan el desarrollo combinado de la digitalización, las redes sociales, la exploración de nuevos modelos de negocio y las nuevas formas de consumo (Marino, 2016), el sector quedó a merced de una lista finita de operadores, presentes ya en el desarrollo de las distintas plataformas, el mercado de las telecomunicaciones y la oferta de contenidos audiovisuales. En ese marco crecieron las estrategias de diversificación –lo cual demandaría un estudio más exhaustivo– y se consolidó un mercado que, guiado por la oferta concentrada y un Estado que dejó de intervenir, buscó imponer los intereses de los principales operadores.

REFERENCIAS

- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Becerra, M. (2016). *Restauración*. Recuperado de: <https://martinbecerra.wordpress.com/2016/01/14/restauracion>
- Becerra, M. (2017). Fusión en caliente: bono navideño para el Grupo Clarín. *Letra P*. Recuperado de: <http://www.lettrap.com.ar/nota/2017-12-21-20-1-0-fusion-en-caliente-bono-navideno-para-el-grupo-clarin>

- Becerra, M. (2018) Cablevisión-Telecom: una fusión floja de papeles. *QUIPU*. Recuperado de: <https://martinbecerra.wordpress.com/2018/03/15/cablevision-telecom-una-fusion-floja-de-papeles/>
- Bizberge, A (2019). *Alcances y desafíos de la convergencia digital y su impacto para la elaboración de políticas de comunicación. Un estudio sobre la convergencia regulatoria en Argentina, Brasil y México (2000-2017)*. Tesis para Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Carrier, E. (20 de septiembre de 2019). Avanza la convergencia. *Carrier y Asociados*. Recuperado de: <https://comentarios.info/index.php/2019/09/20/avanza-la-convergencia/>
- Crettaz, J. (2 de febrero de 2016). El ENACOM archivó todos los planes de adecuación a la ley de medios. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/el-enacom-archivo-casi-todos-los-planes-de-adequacion-a-la-ley-de-medios-nid1867583/>
- Marino, S. (coordinador) (2016). *El audiovisual ampliado. Políticas públicas, innovaciones del mercado y tensiones regulatorias en la industria de la televisión argentina frente a la convergencia*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad del Salvador.
- Marino, S. & Espada, A. (2017). Repensar los modelos de desarrollo de los medios en la transición convergente. En Labate, C. & Arrueta, C. (compiladoras). *La comunicación digital. Redes sociales, nuevas audiencias y convergencia: desafíos y oportunidades para la industria, el Estado y los usuarios* (pp.175-200). San Salvador de Jujuy: EdiUnju.
- Marino, S. (2016). Los claroscuros de las políticas de comunicación en torno a la ley audiovisual. En Mastrini, G. & Becerra, M. (editores), *Medios en Guerra. Balance, crítica y desguace de las políticas de comunicación 2003-2016* (pp. 69 a 78). Buenos Aires: Biblos.
- Marino, S. (2017). *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes. La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989-2007)*. Bernal: Editorial de la Universidad de Quilmes.
- Marino, S. (2018). Políticas para el espacio audiovisual ampliado de Cambiemos. ¿Falsas promesas? *Revista Fibra. Tecnologías de la comunicación*, 20. Recuperado de: <http://papel.revistafibra.info/politicas-espacio-audiovisual-ampliado-cambiemos-falsas-promesas/>
- Mastrini, G. & Becerra, M. (editores) (2017). *Medios en Guerra. Balance, crítica y desguace de las políticas de comunicación 2003-2016*. Buenos Aires: Biblos.
- Páez Triviño, A. (2016). Distribución online. Televisiones convergentes, intereses divergentes. En Marino, S. (coordinador), *El Audiovisual Ampliado. Políticas públicas, innovaciones del mercado y tensiones regulatorias en la industria de*

la televisión argentina frente a la convergencia. (pp. 91-112). Buenos Aires: Universidad del Salvador.

Redacción *El Cronista* (17 de marzo de 2018). Gobierno prepara licitación de 4G y espera recaudar u\$s 800 millones. *El Cronista*. Recuperado de: <https://www.cronista.com/negocios/Gobierno-prepara-licitacion-de-4G-y-espera-recaudar-us-800-millones-20180317-0005.html>

Redacción *La Nación* (30 de diciembre de 2015). Marcos Peña: “Hoy se termina la guerra del estado contra el periodismo”. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/marcos-pena-se-termina-la-guerra-del-estado-contra-el-periodismo-nid1858248>

Redacción *Perfil* (29 de junio de 2018). Clarín va por todo: aprobaron la fusión entre Cablevisión y Telecom. *Perfil*. Recuperado de: <https://www.perfil.com/noticias/politica/aprobaron-la-fusion-entre-cablevision-y-telecom.phtml>

Williams, R: (2011). *Televisión. Tecnología y Forma Cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

* Contribución: 100% del autor.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Santiago Marino. Doctor en Ciencias Sociales, Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Profesor, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad del Salvador y Universidad de San Andrés (Argentina). Jefe de Trabajos Prácticos, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Consultor en economía y políticas de las industrias culturales. Su investigación en dinámicas del mercado y políticas públicas del audiovisual han sido enriquecidas por las obras de varios pensadores tales como Ramón Zallo, Enrique Bustamante, Dees Freedman, y Armand Mattelart. Director, proyecto de investigación *Mercado y políticas para el Espacio Audiovisual Ampliado argentino*, acreditado en la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina), y proyecto de investigación *El sector audiovisual argentino. Políticas públicas, dinámica del mercado y medios públicos* en la Universidad del Salvador (Argentina). Autor del libro *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes* (2017) y coordinador del libro *El Audiovisual Ampliado* (2016). Exdirector, Maestría en Industrias culturales, políticas y gestión, Universidad Nacional de Quilmes (Argentina). Exdirector de Análisis, investigación y monitoreo de la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual (Argentina).

De los medios a la convergencia

La formación del espacio audiovisual ampliado en Colombia

From media to convergence

The development of the expanded audiovisual space in Colombia

Da mídia à convergência

A formação do espaço audiovisual expandido na Colômbia

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3097>

► CÉSAR MORA MOREO

cessaremora@gmail.com - Universidad del Norte, Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3343-2881>

► ALESSANDRA PUCCINI MONTOYA

apuccinim@gmail.com - Universidad Externado de Colombia, Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5812-8152>

► ENRIQUE URIBE JONGBLOED

enrique.uribe@uexternado.edu.co - Universidad Externado de Colombia, Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9415-7628>

CÓMO CITAR: Mora Moreo, C., Puccini Montoya, A. & Uribe Jongbloed, E. (2021). De los medios a la convergencia. La formación del espacio

audiovisual ampliado en Colombia. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 59-85. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3097>

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2020

RESUMEN

Este artículo da cuenta de las transformaciones contemporáneas en materia de legislación, producción y consumo de productos audiovisuales –series, telenovelas y películas– a través de una revisión de las alteraciones, actualizaciones y cambios experimentados por los medios de comunicación en Colombia. Este análisis parte de un concepto base que entiende a los medios audiovisuales como sistemas independientes –en cuanto a los procesos de legislación, producción, distribución y consumo–, y busca mostrar los cambios que derivan actualmente en la construcción del audiovisual como un espacio común o convergente que atraviesa lo creativo, legislativo y conceptual. Se evidencia que algunos aspectos de la convergencia ya estaban presentes en la

historia del audiovisual en Colombia, pero que se vuelven más reconocibles con la centralización de la política audiovisual contemporánea.

PALABRAS CLAVE: *convergencia, medios de comunicación, Colombia, entorno de medios, regulación mediática.*

ABSTRACT

This article presents an account of the contemporary transformations in the matter of legislation, production and consumption of audiovisual products –series, soap operas and films– through a review of the alterations, updates and changes experienced by the media in Colombia. This analysis starts from a basic concept that understands audiovisual media as an independent system –in terms of legislation, production, distribution and consumption processes–, and seeks to show the changes that currently derive in the construction of audiovisuals as a common or convergent space that crosses the creative, legislative and conceptual grounds. It evidences that some aspects of convergence were already present throughout the history of audiovisuals in Colombia, but they become more recognizable with the centralization of contemporary audiovisual policy.

KEYWORDS: *convergence, media, Colombia, media environment, media policy.*

RESUMO

Este artigo dá conta das transformações contemporâneas no campo da legislação, produção e consumo de produtos audiovisuais –séries, novelas e filmes– por meio de uma revisão das alterações, atualizações e mudanças vividas pelos meios de comunicação na Colômbia. Esta análise faz parte de um conceito básico que entende os meios audiovisuais como sistemas independentes –em termos de processos de legislação, produção, distribuição e processos de consumo–, e busca mostrar as mudanças que atualmente decorrem na construção do audiovisual como espaço comum ou convergente no percurso no criativo, legislativo e conceitual. É evidente que alguns aspectos da convergência já estavam presentes na história do audiovisual na Colômbia, mas que se tornaram mais reconhecíveis com a centralização da política audiovisual contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: *convergência, mídia, Colômbia, ambiente midiático, regulação midiática.*

1. INTRODUCCIÓN

En el verano austral de 2020, mientras varios países exigieron el aislamiento social o promovieron que la población “se quede en casa” como estrategia para prevenir el contagio y la expansión del COVID-2019, se puso en evidencia el proceso de cambio que desde hace años tiene lugar en la relación entre nuestra sociedad y el entorno mediado por las tecnologías digitales. Por caso, mientras las salas de cine permanecen cerradas en casi todo el mundo, China se aventura a exigir que las producciones sean de más corta duración y un reestreno se convierta en un éxito masivo. Asimismo, existen productoras y distribuidoras que piensan en lanzar sus nuevas obras a través del servicio OTT (sigla en inglés de *Over The Top*) o darle una nueva vida en *streaming* a productos que se consideraban ya explotados. La situación de encierro a la que obliga la pandemia ha hecho que el televisor retorne al centro del interés de los hogares y, al menos en Colombia, los canales de televisión, el cable y los servicios de *streaming* lograron revitalizarse, mientras que los cines y la producción audiovisual se resintieron sensiblemente o tuvieron que reformular sus objetivos y posibilidades. Los cambios que se han producido en los diferentes aspectos del universo audiovisual, incluyendo a los conglomerados que los controlan, las formas de negociación y distribución y las nuevas plataformas y formas actuales de consumo, han reconfigurado un nuevo escenario en el plano político, creativo, organizativo y lo económico.

En este artículo se realiza un recorrido por una variedad de productos audiovisuales que sirven como eje articulador para entender los cambios antes mencionados, haciendo hincapié en el caso colombiano. Para eso se tomaron en cuenta diversas herramientas de estudio que incluyen el abordaje de las políticas públicas, el análisis de material documental y textual de productos audiovisuales y la realización de algunas entrevistas que sirven para entender los diversos procesos que han llevado a la reestructuración y cambio en la realización audiovisual, pasando de una concepción de *medio*, dicho en un sentido clásico del término, a una idea más cercana a la versión mcluhaniana de *entorno* (Roncallo-Dow, 2019), al que habremos de pensar como *espacio audiovisual ampliado* –de ahora en adelante, EAA– (Marino, 2016).

2. LA NOCIÓN DE MEDIO (DE COMUNICACIÓN)

La idea de los medios de comunicación como entes y estructuras independientes que incluían determinadas formas de producción, distribución y consumo surgió en las primeras décadas del siglo XX, algo que se extendió y sirvió para designar a un “pequeño número discrecional de tecnologías y plataformas de comunicación: periódicos, cine, radio y televisión” (Miller & Kraidy, 2016, p. 4). La estabilización del periódico, entre finales del siglo XVIII y transcurso del siglo XIX, adquirió relevancia y acompañó el proceso de cons-

trucción de la idea moderna de *nación* (Anderson, 1983). Poco a poco, dicho fenómeno mediático adquirió una concepción de tipo comercial movido por el interés privado, erigiéndose en un elemento clave de la sociedad burguesa y el desarrollo de la *esfera pública* (Habermas, 1990).

Pero serían el cine y la radio los medios que se convirtieron en fenómenos capaces de atraer la atención masiva del público. De allí el creciente interés de los estudios de comunicación política para evaluar el impacto de la radio y los postulados de la Escuela de Frankfurt, o *Teoría crítica*, sobre el cine y, más en general, sobre la *industria cultural* emergente en la primera mitad del siglo XX –el término luego llevó a considerar a la idea de industrias culturales, lo cual incluyó a la televisión, la música y otras formas de expresión y comunicación (Kellner, 2020).

Aquellas primeras concepciones tendieron a pensar la aparente divergencia de los medios conforme a sus estructuras de producción, distribución y consumo, atendiendo fundamentalmente a las exigencias técnicas de cada medio y la separación empresarial de las compañías (Uribe Jongbloed, 2016). Sin embargo, desde el inicio mismo de la consolidación mediática las empresas compartían fuentes de financiación o respondían a los mismos dueños o accionistas, lo cual desestima, o al menos matiza, la idea de pensar en empresas separadas y organizadas de acuerdo a la singularidad del medio.

Este entrecruzamiento se hizo evidente a partir del surgimiento de la televisión, décadas después de que el cine ostentara ser el único medio audiovisual –primero, exclusivamente visual–. La televisión presentó por entonces una forma de producción, distribución y consumo más cercana a la radio, llevando al espacio doméstico lo que la producción cinematográfica, en tanto lenguaje audiovisual, ofrecía en las salas. Asimismo, las noticias periodísticas –los noticieros que antecedían a la proyección de las películas– abandonaron el cine y se concentraron en la “pantalla chica”, fenómeno acompañado por el paulatino uso del televisor. Tiempo después, cuando los programas televisivos también fueron realizados en película fílmica, el intercambio entre la televisión y el cine incluyó el flujo de contenidos e historias narradas, además del personal que trabajaba en ambos espacios de producción. De todos modos, la relevancia social de uno y otro medio, así como las cualidades de ambos dispositivos, marcaron distancias en la forma de legislar su funcionamiento, además de la persistencia de consideraciones teóricas que señalaban las especificidades de ambos fenómenos de comunicación¹.

En los años 80 la cercanía entre cine y televisión se hizo mayor con el surgimiento de los canales de películas y la participación de las cadenas televisivas en la producción cinematográfica en Estados Unidos. En ese marco, la aparición

¹ La especificidad de dichos fenómenos comunicativos establece diferencias evidentes que llevaron a que Marshall McLuhan (1994), por ejemplo, estableciera, en la década del 60, diferencias ligadas al volumen y tipo de información del cine y la televisión. De allí que el cine fuera considerado un *medio caliente* –saturado de información– y la televisión como un *medio frío*, dado el carácter más bien táctil adjudicado por McLuhan.

del videocasete transformó la grabación para posterior emisión, cambiando incluso la forma de trabajo de los artistas y directores, abriendo nuevas posibilidades creativas y modificando los modos de consumo de películas y otros materiales audiovisuales. En tal sentido, el video grabado implicó, en principio, una nueva forma de distribución de la producción cinematográfica, y después se convirtió en una suerte de ambiente propio que abrió la existencia y posibilidades de los canales comunicativos existentes.

El videocasete permitió practicar otros modos de ser audiencia y gestó, además, lo que Jenkins (2006) caracterizó como la cultura de la remezcla, ya que emergieron herramientas de producción y distribución para un público ampliado. Si bien la disminución de los costos de producción del cine en 8mm y 16mm había permitido, algunos años antes, un proceso similar que favoreció la aparición de cineclubes y la producción de los documentalistas, los sistemas de copia de películas cinematográficas seguían siendo dificultosos y no llegó a posibilitar una ampliación de los consumos como la que permitió el video.

La legislación, sin embargo, se mantenía enfocada en la separación conceptual de esos espacios de contacto ligados al cine, la televisión y el video y, en términos valorativos, implicó incluso la proliferación de discursos elitistas que privilegiaron al cine como arte y veían a la televisión y al video como mero entretenimiento hogareño. Esta percepción a favor del cine, al que también se había calificado, en sus primeras décadas de desarrollo, como una mercancía masiva sin valor artístico –se recuerdan y debaten todavía las derivaciones de lo postulado por Benjamin, 1989)–, llevó a que la premiación de los productos cinematográficos se convirtieran en el epítome del valor cultural. Tensión que, haciendo un breve salto al presente, parece actualizarse con la evidente molestia que señalan algunos directores de cine ante la aparición de obras que han sido directamente desarrolladas para plataformas OTT y llegan a convertirse en el foco de atención de los viejos festivales cinematográficos, evidenciando una valoración estética arraigada en la nostalgia por la técnica. “La revolución que estamos viviendo es apabullante. Todo está cambiando... Para mucha gente ya es normal ver una película en el celular, en un iPad” (Vallejo, 2018, p. 127), manifestó el director mexicano Ernesto Contreras en el marco de los premios recibidos por *Roma*, película ganadora del Premio Óscar 2019 como Mejor Película Extranjera –además del galardón obtenido por Alfonso Cuarón (2018) como Mejor Director–. El debate, por supuesto, no se reduce a ese diagnóstico preciso, a la vez que desconcertado, de Contreras, pero sirve para mostrar el momento de cambio que se experimenta en la actualidad.

Con la llegada de Internet en los años 90 y la facilidad de los procesos de digitalización comenzaron a desvanecerse algunas de las diferencias entre la producción de cine, televisión y video y se capitalizó el desarrollo de este último, extendiendo y expandiendo el número de posibilidades de producción y reproducción, mezcla y remezcla. La piratería practicada en la era del video

se multiplicó masivamente con la digitalización y se convirtió en una de las mayores formas de acceso a la producción local, regional, nacional y mundial (Mattelart, 2009). En esa misma lógica de la piratería subyace el éxito del mercado informal de distribución de la producción audiovisual de Nollywood, más cercana a la televisión que al cine en su estética (Lobato, 2010) y, también, todo lo que refiere a la precariedad laboral que caracteriza sus modos de producción (Obiaya, 2012). Asimismo, y lejos de convertirse en la idealización de una suerte de anarquía que vendría a democratizar la producción cultural, la piratería fue domesticada en buena medida por la industria audiovisual internacional a través de la revolución del *streaming* (Fredriksson, 2020). Simultáneamente a las líneas que se fueron desdibujando entre el video, el cine y la televisión, las compañías mediáticas mundiales empezaron hace algunos años a concentrar la propiedad de los diversos tipos de medios y algunas de las empresas mediáticas nacionales se diversificaron en una expansión que implicó estrategias empresariales de tipo vertical y horizontal (Fox & Waisbord, 2002).

Esta nueva convergencia, de tipo económico, que tomó impulso a partir de los años 80 cuando el Reino Unido y Estados Unidos desestimaron y buscaron evadir los lineamientos impulsados por el Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) (Mattelart & Mattelart, 1997), el cual se enmarcaba en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por su traducción al inglés) y, tal lo señalado en el conocido Informe MacBride, instó a realizar cambios que permitieran regular y equilibrar los flujos de información entre los distintos países. El desconocimiento de estos propósitos por parte de ambas potencias mundiales terminó por consolidar, paulatinamente, el dominio actual de unas pocas corporaciones que manejan la cadena de producción, distribución y consumo audiovisual, lo cual limita la producción local y promueve la explotación de los trabajadores del sector a escala planetaria (Miller, 2020).

Este proceso, que desde un inicio ha buscado la convergencia en términos de capitalización, usufructo del talento humano, comercialización y nuevas formas de producción, distribución y consumo, hace difícil reconocer las separaciones de los medios, tal como se expresaba hace algunas décadas. La película *Mulan*, dirigida por Niki Caro (2020), es un caso ejemplar del proceso que se está viviendo: previsto su estreno en salas de cine, finalmente se distribuyó a través de la plataforma Disney+, decisión que causó malestar entre algunos sectores de la industria audiovisual debido al impacto económico sufrido por los encargados, tradicionalmente, de proyectar las películas (Rivera, 10 de agosto de 2020), y más allá de que exista el atenuante de que los cambios responden a la situación pandémica vivida desde comienzos de 2020. El caso de China ilustra estos componentes de la realidad actual, ya que la reapertura de las salas de cine que tuvo lugar hace algunos meses salas de cine implicó no solo la protocolización del cuidado de la asistencia, sino también de pautas

que implicaron que la proyección no supere las dos horas de duración. En tal sentido, el reestreno de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, dirigida por Chris Columbus (2001), generó ganancias que superaron los mil millones de dólares de recaudación (Redacción *La Vanguardia*, 18 de agosto de 2020), así como resultó económicamente impactante la *premiere* de *Tenet*, película de Christopher Nolan (2020), estrenada pese a que su duración pasa las dos horas reglamentadas (Rubin & Davis, 2020).

Otro ejemplo lo ofrece la versión de la película *Justice League* que Zack Snyder no pudo concluir. Si bien el film se terminó bajo la dirección de Joss Whedon (2017), existe desde hace meses una apuesta más del servicio de *streaming* –HBO Max en este caso–, en este caso apalancada por una estrategia mediática que incluye el uso de Twitter, a través de la etiqueta #ReleasetheSnyderCut [#LiberenElCorteDeSnyder], para que los *fans* demanden y finalmente puedan ver el proyecto inconcluso de Snyder. Si bien se espera que esa versión sea conocida en la primera mitad de 2021, la demanda ha generado el rumor de que la versión será finalmente dividida en episodios, como si se tratara de una serie de televisión que buscaría capitalizar la promoción y expectativa despertada (Kit, 2020).

En la actualidad, si tomamos en cuenta las serializaciones de las producciones audiovisuales contemporáneas, la equivalencia técnica que muestran las producciones para cine o televisión y el cruce constante de las empresas que participan en esos espacios de la realización audiovisual ya no deja rastro de las viejas diferencias que ligaban a un producto con un medio específico. Incluso las salas de cine, que antes estaban dedicadas a la proyección casi exclusiva de películas, hoy transmiten opera o ballet en vivo, exhiben visitas a museos y permiten disfrutar partidos de fútbol. Parafraseando –o mejor, tergiversando– a Scolari (2013b): ¿podemos seguir definiendo estas prácticas de consumo audiovisual como “ver cine”? (p. 27). Si a esto le agregamos la proliferación de dispositivos como las *tablets* o los canales de YouTube que ofrecen la visualización de videojuegos en acción, puede señalarse un cambio fundamental de interfaz (Scolari, 2013a), aunque se siga consumiendo producción audiovisual.

Más allá de estas mutaciones y el hecho de que los medios se han amalgamado o, al menos borroneado, las singularidades del entorno mediático característico de la segunda mitad del siglo XX, la reglamentación y la legislación dedicada a regular el área audiovisual mantuvieron las diferencias entre los distintos espacios, lo cual permitió que, al menos de manera ilusoria, estos medios siguieran teniendo una existencia paralela. La legislación nacional e internacional en materia de políticas culturales se mantuvo durante mucho tiempo en esa línea, y el desarrollo de las nuevas tecnologías ha hecho que, en algunos casos, muestre cierta contradicción con las realidades experimentadas por los usuarios y los consumidores del audiovisual.

Finalmente, es clave señalar la centralidad que sigue teniendo el Estado, aunque su rol en buena medida haya pasado de la regulación, el control y la protección de la producción audiovisual a la tarea de “mediador, facilitador y promotor de las industrias mediáticas” (Miller & Krady, 2016, p. 80). Es por eso que el concepto de *sistemas mediáticos nacionales* mantiene su relevancia, en particular para el estudio comparativo de prácticas e instituciones (Flew & Waisbord, 2015). En este artículo, y con el objetivo de ilustrar las situaciones antes mencionadas y hacer, de alguna manera, ese desplazamiento que va de los medios –pensados como entidades separadas– al actual *espacio audiovisual ampliado* (Marino, 2016)² o *convergente* (Deuze, 2007), se propone seguir un recorrido por los lindes del cine, la televisión y el video en Colombia, dando cuenta de sus interacciones y la relación con las políticas públicas culturales que sostuvieron las transformaciones.

3. EL CASO COLOMBIANO

El punto de partida para realizar el recorrido es la producción audiovisual colombiana de los años 60 del siglo XX. Luego se establecen una serie de cortes esquemáticos que marcan la transición entre los años 90 y la primera década del siglo XXI y, finalmente, al EAA colombiano que se fue conformando en los últimos años. Las fuentes utilizadas incluyen documentos y entrevistas que se detienen en esa historia y los acontecimientos destacados del campo audiovisual de Colombia, además de la revisión de las leyes y decretos que delinearon las políticas culturales y mediáticas.

3.1. Medios claramente diferenciados (1960-1980)

La conformación del Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISIÓN), a partir del Decreto N° 3267 de 1963, estableció un sistema mixto entre actores públicos y privados, dejando a este último sector el manejo de la programación televisiva conforme a la realización de licitaciones y destinada, por entonces, al único canal de televisión existente: Canal 1 (Calero Aparicio, 2002). Cuatro más tarde, en 1967, nació el canal Teletigre, que luego pasaría a ser la segunda cadena nacional: Cadena 2 (Banrepultural, 2020). Años antes, la negociación entre Fernando Restrepo, director por entonces de Radio Televisora Nacional de Colombia, y Goar Mestre, un productor cubano representante en América Latina de la cadena estadounidense CBS, permitió que Colombia cuente con su propio telecine, un aparato requerido para convertir películas cinematográficas al formato televisivo para transmitir contenidos audiovisuales en la “pantalla chica”. Esto significó un cambio trascendental en la forma de hacer televisión, que hasta 1958 era completamente en vivo (Señal Memoria. Redacción RTVC, 2 de agosto de 2018).

2 Definido como el “conjunto integrado por los sectores del cine, la televisión abierta y de pago (analógica y digital) y los servicios online” (Marino, 2016, p. 12).

La década del 70 se caracterizó por la creación del canal educativo Canal 11, la inauguración de una estación de Telecom en el municipio de Chocontá –que permitió que la televisión nacional se incorporara a la red mundial de transmisión por satélite y se pudieran ver programas de televisión extranjeros en directo–, y la concesión de licitaciones a las programadoras RTI, Punch, Caracol, Protón, Alberto Dangong Uribe, Eduardo Ruiz Martínez, Jorge Barón y Alberto Acosta, entre otros actores que operaron en los inicios de la producción audiovisual colombiana (Redacción *El Tiempo*, 11 de junio de 2004). Durante esos años también fue creada la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), una entidad del Estado que tuvo la tarea de apoyar el desarrollo de producciones nacionales, además de que buscó convertir a Colombia en un escenario atractivo para la filmación de los proyectos de las grandes productoras extranjeras y generar beneficios económicos para el país.

Hasta ese momento las diferencias entre cine y televisión eran muy marcadas, tanto en el terreno de la producción como a nivel conceptual y legislativo. Por un lado, el trabajo cinematográfico se caracterizaba por su precariedad (Uribe Jongbloed & Miller, 2020) y las dinámicas de intercambio entre ambos medios se limitaban a la participación actuarial de algunos artistas, como fue el emblemático caso de Carlos “El Gordo” Benjumea, quien participó en la serie televisiva *Yo y tú*, lanzada en 1956, y en la película *El taxista millonario*, de Gustavo Nieto Roa (1979), un éxito de taquilla sin precedentes que se mantuvo en el primer puesto hasta 1981 con 542,000 dólares de recaudación (Triana de Vargas, 1982). En este periodo la televisión gozó de un crecimiento notable en términos técnicos, algo que el propio Benjumea reconoció en una entrevista realizada en 2014:

Nosotros pasamos de tener una televisión artesanal y romántica a volvernos una industria de la televisión. Ese es el cambio realmente, ahí está todo el cuento. Entonces aparecieron personas que les enseñaron a los nuevos cómo se escribe, cómo se hace, cómo se pone la cámara, cómo se ilumina, no cómo se alumbraba sino ¡cómo se ilumina! Cómo se pone sonido, no cómo se hace ruido. Cada tema empezó a volverse algo que requería especialización y así llegamos e intentamos hacer las cosas en los años 80 (Carlos Benjumea en Mora Moreo, Uribe Jongbloed & Puccini Montoya, 2014).

Sin embargo, las condiciones laborales mostraban la falta de garantías para los artistas, quienes eran contratados por episodio, lo cual caracterizó la inestabilidad laboral del periodo (Redacción Radio Nacional de Colombia, 13 de junio de 2019).

Otro caso emblemático de esta etapa lo representa el periodista Daniel Samper Pizano, autor durante años de las columnas humorísticas *Dejémonos de vainas*, insumo de la serie televisiva que llevó el mismo nombre y se emitió, desde 1984, por más de una década. Asimismo, Samper Pizano estuvo in-

volucrado en otras series como *Don Camilo*, de 1987, que lo obligó a arduas negociaciones en Italia dada la raíz literaria y cinematográfica del personaje creado por el escritor Giovannino Guareschi, *Escalona*, emitida en 1991, y *Leche*, producción de 1996; además de ser el padre de Daniel Samper Ospina, periodista que en 2016 se convirtió en *youtuber*; una muestra anecdótica de la creciente migración a otros formatos digitales.

A mí me encantó la historia desde un principio, algunos de los episodios me impresionaron. Cuando mi mamá vio mi fascinación por *Don Camilo* y empezaron a llegar las películas con Fernandel (nombre artístico del actor francés: Fernand Joseph Desiré Contandin), ella me llevó a verlas. Fue la primera vez que vi una imagen de *Don Camilo* distinta a la que yo tenía (Daniel Samper Pizano en Mora Moreo, Uribe Jongbloed & Puccini Montoya, 2016).

Por otro lado, en medio del auge y el impacto mediático de la televisión, a mediados de los años 80, se produjeron otras disposiciones reglamentarias. En 1985 apareció la antena parabólica, lo que implicó una mayor penetración del servicio televisivo en zonas que, debido a las condiciones geográficas del país, no podían tener fácil acceso (Mejía Reyes, 2006). Esto también fue clave para la aparición de canales comunitarios y permitió que se puedan ver programas de la televisión satelital abierta de otros lugares del mundo. En esa misma época, durante la presidencia de Belisario Betancur, TV Cable LTDA se convirtió, en 1987, en la primera operadora de suscripción por cable en Colombia. Esta sociedad fue fundada por la empresa Datos y Mensajes –una de las programadoras más destacadas de la época perteneciente a la familia del expresidente Misael Pastrana–, en sociedad con *El Tiempo*, RTI, RCN Televisión y Caracol Televisión (Redacción *El Tiempo*, 11 de junio de 2004). El dato anterior señala, además, la consolidación temprana de los oligopolios dentro de la industria, apenas dos años después de que se aprobara la Ley N° 42 de 1985³ que contemplaba la posibilidad de que particulares prestaran servicios de televisión por suscripción (Bernal & Dávila, 1999).

En ese proceso también tuvo lugar cierta descentralización de la televisión a partir del nacimiento de los canales regionales, muchos de ellos reproductores de los contenidos de lo producido en las grandes ciudades de Colombia, pero gestores de miradas que permitieron mostrar las singularidades y las manifestaciones culturales de las distintas regiones del país. En 1986, Teleantioquia fue el primer canal regional en establecerse en el noroeste de Colombia, seguido por Telecaribe, ese mismo año, y Telepacífico, en 1988 (García, 2012).

Al cierre de la década del 80, la expansión de los espacios de distribución y el consumo de la producción audiovisual, la emergencia de los clubes de alquiler de videocassettes, la instalación de nuevos canales públicos y el auge de

3 Véase: Ley N° 42 (1985) sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1597337>

la televisión vía satélite y el sistema de cable, a lo que se agrega cierto despegue del cine promovido por FOCINE, puede entenderse como una expresión de la diversidad audiovisual en expansión.

3.2. Las amalgamas y los conglomerados (1990-2010)

El periodo comprendido entre inicios de 1990 y finales de la primera década del siglo XXI se destacó por un desarrollo considerable en materia de legislación dedicada al sector audiovisual. La flamante Constitución de 1991 implicó un punto de partida para las expectativas de cambio que se darían en la industria durante las siguientes décadas. Antes, el Decreto N° 1900 del año 1990⁴ y la Ley N° 14 sancionada en 1991⁵ habían sentado algunas bases legales y administrativas para la regulación integral del servicio de televisión. Dichas leyes apostaban a desestimular la concentración monopólica de las grandes programadoras televisivas, regular la participación estatal y mejorar la calidad del servicio a partir del estímulo a la competencia (Redacción *El Tiempo*, 16 de diciembre de 1990). No obstante, y pese a que el decreto y ley mencionados hacían mención al control y la vigilancia del Estado, también le abrían paso a la competencia en tanto signo de una época neoliberal marcada por la apertura de la producción y la distribución televisiva a las dinámicas globales que presentaba el sector de las telecomunicaciones (Bernal & Dávila, 1999).

Mientras la televisión avanzaba hacia una normatividad que conciliaba lo público y lo privado, luego de los proyectos de ley fallidos de 1989 y 1990 (Vizcaíno, 2004), FOCINE fracasaba en su estrategia para atraer capital extranjero, en parte, según Rivera Betancur (2019), por la ola de violencia que sufría el país. En ese contexto, FOCINE dejó de existir en 1993, paradójicamente un tiempo después de que *Rodrigo D. No futuro*, de Víctor Gaviria (1990), fuera escogida como la primera película colombiana seleccionada por el Festival de Cannes y sin que haya terminado la producción de su último proyecto, la película *La estrategia del Caracol*, dirigida por el cineasta Sergio Cabrera (1993), tiempo después nominada a los Premios Goya (Guzmán, 21 de octubre de 2018). Un tiempo de recambio y ajustes que, desde el punto de vista de los cruces entre video, televisión y cine, tiene su expresión en una imagen de la película de Cabrera: en una escena se muestra al Doctor Holguín, personaje interpretado por Víctor Mallarino, quien se dirige a su subalterno mediante videos pregrabados proyectados en un televisor, a pesar de que ambos se encuentran en la misma habitación.

En ese marco, la Constitución de 1991 planteó la creación de la Comisión Nacional de Televisión (CNTV), que a partir de entonces sería la encargada de

⁴ Véase: Decreto N° 1900 (1990), Presidencia de la República, Colombia. Recuperado de: https://www.mintic.gov.co/portal/604/articulos-3568_documento.pdf

⁵ Véase: Ley N° 14 (1991), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=266>

la reglamentación del servicio de televisión en Colombia, cuyo marco jurídico estuvo consignado en la Ley N° 182 de 1995⁶. La CNTV se caracterizó por ser un órgano autónomo e independiente del poder ejecutivo nacional, que en teoría permitió un ejercicio más democrático del sistema de prestación del servicio televisivo. Sin embargo, el desarrollo tecnológico y el fenómeno de convergencia digital que habilitó que los diversos servicios (conexión a Internet, sistema de televisión y telefonía, difusión radiofónica) fueran prestados a través de una misma red, hizo que la eficiencia del mencionado modelo regulatorio comenzó a ser cuestionado, dado que la regulación generó incoherencias entre los distintos órganos de control (Pacheco, 2015). Asimismo, mediante esta misma legislación, modificada en 1996, se abrió el camino para la creación de los canales privados, Caracol y RCN entre ellos, y comunitarios.

La Constitución también permitió que en 1997 se instituyera el Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía, que permitió que años más tarde se promulgara la Ley N° 814 de 2003⁷, o *Nueva ley de cine*, que estimuló la producción local a través de beneficios tributarios para las empresas que inviertan en la realización cinematográfica; en ese contexto se creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC),

una entidad autónoma regida por el derecho privado cuyo objetivo es el fomento y la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana. Este nuevo Fondo recibe los bienes que fueron de FOCINE y, para sus actividades, añade a su nombre la denominación Proimágenes en Movimiento (Ministerio de Cultura, 2010, p. 505).

Como antes se deslizó, durante la década del 90 la industria audiovisual colombiana ya contaba con producciones televisivas y cinematográficas de reconocimiento. Entre estas se encuentran la telenovela *Café con Aroma de Mujer*, de 1994), que se convirtió en el primer gran éxito de venta internacional; *Amar y vivir*, del año 1988), cuyo éxito motivó la realización de una película y, más de veinte años después, en 2020, se concrete una nueva versión distribuida por Netflix; y la película *La vendedora de rosas*, de Víctor Gaviria (1998), obra que retrató la dura realidad que viven muchos niños sumidos en la pobreza en Medellín y, en 2015, recobró el impulso inicial gracias a la exitosa serie de televisión *Lady, la vendedora de rosas*, basada en la vida de Lady Tabares, la actriz protagonista de la película.

Por su parte, el éxito que a partir 1994 cosechó la telenovela *Café, con aroma de mujer* en los mercados de Europa del Este e Israel sentaron las bases para la

6 Véase: Ley N° 182 (1995), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://pdba.georgetown.edu/Parties/Colombia/Leyes/Ley182.pdf>

7 Véase: Ley N° 814 (2003) sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796>

venta internacional de *Yo soy Betty, la fea*, obra de 1999 que se convertiría en la gran producción colombiana en el exterior, con más de veinte adaptaciones y emitida en cerca de 70 mercados mundiales (Uribe Jongbloed & Diez, 2017). Vale destacar que el desconocimiento de RCN en este tipo de negociaciones llevó a que “los derechos de adaptación de Betty se vendieran de diferentes maneras a distintos compradores –en ocasiones, solo se vendía el guion, otras veces se vendía el guion más un libro de producción” (Uribe Jongbloed & Diez, 2017, p. 105). A modo de anécdota, aunque delata el impacto nacional de la telenovela, vale mencionar que Andrés Pastrana, entonces presidente de Colombia, llamó a los directivos de RCN para evitar que el personaje de Betty aceptara un soborno o se mostrara involucrada en hechos de corrupción que, tal se desprende del llamado presidencial, sería desmoralizante para la sociedad (Redacción *Publimetro Colombia*, 19 de julio de 2019).

Además de los canales abiertos privados de alcance nacional, en esos años entraron en funcionamiento canales privados regionales en ciudades como Yopal, Pereira y Bogotá. Por caso, en 1999 la CNTV le adjudicó a la Casa Editorial El Tiempo –dueña del periódico nacional del mismo nombre– el canal bogotano Citytv. Mientras que algunas programadoras como Punch, JES y Cenpro entraron en crisis y desaparecieron al no contar con fuentes de financiación y un contexto marcado por la crisis del modelo neoliberal. En 2003, la CNTV, con la intención de fortalecer a la televisión pública, le adjudicó cuatro concesiones a Canal 1, un año antes de que INRAVISIÓN fuera liquidada y sustituida por Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC) (Banrepcultural, 2020).

Simultáneamente, y tras años de abandono a la industria cinematográfica, la *Nueva ley de cine* apostó a generar un ambiente en el que la realización audiovisual dejara de ser prohibitiva en lo económico y las potenciales ganancias generaran aportes para el crecimiento de la industria (Tenorio, 2017). Transcurrida una década de la promulgación de la ley se evidenciaban signos positivos relacionados al incremento de la producción nacional y el reconocimiento de varias películas en festivales internacionales, aunque la recaudación por los ingresos de taquilla no mostró en esos años incrementos significativos (Rivera Betancur, 2014).

En 2008, producto en gran medida de los procesos de apertura del mercado y el proceso privatización favorecidos por la Constitución (Matías, 2006), Telmex compró las operaciones de televisión por suscripción de TV Cable Bogotá, Cablecentro, Superview, Teledinámica y Cablepacífico, y se convirtió así en el mayor operador de televisión por cable del país. Un año después, se produjo la compra parcial e internacionalización de algunas productoras nacionales: NBC Universal invirtió en RTI, Fox de News Corporation paso a ser dueño de Telecolombia y Sony Pictures compró acciones de Teleset. Procesos que evidencian que Colombia no es ajena a la tendencia que permitió la creación de

grandes conglomerados y oligopolios mediáticos, con el consecuente riesgo de que se detenga la producción local y regional y se angosten las posibilidades de democratizar la circulación de mensajes.

Para entonces resultó evidente el crecimiento de la cobertura de Internet, que entre 2000 y 2008 pasó de menos del 5% a un 25% de la población colombiana (Arango Forero et al., 2009). Dicho crecimiento está atado a un elemento importante del periodo: la sanción de la Ley N° 1341 de 2009 por la cual se definieron los “principios y conceptos” que regirían a la sociedad de la información y se fijó la organización de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TICs)⁸. Además, se creó la Agencia Nacional del Espectro y se dictaron otras disposiciones que hicieron, desde el punto de vista nominal, que la Comisión Reguladora de Telecomunicaciones (CRT) pase a llamarse Comisión Reguladora de Comunicaciones (CRC). La misma quedó encargada, entre otras funciones y como órgano del flamante Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTICs), de promover la competencia de las telecomunicaciones, evitar la formación de monopolios y regular los mercados de las redes y los servicios de comunicaciones.

De esta manera quedaron diferenciados los tres entes encargados de la supervisión de las distintas formas de distribución de la producción audiovisual: el cine quedó en manos del Ministerio de Cultura, la televisión pasó a estar controlada por la CNTV e Internet por la CRC-MinTICs.

3.3. El espacio audiovisual ampliado (2010-2020)

Netflix llegó al país en septiembre de 2011 (*El Espectador*, 9 de septiembre de 2011), y en un contexto en el que aún no se contemplaba, en materia legislativa, la regulación de las plataformas de *streaming*. Fue así que, de manera algo tardía e insuficiente respecto de los cambios que en materia de convergencia tecnológica se estaban experimentando en la regulación del servicio público de televisión en Latinoamérica, el gobierno de Colombia liquidó la CNTV y creó la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV). Por su parte, para competir con estas plataformas, los canales privados como Caracol Televisión desarrollaron servicios de *streaming* en las que comenzaron a alojar telenovelas, series, películas y eventos en vivo, como los partidos de fútbol (Pacheco, 2015).

El mismo año en que la ANTV asumía las funciones de la CNTV fue sancionada la Ley N° 1556 de 2012⁹, conocida como *Ley de filmación de Colombia*, que diseñó un paquete de beneficios tributarios para las productoras internacionales que decidieran filmar en Colombia, lo cual pretendía impactar y atraer “producciones fugitivas” (*runaway productions*) como *Narcos* de Netflix o la

⁸ Véase: Ley N° 1341 (2009), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://www.mintic.gov.co/portal/inicio/3707:Ley-1341-de-2009>

⁹ Véase: Ley N° 1556 (2012), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/tramites_servicios/visas/archivos/ley_1556_de_2012.pdf.

más reciente, de 2019, *Gemini Man*. En sus inicios esta ley estaba dirigida a las obras cinematográficas, sin excluir a las películas producidas para televisión u otros medios, y debían cumplir con las consideraciones establecidas por el Comité para la Promoción Fílmica de Colombia. Al respecto, uno de los trabajadores de la industria audiovisual entrevistado en el marco de la investigación realizada planteó que

cuando se habla de la Ley N° 1556 se enfoca mucho en proyectos cinematográficos, pero ¿qué es un proyecto cinematográfico si ya no tenemos cine y todo es digital? Entonces sucedió que nos encontrábamos trabajando en la producción de alguna serie, aunque para nosotros era un proyecto cinematográfico, pero la norma marcaba diferencias al respecto. Entonces, claro, entender qué era cine para la ley de cine ha sido muy chistoso, ya que teníamos un proyecto audiovisual como una serie, que tiene muchos más ingresos, pero que no era considerado cine por el hecho de tener capítulos¹⁰.

En ese marco, la serie *Narcos* llevó a replantear, en 2015, qué formatos audiovisuales podrían acceder a los beneficios promovidos por la legislación, ya que dicha serie recibió los apoyos derivados de la *Ley de filmación de Colombia* presentándose como una película para televisión, aunque la aparente contradicción –por ser una serie– motivó que años más tarde se creara el Plan Nacional de Desarrollo que extendió los beneficios de la ley a “otros géneros audiovisuales realizados en Colombia”¹¹.

La llegada de las “producciones fugitivas”, cuyos trabajadores se encuentran usualmente sindicalizados, también ha permitido que los trabajadores colombianos experimenten mejores condiciones laborales y demanden por sus derechos:

En televisión trabajamos en jornadas muy extensas, estamos hablando de 15, 16 y hasta 18 horas. [En contraste] las producciones extranjeras que han venido están acostumbradas a trabajar la cantidad de horas laborales mínimas que corresponde. Es muy beneficioso para los que trabajamos en este tipo de producciones, porque se habla de un horario y generalmente vamos a trabajar 12 horas, pero con ellos trabajamos 9 horas u 8 horas. En las producciones extranjeras se cumplen casi con todos los parámetros exigibles¹².

No obstante, declaraciones como las de Ana María Orozco, protagonista de *Yo soy Betty, la fea*, expone otros aspectos debatidos en Colombia: los derechos

¹⁰ Testimonio obtenido en la Entrevista N° 11. Las entrevistas aquí citadas forman parte del proyecto de investigación denominado “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556”. Dicho proyecto fue ganador del estímulo de “Investigación en Cinematografía” del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) en 2019.

¹¹ Véase: Presidencia de la República, Colombia (2018). Recuperado de: <https://id.presidencia.gov.co/especiales/190523-PlanNacionalDesarrollo/documentos/BasesPND2018-2022.pdf>

¹² Testimonio obtenido en la Entrevista N° 16 del proyecto de investigación denominado “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556”.

de los artistas de recibir ingresos por las retransmisiones de los productos audiovisuales, más allá del pago que reciben por el uso de la imagen (Redacción *W Radio*, 1 de agosto de 2019). En tal sentido, y con la finalidad de proteger a los trabajadores del sector, en 2017 se aprobó la Ley N° 1835¹³, una norma que tiene como objetivo el reconocimiento de las regalías a los directores y los guionistas por la reproducción de sus obras.

También en 2017, en pleno proceso de convergencia mediática, los Premios India Catalina de la Televisión Colombiana pasaron a llamarse Premios India Catalina de la Industria Audiovisual, un guiño al dinamismo actual del sector y la necesidad de incluir a las series y los documentales web como parte del EAA (Colprensa, 19 de diciembre de 2016). Por caso, la serie *Déjala morir*, emitida en 2017 por el canal regional Telecaribe, se convirtió en la producción más premiada de la edición 2018 con 13 premios India Catalina de la Industria Audiovisual. Durante estos años también se estrenaron *Distrito Salvaje*, en 2018, la primera producción colombiana para Netflix (Redacción *Caracol Radio*, 26 de septiembre de 2018) y *Bolívar*, de 2019, una serie de Caracol Televisión distribuida inicialmente a través de Netflix en Estados Unidos y América Latina, excluyendo a Colombia, y transmitida en el país cinco meses después por televisión abierta (Pardo, 5 de julio de 2019). Realizaciones que expusieron el modo en que se fueron desdibujando los límites entre los distintos medios y espacios de distribución de contenidos.

Luego de siete años de la creación de la ANTV y la Ley N° 1556 (*Ley de filmación de Colombia*), se acordó una legislación acorde con las dinámicas de convergencia: con la Ley N° 1978 de 2019¹⁴, conocida como *Modernización del sector de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones*, la televisión pública dio un paso fundamental al universo multiplataforma. A partir de allí la Comisión de Regulación de las Comunicaciones (CRC) asumió las funciones de la ANTV (Redacción *Gov.Co*, 25 de junio de 2019), lo cual denota también que los temas relacionados a la convergencia quedaron bajo la órbita de un ministerio, el MinTICs, enfocado más bien en la tecnología, sin contemplarse el aspecto cultural involucrado en la producción audiovisual.

Por otro lado, en 2019 las salas de cine alcanzaron una cifra récord de 73,1 millones de espectadores, logrando un “incremento de 9 millones de espectadores adicionales a los registrados en 2018” (Proimágenes Colombia, 2020, p. 4). En cuanto a las formas de consumo de contenido audiovisual dentro de los hogares, existe una tensión entre las formas tradicionales, que aún son preponderantes, y los sistemas digitales, Youtube y Netflix entre las principales

13 Véase: Ley N° 1835 (2017), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1835_2017.html

14 Véase: Ley N° 1978 (2019), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201978%20DEL%2025%20DE%20JULIO%20DE%202019.pdf>

referencias. Asimismo, las asimetrías regionales en materia de infraestructura y posibilidades socioeconómicas establecen un acceso diferencial a Internet y, por lo tanto, en el consumo audiovisual digital, focalizado en las grandes ciudades y, desde el punto de vista etario, en el público juvenil (Bustamante Bohórquez et al., 2019). Según las cifras de una encuesta realizada por la CRC en el año 2019, el 96% de los hogares cuenta con un televisor y el 33% acceden a servicios OTT gratuitos, siendo Youtube la plataforma de mayor penetración con un 26%. Por otro lado, el 24% de los encuestados tiene acceso a plataformas OTT pagas, lideradas por Netflix con un 17%, seguida por Claro Video, HBO Go y DirecTV Play con el 3%” (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2020, p. 26). Los casos mencionados son ejemplos de la lenta migración hacia otras plataformas.

Frente a esta realidad, además de los servicios de *streaming* pagos ofrecidos por cableoperadores –Claro Video, DirectTV Play, entre ellos–, también existen esfuerzos recientes por parte de los canales abiertos, públicos y privados, para generar una oferta en la red, ya sea por *streaming* o a través del armado de repositorios digitales. La plataforma Caracol Play, por caso, funciona como un repositorio de contenidos lanzados en la televisión, pero también cuenta con material original estrenado directamente en la web, y en ambos casos existen contenidos gratuitos y otros que exigen el cobro por suscripción.

Por su parte, en el sistema de medios públicos, RTVC también tiene su propia plataforma, que además de funcionar como el archivo de distintas producciones colombianas emblemáticas de los años 80, también contiene series, películas y documentales lanzados en televisión por el canal público *Señal Colombia*. Además, la plataforma RTVC Play cuenta con varios títulos creados y pensados para ser estrenados a través de la página web, como fue el caso de *El Inquisidor*, una serie de 2019 ficción hecha con dispositivos móviles que fue coproducida entre RTVC y SmartFilms (Redacción RTVC, 30 de abril de 2020). Esta es, sin lugar a dudas, una de las muestras palpables de los lentos pasos de la industria audiovisual hacia la convergencia y la innovación en materia de generación de contenidos, aun cuando la televisión pública no ocupa los lugares de preferencia en el consumo de los colombianos.

Bustamante Bohórquez y otros autores (2019) plantean que el camino hacia la convergencia también puede evidenciarse a partir del surgimiento de nuevos actores y productoras independientes que han encontrado en YouTube un espacio de difusión prometedor. Lo cual se debe, fundamentalmente, al proceso que ha permitido aumentar la oferta y generar condiciones para la ampliación de la producción en el país. Un ejemplo de esto es la productora Dirty Kitchen, que ha realizado series web para distintas marcas y cuenta, además, con producciones originales que se distribuyen por YouTube y, de manera simultánea, circulan a través de sus cuentas en Instagram, donde paradójicamente tiene la mayor cantidad de seguidores, y Facebook.

En ese marco de transformaciones y en medio de la emergencia sanitaria que se vive desde hace más de un año, es probable que el consumo a través de plataformas OTT se haya incrementado, tal como lo indica el crecimiento de Netflix en el segundo trimestre del 2020, alcanzando más de 192 millones de suscriptores en todo el mundo (Redacción *Forbes México* (16 de julio de 2020) o la recién estrenada plataforma Disney+, que a principios de agosto alcanzó los 60,5 millones de suscriptores superando sus propias proyecciones de crecimiento (Solsman, 4 de agosto de 2020).

Un tal Alonso Quijano, producida por la Universidad Nacional de Colombia para UN Televisión (2020), y considerada la primera película estrenada en una plataforma digital y de manera gratuita durante la pandemia, es otro caso local que evidencia la transformación de la distribución de las producciones audiovisuales y su adaptación estratégica de acuerdo con la reacción de los usuarios (Redacción *Vanguardia*, 24 de junio de 2020; Redacción Cultura de *El Tiempo* (1 de julio de 2020). Aunque se tenía previsto que la película se mantuviera disponible del 1 al 15 de julio de 2020, la respuesta positiva de los usuarios hizo que se decidiera mantenerla de forma indefinida y, según los datos del 19 de agosto de 2020, alcanzó las 500.775 visualizaciones.

Finalmente, vale decir que este proceso de cambios se expresa en el Decreto N° 474 de 2020¹⁵ por el cual se reglamentó el funcionamiento del Fondo Fílmico Colombia enmarcado en el Plan Nacional de Desarrollo, algo que se resume en el detalle conceptual de dejar de pensar en obras del “cinematográfico” y pasar a hacer referencia a la producción “audiovisual”, lo cual incluye a la televisión, los videos musicales, las series web, la publicidad y los videojuegos como beneficiarios potenciales de los Certificados de Inversión Audiovisual que estimulan la producción local (Redacción *Arcadia*, 16 de junio de 2020).

4. CONCLUSIONES

El proceso de convergencia implica, necesariamente, una democratización de la esfera pública, que torna todo en un mito si se evidencia la concentración y el usufructo oligopólico de la producción y distribución audiovisual de los grandes medios o empresas ligadas al sector. Los cambios en la esfera audiovisual colombiana dan cuenta de los procesos de expansión y contracción que permiten observar políticas basadas en medios diferenciados, así como los límites de su aplicabilidad en el mundo audiovisual actual, ya que las medidas regulatorias que promovieron la producción cinematográfica se reconocieron finalmente estrechas para abarcar al cine, la televisión y el video. Al tiempo que su reconfiguración esconde el riesgo de una suerte de amalgama o convergencia que, a la par del desarrollo de las

¹⁵ Véase: Decreto N° 474 (2020), Ministerio de Cultura, Presidencia de la República, Colombia. Recuperado de: <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%20474%20DEL%2025%20DE%20MARZO%20DE%202020.pdf>

plataformas digitales, proyectan el sueño neoliberal de la expansión de las industrias creativas como gran paradigma de desarrollo económico (Arias, Uribe & Miller, 2018).

En paralelo, y teniendo en cuenta los casos citados, el sistema de medios públicos busca entrar en el mundo de la multiplataforma, aunque la concentración de “un número muy limitado de personas en altas posiciones administrativas de gobierno” (Castaño, 2017, p. 217) y los límites que la regulación, por un lado, y la financiación de proyectos alternativos o de contenidos que no se asemejen a la producción privada, por el otro, también ha marcado una trayectoria irregular que aún requiere desarrollo y amplitud (García Ramírez, 2015).

En este marco, el espacio audiovisual ampliado en Colombia se ha configurado bajo un paradigma en donde convergen los distintos medios y los lenguajes audiovisuales (Uribe Jongbloed, 2016), pero expone un proceso de concentración que favorece a los grandes actores del campo, sean capitales extranjeros o nacionales. En tal sentido, la situación en Colombia ante los cambios en la producción y la distribución de los productos audiovisuales, y las transformaciones ligadas a su consumo, es muy similar a la que se exhibe en lugares como Argentina, ya que

la industria resuelve los cuestionamientos con su receta mágica y esperada: la concentración, donde el grande, con capacidad de sobrevivir se come al pequeño y dependiente; y el Estado afronta la situación manteniendo mecanismos de fomento a la producción de contenidos para soportes diferenciados (cine, formatos de televisión abierta con ficciones de pocos capítulos, etc.) que no logran generar audiencias relevantes ni cumplir con las cuotas de diversidad esperada (Marino et al., 2016, p. 170).

Al mismo tiempo se exponen y continúan debates de larga data, como los presentados por los artistas desde los años 80, que explicitan la precariedad laboral del sector, al punto de que las llamadas producciones fugitivas, que buscan condiciones que les permitan abaratar los costos de producción, se terminen convirtiendo, en algunos casos, en una suerte de “espejos” de condiciones dignas para los trabajadores locales. Como ya se ha mencionado, el incremento cuantitativo de producción cinematográfica y la expansión de la producción televisiva colombiana a través del servicio OTT no representa mejoras de las condiciones laborales existentes en Colombia (Uribe Jongbloed & Corredor-Aristizábal, 2020; Castaño, 2017).

Finalmente, vale mencionar otro de los desafíos expuestos a partir de la sanción de la Ley N° 1978, cuyo propósito sería *modernizar* las TICs y dejó en manos de la CRC garantizar el pluralismo y la diversidad en el contenido audiovisual de los canales de televisión, al igual que

el desarrollo de la radiodifusión sonora pública, la televisión pública, la promoción de los contenidos multiplataforma de interés público que promuevan la preservación de la cultura y la identidad nacional y regional, y la apropiación tecnológica mediante el desarrollo de contenidos y aplicaciones con enfoque social¹⁶.

En el entorno mediático contemporáneo las políticas de convergencia han resquebrajado las divisiones mediáticas clásicas y tienden a transformar las potencialidades tecnológicas de producción, distribución y consumo. El riesgo es que su desarrollo no beneficie de manera equitativa a todos los sectores y agentes comprometidos en la producción local, sino que favorece a aquellos que disfrutan de una posición dominante, como es el caso de la producción audiovisual de Hollywood (Boyd-Barrett, 2015; Miller, 2020). El entorno digital, o “la nube”, el espacio supuestamente etéreo que encapsula nuestros sueños de democracia, libertad y autocontrol a través de Internet (Mosco, 2014), descansa sobre grandes conglomerados económicos y espacios físicos cuyo flujo se encuentra a merced de los grandes operadores.

El espacio audiovisual ampliado que hoy nos atraviesa, nos forma, nos constituye, hace de esa existencia enmarañada y convergente –de ese espacio “de los libros que se leen, de la música que se oye, del cine que se ve y de los programas de televisión que divierten, informan, indignan, inquietan, aterran y entretienen” (Samper Pizano, 2004, p. 17)– un escenario central de las disputas contemporáneas.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Arango Forero, G., Gutiérrez Coba, L., Forero Gutiérrez, A., Valderrama Valderrama, J., Prada Penagos, R., Barrera Avellaneda, L. C. & Guzmán de Reyes, A. (2009). *The Media in Colombia*. In Albarran, A. (ed.), *The Handbook of Spanish Language Media* (pp. 63-76). London: Routledge.
- Arias, O., Uribe, E. & Miller, T. (2018). Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2(9), 115-128. Recuperado de: <https://doi.org/10.15304/ricd.2.9.5570>
- Banrepultural (2020). *La televisión en Colombia*. Recuperado de: https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/La_televisi%C3%B3n_en_Colombia#El_canal_11_y_la_televisi.C3.B3n_educativa_1970

¹⁶ Véase: Art. 3, Ley N° 1978 (2019), sancionada por el Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201978%20DEL%2025%20DE%20JULIO%20DE%202019.pdf>

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (pp. 15-57). Madrid: Taurus.
- Bernal, P. & Dávila, G. (1999). *El régimen jurídico de la televisión en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Boyd-Barrett, O. (2015). *Media Imperialism*. United State: Sage.
- Bustamante Bohórquez, B., Aranguen Díaz, F. & Riveros Solórzano, H. (2019). Colombia: espacio de tensión entre la tradición y la digitalización. En Vasallo de Lopes, M. & Orozco Gómez, G. (coordinadores), *Modelos de distribución de la televisión por Internet: Actores, tecnologías, estrategias* (pp. 145-177). Porto Alegre: Editorial Meridional.
- Calero Aparicio, F. (2002). The Colombian media: modes and perspectives in television. En Fox, E. & Waisbord, S. (eds.), *Latin Politics, global media* (pp. 89-106). United State: University of Texas Press.
- Castaño, A. (2017). *Media work and public value: Producing public service television under state control in Colombia*. PhD Thesis, University of Leicester, United Kingdom.
- Colprensa (19 de diciembre de 2016). Los Premios India Catalina renuevan su nombre. *El Universal*. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.co/cultural/los-premios-india-catalina-renuevan-su-nombre-242760-HWEU351565>
- Comisión de Regulación de las Comunicaciones (2020). *El rol de los servicios OTT en el sector de las comunicaciones en Colombia, 2019*. Recuperado de: <https://www.crcm.gov.co/uploads/images/files/CRC-EstudioOTT-2020-publicar-vf.pdf>
- Deuze, M. (2007). Convergence culture in the creative industries. *International Journal of Cultural Studies*, 10(2), 243-263. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.1177/1367877907076793>
- Flew, T. & Waisbord, S. (2015). The ongoing significance of national media systems in the context of media globalization. *Media, Culture & Society*, 37(4), 620-636. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/0163443714566903>
- Fox, E. & Waisbord, S. (2002). Latin politics, global media. En Fox, E. & Waisbord, S. (eds.) *Latin Politics, global media* (pp. 1-21). United State: University of Texas Press.
- Fredriksson, M. (2020). Pirate utopia revisited. En Shimpach, S. (ed.), *The Routledge companion to global television* (pp. 469-478). London: Routledge.
- García Ramírez, D. (2015). El modelo de televisión regional en Colombia: canales públicos bajo los parámetros del mercado. *Signo y Pensamiento*, 34(66), 28-42. Recuperado de: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-66.mtrc>
- García, A. (2012). Televisión en Colombia: Surgimiento de los canales regionales. *Luciérnaga*, 4(7), 23-35. Recuperado de: <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v4n7a3>

- Guzmán, J. (21 de octubre de 2018). Los secretos de “La estrategia del caracol”. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/los-secretos-de-la-pelicula-la-estrategia-del-caracol-que-cumple-25-anos-283604>
- Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: University Press.
- Kellner, D. (2020). Critical perspectives on television from the Frankfurt school to the politics of representation. En Wasko, J. & Meehan, E. (eds.), *A companion to television* (pp. 17-37). United State: Wiley Blackwell.
- Kit, B. (2020). “It Will Be an Entirely New Thing”: Zack Snyder’s \$20M-Plus ‘Justice League’ Cut Plans Revealed. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de: <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/justice-league-snyder-cut-plans-revealed-it-will-be-an-new-thing-1295102>
- Lobato, R. (2010). Creative economies and informal economies: lessons from Nollywood. *International Journal of Cultural Studies*, 13(4), 337-354.
- Marino, S. (2016). Argentina en el periodo de tránsito hacia el espacio audiovisual ampliado. En Marino, S. (coord.), *El audiovisual ampliado* (pp. 11-13). Ediciones Universidad del Salvador.
- Marino, S., Linares A., Páez Triviño, A., Labate, C., Di Santi, M. & Riera, A. (2016). Palabras finales. En Marino, S. (coord.), *El audiovisual ampliado* (pp. 169-172). Ediciones Universidad del Salvador.
- Matías, S. (2006). Políticas públicas y telecomunicaciones en Colombia. *Diálogos de Saberes* (24), 13-31.
- Mattelart, A. & Mattelart, M. (1997). *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, T. (2009). Audio-visual piracy: towards a study of the underground networks of cultural globalization. *Global Media and Communication*, 5(3), 308-326.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Mejía Reyes, A. (2006). Historia de la televisión por cable en Colombia en el periodo 1985-2005. Trabajo final de grado, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Miller, T. & Kraidy, M. (2016). *Global media studies*. Cambridge: Polity Press.
- Miller, T. (2020). *El trabajo cultural*. Barcelona: Gedisa.

- Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>
- Mosco, V. (2014). *La Nube*. Barcelona: Biblioteca Buridán.
- Obiaya, I. (2012). Behind the scenes: working conditions of technical workers in the Nigerian film industry. In Dawson, A. & Holmes, S. P. (eds.), *Working in the global film and television industries* (pp. 109-120). New York: Bloomsbury Academic.
- Pacheco, R. (2015). La Autoridad Nacional de Televisión, ¿una agencia estatal independiente? *Revista Digital de Derecho Administrativo* (13), 63-98. Recuperado de: <https://doi.org/10.18601/21452946.n13.06>
- Pardo, D. (5 de julio de 2019). Qué cuenta la serie de Netflix sobre Simón Bolívar y por qué Maduro la calificó de “basura”. *BBC Mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48872861>
- Presidencia de la República, Colombia (2018). *Bases del Plan Nacional de Desarrollo 2018-2020*. Recuperado de: <https://id.presidencia.gov.co/especiales/190523-PlanNacionalDesarrollo/documentos/BasesPND2018-2022.pdf>
- Proimágenes Colombia (2020). Cine en Cifras. *Newsletter*, 19. Recuperado de: http://www.proim.agenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php
- Redacción *Arcadia* (16 de junio de 2020). 96 mil millones de pesos más para el audiovisual en 2020. *Semana*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/96-mil-millones-de-pesos-mas-para-el-audiovisual-en-2020/81939>
- Redacción *Caracol Radio* (26 de septiembre de 2018). Netflix con la primera serie colombiana, “Distrito Salvaje”. *Caracol Radio*. Recuperado de: https://caracol.com.co/radio/2018/09/26/cultura/1537984308_219864.html
- Redacción Cultura de *El Tiempo* (1 de julio de 2020). “Un tal Alonso Quijano”, película sobre un Quijote que se verá gratis. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/pelicula-colombiana-un-tal-alonso-quijsano-se-exhibira-gratis-512838>
- Redacción *El Espectador* (9 de septiembre de 2011). Netflix llega a Colombia. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/tecnologia/netflix-llega-a-colombia/>
- Redacción *El Tiempo* (11 de junio de 2004). 50 años de la televisión. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1528964>
- Redacción *El Tiempo* (16 de diciembre de 1990). Aprobado nuevo estatuto para la TV. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-39783>

- Redacción *Forbes México* (16 de julio de 2020). Ingresos de Netflix crecen 25% pero prevén lento cierre de 2020. *Forbes México*. Recuperado de: <https://www.forbes.com.mx/negocios-ingresos-netflix-cierre-2020/>
- Redacción *Gov.Co* (25 de julio de 2019). *Presidente Duque sancionó la Ley de Modernización del sector TIC*. Recuperado de: <https://www.mintic.gov.co/portal/inicio/Sala-de-Prensa/Noticias/101905:Presidente-Duque-sanciono-la-Ley-de-Modernizacion-del-sector-TIC>
- Redacción *La Vanguardia* (18 de agosto de 2020). La primera cinta de Harry Potter logra mil millones de dólares en taquilla, veinte años después. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cine/20200818/482905360153/harry-potter-y-la-piedra-filosofal-mil-millones-dolares-veinte-anos-despues-coronavirus.html>
- Redacción *Publimetro Colombia* (19 de julio de 2019). La llamada que hizo Andrés Pastrana para cambiar el destino de “Betty, la Fea”. *Publimetro*. Recuperado de: <https://www.publimetro.co/co/entretenimiento/2019/07/18/dia-andres-pastrana-intervino-cambiar-destino-betty-la-fea.html>
- Redacción Radio Nacional de Colombia (13 de junio de 2019). Actores colombianos ya cuentan con ley que les da garantías laborales. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/noticia/senado/actores-colombianos-ya-cuentan-ley-que-les-da-garantias-laborales>
- Redacción RTVC. Sistema de medios públicos (30 de abril de 2020). SmartFilms y RTVC preparan segunda temporada de “El Inquisidor”. *Gov.Co*. Recuperado de: <https://www.rtv.gov.co/noticia/smartfilms-y-rtvc-preparan-segunda-temporada-del-inquisidor>
- Redacción *Vanguardia* (24 de junio de 2020). “Un Tal Alonso Quijano”, la nueva película de la santandereana Libia Stella Gómez, en estreno gratis y digital. *Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.vanguardia.com/entretenimiento/cultura/un-tal-alonso-quijano-la-nueva-pelicula-de-la-santandereana-libia-stella-gomez-en-estreno-gratis-y-digital-EE2530996>
- Redacción *W Radio* (1 de agosto de 2019). Ana María Orozco: “Nosotros nunca hemos recibido regalías por Betty, la fea”: *W Radio*. Recuperado de: <https://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/nosotros-nunca-hemos-recibido-regalias-por-betty-la-fea-ana-maria-orozco/20190801/nota/3935037.aspx#>
- Rivera Betancur, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas*, 13(25), 127-144.
- Rivera Betancur, J. (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Chía, Colombia: Universidad de La Sabana.
- Rivera, M. (10 de agosto de 2020). ¿Qué está en juego con el estreno de “Mulan” en plataformas digitales? *Shock*. Recuperado de: <https://www.shock.co/cine-y-tv/que-esta-en-juego-con-el-estreno-de-mulan-en-plataformas-digitales-ie10266>

- Roncallo-Dow, S. (2019). The south is the message: Media ecology reception and perspectives in Latin America. In Preciado, A. (ed.), *Media ecology: A field of study* (pp. 71-88). Chía, Colombia: Universidad de La Sabana.
- Rubin, R. & Davis, R. (2020). Christopher Nolan's 'Tenet' Lands September Debut in China. *Variety*. Recuperado de: <https://variety.com/2020/film/box-office/tenet-china-release-date-christopher-nolan-1234727515/>
- Samper Pizano, D. (2004). ¿Hay vida más allá de la televisión? En Amaral Ceballos, D. (comp.), *50 años. La televisión en Colombia: una historia para el futuro* (pp. 15-17). Bogotá: Caracol Televisión.
- Scolari, C. (2013a). De las tablillas a las *tablets*: evolución de los eMagazines. *El profesional de la Información*, 22(1), 10-17.
- Scolari, C. (2013b). La televisión, los libros y la feria: si no puedes vencerlos, únete a ellos (y pásate al transmedia). En Orozco, G. (Coord.), *TV Morfosis 2: convergencia y escenarios para una televisión interactiva* (pp. 27-35). Ciudad de México: Tintable.
- Señal Memoria. Redacción RTVC. Sistema de medios públicos (2 de agosto de 2018). ¿Cómo se hacía la televisión en Colombia en 1958? *Gov.Co*. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/como-se-hacia-la-television-en-colombia-en-1958>
- Solsman, J. (4 de agosto de 2020). Disney Plus alcanza los 60.5 millones de suscriptores. *CNET*. Recuperado de: <https://www.cnet.com/es/noticias/disney-plus-alcanza-los-60-5-millones-de-suscriptores/>
- Tenorio, J. (2017). El estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos de Cine colombiano*, (26), 11-25.
- Triana de Vargas, C. (1982). Gustavo Nieto Roa. *Cuadernos de Cine colombiano*, (6), 3-6.
- Uribe Jongbloed, E. & Corredor-Aristizábal, M. A. (2020). Creative industries policies and conditions of cinema labor in Colombia in the 21st century. *Creative Industries Journal*, 3(13). Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/17510694.2019.1709016>
- Uribe Jongbloed, E. & Diez, P.E. (2017). The TV format market in Latin America: trends and opportunities. *International Journal of Digital Television*, 1(8), 99-115.
- Uribe Jongbloed, E. & Miller, T. (2020). After or back to Third Cinema? Plebeian film, the national popular, fingernails and the resilient behemoth. In Mazierska, E & Kristensen, L. (Eds.), *Third Cinema, World Cinema and Marxism* (pp. 273-289). London: Bloomsbury.
- Uribe Jongbloed, E. (2016). El cambio mediático de la televisión: Netflix y la televisión en teléfonos inteligentes. *Palabra Clave*. 19, 358-364. Recuperado de: 10.5294/pacla.2016.19.2.1.

- Mora-Moreo, C., Uribe-Jongbloed, E. & Puccini Montoya, A. (2014). *Entrevista a Carlos Benjumea*, 13/09/2014.
- Mora-Moreo, C., Uribe-Jongbloed, E. & Puccini Montoya, A. (2016). *Entrevista a Daniel Samper Pizano*, 20/01/16.
- Vallejo, A. (2018). Ernesto Contreras: “Para mí las series han sido toda una revelación”. *Estudios Cinematográficos*, (1), 124-130.
- Vizcaíno, M. (2004). La legislación de televisión en Colombia: entre el estado y el mercado. *Historia Crítica*, (28), 127-151.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

- Amuchastegui, K. & Rivillas, M. (1987). *Don Camilo*. Colombia: Coestrellas.
- Cabrera, S. (1993). *La estrategia del caracol*. Colombia: FOCINE, Caracol Televisión, Fotograma S.A.
- Canal RCN (1999). *Yo soy Betty, la fea*. Colombia: RCN Televisión.
- Caracol Play (2013). *Anuncio del portal Caracol Play* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BpHhQ2epk>
- Caro, N. (2020). *Mulan*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Jason T Reed Productions, Good Fear Content.
- Columbus, C. (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures.
- Cuarón, A. (2018). *Roma*. Cuarón, A. (2018). *Roma*. México-Estados Unidos: Participant Media, Esperanto Filmoj y Netflix.
- Gaviria, V. (1990). *Rodrigo D: No futuro*. Colombia: FOCINE, Producciones Tiempos Modernos.
- Gaviria, V. (1998). *La vendedora de rosas*. Colombia: Filmamento.
- Nieto Roa, G. (1979). *El taxista millonario*. Colombia: Centauro Films, Cine Colombia.
- Nolan, C. (2020). *Tenet*. Reino Unido-Estados Unidos: Syncopy Production, Warner Bros.
- UN Televisión (2020). *Un tal Alonso Quijano*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Whedon, J. & Snyder, Z. (2017). *Justice League*. Estados Unidos: Warner Bros.

* Contribución: el artículo fue realizado conforme a criterios equitativos de trabajo.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DE LES AUTORES

César Mora Moreo. Comunicador Social y Periodista, Universidad del Norte (Colombia). Co-investigador del proyecto “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556”, seleccionado por el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (Colombia), en la categoría Investigación en Cinematografía, 2019. Autor de la novela *Al final, el océano* (2019), ganadora del Premio de Novela Distrito de Barranquilla (Colombia).

Alessandra Puccini Montoya. Comunicadora Social y Periodista, Universidad Externado (Colombia). Miembro del proyecto de investigación “Sello latinoamericano para la exportación de ficción televisiva: Mercado, comunicación y experiencia en la era del streaming”, Universidad Federal de Minas Gerai (Brasil) y del Grupo Recasens de Investigación en Comunicación (Colombia).

Enrique Uribe Jongbloed. Doctor en Medios y Comunicación, Universidad de Aberystwyth (Reino Unido). Magister en Patrimonio Cultural, Brandenburgische Technische Universität Cottbus (Alemania). Docente e Investigador, Universidad Externado (Colombia). Miembro, Grupo Recasens de Investigación en Comunicación (Colombia). Investigador principal del proyecto *Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la Ley 1556*, seleccionado por el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (Colombia), en la categoría Investigación en Cinematografía, 2019. Co-investigador del proyecto “Sello latinoamericano para la exportación de ficción televisiva: Mercado, comunicación y experiencia en la era del streaming”, Universidad Federal de Minas Gerai (Brasil).

Incertidumbre, disgregación y condición humana

Los relatos de la filmografía apocalíptica
y posapocalíptica del siglo XXI

Uncertainty, dissociation
and human condition

The narratives of twentieth century apocalyptic
and post-apocalyptic filmography

Incerteza, desintegração e
condição humana

Nas histórias da filmografia apocalíptica
e pós-apocalíptica do século XXI

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3099>

► SILVINA CALERI

silvinacaleri@gmail.com - Universidad Nacional de Rosario,
Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6426-6372>

CÓMO CITAR: Caleri, S. (2021). Incertidumbre, disgregación y condición humana. Los relatos de la filmografía apocalíptica y posapocalíptica del siglo XXI. *InMediaciones de la Comunicación*, 16(1), 87-111. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3099>

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2020

RESUMEN

El artículo explora los relatos de la filmografía apocalíptica y posapocalíptica, particularmente de aquellas producciones en las que el potencial exterminio del mundo no responde a eventos de la naturaleza o a invasiones alienígenas (acontecimientos extrínsecos a los males de la sociedad contemporánea), sino a motivos más recónditos: el fin de los tiempos se insinúa como fenómeno que surge del interior de la humanidad misma. En tal sentido, el apocalipsis abandona su función expiatoria, así como la batalla final entre el bien y el mal. Se revisan las obras que advierten sobre el costado autodestructivo de la humanidad en el siglo XX, y se concentra en la producción de películas y series que, en lo que va del presente siglo, escenifican el derrumbe del mundo co-

nocido y los modos de vida de los supervivientes en los tiempos que le siguen. Este planteamiento del fin del mundo, a diferencia de las ficciones del pasado siglo, expresa desaliento y perplejidad en relación con nuestro tiempo y retrata un futuro de disgregación, con pocas posibilidades de regeneración colectiva, en el cual los seres humanos devienen errantes solitarios, imposibilitados para reconstruir lo social, pero en búsqueda obstinada de lo mejor de su condición humana.

PALABRAS CLAVE: *filmografía posapocalíptica, colapso, incertidumbre, disgregación, condición humana.*

ABSTRACT

The article explores the narratives of the apocalyptic and post-apocalyptic filmography, especially those productions in which the potential destruction of the world does not result from events of nature or alien invasions (exogenous occurrences to the evils of contemporary society); rather, it has a more obscure origin: the end of times is a phenomenon that comes from humanity itself. In this respect, the expiatory purpose of the apocalypse is abandoned along with the battle between good and evil. The article reviews the twentieth century works that caution against the self-destructive aspect in humanity, and focuses on this century films and television shows dramatizing the collapse of the world as we know it as well as the survivors' ways of life in the aftermath. Unlike the last century representations, this approach to the end of the world reveals dismay and bewilderment when facing the problems of our time, and portrays a future of dissociation with few chances of achieving some collective regeneration,

a future where human beings become lonely wanderers that are unable to develop social ties but are obstinately trying to find the best of their human condition.

KEYWORDS: *post-apocalyptic filmography, collapse, uncertainty, dissociation, human condition.*

RESUMO

O artigo analisa as narrações da filmografia apocalíptica e pós-apocalíptica, especialmente, daquelas produções nas quais o potencial extermínio do mundo não se corresponde com eventos da natureza ou com as invasões alienígenas (acontecimentos extrínsecos às doenças da sociedade contemporânea) porém com as mais recônditas razões: o fim dos tempos insinua-se como fenômeno surgindo do interior da mesma humanidade. Nesse intuito, o apocalipse se afasta da sua função expiatória, assim como da batalha final entre o bem e o mal. O relatório revisa as produções que advertem para o lado autodestrutivo da humanidade no século XX, e concentra-se na criação de filmes e séries que, no decorrer do presente século, encenam a queda do mundo conhecido e o estilo de viver dos sobreviventes nos tempos a seguir. Esta abordagem do fim do mundo, diversamente das ficções do século passado, exprime desânimo e perplexidade com relação ao nosso tempo, e retrata um futuro de desintegração, com muito poucas possibilidades de regeneração coletiva, no qual os seres humanos se tornam errantes solitários, sem chance de refazer o social, mas na busca teimosa do melhor da sua condição humana.

PALAVRAS-CHAVE: *filmografia pós-apocalíptica, esgotamento, incerteza, condição humana.*

INTRODUCCIÓN

El *Apocalipsis de San Juan* (o *Libro de las Revelaciones*), texto que se convertiría en el último libro del *Nuevo Testamento*, fue escrito aproximadamente a finales del siglo I, tiempos en que los cristianos comenzaban a ser perseguidos cada vez con mayor frecuencia por los emperadores romanos. A pesar de estar establecida la libertad religiosa en Roma, el hostigamiento a los fieles cristianos se debía a su negativa (apacible pero intransigente) a rendir culto al emperador, actitud ésta que se juzgaba como de rebelión contra el orden social romano. El relato del Apocalipsis ciertamente daría a los cristianos fortaleza y esperanza para sostener las propias creencias y enfrentar las amenazas y castigos impuestos por las autoridades del imperio. La gran Babilonia, la ciudad del pecado a la que le llegaría su castigo, valía de espejo de la poderosa Roma. El final de los tiempos con la destrucción de los enemigos de Dios, el juicio final y el triunfo cristiano, brindaba a su vez, un mensaje de justicia, resurrección y salvación que aseguraba a los creyentes que tendrían su recompensa en la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, donde ya no habría dolor ni muerte, y donde Dios viviría con todos los hombres. Esta perspectiva finalista y redentora del texto de San Juan, en mayor o menor grado, siempre ha estado presente en la cultura de Occidente.

El cine, en cambio, si bien ha desarrollado esta narrativa, ha incorporado primordialmente enfoques del fin del mundo (hoy llamados *apocalípticos*) que prescindían de los componentes teológicos o proféticos y que abandonan cualquier ilusión salvadora, de plenitud humana. Aun en distintas épocas, encontramos realizaciones que representan la destrucción efectiva del mundo o la extinción de la humanidad en su totalidad. Los motivos pueden ser variados, un holocausto nuclear en *On the Beach (La hora final)* de Stanley Kramer (1959), el cambio de milenio en *Last Night (La última noche)* de Don McKellar (1998), el choque de un planeta con la Tierra en *Melancholia (Melancolía)* de Lars von Trier (2011), pero el desenlace es el mismo, la humanidad llega a su fin.

La preocupación por el destino del género humano ante la posibilidad de una catástrofe que provoque su fin ha estado usualmente acompañada de la exhortación a impedirlo. En las últimas décadas, por otra parte, vemos que se ha acentuado significativamente el interés por la representación del *posapocalipsis*, es decir, de lo que ocurre después de que todo sucumbe. El apocalipsis deja de ser principalmente el acontecimiento que pone el punto final al mundo físico y se convierte en el suceso de transición que marca el paso del orden instituido hacia una nueva realidad, la de la supervivencia, en la que se ha desmantelado cualquier disposición previa. De tal suerte, las historias se enfocan en lo inédito, en lo desconocido y extraño de la nueva situación, pero también en la continuidad de la existencia humana. Esta última, tanto en términos de la vida biológica (la cual la mayoría de las veces está en el centro de la escena), como en función de aquello humano que trasciende la violencia y la animalidad, y que se formula a menudo como vacilación y desconcierto.

Esto lo vemos en películas y series de televisión de los más diversos países de origen y de distintas categorías o modalidades de producción (*mainstream*, de autor, independiente, de bajo presupuesto). Asimismo, dentro del subgénero posapocalíptico, podemos encontrar producciones que comparten con otros géneros o subgéneros cinematográficos, como ser: drama, *road movie*, terror, acción, *noir*, *wéstern*, e incluso comedia.

Jameson (2005) explica que la ciencia ficción escenifica nuestra incapacidad para imaginar el futuro y la alteridad, e inadvertidamente termina siendo, en su enunciación de lo desconocido, una contemplación de nuestros propios límites. De algún modo, estamos encerrados en nuestro presente y no podemos imaginar más allá de nuestras inquietudes y deseos. Este planteo bien puede valer para estas ficciones del subgénero apocalíptico y, de un modo particular, posapocalíptico; al pensar el futuro, dichas ficciones hablan esencialmente de nuestro tiempo y de los interrogantes y ansias que nacen dentro de él.

El trabajo tiene entonces como propósito explorar los relatos de películas y series de televisión del subgénero apocalíptico y posapocalíptico, especialmente de aquellas obras en las que el potencial exterminio del mundo no responde a desastres producidos por fenómenos de la naturaleza o a invasiones alienígenas (acontecidos extrínsecos a los males de la sociedad contemporánea), sino que el fin de los tiempos se insinúa (de manera más o menos definida) como fenómeno que surge del interior de la humanidad.

Aclaremos que, a diferencia de las *ficciones distópicas* que exhiben los mecanismos de un sistema de poder opresivo en una sociedad futura, las realizaciones posapocalípticas en las que centramos la atención se adentran en el colapso de las formas de organización social, y lo que ello implica; vale decir, la amenaza del mundo pre-social ante la desaparición de lo que Castoriadis (2000) describe como ese “poder explícito, instituido como tal, con sus dispositivos particulares, con su funcionamiento definido y con las sanciones legítimas que puede aplicar”, y que “siempre ha habido y siempre habrá” (p. 146). De modo que, si bien pueden coincidir, las ficciones posapocalípticas se separan de las historias que funcionan fundamentalmente como una advertencia sobre los potenciales peligros de las sociedades de masas, su burocratización, su dependencia tecnológica o su pérdida de libertad. Más bien expresan el malestar cultural que nuestras sociedades experimentan y las incertidumbres sobre el mañana, a la vez que se interrogan sobre la manifestación de lo humano en la ausencia de restricciones del mundo social.

Respecto de la distinción dentro del subgénero entre lo apocalíptico y lo posapocalíptico, y debido a cierta superposición conceptual, se aclara que en el artículo utilizamos el término *apocalíptico* para referirnos al subgénero en líneas generales, mientras que el término *posapocalíptico* lo empleamos según la especificidad indicada en el párrafo anterior.

Finalmente, cabe señalar que resulta problemático intentar precisar si el conjunto de la producción apocalíptica pertenece al género de ciencia ficción. Como observa García (2017), en el ámbito cinematográfico (a diferencia del literario), la ciencia ficción no solo se determina en función de criterios formales, sino también responde a factores relativos al campo audiovisual tales como las comunidades de críticos, espectadores, académicos, las campañas publicitarias, los circuitos de televisión, de Internet, festivales. Dicho esto, aclaramos que en el trabajo se asume la inclusión de muchas de las obras mencionadas en el género de ciencia ficción contemplando ambos criterios. Pero en los casos de falta de claridad, nos limitamos a nuestra caracterización del subgénero posapocalíptico, caracterización más proclive, a fin de cuentas, a describir dicho subgénero como ficción especulativa en la medida en que las temáticas que desarrolla se relacionan más con aspectos y transformaciones sociales que con la ciencia y la tecnología.

En las dos primeras secciones del artículo se revisan las motivaciones e imaginarios de aquellas obras del siglo XX que advierten sobre el costado autodestructivo del ser humano, más concretamente los relatos del desastre en relación con el tema atómico durante la Guerra Fría (sección I) y las creaciones de finales de siglo sobre la supervivencia posapocalíptica y la posibilidad de regeneración de la sociedad (sección II). En las siguientes secciones se consideran las obras apocalípticas y posapocalípticas de los últimos veinte años que escenifican la debacle del mundo conocido y los modos de vida de los supervivientes en los tiempos que la suceden. Se examina lo que estas obras dicen acerca de nuestro presente (sección III), las temáticas recurrentes que las historias presentan (sección IV) y la representación de lo humano en dichos relatos (sección V).

Como rasgo característico encontramos que estas ficciones expresan inquietudes e incertidumbres sobre nuestro tiempo y retratan futuros de disgregación, con pocas perspectivas de regeneración colectiva, futuros en los que los seres humanos devienen errantes solitarios, imposibilitados para reconstruir lo social. Con todo, aun cuando se trata de mundos en los que el mayor riesgo lo configuran los congéneres, donde el cálculo para la supervivencia predomina por sobre cualquier otra razón posible, siempre está presente la aspiración a hallar algún vestigio que reivindique lo humano. Pese a toda la oscuridad que puedan contener las historias, los relatos no dan por perdidos a los personajes de forma irrevocable: los contornos que trazan su condición humana están inconclusos, todavía por definirse. En tal sentido, el escenario posapocalíptico sirve como telón de fondo para indagar sobre el carácter de lo humano en su indefinición.

I. Si bien hay antecedentes en producciones cinematográficas apocalípticas (prácticamente desde los inicios del cine¹), este subgénero de la ciencia ficción

1 Como la película danesa *Vendens Undergang* (*El fin del mundo*) de August Blom (1916), la francesa *La Fin du Monde* de Abel Gance (1931) o la estadounidense *Deluge* (*El diluvio*) de Felix Feist (1933).

comienza a desarrollarse a partir de la segunda posguerra, sobre todo en representaciones filmicas que contemplan con consternación la posibilidad de que la humanidad sea la causante directa de su propio fin. Dichas obras reflejan el miedo colectivo al poder del átomo y a la contaminación radioactiva ante las investigaciones sobre la fusión nuclear y los ensayos atómicos por parte de las grandes potencias (Del Molino García, 2013). En este contexto, el cine de ciencia ficción pasa por alto los elementos sacros de la tradición religiosa, pero conserva el tono admonitorio, instando a un uso apropiado y benigno de la ciencia, la cual es percibida como práctica autónoma desvinculada de las relaciones sociales y de poder. En numerosas producciones la ciencia es la que le abre la puerta a la tragedia. Las más variadas calamidades se conciben para esta temática: plantas, insectos y hasta humanos que, expuestos a la radiación, degeneran en seres extraños a este mundo². Se culpa a la actividad científica, pero al mismo tiempo los relatos propios de una sociedad cada vez más tecnificada recurren a medios tecnológicos para la eliminación del mal y la restauración del orden. En las diferentes realizaciones vemos que los seres humanos juntan esfuerzos, logran destruir a la fuerza agresora y la sociedad retorna a un estado, si no de plenitud, de ausencia de riesgo próximo.

De forma similar, en las historias de este cine muchos de los agentes de la devastación funcionan como alegorías de la llamada “amenaza roja”³. Los males del colectivismo comunista se reflejan en la organización disciplinada de hormigas gigantes o en la no individuación de langostas también gigantescas. Desde luego, los relatos filmicos de la época contaban con otras variantes para escenificar la catástrofe: explosiones nucleares que traen a la superficie de la tierra enormes bestias de naturaleza predatoria⁴, monstruos que igualmente pueden interpretarse como alusiones a la agresión comunista. Las criaturas finalmente son derrotadas por la acción combinada de las instituciones del orden y del conocimiento y los protagonistas (habitantes de una sociedad próspera, libre de conflictos inherentes) son retratados sin matices oscuros, sin desviaciones irracionales. A lo sumo, los elementos sombríos que pueda poseer algún personaje están reservados para el traidor comunista.

Sontag (1966) ha observado críticamente que, en estos films, típicos de los años cincuenta y sesenta, la *imaginación del desastre* cumple una doble tarea.

² En *Them!* (*La humanidad en peligro*), de Gordon Douglas (1954), los ensayos nucleares han ocasionado hormigas mutantes que, en poco tiempo, pueden exterminar a la humanidad. En *Beginning of the End* (*El principio del fin*), dirigida por Bert I. Gordon (1957), experimentos con radiación para hacer crecer los cultivos provocan la aparición de enjambres de langostas gigantes que destruyen pueblos y ciudades.

³ Durante la Guerra Fría el terror a un enfrentamiento nuclear se expresó en distintas manifestaciones de la cultura de los países occidentales. En la sociedad norteamericana, en particular, la paranoia ante la amenaza de una guerra nuclear se acrecentaba gracias a la propaganda anticomunista. Las persecuciones a intelectuales, académicos, científicos, oficiales públicos y miembros de la industria del cine, no solo por la comisión del Senador McCarthy o por el Comité de Actividades Antiestadounidenses, sino también por otras organizaciones de la sociedad civil involucradas en la cruzada anticomunista, condicionaron de modo significativo la producción artística de los años cincuenta.

⁴ Como el monstruo asesino de *Godzilla: King of the Monsters!*, de Terry Morse e Ishirō Honda (1956), o el dinosaurio carnívoro en *The Beast from 20.000 Fathoms* (*El monstruo de tiempos remotos*), dirigida por Eugène Lourie (1953).

Por un lado, expresa las ansiedades acerca de lo “inconcebible”, esto es, la exposición a la radiación, las consecuencias de la contaminación, la perspectiva de la contienda nuclear. Por otro lado, esta representación del desastre aplaca los terrores por medio de una fantasía que se evade por lo exótico, lo banal, las escapatorias de último minuto y los finales felices, de manera tal que conduce a la apatía del espectador respecto de tales fatalidades.

Sin embargo, así como el peligro podía estar representado a través de lo fantástico, en criaturas monstruosas de todo tipo (más usuales en el cine serie B), también podía exponerse en la dramatización de la devastación total causada por el poder atómico, con un tratamiento ciertamente más realista y reflexivo. En el ya mencionado drama posapocalíptico *On the Beach* se muestra que, en un futuro cercano, la guerra nuclear ha aniquilado prácticamente todo el planeta, y que los pocos sobrevivientes que quedan en territorios lejanos deben enfrentarse a su propio final (y el de la especie) ante la inminente llegada de una nube radioactiva. El film británico de bajo presupuesto *The Day the Earth Caught Fire (El día que la tierra se incendió)* dirigida por Val Guest (1961) aborda con tono serio y especulativo la temática del peligro nuclear cuando su protagonista, un periodista que investiga los fenómenos climáticos que se van sucediendo en diferentes lugares del planeta, descubre que pruebas nucleares simultáneas han alterado el eje de rotación de la Tierra y su órbita ahora se dirige hacia el sol.

Sea como fuere, el grueso de la filmografía apocalíptica que expone el horror atómico no pone en tela de juicio la lógica política de la Guerra Fría. En *On the Beach* no se establece responsable alguno por el desastre nuclear, solo se desliza que puede haber habido algún mal cálculo o error de apreciación que lo ocasionó (“alguien apretó un botón”). En otros casos, la insensatez de la carrera nuclear y su pretendido rol disuasorio se indica exhibiendo cuán permeable era el sistema frente al error humano o tecnológico. El muy reconocido film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dr. Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba)* de Stanley Kubrick (1964) satiriza a través del humor negro a gobernantes y militares responsables de la acción bélica, y parodia la destrucción de la humanidad por iniciativa de un general obsesionado con la amenaza soviética. El disparador de un ataque termonuclear en *Fail Safe (Punto límite)* de Sidney Lumet (1964) es una falla en el sistema informático, y la trama desarrolla los intentos por revertir el ataque nuclear una vez que está en marcha.

Planteos menos ambiguos respecto del modelo geopolítico que dejaba al mundo al borde de la destrucción planetaria aparecen en los filmes que recrean los padecimientos y las asoladoras consecuencias del uso de armamento nuclear. La imagen de la explosión atómica pasa a formar parte de la iconografía filmica del holocausto nuclear. En estas obras las severas escenas que continúan a la detonación demuestran que la salvación es imposible. Del género falso docu-

mental, el film británico producido (y luego censurado) por la BBC, *The War Game* (*El juego de la guerra*), dirigido por Peter Watkins (1965), muestra los efectos inmediatos y las secuelas en el tiempo del ataque nuclear a una ciudad inglesa del condado de Kent luego de estallar la guerra entre la Unión Soviética y las potencias occidentales. Posteriormente, *The Day After* (*El día después*) de Nicholas Meyer (1983), *Testament* (*Testamento Final*) de Lynne Littman (1983) y *Threads* (*Hilos*) dirigida por Mick Jackson (1984) aparecían en un momento de intensificación de las tensiones entre los bloques durante la llamada segunda Guerra Fría. Estos trabajos (también concebidos para la televisión) tienen en común con su antecesora *The War Game* que ponen el foco en historias particulares de familias que sufren la devastación que le sigue a la explosión nuclear, con las muertes causadas por la radiación, las ciudades en ruinas, la falta de alimentos, los saqueos. Con una mirada realista, estas películas eran una advertencia adusta sobre la imposibilidad de futuro ante el enfrentamiento nuclear.

En los casos señalados vemos que el advenimiento del fin está desprovisto del carácter redentor y sagrado del Apocalipsis bíblico. Ferrer Ventosa (2017) observa que a partir de la bomba atómica en el cine encontramos una “construcción secular del imaginario apocalíptico”: el apocalipsis deja de ser potestad divina, y es el ser humano el que va a desempeñar un papel principal. El agente de la posible destrucción de la humanidad pasa a ser la humanidad, y no hay salvación ni salida una vez desatada la crisis. No obstante, pese a las miradas sombrías, en general los relatos advierten sobre problemas específicos o delimitados y, más que nada, presuponen que el mal es evitable, razón por la cual hay esperanza para la continuidad de la existencia humana; el futuro no le está negado.

II. De alguna manera, la continuidad de la existencia humana ha funcionado como el impulso narrativo primordial en el cine del apocalipsis. Pero es una temática que recién toma vigor hacia finales del siglo pasado, con la representación de lo que le sigue a la catástrofe. En relación a este punto, en su estudio sobre las visiones cinematográficas del armagedón nuclear, Broderick (1993) describe que tales visiones se desplazaron visiblemente de la imaginación del desastre hacia *la imaginación de la supervivencia*, la cual se plasma en realizaciones que retratan la supervivencia humana en entornos posnucleares: obras cuya fecundidad y características específicas (el conflicto entre el bien y el mal, la intervención del héroe mítico, el empeño por el renacer de la comunidad, la capacidad humana para resistir y perdurar) indican tener más atractivo que otros enfoques de la guerra atómica. La trilogía de *Mad Max*, dirigida por George Miller (1979; 1981; 1985)⁵, fue de gran influencia en el género posapocalíp-

⁵ *Mad Max*, *Mad Max 2*, también llamada *The Road Warrior* (*El guerrero de la carretera*) y *Mad Max Beyond Thunderdome* (*Mad Max: más allá de la cúpula del trueno*). La saga en la actualidad comprende además *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: furia en el camino*) (2015).

tico. Especialmente a partir de *Mad Max 2*, cuya historia se desarrolla tiempo después de una guerra (presuntamente) nuclear, con un solitario antihéroe que desafía en las carreteras a delictivas pandillas motorizadas, en paisajes desérticos y de decadencia social. En el caso de *The Postman (Mensajero del futuro)* de Kevin Costner (1997), el argumento gira en torno a la lucha del protagonista contra las bandas abusivas de poblaciones que han quedado sin protección luego de una guerra nuclear. En este estado posapocalíptico, gracias a la heroicidad del protagonista, si hay oportunidad de reconstrucción de una sociedad de paz y libertad. En cierta medida en estos imaginarios se soslaya la responsabilidad humana como causante de la aniquilación planetaria. Broderick (1993) analiza, justamente, que al colocarse el apocalipsis en un pasado más bien lejano, la experiencia de la tragedia es indirecta, al tiempo que la fantasía utópica del renacer después del apocalipsis (inmersa en una mitología de actos heroicos) resulta cautivante y contundente.

Con la consagración de la globalización del régimen capitalista y el nuevo ambiente cultural de finales del siglo XX, la ansiedad por el holocausto nuclear, si bien no desaparece, pasa a segundo plano en la filmografía del subgénero. Ya en *The Terminator*, James Cameron (1984) centra la problemática en el poder de las máquinas y en sus intentos por someter a los humanos después del holocausto nuclear. Mientras que en *Le dernier combat (El último combate)*, la distopía posapocalíptica de Luc Besson (1983), donde los pocos humanos que quedan han perdido el habla por algún tipo de polución del aire, la cuestión nuclear ni siquiera se menciona y la atención está en otros temas como el medio ambiente, la comunicación, la centralidad del habla para el ser humano. Inspirada en el fascinante cortometraje francés *La Jetée (El muelle)* de Chris Marker (1962), *12 Monkeys (Doce Monos)*, dirigida por Terry Gilliam (1997), presenta la temática del viaje en el tiempo, ya sea para desandar el apocalipsis o para encontrar soluciones en la etapa que le sigue. Pero a diferencia de su antecesora (en la cual la guerra nuclear ha devastado a la humanidad), en dicho largometraje el hecho catastrófico obedece a la liberación de un agente patógeno que aniquila prácticamente todo el planeta. En cualquier caso, la característica es que, de un modo u otro, el futuro viene a intervenir en el presente, o a interpelarlo, y a observar sus riesgos para salvaguardarse; el imaginario filmico incorpora los problemas del tiempo por venir, pero en clave de “asumir como propios los efectos a largo plazo de nuestras acciones” (Francescutti, 2011, p. 70).

Así vemos que la representación de futuros posapocalípticos aparece en el cine con más frecuencia, y expresa nuevos temores. Se imaginan mundos futuros con sociedades degradadas, extenuadas por la contaminación ambiental o por la escasez de recursos en las que la autoridad no logra imponer el orden, por lo que el héroe, casi indefectiblemente varón, debe luchar él solo contra los villanos que imponen sus propias reglas. Las condiciones de vida en los nuevos universos, si bien significan un reto para los héroes de las historias (en lo que

hace a su fortaleza física y mental, a su resistencia para batallar contra las “fuerzas del mal”), no perturban sus cualidades esenciales. Los personajes aparecen definidos con nitidez (sea como agentes de la iniquidad o su impedimento), y sin rasgos aún por descifrar, en contraposición al cine posapocalíptico actual, en el que los personajes centrales, como veremos, no responden a características inequívocas.

III. La destrucción de la humanidad y el posapocalipsis nuclear en la filmografía de la Guerra Fría y posterior a ella obedecían a inquietudes originadas en la posibilidad de un escenario bélico, posibilidad que se evidenciaba, por otra parte, como concreta y real. El miedo era motor de ese cine, un miedo a algo específico (y evitable), ya se tratara de autoritarismos políticos, experimentos atómicos o una escalada nuclear. Y si bien tales posibilidades ponían de manifiesto la capacidad autodestructiva del género humano, la responsabilidad de la puesta en práctica de esa capacidad recaía, básicamente, en sujetos bien demarcados: los comunistas, la ciencia, las élites, las potencias hegemónicas. Desde este punto de vista, la alarma se debía a factores objetivos, tangibles y circunscriptos a acciones determinadas.

En cambio, en los últimos veinte años encontramos una ficción apocalíptica, o más exactamente, posapocalíptica, que expresa ansiedades con contornos imprecisos, amenazas menos palpables. El final se aproxima, pero como enigma. De ahí que los males que se representan pueden tomar diversas formas, inclusive pueden llegar a ser invisibles o incorpóreos. Por ejemplo, en *The Happening* (*El fin de los tiempos*), de M. Night Shyamalan (2008), los protagonistas huyen de algo que hace que la población se suicide y que no se sabe bien qué es. También en *Bird Box*, dirigida por Susanne Bier (2018), los suicidios masivos son provocados por un fenómeno extraño e inexplicable, desconocido, del que es preciso desviar la mirada para no morir. En la película independiente *It Comes at Night* (*Viene de noche*), de Trey Edward Schults (2017), no es tanto el contagio del virus mortal, sino más bien un peligro indiscernible, impreciso, lo que mueve a los protagonistas a la acción.

Es que los espantos en estas ficciones no están orientados exclusivamente a calamidades futuras. Ante todo, revelan pesar y desaliento en relación con el presente; exponen un malestar del fracaso característico de nuestro tiempo. Imbert (2014) habla de los “fantasmas de muerte que pesan sobre la posmodernidad” (p. 76) para referirse a un imaginario del fin que prefigura el fracaso humano y expresa su deshumanización. Un fracaso de la civilización moderna, cuyo potencial suicida, de acuerdo a Bauman (2007), se encuentra como paradoja en su innata reticencia a autolimitarse: la inminencia de la “catástrofe definitiva” es “resultado directo (aunque rara vez meditado y casi nunca planeado) de los esfuerzos humanos por hacer este planeta más hospitalario y más cómodo para la vida humana” (p. 98). Esta idea aparece sin ambages en la

sobresaliente serie de televisión francesa *L'Effondrement* (*El colapso*), obra de Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins y Bastien Ughetto (2019), en la que el modelo industrial y de desarrollo expansivo agota todos sus recursos y llega a su término abruptamente, debido a lo cual las personas, atrapadas en los estilos de vida del modelo de consumo y del bienestar, se descubren desvalidas y sin recursos para transitar la nueva situación.

Tal fracaso se presenta reiteradamente, además, en numerosas ficciones del subgénero posapocalíptico, ya se trate de producciones independientes, *mainstream* o de autor. Las inquietudes sobre la sociedad superflua y consumista en un mundo de recursos limitados y de exclusión extendida, la desazón ante las nuevas formas de violencia social, los temores acerca de posibles desastres globales, subyacen en las distintas narraciones. En *Le temps du loup* (*El tiempo del lobo*) de Michael Haneke (2003), las tensiones entre los personajes, la discriminación, el egoísmo o la desesperanza de las personas que buscan refugio en la pequeña estación a la espera del tren, tampoco son aspectos exclusivos del tiempo del lobo (tiempo que anuncia la batalla final), sino que ya estaban en la sociedad que lo precedía –con la diferencia de que lo que antes era el destino de los inmigrantes, refugiados o indigentes, ahora también lo experimentan quienes gozaban de las seguridades de la sociedad civilizada.

El film *Children of Men* (*Niños del hombre*), de Alfonso Cuarón (2006), nos brinda, en palabras de Žižek (2007), “el mejor diagnóstico de la desesperanza ideológica del capitalismo tardío” (2:07-3:38), el retrato de una sociedad sin historia y sin dimensión de sentido, es decir, carente de futuro; una metáfora, según Fisher (2009), de la tragedia que significa que una cultura esté imposibilitada de producir novedad y que el futuro sólo ofrezca reiteración (pp. 2 y 3). Labra (2012) nos dice que la ficción zombi *The Walking Dead*, obra creada por Frank Darabont y otros (2010-presente), no está desprovista de una potencialidad crítica a la sociedad tardocapitalista, pues nos muestra “en forma implícita que toda la violencia y dolor desatados en la serie vivían solapados en el mundo anterior” (p. 100). De igual manera, Esteves (2019) propone pensar el relato de dicha ficción como una alegoría de los procesos de desposesión y precarización de los modos de vida que el neoliberalismo impone.

En verdad, estos imaginarios del fin expresan recelos relativos a la pérdida de solidaridad y a la competencia total, características ambas que Han (2017) describe como parte de la lógica del neoliberalismo que “individualiza al hombre convirtiéndolo en un aislado empresario de sí mismo” (p. 56). La película de contagio viral *Carriers* (*Portadores*), de Álex Pastor y David Pastor (2010), nos da a entender que no hay salvación individual posible en el sinsentido del egoísmo y la mezquindad de los personajes. Reparos similares aparecen en obras tan disímiles como la miniserie *L'Effondrement*, el film *Bird Box* o la serie rusa sobre dos familias que escapan a la epidemia de un virus mortal en *Epidemya* (*Hacia el lago*), de Pavel Kostomarov (2019).

Los relatos posapocalípticos indagan sobre la carencia. Por ejemplo, la falta de agua, la escasez de alimentos, las dificultades para encontrar refugio son temas recurrentes en estas ficciones. Pero la imagen de la carencia es ambivalente. Por un lado, estos imaginarios del desamparo y la privación parecen expresar los miedos e inseguridades vinculados a la fragilidad de nuestro tiempo y a la eventualidad de perder lo que disfrutamos en abundancia –una abundancia inducida, puesto que, como explica Han (2014), la lógica del poder neoliberal no es prohibitoria o represiva, sino permisiva porque “el consumo se maximiza, se alienta” (p. 61)–. El apocalipsis termina con los dispositivos del mundo social que restringen y organizan a las personas, lo cual conlleva temores y perplejidades sobre la propia condición, sobre las cuestiones más primordiales del ser. Si en la sociedad actual el dinero puede sustituir la identidad (Han, 2017), ¿qué sucede cuando todo se desmorona y el dinero ya solamente sirve para avivar el fuego?

Pero, por otro lado, esta filmografía que reitera imágenes de ciudades desiertas, de autos atascados y abandonados en las autopistas, de supermercados con sus estanterías saqueadas, también evoca, en el contraste, los excesos de la vida moderna. Excesos que deterioran el hábitat humano, que nos llenan de incertidumbre sobre el porvenir. Sin duda, estamos en una época de esterilidad cultural y política, de profundo y extendido agotamiento (Fisher, 2009), que no logra idear alternativas y se manifiesta abrumada, impotente ante los retos. Por ejemplo, *L'Effondrement* hace evidente la desorientación e insuficiencias de opciones en cada lugar de la sociedad moderna que la serie explora.

Refiriéndose al apocalipsis zombi, Coulombe (2016) afirma que tal ficción permite desahogarnos de nuestras inquietudes sobre los discursos acerca del “planeta moribundo” (pp. 11 y 12). La destrucción figurada de la humanidad nos alivia; como una manera de recuperar el control sobre una realidad que nos es impuesta, o como una revancha que nos permite salir de nuestra pasividad. Entonces la ficción apocalíptica podría considerarse una especie de escapismo, una forma de calmar nuestros deseos de cambio. Tal es el planteo de Fernández Gonzalo (2016); quien, siguiendo el concepto de *acontecimiento* de Badiou y Žižek (entendido como apertura o intrusión indecible que contiene un componente subversivo), indica que en la ficción actual a menudo encontramos una preeminencia de lo inesperado, un hecho fantástico fuera de toda lógica “que rompe con lo cotidiano, como si el imaginario colectivo estuviera reclamando una suerte de suceso, de apertura o estallido de orden revolucionario y sólo pudiera dar rienda suelta a tales deseos a través de la ficción” (Fernández Gonzalo, 2016, p. 18).

Pero al contrario del cine de ciencia ficción que describía Sontag (1966), en el subgénero posapocalíptico actual los elementos fantásticos que contienen los relatos no logran (como en el cine de otras décadas) apaciguar la zozobra causada por la desaparición del sentido instaurado de la sociedad que sigue al

estallido. Es que cuando se asiste al derrumbe de todo lo existente, de todo el orden social, la vulnerabilidad humana queda expuesta. Bauman (2007) nos habla de tres clases de temores, a saber: los temores ante la amenaza al cuerpo y la propiedad; los temores ante la amenaza al orden social del que depende la seguridad del medio de vida; y los temores ante la amenaza al lugar de la persona en el mundo, esto es, “su identidad” (p. 12). Lo cierto es que todos estos fantasmas se materializan en la pantalla en el retrato del después del apocalipsis. Se desintegra la autoridad y la garantía de seguridad, colapsa el sistema de organización económica y social del que depende la subsistencia, se disloca toda jerarquía o posición social. De ahí en más, el desamparo y la indefensión humana serán una constante.

Por añadidura, pareciera que toda esta ficción que narra historias personales y padecimientos de gente común y corriente en mundos tremendamente hostiles, más que desahogo o evasión, expresa la convicción de un final anunciado. Tal es la sensación que causan las catástrofes mundiales que vienen sucediendo desde hace tiempo, y que parecen haberse incrementado en los años recientes. Las alteraciones climáticas que ocasionan persistentes lluvias que producen inundaciones devastadoras, las sequías o plagas que ponen en riesgo la alimentación de millones de personas, los terribles incendios en enormes extensiones del planeta, las fallas o accidentes humanos que devienen en desastres de grandes magnitudes y, en particular, la actual pandemia producida por el COVID-19, plantean interrogantes sobre el futuro y, a la par, la certidumbre de que la vida del ser humano (y la de todo el planeta) no es más viable en los términos del mundo actual.

IV. La ficción apocalíptica que se destaca en los últimos años se concentra en seguir a los sobrevivientes en sus infortunios después de la tragedia. Tal ficción, más propia de nuestra época, se distingue de los filmes y series de catástrofes producidas por la naturaleza, choques cósmicos o invasiones alienígenas en las que el peligro viene de fuera (Imbert, 2014) y el interés está puesto principalmente en la hazaña, en la resolución del conflicto en torno a la catástrofe, en la audacia de la voluntad humana ante la adversidad. En estas narraciones, la normalidad se ve afectada por la irrupción de un acontecimiento que es ajeno a la humanidad, razón por la cual, y merced a una intervención memorable⁶, el orden se puede restituir.

Contrariamente, en la ficción apocalíptica que nos interesa aquí no hay proezas en la trama ni heroicidad en los personajes. La narración en los distintos relatos está motivada no tanto por aquello que produce la debacle, como por las formas que adopta la vida humana en lo que le sigue. *The Road* (*La carretera*),

⁶ La proeza puede consistir en reactivar una estrella para que irradie calor como en *Sunshine* (*Alerta Solar*), de Danny Boyle (2007), derrotar a una invasión alienígena en forma de virus en *The Invasion* (*Invasores*), de Oliver Hirschbiegel (2007), o sobrevivir a los gigantescos tsunamis que inundan el planeta en *2012*, película dirigida por Roland Emmerich (2009).

dirigida por John Hillcoat (2009), relata el viaje de un padre con su hijo (y todo lo que les acontece) a través de una tierra asolada por un cataclismo global cuyo origen no es nunca esclarecido. En el notable film independiente *The Survivalist*, de Stephen Fingleton (2015), lo que importa es cómo los sobrevivientes tienen que calcular los riesgos que enfrentan en cada encuentro con el otro, y nos enteramos de la extinción de recursos energéticos y de la disminución dramática de la población sólo por medio de un austero gráfico al inicio del film. En *The Midnight Sky (Cielo de medianoche)*, de George Clooney (2020), la mirada se enfoca en la historia personal de un científico en el Ártico que intenta comunicarse con una nave de exploración espacial para advertir a la tripulación sobre el planeta agonizante; la calamidad que ha dejado al planeta inhabitable apenas se enuncia como “el evento” al inicio del film, nunca se explica o describe, ni siquiera se muestra en la pantalla.

A tal punto la atención no está en la causa del acontecimiento apocalíptico, que en la mayoría de las ficciones no se da a conocer. Ya se trate de cintas comerciales como de autor, las tramas no precisan qué es lo que desencadena el desastre. En la citada *Le temps du loup* sabemos que una familia está huyendo de una situación que parece tener magnitudes catastróficas, pero no se nos cuenta qué ha pasado. Tampoco, en la representación de la sociedad distópica de *Children of Men* se nos dice el porqué de la infertilidad que deja al género humano sin futuro. No conocemos las razones del repentino apagón general que perdura indefinidamente en la película canadiense *Into the Forest (En lo profundo del bosque)*, de la directora Patricia Rozema (2015). En *Bokeh*, dirigida por Geoffrey Orthwein y Andrew Sullivan (2017), una pareja de vacaciones en Islandia descubre, al despertar por la mañana, que toda la gente ha desaparecido misteriosamente, sin ninguna explicación. De igual modo, se ignora (o solo se conoce de forma vaga) la procedencia del virus que diezma a la población mundial en una parte importante de las películas y series de contagio zombi. No se sabe de dónde proviene el virus en *Fear the Walking Dead*, de Robert Kirkman y Dave Erickson (2015-presente), ni en *Black Summer*, de Karl Schaefer y John Hyams (2019), series que retratan el comienzo del apocalipsis zombi. Tampoco lo sabemos en el film australiano *Cargo*, dirigido por Ben Howling y Yolanda Ramke (2017), ni en el francés *La nuit a dévoré le monde (La noche devoró al mundo)*, de Dominique Rocher (2018), ni en el surcoreano *Saraitda (Vivo)*, de Il Cho (2020). El apocalipsis simplemente acaece. No obstante, como espectadores tenemos la sospecha de que este mal no es una exterioridad. Eso que trastoca todo el modo de vida, que deja a los individuos sin protección y con pocas chances de sobrevivir, puede ser intangible y recóndito, hasta puede ser azaroso; pero es de este mundo. Surge de dentro, de las profundidades de la humanidad, y por eso es ineludible.

En contraste con otras ficciones apocalípticas en las que cierto orden social perdura (y los hombres se organizan con mayor o menor eficacia para revertir

el acontecimiento trágico, o para la refundación de la comunidad), en estos universos posapocalípticos no hay lugar para las proezas. Sus habitantes solo hallan desorientación y descomposición, junto a la imposibilidad de recomponer lo social. En *Black Summer* las personas se juntan (y se separan) por azar, la construcción de vínculos siquiera para la protección mutua es casi imposible. En tal sentido, Imbert (2014) observa que en *Children of Men* nos encontramos con una soledad que va más allá del individuo, que surge con la dilución de lo social, una soledad social por la que “el hombre está solo frente a otros hombres de los que no sabe nada, de los que tiene todas las razones para desconfiar” (p. 85). Esto es válido también para otras narraciones posapocalípticas. En *Light of my Life (La luz de mi vida)*, de Casey Affleck (2019), una pandemia ha prácticamente exterminado la población femenina, por lo que un padre se ve obligado a esconderse con su hija en el bosque para protegerla de los peligros de una sociedad habitada solamente por hombres.

El aislamiento, la soledad y la incomunicación, así como la dificultad que supone confiar en los semejantes, son temáticas que se reiteran en las distintas historias. En *Z for Zacariah (Z de Zacarías)*, dirigida por Craig Zobel (2015), el cauteloso ingeniero que es acogido por la que parece ser la única persona (y la única mujer) del valle preservado de la radiación, es renuente a dar albergue al que finalmente será su rival por esa única mujer. Mientras que *The Road* retrata la desgarradora soledad de los personajes en un medio donde lo social y la autoridad han desaparecido. La necesidad de recuperar la solidaridad y la confianza hacia los otros lleva a los sobrevivientes en *The Walking Dead* a intentar construir la comunidad. Pero la confianza en el otro entraña riesgo y, en ocasiones, termina trayendo desgracia, como en la película emiratí *The Worthy*, dirigida por Alí Mostafa (2015). La nueva existencia que impone el apocalipsis es de repliegue y de encierro, como en la serie danesa *The Rain*, creada por Jannik Tai Mosholt, Esben Toft Jacobsen y Christian Potalivo (2018), en la que dos hermanos pasan seis años en un búnker subterráneo para protegerse de la lluvia que contiene un virus mortal. Y a veces esa nueva existencia es de soledad absoluta, como en *Bokeh*, en *Into the Forest*, en *La nuit a dévoré le monde*, en *I Am Legend*, de Francis Lawrence (2007), en *Here Alone*, de Rod Blackhurst (2016) o en *Alone*, dirigida por Johnny Martin (2020).

Y si bien en el posapocalipsis es imperiosa la pregunta sobre el nuevo comienzo, el anhelo se frustra. No parece posible la reconstrucción de lo colectivo y la disgregación sería ahora la norma. Es que cualquier tarea de esa naturaleza se torna infructuosa dado que la organización temporal que vincula pasado y futuro, presenta una ruptura. El fin de los tiempos les quita a sus protagonistas el pasado como referente común. Y esto es crucial porque impide lo que Jameson (1991) caracteriza como la “dimensión retrospectiva indispensable para cualquier reorientación vital” (p. 38) del futuro colectivo. Una vez sucedido el apocalipsis, el tiempo parece suspenderse, ya no hay historia. Desde luego, el

pasado reaparece. Inevitablemente. Como señala Waldenfels (2009), se corporiza en los objetos que aparecen en el espacio y que son “centros de irradiación en el que se inscribe la historia” (p. 171). Pero, en este caso, resultan distorsionados en la nueva realidad, extraños al presente, impropios –el libro de recetas de cocina que el joven sobreviviente hojea en casa de sus padres contrasta con la furia y agresividad de los infectados con un virus derivado de la rabia en *28 Days Later (Exterminio)*, de Danny Boyle (2002); la nave espacial a pilas es un juguete fuera de lugar cuando hay que hacer silencio absoluto para ocultarse de las terribles criaturas que localizan a sus víctimas por los sonidos en *A Quiet Place (Un lugar en silencio)*, obra dirigida por John Krasinski (2018).

En realidad, los relatos posapocalípticos están dominados por lo espacial. Los personajes se mueven de un lugar a otro: exploran, ocupan, abandonan los territorios, recorren las calles de ciudades despobladas, transitan por los bosques, inspeccionan las casas de pueblos abandonados, andan por los corredores y escaleras de los edificios. Hay una reconfiguración del espacio en el nuevo tiempo; pareciera que los hombres y mujeres de las historias viajan por territorios sin fronteras; no hay límites para andar, el territorio es universal. Pero, al mismo tiempo, la apropiación del espacio que supone circular o habitar en él “se constituye en relación a una separación o límite, a un afuera, una alteridad” (Agacinsky, 2008, pp. 111 y 112). Y claro está, tales fronteras deben estar acorazadas ya que en el afuera, en la alteridad, radica la amenaza. En tal sentido, los espacios se vuelven cerrados, sofocantes, aun cuando los personajes están en medio del bosque o en un prado. Tampoco una fortaleza protege de la amenaza, como sucede en *28 Days Later*, donde los principales peligros se encuentran precisamente en el lugar donde los protagonistas de la historia están a salvo del ataque de los infectados. Porque lo angustiante en este universo sin horizonte es que los propios seres humanos, entregados a lo peor de sí mismos en la necesidad de la supervivencia, representan la verdadera y constante amenaza. Sin las restricciones de la civilización, los hombres y mujeres de este nuevo tiempo pueden cometer los actos más atroces. El posapocalipsis parece deparar sólo entornos inhóspitos de barbarie y desesperanza –de hecho, el canibalismo y el suicidio son temas recurrentes.

V. La representación de la hostilidad de la vida del después del apocalipsis, ¿acaso se trataría de una perspectiva que reclama prescindir de todo ideal sentimental para describir lo humano realísticamente, similar a la que percibe Fisher (2009) en algún cine neo *noir* o de gánsteres? Esto es, ficciones que, en su pretensión de captar lo auténtico, el “mundo real”, muestran hasta el extremo tal depravación (una guerra hobbesiana de todos contra todos) que en la sobresaturación desensibiliza y resulta funcional al “realismo capitalista” (pp. 10 y 11). A decir verdad, es usual la crítica a la ficción apocalíptica que estima que dicho discurso refuerza una antropología pesimista que promueve la solución

individual (ya sea en solitario o del protagonista con su grupo afectivo) y habilita la violencia y la coacción como modo de relacionamiento con el entorno en situaciones de crisis, en menoscabo de la búsqueda de soluciones colectivas basadas en la colaboración y la ayuda mutua.

En efecto, en los contextos de adversidad de las historias prevalecen formas de relacionamiento y sociabilidad que siguen, casi invariablemente, la pauta del cálculo para la supervivencia. Se trata de una racionalidad instrumental que fuerza a los individuos a tomar decisiones y aplicar los medios necesarios para garantizar sus objetivos –aun a expensas de la seguridad de otros hombres y mujeres–. De acuerdo a esta lógica, los otros seres humanos son meros medios para las necesidades y los fines propios. De modo semejante, las relaciones entre los supervivientes exhiben una orientación individualista, indiferente a la suerte del resto de los humanos, insensible a sus sufrimientos. En la serie *Fear the Walking Dead*, cuando los sobrevivientes incorporan una perspectiva colectiva y se proponen llevar la acción solidaria más allá del círculo afectivo primario, el intento se malogra la mayor parte de las veces. En la mayoría de los relatos de sobrevivientes la salida (independientemente de los resultados) es individual. *The Road*, tal como plantea Holmes (2016), asume, junto a un mensaje de fortaleza y esperanza frente a lo catastrófico, una “ética pragmática” (p. 83) que predica cerrar los ojos ante la injusticia en las circunstancias de escasez típicas del posapocalipsis. El caso es que estas formas de comportamiento están en sintonía con la ideología neoliberal que desconoce toda tradición en lo que respecta a los bienes e intereses públicos, y que entiende que cualquier proyecto o empresa parte siempre de lo individual. Basta recordar al respecto, en el contexto de la actual pandemia que afecta a toda la humanidad, las posiciones que algunos países han adoptado en relación con la competencia por adquirir la vacuna contra el virus.

El mundo del posapocalipsis es regresivo, ciertamente. La humanidad se ha vuelto estéril en *Children of Men* y se ha convertido en horda salvaje en *The Road*. En *Le temps du loup* los hombres, como dice bien Imbert (2014), se transforman en “espectros que huyen en la noche y vuelven a un estadio pre-social” (p. 86). En *It Comes at Night* o en *The Survivalist* los personajes son inexorables, están dispuestos a hacer lo que sea para alejar el peligro o garantizar la propia subsistencia. El pragmatismo del cálculo egoísta en algunos casos llega a extremos en los que cada uno se transforma para el otro en una vida sin valor, eliminable, expuesta a la muerte.

Así y todo, en su conjunto, las producciones posapocalípticas no componen un paisaje solo de decepción y pesimismo, de repliegue a un estado de naturaleza egoísta y de instinto de supervivencia. No únicamente, al menos. Con diversos matices, los protagonistas de las distintas historias logran encontrar, a veces, un modo de resolución humana, una opción que no comporta la lucha despiadada con sus semejantes. A contrapelo de la degradación humana, los

seres de esta ficción aspiran a no perder, o a recuperar, su humanidad. Por momentos logran trascender la lógica del cálculo de la supervivencia y recuperan así su dimensión moral.

Sin duda, en la nueva realidad de suspensión de normas y restricciones sociales, las personas se transforman, exponen algo que estaba oculto. Son emblemáticos los personajes de *The Walking Dead*, que antes eran ciudadanos adaptados y respetables, y después del apocalipsis se convierten en seres brutales, despóticos, despiadados –como sucede con Shane, el Gobernador, Alpha–. De igual forma, tanto en la mencionada serie como en el resto de la filmografía apocalíptica, podemos encontrar (aunque en menor medida) personajes que siguen un derrotero inverso: parten de ser personas con grandes fallas para llegar a ser individuos valerosos, íntegros o abnegados. Tal es el caso de Daryl Dixon, uno de los personajes principales de *The Walking Dead*, quien deja atrás su beligerancia impulsiva y dependencia de un hermano racista, misógino y abusivo, para mostrar madurez emocional y empatía hacia los padecimientos de los otros sobrevivientes. En *Los últimos días*, dirigida por los ya citados hermanos Pastor (2013), la situación de pandemia del virus del pánico que impide que la gente pueda salir al exterior (y quede atrapada en casas, edificios y subterráneos), hace que Enrique, antes un jefe encargado de despedir gente sin ninguna consideración, llegue a ayudar desinteresadamente a un compañero en la búsqueda de su esposa. Incluso, en la irreverente serie *Z Nation*, obra creada por Karl Schaefer y Craig Engler (2014-2018), Alvin Murphy, un personaje poco fiable, egoísta y dispuesto a exponer a su grupo a cualquier peligro para concretar algún plan propio, también es capaz de sentimientos de genuina preocupación por el otro, aunque no de manera previsible, sino totalmente inestable y ocasional.

Así es que con frecuencia estas ficciones invitan a buscar en las complejidades y opacidades de los personajes aquello que no se deja ver con facilidad, pero que todavía subyace y cuya presencia, en su indefinición y contingencia, pone en entredicho la noción de lo humano como algo acabado. En *The Rover (El cazador)*, película dirigida por David Michôd (2014), el viajero es un hombre de fiereza contenida y severidad implacable; sin embargo, el relato da indicios del abatimiento emocional de quien ha quedado vacío, privado de toda ilusión, pero con un resto de devoción. Aun a pesar de toda la deshumanización del personaje, parece existir *un resto*; su humanidad no se da por extinguida. Es que en el mundo pre-social que sobreviene al apocalipsis, el ser humano no es mera animalidad. Ciertamente en esta narrativa la disrupción radical del orden social trae consigo el desplazamiento de la condición humana a esferas propias del salvajismo y la bestialidad. Pero tal movimiento no es definitivo. Transita una zona de ambigüedad, de solapamiento entre lo animal y lo humano, de tal forma que aquello que define a los individuos como tales tiene un carácter contingente. Agamben (1998), en su interés por caracterizar el estado de excepción, ilustra

esta indeterminación de la frontera entre lo humano y lo animal en la figura del “licántropo”, el hombre lobo partido entre la ciudad y la selva, en el umbral de los dos mundos sin pertenecer a ninguno (pp. 136-138). En verdad, los hombres y mujeres de las historias del después se encuentran en una frontera difusa; ya no pertenecen a aquella realidad en la que lo social estaba constituido y sostenía la capacidad de sociabilidad y, sobre todo, de humanidad. Pero tampoco los ha ganado de manera concluyente la ferocidad del nuevo medio. Aún hay un restante, un espacio de vacilación que está indefinido. Está por develarse.

En resumidas cuentas, el posapocalipsis es el marco dentro del cual esta filmografía explora lo humano. En esa nueva situación se han desbaratado las jerarquías y las categorías sociales (de clase, de género, étnicas) se vuelven un sinsentido; ya no hay hogar ni resguardo, y los extraños pueden volverse crueles e inclementes. En ese mundo, la historia ubica a sus protagonistas y les da lo que Sartre (1977) llama “la responsabilidad total de su existencia” (p. 17). Nos encontramos entonces con seres desconcertados, temerosos, abatidos, pero casi siempre buscando obstinadamente algún atisbo de esperanza; alguna forma de redención.

Para finalizar nos interesa resaltar el carácter de incertidumbre y desorientación de los imaginarios posapocalípticos de nuestro tiempo en comparación con aquellos de las ficciones del pasado siglo. Unas y otras historias comparten la perspectiva de que el fin del mundo no es responsabilidad divina, sino construcción humana. Pero las producciones tanto de la Guerra Fría como de los años posteriores contienen, como supuesto, la posibilidad de recuperar la confianza en el mañana y la esperanza para la humanidad. En el caso de la filmografía del miedo nuclear, la humanidad no está necesariamente condenada porque la catástrofe responde a agentes concretos y a acciones específicas que pueden ser evitadas. En cuanto a las obras de fines del siglo pasado que representan la continuidad y la supervivencia posterior al apocalipsis, imaginan la regeneración de la sociedad por la intermediación del héroe (o excepcionalmente de una heroína), cuyo lugar es concluyentemente del lado del “bien”. En cambio, en los relatos posapocalípticos actuales, las dolencias ya no tienen un agente definido, tampoco una solución cierta; la amenaza proviene de la humanidad en su conjunto. Como hemos visto, las representaciones proyectadas en los futuros posapocalípticos expresan el fracaso de la sociedad capitalista actual, la falta de alternativas ante los desafíos del presente y las vacilaciones sobre el porvenir.

En suma, esta ficción no viene a representar la capacidad autodestructiva de la humanidad –al menos, no principalmente. Mucho menos a narrar modos de regeneración heroica. Viene, más bien, a desplegar un escenario que despoja al

individuo de todas aquellas coordenadas que lo orientaban y lo contenían, pero que no le permitían revelar del todo su condición más inherente, una nueva situación que lo confronta con la pregunta por su ser. Sin los dispositivos de la sociedad que restringen y organizan a las personas, ¿qué significa ser un ser humano en el mundo? En cierto sentido, el fin del mundo es un suceso interior que pone al ser humano frente a sí mismo.

Precisamente, el despliegue de tal escenario, el de ausencia de límites y de esfuerzo por la supervivencia, pone a prueba al ser humano y a su humanidad –la cual no está acabada, sino por descubrirse–. Los personajes, indefensos y desorientados, devienen errantes solitarios, en ocasiones huyendo a ninguna parte, confrontados constantemente con la crudeza de un territorio extraño donde la amenaza fundamental proviene de los otros seres humanos. Un universo sin certezas donde la mayoría de las acciones destinadas a la protección propia o de los seres queridos pone a los personajes frente a interrogantes sobre cómo transitar el camino de la supervivencia. Los dilemas morales a los que cada personaje se enfrenta le plantean una nueva pregunta, todavía más relevante, ¿cómo soy en *este* mundo? La pregunta ahora es existencial. Se trata del ser humano y este nuevo mundo que lo rodea.

REFERENCIAS

- Agacinski, S. (2008). *Volumen: filosofías y poéticas de la arquitectura*. Buenos Aires: La Marca.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos. Recuperado de: <https://tac091.files.wordpress.com/2008/12/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf>
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Broderick, M. (1993). Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster. *Science Fiction Studies*, 20(3), 362-382.
- Castoriadis, C. (2000). *Ciudadanos sin brújula*. México: Ediciones Coyoacán.
- Coulombe, M. (2016). Tomar al zombi en serio: estado de naturaleza y pesimismo contemporáneo. *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 13, 5-12. DOI: <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i13.158>
- Del Molino García, R. (2013). El discurso del miedo apocalíptico y sus representaciones cinematográficas durante la Guerra Fría. *Revista Comunicación y Ciudadanía*, 6, 6-15.
- Esteves, R. (2019). Las narrativas del neoliberalismo en el relato de las series: *Billions* y *The Walking Dead*. *Argumentos, Revista de crítica social*, 21, 314-346. Recuperado

de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/4973/4094>

- Fernández Gonzalo, J. (2016). Apocalipsis, evento y utopía: Badiou y Žižek a través de la ficción. *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 13, 13-20. DOI: <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i13.159>
- Ferrer Ventosa, R. (2017). Apocalípticos y desintegrados. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia del Arte*, 17(4), 85-109. Recuperado de: <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/viewFile/380/609>
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: O Books. Recuperado de: https://monoskop.org/images/6/69/Fisher_Mark_Capitalist_Realism_Is_There_No_Alternative_2009.pdf
- Francescutti, L. P. (2011). Las semánticas de la posterioridad: el cine y la matriz de las generaciones futuras. *Política y sociedad*, 48(1), 59-74. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3643925>
- García, M. (2017). ¿Imaginar el futuro? 2033 y el resurgimiento del cine mexicano de ciencia ficción. *Revista Iberoamericana*, 83(259-260), 629-643. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7523>
- Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Buenos Aires Herder.
- Han, B. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Holmes, S. (2016). *Exploding Empire: Post|Apocalyptic Representations 1979-2016*. Tesis doctoral. University of Hawai i at Mānoa. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10125/62411>
- Imbert, G. (2014). Imaginarios postapocalípticos en el cine actual: entre la vuelta al origen y el fin de la humanidad. *Contexto*, 22, 75-89. Recuperado de: <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/04-22.pdf>
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso. Recuperado de: <https://libcom.org/files/fredric-jameson-archaeologies-of-the-future-the-desire-called-utopia-and-other-science-fictions.pdf>
- Labra, D. (2012). ¿Por qué fantaseamos con el apocalipsis zombie? Lo que dice de “nosotros” el éxito de *The Walking Dead* y otras ficciones del capitalismo tardío. *El Toldo de Astier*, 3(4), 95-104.
- Sartre, J. P. (1977). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Huascar.
- Sontag, S. (1966). The Imagination of Disaster. In *Against Interpretations and Other Essays* (pp. 209-225). New York: Picador.

Waldenfels, B. (2009). Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión. En Schöder & Breuninger (comps.), *El habitar físico en el espacio* (pp. 157-178). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Žižek, S. (2007). Žižek on Children of Men. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pbgrwNP_gYE&list=RDpbgrwNP_gYE&index=1

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

Affleck, C. (2019). *Light of my Life*. Estados Unidos: Black Bear Pictures.

Bernard, J., Desjardins G. & Ughetto, B. (2019). *L'Effondrement*. Francia: Les Parasites.

Besson, L. (1983). *Le dernier combat*. Francia: Les Films du Loup.

Bier, S. (2018). *Bird Box*. Estados Unidos: Chris Morgan Productions y Dylan Clark Productions.

Blackhurst, R. (2016). *Here Alone*. Estados Unidos: Gentile Entertainment Group y Preferred Content.

Blom, A. (1916). *Verdens Undergang*. Dinamarca: Nordisk Film.

Boyle, D. (2002). *28 Days Later*. Reino Unido: DNA Films y UK Film Council.

Boyle, D. (2007). *Sunshine*. Reino Unido: DNA Films Production.

Cameron, J. (1984). *The Terminator*. Reino Unido-Estados Unidos: Cinema 84.

Clooney, G. (2020). *The Midnight Sky*. Estados Unidos: Smokehouse, Anonymous Content.

Cuarón, A. (2006). *Children of Men*. Reino Unido-Japón-Estados Unidos: Strike Entertainment, Hit and Run Productions e Ingenious Film Partners.

Darabont, F. et al. (creadores) (2010-presente). *The Walking Dead*. Estados Unidos: AMC, Darkwoods Productions, Circle of Confusion, Idiot Box Productions, Skybound Entertainment y Valhalla Entertainment.

Douglas, G. (1954) *Them!* Estados Unidos: Warner Bros.

Emmerich, R. (2009). *2012*. Estados Unidos: Centropolis Entertainment.

Feist, F. (1933). *Deluge*. Estados Unidos: Admiral Productions.

Fingleton, S. (2015). *The Survivalist*. Reino Unido: The Fyzz Facility Film One.

Gance, A. (1931). *La Fin du Monde*. Francia: L'Écran d'Art.

Gilliam, T. (1997). *12 Monkeys*. Estados Unidos: Atlas Entertainment.

- Gordon, B. (1957). *Beginning of the End*. Estados Unidos: AB-PT Pictures Corp.
- Guest, V. (1961). *The Day the Earth Caught Fire*. Reino Unido: Pax Films.
- Haneke, M. (2003). *Le temps du loup*. Francia-Alemania-Austria: Les Films du Losange, Arte, Bavaria Film, Canal+, Centre National de la Cinematographie y France 3.
- Hillcoat, J. (2009). *The Road*. Estados Unidos: Dimension Films y 2929 Productions.
- Hirschbiegel, O. (2007). *The Invasion*. Estados Unidos: Silver Pictures y Vertigo Entertainment.
- Howling, B. & Ramke, Y. (2017). *Cargo*. Australia: Causeway Films.
- Il Cho (2020). *Saraitda*. Corea del Sur: Zip Cinema y Perspective Pictures.
- Jackson, M. (1984). *Threads*. Reino Unido: BBC y Nine Network Australia.
- Lawrence, F. (2007). *I Am Legend*. Estados Unidos: Weed Road Pictures y Overbrook Entertainment.
- Littman, L. (1983). *Testament*. Estados Unidos: American Playhouse y Entertainment Events.
- Lourié, E. (1953). *The Beast from 20.00 Fathoms*. Estados Unidos: Jack Dietz Productions.
- Lumet, S. (1964). *Fail Safe*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Kramer, S. (1959). *On the Beach*. Estados Unidos: Lomitas Productions y Stanley Kramer Productions.
- Kirkman, R. & Erickson, D. (creadores) (2015-presente). *Fear the Walking Dead*. Estados Unidos: AMC, Circle of Confusion y Skybound.
- Kostomarov, P. (2019). *Epidemya*. Rusia: Kit Film Studio.
- Krasinski, J. (2018). *A Quiet Place*. Estados Unidos: Platinum Dunes.
- Kubrick S. (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Reino Unido: Hawk Films y Columbia.
- Marker, C. (1962). *La Jetée*. Francia: Argos Films.
- Martin, J. (2020). *Alone*. Estados Unidos: Hig Productions.
- McKellar, D. (1998). *Last Night*. Canada: Rhombus Media, Telefilm Canada, Sept Art y Canadian Broadcasting Corporation.
- Meyers, N. (1983). *The Day After*. Estados Unidos: ABC.
- Miller, G. (1979). *Mad Max*. Australia: Kennedy Miller Productions.

- Miller, G. (1981). *Mad Max 2: The Road Warrior*. Australia: Kennedy Miller Productions.
- Miller, G. (1985). *Mad Max Beyond Thunderdome*. Australia: Kennedy Miller Mitchell.
- Miller, G. (2015). *Mad Max; Fury Road*. Australia: Kennedy Miller Mitchell y Warner Bros.
- Michôd, D. (2014). *The Rover*. Australia: Yoki Inc., Blue-tongue Films, Porchlight Films y Lava Bear Films.
- Morse, T. & Honda, H. (1956). *Godzilla: King of the Monsters!* Japón-Estados Unidos: Toho y Jewell Enterprises.
- Mosholt, J. & Potalivo, C. (creadores) (2018). *The Rain*. Dinamarca: Miso Film.
- Mostafa, A. F. (2015). *The Worthy*. Emitatos Árabes: Poznan Films y Room 101.
- Orthwein, G. & Sullivan, A. (2017). *Bokeh*. Islandia: Zealous Pictures, Vintage Pictures y Verge Pictures.
- Pastor, A. & Pastor, D. (2010). *Carriers*. Estados Unidos: Likely Story, This is That y Paramount Vantage.
- Rocher, D. (2018). *La nuit a dévoré le monde*. Francia: Haut et Court.
- Rozema, P. (2015). *Into the Forest*. Canada: Elevation Pictures, Bron Studios, Rhombus y Telefilm Canada.
- Schaefer, K. & Engler, C. (creadores) (2014-1918). *ZNation*. Estados Unidos: Go2Digital Media y The Asylum.
- Schaefer, K. & Hyams, J. (creadores) (2019). *Black Summer*. Estados Unidos: The Asylum.
- Schults, T. E. (2017). *It Comes at Night*. Estados Unidos: Animal Kingdom.
- Shyamalan, M. N. (2008). *The Happening*. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures.
- von Trier, L. (2011). *Melancholia*. Alemania-Dinamarca-Francia-Suecia: Zentropa, Memphis Films y Slot Machine.
- Watkins, P. (1965). *The War Game*. Reino Unido: BBC.
- Zobel, C. (2015). *Z for Zacariah*. Estados Unidos-Islandia-Nueva Zelanda: Zik Zak Filmworks.

* Contribución: 100% de la autora.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Silvina Caleri. Diploma en Ciencias Sociales con mención en Ciencia Política, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Argentina). Licenciada en Ciencia Política y Profesora en Inglés, IES28/ Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Docente, Cátedras de Pensamiento Sociopolítico (Carreara de Comunicación Social) e Idioma Inglés (Escuela de RRII) y Coordinadora del Grupo de Estudio Contrastivo entre el inglés y el castellano (Instituto de Investigaciones), Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Autora de artículos publicados en revistas especializadas en temas vinculados al campo de la teoría política y el análisis del discurso político.

Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*

An approach to the audiovisual and narrative analysis of the film *Rome*

Uma aproximação à análise audiovisual e narrativa do filme *Roma*

DOI: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3101>

► ISAACLEÓN FRÍAS

isaacleonf@gmail.com - Universidad de Lima, Perú.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1725-8465>

CÓMO CITAR: León Frías, I. (2021). Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*. *InMediaciones de la Comunicación*, 16(1), 113-133. DOI: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3101>

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2020

RESUMEN

El artículo propone una aproximación a la película *Roma* de Alfonso Cuarón a partir de la descripción y el señalamiento del contexto de su realización, los personajes involucrados en la trama y los escenarios que se muestran y sirven para ambientar y darle sentido a la narración. Asimismo, el artículo propone un desarrollo analítico de los procedimientos audiovisuales y de los mecanismos narrativos aplicados. En tal sentido, para el análisis narrativo de la película de Cuarón se utilizan los conceptos semióticos de campo semántico y punto de vista narrativo.

PALABRAS CLAVE: *Roma*, Cuarón, esquema narrativo, recursos cinematográficos, audiovisualización.

ABSTRACT

The article proposes an approach to the film *Rome* by Alfonso Cuarón starting from the description and signaling of the context of its realization, the characters involved in the plot and the settings that are shown and which serve to set the scene and give meaning to the narrative. Moreover, the article proposes an analytical development of the audiovisual procedures and the narrative mechanisms applied. In this sense, for the narrative analysis of Cuarón's film, the semiotic concepts of the semantic field and the narrative point of view are used.

KEYWORDS: *Rome, Cuarón, narrative scheme, cinematographic resources, audiovisualization.*

RESUMO

O artigo propõe uma aproximação ao filme *Roma* de Alfonso Cuarón a partir da descrição e da ambientação do contexto de sua realização, dos personagens envolvidos na trama e dos cenários que se mostram e servem para ambientar e dar sentido à narrativa. Da mesma forma, o artigo propõe um desenvolvimento analítico dos procedimentos audiovisuais e dos mecanismos narrativos aplicados. Nesse sentido, para a análise narrativa do filme de Cuarón, são utilizados os conceitos semióticos do campo semântico e do ponto de vista narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: *Roma, Cuarón, esquema narrativo, recursos cinematográficos, audiovisualização.*

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo expone un análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*, dirigida por Alfonso Cuarón (2018) y primer largometraje de ficción realizado en el espacio latinoamericano que ha sido coproducido y emitido por la plataforma de Netflix. En tal sentido, no es el objeto de este trabajo dar cuenta de las posibilidades que se le abren a Netflix o a los productores latinoamericanos de cara a la emergencia y proliferación de las nuevas plataformas, sino simplemente analizar las características y el funcionamiento de la película como tal, sin hacer comparaciones con otras películas ni convertir la aplicación de referentes metodológicos de diversas fuentes –como las que provienen de la escuela estructural francesa o del formalismo norteamericano de David Bordwell– en un modelo de propuesta específica para su abordaje. Lo que este artículo analiza es el uso de recursos metodológicos que permiten ofrecer ciertas luces, por cierto limitadas, al esquema narrativo y a la audiovisualización de la película. Para llevar adelante dicha aproximación analítica el artículo quedó estructurado en cuatro apartados fundamentales:

- Contexto y antecedentes
- Personajes y ubicación espacio-temporal
- Análisis de los procedimientos audiovisuales
- Análisis del relato audiovisual

2. CONTEXTO Y ANTECEDENTES

El largometraje *Roma* ha sido el primero producido por Netflix en lengua española. Antes, la compañía había producido series en español, pero no había abordado un largometraje en este lenguaje a la manera de los productos audiovisuales que se hacen para el cine. Para llevar a cabo este proyecto se eligió a un director mexicano prácticamente incorporado a la industria cinematográfica de Hollywood, en la que ha demostrado versatilidad y dominio de la realización. Cuarón obtuvo el Oscar al mejor director por *Gravity* (2013), protagonizada por Sandra Bullock y George Clooney, después de haber realizado dos títulos de gran repercusión como *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) y *Children of Men* (2006). Con esos antecedentes no sorprende que Netflix se propusiera hacer su primera película en español contando con la participación de un director de la talla de Cuarón, finalmente ganador del Premio Óscar como mejor director, además de los galardones recibidos por *Roma* como mejor película de habla no inglesa de 2018 y mejor fotografía. Antes de que el largometraje ganara esos tres premios Óscar otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos, *Roma* obtuvo el León de Oro 2018, el máximo reconocimiento de la Muestra Internacional de Cine de Venecia (Italia), la más longeva de todas las premias cinematográficas.

Roma es una película dirigida por un mexicano, con actores y técnicos que en su mayoría son mexicanos, ambientada en la Colonia Roma –de la Ciudad de México– y, como ya lo dijimos, hablada en español. A la vista y al oído es una producción mexicana, y sin embargo no lo es del todo, pues la participación de Netflix –al adquirirla para su lanzamiento y aportar económicamente en su realización– la convierte en una coproducción. No obstante, según Cuarón, para la industria cinematográfica de México y para un amplio sector de la población de ese país, el triunfo de *Roma* se vivió como un gran logro mexicano.

Nos interesa destacar el carácter híbrido de la producción, ya ejecutado en las series de Netflix realizadas en América Latina, así como la novedad de la propuesta estética en el marco de un canal de *streaming*: *Roma* es un relato en blanco y negro de ritmo pausado, con actores no profesionales –en su mayoría– y con una protagonista de raíces indígenas, Yalitza Aparicio, que se desempeña como una empleada del hogar de una familia pudiente de la Colonia Roma de la capital mexicana. Con esas características, es muy posible que *Roma* hubiese pasado poco advertida en el circuito comercial de salas y se hubiese convertido, en todo caso, en una obra de festival con una distribución menor. Su difusión en Netflix le permitió una amplia campaña publicitaria que facilitó su breve estreno en muchos países antes de su lanzamiento en *streaming* y la catapultó a las candidaturas de los Premios Óscar, compitiendo incluso en el rubro de la mejor película del año, que en esa ocasión ganó *Green Book*, de Peter Farrelly (2018). Con *Roma*, la primera película de Netflix en la competencia de los Premios Óscar, se advierte tanto el sesgo autoral como que ese sesgo esté presente en una producción hablada en castellano, algo que resulta muy significativo. Lo que esto puede significar en el futuro de la producción regional asociada a Netflix y a las cadenas de *streaming* es incierto, pero como precedente abre una vía hasta hace muy poco impensable para el porvenir del cine latinoamericano por el valor agregado que implica este el tipo de lanzamiento antes descrito.

Asimismo, es necesario destacar que existe un antecedente intelectual muy relevante en la elección de la historia narrada por Cuarón: dicho antecedente está en el libro *El laberinto de la soledad*, del escritor mexicano y Premio Nobel Octavio Paz (2015), publicado originalmente en 1960. En ese extenso volumen ensayístico, Paz hace referencia al trauma de la conquista española y al origen de México como un país mestizo, hijo, no legítimo desde luego, de Hernán Cortés y la Malinche. Los motivos del abandono del padre, el sufrimiento de la madre y el desamparo de los hijos provienen de ese origen infausto y han estado presentes a lo largo de la historia de México en muchas manifestaciones culturales incluyendo una amplia producción audiovisual que ha servido de soporte y marco creativo para la expansión y problematización de las distintas narrativas construidas en torno de ese origen mítico.

Enrique Krauze (2018) observa con agudeza que en la película *Roma* se reproduce esa tradición mítica con la muy significativa presencia de dos

indígenas en la casa de la familia acomodada de la colonia Roma, que refiere y actualiza al mismo tiempo la vida colonial de las haciendas mexicanas. Al respecto, en una nota publicada el 14 de diciembre de 2018 en el diario *The New York Times*, Krauze plantea que *Roma*

es una obra íntima y personal, pero es mucho más. Es el relato realista de una clase social privilegiada que tiene una enorme deuda de desigualdad social, racial y de género con el México campesino e indígena. Es el retrato de una efervescencia política que dio inicio en la década de los sesenta y setenta y que aún no cesa. Y también, es un viaje proustiano, una vuelta al origen. La colonia Roma, escenario de la película, es un espejo del desarrollo social y la cultural urbanos en el México del siglo XX. Se creó en 1903, al sur del viejo centro colonial de la capital, en terrenos desecados del legendario lago de Texcoco. Con sus palacetes *art nouveau*, sus plazas apacibles y camellones arbolados, era un emblema de la *pax augusta* que México creía vivir bajo el régimen de Porfirio Díaz (2018)¹.

Sin entrar de lleno en los diálogos posibles que la película establece con la historia mexicana, pero teniendo en cuenta ese telón de fondo que permea esta obra de Cuarón, vamos a detenernos ahora en la trama de personajes que presenta *Roma* y en el esquema narrativo y su audiovisualización.

3. PERSONAJES Y UBICACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

Describamos en primer término los personajes principales de la historia narrada por Cuarón:

- Cleo: empleada del hogar dedicada –principalmente– al cuidado de los niños, aunque realiza otras labores domésticas de limpieza y lavado.
- Sofía: la madre, afectada por el distanciamiento de su pareja, Antonio, y, luego, por la separación de él.
- Antonio: el padre, un médico apenas presente en el hogar y en vías de ruptura del vínculo matrimonial.
- Adela: la otra empleada del hogar, mixteca como Cleo, encargada de la cocina y de otras tareas domésticas.
- Teresa: la madre de Sofía, que vive en la casa de su hija y forma parte activa de la dinámica familiar.
- Paco, Toñito, Sofí y Pepe: los cuatro niños de la casa: forman un conjunto sin estar mayormente diferenciados en el relato, a no ser por sus nombres, por algunas pequeñas intervenciones y por los juegos un poco más violentos de Paco y Toñito, los mayores.

1 Véase: Krauze (14 de diciembre de 2018). Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html>

- Fermín: la pareja de Cleo, un hombre que practica artes marciales y que veremos comprometido con un grupo violento que comete un crimen en una mueblería.
- Ramón: la pareja de Adela, amigo de Fermín; con menor relieve personal en la historia.

El personaje central, Cleo, está interpretado por Yalitza Aparicio, elegida en un *casting* sin haber tenido experiencia previa en la actuación. Es claro que Alfonso Cuarón quería diseñar un rol a partir de conductas “naturales” y sin mayores matices interpretativos. Por su parte, el personaje de Sofia está interpretado por Marina de Távira, una actriz profesional dedicada principalmente al teatro y a la televisión, y con actuaciones previas en cine, aunque sin roles protagónicos en varias de las películas en las que trabajó. Por cierto, esa experiencia escénica no se hace notar, ya que *Roma* está igualmente sometida a un tipo de actuación bastante llana y en escenas más bien breves.

En los casos de Fernando Grediaga y Verónica García –artífices de los roles de Antonio y la abuela Teresa, respectivamente– tampoco son actores profesionales. Lo mismo sucede con quienes encarnan los cuatro niños de la casa, todos ellos sin antecedentes actorales: Carlos Peralta (Paco), Diego Cortina (Toñito), Daniela Demesa (Sofi) y Marco Graf (Pepe). En cambio, Jorge Antonio Guerrero, que desempeña el papel de Fermín, al momento de filmar la película se estaba iniciando en la actuación y participó, entre otros trabajos actorales, en la serie *Narcos* (2018), también de Netflix.

La acción de la película tiene su centro en la casa familiar situada en la calle Tepeji N° 22, en la colonia Roma, en un sector residencial de las clases pudientes de la capital mexicana. Para efectos del rodaje, Cuarón se limitó a filmar el exterior de la casa familiar, mientras que en paralelo reconstruyó en otro lado el interior de la casa con buena parte de los muebles familiares originales. Asimismo, vale decir que la acción se desplaza desde la casa hacia calles y avenidas aledañas a donde, por ejemplo, está ubicado el gran cine Las Américas. Allí Cleo, la abuela y los niños ven la película *Abandonados en el espacio*. En otros momentos, los desplazamientos son en auto (en las escenas de la mueblería y del hospital, por ejemplo) o en transporte público (el recorrido de Cleo hacia el terreno donde se realizan los ejercicios de artes marciales). Hay dos salidas fuera de la ciudad, una hacia la casa de campo, donde Sofia, sus hijos y Cleo reciben el año nuevo, mientras que la otra, sobre el final de la película, muestra el desplazamiento a la playa Tuxpan.

El conjunto de las escenas mencionadas se desarrolla entre los últimos meses de 1970 y comienzos de 1971; es decir, entre la etapa final del sexenio gubernamental de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños –presidente de México desde diciembre de 1964 hasta noviembre de 1970– y los primeros meses del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, cuya presidencia se extendió hasta 1976,

ambos eran dirigentes del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó México durante varias décadas en forma ininterrumpida.

4. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS AUDIOVISUALES

En este apartado vamos a detenernos en cómo Cuarón asume –en la puesta en escena de la película– el arsenal de recursos cinematográficos con que se cuenta la historia y cómo lo utiliza, todo lo cual genera el sentido que se desprende de las imágenes. Veremos así los planos y los movimientos de cámara, el campo visual y el fuera de campo, la caracterización de los personajes y el rol de la actuación, el espacio representado y la escenografía, el ritmo narrativo, la función de los diálogos y la música y el estilo visual de la película.

Como hemos indicado, Cuarón filma la película en blanco y negro y opta por las tomas de larga duración y con profundidad del campo visual, manteniendo la cámara de manera preferente a la distancia del plano de conjunto. Toda la secuencia inicial, por ejemplo, después de la obertura, adopta el procedimiento del *plano de conjunto* como una manera de tomar cierta distancia de los personajes, de hacerlos formar parte de un entorno cotidiano; incluso Cleo, en sus primeras apariciones, parece integrarse a la escenografía interior de la casa familiar, como si estuviera, hasta cierto punto, “indiferenciada” del entorno.

Otro procedimiento expresivo reiterado desde las primeras tomas es la *movilidad de la cámara*, sea a través de paneos, como los que muestran el interior de la residencia –que como ya mencionamos es el centro principal de la representación–, como en los constantes *travellings* horizontales que muestran a los personajes desplazándose por las calles de la colonia Roma. Los planos de conjunto y los movimientos de cámara caracterizan la elaboración visual de *Roma*.

La constante movilidad en *travellings* alcanza su punto de mayor intensidad en el plano-secuencia de la playa: la cámara acompaña el recorrido de Cleo desde el lugar donde observa a los chicos –que están en el mar y que no se divisan– hasta su ingreso al mar. El encuadre deja a los niños fuera del espacio visualizado –están en el espacio fuera de campo o espacio en *off*–, mientras que Cleo avanza y la cámara la acompaña lateralmente. Ese procedimiento se convierte allí en la apoteosis expresiva de la película, creando un sentimiento de angustia y una sensación de vacío, de temor a la pérdida. Hay algunos llamados de los niños, pero el sonido que predomina es el del oleaje marino y de las aves que sobrevuelan en el entorno.

La relación entre el campo visual y el fuera de campo es una de las más fértiles –en términos expresivos– de las que se establecen al interior del lenguaje cinematográfico: “Entre el campo visual y el fuera de campo se establecen relaciones múltiples. El primero es el campo real, concreto, observable; el segundo es un campo virtual, imaginario, pero que va alimentando de sentidos al primero (Bedoya & León Frías, 2011, p. 25).

En otros momentos de *Roma* se utiliza el fuera de campo, especialmente como estímulo sonoro proveniente de un lugar no visibilizado en el encuadre. Por ejemplo, cuando Cleo ha sido abandonada por Fermín en la sala de cine y se escucha el sonido de una pantalla que está fuera de campo.

De esa manera y con esos procedimientos, Cuarón toma distancia frente a los usos habituales en la dramaturgia del melodrama o de la comedia de situaciones, no solo propia del lenguaje habitual de las series televisivas, sino también del común de las propuestas cinematográficas en Hollywood y en América Latina. Esos usos habituales, además de desechar el blanco y negro como opción plástica, tienden a favorecer los planos cercanos, es decir, aquellos que muestran a los personajes desde la cintura, las inmediaciones del pecho o el cuello. De allí que exista un “centramiento” dramático que busca la identificación del espectador, así como la reducción del peso expresivo del entorno escenográfico. El involucramiento emocional del espectador se activa por el recurso de la cercanía de los planos, la relación campo-contracampo (pasar del rostro de uno a otro de aquellos que dialogan) y las voces casi infaltables de los personajes.

En cambio, Cuarón descarta esos mecanismos de identificación – más bien les quita a los personajes esos rasgos marcados propios de la dramaturgia canónica– y opera en una suerte de descentramiento en la que los personajes ya no tienden a una caracterización que los define y que va marcando sus conductas y sus reacciones. En *Roma*, Cleo es un personaje pasivo, poco comunicativo y cuando más se comunica verbalmente es con el uso de la lengua mixteca. Aun cuando paulatinamente su presencia se haga central en el desarrollo del relato, es una mujer que casi no se hace notar, como si, una vez más, formara parte constitutiva de ese espacio doméstico. En cierta medida, Cleo es, en los términos de Francis Vanoye (1996), un personaje opaco, “cuyos rasgos están un poco difuminados” (p. 57).

Los otros personajes, asimismo, están caracterizados por algunos trazos débiles. Antonio, por ejemplo, es un personaje elusivo, de presencia muy tímida. Y tampoco Sofía, la dueña de casa, se exhibe demasiado. Los chicos están muy poco individualizados y apenas tienen algunas escasas intervenciones. No está en el interés del director trabajar la psicología de los personajes, sino mostrar las acciones de forma más bien escueta u opaca.

Jesús García Jiménez (1996) menciona una precisión muy pertinente con relación al personaje de ficción: “El personaje dramático debe ser entendido en la narrativa audiovisual como *sujeto de acción* (elemento de la estructura narrativa) y *sujeto de actuación* (elemento de la estructura dramática)” (p. 302). Esto es, hay una suerte de superposición entre el personaje tal como está concebido en el argumento y en el guion de la película, ese personaje de papel escrito o impreso, y el personaje al que le da vida el actor en la dramatización propiamente dicha. Con frecuencia, los actores profesionales aportan una cuota personal indisimulable en la caracterización del sujeto de acción, por lo cual se hace

notar la diferenciación entre el sujeto de acción y el sujeto de la representación (o sujeto de actuación). En *Roma*, por su parte, se ha procurado que esas dos instancias sean lo más ajustadas posibles y que generen la sensación de superposición antes referida, que es de donde proviene el aire casi semidocumental que la película trasmite.

Por su parte, el espacio representado adquiere una función central. Como señalan André Gaudreault y Francois Jost (1995), “la imagen es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (p. 87). En tal sentido, y a pesar de la importancia de la escenografía de la época y la función expresiva que cumple, no hay la menor complacencia en destacar ese diseño escenográfico. Los ambientes están allí y enmarcan a los personajes, tanto los interiores (casa, cines, mueblería, casa de campo, hotel, restaurantes) como los exteriores (calles, playa, área campestre, terrenos semidespoblados), sin el menor agregado o *plus* estético. Por ejemplo, y para seguir con la escena en que Cleo se dirige hacia el mar encrespado para rescatar a los chicos, el director no utiliza imágenes que potencien la fuerza del mar o el peligro que suscita.

Lo anterior no significa que estemos ante un trabajo fotográfico-escenográfico neutro, pues se trata de una fotografía muy cuidadosa y una escenografía seleccionada, incluso con agregados digitales imperceptibles para la mirada de quien no es especialista. Pero es eso: una propuesta visual que quiere pasar un poco inadvertida como tal, como si se quisiera que no tuviera un nivel de expresividad mayor, que la muestre por sí misma, aunque, desde luego, carga con esa potencia. Asimismo, en *Roma* no se emplea la voz de un narrador (la voz en *off*), que es un procedimiento bastante usual, ni hay textos o inscripciones que sitúen la época, ni referencias a un posible origen autobiográfico de la historia contada, más allá de la dedicatoria final.

En cuanto al ritmo de las imágenes, y de la construcción general de la película, es relativamente lento y parsimonioso. No hay la menor precipitación, a tono con esa mirada que toma distancia y que se esmera en mantenerse como observadora. Es la mirada asumida por el director a través del punto de vista de la cámara y es también, simultáneamente, la mirada de Cleo que observa sin planos subjetivos el desenvolvimiento de los miembros de la familia, aunque en algunos tramos prominentes de la película su mirada esté tramada por planos subjetivos, como por ejemplo los planos que se observan desde la casa de campo, desde el ventanal del hospital o desde la ventanilla del auto.

Otros aspectos que vale destacar de *Roma* es el uso moderado de los diálogos –de manera muy marcada en Cleo–, la importancia de los ruidos ambientales (aviones, autos, bullicio callejero, golpes de puertas, etc.) y la ausencia de música extradiegética o música de fondo. Hay sí un conjunto variado de canciones populares de la época, casi todas baladas románticas, que se escu-

chan por la radio o la televisión o son canturreadas por algún personaje, pero ninguna de esas canciones se reproduce en su totalidad ni alcanza un volumen alto, salvo en las escenas de las celebraciones del año nuevo o algún otro tramo particular. Esas canciones son expresiones de música diegética, aquella que forma parte de la acción, aunque pueda estar originada en el espacio fuera de campo contiguo. Son expresiones, asimismo, de esos *códigos culturales referenciales*, según la categoría utilizada por el semiólogo francés Roland Barthes (1978; 1991).

La aplicación de los procedimientos audiovisuales inviste el relato, lo arropa, podríamos decir, y termina siendo inseparable de él, de modo que cualquier análisis de una película que se quiera mínimamente completo o satisfactorio no puede prescindir de la consideración que desempeñan los recursos propios del lenguaje audiovisual que hemos mencionado en este apartado, de manera ciertamente muy selectiva y fragmentada. Sin embargo, hay un aspecto que proviene de esa asociación de lenguaje y relato, pero que deriva en una medida mayor de los procedimientos del lenguaje: es lo que se conoce como el estilo. Ya lo dice Bordwell (1996), “el estilo denomina el uso sistemático de recursos cinematográficos en el film” (p. 50). A lo que habría que agregar: y personaliza o caracteriza al film o también a un conjunto de films, porque el estilo no siempre es una marca de individualidad, también puede ser un estilo de empresa productora, de una corriente de películas (el estilo *neorrealista*) o de la vertiente de un género (el estilo del *film noir*, por ejemplo).

Esteniendo en cuenta estos aspectos que podemos decir que *Roma* trasunta un estilo propio, no por ser especialmente original o diferenciado, sino porque hay trazos en la audiovisualidad de la película que la diferencian, aunque esas diferencias no sean radicales respecto de otras realizaciones del cine latinoamericano y de otras partes del mundo. Por lo pronto, se trata de un estilo realista moderado con una opción preferencial por ciertos procedimientos de la modernidad filmica como los planos de larga duración, la impresión envolvente del campo visual y la movilidad de la cámara en varios tramos de la película.

4.1. Una ficción realista

Hicimos mención al estilo realista y antes a la actuación de “aire semidocumental” que percibimos en la película. Sin embargo, esa impresión no debe crear confusión, pues no se trata en absoluto de una propuesta semidocumental, pese a los actores no profesionales, a la elección del blanco y negro y al aparente “documentalismo” de los escenarios de interiores, los urbanos y los extrurbanos. *Roma* parte de un guion previo, escrito por el propio director, y de una puntillosa reconstrucción de ambientes para lo cual se ha destinado en soporte digital una parte relevante del presupuesto. Asimismo, las actuaciones han sido muy ensayadas y preparadas, sin el menor matiz de espontaneidad o de libertad interpretativa.

Por lo tanto, lo que la película expresa es aquello que se conoce como una ficción realista, esa que, como recuerda Francesco Casetti (1994), se fundamenta en la idea de *verosimilitud*, diferenciándola de *veracidad*, “que es propia del documental” (p. 53). La ficción trabaja sobre la verosimilitud, pues quiere hacer creíble lo que vemos en la pantalla, mientras que el documental se asienta en la veracidad con su propuesta de hacer real lo que muestra. Son verosímiles (o pueden serlo) los relatos distópicos de la cienciaficción fílmica, pero eso pertenece al orden de lo *verosímil fantástico*, pues en rigor cada género instala sus reglas o sus convenciones de verosimilitud. En cambio, *Roma* apela al orden *verosímil realista*; y no porque los hechos hayan sucedido, sino porque tienen el atributo de ser posibles o factibles en términos de correspondencia a un marco referencial de conductas, acciones y situaciones propias de la “vida real”.

Abundando en la idea, y en relación con la ficción realista, Vanoye (1996) señala que

lo verosímil no es ni lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor. El lector-espectador aceptará un suceso como verosímil con tal de que esté inscrito en la cadena de causas y efectos y sea suficiente el despliegue de las preparaciones, motivaciones y justificaciones (p. 29).

La percepción de lo que –de manera muy poco científica– podemos llamar el “espectador común” o el “espectador promedio” tiende a atribuirle a los relatos basados en hechos reales, de carácter biográfico y otros similares, un estatus de autenticidad que, por ser relatos, precisamente no tienen. Y las frecuentes apelaciones de un tiempo a esta parte en el cine, la televisión y el cable, de que “la historia se basa en hechos reales”, contribuye a esa atribución abusiva. Hay que advertir, al respecto, que Cuarón no recurre en *Roma* al expediente de los hechos realmente acaecidos, ya casi una coartada y un anzuelo utilizados por aquí y por allá. Su apuesta, según lo antes mencionado, hace que resulte pertinente hablar de una ficción realista, verosímilmente realista; eso es lo que caracteriza una propuesta como *Roma*.

5. ANÁLISIS DEL RELATO AUDIOVISUAL

5.1. Una forma narrativa alternativa

Por lo pronto, siguiendo el acercamiento propuesto por Bordwell y Thompson (1995) y como ya lo hemos adelantado, *Roma* no es un producto que corresponda al estilo narrativo clásico de México, el que se desarrolla principalmente entre los años veinte y sesenta teniendo como modelo dominante al que se produce en los estudios de Hollywood. El llamado cine clásico mexicano adoptó muchas de las características del modelo norteamericano, pero las “aclimató”,

las incorporó al espacio diegético que representaba o, al menos quería representar, lo nacional. Pues bien, ese estilo clásico dominante es conocido como la “época de oro del cine mexicano”, que luego de los años setenta se fue prácticamente extinguiendo. Y si bien es cierto que hay películas de ese país que en estos tiempos intentan recuperar algunas de las características de aquel estilo, no es el caso de *Roma*, que más bien se aleja del modelo clásico y construye un tipo de relato asentado en la cotidianeidad.

En otras palabras, *Roma* elabora una construcción narrativa alternativa al estilo clásico y cercana al de otras propuestas que –en estos tiempos– se visualizan en la producción de diversos países, incluido Estados Unidos. ¿Cuáles son esos rasgos narrativos que observamos en la película de Cuarón? Por lo pronto, la reducción de los datos informativos manejados por el relato. Por ejemplo, la separación de Antonio se sugiere por los silencios y las evasivas y no hay una sola escena que muestre un conflicto entre la pareja. Vemos algunas conductas de “consecuencia”, pero no las “causantes”. Por su parte, la relación de Cleo con Fermín es igualmente elíptica y nos deja imaginar lo que “pudo haber” entre ellos más de lo que muestran las imágenes. Los cambios de estados de ánimo, igualmente, tanto de Cleo como de Sofía, se sugieren de manera nada “invasiva” en el curso del relato. Y el final de la película no cierra la historia de manera clara, sino que la deja abierta; es un final suspensivo.

En líneas generales, la película tiende a mostrar casi panorámicamente el desarrollo de la historia y de allí la preferencia por los planos de cierta amplitud, por los *travellings* laterales y por la extensión del espacio del encuadre. Como si el narrador observara el curso de las acciones sin casi intervenir en ellas. Eso incluso se percibe en los momentos dramáticamente más intensos, que son aquellos del ingreso violento en la mueblería, el parto en el hospital y el salvataje de los niños en la playa. A pesar de que cada uno de ellos tiene un espesor dramático que no cargan las otras escenas, no hay primeros planos y más bien la cámara, salvo cuando Cleo aparece en primer término en la cama del hospital, mantiene la distancia del plano de conjunto; es decir, la distancia de una observación que no quiere interferir con la marcha de los acontecimientos. Una opción muy diferente a la que hubiese elegido el estilo clásico en cada una de estas escenas, fragmentando los espacios, recurriendo a los primeros planos, reforzando las operaciones verbales y las acentuaciones musicales, ausentes en este caso.

En el encabezamiento de uno de los subtemas del libro *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, el autor Horacio Muñoz Fernández (2017) aparece el enunciado: “Primero los espacios, después las historias” (p. 49), la cual hace referencia a una característica prominente o veta de lo que Fernández llama el cine *posnarrativo*, frecuente en una de las líneas del cine de autor de los últimos tiempos en que la narración no desaparece, pero está acotada, simplificada o reducida a sus trazos más escuetos. Si bien *Roma*, según el criterio seguido en este artículo, no entra de lleno en esa caracterización, sí transmite esa impresión

de que el espacio precede a la historia, algo que está presente desde el encuadre autónomo inicial, no siendo menos significativo que tengamos también el espacio –o una porción del espacio–, como marca final, y no sea ninguna situación o personaje quienes cierren el relato.

Tan relevante es la precedencia del espacio en *Roma* que luego del primer encuadre en el bloque narrativo inicial, es el escenario de la casa el que se impone visiblemente sobre los personajes. La impresión que nos deja es la sobrevalorización de un lugar en el que los personajes, y ya lo mencionamos en el caso de Cleo, semejan ser parte del mobiliario o del diseño de interiores, sin que este efecto sea producto de una estilización extrema, que no lo es, pues se mantienen las características realistas del estilo visual. La dimensión del espacio del segundo piso de la casa, visto a través de los movimientos de la cámara, permite observar desde fuera y en plano general las habitaciones de una a otra, la que favorece ese peso iconográfico de la escenografía de interiores.

Roma, sobre el papel, es decir, en su base argumental es un melodrama, pero las operaciones narrativas y cinematográficas la descargan de ese peso melodramático, de lo que Jesús Martín Barbero (1987) llama la *retórica del exceso*.

Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos (p. 131).

No hay derroche ninguno en la película de Cuarón. Hay contención, control, sentido de la medida, economía emocional. El final es ampliamente elocuente al respecto. La construcción narrativa de *Roma* no cierra la historia contada, pues no sabemos cómo va a ser el futuro de Cleo, aunque lo podamos intuir. Eso, no obstante, no excluye que, como se afirma en *Estética del cine*, “el texto narrativo es un discurso cerrado puesto que de modo inevitable comporta un principio y un final, está materialmente limitado” (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1983, p. 109). Lo que no contradice la idea de que como historia tenga un final abierto, entendiendo la historia como “lo que se narra y el relato como el modo en que se narra”, de acuerdo a lo que conceptúa Gómez Tarín (2006, p. 60).

5.2. Campos semánticos

El concepto de *campo semántico* proviene de la lingüística y hace referencia a la división o separación de áreas conceptuales en el empleo de la lengua. El lingüista Eugen Coseriu lo definió como “la estructura constituida por unidades léxicas (lexemas) que se reparten entre sí una zona de significación común hallándose en oposición inmediata las unas con las otras” (Coseriu en Martínez, 2003, p. 114). Mientras que Bordwell (1996) agrega que “un campo semántico es un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales

o lingüísticas. Por lo tanto, se puede decir que campo/ciudad constituye un campo semántico, unificado por una relación de significado opuesto” (p. 126).

En este apartado incorporamos, para algunas de las oposiciones a la noción de campo semántico que propone Bordwell, el concepto de *espacio audiovisual* que resume García Jiménez (1996), que además está presente en otros autores cuya lectura nos sirve de base metodológica: Aumont y Marie (1990), Casetti y Di Chio (1991), y el mismo Bordwell (1996). Asociamos así la noción abstracta de campo semántico con aquella también abstracta, pero de mayor visibilidad o materialización ocular, que es la de *espacio audiovisual*. Esa conjunción de campo semántico-espacio audiovisual no está presente en las tres últimas oposiciones que proponemos y el que defina las cuatro primeras revela el relieve que alcanzan los espacios dentro de la visualización de la película, tal como hemos observado antes.

Veamos cómo se constituyen los principales campos semánticos en *Roma*, teniendo en cuenta además que la película se distribuye en doce bloques narrativos, más una obertura y un segmento final:

- Casa - exteriores urbanos
- Interior de la casa - Terraza de ingreso
- Casa - Campo/Playa
- Ciudad - Naturaleza
- Patronos - Empleados / Habla española - Habla mixteca
- Desvalorización - Afirmación (de la mujer)
- Vida - muerte

5.2.1. El campo semántico: Casa - exteriores urbanos

Como hemos indicado, la casa familiar de la colonia Roma es el escenario principal del relato: es la vivienda de los protagonistas, en este caso, los miembros de la familia y las empleadas Cleo y Adela. Es el lugar relativamente seguro, el refugio, el espacio de la intimidad familiar, pero también el lugar del conflicto potencial, como el que se expresa, de manera sugerida, entre Sofía y Antonio, o el que se manifiesta de manera liviana en la pelea entre Paco y Toño.

Los exteriores urbanos son la representación del azar y de lo cambiante. Pueden ser, por un lado, tan cotidianos como los que vemos en los traslados a pie de los miembros de la familia, o tan imprevisibles como aquellos emplazamientos en que Cleo observa a Antonio con su nueva pareja, las manifestaciones y los asomos de violencia callejera o la visita de Cleo al área periférica donde encuentra a Fermín realizando ejercicios de artes marciales. Se establece, así, una oposición entre lo relativamente estable y lo potencialmente inestable.

Salvo el segundo, quinto, séptimo y duodécimo bloques narrativos, todos los demás se ubican en los perímetros geográficos correspondientes a este campo semántico.

5.2.2. El campo semántico: Interior de la casa -Terraza de ingreso

Se crea una oposición significativa, pues comparativamente las acciones que tienen lugar en el interior de la casa son relativamente más sosegadas (salvo el juego violento entre los chicos, sin visos de gravedad), mientras que el ingreso de los vehículos tiene un sesgo accidentado, tanto cuando al comienzo ingresa el padre, con todas las dificultades de hacer avanzar el aparatoso Galaxy entre dos paredes laterales que “ajustan” el auto; como una entrada “a la mala” de Sofía, en crisis debido al abandono conyugal.

Mientras que el interior de la casa es relativamente pacífico, no lo es en la misma medida la terraza de ingreso, no por nada “lavada” en las imágenes iniciales y el lugar, además, en que defeca el perro. Esa es la carga que parece condensar este espacio.

La terraza-estacionamiento de ingreso aparece en la obertura, primero, sexto, octavo y duodécimo bloques, también en el final de la película.

5.2.3. El campo semántico: Casa - Campo/Playa

La función de los recorridos vehiculares acompaña las salidas fuera de la ciudad, la primera a la casa de campo y la segunda a la playa, y funciona como mecanismo de enlace entre la casa (y también, por extensión, la ciudad capital) y el afuera. Ese enlace, que se completa con imágenes del regreso y la vuelta a casa, a la vez que busca subrayar el efecto del traslado y del cambio radical de ubicación, acentúa asimismo la oposición entre el lugar de la “normalidad” y el de lo que escapa a la normalidad, tanto en sus aspectos placenteros y excepcionales (las fiestas de fin de año), como en aquellos que son potencialmente peligrosos (el fuego) o más que eso (el alto riesgo del oleaje marino). En la secuencia en la casa de campo y sus alrededores se hace referencia, asimismo, a la ocurrencia de enfrentamientos por tierras, que no se explican ni se amplían, pero que dejan suelto otro dato perturbador.

La escena en el campo, la de los extramuros de la ciudad de México y la de la playa corresponden, respectivamente, al quinto, séptimo y duodécimo bloques narrativos.

5.2.4. El campo semántico: Ciudad - Naturaleza

Esta oposición pone en evidencia las amenazas que se ciernen sobre los protagonistas (Cleo y la familia), pues por un lado está la violencia soterrada o manifiesta que se experimenta en la ciudad, especialmente en la escena de la mueblería, pero también en el parto fallido de Cleo. Y, por otro, se escenifica en el incendio y el casi ahogamiento de los niños en Tuxpan. Es decir, hay por una parte amenazas que proceden del orden social (o, más bien, del desorden), y por otra parte provienen de la naturaleza. Sociedad y naturaleza aparecen como aliados que actúan en contra de lo que, sin ellos, se acercaría a un modo más plausible

de existencia. Aliados involuntarios, desde luego, ciudad y naturaleza marcarían una suerte de distinto origen de los factores amenazadores o disolventes.

5.2.5. Los campos semánticos: Patrones - Empleados / Habla española - Habla mixteca

Agrupamos las dos oposiciones en este mismo apartado porque están muy asociadas. Aún dentro de la impresión de familiaridad que transmiten las relaciones al interior de la casa, no queda la menor duda de las diferencias sociales entre quienes pertenecen al núcleo familiar y las dos empleadas, a las que por extensión podrían agregarse, fuera del contexto de la casa, Fermín y Ramón, parejas de las dos mujeres.

Las funciones que tanto Cleo como Adela desempeñan, el trato que reciben de sus patrones (amable, condescendiente, compasivo o represivo), su posición de trabajadoras del hogar, las características físicas y el color de la piel, así como el uso de la lengua mixteca entre ellas, que delata su origen indígena de la región de Oaxaca, las sitúan en el lugar de la dependencia, de la “servidumbre”, tal como el término se utilizó durante varias generaciones en los sectores pudientes y en las capas medias de nuestros países.

5.2.6. El campo semántico: Desvalorización - Afirmación (de la mujer)

Sin duda, la tensión aquí señalada es una de las oposiciones de mayor calado en la propuesta de la película. Sofía es abandonada por Antonio. Cleo es abandonada por Fermín y en su caso de manera más innoble, pues es embarazada y dejada sin contemplaciones por su pareja. La experiencia de abandono revierte en una reafirmación de Sofía en su condición de mujer independiente que vende el ingrato Galaxy de Antonio y acepta el trabajo en una editorial, aun cuando no corresponda a su profesión de origen, lo que es también una señal de corte con el pasado.

En el caso de Cleo, que pierde dramáticamente al bebé, la vuelta a la familia que la acoge con cariño y la experiencia salvadora en la playa, que es un modo de transferencia materna y a la vez de cura por el dolor de una pérdida (que confiesa no haber deseado), le restituyen un equilibrio al menos provisional, pues no sabemos cuál será el futuro de Cleo en esas imágenes elípticas del final.

5.2.7. El campo semántico: Vida - Muerte

Es claro que, con todos sus matices de gris, el espacio de la casa es el de la afirmación de vida, pero no es el único, pues también es vida la que se disfruta por ratos en las caminatas por la colonia Roma y en la asistencia al cine para ver *Abandonados en el espacio*. Por allí se desliza la nostalgia que transmite el punto de vista de la película.

Frente a esa afirmación vital se ciernen los peligros del mundo, tanto los que se convocan por el andar ciudadano o en el marco incierto de un contexto político deliberadamente no aclarado al interior del relato, como los que derivan de las fuerzas de la naturaleza (fuego y agua, dos de los componentes básicos en diversas visiones cosmológicas). En ellos está la representación de la muerte, real en el asesinato cometido, acechante en otros casos.

En lo que respecta al campo semántico *Vida - Muerte*, como al anterior, *Desvalorización - Afirmación (de la mujer)*, ellos encuentran sus manifestaciones fílmicas a lo largo de todos los bloques narrativos, con mayor pertinencia en algunos momentos específicos de *Roma*. Tienen escasa importancia al respecto la obertura y los bloques quinto y sexto de la película.

5.3. El punto de vista narrativo y la posición del enunciador

Un asunto crucial en la perspectiva de la narratología es la cuestión del *punto de vista*, que puede ser entendido desde el punto de vista de la enunciación y desde el punto de vista del destinatario: el espectador en el caso de la narración fílmica. Aquí nos interesa destacar el punto de vista de la enunciación, el que de entrada “es en el que se coloca la cámara y se capta concretamente la realidad presentada en la pantalla (...) el que coincide con el ojo del emisor” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 232).

Un concepto unido al de *punto de vista*, ya señalado antes a partir de la conceptualización de Gaudreault y Jost (1995), es el de *focalización*, que designa “un doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 238).

En el caso de *Roma*, podemos hacer algunas precisiones:

- A. El narrador (o la instancia de la enunciación para diferenciarla de la persona del director) se constituye en una suerte de “observador”, aunque en algunos casos la observación se valga de la mirada (el encuadre subjetivo) de Cleo. Por tal motivo, podemos decir que de acuerdo a la terminología de Genette, citada por Gaudreault y Jost (1995), la película constituye un relato de focalización cero y, parcialmente, un relato de focalización interna fija. Es decir, se privilegia una focalización en la que el narrador es omnisciente y, por lo tanto, sabe más que los personajes (focalización cero) y otra, la focalización interna fija, que permite dar a conocer –en determinados pasajes– los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje.
- B. La información que se va entregando va funcionando como conocimiento conjunto tanto para Cleo, y otros personajes, como para los espectadores. Pero es la información que va entregando el narrador, constituido en el articulador del entramado narrativo, lo cual es común en el llamado “cine

de autor” –más aún el que está cargado de elementos autobiográficos–, por más de que queramos desprenderlos de esa carga extradiegética excesiva que se les suele atribuir.

- c. La narración asume la llamada “mirada objetiva” en la que se presenta las acciones de manera directa, sin que el narrador se haga notar en forma ostensible, como sí ocurre con frecuencia en el “cine de autor o de expresión personal”. Hay, por supuesto, expresión personal, pero está un tanto neutralizada por las operaciones del lenguaje audiovisual ya descrito.

¿Con qué personaje se identifica el punto de vista del enunciador? Por lo común, el rol protagónico, cuando lo hay, es el que corresponde a la principal identificación del enunciador (no la única), como ocurre de manera superlativa en los relatos de héroes y superhéroes. En *Roma* no hay héroes ni superhéroes, sino un protagonista marginal, dependiente, sin ningún brillo exterior como Cleo, y es ella el sujeto de la identificación que el desarrollo del relato y, en concreto, los encuadres, van configurando; una forma en apariencia un tanto “neutra” que la película ofrece. Pero esa identificación no afecta el rol dependiente que Cleo desempeña en la ficción del film. Es decir, Cleo empieza como trabajadora del hogar y termina como trabajadora del hogar.

Sin duda, hay un proceso de por medio y en ese proceso ella reafirma su indispensabilidad como pieza importantísima en el núcleo familiar. Incluso, cuando se embaraza, no se pone en duda su permanencia y la del bebé en la casa, y más adelante la abuela Teresa la acompaña a comprar la cuna. Cleo es parte indisoluble de la familia, pero con un rango inferior que se mantiene y, en cierto modo, se ratifica, en el cierre casi circular de la película. *Roma* termina en el lugar en que empezó, solo que cambia la perspectiva espacial: de arriba hacia abajo pasa a ser de abajo hacia arriba.

Ese cambio de perspectiva es una forma metafórica de invertir una situación inicial de “aplastamiento” a una final de “elevación” física y espiritual. Y no porque Cleo haya estado, según todos los indicios del comienzo, sometida o dominada por la familia, más allá de su estado de “servidumbre”. Pero no cabe duda de que el comportamiento heroico de Cleo –en el rescate de los niños– la eleva a un lugar de aprecio y reconocimiento que inicialmente no tenía, sin que eso afecte su condición dependiente y subordinada en la jerarquía familiar. De allí que *Roma* reivindique y dignifique al personaje de Cleo y, de paso, a lo que ella representa en los hogares de clase media mexicanos, sin cuestionar un *statu quo* de manera más pronunciada, lo que le hubiese proporcionado a la película de Cuarón una carga transgresora que no tiene. En este sentido, *Roma* es, más bien, un retrato nostálgico que se erige como una suerte de apólogo moral.

Quisiéramos mencionar por último una pista intertextual presente en la película que podría dar lugar a un estudio aparte. Gerard Imbert (2019) señala aspectos muy significativos que están implícitos en la propuesta expresiva de la película *Roma*. Uno de ellos es:

La identidad como objeto de la búsqueda del sujeto y al mismo tiempo fuente de preocupación y generadora de dudas e interrogantes, y más en estos momentos históricos de crisis colectiva, de ruptura con los modelos heredados de la modernidad en muchos aspectos de la vida cotidiana (p. 18).

En efecto, *Roma* se sitúa históricamente en una etapa de cambios sociales notorios en México y en América Latina: debilitamiento de los vínculos matrimoniales y familiares, mayor independencia de la mujer y redefinición de sus roles sociales, cuestionamiento del orden social y económico tradicionales, entre otros. Lo cual plantea diversas interrogantes que la película no responde o resuelve, pues no está planteada como una película de tesis. Lo que hace *Roma* es poner en cuadro una época (inicios de los años 70) en un barrio acomodado de México, en un espacio preciso y con personajes caracterizados (sumariamente) en su dimensión individual y social.

En tal sentido, lo que hace *Roma* es provocar una reflexión en torno a esos motivos cambiantes. No es una película que deje indiferente al espectador atento, sino que lo confronta con sus creencias y sus posiciones frente a la vida y al medio que lo rodea.

6. A MODO DE CIERRE

Como se ha podido ver, el artículo ensaya una serie de entradas posibles que rodean, contextualizan y ofrecen una lectura que ni es integral (¿cuándo se alcanza la integralidad en estos análisis?) ni pretende serlo, de la película *Roma*. Son pistas de aproximación al modo en que Cuarón ha construido audiovisualmente su película y a un conjunto de significados que de ella se pueden extraer, valiéndonos para ello en forma muy operativa de las nociones de campo semántico y del punto de vista narrativo; que no son, por cierto, las únicas utilizables en estos empeños analíticos.

Sin embargo, hemos escogido esas dos nociones instrumentales porque resultaban claras y prácticas a la hora de abordar la película. Además de servirnos para ofrecer una propuesta puntual que no aspira en absoluto a convertirse en un modelo de análisis, más allá de que la descripción de los personajes y el recorrido por las ubicaciones espacio-temporales que muestra *Roma*, tanto como el análisis de los procedimientos audiovisuales y del relato audiovisual, exponen la tentativa de aportar a las múltiples interpretaciones –a las que no era el objetivo hacer referencia explícita– que ha despertado la película.

REFERENCIAS

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1985). *Estética del Cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1991). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bedoya, R. & León Frías, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gaudrealt, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Tarín, F. (2006). *El análisis del texto filmico*. Recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Madrid: Cátedra.
- Krauze, E. (14 de diciembre de 2018). Roma, una historia de amor y servidumbre. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html>
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martínez, M. (2003). Definiciones del concepto *campo* en semántica. *Revista Odisea*, 3, 101-130.
- Metz, C. (1970). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Ediciones Shangrila.
- Paz, O. (2015). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

- Cuarón, A. (2018). *Roma*. México-Estados Unidos: Participant Media, Esperanto Filmoj y Netflix.
- Cuarón, A. (2013). *Gravity*. Estados Unidos: Warner Bros, Esperanto Filmoj y Heyday films.
- Cuarón, A. (2004). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Reino Unido-Estados Unidos: Warner Bros, Heyday films y 1492 Pictures.
- Cuarón, A. (2006). *Children of Men*. Reino Unido-Japón-Estados Unidos: Universal Pictures, Estrike Entertainment, Hiy & Run Productions y Toho-Towa.
- Farrelly, P. (2018). *Green Book*. Estados Unidos: Universal Pictures, Participant Media, DreamWorks SKG, Innisfree Pictures y Wessler Entertainment.

* Contribución: 100% del autor.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Isaac León Frías. Magister en Periodismo y Comunicación Multimedia, Universidad San Martín de Porres (Perú). Bachiller en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología, Pontificia Universidad Católica (Perú). Miembro, Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica y Comité de selección del Festival de Cine de Lima, Universidad Católica (Perú). Docente, Pontificia Universidad Católica (Perú) y Escuela Peruana de la Industria Cinematográfica (Perú). Autor de los libros: *20 años de estrenos de cine en el Perú, 1950- 1969* (2017), *Hegemonía de Hollywood y diversidad* (2017), *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (2018), *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio* (2019), *La revolución de Netflix en el cine y la televisión. Pantallas, series y streaming* (2020) y *Desde la ventana indiscreta. Páginas de Cine* (2021). Autor, además de tres volúmenes antológicos de la revista *Hablemos de Cine*, coeditados por Federico de Cárdenas (2017, 2018 y 2019). Premiado como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana, Ministerio de Cultura del Perú (2015) y Premio Fénix a la trayectoria crítica en Iberoamérica (México, 2017). Ha sido jurado en festivales de cine en América Latina, Estados Unidos y Europa. Exdecano de la Facultad de Comunicación, Universidad de Lima (Perú). Exdirector, revista *Hablemos de Cine* y Filmoteca de Lima (Perú).

El problema político-ontológico de la imagen digital

La herencia del cine ensayo como forma de resistencia subjetiva

The political-ontological problem of the digital image

The legacy of essay cinema as a form of subjective resistance

O problema político-ontológico da imagem digital

O legado do filme ensaio como forma de resistência subjetiva

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3003>

► GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ

gustavo.celedon@uv.cl - Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso, Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

CÓMO CITAR: Celedón Bórquez, G. (2021). El problema político-ontológico de la imagen digital. La herencia del cine ensayo como forma de resistencia subjetiva. *InMediaciones de la Comunicación*, 16(1), 135-157. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3003>

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 4 de diciembre de 2020

RESUMEN

La imagen digital, al abordarse desde el prisma artístico o cinematográfico, requiere traspasar las barreras que delimitan lo audiovisual a una práctica artística determinada y considerar el problema socio-político, e incluso ontológico, que hoy plantea. Este problema consiste en un proceso de de-subjetivación que impone el discurso digital. Al respecto, tres tesis importantes conducen este artículo. En primer lugar, la imagen

digital es pensada como presentación o interfaz de un mundo estructurado por el lenguaje, siendo este último el verdadero operador de los procesos de de-subjetivación. Esto implica, en segundo lugar, que los procesos de subjetivación son posibles en el trabajo audiovisual en la medida en que pueden subvertir la imagen digital; es decir, separarla de su código. En tercer lugar, una mirada analítica nos indica que la *tradición* del cine ensayo es fundamental para comprender este trabajo de subversión subjetiva de la imagen en esta época digital, dado que sus ejes principales son la apuesta por la subjetivación y la resistencia al lenguaje, la codificación y la clasificación.

PALABRAS CLAVE: *imagen digital, ideología, lenguaje, subjetividad, ensayo cinematográfico.*

ABSTRACT

The digital image, when approached from the artistic or cinematographic prism, requires crossing the barriers that delimit the audiovisual to a specific artistic practice and consider the socio-political and even ontological problem that it poses today. This problem consists of a de-subjectivation process imposed by digital discourse. In this regard, three important theses lead this writing. In the first place, the digital image is thought as a presentation or interface of a world structured by language, the latter being the true operator of the de-subjectivation processes. This implies, secondly, that subjectivation processes are possible in the audiovisual work to the extent that they can subvert the digital image, that is, separate it from its code. Third, an analytical look indicates that the *tradition* of the essay film is fun-

damental to understand this work of subjective subversion of the image in this digital age since its main axes are the commitment to subjectivation and resistance to language, coding and classification.

KEYWORDS: *digital image, ideology, language, subjectivity, film essay.*

RESUMO

A imagem digital, abordada pelo prisma artístico ou cinematográfico, exige ultrapassar as barreiras que delimitam o audiovisual a uma prática artística determinada e considerar o problema sócio-político, e mesmo ontológico, que hoje propõe. Este problema consiste em um processo de de-subjetivação imposto pelo discurso digital. Neste sentido, três importantes teses conduzem este artigo. Em primeiro lugar, a imagem digital é pensada como apresentação ou interface de um mundo estruturado pela linguagem, sendo esta última a verdadeira operadora dos processos de de-subjetivação. Isso indica, em segundo lugar, que processos de subjetivação são possíveis no trabalho audiovisual na medida em que podem subverter a imagem digital; ou seja, separada do seu código. Em terceiro lugar, um olhar analítico nos diz que a *tradição* do filme ensaio é fundamental para a compreensão desse trabalho de subversão subjetiva da imagem nesta era digital, visto que seus eixos principais apostam pela subjetivação e a resistência à linguagem, à codificação e à classificação.

PALAVRAS-CHAVE: *imagem digital, ideologia, linguagem, subjetividade, ensaio cinematográfico.*

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

El artículo se inscribe en un estudio de mayor alcance dedicado a reflexionar y generar diversos escritos y materiales sobre el *ensayo cinematográfico*¹. Como tal, su objetivo no apunta directamente a las características y las formas que asume ese objeto de reflexión, sino a la descripción y la comprensión de las condiciones materiales sobre las cuales hoy emerge y se transforma en una práctica de importancia en el marco de la producción y los debates del campo cinematográfico. Es precisamente esta descripción comprensiva el propósito del trabajo que aquí se presenta, finalmente estructurado de acuerdo a tres ejes importantes.

- Una descripción teórica de la imagen digital y, en especial, del discurso que la acompaña y que hoy se impone. Se revela aquí el dominio del *lenguaje por sobre lo visible*.
- Una discusión sobre el gran problema que la mencionada discusión teórica conlleva, a saber, el desarrollo de procesos de *de-subjetivación* que no solo se limitan a una superación de lo humano, sino que comprometen mayormente un dominio de la información y su lógica por sobre la experiencia y el pensamiento.
- La necesidad de buscar referentes en la historia de las prácticas audiovisuales o de formas que, resistiendo al lenguaje y a las lógicas de la información, abren vías a procesos de *subjetivación*, pensamiento y arte. Es aquí que aparece el ensayo cinematográfico o cine ensayo. Nos interesa en tanto ejercicio que proyecta y materializa una preocupación por la subjetividad en el espacio digital.

En función de lo antes mencionado, el artículo expone una discusión teórica (particularmente política y filosófica) para explicar la importancia actual del ensayo cinematográfico, toda vez que, como se advierte, los estudios audiovisuales requieren traspasar sus límites disciplinares y sus objetos de estudio para tratar de comprender la relación y las incidencias entre los acontecimientos y las prácticas audiovisuales. De este modo, el ensayo, propiamente, no ocupa el centro de la discusión aquí planteada. Sí el contexto en el cual su aparición se transforma en un enclave fundamental para el trabajo político y artístico de la imagen.

2. LA IMAGEN: PRESENTACIÓN DE UN MUNDO CONCEBIDO COMO LENGUAJE

Se plantea aquí un problema fundamental en esta época de consolidación del dominio digital: el problema de la subjetividad. Para su abordaje, este artícu-

1 Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación titulado: *Ensayo cinematográfico en Latinoamérica*, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), Chile, N° 1190781.

lo trabaja desde la perspectiva artística, principalmente a través del análisis de la *imagen digital* y su despliegue. Ahora bien, la perspectiva artística que aquí se asume no se comprende como un campo específico o aislado. Por el contrario, tal perspectiva abarca un dominio mayor que implica la política, las cuestiones sociales, la antropología e incluso la ontología, entre otras urgencias del saber. Como advierte Jorge La Ferla (2009), observando el impacto del campo digital en la esfera audiovisual, se hace necesario

repensar el concepto de audiovisual tecnológico, ya constituido en un campo de estudio fecundo, como algo que excede los límites de los estudios cinematográficos e incluso específicos del audiovisual, expandiéndose a los ámbitos de los estudios culturales, las artes y las ciencias (p. 15).

En efecto, un estudio de la imagen, de los sonidos, se expande a terrenos aparentemente destinados con exclusividad a otros campos, como las ciencias sociales y la filosofía. Esto pasa porque la *imagen digital* se transforma en un elemento que condiciona hoy la existencia. El rito de las salas de cine e incluso el rito de la televisión destinaban la relación con la imagen a un espacio-tiempo determinado. Es decir, la relación con una imagen producida constituía un instante —que se podía, en todo caso, alargar indefinidamente— separado de otras actividades, como ir a trabajar o juntarse con amigos. Es más, la imagen con la que nos relacionábamos en un tiempo-espacio determinado representaba —e incluso transformaba— todo ese otro espacio que solíamos llamar *vida*. Es decir, había una relación y, por tanto, una distancia entre la representación y lo representado. Hoy la imagen digital cubre, se dice, la totalidad de la existencia. No existe un espacio-tiempo determinado para comparecer ante la imagen, a no ser que ese espacio-tiempo constituya *toda* la experiencia humana.

Ahora bien, habría que pensar hasta qué punto esto es cierto o cuál es su verdadero alcance. La omnipresencia de la imagen digital no habría que pensarla como una propiedad que le es constituyente. Más bien habría que considerarla que esta pretendida omnipresencia responde a un discurso e incluso a una ideología. Este discurso o esta ideología —Eric Sadin (2018a) habla, de hecho, de una “tecno-ideología” (p. 57)— puede resumirse en el siguiente enunciado, legado del llamado giro lingüístico del siglo XX: todo es lenguaje. Algo que el filósofo francés Alain Badiou (2018) entendió como constructivismo:

Lo constructible es una categoría que hemos definido en otra oportunidad (...) como ideológica, puesto que no considera como existentes sino las cosas que están ya sometidas a la lengua dominante. En este asunto, usted admite en efecto como existentes legítimos solo aquello que es definible de manera inmanente, lo que quiere decir que usted no admite más que aquello que nuestro mundo ya conoce, ya ha nombrado, estructurado, practicado. Esto define

bien la estructura de una ideología dominante, como conservación general del sistema en el registro de la sumisión subjetiva: no tolera sino operaciones sobre aquello que está bien definido y conocido por todos en la lengua que utiliza para nombrar las cosas y jerarquizarlas (p. 241).

Y agrega, en la página siguiente:

El lenguaje, o sea cual sea el procedimiento utilizado para un recubrimiento, debe presentarse, lo más posible que se pueda, de manera natural, evidente e indiscutible. Deben en suma constituir un mundo a la vez repartido y completo (...). Dicho de otro modo, la finitud operatoria debe imperativamente presentarse al modo de un universo absoluto (p. 242).

Por *recubrimiento* Badiou (2018) entiende un procedimiento destinado a “extender sobre el potencial infinito de una situación una suerte de mosaico de finitud” (p. 217) o “asfixiar los posibles en tanto riesgos y asumir las identidades sin justificarlas de otra manera que por su existencia establecida” (p. 222). Es necesario comprender que un lenguaje y una lengua no se reducen a las palabras o vocabularios. Son, ante todo, como describió Ferdinand de Saussure (2018), un sistema de signos que se configuran a través de procesos diferenciales y que constituyen, por tanto, un modo, una forma de representación, precisamente un mundo.

Es decir, la ideología constructivista plantea que toda representación, toda existencia, todo lo que aparece está configurado previamente por un lenguaje: por ejemplo, una película. Esto está en el corazón de la tecnología digital y sobre todo en el discurso que la sostiene y que la difunde. Esta es la tesis que se sigue en este artículo. Cada hardware o cada software es un sistema de signos diferenciados que se establece como un lenguaje determinado. Cada imagen, en definitiva, es el resultado de un sistema de diferenciaciones binarias que permite su aparición, con todas sus características. En otras palabras, el mundo digital crea efectivamente un mundo diversificado o repartido (en la multiplicidad abismante de información), pero completo: nada sucedería fuera de él.

En otras palabras, el lenguaje es programación. Como tal, nada que no esté en el programa existe. En términos visuales, toda imagen no programada, no existe. Resultado: la cantidad múltiple de imágenes que circula y que constituye nuestro medio porta ya un espacio que no permite o que no deja ver. La visibilidad digital es sesgada en su propia constitución. Por lo mismo, la tecnología digital impera hoy como la materialización concreta del enunciado *todo es lenguaje*, pues todo lo que presenta, todo lo que permite, es, precisamente, lenguaje. Y la imagen digital no sería otra cosa que la presentación, la forma de aparecer de la programación que está operando en los computadores de las grandes transnacionales informáticas.

3. EL PROBLEMA DE LA SUBJETIVIDAD

Se abre así el problema de la subjetividad, el de la humanidad, el de la creatividad, el problema del pensamiento. Parte de las perspectivas post-humanistas se conectan a un pretendido dominio absoluto del lenguaje por lo cual no habría ya realidad a representar o realidad a crear por parte de la subjetividad humana en tanto todo estaría ya contenido en el lenguaje. O, como plantea Sadin (2015), “el pasaje de la huella analógica a la manipulación informatizada induce la pérdida de visibilidad y de fricción sensible con las cosas, para introducir juegos de interferencia imperceptibles y automatizados. La electrónica supone procedimientos tendencialmente insensibles” (p. 41).

Desde esa perspectiva, la inteligencia artificial no sería otra cosa que el despliegue progresivo de todas las posibilidades del lenguaje y todo aquello que se presente desde el lado humano. Para existir, debe ser algo codificable y archivable en el repositorio infinito de los códigos. Es decir, lo humano se transforma y se valida como algo legible para una inteligencia artificial, “abocada a modificar de principio a fin nuestras condiciones de existencia, por su capacidad de despojarnos de nuestra capacidad de juicio y, todavía más, de nuestra capacidad de decisión” (Sadin, 2015, p. 249). Ejemplo de esto, entre otros, es el constante aumento de aplicaciones que realizan montajes cinematográficos a partir de las imágenes que archivamos en nuestros dispositivos o aquellas que reproducen las formas de pintar (y pensar) de célebres artistas. El conocimiento artístico, como el montaje y la pintura, se transforman en datos. La llamada producción de conocimientos y la llamada producción de subjetividad son la codificación de todo y la posterior reproducción de lo codificado en diferentes y diversas formas.

Este terreno apocalíptico, presente sin duda en muchos documentales – como el reciente *The Social Dilemma* de Jeff Orlowski (2020)– y en algunos trabajos teóricos de nuestro presente – como los del mismo Sadin antes referidos–, puede ser confrontado a partir de una “toma de conciencia” bastante particular: no todo es lenguaje. Esta “toma de conciencia” tiene un carácter político, sin duda, que debe canalizarse no sólo como derecho a la privacidad, sino como derecho a materializar y hacer experiencia de la dimensión no lingüística y no informática de nuestra experiencia. No todo lo que hacemos es factible de ser informado: en el momento que pasa a serlo es porque ha operado la ideología de la codificación que asume derechos supremos para transformar todo en información. El punto es que esto no se reduce solo a un problema de privacidad, sino a un problema ontológico serio: la ideología informática reprime la experiencia para transformarla en lenguaje y código. Así obstruye violentamente todo aquello que en la experiencia es indecible, confuso, complejamente transmisible y que alimenta, en gran parte, al trabajo artístico, a las humanidades e incluso a las ciencias. De ahí el problema específico de la imagen

digital en este momento: *representa* la progresiva desaparición de la experiencia y del elemento indecible.

De ahí que un estudio y un esfuerzo constante del trabajo creativo y pensante de la imagen digital no se reducen al campo de los llamados estudios audiovisuales, también incluyen un campo mayor que implica, como anunciábamos más arriba, una línea directa con saberes que operan en la comprensión y en la transformación de las cosas, incluida la ontología. Como ha afirmado La Ferla (2009), se trata de dos cosas: por un lado, recuperar el aprendizaje del cine en tanto historia, pues “adelanta en concebir y proponer una praxis creativa con el uso combinado de los diversos medios en experiencias pioneras” (p. 16) y, por otro, activar la ecuación: “*cine + obra + autoral + experimental + independiente*” (p. 25).

4. LA IMAGEN DIGITAL SÍ ES REPRESENTATIVA

La imagen digital y, por ende, los destinos de lo digital en general no debiesen ser pensados de acuerdo a una esencia que les es constituyente. Por el contrario, el asunto, como bien indica Arlindo Machado (2005), debe ser politizado, lo que puede traducirse en la siguiente afirmación: en lo que respecta a la imagen digital, nada está aún decidido.

Al respecto, cierta metodología puede bosquejarse y resultar útil: considerar que hay épocas de lo digital, que el digital se va transformando en la medida que avanza, dejando tras sí formas que lo determinan en momentos precisos. Sadin, por ejemplo, habla de dos etapas: una primera etapa de digitalización de documentos descargables en la web, una *era del acceso*, y una segunda, la actual, en donde lo que se digitaliza es la vida misma (Sadin en Febbro, 2017).

Ahora bien, esta división es bastante próxima a lo ocurrido, pero aún insegura, puesto que el devenir de lo digital es rápido y el futuro que se vislumbra actualmente, más allá del pesimismo de Sadin. Es decir, más allá de la desaparición completa de la humanidad en tanto capacidad de juicio, de gusto y, en breve, de subjetividad, es algo indecible, algo no-decيدido, un futuro que se juega en este presente crucial.

Por esta razón, dicha perspectiva metodológica, fundada en lo que podríamos llamar una “metamorfosis evolutiva”, puede ser contraproducente a dicha *indecibilidad*. Esto porque, de una parte, pensar lo digital por fases o épocas es de alguna manera establecer que el futuro consistirá en nuevas fases de lo digital, que están ya contenidas en su propia estructura y frente a las cuales nos cabe sólo esperar, ver con qué cosa nos sorprenderá y nos amenazará. Esto mismo, por otra parte, es un pensamiento que domina gran parte de los análisis teóricos de la tecnología que hoy aparecen tratando de explicar y orientar la situación, en especial algunos que se fundan en los pensamientos de Bernard Stiegler

(2006) y Gilbert Simondon (2008)². No es la pretensión extenderse sobre esto, aunque vale la referencia para plantear que lo fundamental es poder anticipar el siguiente comentario: si la imagen digital es pensada según el paradigma de la evolución por fases, quedamos insertos en la fábula que ha sostenido el discurso tecnológico desde los futuristas –quienes oponían a la antigüedad el futuro glorioso de las máquinas (Marinetti, 1978, pp. 74-82)– y, sobre todo, al discurso de las ciencias positivas y/o fenomenológicas que están en su base; discurso que se sustenta en la existencia de hechos desplegados que contradicen la comprensión presente de una realidad –por ejemplo, la de lo digital–, pero cuya forma será prontamente determinada y discernida por las ciencias.

En este sentido, las ciencias no deciden, más bien observan y explican, independientemente de las implicancias políticas que el hecho positivo o el fenómeno promueva. Esto es lo que afirma a grandes rasgos Quentin Meillassoux (2013), filósofo francés que se destaca actualmente por sus tesis contra la tradición filosófica kantiana que instaura el dominio de la finitud. Para él las ciencias positivas, dominadas precisamente por Kant y en especial por filósofos como Karl Popper, conciben todo hecho como algo enunciable por la ciencia. Para la ciencia positiva dominante “todo acontecimiento, por muy extraño que parezca, es en derecho compatible con el estado actual o futuro de la ciencia” (p. 20). Y es precisamente esta ideología la que, aquí se propone, se arraiga en los profundos circuitos de la tecnología digital: todo acontecimiento es, en cualquier fase, pasada, presente o futura, digitalizable.

Ahora bien, esto no quita que se pueda describir un presente y un pasado de lo digital en función de sus impactos. Se puede, de hecho, advertir a través del análisis y la observación los peligros reales que hoy se manifiestan. Desde sus comienzos la imagen digital ha sido objeto de múltiples estudios. Su multiplicidad y su plasticidad, esto es, su modo variado de presentarse, transformaron para siempre el hecho social asociado a la imagen cinematográfica. Machado (2015) enumera las siguientes características: multiplicidad, procesamiento-

2 En Simondon (2008) existe una crítica a la proyección de las máquinas automáticas por cuanto, cerradas sobre sí mismas, impiden lo que para él es la perfección de toda máquina, un grado elevado de indeterminación. Desde este punto de vista, estamos de acuerdo con él. Es más, para Simondon “el símbolo se debilita en simple giro del lenguaje, lo real está ausente. Una relación reguladora de causalidad circular no se puede establecer entre el conjunto de la realidad gobernada y la función de autoridad: la información no llega a su fin porque el código se ha convertido en inadecuado para el tipo de información que debería transmitir” (p. 36). Es decir: cuando el código es puro comportamiento automático del lenguaje, sin producción de símbolo, esto es, sin producción de relación entre el humano y la máquina, tenemos una cultura empobrecida. Sin embargo, sigue Simondon, “el ser técnico evoluciona por convergencia y adaptación a sí mismo; se unifica interiormente según un principio de resonancia interna” (p. 42). Esto coloca el problema de la cultura, el problema del humano, como buena o mala interpretación del devenir histórico de la técnica, devenir que no tiene incidencia externa, que está, por ejemplo, en el “gen” de la tecnología. De ahí que, en el fondo, el bien de la cultura es permitir una técnica prospera que pueda dialogar con ella y transformarla, sostenerla. El devenir clásico del espíritu humano como historia es ahora el devenir de la técnica. Esto cierra la noción de indeterminación, que Simondon excluye solamente para la relación entre las máquinas, haciendo que el bienestar de la cultura se desarrolle a través del diálogo humano con algo –la técnica– resuelto en sí mismo pero que ve, por razones humanas, obstaculizada su propia evolución. En este sentido, no cabría esperar sino otra fase, ojalá menos obstaculizada, ojalá respondiendo a las necesidades internas de la máquina. Pero, ¿deja este devenir evolutivo decidir, por ejemplo, otra técnica, otra tecnología? Simondon coloca a la metafísica clásica europea en el corazón de la tecnología: espiritualiza lo técnico, no determinando a la humanidad, sino quitándole a ella misma altos niveles de indeterminación, indispensables, por ejemplo, para el trabajo artístico y la cultura.

síntesis, metamorfosis, interactividad, potencialidad y complejidad. Todas ellas, en conjunto, dan cuenta de una imagen cuya fijación se ha vuelto problemática: se multiplica dentro y fuera de su propio marco; interactúa con otros espacios, con otras imágenes, con diversos significados; se transforma dependiendo de los dispositivos en los que aparece, dejándose también cambiar fácilmente por medio de diversos softwares de tratamiento de la imagen.

En otro de sus trabajos, Machado (2005) sostiene que ya no se puede tener una mirada nostálgica del cine, pero, a la vez, él mismo sostiene una mirada algo desganaada respecto del nuevo panorama que si bien no es ajena al llamado a reconocer el cambio introducido por las nuevas tecnologías, construye su discurso a partir de un dejo nostálgico que debe negarse a sí mismo. No porque asuma una visión apocalíptica, que de hecho reniega (Machado, 2005), sino porque las nuevas condiciones que imponen las imágenes digitales desbaratarían la utopía moderna vinculada a cierta profundidad inscrita en la temporalidad del plano. No sirve entonces, dirá, la nostalgia por un “Andrei Tarkovsky (cine) o un Bill Viola (video)” (Machado, 2015, p. 237).

En este sentido, Machado tiene una visión bastante posmoderna del asunto: al negar la nostalgia real de la utopía cinematográfica, ésta queda inscrita ahí, operando, dejando al sujeto analítico en una posición vacía desde la cual observa las formas y las velocidades de la imagen digital. Lo que la imagen digital perdería es el relato —y, sabemos, es la caída del relato lo que define la posmodernidad (Lyotard, 2006). Sin embargo, el tiempo parece decir algo completamente distinto. No existe tal vacío de relato: lo que hay es un discurso que se impone, el de la totalidad del lenguaje. El siglo XX verá cómo el giro lingüístico terminará por imponerse teóricamente para hacerlo ahora mediante las prácticas digitales. Y es en ese sentido que la imagen digital se desdobra.

Hito Steyerl (2014) ya dudaba de esta posición posmoderna al rescatar la existencia de lo que llama *imágenes pobres* (pp. 33-48). Imágenes de baja calidad que se desenfocan y subvierten la idealidad de la imagen analógica o fotosintética, no tanto en términos de calidad, sino en términos políticos: hay más gente participando, más gente al alcance de esas imágenes, por tanto, más difusión del experimental, del ensayo y, a la vez, más experimental y más ensayo. Reaparece la subjetividad. En los malos formatos, en las imágenes desenfocadas, en las imágenes de pocos megas, algo se anuncia: un arte, el rearme de la gente, posibilidades contra los lenguajes cinematográfico y artístico instalados.

Ahora bien, Steyerl está discutiendo con los lenguajes clásicos. Contra la desigualdad y la división de clases, contra el reparto de *lo sensible*, para utilizar el concepto de Jacques Rancière (2014), propio de la modernidad artística del siglo XX, algo que Steyerl identifica muy bien. El digital, piensa, no sólo es posmodernidad vacía, sino que irrumpe también contra todas las sublimaciones jerárquicas del lenguaje establecido. Se abren combinaciones impensadas, fuera de la estructura, fuera de la codificación de los saberes que se oficializan.

Y, junto a ello, el digital, el espacio para la producción, siempre existente, de prácticas cinematográficas que han estado en la experimentación y el ensayo, dando una existencia negada hasta ese entonces a este tipo de trabajos.

En tal sentido, el rescate de Steyerl (2014) es importante. Por dos cosas:

- En primer lugar, apunta directamente a una potencia de la imagen digital, reafirmando la posibilidad de la subjetividad, de la creatividad, en un momento en que dicha cuestión (la imagen digital) parecía adherir a un discurso de tipo posmodernista.
- La idea de imagen pobre funciona casi como una metáfora y una alegoría: las imágenes digitales desenfocadas, maltrechas e indigentes, al difundirse por todos lados y abrir canales de transmisión ajenos a la oficialidad, hacen justicia al trabajo experimental y ensayístico de la época analógica, no sólo porque lo abren a un público mayor y lo da justamente a conocer, sino porque esas piezas también tienen una historia similar a esas imágenes pobres: son inesperadas, no cuentan en los circuitos oficiales, son ajenas a las formas de lenguaje que se imponen. Van, en general, contra el lenguaje.

Ahora bien, Steyerl está, como Machado, pensando y describiendo una primera fase de la cuestión digital: la de las transferencias, archivos, digitalización de las cosas. Hoy las imágenes pobres –aunque Steyerl ya lo veía– se pierden también como *fake news*, como materiales de discursos de odio, como espejos narcisistas. Forman parte del lenguaje. No obstante, el legado de Steyerl va por el mismo camino: ¿cómo identificamos hoy la potencialidad subjetiva? ¿Qué es y cómo se materializa aquello que va contra el lenguaje? En tal sentido, el legado del ensayo sigue en pie.

Por esa misma razón, y si bien una primera fase de la imagen digital pudo haber levantado al menos por un tiempo una dialéctica que va entre la imagen vacía y la imagen cargada de creación y subjetividad, hoy la imagen digital –a pesar de todo– es *la* imagen de un mundo gobernado por la información y los códigos. Es la carta de presentación de un mundo informático cuyo relato es la totalidad de la realidad como lenguaje.

De ahí que la imagen digital sí es *representativa*. No de la realidad o del mundo, sino de la ideología informática que hoy teje la vida social en el planeta entero. Algo que ocurre de, al menos, dos formas:

- A. La virtualidad no sería expansiva y no podría involucrar a todos los usuarios que prácticamente se igualan al mundo entero, si la programación fuese “dura”, esto es, trabajo de puro código. Es necesaria la interfaz y, con ello, su amigabilidad, que incumbe directamente el diseño de imagen y sonido. Esto significa que todo el tratamiento que hacemos día a día con

las imágenes son en el fondo tratamientos de lenguaje: lo que hacemos es mover los códigos a través de las imágenes. Esto se redobra cuando la imagen se torna radicalmente expresiva en redes sociales: se busca decir algo, una posición política, una denuncia, un estado anímico, una broma. La imagen distribuye lenguaje en todas sus dimensiones.

- B. Esta función de amigabilidad de la imagen digital es a la vez la imagen misma del discurso tecnológico, de sus promesas, de sus mundos. La plasticidad, la metamorfosis, la interactividad, todas las propiedades de la imagen digital descritas líneas más arriba por Machado (2015), no dejan de tener un diseño base, no dejan de uniformarse respecto a cierta concepción y a cierto imaginario que impone el mundo de la programación. Ese imaginario es concreto, es la imagen digital tal como nos aparece en nuestras pantallas. Lo que vemos no es una abstracción imparcial de las imágenes, todas contenidas *en y por* la imagen digital, sino un tipo de imagen bastante específico, complejo, pero que se reduce a un trabajo de diseño continuo de este mundo informático que hoy se encuentra definitivamente instalado.

Es decir, no estamos simplemente frente a una imagen digital fuera de marco, desmarcada. La imagen cinematográfica “es el marco” dice Chion (1993, p. 58), es decir, un continente por donde circulan todo tipo de imágenes-contenidos. Ésta sería su singularidad, a diferencia, siempre siguiendo a Chion, de otros soportes como las instalaciones de video, los diaporamas, la luz-sonido y otras formas de multimedia. Sin embargo, la imagen digital, des-enmarcada en apariencia, reencuentra su marco, plástico y móvil, en la programación, en los códigos. De ahí que la figura del plano no serviría ya para un análisis de las imágenes digitales, tal como se mueven en el medio. No tanto, según Machado (2015), por esa in-contención, esa habilidad para multiplicarse en un mismo encuadre (pp. 235-237), sino, de manera diferente, porque el marco es ahora totalmente distinto: la cuadratura es la contención de las imágenes –y de cualquier objeto digital– por una programación específica. El plano es una combinación específica de códigos.

La imagen digital, por decirlo de algún modo, está contenida siempre por las características del dispositivo, el tipo de pantalla y las posibilidades del programa que la reproduce y el programa que la engendra. Está siempre contenida en la cantidad de relaciones que posee un discurso informático, es decir, un programa o una programación. Todas las transformaciones y multiplicaciones, toda su calidad y complejidad, que pueden llegar a ser infinitas para la contabilidad humana, están contenidas en la potencialidad de intercambios de una estructura determinada de códigos en relación. Y esta estructura está a la vez posibilitada por un conjunto de reglas que determinan el lenguaje informático universal, el lenguaje, diremos, en su totalidad. De todo ello, la imagen digital es un resultado y su elemento representativo.

5. EL PROBLEMA DE LA SUBJETIVIDAD

Si la imagen digital representa en este momento el mundo uniforme de los códigos y su relato, quedamos con un sujeto-humano que pierde el elemento mismo de aquello que lo constituía precisamente como sujeto en la modernidad: la representación, el acto de crear representaciones o, en su forma dialéctica, el acto de realizar una crítica a la representación a través de la teoría y el arte.

Se podrá objetar quizás que aquellos que normalmente han sido espectadores en el mundo analógico, es decir, aquellos y aquellas cuya función en el mundo de la imagen fue siempre –o principalmente– receptiva, hoy se transforman en agentes activos en el circuito de producción y distribución de imágenes. De hecho, los espectadores ya no son básicamente espectadores (Machado, 2009). Día a día editan, envían y reciben imágenes por el solo hecho de utilizar sus celulares o computadores. El tratamiento de los materiales estéticos deja de ser tarea exclusiva del sujeto-artístico y pasó a ser un quehacer normal de gran parte de la población.

Ahora bien, esto no supone la disolución de la subjetividad artística ni tampoco la *artisticidad* de toda la población. Por el contrario, la participación es engañosa; puesto que, como anunciábamos líneas más arriba, el usuario, nombre más preciso del agente en cuestión, se transforma en un punto estratégico para justificar la existencia de este mundo de códigos que se impone a través del movimiento continuo y la actualización constante de sus flujos. *Parabolic people*, nombre de un video de Sandra Kogut (1991) que Machado (2015) cita para analizar la multiplicación en pantalla de las imágenes (p. 234), nos entrega también la idea precisa a través de su título: cada persona se transforma en un punto de traspaso y procesamiento de información al servicio de la misma información. Lo que importa es que la información esté circulando y creciendo, es capital.

Ejemplo de esta de-subjetivación que caracteriza al usuario es la continua aparición de aplicaciones que buscan sustituir procesos clásicamente subjetivos: la edición de imágenes por parte de los aparatos electrónicos (*Google Photo* realiza montajes con las imágenes almacenadas en el celular); la existencia de softwares que buscan reproducir los trazos y, por tanto, la sensibilidad de pintores, escritores y artistas en general; y, por otra parte, la insistente construcción que los algoritmos buscan hacer de los gustos de los usuarios, estandarizando y reduciendo lo que le ofrecen, además del monstruoso negocio de los datos que incide en cuestiones tan importantes como las elecciones políticas, entre otras.

Se observa de esta manera un proceso de des-subjetivación aguda inscrita en la discursividad y en el ejercicio económico de lo digital que implican directamente a las cuestiones audiovisuales, toda vez que el mundo profundo de los códigos se hace presente de manera audiovisual, construyendo el medio.

En este sentido, el medio como medio audiovisual es, hoy más que nunca, la interfaz del mundo de los códigos. De ahí que el medio sí es audiovisual (La Ferla, 2007), pero, sobre todo, es informático, es lenguaje. Al respecto gran parte de las imágenes que circulan en redes sociales tienen por finalidad informar, dar una opinión, articular un mensaje o algo para decir. Los memes pueden considerarse momentos fundamentales de la articulación de la imagen como lenguaje: tienen siempre inscrita una frase; la disposición y los movimientos de la imagen, todo su arte, por decirlo de algún modo, se dispone según el mensaje. De ahí que la imagen se ubique entre dos lenguajes: el de los códigos y el de las opiniones –Rancière ha dicho recientemente que no estamos gobernados por el peso de las imágenes, según afirma casi todo el mundo, sino por el peso de las palabras (Rancière & Inzerillo, 2020).

Es un medio audiovisual, en efecto, pero porque se encuentra entre las expresiones concretas que circulan en las redes y el lenguaje tecnológico que las permite. En todo caso, a este panorama complejo, incluso oscuro, hay que observarlo más allá de cualquier percepción apocalíptica. La tecnología digital se presenta hoy como una culminación de la historia técnica o historia de las tecnologías, replicando la lógica posmoderna del fin de la historia que solía profetizar Francis Fukuyama. Es más, el mismo Sadin (2018) se atreve a declararlo:

Fukuyama se equivocó: el fin de la historia no habría llegado con la caída del muro de Berlín en 1989 y del triunfo planetario del liberalismo político y económico, sino que se concretaría hoy, a través de la generalización del uso de la inteligencia artificial (p. 187).

Sin embargo, Sadin parece ignorar, a pesar de su propio discurso, que ese mismo liberalismo político de finales de los años 80 y principios de la década del 90 del siglo pasado es el que se ha hecho máquina y, por lo tanto, dado que en el plano político y filosófico se ha logrado, prontamente, desechar la idea de un fin de la historia (Derrida, 1994; Badiou, 2012), también se podría afirmar lo mismo en referencia al plano digital: Sadin se equivoca, no hay fin de la historia, no hay cierre, esto es parte del mismo discurso que hoy se tecnologiza, que hoy cree materializarse. Muy por el contrario, habría que encaminar lo digital en un proceso abierto de deconstrucción y resistencia continua en vistas a otra tecnología. Y esto a diferencia de lo que el mismo Sadin propone como forma de resistencia: la *racionalización* (2015, 245-246) y la *ética* (254), dos modos que, frente a lo que considera inevitable, buscan el mal menor. De manera inversa, todo esto tiene que ver más con el arte: organizar sobre lo digital las sensibilidades que transforman los códigos en situaciones indecibles, en algo distinto al lenguaje y que, sin embargo, tiene potencia de circulación y transferencia.

Los consejos de carácter ético, que pueden verse por ejemplo en el documental mencionado de Orłowski, producido y transmitido por Netflix, no bastan. El documental trata sobre el dominio de la realidad y de los individuos

por parte de las redes sociales, en especial Facebook, terminando por recomendar usos individuales, como apagar las notificaciones, prohibirlas a los niños o dejar el teléfono fuera de la pieza, sin poder plantear soluciones más profundas que vayan directamente, por ejemplo, a la regulación de los algoritmos o, utopía mayor pero necesaria, a la consideración de nuevas tecnologías que, originándose a partir de los avances del digital, apunten hacia nuevos horizontes.

Por lo mismo, la actitud ética no basta, pues asume una realidad irreversible sobre la cual debe ajustarse el comportamiento. Es necesaria la discusión política, e incluso ontológica. De alguna manera, la actitud ética nos deja a nivel de usuarios –de buenos usuarios–, como si la subjetividad consistiese en detectar los males de una realidad intocable e inquebrantable, aquí la tecnología y la condición digital. Esto implica diferentes perspectivas de trabajo y proyección. En lo que respecta al presente artículo, se trata de bosquejar un trabajo en el medio audiovisual vinculado a la búsqueda y creación de subjetividad, trabajo que aprende a extraerlo del dominio del lenguaje. Paulatinamente aparece una necesaria reflexión sobre la continuidad (o des-continuidad) de las imágenes con las que tratamos día a día. Paulatinamente, también, se toma conciencia de que la imagen, el sonido y los elementos estéticos en general pueden ser tratados por procesos menos automáticos (que distorsionan la automaticidad) y mayormente reflexivos y artísticos capaces de crear una circulación que permita intercambios que promuevan la reflexión, la creación, el pensamiento. Por lo tanto, lejos de asumir cualquier destino inscrito ya en las tecnologías digitales, se trata de abrir dimensiones diferentes al determinismo implícito en el que la discursividad digital nos sumerge, día a día. Y esto es una labor que involucra al menos al arte, la política, la filosofía y la ciencia.

6. A MODO DE CIERRE: APRENDIZAJES DEL CINE ENSAYO

Hay dos aspectos o puntualizaciones reiteradas en casi todos los estudios sobre el cine ensayo. El primero apunta a la dificultad de clasificarlo dentro de los géneros cinematográficos. De ahí las múltiples definiciones que intentan clasificarlo según ciertas características: escritura vinculada al arte (Lukàcs, 1970), forma (Adorno, 1962), forma generadora de conocimiento (Weinrichter, 2007), argumento (García, 2006), palabra (Lopate, 1996), escritura (Provitina, 2014). El segundo punto trata sobre lo que sería el elemento primordial, a saber, la cuestión de la subjetividad, condición en la que coinciden prácticamente todos los estudios. Liandrat-Guigues (2004), por ejemplo, apunta a cierta complicidad entre Montaigne y el cine de Godard, principalmente por esa tendencia “al pensamiento de lo otro y de su propio pensamiento” (p. 10). Asimismo, Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo (2009) afirman: “Si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo” (p. 17). Por su parte,

Timothy Corrigan (2011) describe lo ensayístico, particularmente en los films, como un tipo de encuentro entre el sí mismo y el dominio público en donde las estructuras experimentales o narrativas están “organizadas por la presentación de este sí mismo” (p. 6).

La tesis planteada en este artículo es la siguiente: la dificultad para clasificar y definir el cine ensayo radica precisamente en su resistencia al lenguaje. Pues, en definitiva, son los elementos del lenguaje cinematográfico los que se encuentran con dicha dificultad. Esto va inmediatamente ligado al carácter subjetivo en la medida en que la subjetividad queda definida, precisamente, como aquello que no es el lenguaje. Dicho a la inversa: si el cine ensayo provoca complicaciones de clasificación a los estudios cinematográficos, esto es porque es necesario abrir una aproximación no clasificatoria –no orientada por deseos de clasificación– que permita desplegar una teorización escrita no solo a través del lenguaje tradicional fonético, sino a través de materiales que desenvuelven de forma amplia o diversa los conocimientos, como el audiovisual.

Lo dicho implica hacer teoría en la práctica: estudiar el ensayo cinematográfico como un trabajo material en tanto se produce materialmente pues, en definitiva, eso enseña el ensayo audiovisual. Esto sugiere dos cosas: que el ensayo cinematográfico no solo es una forma cinematográfica que piensa, sino que es un pensamiento que nace a través de experiencias materiales, en este caso, experiencias audiovisuales. En este sentido, más que destacar un punto de indeterminación en la clasificación de los géneros cinematográficos, lo que a fin de cuentas es determinar una clasificación imperfecta o fluida, lo interesante es pensar el potencial que tiene dicha indeterminación para subvertir la imposición radical de codificación que viene hoy adherido al digital. Este giro, que no es pragmático en la medida en que no recusa la teoría, señala lo siguiente: que al cine ensayo no le basta ser un puro objeto de estudio, pues su labor es impulsar un trabajo de escritura audiovisual crítico de la hegemonía de la escritura fonética y su gramática. Por el mismo motivo, pensar el cine-escritura que proyecta Alexandre Astruc (1989), presente en múltiples estudios sobre el cine ensayo, es considerar no solo una posibilidad para el cine, sino para los conocimientos y las experiencias: el conocimiento puede escribirse más allá de la escritura fonética; por eso podemos ver que la escritura fonética se vuelve imagen, como en Godard o como en Santiago Álvarez, por ejemplo, en donde la letra es imagen.

Del mismo modo, esta tesis no se concentra ya en la subjetividad moderna de tipo cartesiano que gobierna a la mayoría de los estudios sobre el cine ensayo, casi todos también haciendo referencia a Montaigne. Si bien el llamado cine moderno está totalmente ligado a esta concepción del sujeto, esto es, la del sujeto que lee y escribe –filma, monta– la realidad a través de su experiencia, la imagen digital hace replantearnos el asunto. Ya el pensamiento de Badiou nos re-define una subjetividad que, como él dice, tiene que ver con el “después”

de la estructura (Kalyan, 2018). El materialismo democrático que gobierna el mundo, nos dice Badiou (2006), se construye a partir de cuerpos y lenguajes –de cuerpos estructurados por el lenguaje, podríamos decir, tal como aspira la ideología digital–. Pero

si un cuerpo se muestra capaz de producir efectos que exceden el sistema cuerpos-lenguajes (y tales efectos se llaman verdades), diremos de este cuerpo que es subjetividad (...). No es ciertamente el pronombre –el “yo” o el “nosotros” de las primeras personas– de lo cual es la marca. Sino más bien de lo “exceptuado”, el “sino que”, el “salvo que”, por el cual viene a hacer inciso, en el fraseado continuo de un mundo, el frágil centelleo de aquello que no ha tenido lugar de ser (Badiou, 2006, p. 53).

¿No sería el ensayo hoy, y su re-visitación, su estudio, esa relación a una subjetividad que hoy se considera como aquello que resiste a la codificación absoluta que impone, por ejemplo, con mayor vehemencia, la actual ideología digital? ¿Qué resiste a ese fraseado continuo del mundo?

La subjetividad en la imagen digital consistiría en la subversión de esta última. Esto porque su construcción responde a un proceso de pura codificación. Su aparición, su creación, su archivo, es código. Pero más allá de cualquier iconoclastia que puede surgir al respecto, el ensayo cinematográfico parece plantear el siguiente desafío: si la imagen digital –y la ideología informática en general– reducen toda la experiencia subjetiva al código informático, anulando la subjetividad, la construcción artística del audiovisual digital debiese aprender y forjar modos para dotar a la imagen digital de experiencia y pensamiento anulando, en lo posible, la incidencia ideológica del código; esto es, quitándole lenguaje a la imagen digital, o anulando el protagonismo del lenguaje en la creación audiovisual.

Para la XXII edición del Festival Internacional de Cine Documental Jihlava realizado en 2018, Godard realizó un spot de un minuto³. Un solo plano que muestra un celular y un dedo que mueve múltiples imágenes horizontalmente. Las imágenes pasan rápido y la voz, que intenta decir algo, se diluye a la velocidad del paso de las imágenes. Godard muestra la fugacidad y el consumo de las imágenes. Muestra también el dedo-usuario que deshecha imágenes, que hace correr el discurso, que de alguna manera no ve ni escucha. Acto esencial de nuestra actualidad: concentrados en los aparatos móviles, movemos la información, movemos los códigos a través de la imagen-interfaz y, con ello, sostenemos el capital mundial, la especulación activa hasta lo impensable. Este spot podría desembocar en la lectura más simple que se puede escuchar: frente a la grandeza del cine, frente a los logros del arte cinematográfico, hoy todo parece desvanecerse en la fugacidad de las imágenes, en la alimentación de esta maquinaria de códigos que se mantiene activa precisamente a través

3 Nota del Editor. Puede verse en: <https://www.cineuropa.org/es/newsdetail/357171/>

de nuestros *cerébros disponibles*, como dice Stiegler en el documental de Jean-Robert Viallet (2010).

Sin embargo, el movimiento del dedo asume cierto ritmo. En la fugacidad, aprende a detenerse. Cada una de las imágenes que el dedo detiene parecen juntarse a la distancia y crear una suerte de film, abrir un pequeño gesto cinematográfico. Un film a la distancia, rememorando la idea de montaje de Peleshyan (2011). A la vez, mientras las imágenes pasan y se detienen, aparecen notas musicales que también se componen a la distancia y voces que se detienen para decir, entre intervalos: “muchas veces sofocado”, “la expectación sería más vasta”, “*éramos jóvenes*”, “todos los continentes”, “la expectación permanecerá... utopía”, “todos los continentes”, “necesariamente”, “esperanza”, “y aunque nada es como esperábamos, esto no altera nada nuestras esperanzas”.

De aquí se desprende que, en este mundo digital, la imagen no es solamente –y habría que ver si alguna vez lo fue– el encuadre, el cuadro, la pura detención. No se ama a la imagen por la calidad de su contenido, sino que se la ama por ser la imagen que es. En la producción monstruosa de imágenes en la que consiste hoy la experiencia social, el cine encuentra un nuevo germen vinculado a un aprendizaje que hay que generalizar y consiste en saber, cada vez más, detener las imágenes para juntarlas a la distancia. Dicho de otro modo, crear vínculos a la distancia, crear espacios, “arquitecturalizar” las redes. Si la imagen es banal, como podría serlo una *selfie*, el montaje a distancia a través de la elección sabia de nuestros dedos rearmará el cine, devolverá la vida a las imágenes inertes, esclavizadas por los códigos. Esa es la esperanza, atada a la dimensión audible: voces que pueden detenerse para expresar que aún hay cine, que aún queda construcción cinematográfica; esto es, pensamiento, arte, ensayo, subjetividad. En verdad, lo que hace Godard es poner el acento en el corte. La imagen digital, cuyo discurso apunta a la codificación de todo lo que es, es ya un corte, un corte informático determinado por el código binario y sus posibilidades. Al respecto, Badiou (2010) dice que:

Un film opera por lo que retira a lo visible, la imagen está ahí primeramente recortada. El movimiento es ahí obstruido, suspendido, devuelto, detenido. Más esencial que la presencia es el corte, no solamente por el efecto del montaje, sino ya y de entrada por el del encuadre, y de la depuración dominada de lo visible (p. 147).

Cuando *Google Photo* realiza un montaje, es el código (corte) binario el que organiza el movimiento del film. Godard opone un corte despierto, un corte que no se deja someter a la influencia de la inteligencia de los códigos, un corte que retira una visibilidad no contenida en la visibilidad que proponen los aparatos digitales y la distribución habitual de las imágenes por Internet. Sobre el océano aparentemente infinito de imágenes que nos enceguece, aparece

un enfoque, una iluminación, un encuadre, una idea que se concentra en los movimientos del dedo. Es decir: podremos estar despiertos en este mar, hacer cine al elegir y poner en relación las imágenes y obtener así, nuevamente, las imágenes; esta vez, las imágenes cinematográficas, las imágenes vivas, políticas, que piensan, que portan subjetividad.

La idea de corte está también trabajada en un video ensayo de Kogonada (2013), *What is neorealism?* Este ensayo visual se inscribe dentro de lo que ha sido una tendencia en la última década: ensayos que describen y enseñan sobre cine, sobre películas, sobre realizadores/as. Responde a dos puntos que los estudios del cine ensayo han advertido: su deriva educativa (Català, 2000) y una de sus posibles formas, descrita por Corrigan (2011), la de las películas que interrogan películas. Se podrá sospechar, sin embargo, cierta tendencia a resumir el cine en lenguajes concretos, en formas comunicativas minimalistas. El tiempo y los estudios algo dirán al respecto. Pero el film de Kogonada deja abierto el conflicto que aquí se ha buscado plantear, porque efectivamente revaloriza audiovisualmente la esfera teórica del trabajo en la materia audiovisual; sin embargo, se sustenta principalmente en la voz en *off*, es decir, en la palabra.

El video ensayo de Kogonada consiste en una comparación entre las versiones, italiana y estadounidense, de una obra de Vittorio De Sica, ambas de 1953 y cuyos resultados generaron una confrontación entre De Sica y David Selznick, quien reeditó la versión original. La versión de De Sica (1953) se llama *Stazione termini* y dura 89 minutos. La segunda, versión estadounidense distribuida algunos meses después, lleva por nombre *Indiscretion of an american wife* y dura 64 minutos, producto de la reedición antes mencionada. Kogonada distribuye en la pantalla los dos filmes, uno al lado del otro. Se le escucha decir: “Ya en los primeros minutos podemos detectar dos proyectos de cine totalmente diferentes”. Estos minutos son de emplazamiento: mientras De Sica muestra el desplazamiento de la protagonista por la ciudad, no hay mayor información: ni de qué ciudad se trata, ni de qué trata el film. Selznick, por el contrario, que reduce el tiempo de la escena a la mitad, introduce, con letras, “Roma, eterna ciudad de la cultura, de la leyenda... y del amor”, anunciando inmediatamente el lugar y el tema de la película, agregando a continuación un plano de una carta que explica el conflicto central del film.

Mientras De Sica da tiempo a la mirada, al desenvolvimiento de la imagen, Selznick la reduce para dar espacio a la información: Hollywood es ya la cuna de la ideología del dato que gobierna la imagen. Y Kogonada pasa al punto que considera importante, el del corte. De Sica —remarca— sigue rodando cuando los personajes salen del plano, concentrándose en los acontecimientos que suceden en los espacios vacíos que quedan. Todo esto es cortado por Selznick, para quien no se puede interrumpir la trama ni la presencia en pantalla de las estrellas. Lo que hay en De Sica no es simplemente distribución de la información,

sino la inclusión de espacios y acontecimientos que son ajenos a la información o al mensaje: tiene que ver con decisiones estéticas, con decisiones que atañen a lo que se ve en pantalla, es decir, a la mirada y a la imagen. La información se devela durante el film, pero no todos los elementos responden a ella, ya que, si se piensa el uso de los cortes realizados por De Sica –que dejan acontecer lo que no es parte “interna” de la trama y la vida de los personajes–, son otros los mecanismos que configuran la experiencia observante de los espectadores.

La forma del film no se cierra y tampoco queda abierta para que la cierre el espectador. Éste no es invitado a cerrar el film, sino a observarlo y disfrutarlo aprendiendo de su propia mirada. Otro cine. Por decirlo de algún modo, el corte en De Sica busca la posibilidad de despertar la mirada, sacarla de la centralidad de los acontecimientos, gobernados por la explicación, por la información, por el convencimiento de que algo único sucede y debemos acceder a ello. En el film de De Sica se abren posibilidades para que la mirada acontezca en el film, liberando en el espectador la posibilidad de ver y observar, pero alejado de la información que lo secuestra. Y, muy por el contrario, a partir de la idea de que la atención del espectador no puede perderse en ningún momento y que las “estrellas” deben aparecer de manera acorde a lo que se les paga, la versión de Selznick utiliza un corte que no obedece sino a estas reglas. Es una versión, por decirlo de algún modo, *algoritmizada*; en la medida en que un algoritmo no es otra cosa que un conjunto de reglas que se vinculan entre sí para operar sobre los materiales.

“Preguntar qué es el neorrealismo –dice al final Kogonada– es preguntar qué es el cine”. Un planteo abismal que, sin embargo, puede tener una respuesta de acuerdo a algunas de las cuestiones expuestas en este artículo: se trata de operar más allá de cualquier conjunto de reglas o más allá de cualquier lenguaje que disponga anticipadamente de los materiales. El neorrealismo estaría precisamente más allá del lenguaje, en la dimensión de lo que acontece.

Llevado al plano del mundo digital actual, considerando que ese conjunto de reglas se inscribe en el centro mismo de las imágenes digitales, muestre lo que muestre, tenga la calidad que tenga, la pregunta por el neorrealismo y, más generalmente, por el cine, se transforma en un enigma que busca o invita a pensar los modos de sustraer el lenguaje a lo que es, en definitiva, puro lenguaje. Si se quiere, crear otros lenguajes que no anteceden el trabajo con las imágenes, sino que más bien resultan cuando se trabaja con ellas.

Ahí está la posibilidad de la subjetividad imaginaria en un mundo digital que, a través de una intensificación tecnológica “dura” de la información, estructura las formas, comprime y utiliza la imagen para otros fines diferentes a la imagen misma, y que tienen que ver con apoderarse de la percepción, la atención y el comportamiento de los usuarios; es decir, de los espectadores, o de todos y todas nosotras con el fin de lograr los objetivos de intereses meramente financieros.

El ensayo visual, como el que nos presenta aquí Kogonada, se presenta como una alternativa importante para poner en tensión lo que acontece. Recoge, compara, crea, discute, y hace de la información, como diría Stiegler (2006), “un saber” (p. 110). Refiere a la posibilidad de que, con pocas herramientas de producción, se puede configurar un acto subjetivo, un acto de pensamiento, atravesando las grandes cantidades de materiales visuales y sonoros que recorren las redes y que nosotros mismos generamos también por medio de nuestros aparatos. En este sentido, el ensayo visual remarca hoy el anverso de la imagen, el otro lado de los códigos. Advierte sobre la necesidad de ejercer otra lectura a la que la imagen porta en su propia constitución. Pelea con el algoritmo al modo como De Sica pelea con Selznick.

Se tratará de una subjetividad diferente a la subjetividad moderna, esta última propia de un cine como el neorrealismo. Por entonces todavía primaba la idea de un sujeto capaz de representarse el mundo, de construir los límites –y lo que va más allá de esos límites– de la representación. La condición digital, hoy, nos coloca en una situación diferente, pues toda la construcción del material representativo, toda la distribución de la información y, por lo tanto, todo dominio sobre la realidad, está gobernado por la acumulación del capital-código. Hay una organización algorítmica que se impone a la organización de la subjetividad y no parece haber vuelta atrás, porque finalmente es la misma modernidad la que ha creado esos lenguajes de procesamiento de la información que son ahora lenguajes de procesamiento de la realidad.

Sin embargo, el ensayo visual es una posibilidad de creación y aprendizaje que se instala en la comunidad. Pues se transforma en una práctica que es posible para el usuario, para el espectador, constituyendo la posibilidad de un aprendizaje comunitario para aprender a mirar y percibir y, junto a ello, recuperar subjetividades en este mundo en donde lo audiovisual está estructurado “entre-dos-lenguajes”. Es por esta misma razón que el cine adquiere o puede adquirir un valor popular. El neorrealismo no es solo un material de estudio, debe entenderse como un aprendizaje que, extendido al gran público-usuario, puede hacer que el movimiento de sus dedos en pantalla aspire a lo que Godard aspira en este mundo digital.

¿Qué es el cine? Pues hoy el cine se transforma progresivamente en una práctica común que moviliza un aprendizaje de su propia historia, de sus propias técnicas y de las formas en que ha sido analizado para poder afrontar este presente que se ha transformado en pura imagen, aunque sabemos que no es otra cosa que un ensamble de códigos que buscan capturar nuestra atención a la manera de una mala película. Sobre esas mismas imágenes, en el otro lado de los códigos, se puede siempre hacer el cine que no hacen y no harán los algoritmos.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de literatura* (pp. 11-36). Barcelona: Ariel.
- Astruc, A. (1989). Nacimiento de una nueva vanguardia. La “Caméra-stylo”. En *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Madrid: Cátedra.
- Badiou, A. (2006). *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2*. Francia: Seuil.
- Badiou, A. (2010). *Cinéma*. Francia: Nova Éditions.
- Badiou, A. (2011). *Le reveil de l'histoire. Circonstances 6*. Francia: Nouvelles Éditions Lignes.
- Badiou, A. (2018). *L'immanence des vérités. L'être et l'événement, 3*. Francia: Fayard.
- Català, J. (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. *Archivos de la filmoteca: Revistade estudios históricos sobre la imagen*, 34, 79-97.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Argentina: Paidós.
- Corrigan, T. (2011). *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- de Saussure, F. (2018). *Curso de lingüística general*. España: Akal.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Francia: Galilée.
- Febbro, E. (2017). “El tecnoliberalismo se lanza a la conquista integral de la vida”. Entrevista a Eric Sadin. *Diario Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/45754-el-tecnoliberalismo-se-lanza-a-la-conquista-integral-de-la-v>
- García Martínez, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*, XIX(2), 75-105.
- Jacobsen, U., & Lorenzo, S. (2009). *La imagen quebrada. Palabras cruzadas, Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo audiovisual (en Chile)*. Chile: Fuera de Campo.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital*. Argentina: Manantial.
- La Ferla, J. (compilador) (2007). *El medio es el diseño audiovisual*. Argentina-Colombia: Universidad de Caldas y Universidad de Buenos Aires.
- Liandrat-Guigues, S. (2004). Un art de l'équilibre. En Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 7-12). Francia: Champ Vaillon.
- Lopate, P. (1996). In the Search of the Centaur. The essay film. En Warren, C. (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Inglaterra: Wesleyan University Press.

- Lukács, G. (1970). Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En *El alma y las formas* (pp. 13-39). Barcelona: Grijalbo.
- Lyotard, J.-F. (2006). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Machado, A. (2005). Tecnología e arte contemporánea. Como politizar o debate. *Revista de Estudios Sociales*, 22, 71-79.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. España: Gedisa.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Argentina: La Marca Editora.
- Marinetti, F. (1978). *Manifiesto y textos futuristas*. España: Ediciones del Cotal.
- Meillaisoux, Q. (2013). *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Francia: Aux Forges de Vulcain.
- Peleshyan, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. México: UNAM.
- Provitina, G. (2014). *El cine ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Rancière, J. & Inzerillo, A. (2020). Viralidad/Inmunidad: dos preguntas para interrogar la crisis. *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, 1. Recuperado de: <https://www.revistalatinamericana-ciph.org/2020/05/18/782/>
- Sadin, E. (2015). *La vie algorithmique. Critique de la raison numérique*. Francia: Éditions de l'Échappé.
- Sadin, E. (2018a). *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle. Anatomie d'un antihumanisme radical*. Francia: L'Échappé.
- Sadin, E. (2018b). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Argentina: Caja Negra.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Argentina: Prometeo.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Argentina: Caja Negra.
- Stiegler, B. (2006). *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Francia: Flammarion.
- Weinrichter, A. (2007b). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En Weinrichter, A. (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). España: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navar.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

De Sica, V. (1953). *Stazione termini*. Italia-Estados Unidos: Produzione Film Vittorio De Sica y Columbia Pictures.

Kalyan G. & Kalyan R. (2018). *Badiou*. Estados Unidos-Francia: Nonetheless Productions.

Kogonada (2013). *What is neorealism?* Estados Unidos: kogonadaPRO.

Kogut, S. (1991). *Parabolic people*. Brasil-Francia: Sandra Kogut.

Orlowski, J. (2020). *The Social Dilemma*. Estados Unidos: Exposure Labs, Argent Pictures, The Space program y Netflix.

Viallet, J.-R. (2010). *Le temps de cerveau disponible*. Francia: France-2.

* Contribución: 100% del autor.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Gustavo Celedón Bórquez. Doctor en Filosofía, Université Paris 8 (Francia). Profesor, Escuela de Cine y Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso (Chile). Director, Magíster en Cine y Artes Audiovisuales y Centro de Investigaciones Artísticas, Universidad de Valparaíso (Chile). Corresponsal, Colegio Internacional de Filosofía en América Latina (Chile). Ha publicado, entre otros libros: *Philosophie et expérimentation sonore* (2015), *Sonido y Acontecimiento* (2016) y *No Lego* (2019).

El hombre híbrido

El fantasma de la inmortalidad en las narrativas audiovisuales y publicitarias

Hybrid Men

The ghost of immortality in advertising and audiovisual narratives

O homem híbrido

O fantasma da imortalidade nas narrativas audiovisuais e publicitárias

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.2969>

► PATRICIA BERNAL MAZ

pbernal@javeriana.edu.co - Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6579-2131>

CÓMO CITAR: Bernal Maz, P. (2021). El hombre híbrido. El fantasma de la inmortalidad en las narrativas audiovisuales y publicitarias. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 159-178. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.2969>

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2020

RESUMEN

El mundo contemporáneo lleva a la incapacidad absoluta para describir, en términos ontológicamente adecuados, fenómenos culturales tales como obras de arte, herramientas, signos, máquinas y todo otro tipo de artefactos, ya que son por su propia constitución,

híbridos. El mundo se ha convertido en el no lugar de la existencia humana: es el lugar artificial de la existencia, de la cohabitación y de la posibilidad de transformación del cuerpo. Por ello, el objeto de análisis del artículo responde al estudio del cuerpo, la subjetividad y su relación con la tecnología. Lo mencionado se aborda a partir de la observación de la narrativa del audiovisual *Señorita María, la falda de la montaña*, dirigido por Rubén Mendoza (2017), desde la perspectiva homeotecnológica planteada por Sloterdijk (2006). Y, por otro lado, a partir de la observación de la narrativa publicitaria de los comerciales de Red Bull entre 2010 y 2020, se aborda el cuerpo-envejecimiento y su relación con la tecnología desde la perspectiva de Le Bretón (2002) y Redeker (2014). El artículo presenta algunos resultados preliminares que se discuten en los siguientes apartados: 1- La homeotecnología en el ámbito de la subjetividad, el yo que piensa y siente, que vive y muere en la narrativa audiovisual. 2- El fantasma de la inmortalidad y la soledad. Las narrativas publicitarias de la seducción.

PALABRAS CLAVE: *narrativas publicitarias y audiovisuales, antropología filosófica, cuerpo, envejecimiento, homeotecnología.*

ABSTRACT

Today's world prevents us from being capable of describing with ontologically adequate terms cultural phenomena such as tools, signs, works of art, machines, and any other kind of artifacts. Their very nature makes them hybrid. The world has become no place for human existence; it is an artificial space of existence, of cohabitation, and of body transformation. For this reason, the core of analysis of this text responds to the study of body, subjectivity and its relationship with technology. This is approached from the observation of the audiovisual narrative, *Señorita María, la falda de la montaña*, of Rubén Mendoza (2017), from the homeotechnological perspective proposed by Sloterdijk (2006) and, on the other hand, from the observation of the advertising narrative from Red Bull commercials (2010-2020), addressing the body-aging and its relationship with technology, from the perspective of Le Bretón (2002) and Redeker (2014). Therefore, this article presents some preliminary results that are discussed in the following sections: 1- Homeotechnology in the field of subjectivity, the thinking and feeling "Me", that lives and dies in the audiovisual narrative. 2- The ghost of immortality and loneliness. The advertising narratives of seduction.

KEYWORDS: *advertising and audiovisual narratives, philosophical anthropology, body, aging, homeotechnology.*

RESUMO

O mundo contemporâneo leva à incapacidade absoluta de descrever, em termos ontologicamente adequados, fenômenos culturais como obras de arte, ferramentas, signos, máquinas e todos os outros tipos de artefatos, uma vez que são por sua própria constituição, híbridos. O mundo tornou-se o não-lugar da existência humana: é o lugar artificial da existência, da coabitação e da possibilidade de transformação do corpo. Portanto, o objeto de análise do artigo responde ao estudo do corpo, da subjetividade e de sua relação com a tecnologia. Isto é abordado a partir da observação da narrativa audiovisual *Señorita María, a saia da montanha*, dirigida por Rubén Mendoza (2017), na perspectiva homeotecnológica proposta por Sloterdijk (2006). E, por outro lado, a partir da observação da narrativa publicitária dos comerciais da Red Bull entre 2010 e 2020, o envelhecimento corporal e sua relação com a tecnologia são abordados na perspectiva de Le Bretón (2002) e Redeker (2014). O artigo apresenta alguns resultados preliminares que são discutidos nas seguintes seções: 1- A homeotecnologia no campo da subjetividade, o eu que pensa e sente, que vive e morre na narrativa audiovisual. 2- O fantasma da imortalidade e da solidão. As narrativas publicitárias de sedução.

PALAVRAS-CHAVE: *narrativas publicitárias e audiovisuais, antropologia filosófica, corpo, envelhecimento, homeotecnologia.*

1. INTRODUCCIÓN

El *cuerpo* ha sido objeto de estudio desde épocas remotas, desde disciplinas que han aportado una mirada tanto a lo sistémico como a lo complejo. Las perspectivas y las diversas discusiones teóricas y metodológicas hacia los estudios del cuerpo ayudan a entender la relación cuerpo-tecnología. No obstante, a pesar de los múltiples abordajes y enfoques se percibe la escasez de estudios complejos acerca del cuerpo, que articulen la comunicación con una visión conjunta e interdisciplinaria. De ahí que, el análisis de las *narrativas audiovisuales y publicitarias* permite despejar algunas tendencias discursivas acerca de la comprensión de la corporalidad y sus múltiples relaciones con la cultura contemporánea.

Autores como Michel Serres (2011), Robert Redeker (2014) y Peter Sloterdijk (2006), entre otros, aportan una reflexión filosófica sobre la debilidad, fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo en la contemporaneidad y su relación con la tecnología. Mientras que, desde una perspectiva antropológica, David Le Breton (2002) presenta una mirada al cuerpo como el lugar donde confluyen las interacciones con el mundo. Igualmente, desde los estudios latinoamericanos de Adrián Scribano y Carlos Figari (2009), el cuerpo se analiza en relación con la subjetividad y su interacción con el mundo, enfatizando en las emociones, sensaciones y percepciones que se reflejan en las tensiones, resistencias y transformaciones corporales. En razón a lo expuesto, se abre el camino para reflexionar sobre el concepto de *homeotecnología*, desarrollado por el filósofo alemán Sloterdijk, en el ámbito de la subjetividad y las tecnologías emergentes. De esta manera, desde la perspectiva sloterdijkiana, nuestra existencia, nuestro cuerpo articulado, transformado y modificado con la tecnología, surge en un medio ecológico de máquinas y artefactos (Sloterdijk, 2006).

La interpretación de este concepto a la luz del análisis de las narrativas publicitarias y audiovisuales llevó a explorar, por un lado, la categoría *cuerpo-subjetividad* y su relación con la tecnología y, por otro, la categoría *cuerpo-envejecimiento*. Lo anterior, permite formular la pregunta: ¿Cuáles características tiene el nuevo ser humano que emerge, debido a las transformaciones del cuerpo en su mediación con la tecnología, que se representaron en las narrativas audiovisuales y publicitarias en Colombia entre los años 2010 y 2020, y cómo pensar a partir de ellas otras ontologías del cuerpo? En consecuencia, se muestra el interés por comprender las transformaciones del cuerpo cuando este es intervenido por la tecnología para, por una parte, entender este proceso enfocado en evitar el envejecimiento –una problemática social, cultural y económica– bien sea a partir de cirugías estéticas o, por otra, entenderlo a través de la cultura del ejercicio corporal, de la disciplina y del mantenerse activo.

Asimismo, se pretenden comprender las nuevas subjetividades que emergen a partir de la búsqueda del propio yo y la posibilidad de intervención tecnológica. De ello, resulta necesario anotar que las narrativas audiovisuales y publicitarias son, en su construcción, un tejido de relatos, imágenes y sonidos que producen significados sociales y culturales. Tanto en las narrativas audiovisuales como publicitarias, su intencionalidad difiere en su discurso. Como fenómeno cultural, estas narrativas configuran la cotidianidad de lo que vivimos y su interpretación conduce principalmente hacia una representación de la visión del mundo y, por supuesto, a una configuración de identidades. Por tanto, para este análisis las dos narrativas seleccionadas, la película documental *Señorita María, la falda de la montaña*, de Rubén Mendoza (2017)¹ y los comerciales puestos en circulación por Red Bull entre 2010-2020, guardan una conexión con lo que se cuenta, se narra y lo que se dice en el relato. Exponen las problemáticas contemporáneas del cuerpo, la existencia y la finitud a través de un documental y una serie de publicidades audiovisuales de formato comercial. Este paralelo nos permitió observar el fenómeno del cuerpo, la subjetividad y la tecnología en relación con las preguntas que tiene hoy el ser humano en cuanto a su finitud y el cuidado de sí que involucra su subjetividad y su propia existencia.

De ahí que, aproximarnos a las transformaciones del cuerpo como el envejecimiento y otras subjetividades en relación con la tecnología en dicho corpus de narrativas audiovisuales y publicitarias colombianas de los últimos 10 años (2010-2020), constituyen un disparador para comprender las nuevas formas de ser que emergen y para pensar otras ontologías del cuerpo, lo cual es el objetivo que guía el desarrollo de este artículo. Vale mencionar que la presente reflexión se desprende de una investigación en curso titulada: “Transformaciones culturales del cuerpo impulsadas por la tecnología en las narrativas audiovisuales y publicitarias en Colombia en los años 2010-2020”².

2. METODOLOGÍA

Para dar respuesta al objetivo arriba planteado, esta investigación se basó en el enfoque cualitativo propuesto por Irene Vasilachis (2006), quien plantea que, a través de la mirada a las “experiencias vividas, narrativas personales, relatos, interacciones, situaciones y sucesos que tiene su relevancia en el interés por los detalles” (p. 58), se determina quién es el que está representado;

1 *Señorita María, la falda de la montaña*, es una película documental colombiana dirigida, escrita y producida Rubén Mendoza, quien ganó por dicho documental el premio a Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colombia). Participó en importantes eventos a nivel nacional e internacional, como el Festival de Cine de Locarno (Suiza), el Festival de Cine de Edimburgo (Escocia), el Festival de Cine de Trento (Italia) y el 12 Miradas Documentales (España).

2 Dicho proyecto está asentado en la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia (ID 00009289).

qué dice, su propia voz y su presencia. Asimismo, el enfoque cualitativo se complementó con el modelo de análisis del “personaje cinematográfico”, propuesto por Casetti y Di Chio (1991, p. 536), en el que se aborda al personaje como categoría central del relato, entendiéndolo desde la perspectiva de una unidad de acción y que ha de ser estudiado como una categoría narrativa. Es decir, entender el personaje como categoría central nos permitió analizarlo a partir del cuerpo en acción y su relación con lo cotidiano y con su mundo. Igualmente, desde el punto de vista de las narrativas publicitarias, el aporte de Casetti y Di Chio ayudó a comprender las dimensiones implícitas de dichas narrativas como, entre otras, la intencionalidad del mensaje que acompaña al personaje central.

La unidad de observación de la investigación corresponde a cada una de las piezas audiovisuales y publicitarias seleccionadas dentro de la muestra de estudio. Para el presente artículo se revisó, como se dijo, la pieza documental *Señorita María, la falda de la montaña* (Mendoza, 2017). Dicho audiovisual está incluido en la muestra escogida por tratarse de una película documental que aborda una problemática contemporánea contada, magistralmente, desde la historia de vida del personaje principal. El relato muestra la existencia de una mujer transgénero encerrada en su cuerpo, convertido en su propia prisión; una prisión construida de indiferencias, exclusión, estigma y rechazo social. La búsqueda de la propia subjetividad es su meta, su fin último. Por otro lado, y en contraposición a la pieza documental, se revisaron los comerciales de bebidas energizantes de la marca Red Bull del periodo 2010-2020. Los comerciales audiovisuales se incluyeron en la presente muestra porque aportan, desde la narrativa publicitaria, una mirada al cuerpo, al ejercicio, a la disciplina y al ser humano desprovisto de habilidades por el paso del tiempo. Por ello, el enfoque cualitativo de Vasilachis (2006) y el modelo de Casetti y Di Chio (1991) nos permitieron observar y comprender lo expuesto en ese discurso publicitario, arraigado a una mirada unidireccional hacia el culto del cuerpo y la eterna juventud.

3. MATRIZ DE ANÁLISIS

La siguiente matriz de análisis se estructura a partir de las categorías teóricas que responden a la pregunta de investigación sobre las características que posee el nuevo ser humano emergente debido a las transformaciones del cuerpo en su mediación con la tecnología. La selección de las piezas mencionadas, el documental *Señorita María, la falda de la montaña* y las publicidades de Red Bull, se analizaron de acuerdo con las categorías expuestas abajo en la Tabla 1 y en la Tabla 2.

Tabla 1. Categorías, subcategorías y criterios para el análisis de las piezas publicitarias de Red Bull, 2010-2020

| Pieza documental | Categorías | Subcategorías | Criterios |
|--|---|--|---|
| Piezas publicitarias de Red Bull (bebida energizante) | <p>Narrativas. Participan del juego configurador de las culturas. Este juego es perceptible en las representaciones, manipulaciones y repeticiones (Bernal Maz & García Corredor, 2018). Es parte constitutiva de la vida social y cultural de los seres humanos, y se devela con ella el tratamiento, enfoque o intención con que los individuos orientan su vida (ob. cit.).</p> <p>Narrativa publicitaria. Apela a las emociones con un lenguaje persuasivo que en su relato seduce a su consumidor objetivo.</p> | <p>Relatos del cuerpo / Estética. La narrativa publicitaria muestra preferentemente a personajes de actualidad que hacen referencia a la importancia de verse y sentirse joven a partir del ejercicio, del deporte y del rendimiento a partir del consumo de bebidas energizantes. Su valor simbólico se representa en <i>las alas</i>.</p> | <p>Cuidado del cuerpo / Apariencia: verse bien, sentirse bien. Se escenifica el culto al cuerpo.</p> |
| | <p>Cuerpo. Lo que sabemos del mundo lo sabemos por y a través de nuestros cuerpos; lo que hacemos es lo que vemos, lo que vemos es como dividimos el mundo. En ese <i>ahí-ahora</i> se instalan los dispositivos de regulación de las sensaciones, mediante los cuales el mundo social es aprehendido y narrado, desde la expropiación que le dio origen a la situación de dominación (Scribano & Figari, 2009).</p> | <p>Contexto social, político, cultural e histórico / Transformaciones culturales. Percepción / Emociones. El siglo XXI se ha convertido en el siglo del hedonismo y de un nuevo narcisismo. Se muestra a través de la caricatura un cuerpo híbrido.</p> | <p>Estilo de vida: salud, deporte, fitness y su relación con la edad. Ejercitarse y mantenerse joven, son consigna del siglo XXI.</p> |
| | <p>Ontología. Es la condición de posibilidad de existir y de las múltiples formas de existencia que puedan darse como resultado de “las transformaciones que se dan en el cuerpo a través de la tecnología” (Heidegger, 2013, p. 303).</p> | <p>Ser / Soledad / Envejecimiento. La posibilidad de no envejecer puede alcanzarse a partir de la tecnología. Se venden ideales de cuerpos, rostros, pieles sin arrugas. Evitar la soledad.</p> | <p>Relación con el mundo y consigo mismo. La visibilidad social se consigue a través de mantener el cuerpo joven.</p> |
| | <p>Representación. La realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del <i>aquí</i> de mi cuerpo y el <i>ahora</i> de mi presente. Este aquí y ahora es el foco de la atención que presto a la realidad cotidiana. Sin embargo, yo experimento la vida cotidiana. Lo más próximo a mí es la zona de la vida cotidiana directamente “accesible a mi manipulación corporal” (Berger & Luckmann, 1999, p. 40).</p> | <p>Intervenciones tecnológicas / Cuerpo. La representación idealiza el cuerpo: un cuerpo ejercitado que no muestra el paso del tiempo. Las <i>alas</i> que la publicidad muestra como elemento simbólico son la fuerza vital. Los productos presentados por las marcas energizantes muestran en sus componentes la tecnología biológica de punta.</p> | <p>Puesta en escena / Escenografía, imagen, personaje, modas, rutinas. La narrativa publicitaria aparece en todos los lugares. Invade el espacio de lo público y lo privado. Se muestra una teatralidad entre la realidad y la ficción a partir de las escenas paisajísticas que connotan una realidad fantástica.</p> |
| | <p>Homeotecnología. Nuestra existencia, nuestro cuerpo articulado, transformado y modificado con la tecnología, emerge en un medio ecológico de máquinas y artefactos (Sloterdijk, 2006). Igualmente, dentro de esta categoría, la soledad y el envejecimiento dan cuenta de cómo el fantasma de la inmortalidad se apodera de los progresos de la medicina y de la cirugía para poner en el mundo un cuerpo que se puede regenerar y que tiene piezas de recambio, entrando en la “<i>sociedad de lo inmortal</i>”. (Redeker, 2014, p. 86).</p> | <p>Poder / Sujeción. La relación con la tecnología se basa en que los productos ofrecen, a través de los componentes del producto, lo necesario para no perder la energía.</p> | <p>Tecnología y conexión con el mundo. A través de tecnologías <i>bio</i>, el que consume las bebidas energizantes puede llegar a ser acróbata, gimnasta o, incluso, volar; podrá ser <i>lo que sea</i>, lo que se proponga.</p> |

Fuente. Elaboración propia.

Tabla 2. Categorías, subcategorías y criterios para el análisis del documental *Señorita María, la falda de la montaña*, de Rubén Mendoza (2017)

| Pieza documental | Categorías | Subcategorías | Criterios |
|---|--|---|---|
| <i>Señorita María, la falda de la montaña</i> | <p>Narrativas. Se repite lo mencionado en relación con las piezas de Red Bull, con la cita de referencia: Bernal Maz y García Corredor, 2018.</p> <p>Narrativa audiovisual. Se entiende como “la facultad y capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias” (García Jiménez, 1996, p.13).</p> | <p>Relatos del cuerpo / Estética. María expone su propia subjetividad ante sus vecinos y su familia. Cuenta su propia historia. Las cámaras envuelven su historia en el paisaje frío de la región. La montaña simboliza lo inalcanzable, a la vez que abre paso a la soledad y el silencio.</p> | <p>Apariencia: sentirse bien. Su apariencia es tosca y, tal vez, burda. Solo busca <i>Ser ella</i>.</p> |
| | <p>Cuerpo. Se repite lo mencionado en relación con las piezas de Red Bull, con la cita de referencia: Scribano y Figari (2009).</p> | <p>Contexto social, político, cultural e histórico / Transformaciones culturales. Percepción / Emociones. Boavita es una región que pertenece al Departamento de Boyacá. Es una región campesina que sufrió los avatares de la violencia. Está conformada por habitantes conservadores y religiosos. La señorita María nace niño, pero se siente mujer y cambia los pantalones por la falda. El ámbito en que crece la señorita María la hace víctima de la exclusión y la discriminación.</p> | <p>Estilo de vida. Su valentía al enfrentarse a la comunidad permite pensar en la posibilidad de tener su propio estilo de vida.</p> |
| | <p>Ontología: Se repite lo mencionado en relación con las piezas de Red Bull, con la cita de referencia: Heidegger, 2013.</p> | <p>Ser / Soledad / Envejecimiento. La señorita María surge por querer <i>Ser</i> el yo que lleva dentro, mostrando una nueva forma de estar en el mundo. Su nueva ontología es su falda; su nueva forma de existir.</p> | <p>Relación con el mundo y consigo mismo. El silencio y el sonido reflejan a la vez el dolor de su soledad.</p> |
| | <p>Representación. Se repite lo mencionado en relación con las piezas de Red Bull, con la cita de referencia: Berger y Luckmann, 1999.</p> | <p>Intervenciones tecnológicas. Se representa un mundo con dualidades y sin intervenciones. Un mundo que contrasta con las grandes ciudades. Narra la historia de la región, sus habitantes y su vida cotidiana.</p> | <p>Puesta en escena / Escenografía, imagen, personaje, modas, rutinas. La realización y la producción técnica son impecables. Las escenas cotidianas relatan la vida del personaje con esmero y cuidado. La cámara se convierte en la aliada de la subjetividad del personaje principal.</p> |
| | <p>Homeotecnología. Se repite lo mencionado en relación con las piezas de Red Bull, con la cita de referencia: Sloterdijk (2006) y Redeker (2014).</p> | <p>Poder / Sujeción. Es un personaje que conoce el mundo de la técnica en la manera que se relaciona con su vida cotidiana.</p> | <p>Tecnología y conexión con el mundo. Es ausente.</p> |

Fuente. Elaboración propia.

4. UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

La descripción previa de la muestra escogida se realizó en dos fases, con el fin de obtener algunos resultados preliminares. La primera fase de análisis tuvo como objetivo hacer un acercamiento de forma inductiva y *provocadora*, sin perder de vista las categorías antes expuestas y determinar la dimensión comunicativa y estética de las narrativas e identificar así los recursos creativos, estilos de vida, vitalidad. La segunda fase tuvo como objetivo realizar una observación fenomenológica de la vida cotidiana y de la experiencia subjetiva para establecer el surgimiento de nuevas categorías de estudio.

El análisis se inició con la muestra de los comerciales realizados por Red Bull entre 2010-2020 y, para dar continuidad a lo descrito y mencionado en el cuadro, se entiende a la narrativa publicitaria como aquella que apela a las emociones con un lenguaje persuasivo que en su relato seduce –intenta seducir– a su consumidor objetivo. Asimismo, la historia, el relato, son los hilos que tejen las emociones para *enredar* al potencial consumidor: Las narrativas publicitarias apelan a la imaginación, a los deseos y a una visión de una realidad ficcionada. Ahora bien, al observar los comerciales de Red Bull, en esta primera fase se identificó:

- Las narrativas publicitarias buscan seducir y, a partir del relato construido, procuran que las personas consuman las bebidas energizantes como fuente de energía y mantención de la vitalidad.
- La estética de los comerciales de la marca promueve un estilo de vida alto en adrenalina y único para las personas que les gusta tomar riesgos, lo que se traduce en una pretendida elevación de la autoestima.
- Recursos creativos como el humor y la risa se convierten en estrategia de consumo a través de la caricatura.
- El narcisismo promovido por la imagen espectacularizante de los actores y los personajes que interpretan sus propias experiencias y sus historias de vida se convierten en el modelo a seguir.
- Se consume la actitud y, así, se *detiene* el paso del tiempo. El cuerpo del consumidor se transforma.
- Se interfiere con la subjetividad.

Asimismo, de la segunda fase de análisis se derivan las siguientes observaciones:

- Se juega con los imaginarios de los consumidores.
- En el relato se denota un discurso acerca de la falta de habilidades –o la merma de ellas– que padecen los seres humanos con el paso del tiempo.

- Surge en el análisis la categoría *capacitismo*, entendida como la falta de habilidades y destrezas, que lleva a pensar en la discriminación como una categoría del relato.
- Existe en la narrativa una exposición exagerada de las emociones.
- Hay una tensión que pone en conflicto las narrativas que se dan en el relato.
- El manejo de metáforas a través del eslogan (Red Bull) “*te da alas*”.

Teniendo en cuenta lo anterior, advertimos que el consumo de bebidas energizantes como Red Bull invita de una forma muy peculiar a alcanzar lo que se desea. A través del uso del humor como recurso creativo, a partir de la caricaturización y la risa, se logra imprimir y dotar de valor simbólico a un producto que muestra lo inalcanzable y lo inaccesible como una posibilidad.

La narrativa del deseo y de lo aspiracional se hace presente en el relato. En esta misma línea de análisis, se advierte que la narrativa va más allá del humor en sí mismo y representa un ataque a la realidad social y cultural: una sátira. La sociedad contemporánea exige 100% de actitud y, con ella, el cuerpo debe llegar al límite. Se entiende así que a través del consumo de tecnologías *bio* o emergentes, el ser humano logra desarrollar su potencial físico. En ese marco se desprende la categoría *capacitismo*, que muestra a un ser humano con falta de habilidades, destrezas, pericias e inadaptado para manejarse en el mundo de hoy.

Igualmente, la narrativa de los comerciales de Red Bull juega con la parodia del envejecimiento involucrando en el relato y la necesidad de mantenerse saludable y joven. Por ello pone en escena un relato ficcionado que induce al consumo de las bebidas energizantes como el medio para llegar a realizar destrezas “imposibles”, a ser acróbata, gimnasta, cirquero, o inclusive “volar”, como símbolo de que lo que se proponga o sueña es finalmente posible. No hay límites. La juventud y la vitalidad son la marca que toca la esfera de la subjetividad. En definitiva, la alteración del cuerpo requiere de una tecnología de intervención que emerge como salvación ante el envejecimiento.

En segundo lugar, Red Bull muestra historias de vida de atletas que han llegado a tomar riesgos en diferentes deportes, vendiendo de una manera altruista la ejercitación y el disciplinamiento como sostenes del cuerpo, de su forma y en el tiempo. La sociedad posmoderna no permite el paso del tiempo y, por lo tanto, las historias que se guardan en la memoria –los acontecimientos, con sus relatos–, requieren permanecer y perpetuarse. El clavadista colombiano Orlando Duque es un ejemplo de lo anterior. Red Bull lo muestra, y ese mecanismo sirve para *vender energía* a través de contenidos que vinculan la idea de que su consumo mantiene activo el cuerpo. Es fundamental, desde la perspectiva de Casetti y Di Chio (1991), que el personaje no se contempla desde su propia identidad, sino que aparece referido desde lo que lo repre-

senta y lo sostiene: su propio cuerpo y su propia subjetividad moldeada por el ejercicio disciplinado –y la energía *bio* que lo hace posible– para evitar el envejecimiento social.

Ahora bien, luego de tomar en consideración piezas publicitarias de Red Bull, queda ahora detenernos y observar, con la misma metodología, la pieza documental *Señorita María, la falda de la montaña*. Para ello, y parafraseando a García Jiménez (1996), hemos mencionado que la narrativa audiovisual supone la capacidad de disponer imágenes visuales y acústicas para contar historias y, en esa articulación audiovisual, configurar historias portadoras de significación. Por muchos años, el término de *narrativas audiovisuales* fue prácticamente reservado para las obras cinematográficas y las producciones televisivas de ficción, sobre todo las telenovelas y series. Sin embargo, otro tipo de discursividad televisiva –incluido lo informativo– ha recobrado el estatus del relato, a tal punto que hoy las fronteras entre la ficción y el documental, desde la perspectiva de narratividad, parecen ser cada vez más flexibles (Urbanczyk, 2017).

La narrativa audiovisual está integrada por las historias, las representaciones, los sonidos que dan el marco para una realización estética que articula el contexto y el estar en el mundo. En este sentido, la película documental *Señorita María, la falda de la montaña* narra el drama que atraviesa María Luisa, de 45 años y originaria de Boavita, municipio del departamento de Boyacá (Colombia), quien transita en la búsqueda de su propia subjetividad, de su propio encuentro. María Luisa ha vivido toda su vida rodeada de hermosos paisajes boyacenses, pero nació siendo un niño. Con el paso del tiempo, va cambiando el pantalón por la falda. María Luisa ha sufrido durante toda su vida el desprecio y el maltrato por su autopercepción, pero su amor por los animales del campo y su inquebrantable fe la han ayudado a prevalecer entre los prejuicios de su comunidad.

Si tenemos en cuenta la perspectiva planteada por Vasilachis (2006), el documental nos permite observar que el personaje en el cual se centra el documental es un ser humano extraordinario que, en medio de una de las regiones más hermosa y pintoresca de Colombia, rodeada por enormes montañas que guardan la memoria de una comunidad aislada, sin agua potable, cuenta su historia; que es a la vez única y sorprendente. La historia narrada de María Luisa Fuentes Burgos, o *Señorita María*, nacida en Boavita, en el medio de sus exóticas y bellas montañas, un pueblo católico, marcado por la violencia y, como muchos pueblos de Colombia, olvidado por el Estado.

El drama personal, la historia María Luisa, se inicia en su casa, ubicada en las laderas de la montaña. El ámbito a partir del cual, y como plantean Casetti y Di Chio (1991), se despliega la narración, “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (p. 178). Es decir, en primer lugar, se observa un espacio

físico y un acontecimiento que tiene lugar en una región colombiana, en aquel lugar en que María Luisa se enfrenta a su propia existencia y se convierte en una mujer transgénero. Su historia se desarrolla en un ambiente natural que la acompaña a lo largo del film, como jugando con una conexión emocional con el ambiente. Así, vemos que María Luisa nace como niño, pero decide ser mujer en un pueblo católico y conservador. Se muestra el relato de su vida cotidiana, acompañado de los testimonios de sus vecinos y de su familia, que no logran entender lo que pasa. En el documental se advierte la subjetividad expuesta, la autopercepción negada o incomprendida, y la discriminación manifiesta de una comunidad. Muestra al hombre con sus rasgos varoniles y a la vez a la mujer que se expone desde su interior como un cristal que revela su propia subjetividad, su autenticidad. Los recorridos de las cámaras exhiben a través de los primeros planos la subjetividad de María Luisa; su timidez, su feminidad. Por otro lado, la cámara recorre en tomas panorámicas la región boyacense, sus inmensas montañas que dan a entender lo lejos que se encuentra ella, una mujer transgénero, de transformarse en lo que realmente es y quiso ser. Expone el dolor de enfrentarse a la discriminación y la exclusión de los habitantes de la región y de su propia familia.

Finalmente, la película documental dirigida por Mendoza (2017) presenta el enfrentamiento de un ser humano con él mismo, en medio de un ambiente enrarecido, y totalmente hostil e incomprensible. Se muestra un personaje que enfrenta esos prejuicios y no se doblega ante las costumbres y creencias religiosas de la región. Es un personaje que crea empatía con su audiencia a partir de su drama y de su propia historia de vida.

5. RESULTADOS PARCIALES

Como se mencionó, en los siguientes apartados se plantean algunas reflexiones acerca de los modos en que la tecnología abre paso a las diferentes complejidades que se relacionan con el ser humano: su incertidumbre con el paso del tiempo, su aficción y la búsqueda de perpetuar la juventud del cuerpo, la exposición de lo subjetivo y la dualidad de las contraposiciones manifiestas.

5.1. Tecnologías inteligentes. La homeotecnología en el ámbito de la subjetividad

Las precisiones anteriores permiten abordar el concepto de homeotecnología de Sloterdijk (2006), que hace referencia a la emergencia de tecnologías inteligentes que envuelven el ámbito de la subjetividad, “el yo que piensa y siente, que vive y muere” (p. 10). En este sentido, la subjetividad se halla cercada no sólo por medio de deconstrucciones simbólicas con antecedentes variados en las culturas del mundo, basta pensar en los sistemas místicos y yogas, la teología negativa, la ironía romántica. La subjetividad se halla cercada también

por modificaciones materiales, como por ejemplo la alteración de la mente con ayuda de sustancias psicotrópicas (un procedimiento usado en diferentes culturas por milenios, y en la psiquiatría por décadas); tal como plantea Sloterdijk, el futuro previsible también promete la inducción de ideas por medio de sustancias nootrópicas.

Sin embargo, la irrupción más espectacular de lo mecánico en lo subjetivo se revela en las tecnologías genéticas: éstas introducen un amplio espectro de precondiciones físicas de la persona dentro del campo de las manipulaciones artificiales, proceso que evoca la imagen popular, más o menos fantástica, de un futuro previsible en que podrían “hacerse hombres” (ob. cit., p. 10). La invasión a la ciudadela de lo subjetivo, en palabras de Sloterdijk, no solo trata de las tecnologías genéticas que posibilitan la intervención en el cuerpo para alterar la información genética de un ser humano con el fin de evitar posibles enfermedades mortales o posibles enfermedades mentales que se desarrollan con el tiempo. Se trata de tecnologías que involucran la economía y el consumo de cuerpos alterados por las cirugías. Es la incubadora de nuevos seres humanos. Es una combinación sofisticada de *hardware* y *software*. Es decir, nuestra existencia, nuestro cuerpo articulado, transformado y modificado con la tecnología emerge en un ámbito donde cohabitan y coexisten los dispositivos, los artefactos y las máquinas.

En el mundo actual contemporáneo, los avances tecnológicos relacionados con la medicina han hecho que los seres humanos se inmunicen contra el dolor y contra el sufrimiento. No queremos que nada nos duela. Pero, el dolor de nuestra existencia siempre está ahí. Así, el dolor existencial se hace presente cuando en la búsqueda de transformación –como lo muestra el personaje principal de *Señorita María, la falda de la montaña*– es una posibilidad. Desde la perspectiva sloterdijkiana, la subjetividad de María Luisa se halla cercada por una comunidad centrada en unos valores religiosos y tradicionales que le reprochan su *nueva* subjetividad, ese yo que piensa y siente y se va reconociendo en la narración audiovisual. De esta manera, su lucha se convierte en algo personal, se muestra ante su comunidad y ante el mundo transformada a partir del uso de símbolos como la falda, el pelo largo, su modo de hablar y sus gestos corporales; formas de inscribir su yo para paliar la vergüenza que la comunidad proyecta sobre su propia existencia.

Siguiendo esta misma línea de análisis, pareciera que queremos protegernos del destino y, más allá de ello, de nuestras propias contingencias a través de *tecnologías sociales* o *tecnologías individuales*. Así, de acuerdo con Sloterdijk, las tecnologías sociales ayudan a paliar las adversidades materiales propias de la frágil existencia humana, mientras que las segundas –las *tecnologías individuales*– sirven para cambiar la actitud de los individuos frente a esas adversidades. Se trata, pues, de unas psicotécnicas cuyo objetivo es elevar la propia vida a un nivel tal de fortaleza mental y espiritual que el individuo

pueda experimentar un estado generalizado de satisfacción, aún en medio de las adversidades. Lo anterior posibilita la apertura a superar lo que viene al encuentro del sujeto sobre la base de su propio esfuerzo. El mundo se convirtió en un estadio de entrenamiento permanente donde se practican todas las *acrobacias* imaginables (Sloterdijk, 2006), y en cualquier circunstancia: lugares de trabajo, en la vida cotidiana, en el marco de los procesos educativos. Un terreno de estrés diseñado para ascensiones humanas en múltiples frentes, sin importar si éstas acontecen en la escuela o en los cuarteles militares, en la bolsa de valores o en los museos, en los espacios legislativos o en los lobbies empresariales, en los polígonos industriales o en las universidades. Se trata de poner en marcha todas las potencias de la antropotécnica mediante la cual se construyen seres “exactos”, hombres nuevos para un único fin, “producción del productor”, planificación de individuos, una auténtica clonación con el objeto de satisfacer un servicio comunitario a las órdenes del Estado: una especie de anestesia general que, una vez administrada, impide despertarse y obliga a la intubación que nos conecta con lo que no somos (Sloterdijk citado en Vásquez Rocca, 2013, pp. 3-25).

En este sentido, los debates giran alrededor de lo tecnológicamente manipulable. ¿Cuáles son las posibilidades que tienen los seres humanos para transformarse? ¿Cuáles son las posibilidades de intervenir el cuerpo para evitar el envejecimiento? ¿Qué imagen se proyecta de la corporalidad? ¿A qué tipo de transformaciones se está sometiendo el ser humano? ¿Quiénes tiene acceso a la tecnología para transformar su cuerpo? ¿Se puede hablar de una corporalidad tecnológica? Estamos frente a la mirada compleja de la desconexión del ser humano entre su cuerpo y su propio ser, su subjetividad y su propio espíritu.

Desde la perspectiva sloterdijkiana,

los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos auto-tecnológicamente, siempre y cuando tales intervenciones y asistencia ocurran en un nivel lo suficientemente alto de conocimiento de la naturaleza biológica y social del hombre, y se hagan efectivos como coproducciones auténticas, inteligentes y nuevas en trabajo con el potencial evolutivo (Sloterdijk, 2006, p. 14).

Entonces, ¿cuál es la imagen que vemos en el espejo? Nos acercamos a “la irrupción de una era posthumana; una era en la que se diluyen las barreras entre el cuerpo real y el cuerpo representado, entre el elemento humano y el elemento artificial” (Escudero, 2017, p. 144). Vemos que existen mundos diferentes y paralelos: uno donde la tecnología interfiere en el cuerpo, y otro donde, por múltiples circunstancias, no hay acceso a la tecnología, como se observa en el documental *Señorita María, la falda de la montaña*. María Luisa vive un mundo que la enfrenta con su pasado y que la discrimina, además la

posibilidad de transformarse siempre será una *posibilidad* y solo conocerá la falda de la montaña.

5.2. El espejo. El reflejo del aparecer

“Un buen día, asomado a un estanque, descubrió Narciso su bella imagen que lo miraba desde la superficie del agua con grandes ojos. El joven se quedó prendado de esa figura seductora en el agua, y comenzó a pasar su tiempo observándola, observándose. Nada le enamoraba más que su propio retrato que se movía según sus propios gestos. La diosa Afrodita castigaba con ese amor imposible el desdén del joven por el amor de otros. La pobre Eco fue languideciendo de amor y se hizo tan sutil que desapareció, quedando sólo su voz, repetitiva y vana, sin merecer su atención. Como no cesaba nunca de contemplarse, Narciso dejó de correr, divertirse y hasta de comer, quedándose en el borde del agua mirándose, cada vez más escuálido hasta que murió. De su sangre salió una flor, que adoptó su nombre: el narciso”.

García Gual (2003, pp. 122 y 123).

El reflejo que tanto estremeció a Frankenstein, y del que Narciso no pudo desprenderse, vuelve a una sociedad contemporánea que vive el culto al cuerpo, a la belleza y a la negación del envejecimiento. La búsqueda de la perfección permite que el ser humano quiera transformarse con la ayuda de la tecnología. En un mismo tejido, las sensaciones, las emociones, los gestos, las mímicas, las posturas –y todas las figuras corporales–, son compartidas por los sujetos dentro de “un margen estrecho de variaciones” (Le Breton, 2002, p. 121). Todos nos vemos y nos reconocemos, pero no queremos ver el paso del tiempo en nuestro rostro, en nuestro cuerpo. En este sentido, la publicidad es –en cierto modo, y valga decirlo a los fines aquí expuestos– el espacio donde proliferan los espejos que reflejan a la sociedad y donde las personas, al verse reflejadas, se *sienten* delgadas, más altas y estilizadas y, otras veces, deformadas, modificadas, falseadas. Es decir, cada imagen representada por la publicidad da cuenta de múltiples visiones de la realidad, dependiendo de quien la observe, pero como discurso o narrativa, en sí, proyecta imaginarios que apelan como hemos dicho a las emociones y, con un lenguaje persuasivo, busca seducir a su consumidor objetivo.

Evidentemente, la proximidad de la experiencia corporal y de los signos que la manifiestan, el hecho de compartir ritos vinculados con la sociabilidad, son las condiciones que hacen posible esta forma de comunicación que, entre otras cosas, participa del juego configurador de nuestras representaciones del mundo (Le Breton, 2002). Sin embargo, en el transcurso de la vida, en lo cotidiano, el cuerpo se desvanece. No tenemos conciencia de su desvanecimiento. Siguiendo a Le Breton, el cuerpo del que se habla, el que se muestra, el que se libera, aquel cuyas huellas buscamos en la ejercitación, ese cuerpo sano, joven y bronceado, el de la novela moderna, “no es el de la vida cotidiana, diluida en la trivialidad” (ob. cit., p. 125) de los días transcurridos, sino que es el espejo que refleja nuestro propio imaginario.

El cuerpo es el lugar, el tiempo de la condición humana. Las horas de gimnasio o de *jogging*, de *spinning*, de sesiones de masajes, de bio-energía, son los paréntesis de la vida personal, los lugares donde se refleja el “borramiento ritualizado del cuerpo” (ob. cit., p. 129). Hoy todo se expone. Se expone la vida y el cuerpo. Las playas se llenan de desnudez, las multipantallas, las redes sociales, los *joggers* recorren las ciudades invitando a los espectadores a seguirlos. Aparecen nuevas formas de hablar del cuerpo. Se elogia el cuerpo sano, joven y esbelto y se convierten en “los valores cardinales de la publicidad” (ob. cit., p. 133), pero el hombre no puede mantener el cuerpo joven, un rostro liso, terso, sin líneas de expresión ni arrugas. Por ello, las prácticas ejercitantes y disciplinadas que sirven para moldear el cuerpo llevan implícito en su relato el discurso de la cirugía estética, el de las curas de adelgazamiento. Así, y de una forma sutil a través de las narrativas de la seducción, el fantasma de la inmortalidad hace su aparición en un mundo marcado por la trama conflictiva del presente vital, por la incertidumbre de un futuro que se marca incierto.

5.3. El fantasma de la inmortalidad y la soledad. Narrativas publicitarias de la seducción.

Un fantasma recorre ahora el mundo,
el fantasma de la inmortalidad.

Cuando uno solo tiene un cuerpo para vivir,
su inmortalidad se vuelve una obsesión.

Redeker (2014, p. 84).

Ya se ha dicho que la narrativa publicitaria apela a las emociones con un lenguaje persuasivo y sugestivo a través de sus historias y relatos. Así, siguiendo a Le Breton (2002), la venta de un ideal de cuerpo se impone en un modelo de juventud, de salud y de vitalidad. El cuerpo expuesto por la narrativa publicitaria es el cuerpo que representa una sociedad *juvenilizada*, un fenómeno que surge en el mundo contemporáneo para dar respuesta a la búsqueda de la eterna plenitud, de un ser un adulto-joven (si vale la paradoja), sano, seductor, deportivo; fantaseado en la imagen que se aleja del cuerpo *real* que se aplaca en el discurrir de la vida cotidiana.

El cuerpo se ha desdibujado en los valores de la modernidad. Si antes los hombres envejecían con el sentimiento de seguir el camino “natural”, que los llevaba a un reconocimiento cada vez más mayor, el hombre de la modernidad combate todo el tiempo los signos de la vejez, las huellas de la edad, y siempre tiene en su presente el miedo constante al paso del tiempo. La vejez tiene en la actualidad un signo negativo. Asistimos a la sociedad del cansancio, en palabras de Han (2012). La soledad, el aislamiento y el vacío van en aumento, alimentados por la comunicación, la publicidad y el consumo diario en el curso de

sociedades comunicadas o hipercomunicadas. Y en un tiempo de pandemia, donde la cercanía se volvió lejana, donde lo digital es nuestra conexión con el mundo, el vacío –en esta perspectiva escéptica de la contemporaneidad– llena nuestro espíritu.

La vejez es un camino que se recorre a cada paso; no pesa nunca y se avanza sobre la ruta, aunque “la distancia parece larga e inagotable al trayecto que resta, a cualquier edad” (Le Breton, 2002, p. 143). Fiel a ella se encuentra el tiempo, como una sombra. Siempre está con nosotros y su huella se inscribe en la relación con el mundo. La imagen del cuerpo se renueva permanentemente y refleja las aptitudes físicas del sujeto, acompaña sus transformaciones, que no tiene la impresión de estar envejeciendo. El tiempo se va por el orificio de un reloj de arena. La imagen del cuerpo es la grafía que hace el sujeto de él mismo, amañado muchas veces por las representaciones ideales e imaginarias que proyecta la narrativa audiovisual y publicitaria.

Asistimos a la comercialización del cuerpo. La sociedad vive representada en esas apariencias motorizadas por el deseo de perpetuidad. En este orden de ideas, vemos que la imagen del cuerpo se ha tornado cada vez más importante en las sociedades occidentales. Y el *juicio social*, de acuerdo con Le Breton (2002), tiene un impacto más favorable en los hombres que en las mujeres.

La mujer anciana pierde, socialmente, una seducción, que se debía, esencialmente, a la frescura, la vitalidad, la juventud. El hombre puede ganar con el tiempo una fuerza de seducción cada vez mayor, ya que en él se valorizan la energía, la experiencia, la madurez. Se habla de un seductor con las sienes grises (p. 147).

Se observa cómo la vejez marca la desigualdad entre el hombre y la mujer a partir del juicio social basado en las apariencias. La imagen del cuerpo no es un dato específico ni objetivo, es un dato que depende de su relación con el medio y con su propia historia. Su restauración compleja depende de tener la tecnología como aliada, y obtener así la imagen que la sociedad le exige. De esta manera, y de acuerdo con Redeker (2014), el fantasma de la inmortalidad se apodera de los progresos de la medicina y de la cirugía para poner en el mundo un cuerpo que se puede regenerar y que tiene piezas de recambio, entrando en la “sociedad de lo inmortal” (p. 86). En el “mercado” social de los cuerpos hay formas más “vendibles” que otras. Por ello, y para entrar en el terreno de lo visible, se recurre a la recuperación de ciertos hábitos alimentarios saludables que van de la mano de la adopción de aquellas formas más cercanas a los ideales estéticos dominantes –que, por cierto, pueden llegar a ser tan disciplinados, excluyentes, singulares y patológicos como la obesidad misma–, y exigirán un entrenamiento duro y constante para amoldar los cuerpos, para no perder lo que se ha impuesto ser. En tal sentido, y valga como ejemplo, es recurrente que personas obesas que participan en programas de exposición mediática,

predominantemente mujeres, atestigüen la reducción de su masa corporal a través de la exposición de poses similares a los cuerpos modelados de las “chicas de portada” (Borghi, 2009).

No obstante, las observaciones de Bauman (2005a) parecen ir todavía más lejos. Al parecer el cuerpo se ha convertido en el santuario y último refugio (sólido, material) de “la continuidad y la duración” (p. 194), empero son efímeras, fugaces y perecederas. Esta obsesión por el cuerpo se ha convertido en una estrategia para enfrentar la finitud de nuestra existencia. La obsesiva preocupación por el cuidado de la salud y el bienestar del cuerpo (como, por ejemplo, el control de peso y la lucha, esfuerzo y disciplina ascética para lograrlo) son la conjura de poder hacer algo localizable y al alcance del yo, que erradique de la conciencia el horror existencial inmanejable del fin y la futilidad que tales prácticas conllevan. Es decir, son un modo de localizar y acotar lo que siempre ha sido en la vida humana el inmanejable e incontrolable sino del fin al que también refiere Bauman (2006a). En esa línea, el individualismo inventa el cuerpo, y la narrativa publicitaria es una herramienta que potencia los códigos del buen vivir; nuevas normas corporales y la emergencia de una “sensibilidad narcisista”, al decir de Le Breton (2002, p. 153), tal como se observa en los comerciales de bebidas energizantes.

A diferencia de la narrativa audiovisual, que muestra fenómenos sociales y culturales a partir de relatos de la vida cotidiana, relatos que en el caso analizado atraviesan la configuración de lo subjetivo, vemos que la narrativa publicitaria *aparece* en todos los lugares: se encuentra en las calles, en los centros comerciales, en los aeropuertos, en los trenes. Su lógica satura las pantallas, las vallas publicitarias, las revistas, todos los “artefactos invasores”, como refiere Redeker (2014, p. 66). La imagen de ese nuevo ser humano que se configura aparece representado en los anuncios de los productos de belleza, de anti-vejecimiento, bajo el eslogan, por ejemplo, “porque tú lo vales.” El deporte se difunde y se mezcla bajo la forma del cuerpo perfecto llenando los espacios de los gimnasios, que buscan servir imaginariamente a la perpetuación del modelo sin negar, claro está, el aporte bio-energético. Vive entre nosotros el nuevo hombre tecno-antropológico. Las prótesis son sus nuevos espejos.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: CUERPOS EN BURBUJAS

Este primer acercamiento a comprender el cuerpo en un tiempo marcado por la influencia que tiene la tecnología en la intervención de la subjetividad permite entender dos aspectos fundamentales: por un lado, se observan problemáticas que están surgiendo en medio de interrogaciones que cuestionan la subjetividad, la finitud, la vejez y su permanecer en el tiempo. Se observa la tendencia a crear una sociedad juvenilizada basada en el deseo, en el consumo de las cirugías estéticas, en la cosificación del cuerpo. Por otro lado, queda plan-

teado el fenómeno de la individualización que marca el cuerpo del individuo y la necesidad de crear burbujas como ámbitos subjetivos.

Los comerciales analizados muestran una estética que cae en los estereotipos, o termina por configurarlos y expandirlos, y genera una narrativa del deseo que articula al personaje mostrado con un estilo de vida artificial, convirtiendo en muchos casos al hombre contemporáneo representado en el nuevo Narciso de una época marcada por el espectáculo, el entretenimiento, la publicidad y, como último eslabón posible, las redes sociales. El hombre tentado de admirar su reflejo en sus propias pantallas. Por su parte, en el documental *Señorita María, la falda de la montaña* se observa una narrativa que expone otras subjetividades, otras ontologías y la transformación del cuerpo a partir de la tecnología se presenta como una posibilidad tal vez inalcanzable.

Evidentemente, cada época tiene sus propias preguntas y sus propias búsquedas. Nos enfrentamos a una narrativa de la intervención tecnológica que transforma el cuerpo y favorece el surgimiento de otras ontologías, otros modos de ser-ahí y de estar en el mundo. Por otra parte, la tecnología abre paso para entender las diferentes complejidades que se relacionan con el ser humano, su incertidumbre con el paso del tiempo y su afición con el mundo en la búsqueda de perpetuar la juventud corporal. Sin embargo, el ser humano contemporáneo parece haber perdido el sentido del tiempo. Es allí donde la homeotecnología nos invita a replantear la relación que tenemos con la tecnología en busca de establecer y crear alcances que beneficien nuestra coexistencia con el mundo técnico y científico y hacerla menos cosificadora e instrumental. Y, al fin y al cabo, comprender qué tan alejados nos encontramos de entender el mundo, la vida y nuestra propia existencia.

REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2003). *Comunidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2005a). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005b). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005c). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Z. (2006a). *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2006b). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Bernal Maz, P. & García Corredor, C. (2018). *Tejer los hilos del silencio. Narrativas mediáticas del dolor*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Borghi, F. (2009). Cuerpo y subjetividades en las sociedades de la incertidumbre. En C. Figari & A. Scribano (compiladores), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 23-33). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Escudero, J. A. (2007). El cuerpo y sus representaciones. *Revista Enrahonar*, 38/39, 141-157.
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2013). *Seminarios de Zollikon*. Ciudad de México: Herder.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Redeker, R. (2014). *Egobody*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, P. (2006). El hombre operable. *Revista Observaciones Filosóficas Antropología*. Recuperado de: <https://www.observacionesfilosoficas.net/download/hombreoperable.pdf>
- Scribano, A. (2013). *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos.
- Scribano, A. & Figari, C. (2009). *Cuerpo(s), subjetividad (s) y conflicto (s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Clacso.
- Urbanczyk, M. (2017). *Itinerarios de la memoria colectiva del país en las narrativas audiovisuales universitarias colombianas: Muestra Ventanas 2005 – 2014*. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. España: Gedisa.
- Vásquez Rocca, A. (2013). Peter Sloterdijk: El animal acrobático, prácticas antropotécnicas y diseño de lo humano. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 39(3). Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/344120152_PETER_SLOTERDIJK_EL_ANIMAL_ACROBATICO_PRACTICAS_ANTROPOTECNICAS_Y_DISENO_DE_LO_HUMANO

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

Mendoza, R. (2017). *Señorita María, la falda de la montaña*. Colombia: Rubén Mendoza y Amanda Sarmiento.

* Contribución: 100% de la autora.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Patricia Bernal Maz. Doctora (Magna Cum Laude) en Filosofía, Magíster en Comunicación, Magíster en Filosofía, Diploma en Docencia para la Educación Superior y Licenciada en Bellas Artes, Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Profesora asociada, Coordinadora de la Línea de investigación Culturas y narrativas mediáticas, e Investigadora en tecnología, comunicación, medios y cultura, y filosofía del dolor, Departamento de Comunicación, Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Docente, Universidad de los Andes (Colombia). Miembro, Red Iberoamericana de Investigación en Sociedad de la Información y Cibercultura. Autora de artículos en revistas indexadas y libros de investigación.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER

“Hay que refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados”

“The discussion on the strenght of the technological factor in the production of styles and meaning must be refined”

“A discussão sobre a força do fator tecnológico na produção de estilos e significados deve ser refinada”

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3102>

► POREDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar - Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

ORCID DEL ENTREVISTADOR: <https://orcid.org/0000-0003-4662-0961>

CÓMO CITAR: Russo, E. A. (2021). Entrevista a Ismail Xavier. “Hay que refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados”. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 183-193. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3102>

Las actuales transformaciones en el terreno del cine y los medios audiovisuales, dramáticamente aceleradas por el advenimiento de los entornos digitales, han determinado cambios correlativos en los modos de conceptualizar e investigar el campo. Concurren en ese proceso distintos factores que hacen a esta reconfiguración un fenómeno complejo, que ha abierto diversas agendas y estrategias en la academia. Ismail Xavier, uno de los estudiosos latinoamericanos cuya producción ha impactado a escala global, autor de obras fundamentales para la teoría cinematográfica en la región y participe con su producción –desde la Universidade de São Paulo (Brasil)– de un proceso académico que ya ha atravesado varias generaciones, expone en esta entrevista con *InMediaciones de la Comunicación* algunos de los lineamientos del actual estado de cosas en los estudios audiovisuales.

Al revisar las ideas de cine nacional y modernidad cinematográfica, junto a sus legados en el presente, Xavier analiza distintos aspectos del ascenso de diversas perspectivas interdisciplinarias y de los aportes de los estudios comparatistas, que han conformado un importante entramado de acercamientos en el panorama presente. A su vez, el autor detecta, en cuestiones ligadas a la convergencia que afecta el campo audiovisual, un desafío para integrar líneas de trabajo que articulen estética, historia y comunicación en el estudio de este ámbito.

EDUARDO A. RUSSO (E.A.R.): En primer lugar, nos interesa conocer su visión sobre la actual configuración del campo de los estudios audiovisuales. Durante el período de ascenso y consolidación, entre los años sesenta y los noventa, se distinguían dos sectores con sus tradiciones y agendas: por un lado, el enfoque comunicacional orientado a los medios, y el abordaje sobre todo de la televisión; por el otro lado, el acercamiento al cine ligado a las artes y humanidades. Luego las transformaciones del audiovisual cambiaron pertenencias y agendas. ¿Cómo aprecia hoy en el campo académico a los estudios audiovisuales?

ISMAIL XAVIER (I.X.): Nuestro campo de estudios efectivamente pasó de esa nítida distinción entre un enfoque comunicacional, más ajustado a la televisión, y otro cine-estético, más relacionado con las artes, hacia una nueva configuración en la que estas fronteras se han diluido. Por una parte, esto ocurrió debido a la ampliación de los estudios dedicados a las modalidades de creación de imaginarios comunes a distintos medios, como los géneros dramáticos –dramas, melodramas y comedias–, y también por obras audiovisuales que, en tanto documento, fueron de gran interés para el debate de lo contemporáneo o para la investigación histórica. Por otra parte, y es este el aspecto de mayor impacto, la nueva configuración tuvo lugar por la llamada convergencia de medios, acelerada por la tecnología digital, que instituyó un complejo multimedia en el que se hace más amplia y omnipresente la migración de productos, el intercambio de formas de creación y de recepción.

Hoy son múltiples las plataformas que hacen viable la producción de experiencias audiovisuales asumidas como arte, al punto de convertir en obsoleta la distinción radical entre televisión, video, cine y artes visuales (anteriormente referidas como artes plásticas), lo que comporta un desafío para los estudios en nuestro campo. Existe una presión por lograr mayor flexibilidad en la formación de profesionales y creadores, y también una búsqueda de metodologías de análisis de esa producción multimedial que hace problemáticas las distinciones que nos orientaron en el pasado.

No tengo propuestas precisas para una reestructuración de nuestros cursos y seminarios, pero veo como positiva una reforma apta para crear nuevos criterios respecto de los recortes de áreas y nuevas posturas de los docentes e investigadores (de esto, en particular, ya existen ejemplos). Al observar el repertorio de cursos que conozco, ya no veo estructuras pautadas por la distinción entre esos dos enfoques mencionados en la pregunta. Un caso típico es el Curso de Audiovisual de la Universidade de São Paulo, que, en el nivel de posgraduación, se define como formación de investigadores en “Medios y procesos audiovisuales”, nombre con el cual, por otra parte, nadie está satisfecho. El entrelazamiento efectivo de estas formaciones e investigaciones ha sido muy lento, y fueron raros los casos de investigadores como el amigo Arlindo Machado, a quien recientemente hemos perdido, que se desempeñó en los estudios sobre fotografía, cine, televisión y multimedios¹. Conuerdo con quien defiende la dedicación de una atención especial de los investigadores a esta convergencia de medios y su desafío para la investigación desde el momento que, en la práctica, los realizadores ya han consolidado esa convergencia.

E.A.R.: En su extenso trabajo en los estudios sobre cine, usted ha dedicado especial atención a la articulación entre cine y nación. ¿Cómo considera hoy esa relación, tan poderosa como revisada por algunos acercamientos

¹ Nota del editor: Arlindo Machado (1949-2020). Doctor en Comunicación. Profesor del Departamento de Cine, Radio y TV de la Universidade de São Paulo (Brasil) y del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (Brasil). Fotógrafo, Investigador, curador, teórico y crítico, Machado fue en Latinoamérica pionero en el estudio de las articulaciones entre las imágenes técnicas, la fotografía, el cine, el video, la televisión y los medios digitales. Entre sus producciones se destacan: *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1983), *A Ilussao Especular. Uma teoria da fotografia* (1984), *A Arte do Video* (1990), *Pré-Cinemas y Pos-Cinemas* (1997), *Arte e Midia* (2007), *O Sujeito na tela* (2007), así como numerosos artículos publicados en las revistas *The Independent*, *Chimaera*, *Acta Poética* y *Leonardo*, entre otras.



FOTO: LUIS ANDRADE

contemporáneos, como los propuestos por una perspectiva atenta a lo transnacional o a lo posnacional?

I.X.: Sin duda, la articulación entre cine y nación ocupó bastante espacio en mi trabajo, especialmente en aquellos estudios realizados sobre el cine de las décadas del cincuenta y los años ochenta. Un aspecto de estos trabajos que me interesa de manera especial es la investigación comparativa, método presente en el cotejo entre lo clásico y lo moderno, o entre el *Cinema Novo* y las propuestas más experimentales que marcaron los años comprendidos entre 1968 y 1973. Hay otros escritos míos que, aunque hasta ahora no son libros, forman parte de esta línea de estudios comparativos. Me refiero a textos sobre los films-monumento del período silente, que marcaron rivalidades entre los países hegemónicos en la definición de caminos para el cine (Estados Unidos, Francia, Alemania, la Unión Soviética) y de textos que comparan films modernos de América Latina (Brasil, Argentina, México). En ellos me he extendido sobre la cuestión de los estudios comparativos, aunque admitiendo la ausencia, en mis trabajos sobre lo contemporáneo, de investigaciones que involucren los estudios multimediales.

Creo que se hace urgente un compromiso con el contexto actual que, en su multiplicidad hecha de semejanzas y diferencias, acoge muy bien esta línea comparatista, aunque dentro de otros parámetros y métodos. Es preciso un trabajo que haga un movimiento transversal en el estudio de la relación entre lenguaje y tecnología, tomando como objeto de análisis obras que son significativas de esta interacción entre los medios, considerando el papel asumido por una variedad de tecnologías como uno de los marcadores de diferencia. Hace falta algo que nos ayude a refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados y, al mismo tiempo, a ampliar nuestro conocimiento sobre otros aspectos de las obras comparadas.

E.A.R.: Un punto destacado de su producción ha sido el desarrollo de esa perspectiva ligada a los estudios comparativos en cine. ¿Cuáles considera que son los principales aspectos de la productividad comparatista, como abordaje y método?

I.X.: La productividad comparatista depende mucho de la feliz elección de un eje de comparación entre obras distintas, cuyo análisis en conjunto permita caracterizar semejanzas y diferencias que, una vez apuntadas, refinen nuestro conocimiento no solamente de las relaciones entre las obras cotejadas, sino también de la configuración general del campo. Esto permite probar la pertinencia de los conceptos movilizados en el estudio efectuado.

La selección decisiva de variables en torno de las cuales se va a desarrollar un estudio depende de los intereses del investigador y de su visión de lo que podrá producir un avance en el conocimiento en su campo. Allí están implicados no solamente juicios de valor (al fin y al cabo ¿qué es lo relevante?), sino

también la intuición del investigador en la apuesta que es realizada en este momento, instancia que es aun anterior a las formalizaciones, las cuestiones del método de análisis y las herramientas conceptuales. Una vez realizada esta selección de la pregunta que se le quiere hacer a las obras que van a ser analizadas de modo comparativo, es necesaria una revisión del corpus preliminar asumido como referencia, junto al agregado de nuevas obras escogidas rigurosamente. De esa manera se asegura la eficacia de la investigación y se elucida la forma en que ocurren las variaciones, obra por obra, de aquel aspecto escogido como eje central de comparación. Realizadas las selecciones más generales que definen los aspectos formales a cotejar, el trabajo de análisis de las formas de creación audiovisual comporta una variedad de métodos y posee, a su vez, la necesidad de otras selecciones pertinentes. El estudio comparativo posee la virtud no solamente de poner en evidencia semejanzas y diferencias, sino también de ofrecer material muy útil para los estudios que investiguen los factores que actúan en la producción de estas diferencias.

Asimismo, existe una modalidad comparativa que focaliza obras contemporáneas y otra que focaliza “series temporales”, y ambas son aptas para el análisis de un proceso constituido por obras cotejadas a partir de un concepto base: una categoría estética, como *realismo* o *alegoría*; un género ficcional o documental; la pertenencia a un movimiento estético cuyas propuestas componen una constelación de obras afinadas en su concepción. El cotejo de obras se puede establecer en un contexto nacional, o bien en varios marcos nacionales o de otro orden político-geográfico.

La configuración y caracterización de semejanzas y diferencias, a la vez, abre el camino para otros estudios relacionados con los factores responsables por esta configuración; por ejemplo, factores de orden contextual ligados a las condiciones de producción, los marcos nacionales y otros. En este sentido, hay que considerar también la naturaleza del recorte contextual adoptado en el análisis comparativo, ya que cuanto más abarcador es el recorte, mayor es el potencial de alcance del estudio. Esto sucede especialmente cuando está bien caracterizada la relación de los resultados del estudio con los factores de orden contextual movilizados en la investigación.

Comparar implica detectar relaciones, crear condiciones para que, en el mismo movimiento, sea producido el mejor conocimiento de una multiplici-



Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

dad de obras aproximadas por afinidades de diverso tipo, articulando el nivel del análisis formal con consideraciones de carácter contextual que permiten proponer un diagnóstico referido a la configuración de una filmografía seleccionada como objeto dentro de un marco establecido.

Por su parte, en lo referido a la formación de un corpus en investigaciones comparatistas, destaco la contribución de Mariana Souto –de la Universidade Nacional de Brasília, Brasil–, que ha realizado sus investigaciones apoyadas en el concepto de *constelación* para referirse a la selección del material de sus estudios. Procediendo de ese modo, ella utiliza un concepto que da cuenta de una amplia variedad de criterios que, de forma coherente, y de acuerdo a la creatividad de los investigadores, permite establecer una operación inicial y fundamental para la realización de investigaciones comparativas.

E.A.R.: En su perspectiva comparatista, cuestiones de teoría y estética del cine dialogan con asuntos ligados a la historia social y política, especialmente la de nuestro continente. Esto nos lleva a preguntarle sobre la actual convivencia entre estudios sobre teoría y estética del cine y los estudios que también recurren al análisis audiovisual, incluso con variantes cada vez más sofisticadas, pero que se orientan por objetivos más atentos al marco disciplinar de los estudios historiográficos. ¿Cómo observa esa convivencia?

I.X.: Creo que es una convivencia muy positiva, porque esta forma de estudio ha superado aquella tendencia de las investigaciones históricas que eran desarrolladas por historiadores sin formación en estética y análisis del film. Hoy existen grupos interdisciplinarios como el Grupo de Pesquisa de Cinema e Historia, con sede en la *Universidade de São Paulo* (USP) de Brasil. Reúne profesores del área de cine y del área de historia que, en este caso, hacen converger sus competencias específicas para la investigación en conjunto, lo que evita el análisis de films solamente a partir del marco referencial de la historiografía, sujeto a “reducciones” típicas cada vez que se ha desconsiderado la teoría y la estética cinematográfica. Otro ejemplo de peso para los estudios históricos de cuño interdisciplinar es el de la Universidad de Buenos Aires, en Argentina, cuyas investigaciones en historia del cine, con la coordinación de Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo, han sido publicadas en libros colectivos bastante voluminosos, mostrando resultados de investigaciones de punta.

De modo general, dada la actual configuración de los medios audiovisuales y la variedad de enfoques que pueden ser aplicados a la investigación en este campo, creo que los trabajos en equipos interdisciplinarios son una vía importante para enfrentar los desafíos comportados por lo audiovisual. Argentina y Brasil tienen un amplio cuadro de investigadores de nivel en los campos de la teoría del cine (con distintos énfasis) y del análisis del film. Pero el intercambio más estructurado se ha dado en el campo de los estudios históricos, ejemplo en el que los trabajos inclinados a lo contemporáneo y el análisis filmico nos

podríamos inspirar, componiendo una línea de diálogo que tendría un foco más definido en tanto canal de comunicación, en la amplia variedad de núcleos temáticos que se establecen por ejemplo en los encuentros de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) y la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

E.A.R.: Otro de los conceptos clave en su obra atañe a la cuestión de *lo moderno*, especialmente referida a los cines de América Latina. Durante un par de décadas, las alusiones constantes a la posmodernidad parecieron dejar un tanto relegado a este concepto, pero su complejidad obliga a retomarlo. ¿Cómo piensa hoy a lo moderno en el cine y lo audiovisual, y en qué estado podría verificarse, o no, su influencia en la pantalla contemporánea?

I.X.: Hoy es muy difícil encontrar movimientos que congreguen grupos de cineastas en torno a una propuesta estética. Aun así, podemos encontrar realizadores que, vinculados con una determinada región, trabajan juntos y dialogan en el sentido de viabilizar la producción de películas que ellos pretenden como expresión de una colaboración mutua, y de aspectos ligados a su contexto más inmediato. En Brasil, ese sentido de cooperación grupal ha ganado nítida expresión en el cine hecho en Pernambuco, en el nordeste brasileño. Allí tenemos cineastas que dialogan con el cine moderno y con el cine de autor, como Kleber Mendonca Filho, Lírío Ferreyra y Cláudio Assis, entre otros. Hay también ejemplos en otras regiones, pero no existe un debate en torno de esta cuestión.

El trazo común entre el cine actual y el moderno es la hegemonía de un cine de autor, un legado que el cine moderno transmitió y que continúa siendo una importante referencia para los cineastas contemporáneos. Cuando hay un diálogo en el plano temático con el abordaje de experiencias que marcaron el cine moderno, hay también una nítida diferencia en la forma de tratarlos, a pesar de los puntos en común en la libertad de estilo y en la postura autoral.

E.A.R.: En una entrevista reciente, Jacques Aumont se lamenta de que los tiempos actuales son más bien hostiles a la teoría, y en especial a la teoría cinematográfica. ¿Coincide con dicha apreciación? Y a su juicio, ¿cuál sería el lugar de la teoría en la actualidad dentro del campo de los estudios audiovisuales?

I.X.: Eso es difícil de responder. Pero Aumont tal vez tenga razón cuando consideramos que nuestros referentes teóricos continúan siendo, en término de las columnas centrales de la teoría en lo que al cine respecta, aquellos del siglo pasado. Los datos contemporáneos se refieren a la cuestión de los nuevos medios y al debate sobre la relación entre cine, video y otras plataformas digitales. Es en este contexto multimedia que se han presentado los desafíos más urgentes al pensamiento teórico en el campo estético.

Más significativa resulta la presencia de las teorías de la comunicación. Una señal de esto, al menos en el caso brasileño, es la presencia de autores como Vilém Flusser, Gilles Lipovetsky y otros pensadores que comportan nuevas visiones del fenómeno de la comunicación social en la cultura contemporánea. El cine es trabajado como un ejemplo, entre otros, de los nuevos procesos de producción y consumo que atraviesan los medios, existiendo algo que tal vez pueda compararse con aquel momento de fuerte presencia de la noción de *industria cultural* que fuera propuesta por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, cuando prevalecieron las grandes totalizaciones referidas al proceso de la comunicación social, dentro de la cual el cine se incluye.

E.A.R.: Cuando anteriormente nos referimos a lo posmoderno, acerca de la frecuentación de este recurso a lo "pos", se advierte que también se ha aplicado para postular un *poscine*, o a una *postelevisión*, para pensar las transformaciones de los medios. ¿Considera adecuadas estas denominaciones o cuenta con otra alternativa para apreciar las actuales mutaciones del ámbito audiovisual?

I.X.: Creo que existe una diferencia entre aquello que marcaba la apelación a lo posmoderno, donde había un énfasis en la línea histórica de sucesión de propuestas estéticas signadas por un espíritu de innovación, algo característico de lo moderno, sucedidas por un período de disolución de este espíritu y marcada por otras características de reciclaje de repertorios del pasado. Reciclaje habilidoso, que exhibía la movilización *citacional* como un trazo de competencia y erudición cinematográfica. Allí estaba incluido el reciclaje de géneros industriales exitosos en el cine.

La noción de *poscine* ha servido para simplificar las menciones realizadas a una variedad de experiencias apoyadas en las nuevas plataformas digitales, sin que haya referencia al tipo de formateo y al género del mensaje producido. Muy genérica, creo que esta noción de *poscine* será superada cuando contemos con especificaciones más claras de género y estructura del lenguaje en cada caso, como ya existe con el término *videoinstalación*, ligado a obras expuestas en muestras de artes visuales, siendo muchas de ellas creadas por cineastas como Chantal Ackerman, Harun Farocki o Jean-Luc Godard, entre otros. En el caso de Godard están también los videoensayos de la serie *Histoire(s) du cinéma*. Por ahora no veo problema en el uso de la expresión *poscine*, en tanto se tenga claro que lo mejor es utilizar especificaciones ya existentes, o bien crear nuevas, de modo que se pueda evitar hablar de *poscine*.

E.A.R.: En su libro *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*², al encarar la actualización sobre el campo de los estudios sobre

² Nota del editor: el libro fue publicado en portugués en 1977, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Editorial Paz e Terra), mientras que la versión en español aquí citada fue publicada por Ediciones Manantial en 2008.



FOTO: BRUNO POLETTI

cine entre los años ochenta del siglo pasado y los inicios del siglo XXI, tomó como eje la cuestión de los *dispositivos*. Se trata de una cuestión reactivada en estas últimas dos décadas por quienes exploran las vinculaciones sobre las experiencias audiovisuales predominantes del siglo anterior y las expandidas por los llamados nuevos medios. ¿En qué estado observa, en la actualidad, a la cuestión de los dispositivos?

I.X.: En la actualidad, dicha cuestión está más presente en los estudios sobre el vagamente llamado poscine al que me referí en la respuesta anterior, categoría donde está incluido el videoarte y las obras audiovisuales realizadas en otras plataformas que no son las tradicionales del cine y del video. En esta línea de investigación, la cuestión del dispositivo ha encontrado su lugar en una reflexión que es distante de aquella que predominó desde los años sesenta hasta los ochenta, una vez que la presencia de lo que entonces se conceptualizó como dispositivo se inclinaba hacia el carácter determinante de los efectos del proceso de exhibición de películas en salas oscuras. En el concepto de dispositivo radicaba la intelección de que el propio sistema de exhibición producía sus efectos e introducía la experiencia del espectador en una estructura que lo incluía, cuya fuerza mayor era su carácter inconsciente. El dispositivo evocaba una estructura tecno-maquinica ajustada a disposiciones inconscientes del espectador en el momento de la recepción. Pero enseguida el pensamiento deleuziano renovó estos presupuestos, en principio psicoanalíticos, y creó un marco referencial que signó el cambio de siglo.

Hoy, cuando se ponen en foco las nuevas tecnologías de producción y recepción, valen más los aspectos liberadores frente a los dispositivos caracterizados del pasado. Lo que está en juego es una constante innovación en el seno de una experiencia con los medios que no tiene aquella forma de inscripción mandatoria en la estructura de un dispositivo particular. En cuanto al cine industrial en las salas, ha habido en las últimas décadas un fuerte retorno del dispositivo tal como se constituyó en los tiempos tempranos del cine, antes de la hegemonía del cine clásico, cuando prevalecía el llamado "cine de atracciones", de acuerdo a Tom Gunning y André Gaudreault. Aquel cine que privilegiaba las novedades y los efectos producidos por la nueva imagen (la cinematográfica) como factor de encantamiento del espectador, más que la narrativa o el drama. Ahora, en la industria del cine, vale la movilización de la alta tecnología para el aumento del espectáculo visual con sus efectos milagrosos producidos por la tecnología digital. Existe una atracción más fuerte que el tenor dramático y la calidad de experiencia humana representada en los films, como ocurre con los *blockbusters*.

E.A.R.: Su larga actividad como referente de los estudios audiovisuales le permite una apreciación de conjunto, al poder contemplar la múltiple actividad de distintas generaciones de estudiosos de lo audiovisual. Francesco Casetti ha caracterizado el panorama de las últimas décadas como un archipiélago, con la generación de islas hiperespecializadas, pero con poca vinculación entre sí. Sin embargo, especialmente en los últimos años, un trabajo en red integra crecientemente la actividad de los investigadores a escala regional y global. En ese conjunto que se ha diseñado y que crece: ¿Encuentra algunas tendencias predominantes en el actual estudio de lo audiovisual? Si es así, ¿cuáles serían?

I.X.: Encuentro tendencias dominantes, al menos en el contexto brasileño. No estoy en condiciones de opinar sobre las tendencias de investigación en otros países, pero he visto, por ejemplo, que el área de investigación en historia del cine, en la Argentina y en Brasil, se ha desarrollado bastante en los últimos veinte años, con grupos organizados cuya investigación se publica en revistas y libros de compilación, como mencioné anteriormente.

Los estudios orientados a nuevas tecnologías y su impacto en la producción y la creación cinematográfica constituyen una nueva línea de investigaciones con las que he tenido poco contacto, pero que ya componen una bibliografía importante en virtud de ser un área de punta en la que son más nítidos los desafíos de la creación de métodos y conceptos ajustados al aspecto innovador del propio objeto de estudio, como por ejemplo las investigaciones en torno de las vanguardias y del cine experimental. Debería conocer mejor esos estudios, pero no he tenido el contacto suficiente como para apreciar esta línea de investigación en el momento actual. A pesar de eso, he colaborado con un artículo pu-

blicado en 2019 en un libro organizado por Philippe Dubois y Beatriz Furtado que compila textos sobre el poscine. En suma, no reúno datos suficientes para opinar de un conjunto como al que alude el diagnóstico de Casetti. No obstante, destaco mi observación sobre el contexto brasileño y el argentino. Se trata de dos países en los que una fuerte atención ha sido otorgada a los estudios sobre cine, con investigadores de nivel y una producción bibliográfica significativa que expresa diferentes tendencias. En ese sentido, creo que allí los estudios interdisciplinarios ocupan un espacio significativo.

REFERENCIAS

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Xavier, I. (2019). Tema e variações: dois diálogos do pós-cinema com os Philosophical Toys do século XIX. Em Beatriz Furtado & Philippe Dubois (organizadores), *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: novas configurações das imagens* (pp. 30-41). São Paulo: Edições SESC.

* Nota: El Comité Editorial de la revista aprobó la publicación de la entrevista.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL ENTREVISTADO

Ismail Xavier. Profesor Emérito, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidade de São Paulo (Brasil). Investigador, categoría 1A, Conselho Nacional de Pesquisa Científica de Brasil. Ex profesor visitante, New York University (Estados Unidos), University of Iowa (Estados Unidos), Université de Paris 3 (Francia), University of Leeds (Inglaterra), University of Chicago (Estados Unidos), Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Autor de los libros: *Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977); *Sétima arte: um culto moderno* (1978); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983); *Cosac Naify* (2007); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (1993); *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003) y *El cine brasileño contemporáneo* (2013).

ORCID DEL ENTREVISTADO: <https://orcid.org/0000-0002-1098-4950>

ENTREVISTA A JORGE LA FERLA

“El futuro del cine digital, como la pospandemia, es hoy”

“Digital cinema future, as the
post-pandemic, is now”

“O futuro do cinema digital,
como a pós-pandemia, é hoje”

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3103>

► POR GERARDO CASTELLI

castelli@ort.edu.uy - Coordinador Académico, Licenciatura en Comunicación orientación Audiovisual, Universidad ORT Uruguay, Uruguay.

ORCID DEL ENTREVISTADOR: <https://orcid.org/0000-0002-8065-4105>

CÓMO CITAR: Castelli, E. (2021). Entrevista a Jorge La Ferla. “El futuro del cine digital, como la pospandemia, es hoy”. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 195-208. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3103>

El campo del lenguaje audiovisual, el estatuto del cine y la variación de los dispositivos exigen su reconsideración. En diálogo con *In Mediaciones de la Comunicación*, Jorge La Ferla, *Master in Arts* por la Universidad de Pittsburgh y profesor en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine de Argentina, nos propone una cartografía para comprender algunos de los procesos que estamos atravesando y, apelando a la producción rectora de autores ineludibles como Jean-Luc Godard y Chris Marker, se interroga por los sentidos cambiantes de la categoría cine y su capacidad de adaptación a las mutaciones tecnoculturales actuales.

La Ferla es artista, teórico, curador y referente en el estudio de las transformaciones de lo audiovisual en sus cruces entre lo cinematográfico y las formas de creación en imagen electrónica y digital. En ese marco, analiza los aportes de la creación audiovisual en el campo de la imagen electrónica, los cambios y las continuidades que introdujo el advenimiento de lo digital y las relaciones entre cine, audiovisual y arte contemporáneo, con sus implicancias en el acceso a espacios expositivos como el museo y la galería. Por último, ante la homogeneización digital que promueven el software de medios, las redes sociales y las plataformas, La Ferla advierte que la situación presente configura zonas para experiencias alternativas e innovadoras –de “otros cines distintos al *mainstream* corporativo del audiovisual del espectáculo”–, también deja planteados nuevos desafíos para el cine (y el) digital.

GERARDO CASTELLI (G.C.): En *Historia(s) del cine (1988-1998)*, Jean-Luc Godard plantea la muerte del cine por dos motivos; por el horror de los campos de concentración nazis y por la aparición de la televisión. Este es un tema que ha abordado en varios textos, ¿cómo entiende la situación actual del cine?

JORGE LA FERLA (J.L.F.): Podemos afirmar que el momento actual continúa signado por ese horror que señala Godard. “Hay que adaptarse”, decía Antonioni a principios de los años 80 refiriéndose a la llegada de la imagen electrónica y la anunciada crisis del cine. La categoría *cine* ha venido variando en su significado, en su soporte material, producción, circulación y consumo. El modelo de largometraje en soporte original eléctrico/mecánico/fotoquímico ha fenecido para convertirse en una simulación numérica que circula en base a programas de marca, determinantes en todo el proceso. El registro de cámara y el dispositivo de sala, el “laboratorio” y la proyección son datos informáticos y su circulación va dejando de lado el legendario dispositivo instaurado por los hermanos Lumière. Se impone un consumo individual que, por cierto, nos remite al dispositivo del kinetoscopio de Thomas Edison. Es el *streaming* la variable más destacada de un audiovisual convertido en base de datos disponible en las reducidas pantallas de los computadores, plasmas, tabletas, teléfonos celulares... Un estado de situación exacerbado por el distanciamiento social obligatorio que se impuso en el primer año de la pandemia que ha llevado al límite la crisis de la disminución de los espectadores de cine al estar las salas cerradas por tiempo indeterminado o con un aforo muy limitado.

G.C.: ¿De qué modo la convergencia entre el cine que hemos conocido y el cine digital cambia la forma de pensar la imagen y el relato que se construye?

J.L.F.: La mayoría de los realizadores han cambiado poco su forma de pensar la imagen y su narrativa, salvo por las funcionalidades, los costos y los



procesos de la producción, el cine digital ha sido a nivel conceptual un simple reemplazo. Pero retomemos la referencia de Godard de la primera pregunta, quien –recordemos– en el 2020 cumplió 90 años. Y vale que referenciamos a Chris Marker, quien practicó desde hace al menos tres décadas una narrativa audiovisual que proviene de la convergencia entre el cine y el nuevo entorno digital, aportando un pensamiento visionario sobre la imagen. Esto se comprueba en los ocho episodios que componen *Historia(s) del cine* (1988/1998), resultado del cruce entre la imagen filmica y la electrónica, de lo analógico con lo digital. Los innumerables fragmentos de films y citas se superponen en la conjunción de archivos de imágenes, textos tipográficos y comentarios en *off* de Godard. Son las partes que estructuran un complejo hipertexto autorreferencial sobre el cine y los procesos de su ensayo documental. Pero es en la trilogía *Film Socialisme* de 2010, *Adieu au Langage* de 2015) y *Le livre d’image* de 2018) donde Godard establece las pautas de su innovador discurso sobre el soporte digital. En estos tres largometrajes, si se los puede denominar así, se va diluyendo paulatinamente el registro de cámara, tanto como la presencia de actores en la instancia de rodaje. El aura indicial de la imagen de cámara es suplida por el uso del archivo, su manipulación digital y sus combinaciones para el desarrollo de una narrativa no lineal basada en un montaje vertical en cuadro.

Aquellas instancias de producción de un film, como la medida del largometraje, la escritura del guion para el rodaje e incluso su proyección, ya no son relevantes para Godard. Ya no hay efecto cine en *El libro de imagen* debido a la intensidad de un discurso sobre el medio y la historia que necesita de la fragmentación del archivo, transfiguración que llega a un extremo cuando, por ejemplo, se distorsionan las líneas del barrido analógico original en que ni siquiera se mantiene la estabilidad del cuadro electrónico y cuando aparecen

las deslumbrantes paletas digitales. Estas variables expresivas provienen de un *media software* que captura el archivo, lo manipula y lo pone en movimiento. Godard rompe en todo momento las cláusulas de los programas de marca de posproducción desviándose además de los parámetros de la calidad *broadcast*, que son la norma. Es en la posproducción que se establece la estructura de una obra sin guion, sin plan de rodaje, sin actores, que elude la sala cinematográfica para su exhibición. *El libro de imagen* es, sin dudas, una obra que cambia radicalmente la forma de pensar el audiovisual y las formas del relato que se construye y se propone para otros lugares de exhibición ya fuera de la sala de cine.

Como plantea Lev Manovich (1995), el desafío que los medios digitales plantean al cine va mucho más allá de la cuestión de la narrativa. Los medios digitales redefinen la verdadera identidad del cine. Es decir, que la convergencia entre cine y digital es amplia y, al momento, difícil de sistematizar. Sin embargo, está el caso emblemático de Marker, quien fue modificando su obra, los pasajes de la imagen y la identidad de su cine en base a su apropiación del soporte digital. Marker fue construyendo un obrador, un *Ouvroir*, tal es el título de una de sus obras para Internet. Existen *Ouvroir, the movie*, que es de 2009, como también su *Archipiélago* y *Museo*, realizadas para la plataforma *Second Life*, que reformulan su histórico discurso vinculado al cine a partir del procesamiento informático de la imagen y el sonido.

Pero fue en 1997 cuando Marker presentó su primer interactivo, el CD-Rom *Immemory*, resultado de un preciso diseño de interfaz y “árbol” de navegación para un hipermedia que articulaba diversas temáticas ligadas a la problemática de su obra sobre la memoria y la historia del audiovisual. Desde la práctica de la instalación, Marker presentaba una serie de piezas que marcaron este cambio de los procesos digitales al cubo blanco del museo y la galería: La instalación *The Zapping Zone. Proposición para una televisión imaginaria* puso en escena, entre 1990 y 1994, el procesamiento de imágenes de filmes –del mismo Marker, de Fellini, de Tarkovsky–, de programas de televisión, de fotografías e imágenes que circulaban y se manipulaban desde computadoras en las que la instalación se podía recorrer como repositorio y manejo de archivos a través de programas; una zona inmersiva de pantallas con imágenes, fotoquímicas, electrónicas y digitales¹.

Por su parte, *Owls at Noon* (cuyo preludeo fue *The Hollow Men* de 2005², una videoinstalación curada en parte por Colin MacCabe) expone en una serie de monitores imágenes de guerra en blanco y negro trabajadas en lenguaje de programación JAVA, una rareza que producía una deformación calculada –y, por cierto, extraña– de esas capturas de imágenes documentales. Esta confluencia de la computadora con el cine remite en Marker a mecanismos expresivos que

1 Nota del editor. Se puede ampliar la mirada acerca de dichas cuestiones en Russo (2013).

2 Se hace referencia a la instalación de 2005 en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, Estados Unidos. Véase: <https://www.moma.org/collection/works/98614>

responden a un modelo de ensayo bajo la forma de hipermedia; es decir, una arquitectura combinatoria de diversas unidades de signos verbales, tipográficos, sonoros y visuales. El proyecto de Marker de establecer una memoria del siglo XX, luego de estas experiencias, se iba a convertir en una propuesta para las redes, diseñada en el programa Flash, que según algunos allegados se llegó a iniciar, aunque no se pudo concluir. Esta última etapa de creación de Marker con las nuevas tecnologías es un manifiesto sobre la forma de pensar la imagen y el relato que se construye, y un ensayo sobre esta confluencia del cine y el digital.

G.C.: ¿Qué es el audiovisual tecnológico? ¿De qué forma implica un cambio en los métodos de producción-realización, en los espacios de exhibición y en los vínculos entre las distintas artes visuales?

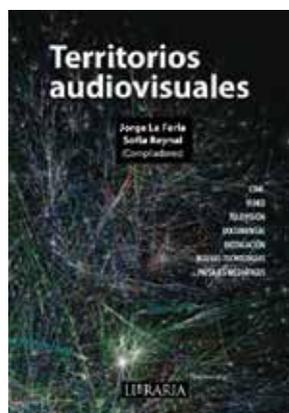
J.L.F.: El audiovisual tecnológico abarca una praxis de realización-producción-consumo y enseñanza concentrado en el determinismo maquínico, que puede considerar los usos masivos del audiovisual, pero que tiene el interés particular de buscar desvíos y la diferencia en la creación de obras experimentales y autorales. Se considera este universo del audiovisual como parte del campo del *Media Art* a partir de las relaciones del cine con la tecnología, los lenguajes electrónicos y los nuevos medios expandidos al campo del arte contemporáneo. Esta práctica creativa con los medios proviene del estudio de las materialidades tecnológicas de los soportes, los lenguajes, los mecanismos expresivos sustentados en su hibridez y convergencia. Se consideran además los canales de exhibición, transmisión y recepción del audiovisual tanto como su migración al campo de las artes visuales contemporáneas. Esto incluye la práctica de la instalación en el espacio del museo, el multimedia interactivo, los objetos editoriales como documentos sobre la historia de los medios.

G.C.: En esta convergencia, ¿cuál es el lugar de lo real y de su representación en formato documental? ¿Cómo es posible que el espectador “confíe” en las imágenes?

J.L.F.: Una manera de confiar en las imágenes documentales es el reconocimiento de los procesos de su puesta en escena y de los artificios de un cine documental que experimenta con la forma y la tecnología utilizadas. Sin duda, es algo que atenta contra la identificación de lo real, la tiranía del documental y el placer del espectador. Se trata de un cine ensayo que se hace cargo del soporte, del dispositivo, de los procesos de realización a partir de lo cual se podría transmitir una confianza sostenida en



La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (2009). Buenos Aires: Ediciones Manantial.



La Ferla, J. & Reynal, S. (compiladores) (2012). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.

la evidencia de la construcción audiovisual de un real. Como dice el artista catalán Antoni Muntadas, la percepción requiere esfuerzo. El documental, en su ingenuidad sospechosa de “querer hacer creer”, parece haber llegado a un punto de no retorno en la era de las *fake news*.

Es cierto que Dziga Vertov ya lo hizo, pues fue uno de los primeros en demostrar la falacia del efecto de verdad del cine documental. *El hombre de la cámara*, de 1929, se puede catalogar como una experimentación, un film de archivo, considerando su instancia de rodaje por instrucciones explicitando la manipulación del montaje en la evidencia de mostrar el soporte cinematográfico como escritura audiovisual de carácter ensayístico y autorreferencial, sobre el cine y su autor. Serge Daney se refería al realismo como una acción cuyo valor principal no es mostrar las cosas, sino que destacaba el interés de un sujeto autor presentando un informe sobre lo real.

G.C.: Harun Farocki planteó hace años que ya no era necesario filmar para hacer cine, que en el mundo todo estaba siendo registrado. En este mundo en que cada persona es una cámara, ¿cómo es posible crear relatos cinematográficos con un punto de vista original? ¿En dónde queda el arte?

J.L.F.: Sin duda, Farocki fue claro en relación con el determinismo poco dinámico en la producción de imágenes propias y cuestionaba su función ideológica de *originalidad*. Son los grandes desplazamientos de Farocki, uno de los cuales fue el operar con archivos; el siguiente fue pasar al campo expositivo del arte contemporáneo y exhibir su obra bajo la práctica de la instalación. Sus últimas muestras en América Latina, en San Pablo (2019)³ y en Buenos Aires (2013)⁴, son una referencia. Los archivos de imágenes filmicas, electrónicas y digitales se desplegaban en el espacio, tenían su propio tiempo bajo una sólida estructura temática y estética basada en el diseño de los recorridos de un espectador en movimiento. El cine de Farocki se instaló en el museo con propiedad. El diseño del espacio y el tiempo del espectador parecen responder a los lineamientos que plantean los arquitectos en su film de 2001 titulado *Los creadores de paraísos comerciales*. Es el proceso proyectual de los hábitats arquitectónicos de los *shopings centers* dado por el cálculo de la distribución de los espacios y la manipulación del visitante- Es decir, propone una mirada y un movimiento del cuerpo que son asimilables a la práctica de la instalación. La obra de Farocki, desplegada en el cubo blanco de un museo bajo la práctica de la instalación, reformula el cuestionamiento sobre la inocencia de las imágenes.

Es el caso de *Viaje(s) a la Utopía JLG, 1946-2006, en búsqueda de un teorema perdido* (2006), cuando Godard (se) expone como artista en el Centro Pompi-

³ Se hace referencia a la muestra: *Quem é responsável?*, Instituto Moreira Salles de Río de Janeiro y San Pablo, Brasil, 2019. Véase: <https://ims.com.br/exposicao/harun-farocki-quem-e-responsavel-ims-paulista/>

⁴ Se hace referencia a la muestra: *Harun Farocki*, Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina, 2013. Véase: <https://www.proa.org/eng/exhibicion-proa-harun-farocki--2-presentacion.php>

dou. Otro desmontaje de archivos, siguiendo a Bonet (2014), que continúa la acción de lo declarado por Farocki de pensar las imágenes –al cine propiamente dicho, a sus maneras de representar la historia y la sistemática del conflicto– como sustento del poder político concebido para ser expuesto en el campo del arte contemporáneo. Godard proyectó su exposición a partir de una estructura de nueve salas en la Galería Sur del Centro Pompidou. Un proyecto en el que el diseño del espacio, el tiempo de las obras en movimiento y el recorrido reformulaban el discurso, que estaba destinado a un espectador en movimiento. Allí se proponía un desplazamiento continuo dentro de un laberinto arquitectónico conformado por objetos, aparatos, proyecciones, publicaciones, textos, pinturas, fotografías y la maqueta de la exposición.

En tal sentido, si bien *El libro de imagen* de Godard se exhibió en cines –por ejemplo en Buenos Aires–, fue en su disposición en espacios culturales y de arte contemporáneo de París⁵ y Milán⁶ donde encontró su forma justa, porque consideraba el *display* de archivos, ambientaciones y elementos de trabajo para una muestra híbrida que debía ser recorrida por partes, a través de diversas salas y en un despliegue a modo instalativo.

Además, *El libro de imagen* se encuentra disponible en las plataformas Netflix y en MUBI, temporariamente. De allí que tenga lugar una aparente paradoja: si bien la difusión *on line* no reemplaza al espectador de cine, para el caso de este objeto digital su intensidad discursiva no se debilita y resulta coherente considerando las posibilidades del *streaming* que encuentra un producto genuino en soporte digital. Si bien lo numérico no acapara la atención de la mente y el cuerpo, se genera otra percepción en el medio frío informático y el masajeo retiniano de los píxeles. Así es como *El libro de la imagen* se ofrece para la percepción fragmentada de las redes, para un consumo que se verifica en partes. Las lógicas interrupciones del usuario y la posibilidad de volver a ver la obra en cualquier instancia se concentran en la labilidad de la imagen digital, la pantalla pixelada de consumo y el dispositivo del plasma o portátil, para un espectador que hace otras actividades en su entorno doméstico mientras consume el film. Es de notar que todos estos hábitos individuales de recepción quedan registrados como metadata en Netflix. Y faltaría analizar lo que ocurre en la pantalla del respaldo de las butacas de un avión, por más que es dudoso que *El libro de imagen* circule en esa forma, al menos por el momento.

G.C.: ¿Cómo es la situación de América Latina en el marco de la convergencia entre cine y tecnología?

J.L.F.: Pensar el cine y la tecnología en nuestro continente nos remite a dos

⁵ Se hace referencia a la muestra: *Parcours Livre d'Image*, Nanterre-Amandiers, París, 2019. Véase: <https://nanterre-amandiers.com/evenement/nanterre-amandiers-ouvre-le-livre-dimage-jean-luc-godard-2019/>

⁶ Se hace referencia a la muestra: *Le Studio d'Orphée*, Fondazione Prada, Milan, Italia, 2019/2020. Véase: <http://www.fondazioneprada.org/project/jean-luc-godard-le-studio-dorpee/?lang=en>

referentes de la talla de Arlindo Machado e Ismail Xavier, pilares de la teoría y los estudios audiovisuales quienes han venido proponiendo diversas maneras de investigación sobre el tema de convergencia entre cine y tecnología en América Latina. Estudios que plantean otras clasificaciones en relación con las firmes fronteras que se establecieron en torno al cine continental. Las clasificaciones de cine militante, político, indigenista, tercer cine y el eterno retorno a la etiqueta del “nuevo cine”, nacional o latinoamericano, parecen no responder a la riqueza de una producción que excede tales categorías⁷. Así es como se reconsideran temas y tratamientos que tratan la historia, la contemporaneidad, la memoria, la geografía, las etnias que incluyen cuestiones formales a partir de marcas estéticas, narrativas y de puesta en escena.

La propuesta de Xavier al respecto es notable, mientras que lo planteado por Machado (2008) en el texto “Voces y luces de un continente desconocido” marcaría un punto de inflexión sobre el tema al proponer considerar otras áreas de la producción audiovisual de América Latina, que incluyen al cine experimental, un repertorio de la televisión, al video arte, tanto como a las denominadas nuevas tecnologías –pues formarían parte de un conjunto comprensivo del audiovisual–. El simulacro actual del cine, tiende a opacar esa visión de Machado, que propone considerar las particularidades tecnológicas del cine, el video y el multimedia programado en sus combinaciones.

Por cierto que hay una larga serie de autores en América Latina que vienen incursionando en estas prácticas híbridas, algunos en vínculo con sus propios largometrajes (Lerner & Piazza, 2017). Esta confluencia podría ser anecdótica, pero sin duda varios realizadores han producido obras relevantes en el campo del arte contemporáneo, afirmando la práctica híbrida de un cine expandido que considera las contaminaciones que trascienden las fronteras de los medios y que podemos considerar bajo el concepto de *extremidades discursivas*⁸. Han sido cambios significativos en las materialidades, dispositivos, circulación y consumo audiovisual que marcan tendencias en el panorama del cine de América Latina. Asimismo, las variables geográficas y las fronteras nacionales marcan diferencias distintivas que a su vez se vinculan con las diversas materialidades, soportes y dispositivos del audiovisual.

Siguiendo a Machado (2007), el campo de los estudios visuales nos remite a un paisaje mediático donde confluye un amplio espectro de las artes tecnológi-

7 A modo de ejemplo, es significativo lo planteado por Xavier acerca de “la contribución de los estudios comparativos supranacionales para el análisis de películas latinoamericanas”, cuyo interés consiste “en desarrollar distintos ejemplos de estudios comparativos (...) planteando un diálogo sobre alternativas de formación de un corpus para estos estudios y sobre las cuestiones de método que es necesario tomar en cuenta para que resulten una contribución efectiva en el estudio del cine latinoamericano”. La cita fue extraída del curso intensivo brindado por Xavier en la Universidad del Cine, en Buenos Aires, Argentina, en junio de 2019.

8 Se remite a las investigaciones del colectivo brasileño Plataforma Extremidades y su búsqueda de establecer diversos cruces disciplinares para el estudio crítico de las prácticas artísticas y mediáticas teniendo como principio la noción de *extremidades*. Es decir, procedimientos de deconstrucción, contaminación e hibridez que conllevan procesos de subjetivación y resignificación de lenguajes, tal lo entendido por la investigadora Christine Mello. Véase: https://www.extremidades.art/thesis_tag/christine-mello/

cas del cual el cine es parte. Un audiovisual expandido cuyos autores, en varios casos, son directores de cine. Podemos mencionar dos casos notables, que se destacan en el panorama del continente: Albertina Carri y Alejandro González Iñárritu. El último largometraje documental de Carri (2016), *Cuaterros*, continúa el proyecto de su videoinstalación *Investigación sobre el cuatrerismo*⁹ de 2015 y sus cinco canales de imágenes que provienen de la apropiación de los diversos archivos del cine y la televisión de una época de Argentina. En el largometraje *Cuaterros* la composición de un cuadro múltiple se vincula al partido conceptual de la instalación y al desmontaje de archivos del largometraje de 2003 *Los Rubios* y al diseño editorial del libro *Los Rubios. Cartografía de una película* (Carri, 2007). Una saga documental, seriada en múltiples soportes y prácticas, que ofrece una crítica al clásico cine político de la región. Son elocuentes los trayectos de Carri en que el autorretrato documental encuentra diversas formas y continuidades entre el cine y el video, el diseño gráfico editorial, la imagen digital, la performance, y las instalaciones.

Otro caso notable es la instalación *Carne y Arena (Virtualmente presente, físicamente invisible)* de González Iñárritu¹⁰. Una propuesta que se inicia con el complejo registro en un set con actores, cámaras y múltiples sensores de posicionamiento para un mapeo espacial y corporal 3D cuyos decorados y paisajes virtuales se trasladan al diseño de una inmersividad que apela a la confluencia de la práctica de la instalación con la realidad virtual. Esta pieza se exhibió en espacios de arte contemporáneo de Europa y Estados Unidos para un solo espectador por vez. Una experiencia en que el visitante camina descalzo con su casco virtual por una superficie arenosa a la par de una expedición con personajes que pretenden cruzar la frontera norte de México. Una inmersión física y sensorial cuyo efecto se concentra en las acciones que ocurren alrededor del visitante, quien con su cuerpo se desplaza en la misma escena como testigo y personaje. Su ubicación, visión y desplazamientos están calculados de acuerdo al punto de vista de los personajes, casi espectros, a quienes puede seguir en su peligroso trayecto por el desierto y participar de manera cercana, u observar distante, de los sucesos siempre inesperados que ocurren a su alrededor¹¹.

Además de su presentación durante el Festival de Cannes, el premio Oscar honorario que le otorgaron y el valor agregado de la mediatización y la espectacularidad del proyecto, *Carne y arena* es una experiencia que releva cuestiones

9 Se hace referencia a la muestra: "Operación Fracaso y el sonido recobrado", Parque de la memoria, Buenos Aires, Argentina, 2015. Uno de los cuatro espacios de la muestra se denominó *Investigación sobre el cuatrerismo*.

10 Se hace referencia a la instalación: *Carne y arena (Virtualmente presente, físicamente invisible)*, Festival de Cannes, Francia, 2017. De los diferentes lugares en que el proyecto de González Iñárritu fue exhibido, tanto en América del Norte como de Europa, se destacó el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Ciudad de México, que es parte de la Universidad Autónoma de México, y que fue visitada por 12.000 espectadores a lo largo de varios meses durante el 2018.

11 Un efecto sorpresa cercano al de *North by Northwest* de Alfred Hitchcock (1959), cuando Cary Grant está en medio de una planicie, de día, donde no ocurre nada, y repentinamente se desata una cantidad insospechada y dramática de acontecimientos.

significativas en relación con su relato y su exhibición. La diferencia narrativa se concentra en las especificidades de una imagen digital que necesita de otros espacios diversos a las pantallas de la sala de cine o a la consola de juegos 3D. Si bien la obra se presenta en un ámbito público, la experiencia es exclusivamente individual y concentra la percepción en el cuerpo a nivel táctil, sonoro y visual de sensaciones que no son compartidas con otros visitantes, de ahí también su intensidad. *Carne y arena* plantea tres etapas en espacios diversos: una ambientación, un espacio de realidad virtual y una serie de pantallas. El tercer espacio es un largo pasillo con una serie de crudos testimonios de inmigrantes relatando sus odiseas durante los cruces clandestinos de frontera; una experiencia agobiante y conmovedora cuyo efecto de tiempo parece interminable a pesar de los pocos minutos de su duración, tal lo observado por Caparrós (2018).

Finalmente quería destacar el entreacto trascendente de historia del video arte en el continente, pues implicó una renovación visionaria en la práctica documental monocanal y en sus expansiones al arte contemporáneo. Considerando el contexto de *InMediaciones de la Comunicación*, tomo como ejemplo el caso uruguayo, ya que ha marcado a las artes visuales contemporáneas y ha continuado el antecedente que señaló en su momento el cine experimental¹². Desde sus inicios, a comienzos de los años 80 (Dinamarca, 1990; Casas & Dacosta, 1996), hasta el momento actual, son numerosos los autores y las obras de video que han formado este repertorio notable. Varios de aquellos pioneros continúan produciendo, ya sea video o haciendo cine, otros ocupándose de la gestión cultural. Fue el video el medio que se destacó frente a una escasa producción televisiva y del cine de largometraje durante el período de la dictadura y los primeros años de la democracia. Pero la presencia del video arte y el cine experimental uruguayo en festivales, ciclos en salas y espacios de arte nacionales e internacionales ha marcado tres décadas de un derrotero que se destaca por la independencia productiva y la experimentación a ultranza. Enrique Aguerre, Juan Álvarez, Silvia Cacciatori, Fernando Álvarez Cozzi, Pablo Dotta, Ángela López Ruiz, Brian Mckern, Esteban Schroeder, Héctor Solari y Guillermo Zabaleta son algunos de los protagonistas de una generación intermedia de este movimiento cuya obra afirma esos principios de experimentación, adelantándose a los momentos actuales. Frente al auspicioso crecimiento del cine de largometraje en Uruguay, ahora en soporte digital, estos antecedentes del audiovisual experimental en su práctica monocanal y en la práctica de la instalación resultan relevantes para pensar las expansiones actuales. Es el caso actual de jóvenes artistas audiovisuales como Juan Álvarez, Andrés Boero Madrid, Silvana Camors e Irina Raffo.

¹² En tal sentido, es de referencia la investigación y exposición *INTERSTICIOS. Cuerpos políticos, estrategias conceptualistas y experimentalismos cinematográficos*. La misma tuvo lugar en 2019 en el Centro Cultural de España de Montevideo, Uruguay. La curaduría estuvo a cargo de Elisa Pérez Buchelli, May Puchet y Ángela López Ruiz, y la coordinación fue de Guillermo Zabaleta.

G.C.: Retomando algunas de las cuestiones antes sugeridas, ¿de qué forma el audiovisual computarizado permite la conservación eficiente de la memoria? ¿Cómo impacta en América Latina, un continente con una tendencia histórica al olvido?

J.L.F.: La conformación de archivos se ha visto afectada por los cambios tecnológicos que han convertido al audiovisual en un proceso informático. La compulsiva digitalización de la información ha variado la concepción clásica de los archivos, en su materialidad, concepto e ideología. La aparente homogeneidad de esta conversión numérica plantea un debate que aún no ha sido dado en toda su amplitud. Revisar este tema, en sus particularidades e implicancias, tal vez nos permita trazar un estado de situación sobre el acervo, la conservación y la interpretación crítica de las denominadas artes mediáticas en la denominada era de la información.

Un tema esencial puede ser volver a considerar el estatuto mismo del cine y su dispositivo, como del audiovisual, desde los ámbitos de la producción a la comunicación. Una problemática que involucra los variados campos de la producción artística, la academia, las cinematecas. Establecer un panorama, comparado y comprensivo, histórico y contemporáneo del audiovisual tecnológico, sigue siendo muy complejo debido a la falta de criterios en la conformación de colecciones abarcadoras, nacionales y regionales, de obras de cine y video, instalaciones y nuevos medios. Esta dificultad se presenta como un desafío, considerando la gran cantidad de centros de imagen, cinetecas, fundaciones, festivales, museos, escuelas y universidades dedicados al cine, al arte contemporáneo y a los estudios visuales.

En América Latina, particularmente, la realidad de los acervos audiovisuales es compleja. El archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aún disperso e incompleto, siendo crítico su estado de relevamiento y conservación. Gran parte de la producción filmica del continente del siglo pasado está definitivamente perdida: hablamos de los acervos del cine experimental, de vanguardia y *underground*, el videoarte, las instalaciones y las variadas prácticas en soportes digitales, de las cuales ni siquiera existe un relevamiento comprensivo. Sin embargo, esta problemática regional excede cualquier recorte geográfico o nacional y se presenta como un desafío en todas las latitudes. La posibilidad de acceso, consulta y exhibición pública de estos materiales es central para abordar el estudio de las artes audiovisuales, para constituir una memoria de sus más significativas manifestaciones a lo largo del tiempo. La desmedida oferta de contenidos audiovisuales en la red –para adquirir, visionar, transmitir y apropiarse individualmente– funciona como una efectiva vidriera donde todo estaría disponible, lo cual, sin dudas, ha cubierto un espacio importante frente a la habitual dificultad de acceso a los materiales. Paradójicamente, esta posibilidad real de contar con estos archivos virtuales todavía está lejos de producir algún proyecto de experimentación de un atlas comparado del audiovisual y que aún no ha sido concebido.

G.C.: En ese marco, ¿cuál imagina que es el futuro del cine digital?

J.L.F.: El futuro del cine digital, como la pospandemia, es hoy. Impuesta la simulación numérica de los procesos de producción, circulación, exhibición y consumo de lo que una vez fue el cine, en su soporte y dispositivo, se verifican algunas tendencias significativas. La traumática reducción del público de sala frente al crecimiento del consumo del audiovisual por *streaming* es un hecho consumado. Las redes monopolizan la circulación de imágenes en movimiento a través de los servicios programados *on line*, personalizando los vínculos automatizados con cada usuario. Gran parte de la historia del cine, en sus transcripciones digitales, se encuentra disponible en Internet, y en algunos casos –como sucede con la plataforma MUBI– con panoramas y selecciones de calidad.

Asimismo, es controvertida la producción de largometrajes en soporte digital –considerando los cambios mencionados–, que deberían redundar en el abaratamiento de costos, particularmente por el acceso a la tecnología, la ausencia de procesos de laboratorio y la existencia de los canales de exhibición *on line* que favorecen las propuestas independientes. Las regulaciones por parte de los entes de control estatales y las regulaciones sindicales de la industria cinematográfica frente a la falta de inversión se refugian en las producciones independientes, lo que suele encarecer los costos de las mismas (Linás, 2020). Fuera de este ámbito, el cine digital, a nivel expresivo y creativo, implica combinaciones que se expanden al campo de las artes audiovisuales donde confluye el cine bajo la práctica de la instalación y, lo que es más interesante, con direcciones de cine pensando el espacio y el tiempo volumétricos y el tiempo audiovisual como artistas en la escena del arte contemporáneo.

También está el amplio espectro del cine programado, interactivo y navegable, que constituye un capítulo central del cine digital y que se ha convertido en objeto de los nuevos medios, como lo denomina Manovich. Desde el primer proyecto de cine interactivo, *Pachito Rex. Me voy pero no del todo*, de Fabián Hofman (2001), realizada en el marco del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México, encarado como una experiencia educativa, la historia del cine digital programado en América Latina no ha dejado de crecer. *Ressaca*, de Bruno Vianna (2008) y *Papá o 36.000 juicios de un mismo suceso*, de Leo Medel (2006-2008) –película de escenas *random*–, son algunos casos notables de experiencias narrativas independientes¹³.

Si el cine fue consecuencia de la producción industrial, hoy el *mainstream* proviene de la homogeneización digital bajo férreos sistemas de control que tiene las nuevas *majors* en los *media software*, las redes sociales y las plataformas. Sin embargo, es en la producción independiente y en el campo de los estudios cinematográficos que surgen experiencias alternativas e innovadoras de un audiovisual de creación. Es decir, otro cine diverso al *mainstream* corporativo del audiovisual del espectáculo, planteando nuevos desafíos para el cine (y el) digital.

¹³ Nota del editor. Se puede ampliar la mirada sobre dicha cuestión en Bongers y Gainza Cortés (2018).

REFERENCIAS

- Bonet, E. (2014). Desmontaje documental. En *Escritos de vista y oído* (pp. 57-68). Barcelona: MACBA.
- Bongers, W. & Gainza Cortés, C. (2018). El cine digital en Chile y Latinoamérica: genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio. *Cuadernos de info*, 43, 19-30. DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1476>
- Caparrós, M. (2018). Carne y arena: el arte del futuro. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2018/01/04/espanol/opinion/carne-y-arena-el-arte-del-futuro.html>
- Carri, A. (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.
- Casas, R. & Dacosta, G. (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: GEGA.
- Dinamarca, H. (1990). *El video en América Latina. Actor innovador del Espacio Audiovisual*. Montevideo: CEMA.
- Lerner, J. & Piazza, L. (eds.) (2017). *Cine experimental en América Latina*. Berkeley: University of California Press.
- Llinás, M. (2020). Quiénes sobrevivirán a la crisis del cine postpandemia. *Noticias* Recuperado de: <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/historia-del-cine-2001-a-2020.phtml>
- Machado, A. (2007). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Machado, A. (2008). Voces y luces de un continente desconocido. En *Visionarios, Audiovisual na America Latina*. San Pablo: Itáu Cultural. Recuperado de: <https://www.yumpu.com/es/document/read/28204540/voces-y-luces-de-un-continente-desconocido>
- Manovich, L. (1995). ¿Qué es el cine digital? *Laboluz e-magazine*. *Arte, Proyectos e Ideas*, 5. Recuperado de: <http://www.upv.es/laboluz/revista/index.htm>
- Russo, E. (2013). Del atalaya al observatorio. El cine desde las instalaciones de Chris Marker. En Greene, R. & Pinto, Iván (eds.), *La Zona Marker* (pp. 123-139). Santiago de Chile: FIDOCs.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

- Carri, A. (2003). *Los Rubios*. Argentina-Estados Unidos: Marcelo Cespedes y Barry Ellsworth.
- Carri, A. (2016). *Cuatreros*. Argentina: INCAA.

- Farocki, H. (2001). *Los creadores de paraísos comerciales*. Alemania: Harun Farocki Film Produktion, Nord Deutscher Rundfunk y Westdeutscher Rundfunk.
- Godard, J-L. (1988-1998). *Historia(s) del cine*. Francia-Suiza: Gaumont, Canal +, France 3, Télévision Suisse-Romande y Vega Film.
- Godard, J-L. (2010). *Film Socialisme*. Francia-Suiza: Canal +, Télévision Suisse-Romande, Vega Film, Office Fédéral de la Culture, Suissimage, Fonds Regio Films y Wild Bunch.
- Godard, J-L. (2015). *Adieu au Langage*. Francia-Suiza: Canal + y Centre National du Cinema et de L´image Animée.
- Godard, J-L. (2018). *Le livre d´Image*. Francia-Suiza: Wild Bunch.
- Hitchcock, A. (1959). *North by Northwest*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- Hofman, F. (2001). *Pachito Rex. Me voypero no del todo*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, Centro Nacional de las Artes y Estudios Churubusco.
- Medel, L. (2006-2008). *Papá o 36.000 juicios de un mismo suceso*. Chile: Escuela de Cine de Chile y Sure.
- Vianna, B. (2008). *Ressaca*. Brasil: Secretaria de Cultura Rio de Janeiro y Oi Futuro.

* Nota: El Comité Editorial de la revista aprobó la publicación de la entrevista.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL ENTREVISTADO

Jorge La Ferla. Master in Arts, Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos). Licenciado en Lenguas Vivas Extranjeras, Universidad de París VIII (Francia). Técnico Electrónico, Colegio Pío IX (Argentina). Profesor, Universidad del Cine (Argentina). Jefe de Cátedra, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Investigador en *media art*. Curador, programador y presentador de muestras de cine, video y multimedia. Autor de los libros *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (2009) y *Territorios Audiovisuales* (compilador junto a Sofía Reynal) (2012) y de artículos en revistas especializadas en comunicación audiovisual.

ORCID DEL ENTREVISTADO: <https://orcid.org/0000-0001-8092-4024>

RESEÑAS

Al margen del tiempo

Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3104>

► PAZESCOBAR

escobar.pax@gmail.com - Universidad Nacional de la Patagonia y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2022-1903>

CÓMO CITAR: Escobar, P. (2021). Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 211-217. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3104>

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2020



Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

RESUMEN

Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino de Julia Kratje tiene dos puntos de partida posibles: 1) la necesidad académica y política de reflexionar sobre cómo el tiempo se experimenta de forma desigual en razón de la pertenencia de clase y de género; 2) la sospecha de que ciertas películas argentinas ponen en tensión regímenes de visibilidad androcéntricos a partir de la puesta en escena de otros usos del tiempo, por donde se cuelan la posibilidad del ocio y del goce. El interés general del libro es explorar en algunas poéticas del cine argentino contemporáneo, sus modos de proponer otras territorialidades, otras temporalidades, otros mundos afectivos y, por ende, otros vínculos. Si el orden heteronormativo, patriarcal y capitalista pretende imponer un ritmo homogéneo a todos los cuerpos, Kratje propone entender al ocio no como el complemento de ese impuesto ritmo único, sino como una forma de resistencia que potencialmente permitiría cierta autonomía.

PALABRAS CLAVE: cine argentino, tiempo, atmósferas, género.

ABSTRACT

Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino [Outside time. Desires, rhythms and atmospheres in Argentine cinema] of Julia Kratje has two possible starting points: 1) the political and academic need to reflect upon the way in which time is unequally experienced according to social class and gender; 2) the conjecture that some Argentine films disrupt androcentric regimes of visibility through the staging of other uses of time, where it appears the possibility of leisure time and pleasure. The general purpose of the book is to explore some of the aesthetic principles of Argentine contemporary cinema, its way of proposing other territorialities, other temporalities, other manners of affection and, thus, other bonds. If the heteronormative, patriarchal, capitalist order expects to impose a homogeneous rhythm to all of the bodies, Kratje proposes to see leisure not as the complement of this imposed, unique rhythm but as a way of resistance that would potentially create some autonomy.

KEYWORDS: Argentine cinema, time, atmospheres, gender.

RESUMO

Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino [À margem do tempo. Desejos, ritmos e atmosferas no cinema argentino] de Julia Kratje têm dois pontos de partida possíveis: 1) a necessidade acadêmica e política de refletir sobre como o tempo é vivido de forma desigual devido ao pertencimento de classe e gênero; 2) a suspeita de que certos filmes argentinos tensionam regimes de visibilidade androcêntricos a partir da encenação de outros usos do tempo, por onde permeiam a possibilidade de lazer e fruição. O interesse geral do livro é explorar em algumas poéticas do cine-

ma argentino contemporâneo, suas formas de propor outras territorialidades, outras temporalidades, outros mundos afetivos e, portanto, outros vínculos. Se a ordem heteronormativa, patriarcal e capitalista pretende impor um ritmo homogêneo a todos os corpos, Kratje propõe entender o lazer não como um complemento de esse ritmo único imposto, mas sim como uma forma de resistência que potencialmente permitiria alguma autonomia.

PALAVRAS-CHAVE: *cinema argentino, tempo, atmosferas, gênero.*

1. AL MARGEN DEL PAPER: UN RITMO Y UN DESEO PROPIOS

Tal como las películas que Julia Kratje analiza en su libro, que escapan a la linealidad temporal y a las lógicas causales, en *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* no importa demasiado cuál es la motivación primera: si la necesidad académica y política –es decir intelectual– de reflexionar sobre cómo el tiempo se experimenta y se vive de forma no sólo diferente, sino también desigual en razón de la pertenencia de clase y de género; o si fue la sospecha de que en ciertas películas contemporáneas del cine argentino –no casualmente dirigidas mayoritariamente por mujeres– sus estrategias estilísticas, elecciones narrativas y lugares de enunciación ponen en tensión ciertos regímenes de visibilidad androcéntricos (por realizar una clasificación rápida) y permiten disidentes configuraciones sensibles a partir de la puesta en escena de otros usos del tiempo, por donde –como el agua de tres de las películas analizadas– se cuelan la posibilidad del ocio y del goce.

Sin embargo, cuál fue la motivación primera no tiene importancia. A igual que el film *Rompe cabezas* dirigido por Natalia Smirnoff (2009), analizado en la segunda parte de *Al margen del tiempo*, la coherencia y la unicidad de este libro no dependen del orden en el que se ubican las diferentes partes. De hecho, admitiría otro orden sin que por eso se altere la profundidad y la coherencia de un análisis que, también, como las películas sobre las que se reflexiona, logra hacer primerísimos primeros planos de aquellos elementos que, sin la mirada escudriñadora de Kratje, seguramente hubiéramos pasado por alto. Y que son justamente aspectos, imágenes, acciones, disposiciones corporales, afectos poco o nada representados por el cine industrial. Estas imágenes-sonidos, no tanto al margen como marginados, adquieren posibles sentidos en un todo constituido por claves de lectura e hipótesis que otorgan cohesión a la indagación de Kratje. La autora pone en diálogo y establece posibles puentes y cruces, sin por ello homogeneizar ni perder de vista las particularidades y las diferencias de las poéticas de cada película.

El interés general del libro es explorar –e implícitamente ensanchar los horizontes de la imaginación política– en cierto tipo de cine; la construcción de otras territorialidades, temporalidades alternativas, otros mundos afectivos y, por ende, otros vínculos. Si el orden heteronormativo, patriarcal y capitalista pretende imponer un ritmo homogéneo a todos los cuerpos, en *Al margen del tiempo* Kratje propone entender al ocio no como el complemento de ese impuesto ritmo único, sino como una forma de resistencia que potencialmente permite cierta autonomía. En sus propios términos se pregunta si podremos concebirlo “como una experiencia que habilita posicionamientos subjetivos renovados” (Kratje, 2019, p. 18). Se trata de pensar al cine, en su acepción contraria al espectáculo –para seguir a Jean Louis Comolli (2010)–, como creador de atmósferas propicias para la visibilización de “otros sujetos, vínculos sociales y repartos sensibles” (Kratje, 2019, p. 90).

El libro se estructura en partes bien diferenciadas que dialogan y se complementan entre sí, pero que podrían leerse como ensayos autónomos. En la primera parte, titulado “Otras territorialidades”, estudia las películas: *Ana y los otros* (Murga, 2003), *Una novia errante* (Katz, 2006) y *Ostende* (Citarella, 2011), que ponen en escena las experiencias de desplazamientos de personajes femeninos por espacios abiertos, como habilitantes de otros usos del tiempo y –potencialmente– del goce en sus múltiples manifestaciones, para dar cuenta de (otras) subjetividades deseantes (que contrarían los mandatos de un capitalismo heteropatriarcal siempre superyoico).

En la segunda parte, a la que titula “Otras temporalidades”, Kratje analiza las películas *Rompecabezas* (Smirnoff, 2009), *Réimon* (Moreno, 2014) y *La niña santa* (Martel, 2004). Aquí observa cómo se renuevan los usos y el propio sentido del tiempo, y su relación con el goce (de nuevo, como cuestionador del tiempo productivo y reproductivo del capital) en espacios interiores, en general vinculado a lo doméstico todavía hoy asociado binariamente a las femineidades. Según la propia autora, estas narraciones “conmocionan el reparto de los tiempos desde los interiores” (Kratje, 2019, p. 19). O, dicho de otro modo, ensanchan nuestra percepción e imaginación a otras realidades posibles al proponer modos alternativos de habitar y ser en los espacios domésticos/privados.

Entre estas dos partes, Kratje nos presenta el capítulo titulado “Interludio”, que podría asociarse a “Las playas del cine” sobre las que reflexiona la autora: “Ese lugar intersticial *entre* el continente y el océano, entre cultura y naturaleza. [Con] un horizonte infinito [y] límites desdibujados” (Kratje, 2019, p. 66). Decimos que son como las playas porque este “Interludio” se encuentra entre las dos partes principales del libro, y también explicita las relaciones *entre* lo fílmico y lo extra-fílmico, entre historia del cine e historia social, entre campo estético y sociocultural, entre ficción(es) y lo real (con los diferentes sentidos que esto pueda tener), entre percepción y política, entre tiempo(s) y espacio(s). Colocada en ese umbral (Bajtín, 2011), la autora despliega herramientas analíticas y conceptuales profusa y profundamente fundamentadas para dar cuenta de las claves de lecturas que, si bien son diferentes y provenientes de diferentes campos de saber para cada película, colaboran para comprender dialógicamente ciertas poéticas del cine contemporáneo y las coordenadas socioculturales que se expresan de manera sintomática en él. Para Kratje el estudio de las atmósferas colabora para pensar el cine desde perspectivas históricas y pluridimensionales.

Entonces, si en parte del cine argentino actual –en consonancia con un cine continental– lo político está *en* las imágenes expresando sensibilidades que permiten otras configuraciones sensibles y sociales, focalizar la atención en la *atmósfera* permite figurar la imprevisibilidad y autonomía de los deseos. Figuras que hacen parte de las mutaciones que los feminismos y los movimientos socio-sexuales visibilizaron –y disputaron– en el espacio público

y en las agendas políticas. Kratje revisa algunas corrientes teóricas feministas puestas en diálogo con las nociones de *stimmung* –como tonos, humores, estados afectivos que no se localizan ni en la interioridad ni en el mundo, sino en el límite entre ambos– y de *idiorritmia* –resumido por David Oubiña “como ritmo del deseo frente a la configuración represiva de la cadencia dominante” (Oubiña en Kratje, 2019, p. 12)–. Este recorrido, sumado a la atención a la propia materialidad de las películas, le permite proponer la noción de *atmósfera generizada*, o sea, un estado, tono, clima afectivo o humor que exhibe “las marcas sexuadas del discurso audiovisual” (ob. cit., p. 13). Estas atmósferas generizadas dan cuenta de cómo el entorno físico y el social condicionan las estructuras de sentimientos y, más concretamente, pueden pensarse como huellas de experiencias en los vínculos desiguales entre varones, mujeres y otras corporalidades siempre en intersección o co-constituidas por las desigualdades de clase y la racialización. La habilidad está, entonces, en poder pensar *cómo* aparecen en la imagen-sonido.

Los films analizados están des-centrados del androcentrismo y del cine industrial. Y el libro *Al margen del tiempo*, como las películas que allí habitan a contratiempo de varios *centrismos*, contradice la estructura académica del *paper*. E, indirectamente, esta estructura espiralada del texto, por la cual se puede ir y volver, también se opone a la linealidad temporal de la escritura causal impuesta por la racionalidad científica de la todavía tan androcéntrica como occidentalizada academia argentina. Ya sabemos, por ejemplo, gracias a Walter Benjamin (2019), lo clave que es oponerse al tiempo lineal-causal (ese tiempo vacío y homogéneo como lo definía el filósofo y político alemán) si se quiere proponer alguna dimensión contrapuesta a la lógica del capital (colonial y heteronormado, además). Combatir esa noción de tiempo era para Benjamin una condición *sine quanon* para ensanchar la imaginación política y pensar de forma realmente alternativa.

Al margen del tiempo admite ser leído en diferente orden, no se subsume a la cadencia impuesta por las estructuras rígidas de la escritura académica y por eso constituye un ensayo polifónico, tan apasionado como riguroso. Con Eduardo Grüner (2013) podríamos decir que es un ensayo, en tanto *género culpable* porque no es tan inter o transdisciplinar como indisciplinado: recurre a la historia del cine argentino y mundial, establece genealogías filmicas autorales, genéricas, temáticas y estilísticas, abreva en teorías filmicas, feministas y filmicas feministas, acude a la teoría musical y a la literatura, permitiéndole establecer o detectar intertextualidades de diversos tipos. Logra hacer de la interpretación un ejercicio gozoso o, para usar una noción de la misma Kratje, una *pasión desaparegada*. La cinefilia aquí no va en contra de la rigurosidad del análisis, sino que parece dar carnadura a la idea de que se “disfruta de aquello que se conoce, y sólo se conoce aquello que es posible comprender” (Carmona, 1991, p. 10). El libro de Kratje hace gala de lo que, en realidad,

entraña todo discurso: la heteroglosia, esa apertura a la participación de dos o más voces, la existencia de diversas perspectivas con las que construimos nuestros enunciados.

Finalmente, leer este libro constituye una experiencia que no solo nos (con) mueve a reflexionar sobre el tiempo, como construcción y como noción fundamental que toda imaginación política debe contemplar para construir otros mundos posibles (con otros afectos, otras sensibilidades y otros vínculos). Además, la conjunción entre minuciosidad analítica y pasión por el cine logra hacer de esa zona de encuentro una experiencia de lectura arduamente reflexiva y, también, profundamente sensorial, tanto visual como sonora, incluso háptica. La sensación es que podemos, ahora munidos con las herramientas de la crítica, sumergirnos y bucear en las múltiples capas polivalentes y plurisignificantes que tienen estas (y otras) películas, capaces de sacudir nuestros modos habituales (o habituados) de percibir el mundo. Quizá, incluso, podríamos arriesgar que el libro de Kratje contribuye indirectamente a eso que anhela la cineasta Lucrecia Martel: “Cualquier distorsión de la percepción –esta es mi ilusión enfermiza– lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad” (Martel en Kratje, 2019, p. 154).

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (2011). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Buenos Aires: Taurus.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Cátedra: Madrid.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial.
- Grüner, E. (2013). *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Buenos Aires: Godot.
- Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

- Citarella, L. (2011). *Ostende*. Argentina: Universidad del cine y El pampero cine.
- Katz, A. (2006). *Una novia errante*. Argentina: Flehner Films.
- Martel, L. (2004). *La niña santa*. Argentina-España-Reino Unido-Italia: El Deseo, Senso Producciones, La Pasionaria, R&C Produzioni y Teodora.

Moreno, R. (2014). *Réimon*. Argentina-Alemania: Compañía amateur, Rohfilm y Universidad del cine.

Murga, C. (2003). *Ana y los otros*. Argentina: Stardis Pictures.

Smirnoff, N. (2009). *Rompecabezas*. Argentina-Francia: Carrousel films y Zarlek producciones.

* Contribución: 100% de la autora.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación de la reseña.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Paz Escobar. Doctora en Historia, Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Licenciada en Historia, Universidad Nacional de la Patagonia (Argentina). Beca posdoctoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Docente e Investigadora, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Patagonia. Integrante, Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Comité Editorial de la revista *Imagofagia*. Como docente está enfocada en proponer una perspectiva feminista para el estudio de la historia y en aportar a la utilización de la audiovisualidad como fuente y objeto de estudio de la historia. Autora del libro *Cine e Historia la Patagonia en imágenes, 1936-1976* (2011). Publicó artículos en revistas especializadas de Argentina, Chile, Estados Unidos, Francia y Alemania.

Transiciones de lo real

Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay

DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3105>

► CECILIA LACRUZ

ceci.lacruz@gmail.com - Grupo de Estudios Audiovisuales, Universidad de la República, Uruguay.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8555-5886>

CÓMO CITAR: Lacruz, C. (2021). Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay. *In* *Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 219-228. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3105>

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020



Margulis, P. (ed.) (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.

RESUMEN

Tanto las dictaduras de Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985) y Chile (1973-1990), como el retorno a la democracia de los tres países, presentaron rasgos y escenarios de contraste en relación con los procesos de justicia transicional sobre los crímenes de la dictadura, las políticas de memorias y las salidas negociadas. Ampliando la noción de *transición* a la que aluden estos procesos de restauración de los gobiernos democráticos, en el 2020 se publicó en Argentina el libro *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Paola Margulis. Esta reseña examina su propuesta y recorre los aspectos principales de los artículos publicados.

PALABRAS CLAVE: *cine documental, cine latinoamericano, transiciones, video, archivo.*

ABSTRACT

Both the dictatorships of Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985) and Chile (1973-1990), as well as the return to democracy in the three countries, presented contrasting features and scenarios in relation to transitional justice processes on the crimes of the dictatorship, memory policies and negotiated solutions. Expanding on the notion of *transition* alluded to by these processes of restoration of democratic governments, in 2020 the book *Transitions of the Real: Political, aesthetic and technological transformations in the documentary of Argentina, Chile and Uruguay*, edited by Paola Margulis was published. This review examines its proposal and covers the main aspects of the published articles.

KEYWORDS: *documentary cinema, Latin American cinema, transitions, video, archive.*

RESUMO

Tanto as ditaduras da Argentina (1976-1983), do Uruguai (1973-1985) e do Chile (1973-1990), bem como o retorno à democracia nos três países, apresentaram características e cenários contrastantes em relação aos processos de justiça transicional no crimes da ditadura, as políticas de memória e soluções negociadas. Ampliando a noção de transição a que aludem esses

processos de restauração de governos democráticos, em 2020 foi publicado o livro *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* [Transições do Real. Transformações políticas, estéticas e tecnológicas no documentário da Argentina, Chile e Uruguai]. Esta revisão examina sua proposta e percorre boa parte de seus artigos.

PALAVRAS - CHAVE: *documentário, cinema latino-americano, transições, vídeo, arquivo.*

1. TRANSICIONES BAJO LA LUPA: EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN EL CONO SUR

Tanto las dictaduras de Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985) y Chile (1973-1990), como el retorno a la democracia de los tres países, presentaron rasgos y escenarios de contraste en relación con los procesos de justicia transicional sobre los crímenes de la dictadura, las políticas de memorias y las salidas negociadas. Ampliando la noción de *transición* a la que aluden estos procesos de restauración de los gobiernos democráticos, en el 2020 se publicó el libro *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. El mismo fue editado por la investigadora argentina Paola Margulis y tiene el propósito de pensar el documental político, un objeto de estudio de alta complejidad que invita a seguir reflexionando sobre los procesos de transición antes mencionados. El libro se organiza en cuatro secciones; tres de ellas dedicadas al estudio del documental político de cada caso específico: Argentina, Chile y Uruguay, y una última sección especializada en el archivo, el rescate y la puesta en disponibilidad de estas producciones.

Cada sección ofrece tres artículos escritos por académicos e investigadores. Una rápida mirada a sus breves biografías constata un aspecto que merece ser destacado: el libro reúne a una comunidad muy especializada y cuenta con un prólogo de Michael Chanan para inaugurar su lectura. Esto último no es un detalle menor ya que el autor encarna, de alguna manera, esa amplia noción de transición que esta publicación nos motiva a pensar. Es decir, su trayectoria evoca esa complejidad de la que nos hablan los trabajos reunidos por Margulis: el tránsito entre Europa y América Latina, el ir y venir entre el cine, la televisión, la realización y la academia, los cambios tecnológicos, los lazos intelectuales y políticos. Chanan mapea pedagógicamente los artículos y orienta a cualquier lector que se enfrente por primera vez con la temática del libro. Pero lo hace desde un lugar que podría pensarse como el de un protagonista-testigo que, notoriamente, expresa su compromiso intelectual y político con el material publicado.

Constituir a los documentales de las transiciones referidas en un objeto de estudio resulta una tarea compleja, ya sea porque algunas de estas obras se realizaron en diferentes continentes, porque los cambios tecnológicos del hacer fílmico, el video y el digital afectaron su circulación y el acceso que hoy tenemos a esos títulos, o porque todavía hoy se producen hallazgos de películas perdidas y hasta se finalizan documentales *post-mortem*. Al respecto, Margulis explica que:

La serie que caracterizamos como documentales de las transiciones no constituye un objeto dado ni resulta fácil de situar. Parte de la complejidad en la delimitación de este objeto reside en que una zona significativa de esta producción está compuesta por documentales realizados en distintas geografías,

como consecuencia de viajes, exilios y retornos. La paulatina reunión de estas obras y la posibilidad de pensarlas como una serie son el resultado de largos procesos de búsqueda que se extienden por décadas, emprendidos no siempre en forma sistemática por académicos y distintas instituciones. (...) Se trata, en definitiva, de un cine que ha permanecido invisibilizado por décadas (p. 31).

Frente a esta producción, que en la introducción de Margulis se caracteriza como “dispersa”, “incompleta”, “dinámica”, la propuesta del libro es abandonar la rigidez conceptual o teórica que reduciría o limitaría el análisis del corpus documental disponible. Podríamos pensar esta convocatoria como un gesto saludable posible de imitar: el de reconocer que aquello que estudiamos se resiste muchas veces a ser pensado con un contorno nítido o con categorías que no logran dar cuenta de su compleja dinámica cultural, social, política o material. ¿Cómo incorporar al análisis de un film la clandestinidad de su rodaje y su distribución, las condiciones precarias y artesanales en las que fueron producidos o, por el contrario, el marco de una co-producción para la televisión europea como coartada para filmar otra película? ¿Cómo dar cuenta también, cuando abordamos estos títulos, de la coexistencia de tecnologías en una misma producción o de la dificultad del investigador para acceder a las obras? La categoría transiciones que los artículos ponen a funcionar en este libro es una respuesta posible. Como señala Margulis, “el estudio de las transiciones como categoría cultural y estética no ha tenido un peso equiparable al que este concepto posee en el marco de las ciencias políticas” (p. 28). En ese sentido, el plural del título –“transiciones”– alude a esa heterogeneidad de las dimensiones (políticas, culturales, tecnológicas, estéticas) que pueden pensarse a partir de esa noción de transición a la hora de analizar el documental político de los países del Cono Sur.

Por otra parte, la amplitud de la noción de transición que propone Margulis funciona como un estímulo para la tarea crítica, un aspecto no menor a la hora de incentivar la creatividad de la producción académica. Y en este libro hay ejemplos destacados de esa creatividad. El artículo “El eterno retorno de Raúl Ruiz: *A TV Dante (Cantos IX-XIV)* y *La telenovela errante*”, de José Miguel Palacios y Elizabeth Ramírez Soto, es uno de ellos. El trabajo parte del proyecto inconcluso de Ruiz, finalizado por Valeria Sarmiento en 2017, *La telenovela errante*. Aunque el acontecimiento de su recuperación ha sido revisado y valorado como un “eslabón perdido” de la obra del chileno, Palacios y Ramírez Soto lo conectan con su punto de partida original: *A TV Dante (Cantos IX-XIV)*, un proyecto que Ruiz filmó en Chile durante los años 90 para una serie televisiva de Channel 4 (Reino Unido). Tan relevante es este vínculo que los autores proponen entender ambas obras como un díptico: lejos de ser una película excepcional, *La telenovela errante* “forma parte de un entramado ruiciano que atraviesa décadas y sobrepasa periodizaciones históricas” (p. 154). A lo largo del texto, Ramírez Soto y Palacios despliegan de manera atractiva la alta com-

plejidad del documental transicional con el que trabajan y proponen conceptos más ajustados a las funciones históricas que revisan. Con esto, hacen eco de la necesidad de repensar el lenguaje y las terminologías académicas, un aspecto clave del espíritu del libro aquí reseñado. El primer término que proponen los autores surge como una crítica a la forma en la que se habla de la obra de Ruiz: para Palacios y Ramírez Soto, la insistencia en la idea del “retorno” y el “eslabón perdido” del relato dominante de *La telenovela errante* invisibiliza los incesantes regresos del director a lo largo de los años 80 y, en su lugar, los autores proponen hablar de un “retorno extendido” como un antídoto para deshacer “la cronología lineal del viaje del cineasta chileno en 1990 como el primer ‘fin del exilio’ en su trayectoria” (p. 139). Es decir: “Ruiz produce una temporalidad expandida del retorno, irreductible a fechas particulares y actos individuales de regreso a país natal” (Ibíd.). Otros dos términos originales de Palacios y Ramírez Soto para pensar la obra del cineasta chileno son: el de “teleasta”, una palabra que imprime un vínculo con la televisión europea todavía no examinado en su trayectoria, y, por otro lado, el de “imágenes inestables”, una idea que permite destacar “una porosidad entre ficción y no-ficción” (p. 133) y revertir la tendencia de analizar estas obras como ficciones.

Siguiendo con la sección dedicada a Chile y con el título “Transiciones en la mirada documental en Chile: Del cine de denuncia tras el golpe de Estado al video activista durante la dictadura (1973-1990)”, el artículo de Antonio Traverso aborda el período abarcado entre el golpe de Estado y el fin de la dictadura con el propósito de pensar los cambios de soportes y métodos utilizados por los documentalistas chilenos. El autor revisita uno de los títulos más conocidos de la filmografía chilena, *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán (1975-1979), para luego atender una serie de títulos menos explorados: un conjunto de documentales realizados por cineastas chilenos que filmaron clandestinamente y un corpus de películas realizadas durante la dictadura por distintos colectivos audiovisuales. En esta última parte, Traverso recupera, entre otros títulos, dos obras del colectivo Cámara en Mano: *Orgasmo Callejero* (1987) y *One player* (1987), la experiencia de televisión alternativa de Ictus TV y la Red de Video Popular de Ictus, y realizaciones de la productora independiente Grupo Proceso.

En el artículo que cierra la sección del caso chileno, “Atravesando géneros, tiempos y memorias: Tránsitos y transiciones en el cine de Ignacio de Agüero”, de Valeria de los Ríos Escobar y Catalina Donoso Pinto, las autoras vuelven a pensar la obra del documentalista Ignacio Agüero, a quien antes le dedicaron el libro *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (2015), pero esta vez con el propósito de trazar dos dimensiones de la transición, una más específicamente política y otra más vinculada a la cultura y el cine. Las autoras analizan la forma en que *Sueños de hielo* (1993) y *GAM* (2011) “desafían las narrativas consensuadas sobre la transición política chilena como proceso exitoso” (p. 194), mientras que *Como me da la gana* (1985) y *Como me da la gana*

2 (2016) marcan “el paso hacia el cine como campo expandido” (p. 195).

Por su parte, en el primer artículo de la sección dedicada a Uruguay, titulado “Mario Handler y un tríptico cinematográfico sin hipótesis”, Federico Beltramelli examina la obra de uno de los más reconocidos documentalistas uruguayos y propone analizarla como un tríptico de tres etapas. La primera correspondería al período de los años 60 (1964-1972), la segunda al exilio venezolano (1973-1978) y la tercera se iniciaría en 1999 hasta la actualidad. Beltramelli deja a un lado el trabajo de Handler durante el exilio para centrarse en el período inaugural de los sesenta y en la actualidad, dos momentos que le permiten trazar temáticas comunes entre *Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo* (1965) y el documental “más visto del cine uruguayo de todos los tiempos” (p. 218), *Aparte* (2003); entre *Elecciones* (1967) y *El voto que el alma pronuncia* (2011); o entre *1969: el problema de la carne* (1969) y el film que el director realizó con 81 años, *Columns Quebradas* (2015). Mientras traza un ir y venir de un título a otro, Beltramelli narra el momento en el que Handler se integra a la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República (UdelaR) e inicia su etapa experimental con el video, lo cual es articulado con la docencia y las intervenciones en torno a la tecnología.

En el segundo artículo sobre el caso uruguayo, “Documentales uruguayos de los ochenta: La resistencia entre el super-8 y el video”, Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica proponen un recorrido por la producción uruguaya de los años 80 pensando en una doble transición: la de la dictadura a la democracia y la del super-8 (el formato pensado para uso doméstico que utiliza una película de 8 mm) y el video. No es la primera vez que Keldjian y Tadeo Fuica discuten temáticas relacionadas con el cine de este período en Uruguay, y en la bibliografía de este capítulo puede verificarse la reflexión sistemática sobre esta filmografía que han llevado a cabo las autoras. En este artículo se detienen en el colectivo de realización audiovisual Grupo Hacedor, que funcionó en los años 80 y 90, a partir de un grupo de teatro que experimentaba con el super-8 (Comunitateocine) y otro espacio cooperativo de cine super-8 llamado CI-NECO. En ese marco, Keldjian y Tadeo Fuica profundizan en la experiencia del cortometraje *1 de mayo de 1983* (1983) y *Los ojos en la nuca* (1988). Este último fue filmado en super-8, pero luego producido en video, e incluye imágenes de la liberación de los presos políticos del Penal de Libertad y testimonios de familiares de desaparecidos, así como de integrantes (rehenes) del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros MLN-T. Como señalan las autoras, el caso del Grupo Hacedor muestra cómo

la relación entre materialidad, registro, procesamiento, edición y distribución ha estado sujeta a una tensión dinámica que no solo ha posibilitado la existencia de una filmografía amateur y precaria –en términos formales y estéticos– sino que también ha definido una práctica documental híbrida entre el cine y el video, caracterizada por la ubicuidad y a espontaneidad (p. 238).

Cabe destacar que, en el inicio del artículo, las autoras también recuperan y vinculan el escenario del super-8, single 8 y el video con la aparición de la Coordinadora Uruguaya de Cine y Video (CUCV) fundada en 1984, una agrupación gremial que surgió con el propósito de luchar por una cultura cinematográfica propia, vinculada a su realidad histórica.

En el tercer artículo sobre el documental político en Uruguay, “Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente: Entre la denuncia y la reflexión”, Mariana Achugar se centra en dos obras singulares: *Por esos ojos*, de Gonzalo Arijón y Virginia Martínez (1997) y *Trazos familiares*, de José Pedro Charlo (2017). La autora pone atención en la experiencia infantil durante la dictadura uruguaya, y toma a dos generaciones como eje de su análisis a la hora de pensar las transmisiones de memoria social. Para este propósito, la elección de estos dos documentales resulta muy acertada: ambos muestran el caso paradigmático de Mariana Zaffaroni, bien conocido en el Río de la Plata, secuestrada junto con sus padres en Buenos Aires en 1976 y localizada por las Abuelas de Plaza de Mayo, en 1983, aunque su identidad fue recién restituida en 1993. ¿Quién no recuerda el rostro de bebé de Mariana, que, como dice la autora, se convirtió en un símbolo de los niños robados por la dictadura? En esa línea, *Por esos ojos* muestra el momento en el que ella rechaza su identidad, mientras que en *Trazos Familiares* nos acercamos a una Mariana que inició el proceso de aceptación de su familia biológica. Como dice la autora, tanto Martínez como Charlo son dos realizadores “emblemáticos del cine documental uruguayo en torno a la memoria traumática” (p. 259), y este artículo los reúne de forma productiva para analizar el pasado reciente. En su análisis, Achugar se ocupa de pensar los contextos históricos de producción de cada documental en relación con las políticas de memoria y señala, también, la transición en los modos de narrar el pasado reciente, del dominio más bien expositivo al giro subjetivo que permea las narrativas más contemporáneas.

Por su parte, en el primer artículo referido al caso de Argentina, “Imágenes distantes de un pasado reciente: Archivo, ficción y testimonio en los documentales de la recuperación democrática”, Gustavo Aprea analiza un corpus documental del período 1983-1989 que le sirve para poner atención en el valor testimonial del material de archivo, en las formas de su apropiación, en el uso del testimonio, así como en el recurso menos habitual de la reconstrucción de los acontecimientos en el documental de aquellos años. Dentro del mismo período se inscribe el segundo artículo escrito por Javier Campo, “Testimoniar en tierra arrasada. El cine documental político argentino entre 1983 y 1989”. En este trabajo, el autor plantea un análisis comparativo de los documentales que denunciaron la desaparición de personas, destacando el dominio de las narrativas democrático-humanitarias que los caracterizaron. Campo piensa en estos testimonios no solamente para señalar las omisiones que dichos tes-

timonios exponen acerca de la trayectoria militante de los desaparecidos y su lucha revolucionaria anterior, sino para articularlos a una estética, a una forma en la que el documental político los pone en escena, ya sea en relación con un estilo observacional –en el cual el protagonista dialoga con otro sujeto–, como también por el modo en que se inserta la voz en relación con el cuerpo o como efecto de la ausencia de cortes en la edición.

Por su parte, el artículo de Margulis que cierra la sección dedicada al caso argentino, “Expectativas en transición: El tratamiento filmico de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los indultos en el documental argentino de la restauración democrática”, se pregunta acerca de cómo los documentales mostraron el desencanto que generaron las leyes y los decretos que restringieron el castigo a los culpables por los crímenes de la última dictadura. Como explica la autora, las categorías de “cine del exilio” o la de “cine nacional” marginaron, de alguna manera, el corpus del que se ocupa el trabajo de Margulis: se trata de títulos dirigidos por argentinos que estaban en el exilio o residían en el extranjero, como las películas de Jorge Denti *No al Punto Final* (1986) y *Entre el cielo y la tierra* (1986), o *El beso del olvido*, de Eduardo Mignogna (1991), entre otros materiales. Margulis destaca “un sentimiento generalizado de decepción como clima de época” (p. 124) y explora, en estos films, la presencia de un desencanto que, además de referirse a las expectativas en relación con la justicia, apunta también a la desigualdad económico-social, el giro neoliberal, la corrupción y los “problemas irresueltos de la transición democrática” (p. 109).

En la sección final del libro dedicada, como ya mencionamos, al archivo, el rescate y la puesta en disponibilidad de este tipo de producciones audiovisuales, Sebastián Vidal Valenzuela trabaja sobre los archivos de arte y videoarte para el caso chileno, Mariel Balás y Tadeo Fuica abordan el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) de Uruguay y Pablo Gullino explora un corpus marcado por un rasgo común: la representación de la Guerra de Malvinas por medio de tecnologías generadas por computadora. Artículos que, para concluir, terminan de completar un libro que es una contribución relevante para el campo de estudios del cine documental latinoamericano y que propone miradas novedosas sobre un corpus de difícil acceso –en su mayor parte–. También es una forma de continuar preguntándonos acerca de cómo analizar y recuperar las prácticas cinematográficas, las colaboraciones existentes, las formas de filmar y de distribuir lo producido y el lugar de las tecnologías en marcos históricos transicionales que nos hablan de las transformaciones culturales, sociales, económicas y políticas de la región.

REFERENCIAS

de los Ríos Escobar, V. & Donoso Pinto, C. (2015). *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

MATERIAL AUDIOVISUAL CITADO

- Grupo Hacedor (1983). *1 de mayo de 1983*. Uruguay: Grupo Hacedor.
- Grupo Hacedor (1988). *Los ojos en la nuca*. Uruguay: Grupo Hacedor.
- Arijón, G. & Martínez, V. (1997). *Por esos ojos*. Francia-Uruguay: Point du Jour France 2-télé Europe y Tevé Ciudad.
- Cámara en Mano (1987). *One player*. Chile: Cámara en Mano.
- Cámara en Mano (1987). *Orgasmo Callejero*. Chile: Cámara en Mano.
- Charlo, J. P. (2017). *Trazos familiares*. Alemania-España-Uruguay: Guazú Media.
- Agüero, I. (1985). *Como me da la gana*. Chile: Ignacio Agüero.
- Agüero, I. (1993). *Sueños de hielo*. Chile: Ignacio Agüero y Andrés Racz.
- Agüero, I. (2011). *GAM*. Chile: Lupe Films.
- Agüero, I. (2016). *Como me da la gana 2*. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.
- Denti, J. (1986) *Entre el cielo y la tierra*. México / Argentina: TVAL Producciones.
- Denti, J. (1986). *No al Punto Final*. México-Argentina: TVAL Producciones.
- Guzmán, P. (1975-1979). *La batalla de Chile*. Chile-Cuba-Francia: Equipo Tercer Año e Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.
- Handler, M. (1965). *Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo*. Uruguay: Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República.
- Handler, M & Ulive, U. (1967). *Elecciones*. Uruguay: Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República.
- Handler, M. (1969). *1969: el problema de la carne*. Uruguay: Departamento de Cine de *Marcha*
- Handler, M. (2003). *Aparte*. Uruguay: Mario Handler.
- Handler, M. (2011). *El voto que el alma pronuncia*. Uruguay: Mario Handler.
- Handler, M. (2015). *Columnas Quebradas*. Uruguay: Doce Gatos S.L. y Karin Handler.
- Handler, M. (2007). *Decile a Mario que no vuelva*. Uruguay: Doce Gatos S.L.
- Mignogna, E. (1991). *El beso del olvido*. Argentina: Videoflor.
- Ruiz, R. (1990). *A TV Dante (Cantos IX-XIV)*. Reino Unido: Artifax, CAL Videographics Ltd., Channel 4 Television Corporation, Dante B.V., Elsevier, Vendex Film Beheer, RM Associates y Vrijzinning Protestantse Radio Omroep.

Ruiz, R. & Sarmiento, V. (1990-2017). *La telenovela errante*. Chile: Poetastros & RR Producciones.

* Contribución: 100% de la autora.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación de la reseña.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Cecilia Lacruz. Doctora (Cand.) en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Argentina). M.Phil. en Latin American Studies, Universidad de Cambridge (Reino Unido). MA en Film Studies, University College Dublin (Irlanda). Licenciada en Comunicación orientación Audiovisual, Universidad ORT Uruguay. Co-fundadora e integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y Gr. 2, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (Uruguay). Investigadora, Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Colaboró en volúmenes colectivos con los artículos: *La pantalla presa en Libertad* (2015), *Uruguay: la comezón por el intercambio* (2016) y *Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta* (2018).

Declaración de ética editorial y buenas prácticas

Revista académica *InMediaciones de la Comunicación*, Escuela de Comunicación, Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay

La Escuela de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Diseño, perteneciente a la Universidad ORT Uruguay, promueve la edición de la revista *InMediaciones de la Comunicación* (*Inmediac. Comun.*), en formato papel desde 1998 y en formato digital desde el año 2017, con el propósito de difundir contenido académico riguroso y de calidad en el campo de la comunicación y disciplinas afines. El contenido es de acceso abierto y está dirigido a investigadores, docentes, estudiantes de grado y posgrado, poniendo en circulación material escrito que es previamente seleccionado por el Comité Editorial y el Consejo Asesor, y evaluado a través del sistema doble ciego con la intervención de árbitros externos.

Asimismo, la Escuela de Comunicación se compromete a garantizar la ética de los artículos que se publican en *Inmediac. Comun.* Es imprescindible que todas las partes implicadas en el proceso de edición —directores, evaluadores y autores— conozcan y acaten los criterios establecidos y respeten las directrices fijadas para la publicación de artículos, reseñas, entrevistas y otros géneros de la producción académica.

Una vez aceptado un artículo y/o una reseña para su publicación, *Inmediac. Comun.* podrá disponer de este material tanto en formato impreso como por medios electrónicos, cd, Internet u otro dispositivo conocido o por conocer. Para ello, el autor o los autores autorizarán de forma escrita la reproducción, distribución, exhibición y comunicación del material. Dicho uso tiene como fin divulgar el trabajo en la comunidad científica y académica nacional e internacional y no persigue fines de lucro y el autor o los autores conservarán los derechos morales y patrimoniales del artículo.

Comité Editorial y Consejo Asesor

1- Se responsabilizan, junto al editor/a invitado/a de cada volumen, de publicar o no los artículos recibidos. Los mismos serán evaluados sin tener en cuenta la religión, la orientación sexual o política, el origen étnico, la pertenencia institucional, la ciudadanía o cualquier otra particularidad ajena a los parámetros académicos y criterios editoriales fijados por la revista *Inmediac. Comun.*

2- Se comprometen a publicar directrices para autores/as actualizadas en las que se establecen las responsabilidades de los postulantes y las normas de estilo que deben presentar los trabajos enviados a la revista. También se especifica el sistema de arbitraje utilizado para seleccionar los artículos y los parámetros de evaluación que los árbitros externos deben contemplar.

3- Se comprometen a garantizar la confidencialidad del proceso de evaluación. El mismo engloba el anonimato de los evaluadores y de los autores y la privacidad del dictamen producido por los evaluadores, de los contenidos evaluados y de los intercambios o consultas que le sean planteados al Comité Editorial o al Editor/a Invitado/a. Asimismo, mantendrán la confidencialidad ante posibles aclaraciones o reclamos que un autor desee enviar a los evaluadores del artículo.

4- Garantizan la publicación de las correcciones, aclaraciones y/o disculpas en todos los casos que se considere necesario.

5- Se responsabilizan de que los artículos recibidos no serán utilizados como insumo de otras investigaciones ni serán objeto de manipulación alguna sin el consentimiento de sus autores.

6- Se comprometen a tener un estricto respeto por la autoría. Los textos serán sometidos a control de plagio usando el servicio de prevención Turnitin. En caso de detectar alguna anomalía se les comunicarán los resultados a los autores, solicitándoles las aclaraciones pertinentes antes de definir si se trata de un comportamiento de plagio. El Comité Editorial y el Consejo Asesor actuarán en cada caso con tanta rapidez como le sea posible y aquellos artículos que se identifiquen como plagio se eliminarán de la revista o no se llegarán a publicar.

7- Declaran su compromiso por el respeto y la integridad de los trabajos que ya se han publicado.

Los autores

8- Se hacen responsables de las postulaciones y del contenido de los artículos enviados a la revista *Inmediac. Comun.* En tal sentido, deben garantizar que el artículo y los materiales asociados son de autoría propia y no infringen los derechos de autor de terceros.

9- Se comprometen a informar al Director, al Comité Editorial o al Editor/a Invitado/a del volumen cuando detecten un error relevante en los artículos publicados, con el fin de rectificar e introducir las correcciones que sean necesarias.

10- En caso de coautoría, deben justificar y presentar constancia de que existe el consentimiento de todos los autores del artículo enviado y postulado para su publicación en *Inmediac. Comun.*

11- En caso de que el artículo recoja adelantos de investigaciones previamente presentados en Jornadas, Coloquios o Congresos, debe ser informado oportunamente al Director, al Comité Editorial o al Editor/a Invitado/a del volumen.

Los evaluadores/árbitros externos

12- Se comprometen a hacer una revisión rigurosa, crítica e imparcial del artículo sujeto a evaluación. La misma tendrá en cuenta los criterios o parámetros de evaluación establecidos por la revista *Inmediac. Comun.*

13- Garantizan la aceptación o el rechazo del artículo evaluado de acuerdo a la relevancia del mismo, su originalidad, el interés y la pertinencia del contenido y el cumplimiento de las normas de estilo indicadas en las directrices correspondientes.

14- Se comprometen a respetar los plazos de devolución fijados por el Comité Editorial. En caso de contingencias que impidan cumplir dichos plazos, deben informarlo al Director, al Comité Editorial o al Editor/a Invitado/a con la antelación suficiente para poder responder al cronograma previsto por la revista.

15- Se comprometen a no difundir ni utilizar, bajo ninguna circunstancia, los contenidos de los artículos evaluados. Solamente será esto posible con el permiso de los autores y el Director o Comité Editorial de la revista.

Declaration of editorial ethics and good practices

Academic journal *InMediaciones de la Comunicación*, School of Communication, Faculty of Communication and Design, Universidad ORT Uruguay

The School of Communication of the Faculty of Communication and Design, belonging to Universidad ORT Uruguay, promotes the edition of the journal *InMediaciones de la Comunicación* (*Inmediac. Comun.*), in paper format since 1998 and in digital format since the year 2017, with the purpose of disseminating rigorous and quality academic content in the field of communication and other related areas of study. The content is open access and is aimed at researchers, professors, undergraduate and graduate students, putting into circulation written material that is previously selected by the Editorial Committee and the Advisory Board, and evaluated through the double blind system with the intervention of external referees.

Likewise, the School of Communication is committed to guarantee the ethics of the articles that are published in *Inmediac. Comun.* It is imperative that all the parties involved in the editing process — directors, evaluators and authors — know and abide by the established criteria and respect the guidelines set for the publication of articles, reviews, interviews and other genres of the academic production.

Once accepted an article and/or a review for publication, *Inmediac. Comun.* could dispose of this material both in printed format and by electronic means, cd, Internet or another device known or to be known. For this purpose, the author or authors should authorize in writing the reproduction, distribution, display and communication of the material. The use is intended to divulge the work in the scientific and academic community, and does not pursue profit; the author or authors will preserve the moral and patrimonial rights of the article.

Editorial Committee and Advisory Board

1- They are responsible, together with the guest editor of each volume, to publish or not the received articles. Those will be evaluated without taking into account the religion, sexual or political orientation, ethnic origin, institutional belonging, citizenship, or any other peculiarity beyond the academic parameters and editorial criteria established by the *Inmediac. Comun* journal.

2- They are committed to publish the updated guidelines for the authors in which the responsibilities of the applicants are established as well as the style rules that should be followed in the papers sent to the journal. It also specifies the arbitration system used to select the articles, and the evaluation parameters that external arbitrators must contemplate.

3- Are committed to guarantee the confidentiality of the evaluation process. It includes the anonymity of the evaluators and the authors, and the privacy of the opinion produced by the evaluators regarding the evaluated contents, and that of the exchanges or consultations presented to the Editorial Committee or to the Guest Editor. Moreover, they will keep the confidentiality in the case of any clarifications or claims that an author wishes to send to the evaluators of the article.

4- Guarantee the publication of corrections, clarifications and/or apologies in all the cases in which this is considered necessary.

5- They are responsible for the fact that the received articles will not be used as an input of other research nor will they be manipulated without the consent of the authors.

6- Are committed to have a strict respect for authorship. Texts will be subject to plagiarism control by using the Turnitin prevention service. In case of detecting any anomaly, the results will be communicated to the authors, requesting the pertinent clarifications before defining if it is a plagiarism behaviour. The Editorial Committee and the Advisory Board will act in each case as quickly as possible and those articles that are identified as plagiarism will be removed from the journal or will not be published.

7- Declare their commitment for the respect and integrity of the works that have already been published.

The authors

8- They are responsible for the applications and content of the articles sent to the *Inmediac. Comun* journal. In this respect, they must guarantee that the article and the associated materials are of their own authorship and do not infringe the copyrights of third parties.

9- They agree to inform the Director, the Editorial Committee or the Guest Editor of the volume when they detect a relevant error in the published articles, in order to rectify or introduce the necessary corrections.

10- In case of co-authorship, they must justify and submit proof that there is consent of all the authors of the article sent and submitted for its publication in *Inmediac. Comun.*

11- In case the article collects research advances previously presented in Conferences, Colloquiums or Congresses, it must be informed in a timely manner to the Director, Editorial Committee or Guest Editor of the volume.

The evaluators / external arbitrators

12- Are committed to a rigorous, critical and impartial review of the article subject to evaluation. It will take into account the evaluation criteria or parameters established by the *Inmediac. Comun* journal.

13- Guarantee the acceptance or rejection of the article evaluated according to its relevance, originality, interest and relevance of the content, and compliance with the style rules outlined in the corresponding guidelines.

14- They undertake to respect the return deadlines set by the Editorial Committee. In case of contingencies that prevent meeting the deadlines, they must inform the Director, the Editorial Committee or Guest Editor with sufficient time to be able to fulfill the schedule foreseen by the journal.

15- They compromise not to disseminate or use, under any circumstance, the contents of the evaluated articles. This will only be possible with the permission of the authors and the Director or Editorial Committee of the journal.

Declaração de ética editorial e boas práticas

Revista acadêmica *InMediaciones de la Comunicación*, Escola de Comunicação,
Faculdade de Comunicação e Desenho, Universidade ORT Uruguai

A Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho, pertencente à Universidade ORT Uruguai, promove a edição da revista *InMediaciones de la Comunicación* (*Inmediac. Comun.*), em formato papel desde 1998 e em formato digital desde 2017, com o propósito de difundir conteúdo acadêmico rigoroso e de qualidade no campo da comunicação e disciplinas relacionadas. O conteúdo é de acesso aberto e está dirigido a pesquisadores, docentes, estudantes de graduação e pós-graduação, colocando em circulação material escrito previamente selecionado pelo Comitê Editorial e pelo Conselho Assessor, e avaliado através do sistema duplo cego com a intervenção de árbitros externos.

A Escola de Comunicação assume o compromisso de garantir a ética dos artigos que são publicados em *Inmediac. Comun.* É imprescindível que todas as partes envolvidas no processo de edição – diretores, avaliadores e autores – conheçam e acatem os critérios estabelecidos e respeitem as diretrizes fixadas para a publicação de artigos, resenhas, entrevistas e outros gêneros da produção acadêmica.

Quando um artigo e/ou resenha for aceito para publicação, *Inmediac. Comun.* poderá dispor deste material, tanto em formato impresso como por meios eletrônicos, CD, Internet ou outro dispositivo conhecido ou por conhecer. Para tanto, o autor ou autores autorizam por escrito a reprodução, distribuição, exibição e comunicação do material. Dito uso tem como finalidade divulgar o trabalho na comunidade científica e acadêmica nacional e internacional e não visa fins de lucro, e o autor ou autores conservarão os direitos morais e patrimoniais sobre o artigo.

Comitê Editorial e Conselho Assessor

1- Responsabilizam-se, junto ao editor/a convidado/a de cada volume, pela publicação ou não dos artigos recebidos. Os mesmos serão avaliados sem ser levada em consideração a religião, a orientação sexual ou política, a origem étnica, a vinculação institucional, a cidadania ou qualquer outra particularidade alheia aos parâmetros acadêmicos e critérios editoriais fixados pela revista *Inmediac. Comun.*

2- Comprometem-se a publicar diretrizes atualizadas para autores/as, nas quais sejam estabelecidas as responsabilidades dos postulantes e as normas de estilo que devem ser seguidas nos trabalhos enviados à revista. Também se especifica o sistema de arbitragem utilizado para selecionar os artigos e os parâmetros de avaliação que devem ser contemplados pelos árbitros externos.

3- Comprometem-se a garantir a confidencialidade do processo de avaliação. O mesmo engloba o anonimato dos avaliadores e dos autores e a privacidade do ditame produzido pelos avaliadores, dos conteúdos avaliados e dos intercâmbios ou consultas que sejam propostos ao Comitê Editorial ou ao Editor/a Convidado/a. Além disso, manterão a confidencialidade frente a possíveis esclarecimentos ou reclamações que um autor deseje enviar aos avaliadores do artigo.

4- Garantem a publicação de correções, esclarecimentos e/ou desculpas em todos os casos em que se considere necessário.

5- Responsabilizam-se que os artigos recebidos não serão utilizados como insumo para outras pesquisas, nem serão objeto de nenhuma manipulação sem o consentimento de seus autores.

6- Comprometem-se a ter um estrito respeito pela autoria. Os textos serão submetidos a controle de plágio usando o serviço de prevenção Turnitin. Em caso de detecção de alguma anomalia os resultados serão comunicados aos autores, com a solicitação dos esclarecimentos pertinentes antes de definir que se trata de um comportamento de plágio. O Comitê Editorial e o Conselho Assessor agirão em cada caso com toda rapidez possível e aqueles artigos que sejam identificados como plágio serão eliminados da revista ou não chegarão a ser publicados.

7- Declaram seu compromisso com o respeito e a integridade dos trabalhos que já foram publicados.

Os autores

8- Responsabilizam-se pelas postulações e pelo conteúdo dos artigos enviados à revista *Inmediac. Comun.* Nesse sentido, devem garantir que o artigo e os materiais associados são de autoria própria e não infringem os direitos autorais de terceiros.

9- Comprometem-se a informar ao Diretor, ao Comitê Editorial ou ao Editor/a Convidado/a do volume se detectarem um erro relevante nos artigos publicados, com o fim de retificar e introduzir as correções que sejam necessárias.

10- Em caso de coautoria, devem justificar e apresentar constância de que existe o consentimento de todos os autores do artigo enviado e postulado para sua publicação em *Inmediac. Comun.*

11- Caso o artigo recolha dados de avanços de pesquisas previamente apresentados em Jornadas, Colóquios ou Congressos, o fato deve ser informado oportunamente ao Diretor, ao Comitê Editorial ou ao Editor/a Convidado/a do volume.

Os avaliadores/árbitros externos

12- Comprometem-se a fazer uma revisão rigorosa, crítica e imparcial do artigo sujeito a avaliação. A mesma levará em consideração os critérios ou parâmetros de avaliação estabelecidos pela revista *Inmediac. Comun.*

13- Garantem a aceitação ou rejeição do artigo avaliado de acordo com a relevância do mesmo, sua originalidade, o interesse e a pertinência do conteúdo e o cumprimento das normas de estilo indicadas nas diretrizes correspondentes.

14- Comprometem-se a respeitar os prazos de devolução fixados pelo Comitê Editorial. No caso de contingência que impeça cumprir ditos prazos, devem informar o fato ao Diretor, ao Comitê Editorial ou ao Editor/a Convidado/a com antecipação suficiente para poder responder ao cronograma previsto pela revista.

15- Comprometem-se a não difundir nem utilizar, em nenhuma circunstância, os conteúdos dos artigos avaliados. Isso somente será possível com a autorização dos autores e do Diretor ou Comitê Editorial da revista.

Normas de estilo para la presentación de artículos

Manual para la presentación de artículos para
Inmediaciones de la Comunicación, revista académica
de la Escuela de Comunicación de la Facultad de
Comunicación y Diseño, de la Universidad ORT Uruguay.

Inmediaciones de la Comunicación es una revista académica arbitrada e indexada que edita, desde 1998, la Escuela de Comunicación, de la Facultad de Comunicación y Diseño, de la Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* publica artículos inéditos y, de manera complementaria, otros géneros de la redacción académica y entrevistas a referentes del campo de la Comunicación y disciplinas afines. Su objetivo fundamental es la difusión de la producción teórica e investigativa, poniendo en circulación textos inéditos y material escrito que son previamente seleccionados por el Consejo Editorial con la intervención de árbitros externos. Su contenido está dirigido a investigadores, docentes, estudiantes de posgrado y grado. La publicación recibe textos en español, inglés y/o portugués. Los autores no pagan ningún costo por el procesamiento y el envío de los artículos a la revista.

A. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

Todos los textos-manuscritos recibidos cumplen con diferentes etapas de evaluación. En primer lugar, los artículos son revisados por el Consejo Editorial, el Director y/o Editores. Aquellos artículos que se ajustan a la pertinencia disciplinar establecida, cumplen con los estándares y los objetivos editoriales de la revista y con el enfoque temático propuesto, pasan a la siguiente etapa: el envío a evaluadores externos. *Inmediaciones de la Comunicación* utiliza para la evaluación de cada artículo el protocolo de arbitraje a ciegas. Cada artículo será evaluado por al menos dos expertos en el tema quienes determinarán: a) aceptar y publicar, b) revisar, reelaborar y aceptar, c) rechazar la propuesta. En caso de discrepancia en los dictámenes, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuyo dictamen definirá su publicación o no en la revista. Los resultados del proceso de evaluación serán inapelables en todos los casos.

B. ASPECTOS GENERALES DE LOS ARTÍCULOS (deben incluir):

- Título en español o portugués y en inglés
- Un resumen o abstract en español o portugués y en inglés (máximo 200 palabras).
- Cinco (5) palabras clave o keywords en español o portugués y en inglés.- Datos del autor o los autores (nacionalidad, filiación institucional, correo electrónico, etc.)
- Texto y paratextos (tablas, gráficos e imágenes —ver más adelante modo de presentación—)
- Referencias.
- Apéndices.
- Al final del artículo incluir la reseña curricular del autor o autores de no más de 200 palabras para cada reseña.
- Los artículos deberán enviarse al siguiente mail: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Enviar dos copias digitales del artículo

- Una copia con carácter anónimo y solamente el título del trabajo.
- La otra copia con el título del artículo debe acompañarse de los siguientes datos personales del autor/es: nombre completo, áreas de investigación o interés, procedencia-afiliación institucional actual, dirección postal, dirección electrónica, teléfonos, fecha.

C. ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LOS ARTÍCULOS (DEBEN INCLUIR):

- Del Título:** No debe superar los 65 caracteres (incluyendo espacios).
- Del Subtítulo:** En caso de que el título NO supere los 30 caracteres, se puede agregar un subtítulo que no debe superar los 60 caracteres (incluyendo los espacios).
- Del texto:** No debe superar las **10.000 palabras** incluyendo notas bibliográficas (para contar las palabras de un documento de Word, debe dirigirse a la persiana Herramientas, y hacer click en *contar palabras...*).

C.1. Formato del artículo

Título: Alineación: Centrado. Fuente: Times New Roman del 24. Estilo: Negrita Cursiva

Subtítulo Principal: Alineación: Centrado. Fuente: Times New Roman del 14. Estilo: Negrita Cursiva

Subtítulos internos: Alineación: Justificado. Fuente: Times New Roman del 12. Estilo: Negrita

Cuerpo de Texto: Alineación: Justificado. Fuente: Times New Roman del 12. Estilo: Normal

- Espacio interlineal sencillo
- Las páginas no deben estar numeradas

C.2. Para la presentación de reseñas

Las reseñas deben realizarse sobre novedades editoriales que no superen un lapso de tres años entre su año de edición y el del número de la revista.

Se espera que la reseña aporte una reflexión crítica del contenido y los aportes de la obra a la temática abordada. Se debe puntualizar el objetivo del trabajo reseñado, el método, la estructura, y proponer una evaluación de los resultados y aspectos originales del texto reseñado. La evaluación de las reseñas recibidas es realizada por el Comité Editorial.

El límite de extensión será de **3000 palabras** (incluyendo citas, notas, etc.)

El autor(es) o autora(s) debe precisar su nombre y apellido la pertenencia institucional.

Las referencias bibliográficas en el cuerpo del texto, las citas a pie de página y la bibliografía consultada deben seguir los mismos criterios indicados para los artículos.

D. REFERENCIAS, CITAS, BIBLIOGRAFÍA

Inmediaciones de la Comunicación es una revista académica que aplica la norma de estilo de la American Psychological Association (APA). Por lo tanto, solicitamos que se tengan en cuenta los requisitos que dicta la APA para citas, acreditaciones parentéticas, orden de los datos en las referencias, destacados gráficos y otras consideraciones claves que deben tenerse en cuenta al momento de elaborar el documento.

Véase: [https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20(1).pdf)

Véase:

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Véase:

Tutorial básico de APA Style

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Guía Rápida de APA Style (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Entre las consideraciones y requisitos más frecuentes de la norma APA se encuentran:

D.1. Citas textuales

Debe manejarse el texto entre comillas “.....” y entre paréntesis incluir, al final del texto citado: Apellido, Año de edición y página —ejemplo-: (Bourdieu, 1998: 47). Al final debe listarse como Bibliografía con los datos completos y deberá guardar las normas de estilo APA.

D.2. Paráfrasis

En algunos casos, no se realiza una cita textual, es decir tal y como fue escrita originalmente por el autor cuyas ideas estamos reconociendo, sino que se recogen sus ideas o argumentos centrales pero sin utilizar las palabras del autor. En este caso se puede colocar al final del párrafo la referencia al autor en el sistema autor-año.

Ejemplos:

También podemos pensar a las redes de comunicación y como éstas procesan el conocimiento y las ideas para crear y destruir la confianza, la fuente decisiva del poder. (Castells, 2009)

También podemos pensar como señala Castells (2009) a las redes de comunicación y como éstas procesan el conocimiento y las ideas para crear y destruir la confianza, la fuente decisiva del poder.

D.3. Varias obras o autores:

A modo de ejemplo, la referencia quedaría del siguiente modo: (Castells, 1997, 2003; Becerra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Referencias

La bibliografía incluye todas las fuentes y referencias citadas o utilizadas en el texto (libros, artículos o capítulos de libros, artículos de publicación periódica, tesis, ponencias) y debe ser incluida al final del trabajo ordenándola alfabéticamente por autor/a. Los datos que deben incluirse son: Apellido, Nombre. (Año) *Título*. Ciudad: Editorial.

Al citar una fuente “*en línea*” se usarán los lineamientos generales para citar en formato impreso. Se deberá consignar autor/a, si está dado, *el título*, la fecha de publicación o de actualización, si se encuentra disponible, el realizador, si se encuentra disponible, fecha de acceso y el URL o la dirección electrónica.

D.5. Notas ampliatorias

Las notas deben ser incluidas como **notas a pie de página**.

-Utilizar números arábigos (no romanos). Fuente: Times New Roman del 10

-Notas en pie de página: numeradas y en la misma página donde son mencionadas en el texto.

-Se recomienda utilizar sólo las notas a pie de página estrictamente necesarias.

E. TABLAS, GRÁFICOS E IMÁGENES

Deben ser presentadas en archivo de Excel (.xls) en dos copias. Se debe incluir referencia de su ubicación en el texto de Word. Deben estar diseñados en escala de grises.

Las imágenes deben enviarse en formato EPS (.eps) o Tiff (.tif) o JPG (.jpeg), y en escala de grises o a color. También se debe incluir referencia de su ubicación en el texto de Word.

F. CONSULTAS

Escribir a: inmediaciones@ort.edu.uy

O bien presentar una nota a la Universidad ORT Uruguay dirigida al Comité de Redacción de *Inmediaciones de la Comunicación*, Escuela de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay.

Dirección: Cuareim 1451, Montevideo, Uruguay.

G. PARA LA PREPARACIÓN DE LOS ENVÍOS. PRIVACIDAD Y NOTA DE COPYRIGHT

Antes de su envío, los autores deben chequear que se cumpla con los requisitos establecidos:

1. Si está enviando a una sección de la revista que se revisa por pares, tiene que asegurarse que han seguido las instrucciones que permitirán la revisión ciega del artículo. Es necesario esforzarse para evitar que la identidad de los autores y de los revisores sea conocida por ellos:

-Los autores del documento deben eliminar sus nombres del texto. (Debe estar acompañado de un archivo separado con los siguientes datos personales del autor/es: nombre completo, áreas de investigación o interés, procedencia-afiliación institucional actual, dirección postal, dirección electrónica, teléfonos, fecha).

-Con los documentos de Microsoft Office, la identidad del autor debe ser eliminada también de la propiedades del archivo (ver bajo Archivo en Word), pulsando sobre lo siguiente, comenzando por Archivo en el menú principal de la aplicación Microsoft: Archivo > Guardar Como > Herramientas (o Opciones en una Mac) > Seguridad > Eliminar información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar.

-Con PDFs, el nombre del autor debe ser eliminado también de las Propiedades del Documento encontradas bajo Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

2. El envío no ha sido publicado previamente, ni se ha presentado a otra revista (o se ha proporcionado una explicación en Comentarios al editor).

3. El fichero enviado está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.

4. Se han añadido direcciones web para las referencias donde ha sido posible.

5. El texto tiene interlineado simple; el tamaño de fuente es 12 puntos; se usa cursiva en vez de subrayado (exceptuando las direcciones URL); y todas las ilustraciones, figuras y tablas están dentro del texto en el sitio que les corresponde y no al final del todo.

6. El texto cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las normas APA.

-Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

-Nota de copyright

Es posible copiar, comunicar y distribuir públicamente su contenido siempre que se cite a los autores individuales y el nombre de esta publicación, así como la institución editorial. El contenido de esta revista no puede utilizarse con fines comerciales.

Style guide for article submission

This is a guide for the submission of articles for *Inmediaciones de la Comunicación*, academic magazine of the School of Communication, Faculty of Communication & Design, ORT University Uruguay.

Inmediaciones de la Comunicación is an arbitrated and indexed academic magazine edited, since 1998, by the School of Communication, Faculty of Communication & Design, of Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* divulges unpublished articles and, as a complement, other genres of academic writing and interviews to experts in the field of Communication and other related areas of study. Its' main objective is the diffusion of the theoretic and investigative production, putting unpublished texts into circulation in addition to written materials which are previously selected by the Editorial Council with the participation of external arbitrators. The content is directed towards researchers, professors, and postgraduate and graduate students. The publication accepts texts in Spanish, English and/or Portuguese. The authors do not have to pay any cost for the processing and submission of the articles to the magazine.

A. REVISION PROCESS BY PEERS

All the texts-manuscripts received have to comply with different evaluation stages. In the first place, the articles are revised by the Editorial Council, the Director and/or Editors. Those articles that adjust to the established disciplinary appropriacy, fulfill the standards and editorial objectives of the magazine, and the thematic focus proposed, continue to the following stage: the submission to external assessors. *Inmediaciones de la Comunicación* uses the arbitration protocol strictly for the evaluation of each article. The article will be evaluated by at least two experts in the field who will determine: a) acceptance and publishing, b) revision, rewriting and acceptance, c) rejection of the proposal. In the case of disagreement in the verdict, the text will be sent to a third arbitrator whose sentence will define the publishing in the magazine. The results of the evaluation process will be unappealable in every case.

B. GENERAL ASPECTS OF THE ARTICLES (THEY MUST INCLUDE):

- Title in spanish or portuguese and in english
- A summary or abstract in spanish or portuguese and in english (maximum 200 words)
- Five (5) words or keywords in spanish or portuguese and in english.
- Information of the author or authors (nationality, institutional affiliation, email, etc)
- Text and paratexts (tables, graphics and images –see submission style later)
- References
- Appendices
- At the end of the article a curriculum review of the author or authors has to be included with no more than 200 words for each review.
- The articles must be submitted to the following email: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Send two digital copies of the article

- One copy has to be anonymous (showing the title only).
- The other copy has to present the title of the article and needs to have the following personal details of the author or authors: full name, research fields or interests, origin and institution they currently belong to, postal address, electronic address, telephones and date.

C. SPECIFIC ASPECTS OF THE ARTICLES (THEY MUST INCLUDE):

- **Title:** It should never exceed the 65 characters (including spaces).
- **Subtitle:** In case the title DOESN'T exceed the 30 characters, it is allowed to add a subtitle which can not exceed the 60 characters itself (including spaces).
- **Text:** It must not exceed the **10.000 words** including bibliographic notes (to count the words in a Word document, you must go to Tools and click in *count words...*).

C.1. Format of the article

Title: Alignment: Centred. Font size: Times New Roman 24. Style: Italics Bold

Main Subtitle: Alignment: Centred. Font size: Times New Roman 14. Style: Italics Bold

Internal subtitles: Alignment: Justified. Font size: Times New Roman 12. Style: Bold

Body of the text: Alignment: Justified. Font size: Times New Roman 12. Style: Normal

Simple interlinear space

The pages must not be numbered

C.2. For the submission of reviews

Reviews have to be made about editorial news that do not surpass a period of three years since the edition and the number of the magazine.

It is expected that the review will provide a critic insight of the content and the contribution of the piece to the addressed subject. The objective of the reviewed work has to be signalled, its method, structure and an evaluation of the results needs to be proposed, including the original aspects of the reviewed text. The evaluation of the reviews received is carried out by the Editorial Council.

The extension limit will be of **3000 words** (including quotes, notes, etc)

The author/authors need to put their name, surname, and institutional affiliation.

The bibliographic references in the body of the text, the quotes at the foot, and the revised bibliography have to follow the same criteria outlined for the articles.

D. REFERENCES, QUOTES, BIBLIOGRAPHY

Inmediaciones de la Comunicación is an academic magazine that uses the style guide of the American Psychological Association (APA). For this reason, we ask for the APA requirements to be taken into account for making quotes, parenthetical accreditations, ordering the data in the references, graphic highlights and other key considerations that have to be considered at the moment of creating the document.

Look out for:

[https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%206th%20Edition%20(1).pdf)

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Look out for:

Basics of APA Style tutorial

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Rapid APA Style guide (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Among the more frequent considerations and requirements of the APA norm we can find:

D.1. Textual quotations

The text has to be used between inverted commas “...” and include, while using parenthesis, at the end of the quoted text: Last Name, publication date and page —for example-: (Bourdieu, 1998:47). At the end it has to be listed as Bibliography with the complete details and it must stick to the APA style guide.

D.2. Paraphrasing

In some cases, a textual quote is not made, that is to say, as it was originally written by the author whose ideas we are addressing. Instead, his ideas or main arguments are considered but the words adopted by the author are not used. In this case the reference to the author can be mentioned at the end of the paragraph in the system author-year.

Examples

We can also think about the networks of communication and how they process knowledge and ideas to create and destroy confidence, the decisive source of power. (Castells, 2009)

We can also think as Castells points out (2009) about the networks of communication and how they process knowledge and ideas to create and destroy confidence, the decisive source of power.

D.3. Numerous works or authors:

As an example, the reference could remain as follows: (Castells, 1997, 2003; Becerra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Reference

Bibliography includes all the sources and references quoted or used in the text (books, articles or book chapters, sporadically published articles, thesis, presentations) and has to be included at the end of the work ordering it alphabetically by author or authors. The data that has to be included is: Surname, Name, (Year) Title. City: Publishing house.

To quote a source *“on line”* the general guidelines have to be used to quote in a printed format. Author or authors should be mentioned, and, if it is given, the title, the date of release or update, if it is available, the producer, the date of access and the URL or electronic address.

D.5. Additional notes

The notes have to be included as **foot notes**.

Use arabic numerals (not roman). Font size: Times New Roman 10.

Foot notes: numbered and in the same page in where they are mentioned in the text.

It is recommended to use only the strictly necessary foot notes.

E. TABLES, GRAPHICS AND IMAGES

They must be presented in an Excel file (.xls) in two copies. A reference of its location has to be included in the Word text. They have to be designed in greyscale.

The images must be sent in format EPS (.eps) or Tiff (.tif) or JPG (.jpeg), and grayscale or color. It is also necessary to include a reference of its location in the Word text.

F. QUERIES

Write to: inmediaciones@ort.edu.uy

Or present a note to Universidad ORT Uruguay addressed to the Drafting Committee of *Inmediaciones de la Comunicación*, School of Communication, Faculty of Communication & Design, Universidad ORT Uruguay.

Address: Av. Uruguay 1185, Montevideo, Uruguay.

G. FOR THE PREPARATION OF THE SUBMISSIONS. PRIVACY AND COPYRIGHT NOTICE

Before sending the material, the authors must check that it complies with the established requirements:

1. If you are sending for a section of the magazine that is revised by peers, you have to make sure that the instructions that will allow for a blind revision of the article were followed. It is necessary to make an effort in order to avoid that the identity of the authors or the correctors is known:

-The authors of the document must delete their names of the text. (It has to be accompanied by a separate file with the following personal data of the authors: full name, research fields or interests, origin and institution to which they currently belong, postal address, electronic address, telephones and date).

-With Microsoft Office documents, the identity of the author must be deleted of the file properties as well (see below Word File), clicking on the following, starting by File in the main menu of the Microsoft application: File > Save As > Tools (or Options in a Mac) > Security > Delete personal information from the properties of the file while saving > Save.

-With PDFs, the name of the author has to be deleted from the Properties of the Document found below File in the main menu of Adobe Acrobat.

2. The submitted has not been published before, nor has it been presented to another magazine (or an explanation has been provided in Comments to the editor).

3. The catalogue sent is in OpenOffice format, Microsoft Word, RTF or WordPerfect.

4. Web addresses have been added for the references wherever possible.

5. The text has simple line spacing; the font size is 12; italics are used instead of underlying (except for URL addresses); and all of the illustrations, figures and tables are within the text in the corresponding place and not at the end of the document.

6. The text complies with all the bibliographic requirements and those of style suggested in the APA guidelines.

Declaration of privacy

The names and email addresses appearing in this magazine will be used exclusively for the purposes stated by the magazine and will not be available for any other purpose or person.

Copyright notice

It is possible to copy, communicate and distribute the content publicly if the individual authors are quoted and the name of the publication is included, in addition to the publishing institution. The content of the magazine can not be used with commercial purposes.

Normas de estilo para a apresentação de artigos

Manual para a apresentação de artigos para *Inmediaciones de la Comunicación*, revista acadêmica da Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidade ORT Uruguai.

Inmediaciones de la Comunicación é uma revista acadêmica arbitrada e indexada que edita, desde 1998, a Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* publica artigos inéditos e de maneira complementar, outros gêneros da redação acadêmica e entrevistas a referentes do campo da Comunicação e disciplinas afins. Seu objetivo principal é a divulgação da produção teórica e de investigação, colocando em circulação textos inéditos e material escrito previamente selecionados pelo Conselho Editorial com a intervenção de árbitros externos. Seu conteúdo é voltado para pesquisadores, professores e estudantes de graduação e pós-graduação. A publicação recebe textos em espanhol, inglês e/ou português. Os autores não pagam preço nenhum pelo processamento e envio dos artigos à revista.

A. PROCESSO DE REVISÃO POR PARES

Todos os textos ou manuscritos recebidos cumprem com diferentes etapas de avaliação. Em primeiro lugar, os artigos são revisados pelo Conselho Editorial, pelo Diretor e/ou Editores. Aqueles artigos que se ajustarem à pertinência disciplinar estabelecida, atenderem as normas e os objetivos editoriais da revista e tiverem o enfoque temático proposto, passam à seguinte etapa: o envio a avaliadores externos. *Inmediaciones de la Comunicación* utiliza para a avaliação de cada artigo o protocolo de arbitragem cega. Cada artigo será avaliado pelo menos por dois expertos no tema, quem determinarão: a) aceitar e publicar, b) revisar, reelaborar e aceitar, c) rejeitar a proposta. Caso haja discrepância nos ditames, o texto será enviado a um terceiro árbitro, cujo ditame definirá se será publicado na revista. Os resultados do processo de avaliação serão inapeláveis em todos os casos.

B. ASPECTOS GERAIS DOS ARTIGOS (DEVEM INCLUIR):

- Título em espanhol ou português e em inglês
- Um resumo ou abstract em espanhol e em inglês (200 palavras no máximo)
- Cinco (5) palavras chave ou keywords em espanhol ou português e em inglês.
- Dados do autor ou os autores (nacionalidade, filiação institucional, e-mail, etc)
- Texto e paratextos (tabelas, gráficos e imagens —ver abaixo modo de apresentação—)
- Referências
- Apêndices
- No final do artigo deve-se incluir a resenha curricular do autor ou autores de não mais de 200 palavras para cada resenha
- Os artigos deverão se enviar a: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Enviar duas cópias digitais do artigo

- Uma cópia com caráter anônimo e apenas o título do trabalho
- A outra cópia com o título do artigo deve se acompanhar dos seguintes dados pessoais do autor/es: nome completo, áreas de investigação ou interesse, procedência-afiliação institucional atual, endereço postal, endereço eletrônico, telefones, data.

C. ASPECTOS ESPECÍFICOS DOS ARTIGOS (DEVEM INCLUIR):

- Do Título:** Não deve superar os 65 caracteres (incluindo espaços)
- Do Subtítulo:** Caso o título NÃO supere os 30 caracteres, pode-se adicionar um subtítulo que não deve superar os 60 caracteres (incluindo os espaços)
- Do texto:** Não deve superar as **10.000 palavras** incluindo notas bibliográficas (para contar as palavras de um documento de Word, deve se dirigir à opção Ferramentas e clicar em “contar palavras”).

C.1. Formato do artigo

Título: Alinhamento: Centrado. Fonte: Times New Roman tamanho 24. Estilo: Negrito Itálico

Subtítulo Principal: Alinhamento: Centrado. Fonte: Times New Roman tamanho 14. Estilo: Negrito Itálico

Subtítulos internos: Alinhamento: Justificado. Fonte: Times New Roman tamanho 12. Estilo: Negrito

Corpo do Texto: Alinhamento: Justificado. Fonte: Times New Roman tamanho 12. Estilo: Normal

- Espaço interlinear simples
- As páginas não devem estar numeradas

C.2. Para a apresentação de resenhas

As resenhas devem se realizar sobre novidades editoriais que não superem um lapso de três anos entre seu ano de edição e o ano do número da revista.

Espera-se que a resenha contribua com uma reflexão crítica do conteúdo e os aportes da obra à temática abordada. Deve-se pontuar o objetivo do trabalho resenhado, o método, a estrutura e propor uma avaliação dos resultados e aspectos originais do texto resenhado. A avaliação das resenhas recebidas é realizada pelo Comitê Editorial.

O limite de extensão é de **3000 palavras** (incluindo citações, notas, etc).

O autor(es) ou autora(s) deve colocar seu nome, sobrenome e qual a sua instituição.

As referências bibliográficas no corpo do texto, as citações ao pé da página e a bibliografia consultada devem seguir os mesmos critérios indicados para os artigos.

D. REFERÊNCIAS, CITAÇÕES, BIBLIOGRAFIA

Inmediaciones de la Comunicación é uma revista acadêmica que aplica a norma de estilo da American Psychological Association (APA). Por isso, solicitamos que sejam tomados em consideração os requisitos estabelecidos pela APA para citações, acreditações parentéticas, ordem dos dados nas referências, destaques gráficos e outras considerações chaves que devem se considerar no momento de elaborar o documento.

Leia-se:

[https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20(1).pdf)

Leia-se:

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Leia-se:

Tutorial básico da APA Style

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Guia Rápido da APA Style (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Entre as considerações e requisitos mais frequentes da norma APA encontram-se:

D.1. Citações textuais

Deve-se trabalhar o texto entre aspas “...” e entre parêntesis incluir, no final do texto citado: Sobrenome, Ano de edição e página —exemplo—: (Bourdieu, 1998: 47). No final deve se listar como Bibliografia com os dados completos, segundo as normas de estilo APA.

D.2. Paráfrases

Em alguns casos, não se realiza uma citação textual tal como foi escrita originalmente pelo autor, cujas ideias estamos reconhecendo, se não que se obtêm suas ideias ou argumentos centrais, mas sem utilizar as palavras do autor. Nesse caso pode-se colocar no final do parágrafo a referência ao autor no sistema autor-ano.

Exemplos:

Também podemos pensar as redes de comunicação e como estas processam o reconhecimento e as ideias para criar e destruir a confiança, a fonte decisiva do poder. (Castells, 2009)

Também podemos pensar como assinala Castells (2009) as redes de comunicação e como estas processam o conhecimento e as ideias para criar e destruir a confiança, a fonte decisiva do poder.

D.3. Várias obras ou autores

A modo de exemplo, a referência ficaria assim: (Castells, 1997, 2003; Bercerra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Referências

A bibliografia inclui todas as fontes e referências citadas ou utilizadas no texto (livros, artigos ou capítulos de livros, artigos de publicação periódica, teses, palestras) e deve ser incluída no final do trabalho ordenando-a alfabeticamente por autor/a. Os dados que devem se incluir são: Sobrenome, Nome. (Ano) *Título*. Cidade: Editorial.

Ao referenciar uma fonte “on line” se usarão os lineamentos gerais para referenciar em formato impresso. Deve-se consignar autor/a, se estiver dado, o título, a data de publicação ou de atualização, se estiver disponível, o realizador, se estiver disponível, data de acesso e a URL ou endereço eletrônico.

D.5. Notas ampliatrias

As notas devem ser incluídas como **notas ao pé da página**.

-Utilizar números arábicos (não romanos). Fonte: Times New Roman de tamanho 10.

-Notas ao pé da página: numeradas e na mesma página onde são mencionadas no texto.

-Recomenda-se utilizar só as notas ao pé da página estritamente necessárias.

E. TABELAS, GRÁFICOS E IMAGENS

Devem ser apresentadas em arquivo de Excel (.xls) em duas cópias. Deve-se incluir referência de sua localização no texto de Word. Devem estar desenhados em escala de cinza.

As imagens devem se enviar em formato EPS (.eps) ou Tiff (.tif) ou JPG (.jpeg), e em escala de cinza ou a cores. Também deve-se incluir a referência da sua localização no texto de Word.

F. CONSULTAS

Escrever a: inmediaciones@ort.edu.uy

Pode-se apresentar uma nota à Universidad ORT Uruguay dirigida ao Comitê de Redação de *Inmediaciones de la Comunicación*, Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidad ORT Uruguay.

Endereço: Av. Uruguay 1185, Montevideu, Uruguai.

G. PARA A PREPARAÇÃO DOS ENVIOS: PRIVACIDADE E NOTA DE COPYRIGHT

Antes do seu envio, os autores devem verificar o cumprimento dos requisitos estabelecidos:

1. Se estiver enviando a uma seção da revista que é revisada por pares, tem que se assegurar de ter seguido as instruções que permitirão a revisão cega do artigo. É necessário se esforçar para evitar que a identidade dos autores e dos revisores seja conhecida por eles:

-Os autores do documento devem eliminar seus nomes do texto. (Deve estar acompanhado de um arquivo separado com os seguintes dados pessoais do autor/es: nome completo, áreas de investigação ou interesse, procedência-afiliação institucional atual, endereço postal, endereço eletrônico, telefones, data).

-Com os documentos de Microsoft Office, a identidade do autor deve ser eliminada também das propriedades do arquivo (ver abaixo Arquivo em Word), clicando na opção Arquivo no menu principal do Microsoft: Arquivo > Salvar como > Ferramentas (ou Opções caso estiver utilizando uma Mac) > Segurança > Remover informações pessoais das propriedades do arquivo ao salvar > Salvar.

Com PDFs, o nome do autor deve ser eliminado também das Propriedades do Documento, encontradas abaixo da opção Arquivo no menu principal de Adobe Acrobat.

2. O envio não tem sido publicado previamente, nem tem se apresentado a outra revista (ou tem se proporcionado uma explicação em Comentários ao editor).

3. O arquivo enviado está em formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF ou WordPerfect.

4. Adicionam-se endereços web para as referências sempre que for possível.

5. O texto tem entrelinhado simples; o tamanho de fonte é de 12 pontos; usa-se itálico em lugar de riscado (excetuando os endereços URL); todas as ilustrações, figuras e tabelas estão dentro do texto no lugar que corresponde e não no final de tudo.

6. O texto cumpre com os requisitos bibliográficos e de estilo estabelecidos nas normas APA.

Declaração de privacidade

Os nomes e e-mails colocados nesta revista se usarão exclusivamente para os fins declarados pela revista e não estarão disponíveis para nenhum outro propósito ou pessoa.

Nota de copyright

É possível copiar, comunicar e distribuir publicamente seu conteúdo sempre que sejam referenciados os autores individuais e o nome da publicação, assim como a instituição editorial. O conteúdo desta revista não pode se utilizar com fins comerciais.

Declaración de originalidad y cesión de derechos del trabajo escrito

Lugar y Fecha.....

Comité Editorial
Revista *InMediaciones de la comunicación*
Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño
Universidad ORT Uruguay

Por medio de la presente certifico que el artículo:
.....que se presentó a la revista académica *InMediaciones de la comunicación* editada por la Escuela de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay no ha sido publicado previamente y me comprometo a no someterlo a consideración de otra publicación mientras esté en proceso de evaluación, ni posteriormente en caso de ser aceptado para su publicación.

Declaro asimismo que los contenidos del artículo son producto de mi directa contribución intelectual.

Declaro que todos los materiales están libres de derecho de autor y me hago responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad ORT Uruguay.

En caso de que el artículo presentado sea aceptado, autorizo de manera ilimitada en el tiempo a la Escuela de Comunicación, de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay, para que incluya el texto en la Revista *InMediaciones de la Comunicación* y pueda reproducirlo, distribuirlo, exhibirlo y comunicarlo tanto en el país como en el extranjero por medios impresos, electrónicos, CD, Internet u otro medio conocido o por conocer.

Nombre y Apellido

Firma

Declaration of originality and transfer of rights of the written assignment

Place and Date.....

Editorial Committee
InMediaciones de la comunicación Magazine
School of Communication
Faculty of Communication & Design
Universidad ORT Uruguay

I hereby certify that the article:
..... that was submitted to the academic magazine *InMediaciones de la comunicación* edited by the School of Communication of Universidad ORT Uruguay has not been published previously and therefore I pledge not to offer it into the consideration of any other publication while it is being evaluated, nor afterwards in the case of being accepted for publishing.

I declare as well that the contents of the article are the product of my direct intellectual contribution.

I assure all the materials are free of copyright and I make myself responsible of any lawsuit or complaint related with the intellectual property rights, exonerating Universidad ORT Uruguay of any responsibility related with this matter.

In case the submitted article is accepted, I authorize the School of Communication, Faculty of Communication & Design, of Universidad ORT Uruguay to use it freely with no time restrictions, and to include the text in the magazine *InMediaciones de la Comunicación* with the aim of reproducing, distributing, exhibiting and communicating it both inside the country or abroad through printed, electronic means, CD, the Internet, or any other means known or yet unknown.

Full Name

Signature

Declaração de originalidade e cessão de direitos do trabalho escrito

Lugar e Data.....

Comitê Editorial
Revista *InMediaciones de la comunicación*
Escola de Comunicação
Faculdade de Comunicação e Desenho
Universidad ORT Uruguay

Por meio da presente certifico que o artigo:
..... que apresentou-se à revista acadêmica *InMediaciones de la comunicación* editada pela Escola de Comunicação da Universidad ORT Uruguay não foi submetido à publicação e comprometo-me a não submetê-lo a consideração de outra publicação enquanto esteja em processo de avaliação, nem posteriormente em caso de ser aceito para sua publicação.

Declaro também que o conteúdo do artigo é produto da minha direta contribuição intelectual.

Declaro que todos os materiais estão livres de direito do autor e faço-me responsável de qualquer litígio ou reclamação relacionada com direitos de propriedade intelectual, exonerando de responsabilidade a Universidad ORT Uruguay.

Caso o artigo apresentado seja aceito, autorizo de maneira ilimitada no tempo à Escola de Comunicação, da Faculdade de Comunicação e Desenho, da Universidad ORT Uruguay para que inclua o texto na Revista *InMediaciones de la Comunicación* e possa reproduzi-lo, distribuí-lo, exibi-lo e comunicando-o tanto no país quanto no estrangeiro por meios impressos, eletrônicos, CD, Internet ou outro meio conhecido o por se conhecer.

Nome e Sobrenome

Assinatura



JUNIO 2021

Facultad de Comunicación y Diseño
Escuela de Comunicación

Av. Uruguay 1185, 11.100, Montevideo Uruguay. Tel.: (0598) 2 902 1505 - <https://fcd.ort.edu.uy>
www.ort.edu.uy