

Dirección

Mónica Arzuaga
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
marzuaga@ucu.edu.uy

Edición

María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
mines.nogueiras@ucu.edu.uy

Comité editorial

Mónica Arzuaga
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
marzuaga@ucu.edu.uy

Richard Danta
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
richard.danta@ucu.edu.uy

Carola Kweksilber
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
carola.k@ucu.edu.uy

Amalia Lejavitzer
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
amalia.lejavitzer@ucu.edu.uy

María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
mines.nogueiras@ucu.edu.uy

Graciela Rodríguez-Milhomens
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
graciela.rodriguez@ucu.edu.uy

Edición fotográfica

Cecilia Vidal
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
ceciliavidal7@gmail.com

Corrección de estilo

María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
mines.nogueiras@ucu.edu.uy

Asesoría bibliográfica

Silvana Tanzi
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
silvana.tanzi@ucu.edu.uy

Consejo consultivo

Carolina Aguerre
Universidad de San Andrés, Argentina
aguerre@udesa.edu.ar

Andrew Calabrese
University of Colorado, Estados Unidos
andrew.calabrese@colorado.edu

John Cheney-Lippold
The University of Michigan, Estados Unidos
john.cheney@gmail.com

Beatriz de Las Heras
Universidad Carlos III de Madrid, España
bheras@hum.uc3m.es

María Aparecida Ferrari
Universidade de São Paulo, Brasil
maferr@usp.br

Gonzalo Frasca
Universidad ORT, Uruguay
frasca@ort.edu.uy

Raúl Fuentes Navarro
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
raul@iteso.mx

María del Carmen Grillo
Universidad Austral, Argentina
mgrillo@austral.edu.ar

Roberto Herrscher
Universidad Alberto Hurtado, Chile
rherrscher@uahurtado.cl

Loup Langton
Western Kentucky University, Estados Unidos
loup.langton@wku.edu

Roberta Lentz
McGill University, Canadá
becky.lentz@mcgill.ca

María Magdalena López de Anda
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
magdalena@iteso.mx

Amparo Marroquín Parducci
Universidad Centroamericana, El Salvador
amarroquin@uca.edu.sv

Josep Lluís Micó
Universitat Ramon Llull, España
joseplluisms@blanquerna.edu

Humberto Orozco
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
horozco@iteso.mx

Ana Inés Pepe
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
anpepe@ucu.edu.uy

Xosé Pereira Fariña
Universidad de Santiago de Compostela, España
xose.pereira@usc.es

Pablo Porciúncula
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
pablo.porciuncula@afp.com

Teresa Quiroz
Universidad de Lima, Perú
tquiroz@ulima.edu.pe

Patricia Schroeder
Universidad de Montevideo, Uruguay
patricia@um.edu.uy

Salomé Sola Morales
Universidad de Sevilla
ssolamora@us.es

Mauricio Tolosa
Fundación de la Comunicología, Chile
mautolosa@gmail.com

Alberto Vital
Universidad Autónoma de México, México
albertovital04@yahoo.com.mx

Dixit es una revista académica semestral, arbitrada e indexada, que edita el Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay.

Dixit está disponible en línea: <http://revistadixit.ucu.edu.uy>

Periodicidad: semestral (enero-junio y julio-diciembre)
Lugar de edición: Montevideo, Uruguay
Entidad editora: Universidad Católica del Uruguay

Dixit es editada por la Universidad Católica del Uruguay.
Dirección: Av. 8 de Octubre 2738, C.P. 11600 Montevideo, Uruguay.
Teléfono: [+598] 2487 2717
dixit@ucu.edu.uy



Todo el contenido, excepto donde está identificado, está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial 4.0 Internacional.

Dixit está incluida en:



editorial

Introdução ao dossiê: A cidade no cinema argentino contemporâneo

Introducción al dossier: La ciudad en el cine argentino contemporáneo

Introduction to the dossier: The city in Argentine contemporary cinema

Natalia Christofolletti Barrenha

04-13

desde la academia | dossier

La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo

The city and the senses: sensations as images of space and affections in Argentine contemporary cinema

Esteban Marcos Dipaola

14-23

Urbano cindido: tensões da metrópole em AU3 – Autopista Central

División urbana: tensiones de la metrópoli en AU3 – Autopista Central

Splitted Urbis: metropolitan's conflict in AU3 – Autopista Central

Marília-Marie Goulart

24-35

El camino de Sísifo y la nostalgia reflexiva en el cine de Juan José Campanella

The path of Sisyphus and the reflective nostalgia in the cinema of Juan José Campanella

Hugo Hortiguera

36-53

La ciudad que huye: Formação dos 'countries' argentinos e os ruídos da cidade no cinema

La ciudad que huye: 'Countries' argentinos y los ruidos de la ciudad en el cine

La ciudad que huye: Argentine 'countries' and the noise of the city in the cinema

Suelen Caldas de Sousa Simião

54-69

Por causa de uma cerca: Território e narrativa cisados pelo medo em *O som ao redor* e *Historia del miedo*

Por una cerca: Territorio y narrativa divididos por el miedo en O som ao redor e Historia del miedo

Due to a fence: Territorie and narrative split by fear in the movies O som ao redor and Historia del miedo

Fernanda Sales Rocha Santos

70-81



Dixit :: verbo en latín que significa "dijo", "ha dicho"

Dixit n.º 31 :: julio-diciembre 2019

Departamento de Comunicación
Universidad Católica del Uruguay

tapa

Foto: Cecilia Vidal

desde la academia

Límites a la domesticación: usos obligados, reticencia y austeridad en la apropiación de la telefonía móvil

Limits to domestication: mandatory uses, reluctance and austerity in the appropriation of mobile telephony

Luis Ricardo Sandoval y Roxana Cabello

82-99

rapport

Poder fotográfico. Entrevista con John Mraz

Photographic power. Interview with John Mraz

Sandra Sánchez López

100-106

obra en comunicación

Apuntes sobre la materia. Ilustración

Notes on the matter. Illustration

Fabrizio Ceppi Rojas

107

obra en comunicación

Fotografía de Federico Rubio

Photography by Federico Rubio

108-119

comunicaciones

Congresos y enlaces de interés

Congresses and links of interest

118

Lista de revisores

Reviewer's list

119

El contenido de los artículos y obra es responsabilidad de los autores.

Revista de distribución gratuita registrada ante el MEC a los efectos del art. 4º de la Ley N° 16.099, n° de registro 2135/07, Tomo XV, Foja 47.



Foto: Ignacio Sánchez

Introdução ao dossiê: A cidade no cinema argentino contemporâneo

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1887>

Natalia Christofolletti Barrenha

Nos últimos 20 anos, a relação entre cinema e cidade tem sido objeto de sucessivas conferências ao redor do mundo, de um grande número de livros e coletâneas e de especiais em revistas científicas de várias áreas. Essa relação tem alcances enormes e enfoques que convocam a quase qualquer disciplina humanística, tendo geralmente caráter interdisciplinar e possibilitando inúmeros cruzamentos metodológicos, especialmente com a Arquitetura, a Cartografia, a Geografia e a Sociologia.

Grande parte dessa literatura acadêmica toma como embasamento teórico o reconhecimento, a partir da década de 1970, do espaço como categoria organizadora, e da espacialização como termo de análise e descrição da sociedade e culturas moderna e pós-moderna (Mello, 2011). Esse fenômeno, intitulado *spatial turn* (*quinada* ou *virada espacial*), tem em Henri Lefebvre e Michel Foucault seus principais referentes, já que suas análises do espaço contribuíram bastante para o entendimento da organização e da coerência do mundo moderno, influenciando consideravelmente o interesse cada vez maior no espaço. Aos trabalhos dos filósofos franceses unem-se os estudos de David Harvey, impulsionando uma reavaliação crítica do espaço e da espacialidade no pensamento social (Arias e Warf, 2009 citado em Andrews, 2014).

Costuma-se apontar a consolidação e o avigoreamento do debate cinema/cidade a partir da conversa entre Karen Lury e Doreen Massey, em uma edição especial da revista *Screen* intitulada “Space/Place/City and Film” (1999), na qual as pesquisadoras identificaram o foco no espaço (com uma inclinação desproporcional para o espaço urbano) e no filme como um subcampo de investigação. Várias obras já trataram de recuperar e sistematizar uma bibliografia que se dedica a essa discussão, entre as quais gostaria de destacar a introdução de Julia Hallam e Les Roberts ao livro *Locating the Moving Image* (2014), e *Film and Urban Space: Critical Possibilities* (2014), de Geraldine Pratt e Rose Marie San Juan. Um dos poucos materiais em português é o relatório de pós-doutorado de Cecília Mello: *Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo* (2011). Em espanhol, estão os trabalhos de Irene Depetris Chauvin.¹

Jean-Louis Comolli (2008) aponta que filmar uma cidade recoloca a questão do sentido: reprodução do mesmo ou produção de outro? Sua interrogação me transporta à famosa frase de Marco Polo à Kublai Khan em *As cidades invisíveis*: “(...) jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (Calvino, 2003, p. 27). Essa ligação é constantemente realçada ao se tratar da cidade cinematográfica —ademais, em via de mão dupla: por um lado, quando os universos ficcionais se ancoram em lugares reais; por outro, quando tais universos afetam a maneira como o mundo é percebido.

Natalia Christofolletti Barrenha

Universidade Estadual de Campinas, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9169-0489>
 nataliacbarrenha@gmail.com

¹: No prelo: *Geografías afectivas. Prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine contemporáneo de Argentina, Chile y Brasil.*

2:: Retomada, após um período de crise, da produção cinematográfica argentina, devido a uma série de fatores como a criação de uma lei de fomento ao setor, a reativação da cota de tela, o surgimento de inúmeras escolas de cinema e o acesso a equipamentos devido à convertibilidade cambiária. Uma nova geração entrou em cena, trazendo novas sensibilidades estéticas e novos princípios ideológicos.

3:: Parte considerável desta introdução ao dossiê foi desenvolvida para a tese, recentemente publicada pela editora Intermeios (Christofoletti Barrenha, 2019).

Conforme afirma Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2006), um filme não somente retrata as cidades e os lugares, mas assume papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos, ajudando tanto a “inventar” esses espaços quanto influenciando o entendimento dos mesmos. Adrián Gorelik (2004) reforça essa perspectiva, ao sustentar que a cidade e suas representações se produzem mutuamente: não há cidade sem sua representação, e as representações não apenas decodificam o texto urbano em conhecimento social como incidem no próprio sentido de transformação social da cidade. Para Marcos Adrián Pérez Llahí (2013), a cidade já se constitui como um discurso prévio ao filme: a figuração da cidade no filme supõe, pois, uma relação intertextual entre esse discurso anterior e aquele que se erige, então, em forma audiovisual. Para Ângela Prysthon (2006), há muitos modos de representar o urbano: modos estes que vão gerando padrões estéticos, os quais vão imaginando, desenhando e construindo outras cidades, outras formas de traduzi-las.

O presente dossiê “A cidade no cinema argentino contemporâneo” busca pensar como se concebe e se percebe a cidade no cinema argentino da última década. No denominado *nuevo cine argentino* (NCA),² surgido a meados nos anos 1990, o espaço urbano consolidou-se como um lugar privilegiado para se pensar as relações sociais, políticas e culturais da Argentina desse momento. No cinema argentino mais recente, após alguns anos de intensas modificações no panorama cinematográfico (com a consolidação das carreiras de diversos diretores e produtoras do *nuevo cine* e o incessante aparecimento de novos cineastas, estéticas e modos de produção), o espaço urbano ainda seria privilegiado?

Esta proposta nasceu do interesse em dialogar sobre a questão da cidade no cinema argentino contem-

porâneo, desdobrando um tema ao qual venho me dedicando desde minha tese de doutorado, finalizada em 2016 e intitulada *Espacios em conflito. Ensaio sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*.³

Antes de apresentar os artigos que compõem o dossiê, buscarei resgatar e sistematizar algumas abordagens sobre como se desenvolveu a relação com a cidade nos filmes ficcionais do NCA. Este itinerário será relevante no conjunto de textos que aqui se apresenta, estimulando, contextualizando e balizando as discussões trazidas pelos autores e autoras participantes.

A cidade no *nuevo cine argentino*: breve revisão

A cidade aparece como um proeminente elemento da narrativa em diversas produções ficcionais consagradas do NCA como *Rapado* (Martín Rejtman, 1995), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997), *Fuga de cérebros* (Fernando Musa, 1998), *Mala época* (Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli, 1998), *76 89 03* (Cristian Bernard e Flavio Nardini, 1999), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001), *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2001), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Solo por hoy* (Ariel Rotter, 2001), *Caja negra* (Luis Ortega, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Todo juntos* (Federico León, 2002) e *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2002), além dos inúmeros filmes de Raúl Perrone, especialmente a trilogia *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) e *5 pal'peso* (1998).

Apesar de existir uma negação sistemática dos realizadores do *nuevo cine* em pertencer a um movimento, não é difícil encontrar elementos comuns entre suas obras. Não houve uma busca programática por parte dos novos cineastas, e suas poéticas são variadas –mas, estabeleceu-se um *novo regime cria-*

tivo (expressão de Gonzalo Aguilar, 2006), no qual todos estavam atravessados por preocupações como a austeridade da *mise en scène* e com um realismo estético. Para Malena Verardi (2009), a busca por colocar em cena uma nova representação da cidade e um novo modo de vinculação com o mundo urbano atravessava grande parte dos filmes. Como reforça Alberto Chamorro:

(...) apesar da grande variedade de temas e estilos existentes nas produções filmicas da época, os diretores e os filmes do *nuevo cine argentino* sim tiveram elementos em comum. Entre eles, o fato de ter apresentado de forma consistente, através de sua narrativa, a relação entre os espaços urbanos –tanto reais ou físicos como intangíveis– que faz parte do imaginário cidadão (Chamorro, 2011, p. 13).

Os filmes que inauguraram e consolidaram essa nova geração se empenharam em cartografar as consequências da implantação das políticas neoliberais no país nos anos 1990, seguindo uma necessidade de representar os novos atores sociais que irromperam na sociedade argentina ou alcançaram novas formas de visibilidade. Tais transformações se davam especialmente no espaço urbano, atraindo os cineastas a delinear novos mapas sociais e geográficos através dos filmes (Veliz, 2010).

Em seu estudo sobre o NCA, Jens Andermann (2015) dedica um capítulo à cidade como locação principal para a *mise en scène* da crise social. Após uma breve discussão que aponta o estouro da crise de dezembro de 2001 como uma intervenção cinemático-urbana, o autor considera quatro itinerários pela cidade contemporânea como lugar da crise: o espaço nômade das margens sociais, o interior doméstico ameaçado da classe média, os espaços noturnos e codificados

da diversidade sexual e a cidade desfamiliarizada, alternativa e habitada por imigrantes e exilados.

No primeiro tópico, o teórico salienta como as margens e os marginalizados provocaram uma fissura no urbano com o qual o cinema argentino estava acostumado: o que antes ficava fora de campo torna-se o cerne dos filmes. Andermann se ocupa especialmente de *Pizza, birra, faso* para abordar essa questão. Considerado o filme inaugural do NCA, o longa de Caetano e Stagnaro foi analisado amiúde com respeito à relação que estabelece com a cidade –relação cujas características iriam ecoar em muitas outras produções. Uma dessas características destacada por Andermann é a desiconização da cidade: ao invés de pontos reconhecíveis, a ação transcorre em esquinas anônimas, entre postos de comida barata e descampados suburbanos às margens do rio (2015, p. 76).

Verardi (2009) faz um dos mais interessantes exames do filme que, segundo ela, permite dar conta das transformações dos modos de representar a cidade e da relação entre os espaços urbanos e suburbanos no NCA. Analisando a estruturação de espaços, Verardi encontra, como princípio construtivo, a constante delimitação de um dentro e um fora, configurando uma cidade dual de espaços exclusivos e marginais.

A partir da perspectiva espacial, o relato apresenta a cidade como demarcada por fronteiras que separam as zonas de possível ação para os jovens protagonistas de aquelas cujo acesso não lhes é permitido. A narração manifesta a polarização de uma cidade que, cada vez mais, vincula os espaços com a capacidade de consumo de seus habitantes. Embora os protagonistas circulem livremente pelas ruas da cidade, toda vez que ingressam em uma “zona proibida” a imagem se encarrega de

fazer visível certo incômodo, certa defasagem, evidenciando o não pertencimento dos jovens. Ao contrário, quando circulam pelos espaços marginais que habitam cotidianamente, produz-se um encaixe com a paisagem. A *mise en scène* dessa polarização questiona a naturalização de um olhar que demonstra a indiferença quando a miséria –dos espaços e dos personagens– se circunscreve a determinado âmbito, e incômodo se essa miserabilidade atravessa as fronteiras de seu nicho para se introduzir nesse outro espaço (Verardi, 2009).

Berner, 2004), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005) e o já citado *Vagón fumador*–, a atitude frente à crise costuma ser mais ambígua e complexa. Aparecem outras temporalidades, problemáticas e modos de experimentar e codificar o espaço urbano que, ao ser mais múltiplo e fluido, propõe outras questões para além das mais frequentes como centro/margem, ricos/pobres, família/desagregação.

Em seu trabalho sobre figuras fantasmagóricas no cinema latino-americano do século XXI e as marcas da crise no imaginário da cidade contemporânea, Carolina Rueda considera que, na produção cinematográfica pós-2000 do continente, o mapa físico da cidade adquire importância visceral e se converte em uma ferramenta fundamental mediante a qual se exibem a marginalização de comunidades, as grandes diferenças sociais e a desordem do espaço urbano em geral, entre outros efeitos da economia global/neoliberal (2012, p. 17). A cidade se descobre como um espaço simbólico que contém tanto sinais do passado como dos efeitos das mais recentes políticas econômicas –sinais que a autora vai interpretar através do conceito de *fantasmagoria*: aquilo que se encontra oculto no inconsciente coletivo e histórico, e que o cinema vai colocar em cena. *Ronda nocturna* é um dos filmes privilegiados por Rueda para abordar as capacidades de resistência e de desfrute do *outro* rechaçado em meio de uma vida incerta, mas não totalmente desafortunada, em megas urbes –entrecruzando o primeiro e o terceiro tópicos de Andermann.

Para Rueda, o filme de Cozarinsky expõe tanto a vida “sem-teto” e sua precariedade como propõe um giro que busca ressignificar a rua (enquanto referente do abjeto) ao apresentá-la nos termos de um espaço propício para a autonomia pessoal, a liberdade e o gozo. Sem ocultar os problemas da marginalidade urbana, o filme retrata o potencial do espaço físico da cidade e do sujeito que vive *na* rua e *da* rua.

As ideias de Andermann e de Rueda continuam dialogando ao tratarem de *Bolivia* –analisado, pelo primeiro, sob o tópico da cidade desfamiliarizada, alternativa e habitada por imigrantes e exilados; e, pela segunda, a partir dos problemas de (i)migração, especialmente do campo à cidade. Sendo que o NCA encontra na cidade uma maneira de localizar a crise, como afirma Andermann, para este autor a migração, a diáspora e o exílio capturam esse traço fragmentário e desarticulado da cidade cinematográfica melhor que qualquer outra forma de experiência.

Os filmes aos quais se dedica Andermann nesse tópico, intitulado por ele como “Cidades em trânsito”, proporcionam, segundo o teórico, um ponto de vista diverso sobre uma cidade e um país em crise. No longa de Caetano, a atenção recai sobre o lugar no qual se dá a ação (um café em Buenos Aires), utilizando tal espaço para pensar como as pessoas o ocupam e como isso as coloca, automaticamente, em um papel social: o lugar como localização e como função, dependendo de onde cada um se encontra na cadeia de produção capitalista. Como comenta Aguilar (2006), a morte do protagonista, o boliviano Freddy, se dá no umbral entre o bar e a rua, como se este fosse um lugar que ele não deveria ultrapassar. Rueda se concentra na história de ressentimento e ódio do *outro* e na persistência no presente da discriminação racial e da xenofobia de acordo com o conceito de “civilização e barbárie”. A autora também reconhece como se conforma uma série de territórios dentro do reduzido espaço do café, os quais se encontram divididos por linhas imaginárias de certa forma análogas aos extensos territórios que, dentro do mapa do país, narram uma história de hierarquias e de subalternização –forma de organização que também se repete na cidade.

Em seu estudo sobre a renovação do espaço no *nuevo cine*, Pérez Llahí (2007) prefere se debruçar sobre pro-

duções que se situam nas antípodas de um realismo reinante, como *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), sobre a qual comenta que “a opacidade que a vocação experimental dá ao filme não termina nunca de apagar seu compromisso oblíquo com o lugar real que o filme não chega a atualizar completamente, pois está aferrado aos enquadramentos fragmentários e aos planos detalhes” (2007, p. 76), característica que estende a *El nadador inmóvil* (Fernán Rudnik, 2000). O autor ainda cita *Hoteles* (Aldo Paparella, 2004) e *Monobloc* (Luis Ortega, 2005), nos quais há um corte definitivo com a identificação do lugar real –independente disso, o espaço continua tendo uma função marcante nos relatos.

Há ainda os filmes de ficção científica que trazem cidades inventadas ou reinventadas: *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998) e *La antena* (Esteban Sapir, 2007). Para falar do cinema de ficção científica argentino, Andrea Cuarterolo (2007) parte de uma referência inevitável dentro da cinematografia do país: *Invasión*, de Hugo Santiago (1969), e a importância do espaço:

(...) os caminhos abertos pelo filme de Santiago permitirão, por um lado, o surgimento de uma versão vernácula do gênero com identidade própria e, por outro, ajudarão a outorgar verossimilhança a uma temática, até então, ligada ao imaginário hollywoodiano. A primeira dessas linhas se relaciona com a construção do espaço. Santiago situa a ação do filme em Aquilea, uma cidade imaginária, mas que remete, inconfundivelmente, a Buenos Aires. (...) O próprio Santiago reconhece que “Aquilea é Buenos Aires mas é Aquilea e é a Argentina mas é Aquilea”. Desta maneira, identifica o referente para depois desnaturalizá-lo. Nesta operação, toma diversos aspectos da cidade real (as ruas centrais, a paisagem

4:: Apesar de ser considerado parte do NCA, especialmente no exterior, Campanella trabalha com modos de produção e poéticas bastante diferentes aos do *nuevo cine*, sendo mais ligado aos grandes conglomerados de comunicação. Fabián Bielinsky e Marcelo Piñeyro são outros realizadores que se destacam entre esses “diretores industriais”. Tais esquemas mais “industriais” também foram atualizados a partir de meados dos anos 1990. Podemos notar renovações estéticas e temáticas que se correspondem com as propostas do NCA, sendo a presença da cidade uma delas –filmes como *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000) e *Taxi, un encuentro* (Gabriela David, 2000) são exemplos notáveis da importância do espaço urbano nas tramas.

portuária, o típico café portenho, a Bombonera) e os reorganiza com uma nova lógica, criando um espaço, ao mesmo tempo, estranho e familiar, ameaçador e cotidiano, imaginário e real. Com mais ou menos variações, é esta forma de construir o espaço que vai marcar a maioria dos filmes argentinos de ficção científica das décadas seguintes (Cuarterolo, 2007, p. 83-84).

Assim, as produções de ficção científica do *nuevo cine* também mantêm a atenção voltada para o espaço urbano: seja representando cidades fictícias que seguem convenções do gênero; seja recuperando índices da cidade contemporânea para projetar uma cidade construída; ou quando a concepção visual pareceria não diferir da cidade atual, mas por efeito da narração a transforma em uma cidade imaginária (Brignardello, Pérez Rial e Turquet, 2008).

A cidade no pós-nuevo cine argentino: aproximações

Como afirma Aguilar em um breve epílogo para a edição de *Otros mundos* publicada em 2010, “muitos dos princípios que regiam o cinema a princípios dos anos 2000 se modificaram radicalmente, e o que antes eram casos isolados hoje configuram uma tendência cujos caminhos são muito difíceis de prever” (p. 238). Há mais de uma década já se discute que o *nuevo cine* transitou o tempo de uma geração inteira, lapso demasiado extenso para a dinâmica própria de um movimento cinematográfico.

Sergio Wolf, em um debate promovido em 2007 e denominado “Qual é a verdadeira situação do cinema argentino?”, propõe uma periodização do NCA a partir da estreia, naquele ano, de dois filmes que ele considera definidores, devido à capacidade de refletir sobre suas próprias problemáticas: *Estrellas*

(Federico León e Marcos Martínez) e *UPA – Una película argentina* (Camila Toker, Santiago Giralt e Tamae Garateguy). “Justamente, a autoconsciência de dois filmes recentes como *Estrellas* e *UPA* me faz pensar em um modelo que já é um circuito fechado, encerrado. (...) demonstram o esgotamento de um período e propõem (...) a necessidade de passar a outra fase” (Wolf, 2007).

Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008) é outro filme considerado divisor de águas entre o NCA e o que virá depois. Agustín Campero escolheu a produção de Llinás para fechar seu livro *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* (2009), Jaime Pena (2009) localizou o título como arremate da primeira década de NCA ou inaugurador de um NCA 2.0 que então se iniciava, e Aguilar o colocou como principal representante do que chamou de *cinema anômalo*.⁵

O presente dossiê se dedica a explorar filmes produzidos nesse contexto pós-NCA, ou seja, a partir de fins da década de 2000. No texto de abertura, “La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo”, Esteban Dipaola se debruça sobre alguns longas-metragens recentes que permitem uma reflexão sobre as sensações do deslocamento na cidade, com destaque para *Lulú* (Luis Ortega, 2014) e *Vapor* (Mariano Goldgrob, 2016). Nestes filmes, enfatiza-se a presença dos cheiros, dos corpos e seus gestos, do calor e da umidade como sensações que expandem os sentidos da composição relacional do espaço urbano. Esses signos, segundo o autor, possibilitam um olhar sobre a cidade que o cinema argentino capta a partir do que ele denomina *imagen-espacio* (2013).

Em “Urbano cindido: tensões da metrópole em *AU3 – Autopista Central*”, Marília-Marie Goulart se ocupa

do documentário *AU3 – Autopista Central* (Alejandro Hartmann, 2010), que acompanha moradores de um bairro nobre de Buenos Aires e coloca em cena as tensões sociais e urbanas que atravessam diferentes períodos históricos. Contra a tentativa de apagar um passado indesejado, nesta obra o espaço filmico é potente para dar visibilidade a diversos tipos de violência, e anima a discussão sobre expansão urbana gentrificada (onde a malha rodoviária de veículos particulares se sobrepõe aos interesses de ampla parte da sociedade), levando em conta um processo que, indiferente a governos ditatoriais ou ditos democráticos, privilegia um projeto de exclusão social e concentração especulativa do capital.

Hugo Hortiguera, em “El camino de Sísifo y la nostalgia reflexiva en el cine de Juan José Campanella”, propõe analisar a *forma espacial* (conceito tomado de Joseph Frank) da obra desse diretor e sua relação com o uso ideológico da nostalgia, focalizando especialmente *Luna de Avellaneda* (2004) e *Metegol* (2013), considerados pelo próprio Campanella versões de uma mesma história e produzidos em conjunturas políticas bastante diferentes. O autor parte do mito de Sísifo para examinar como certos elementos dessa história (a repetição infinita como castigo inútil e sem esperança) são utilizados pelo cineasta com um valor didático para exibir e preservar certos princípios que guiam a existência de sua comunidade —em sintonia com o que Andermann (2015) classificou como “interior doméstico ameaçado da classe média”.

Tanto em “El camino de Sísifo y la nostalgia reflexiva...” como em escritos anteriores, Hortiguera (2012, 2013, 2014) nota que a situação de deterioração dos laços sociais é, talvez, um dos elementos que mais significativa e insistentemente vem se projetando no discurso cinematográfico argentino da última década.

De um lado, o autor aponta como os filmes de Pablo Trapero ou Marcelo Piñeyro coincidem em falar sobre as fragmentações do espaço urbano, ao mesmo tempo em que aludem a âmbitos que deveriam ser refeitos ou reinventados, para que se possa reconstruir um lugar de encontro que hoje é de profunda disputa. Para esses diretores, os espaços urbanos têm perdido seu *status* como lugares de comunicação cultural e de interação social espontânea, se transformando em territórios partidos, de crises contínuas e cheios de fendas.

De outro, Hortiguera percebe que um dos aspectos mais chamativos da cinematografia argentina nesse período radica na fuga da cidade: observa como seus personagens abandonam a esfera urbana (Buenos Aires, especialmente) para se instalar de costas a ela, buscando um lugar bucólico ou quimérico. Mas os conflitos também alcançam essa zona íntima: uma divisão parece ter possuído os espaços mais recônditos, e neles se instalou uma fissura que os converteu em lugares instáveis e inseguros.

Esse “racha” do espaço público (que se alastra aos espaços privados) está posto de forma contundente nos filmes estudados pelos artigos seguintes: “*La ciudad que huye*: formação dos *countries* argentinos e os ruídos da cidade no cinema”, de Suelen Caldas de Sousa Simião, e “Por causa de uma cerca: território e narrativa cisados pelo medo em *Historia del miedo* e *O som ao redor*”, de Fernanda Sales Rocha Santos.

No primeiro, Caldas de Sousa Simião busca refletir sobre as mudanças urbanas e suas expressões no cinema argentino entrecruzando um conjunto de filmes —*La ciudad que huye* (Lucrecia Martel, 2006), *Cara de queso – mi primer ghetto* (Ariel Winograd, 2006), *Una semana solos* (Celina Murga, 2008), *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009), *Historia*

5:: Com este termo, Aguilar se refere a uma série de filmes, surgidos entre 2006 e 2010, que não se vinculam ao Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA para conseguir orçamento e que buscam instaurar outros circuitos de exibição. Partindo do subtítulo do livro de Campero, Aguilar acredita que o NCA traçou o caminho de um filme independente a outro. Porém, enquanto *Rapado* foi uma obra independente em um contexto hostil; descobrimento e aprendizagem ante a escassez de opções, *Historias extraordinarias* tem a independência como uma escolha; estratégia e fortalecimento de um modo de pensar o cinema (2010, p. 240).

del miedo (Benjamin Naishtat, 2014) e *Los decentes* (Lukas Valenta Rinner, 2016) – à luz do processo histórico de formação e multiplicação dos condomínios fechados (também chamados de *countries*) na Argentina a partir dos anos 1990, sob o contexto de políticas neoliberais. Segundo a autora, essas produções nos auxiliam a pensar e problematizar as relações entre sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano contemporâneo nessa espécie de “cidade que foge” que são os *countries*.

Caldas de Sousa Simião destaca como todos os filmes jogam com diversas figurações do medo e, em maior ou menor intensidade, flertam com ingredientes do horror. Sales Rocha Santos vai aprofundar essa questão através da análise comparativa entre *Historia del miedo* e o longa-metragem brasileiro *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), pensando como a temática da cisão territorial se relaciona com a questão do ressentimento social e se reflete, de forma análoga, na estrutura narrativa e estética dos dois filmes. Ambos abordam a questão da (in) segurança no espaço urbano e da contínua ameaça do corpo estranho, historicamente excluído. A atmosfera sensorial de medo que permeia a experiência dos habitantes dos centros urbanos do Brasil e da Argentina é articulada a partir de uma combinação de elementos de um realismo social e sensorial contemporâneo com procedimentos do cinema de gênero, particularmente do horror.

Atentar-se à forma como o cinema se relaciona com a cidade pode iluminar aspectos inesperados dos filmes e produzir novos sentidos para outras análises, a partir de variadas perspectivas. Neste texto, tentei recuperar e sistematizar algumas ideias e estudos a respeito do espaço urbano em filmes ficcionais do NCA. O dossiê proposto busca dar continuidade e ampliar esse debate, mobilizando, em torno do

tema da cidade, a cinematografia argentina recente, com o objetivo de elaborar uma forma singular de panorama no qual transitam diversas questões, identificando recorrências e particularidades nos modos de filmar, escutar, experimentar e conceber a cidade.

Referências

- Aguilar, G. (2006, 2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective. Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. Madison, WI / Lanham, MD: Fairleigh Dickinson University Press e The Rowman and Littlefield Publishing Group.
- Braga e Vaz da Costa, M. H. (2006). A cidade como cinema existencial. *RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, 7(2), 34–43. Recuperado de <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280>
- Brignardello, H. J.; Pérez Rial, A. e Turquet, M. (2008). Espacio y política de la ciudad en algunas películas del cine argentino de ciencia ficción. Em *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* (pp. 01–21). Rosario, Argentina: Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de <http://sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2008Brponencia%20brignardello-perez%20rial-turquet%20ok.pdf>
- Calvino, Í. (2003). *As cidades invisíveis*. São Paulo, Brasil: Biblioteca Folha.
- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines / Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento e Biblioteca Nacional.
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad. Espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*. Mar del Plata, Argentina: EUEM, 2011.
- Christofoletti Barrenha, N. (2019). *Espaços em conflito. Ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*. São Paulo, Brasil: Intermeios.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema,*

televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.

- Cuarterolo, A. (2007). Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina. Em M. J. Moore e P. Wolkovicz (Orgs.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 81–107). Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Dipaola, E. (2013). Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo. *Bifurcaciones*, 13, 1–12. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Hallam, J. e Roberts, L. (Orgs). *Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hortiguera, H. (2012). Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos films argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*. *Letras Hispanas*, 8(1), 112–127. Recuperado de <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:73bf0177-ee9c-469e-9d1f-d48a2e3e8a05/H.Hortiguera.pdf>
- Hortiguera, H. (2013). Pensar las ciudades: espacios intermediales/espacios interdictorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto). *CiberLetras*, 31. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/hortiguera.htm>
- Hortiguera, H. (2014). Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein. *Letras Hispanas*, 10(2), 36–50. Recuperado de <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:597632d5-8a13-4bf6-be72-c0e5ade6a-f8a/10.2Hortiguera.pdf>
- Lury, K. e Massey, D. (1999). Making connections. *Screen*, 40(3) – Special issue “Space/Place/City and Film”, 229–238. Recuperado de <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/40/3/229/1595062/>
- Mello, C. (2011). *Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo*. Relatório final de pós-doutorado, Universi-

dade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado de <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>

- Pena, J. (2009) (Ed.). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008*. Madrid, Espanha: T&B Editores.
- Pérez Llahí, M. A. (2007). La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino. Em M. J. Moore e P. Wolkovicz (Eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 69–80). Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Pérez Llahí, M. A. (2013). La inscripción del lugar urbano en el discurso audiovisual: el caso de Buenos Aires en el cine argentino reciente. Em *Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1249.pdf
- Pratt, G. e San Juan, R. M. (2014). *Film and Urban Space: Critical Possibilities*. Edimburgo, UK: Edinburgh University Press.
- Prysthon, Â. (2006). Prefácio. Em Â. Prysthon (Org.). *Imagens da cidade. Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas* (pp. 7–16). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Rueda, C. (2012). *Figuras fantasmagóricas en el cine latinoamericano del siglo XXI: trauma y huellas de crisis en el imaginario de la ciudad contemporánea*. Tese de doutorado em Filosofia, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA. Recuperado de http://d-scholarship.pitt.edu/16847/1/Dissertation_Carolina_Rueda_1.pdf
- Veliz, M. (2010). Cartografías urbanas. Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo. *Espacios de crítica y producción*, 44, 58–64. Recuperado de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/articulos44.html>
- Verardi, M. (2009). *Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen. Bifurcaciones*, 09. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm>
- Wolf, S. (2007, 25 de abril). La estética: el nuevo cine argentino no ha muerto. *Otros Cines, debate ¿Cuál es la verdadera situación del cine argentino?* Recuperado de <http://www.otroscines.com/nota-201-la-estetica-el-nuevo-cine-argentino-no-ha-muerto>



Foto: Ignacio Sánchez

La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo

The city and the senses: sensations as images of space and affections in Argentine contemporary cinema

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i31.1828>

Esteban Marcos Dipaola

RESUMEN

Las relaciones cine y ciudad son constitutivas, porque el cine surge como experiencia urbana. El cine contemporáneo se constituye desde la dimensión de una imagen-espacio. De acuerdo con la división efectuada por Gilles Deleuze, el cine clásico se constituía desde la imagen-movimiento y el cine moderno desde la imagen-tiempo; pero la contemporaneidad expresa las imágenes de la espacialidad en el cine. En este artículo se analizan películas recientes del cine argentino, que permiten una reflexión desde las imágenes sobre las sensaciones del recorrido urbano. En el abordaje aparece la noche, el verano y el calor como modos de circulación de la ciudad de Buenos Aires, pero exponiendo con ello la posibilidad de una comprensión de las imágenes de lo urbano mediante las sensaciones que atraviesan los tránsitos: el agobio, la humedad, los vapores y olores y las memorias fantasmáticas de encuentros y desencuentros que constituyen una ciudad.

Palabras clave: cine argentino; sensaciones; imagen-espacio; ciudad; olores; tránsitos.

ABSTRACT

The relationship between cinema and city are interrelated because film arises as an urban experience. According to the division elaborated by Gilles Deleuze, classic cinema is conceived from an image-movement perspective whereas modern cinema from an image-temporal aspect. However contemporary films are founded in a dimension between image and space. This article analyzes recent films from Argentine cinema that allow the contemplation of images that inhabit an urban sensation. Throughout the analysis, elements like the night, the summer and the heat show the audience the circulation of the city of Buenos Aires while at the same time exhibit a possible understanding of urban images through the sensations that cross everyday transit: the suffocation, the humidity, the vapors, the smells and the phantasmagoric memories of encounters and separations that all constitute a city.

Keywords: Argentinian cinema; sensations; image-space; city; smells; transits.

Introducción

En el cine contemporáneo las imágenes puede decirse que cedieron definitivamente el lugar de la representación, porque aunque en la emergencia del cine moderno principalmente con el neorrealismo en Italia y la *nouvelle vague* en Francia, la representación como dispositivo de las imágenes había sido puesta en crisis, sin embargo, en la contemporaneidad ocurre que asistimos a una “era visual” (Brea, 2005; Didi-Huberman, 1997) en la que las imágenes participan de los ámbitos cotidianos, vitales y funcionales de los individuos. En tal sentido, Kevin Lynch (2010) refiere que hay “una imagen pública de cada ciudad que es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales.... Estas imágenes colectivas son necesarias para que el individuo actúe acertadamente dentro de su medio ambiente” (p. 61).

Por eso es posible afirmar que las sociedades globales del presente se definen y cohesionan mediante imágenes, y el cine es un efecto más de las visualidades desplegadas. Cuando la realidad cotidiana —y sus prácticas— es principalmente visual, el cine captura las sensaciones y afecciones que promueven esos espacios imaginables.¹

De acuerdo con la distinción que propuso Gilles Deleuze (2005a; 2005b) en sus *Estudios sobre cine*, el cine clásico y el cine moderno se distinguen por dos modos diferenciados de la imagen: la *imagen-movimiento*, definida

principalmente por el encadenamiento sensoriomotor efectuado por el montaje como modelo prevaleciente en el cine clásico; y la *imagen-tiempo* donde, precisamente, el tiempo ya no está dado indirectamente por el encadenamiento y el empalme de los planos en el montaje, sino que es dado directamente por los planos y, especialmente, por el plano secuencia como modelo específico en el cine moderno.

Es a partir de los años ochenta y especialmente desde los años noventa en adelante, cuando el cine comienza a situar sus imágenes por fuera de esas dimensiones que definiera Deleuze, y esto debido a que lo visual, con la difusión de la televisión color primero y las computadoras y dispositivos electrónicos unos años después, se incorporó a la expresión de cualquiera de los vínculos y comunicaciones de los individuos. De este modo, el cine promovió una captación de lo visual y para ello inscribió otro modelo de la imagen, al cual denominé *imagen-espacio*,² donde el montaje y los planos inciden sin ser indicadores de la imagen, porque lo que prevalece es el modo en que cada plano y sus empalmes capturan las visualidades de los flujos contemporáneos: los desplazamientos, los trayectos, las presencias, los desvíos, las incertidumbres, porque, en definitiva, “una ciudad es una organización cambiante y de múltiples propósitos” (Lynch, 2010, p. 112).

Esteban Marcos Dipaola
Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas
y Técnicas-Universidad de
Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0003-1395-3794>
estebanmdipaola@gmail.com

Recepción: 13/06/2019
Aceptación: 23/07/2019

1:: En otros trabajos y en mis investigaciones elaboro y abordo la categoría de “producciones imaginables” para explicar la situación presente desde la indiscernibilidad entre las imágenes y la vida social. Para una mejor comprensión remito a Dipaola (2018; 2019).

2:: En un artículo de hace algunos años definí la *imagen-espacio* como constitutiva de la mirada sobre el devenir de la experiencia urbana que se configura en una ciudad. Allí aplico la concepción a una serie de películas del *nuevo cine argentino* y otras algo más cercanas al tiempo actual, y se tipifican tres modalidades de la imagen-espacio: *imagen-trayecto*, *imagen-flujo* e *imagen-presencia*. Véase Dipaola (2013).

La *imagen-espacio* es la captura de los flujos urbanos que se han convertido en imágenes antes incluso de que un encuadre cinematográfico lo tome para sí, y es posible su aparición cuando el cine ha desmontado la representación y constituye una experiencia de la mirada expresada en el conjunto de una “cultura visual”. Por eso puede esquematizarse esa *imagen-espacio* sobre los nudos de tres experiencias de la mirada que promueve el cine: la *imagen-trayecto*, que desde sus planos expresa la estética de una forma de recorrido; la *imagen-presencia* que captura el instante fijo en el cual un desplazamiento se forma, es decir, donde el plano no es parte de la movilidad, pero sí testigo de los flujos, pulsaciones y sensaciones del despliegue urbano; y finalmente, la *imagen-flujo*:

Las imágenes expresan las plurales maneras en que las prácticas, los objetos circulantes, las personas, sus diálogos y sus relaciones, etc., producen mediante sus dinámicas y flexibilidades, vale decir, a través de su permanente fluir, la experiencia de la ciudad (Dipaola, 2013).

Lo visual y el espacio, entonces, congregan una expresividad estética del cine contemporáneo. Y esto significa que la experiencia de la vida urbana es revitalizaciones y acciones constantes sobre el espacio, que las imágenes cinematográficas captan en sus mismos movimientos y devenires, porque no hay trayecto o desvío certero, sino la permanente posibilidad de su transfiguración. Se puede considerar también lo que Jacques Derrida (2013) comprende como el carácter fantasmal del cinematógrafo:

El cine es un arte del fantasma, es decir, que no es ni imagen ni percepción. No es como la fotografía o la pintura. (...) Es algo que no es ni real ni irreal: que vuelve, que se reproduce, en fin, se trata de la cuestión de la reproducción. A partir del momento en que la *primera* percepción de una imagen está ligada a una estructura de reproducción, tratamos con lo fantasmal (p. 320).

Entonces, las imágenes cinematográficas quedan fuera de la representación, es decir, el cine ya no puede decir

lo que hace ver, sino que se vuelve una visibilidad más en juego en el espacio saturado de visualidades de nuestra era, y en eso entonces también reside su condición espectral. Es posible argumentar más, retomando textos clásicos de Jean Epstein, especialmente cuando aborda la condición, justamente, fantasmática del cine en *La inteligencia de una máquina* (2015) y en *El cine del diablo* (2014), porque allí el autor interroga la imagen sobre la indicación de que toda proyección es un fantasma, y que el cinematógrafo transforma al sujeto en otro, poniendo en crisis, a la vez, la identidad producida por la imagen. Se transforma, con esto, el modo de mirar: el carácter fantasmático del cine traduce lo sustancial en un artificio. Es por esto que la forma en el cine solo se puede concebir como movimiento, dando lugar a que la imagen no se ajuste a un empleo racional de argumentos, sino que apele a afecciones, sensaciones y emociones. En línea con lo que referimos anteriormente de Derrida, la característica del cine es que compone en su artificio una figura de lo real que excede a la representación y, por tanto, transforma cualquier condición perceptiva.³

Con las consideraciones enunciadas, y sobre los desvíos, presencias y desplazamientos que la *imagen-espacio* despliega, el objetivo principal de este artículo es analizar las modalidades a partir de las cuales puede afirmarse que, en esta era de lo visual y de las producciones imaginables, también el espacio urbano se compone y organiza, entre diferentes trayectos y perspectivas, mediante sentidos, sensaciones y afecciones que expresan las tramas de derivas en una ciudad. Porque como sugiere Jean-Luc Nancy (2013): “La ciudad es una composición cuyo ‘com’, cuyo régimen de ensamblado, no es sintético ni orgánico, sin ser no obstante puramente analítico y mecánico: combinación o complejidad más que concordancia” (p. 78).

En estas condiciones, se prestará especial atención para elaborar este análisis a las películas argentinas *Vapor* (Mariano Goldgroh, 2016) y *Lulú* (Luis Ortega, 2014).

Condiciones de lo urbano en el cine

Cuando Jean-Louis Comolli (2007) definió que “el cine nace terriblemente urbano” (p. 506) buscaba inscribir en las características del trabajo de las imágenes cinematográficas su capacidad para captar las escenas de las ciudades y sus pasajes y, de esa manera, alterar los modos de la mirada sobre la ciudad. El cine se expresaba como una mirada posada sobre la ciudad. Pero esa esencialidad que Comolli adjudica a lo urbano para el cine, puede precisarse todavía más adecuadamente, porque si el cine es una forma de la mirada sobre la ciudad, es porque en esto capta sus condiciones de lo visible, lo que significa un movimiento de capturas que entre sus distintos planos dan luz a los tránsitos y trayectos, a las presencias y las ausencias y, en fin, a los modos de estar y de recorrer una ciudad. Porque la ciudad se define entre esos desplazamientos y “se construye al deconstruirse. Deconstruyéndose se desensambla para ensamblarse de otra manera, para ensamblar una incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada” (Nancy, 2013, p. 80).

Además, captar las condiciones de lo visible es condensar las capas que componen esa espacialidad, es decir, las maneras en que se perciben y se gustan, las afecciones que provocan, las sensaciones que promueven. Las ciudades contienen espacios que se reconocen por sus olores, que originan también aproximaciones o rechazos; y también los afectos que se exponen o las sensaciones que provoca. El calor es un modo de sentir la ciudad y de componer y organizar sus circuitos, las búsquedas de sombra o de espacios de resguardo del sol, definen estancias de la ciudad. Esto significa que hay todo un régimen de la visión sostenido en las derivas de sensaciones que disponen sentidos del espacio urbano y que “el ciudadano puede impartirle sus propios significados y conexiones” (Lynch, 2010, p. 113).

En el cine argentino, el olor siempre representó una característica de importancia en sus películas, y si el sentido del olfato aparece singularmente es menester atender a sus referencias o a las imágenes que definía. El cineasta Martín Rejtman hace aparecer de manera constante a los sentidos en sus filmes: lo auditivo es primordial en *Los quantes má-*

gicos (2004) y solo basta atender a los boliches bailables, la música estruendosa que debe escuchar el protagonista por decisión de su amigo y la atención minuciosa que presta también el protagonista a sutiles sonidos que provienen de su auto y que parecen prácticamente inaudibles. También el sentido del gusto en *Silvia Prieto* (1999) con las constantes referencias a comidas, el trozado de pollo y los restaurantes con formato de “tenedores libres”⁴ que se frecuentan.

Una película argentina en la que los olores tienen una consideración de relevancia es *La ciénaga* (2001) de Lucrécia Martel, donde la sensación de lo nauseabundo se confunde con el agobio por el calor del norte argentino en el verano, y esa condensación conforma la experiencia de un espacio de encierro y de cuerpos caídos, echados, que revelan que algo huele mal. A su vez, en *Caja negra* (2002) de Luis Ortega hay un despliegue del espacio urbano en las imágenes que es captado mediante cuerpos desgastados y rotos, cansados y que identifican sensaciones y afecciones de la vida.

En este sentido, la imagen-espacio en el cine contemporáneo remite, como señalamos antes, a los desplazamientos, a las presencias, a la intersección y los trayectos y flujos, pero también esta noción de imagen-espacio es importante para reflexionar acerca de la mirada del cine sobre la ciudad mediante sus sensaciones y afecciones, interpretando cómo se recrean sentidos de la ciudad a través de olores, calores, encuentros y citas, experiencias táctiles y visuales que van definiendo un régimen de la visión que posibilita capturar las vivencias de la ciudad y su composición del espacio, porque “la ciudad debe siempre devenir la ciudad que es sin poder jamás estar segura de ese ser” (Nancy, 2013, p. 57).

En semejante visualidad del espacio, la experiencia de la mirada que se forma encarna un cuerpo que se afecta y origina en las sensaciones que expresa la cualidad filmica, por eso el calor y los olores pueden ser sentidos. Tal como señala Vivian Sobchack (2004), lo subjetivo y lo objetivo son depuestos o pierden la certeza de su dualidad, porque la materia filmica impresiona también el cuerpo y lo encarna.

3:: Esto que sostengo a partir de algunas ideas de Derrida y principios de Epstein es una condición singular de la cinematografía y no puede remitirse a otras imágenes en la contemporaneidad. Si bien no es cuestión para este artículo, puede decirse que las redes sociales configuran disposiciones perceptivas, pero sin ningún artificio, porque lo que se juega en estas formas de interacción es que el dato de realidad aparezca como no mediado. La imagen circula, pero no es su sustancia (ver Dipaola, 2018).

4:: Principalmente durante los años de la década del noventa en Argentina proliferaron ese tipo de restaurantes llamados “tenedores libres”, donde por un valor fijo quienes asistían podían comer todo lo que quisieran de una amplia variedad de comidas.

Sensaciones: las imágenes cinematográficas y los olores de la ciudad

Ese régimen de la visión que se constituye con la imagen-espacio es lo que articula lo visual de la vida contemporánea con la imagen cinematográfica. Es decir, la imagen en el cine requiere de una puesta en escena, de encadenamientos de planos, etc. que organizan una narrativa y signos propios de la imagen. Sin embargo, en el tiempo presente, tales signos y narrativas están destituidos de sus dimensiones indiciales porque las imágenes están compuestas entre diferentes dispositivos. Si esto determinó una transformación de la mirada para el espectador, significó, al mismo tiempo, una revisión de la mirada del cine sobre las imágenes. Entonces, el régimen de visión es todas las imágenes que consignan un plano y sus encadenamientos, y la puesta en escena es siempre un régimen de mirada. Sin embargo:

La ciudad retira algo de su ser al régimen de la visión. Se niega a estar solamente colocada delante como un objeto. No brinda escapatoria: por el contrario, retiene, y si ofrece alguna vista, alguna imagen de sí misma, es preciso que sea lo que ella misma dispone, habilita, construye (Nancy, 2013, p. 64).

En la película *Lulú* de Luis Ortega ese régimen de visión tiene algunas características que el director había ensayado en filmes anteriores como la mencionada opera prima *Caja negra* y también su segunda obra *Monobloc* (2006). Lo que se argumentó antes acerca de los cuerpos en *Caja negra* puede atribuirse a los colores y otra vez a los cuerpos en *Monobloc*, porque en esta película también los cuerpos están rotos y cansados y definen las sensaciones del espacio como el encierro y la desolación: lo urbano en esta película es el desamparo y el abandono. Pero además los colores de la película son fuertes y algo oscuros, como si el espacio se constituyera en el sosiego de la noche y el calor, y una clara manera de observar esto en el filme es en la escena de la pileta en la terraza cuando las dos mujeres están sumergidas soportando el calor de la noche, y los cuerpos se rozan y además se habla de partes de estos, mientras la imagen reposa sobre un

reflejo del cuerpo hundido en el agua. En definitiva, algo que agobia, la incidencia del calor, es una caracterización que define las sensaciones del espacio urbano en buena parte de la filmografía del cine argentino.

En la película *Lulú*, Lucas (Nahuel Pérez Biscayart) es el novio de Ludmila (Ailín Salas), viven en una casilla que ocuparon, pero en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, y conviven también con el calor y la noche. A partir de esto, se compone una imagen-espacio que derivará mediante los tránsitos de esta pareja, pero sutilmente ese régimen de visión define los tránsitos a través de los conflictos entre ellos y las sensaciones que se impulsan. Las disputas entre la pareja generan huidas y abandonos que definen siempre nuevas derivas y componen experiencias concretamente diferentes de permanecer y producir sentido en el espacio.

La ciudad es, entonces, un lugar donde las afecciones y emociones pueden inquietar y transfigurar la comprensión de sus lugares y de sus dimensiones. En *Lulú* esto se evidencia por las distintas coincidencias en los transportes públicos y las actitudes que ambos personajes ponen en juego para encontrarse en distintos momentos del filme y recomponer su participación en el vínculo, esto es, su inscripción en ese espacio que define las formas en que recorrerán la ciudad, atendiendo a que “la ciudad es primeramente una circulación, es un transporte, un recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración” (Nancy, 2013, p. 38).

Pero también la película de Ortega interviene sobre la composición de la experiencia del espacio urbano a través de las caracterizaciones de los olores, principalmente porque Lucas trabaja cargando y descargando de un camión volcador los huesos de desperdicio de la faena de animales para el consumo humano. Entonces, Lucas aparece en varias oportunidades recostado entre huesos y pedazos de carne en el volquete del mismo camión, y el tránsito construye una dimensión de la urbanidad que rodea a ese personaje organizada mediante las sensaciones de olores nauseabundos y la podredumbre, algo que se expresa de manera explícita en una ocasión que lo



Foto: Ignacio Sánchez

encuentra Ludmila cuando él recién sale del camión y le dice: “¡qué feo olor tenés!”. La expresión de Ludmila no es agresiva y la dice incluso con desdén y desinterés, como si dijera cualquier cosa, pero sí es la expresión que define el encuentro, es decir, ella se encuentra en un lugar específico con su novio y el espacio de intersección de la cita no está definido cartográficamente, no está situado por coordenadas geográficas que demarcan límites y bordes, sino que es un espacio vivido por la sensación del “feo olor”, haciendo de la ciudad “un lugar donde tiene lugar algo diferente al lugar” (Nancy, 2013, p. 39).

El régimen de visión capta así que los lugares son espacios vividos a partir de sensaciones y afecciones, y que los sentidos del espacio urbano se dimensionan también a partir de estos modos de afectarse. En este caso singular del filme, el olor define un vínculo en un lugar determinado, pero en esa misma condición constituye los emergentes de una mirada de la ciudad: una ciudad que se observa y que es vista afectada por olores. Las sensaciones de la ciudad y ahora concretamente sus olores, puede decirse con sostén en los argumentos anteriores, definen las circulaciones por sus espacios y sus lugares.

Si estas sensaciones y afecciones permiten explicar la participación de las imágenes en la confluencia entre el espacio urbano y lo cinematográfico, tal como en buena medida lo pensó Comolli, esto es, como una esencialidad, se debe a que las experiencias que los propios habitantes

hacen de las ciudades se relacionan con sus distintas maneras de sentir las. Por esto, tales sensaciones y afectos organizan las tramas de lugares y los condicionan.

En el cine argentino también lo urbano ha sido referenciado constantemente mediante los bares y así las escenas de café significaron un factor de preponderancia en el régimen de visión de esta tradición cinematográfica. En general, los bares son puestos en el orden de la mirada por las distintas películas como lugares colmados de sensaciones, sentidos y afectos que definen esa producción visual del espacio. Es en tal aspecto, una ciudad que huele sus recovecos y los vuelve efectos de su narrativa. Entre esos despliegues es que el cine abre lo urbano a su disección, porque no es que la ciudad o el espacio urbano se presente como algo cerrado y definido y que el cine lo removiliza con sus imágenes; más bien se busca pensar que el espacio urbano es algo abierto y que no se define por una rigidez cartográfica, sino por sus mitologías y sus tradiciones, que modelan las sensaciones que otorgarán los sentidos siempre inestables para la dimensión de distintos lugares, promoviendo una condición de su ser que “en su movimiento perpetuo, desestablece lo que establece” (Nancy, 2013, p. 37).

Sensaciones: las imágenes cinematográficas y el calor de la ciudad

Esa experiencia de lo urbano abierta a los sentidos que revela las imágenes cinematográficas, distingue

las maneras de comparecer en una ciudad, es decir, de formar una lógica común carente, de todos modos, de alguna definición estable. El cine contemporáneo evidencia que la imagen-espacio no representa ni muestra la ciudad y más concretamente la despliega entre sus múltiples visibilidades, entre las distinciones que hacen de esta algo visible.

Si se refiere a la historia de las imágenes cinematográficas se encuentra que la ciudad aparece siempre a partir de sus desplazamientos. Deleuze atribuyó especialmente esto al cine moderno y su tendencia al “vagabundeo” (2005a), para aludir a los filmes del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* que concentraban sus planos en los desplazamientos de los personajes, haciendo un cine de traslados y de fugas.⁵ Pero es posible también hallar esas distinciones que aluden a las prácticas del espacio urbano y que configuran la ciudad en las experiencias que transmitía Walter Benjamin y sus descripciones del deambular como requisito de estancia en la vivencia de una ciudad. A la vez, el *flâneur* que tanto Benjamin como Charles Baudelaire han descrito como efectiva expresión de la ciudad. Y es posible agregar el *voyeur*, que se encuentra en películas como *Blow up* (1966) de Antonioni, en *Una película de amor* (1988) de Kieslowski o en *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, pero que además es una figura acentuada en el cine contemporáneo desde el momento en que la imagen está presentada como un registro de lo que es posible espiar, *hacer ver*.

Por esto, bien lo esclarece Comolli (2007) cuando afirma: “Filmar una ciudad, es filmar gestos o flujos que pasan o que no pasan, que se transforman o no en trazas” (p. 428). Lo que explica el pensador y crítico francés a partir de ello, es que en verdad el cine solo puede filmar el tiempo, pero las ciudades con sus desplazamientos y sus derivas y desvíos son la expresión del trazo mismo del tiempo, y por eso para Comolli la mirada es algo que es posible por la ciudad, como decíamos antes mediante la función del régimen de visión. Es la ciudad la que posibilita un ver y la que “no se libra a la mirada y se reserva, no exponiendo sus espacios sino de manera imprevista” (p. 428).

En la película *Vapor* de Mariano Goldgrob esa experiencia que expone Comolli se evidencia en la narrativa de sus imágenes. La película hace ver los ritos de una noche ante el encuentro casual de un joven y una joven (Julián Calviño y Julia Martínez Rubio) que alguna vez tuvieron una relación amorosa. A partir de esa casualidad, el despliegue del tiempo de la ciudad es un devenir de desplazamientos que se ordenan en las formas de encuentros y citas. Porque la ciudad es un espacio de encuentros, pero también de esperas y de fugas y de gestos que comunican y que registran un tiempo siempre algo impreciso o impuntual, que señala que “solo hay *impasses* en las ciudades, y toda ciudad sea tal vez un *impasse*” (Nancy, 2013, p. 19). Pero en ese *impasse*, lo que funciona en *Vapor* es una modalidad del tiempo dada por la repetición, porque los dos protagonistas se reencuentran, es decir, vuelven a vivir un tiempo alejado y, en algún punto, también ya ajeno, entonces remiten a recuerdos que hacen del tiempo una memoria y de esa manera, “la ciudad se ensambla visualmente como una constelación de gestos volátiles, cada uno de los cuales es rápidamente suplantado por otro” (Barber, 2006, p. 35).

Ellos recuerdan algunos momentos juntos, amigos compartidos, lugares frecuentados e incluso tienen sexo entre sí para dar una presencia a esa memoria. La memoria del tiempo, entonces, es también una mezcla de sensaciones sobre los recorridos de la ciudad y que hacen de esa ciudad un cuerpo visual y táctil. El encuentro y la cita hace de la ciudad un goce, y en *Vapor* esto se expresa en gestos y en conversaciones que no tienen destino, casi como el propio modo en que los jóvenes de la película deciden transitar la noche calurosa de Buenos Aires, sin ningún lugar de arribo “en un nudo vial que no envuelve sus propios destinos” (Nancy, 2013, p. 10), porque el goce de la ciudad se inscribe en la experiencia del desplazamiento y la constitución de un cuerpo siempre abierto. Jean-Luc Nancy (2013) define esa intensidad de la ciudad como cuerpo de especial forma:

La ciudad es una erotización del cuerpo social. Es decir que “lo social”, lo organizado, lo funcional, se vuelve el conjunto (lo similar ensamblado), lo

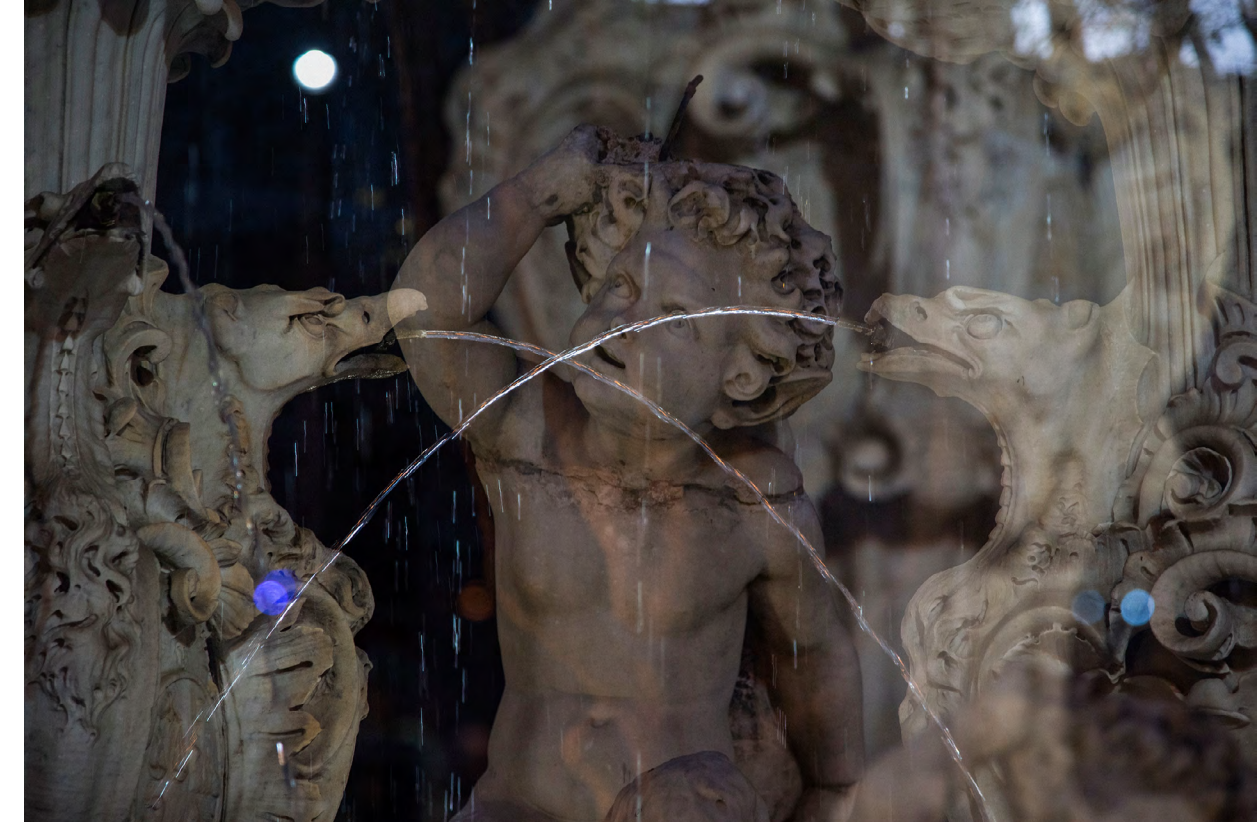


Foto: Ignacio Sánchez

común (lo vulgar y lo colectivo), el trato (solidario o dislocado), el ser-estar-juntos (como una suspensión del ser), la multitud, la masa, la totalidad sin total, y de nuevo, permanentemente, la vecindad incesante. Es una fricción de todos contra todos... una tensión solapada siempre en acción, una atención en no tocarse en el sentimiento de ser rozado por todos. Encuentros, casualidades, guiños de ojo, miradas de reojo, hacia atrás, una gran indiferencia y desatención en la que sin embargo todos se miran con insistencia: se miran a la cara y se desvían (pp. 72-73).

Ese goce de la ciudad que Nancy describe en los términos de una erotización de cuerpos que se pegan y armonizan incluso entre sus distancias y desvíos, es la indicación que transmite *Vapor*. Porque aquella memoria que mencionábamos antes para referir al tiempo de esa casualidad y de ese encuentro, se transmite a su vez, en que los personajes deambulan por la noche en medio de una ola de calor en Buenos Aires y donde escasea el agua. Son personajes que caminan y transpiran y tienen sed. Una ciudad de noche un verano, con vapor y con olores, la ciudad que agobia y que se desploma sobre el cuerpo de ellos dos que, igualmente, nunca dejan de deambular, y así “la ciudad parte en todos los sentidos, hundida en y por su circulación, en y por su polución, en y por su absorción infinita en el seno de su propia agitación” (Nancy, 2013, p. 32).

Esas mismas impresiones pueden también justificarse retomando una vez más a Sobchack (2004) y especialmente cuando construye la noción de “sujeto cinestésico” (*cinesthetic subject*),⁶ con la intención de exponer el modo en que el cine utiliza la visión y lo auditivo para explorar otras sensaciones que captan los sentidos humanos. En tal aspecto, en *Vapor*, incluso en momentos de silencio, las imágenes *hacen* sentir el agobio del calor de la ciudad y conforman un “sentimiento” de lo urbano desde esas afecciones.

En la película de Goldgrob, si la circulación hace que la ciudad carezca de destino, pero también de centro, o que el centro esté siempre fuera, descentrado e inubicable, y por eso van de un lado hacia otro sin detalles precisos, apenas saben que en algún momento de la madrugada se despedirán y cada uno se alejará del otro hasta perderse entre el vapor incesante del nauseabundo calor porteño, a su vez, también los olores tienen una incidencia fundamental para organizar a la ciudad y sus espacios.

El calor de esa noche en Buenos Aires, hace irrespirable el ambiente y también que cualquier líquido que esos jóvenes compren para quitarse algo de la sed pierda el frío rápidamente hasta volverse inadecuado para ser bebido. La transpiración es también una cualidad constante, ellos están siempre mojados, por el vapor y el sudor y por la poca agua que se pueden echar encima en alguna oportunidad. Esos olores despliegan usos de lo urbano y condensan mo-

⁶: La autora compone esta noción articulando el discurso cinematográfico con el discurso médico sobre el cuerpo y la actividad sensorial.

⁵: Distintas películas pueden mencionarse aquí como ejemplos: *Alemania, año 0* (1948) de Rossellini, *Ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica o *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Truffaut, son apenas algunas de ellas.



Foto: Ignacio Sánchez

dos de percibirlo y de habitarlo. No hay ciudad sin olor y Buenos Aires en verano precipita sobre los cuerpos que la habitan el olor vaporoso e inextinguible que recorre el cuerpo entero mientras se vive la ciudad.

En la película esto se evidencia en la convivencia con los demás compartiendo el agobio por la densidad irrespirable de un aire que quema. Por eso los protagonistas se meten en bares y toman una cerveza, se encuentran inesperadamente con gente conocida, pero que no ven hace tiempo y acaban en una fiesta encerrados, bailando y con más calor. La circulación del espacio urbano toma sentido desde esos despliegues de encuentros y sensaciones que definen una trama equívoca de la ciudad. Cuando una ciudad se expresa a partir de sus afecciones, de su densidad, cuando puede inscribirse en una única palabra o idea: *vapor*, entonces esa ciudad ha alcanzado a condensar un cuerpo social y posibilita ser recorrida y habitada desde esas densidades que la hacen explicable, esto también quiere decir que se puede volver imagen.

En *Vapor* claramente se ve a la ciudad de Buenos Aires, porque se la capta en su gesto habitual: el aire denso y cansino, irrespirable de sus noches de calor. Esa captación de la ciudad que realiza la película, significa inscribirla en un régimen de visión. Si Comolli, según señalamos antes, indicaba que la ciudad se deja ver pero siempre de formas imprevistas, en *Vapor* desde un encuentro casual entre dos jóvenes se posibilita ver todos los imprevistos de esa ciudad de Buenos Aires en verano; ciertamente no porque el calor agobiante sea algo no previsible para la estación del año, sino porque lo capta en el instante preciso en que se hace cuerpo entre quienes realizan la

experiencia de ese espacio urbano a partir de sus desplazamientos, encuentros y citas, porque:

en una ciudad se producen encuentros, y se la encuentra también. Pero no es el encuentro de alguien, de una unidad individuada y bien silueteada: es una travesía con impresiones y tanteos, con vacilaciones y aproximaciones. En verdad, es un acercamiento que no termina, es una cita cuyo lugar se desplaza, y quizá también la persona (Nancy, 2013, pp. 44-45).

En esa interpretación del filósofo francés acerca de los modos en que la ciudad efectúa su exposición para registrarse en una mirada, es posible capturar la narrativa de *Vapor*, es decir, aproximar en lo imprevisto de un encuentro casual, los lugares y espacios que repiten y reencuentran sensaciones y afectos. Las impresiones de lo vivenciado en un tiempo anterior, pero recubiertas del agobio por un aire denso, como si el amor de esos jóvenes mantuviera el calor, pero en un vapor que somete la respiración y que se evaporará con la despedida.

Conclusiones

En las dos películas mayormente referidas en este artículo, *Lulú* de Ortega y *Vapor* de Goldgrob, se destaca la presencia de los olores, los cuerpos y sus gestos, el calor como sensaciones que abren a los sentidos de la composición relacional del espacio urbano. Esos signos posibilitan una mirada sobre la ciudad y que el cine argentino contemporáneo registra desde lo que denominé imagen-espacio. Esta concepción de una imagen que en sus planos y en el montaje registra la espacialidad

de la ciudad como un ensamble que está siempre por hacerse sin nunca acabar, permite analizar los filmes a partir de los circuitos que registran para ver la ciudad, y en este caso se prefirió concentrarse especialmente en las sensaciones y afecciones.

De este modo, se caracteriza la urbanidad como una experiencia que es además compartida y que no tiene un enlace lineal y definido. Kevin Lynch lo enuncia bien cuando expone:

La persona en movimiento no solo puede sentir que “va en la dirección exacta” sino también que “ya casi ha llegado”. Cuando el recorrido incluye una serie de acontecimientos diferenciados como éstos, llegar y pasar de una meta secundaria a otra, el recorrido mismo adquiere significado y se convierte en una experiencia por derecho propio (Lynch, 2010, p. 119).

Esa posición de Lynch enseña que la ciudad está sobre sus desplazamientos, en la experiencia misma de sus trayectos y no en sus límites de emplazamiento urbano. Por eso puede aludirse a una espacialidad urbana compuesta mediante sensaciones y afectos que promuevan sentidos de la experiencia de lo urbano, tal como se procuró en este artículo. Las películas que posibilitaron la reflexión son singularmente adecuadas en tanto implican un registro especial de esa experiencia entre el calor de Buenos Aires y la presencia de los individuos en la calle como una vivencia de la ciudad. Pero esa composición de la ciudad a través de afectos y sensaciones es un atributo que caracteriza al cine en su historia, que es una particularidad significativa en muchas películas del cine argentino contemporáneo si se lo analiza a partir de una categoría como la de imagen-espacio.

Entonces, la ciudad que se deambula es la que no posee un recorrido fijo, sino una serie de desvíos también dados por olores, vapores, calores, amores, repeticiones y pérdidas. Es una ciudad siempre en flujo donde conviene “dejar que se desplace la oscuridad

que la ciudad es para si misma” (Nancy, 2013, p. 79) y, entonces, capturarla en ese devenir inclasificable que hace que cada cual esté siempre en algún otro lugar.

Referencias

- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Comolli, J-L. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra, España: Ellago.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Dipaola, E. (2013). Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo. *Bifurcaciones*, 13, 1-12. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>
- Dipaola, E. (2018). *Producciones imaginales. Cultura visual y sociedad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- Dipaola, E. (2019). Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(2), 311-325. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/59483>
- Epstein, J. (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lynch, K. (2010). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Nancy, J-L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. London, UK / Berkeley, CA / Los Angeles, CA: University of California Press.
- Filmes
- Goldgrob, M. (Director). (2016). *Vapor* [Película]. Argentina: Cine Insular.
- Ortega, L. (Director). (2014). *Lulú* [Película]. Argentina: 188 Casa Productora.



Urbano cindido: tensões da metrópole em AU3 – Autopista Central

División urbana: tensiones de la metrópoli en AU3 – Autopista Central
Splitted Urbis: metropolitan's conflict in AU3 – Autopista Central

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1880>

Marília-Marie Goulart

RESUMO

Inserido no campo das artes visuais, o cinema pode ser definido como uma prática arquitetônica, como um agente na construção das visões das cidades. Mais do que ser o local onde transcorre a ação, os espaços filmicos podem ser trabalhados como elementos potentes para descortinar o passado, trazendo à tona memórias e dinâmicas menos explícitas, fazendo ver e ouvir processos que a narrativa oficial buscou ocultar. Com sensibilidade, a construção espacial do documentário *AU3 – Autopista Central* (Alejandro Hartmann, 2010) coloca em cena a tensão social e urbana que atravessam diferentes períodos da história de Buenos Aires. Através do olhar atento aos espaços e moradores de Villa Urquiza, *AU3* confere visibilidade aos processos de exclusão da cidade e também à inominável violência da ditadura, oferecendo uma mirada contra a tentativa de apagar narrativas indesejadas à história oficial.

Palavras-chave: cinema e cidade; espaço urbano; ditadura militar; memória.

RESUMEN

Inserto en el campo de las artes visuales, el cine puede definirse como una práctica arquitectónica, como un agente en la construcción de visiones de la ciudad. Más que ser el lugar donde se desarrolla la acción, los espacios filmicos pueden ser trabajados como elementos poderosos para descubrir el pasado, trayendo recuerdos y dinámicas menos explícitas, haciendo ver y oír procesos que la narrativa oficial buscaba ocultar. Con sensibilidad, la construcción espacial del documental AU3 – Autopista Central (Alejandro Hartmann, 2010) pone en escena la tensión social y urbana que atraviesa diferentes períodos de la historia de Buenos Aires. A través de una mirada atenta a los espacios y habitantes de Villa Urquiza, AU3 da visibilidad a los procesos de exclusión de la ciudad y también a la indescriptible violencia de la dictadura, ofreciendo un punto de vista contra el intento de borrar narraciones no deseadas de la historia oficial.

Palabras clave: cine y ciudad; espacio urbano; dictadura militar; memoria.

ABSTRACT

As a field of visual arts, cinema can also be defined as an architectural practice, an agent in building different views of the city. Not only the place where action occurs, filmic space can be powerful enough to reveal the past, uncovering less evident memories and dynamics, giving visibility to memories and processes that official narrative tried to conceal. The spatial construction in the Argentinian documentary AU3 – Autopista Central (Alejandro Hartmann, 2010) presents a sensible point of view contrary to the given effort of erasing narratives that are inconvenient for official History, exposing social and urban tensions that marked Buenos Aires throughout different historical periods. With Villa Urquiza's careful approach to space and its dwellers, AU3 exposes the social exclusion process and the unspeakable violence of military dictatorship.

Keywords: cinema and city; urban space; military dictatorship; memory.

Introdução

Com origem no novo espaço urbano do final do século XIX, o cinema marcou de modo expressivo a recém inaugurada vida metropolitana, se afirmando como a expressão mais completa dos atributos da modernidade (Charney e Schwartz, 2004). Com uma influência mútua, cinema e cidade têm se revisitado em uma conexão que pode ser vista em importantes escolas e movimentos cinematográficos. As sinfonias urbanas, o expressionismo alemão, o neorealismo italiano e os filmes *noir* dos anos 1940 reúnem produções que refletiram sobre as metrópoles de seus tempos e também influenciaram as cidades que estavam por vir.

Nessa secular história, os centros urbanos, as dinâmicas e as tensões que as cidades abrigam foram abordados por emblemáticas produções latino-americanas. Do cinema moderno à filmografia contemporânea, produções latinas têm se voltado às problemáticas que marcam o território do assim chamado “Terceiro Mundo”. Encontramos nesse conjunto que se volta às cidades latinas produções sensíveis que fazem do espaço urbano algo mais do que cenário ou local onde transcorre a ação. Como elemento dramático central, os espaços da cidade ativam o debate sobre as relações de poder e contradições sociais, desnudando situações e conflitos em obras como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950, México), *Rio 40 graus*

Marília-Marie Goulart
Universidade de São Paulo
(USP), São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5230-321X>
mmarie.goulart@gmail.com

Recepción: 16/09/2019
Aceptación: 21/10/2019

As imagens que
ilustram este artigo são
fotogramas do filme *AU3*.
Cortesia da produção.

1:: Segundo o arquiteto e artista Sérgio Ferro (1982), o binômio canteiro-desenho organiza a produção e define a história da arquitetura desde o fim do feudalismo. Fundamental à dinâmica capitalista que surge com o término do sistema feudal, o desenho produzido pelo arquiteto passa a ter como função primeira auxiliar a exploração da mão de obra e ordenar o trabalho segmentado e alienado que se realiza no canteiro. A dinâmica do par canteiro-desenho se esgarça para outras relações em que indivíduos são apartados dos espaços da cidade de acordo com cor e origem social.

(Nelson Pereira dos Santos, 1955, Brasil), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968, Cuba), *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998, Colômbia), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000, México) e *O invasor* (Beto Brant, 2002, Brasil).

A conexão entre cinema e metrópole se expressa também em filmes que se voltam à própria elaboração dos espaços urbanos. As dinâmicas e tensões implicadas nos processos da arquitetura e do urbanismo marcam obras como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965, Brasil), *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, 2006, México), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011, Argentina), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011, Brasil) e *Obra* (Gregório Graziosi, 2015, Brasil). O olhar dedicado à fabricação dos espaços coloca em cena as dinâmicas políticas envolvidas na construção da cidade, como as que fundamentam a produção de territórios cindidos, um urbanismo que privilegia o interesse das empresas e dos detentores de capital e também a conflituosa relação canteiro-desenho.¹

Entendendo a cidade como o lugar de construção subjetiva e de relações sociais, devemos lembrar que “la ciudad está hecha de espacio y tempo, es decir de memoria, material e inmaterial, visible y latente” (Sztulwark, 2009, p. 11). Assim, os espaços filmicos são potentes para descortinar o passado, trazendo à tona memórias e dinâmicas menos explícitas, fazendo ver e ouvir memórias difíceis e processos que a narrativa oficial busca ocultar. Esse trabalho é realizado com sensibilidade no documentário argentino *AU3 – Autopista Central* (Alejandro Hartmann, 2010). Acompanhando o processo de retirada dos moradores ocupantes de imóveis da Villa Urquiza, *AU3* coloca em cena a tensão social e urbana que atravessa diferentes períodos históricos e, contra a tentativa de apagar um passado indesejado, o espaço filmico é potente para dar visibilidade à inominável violência da ditadura.

Após breve reflexão sobre a importante conexão entre cinema, cidade e memória, este artigo se voltará ao contexto argentino para, então, analisar as formas como o documentário *AU3* coloca em cena as tensões que marcaram Buenos Aires, discutindo os conflitos que se arrastam da ditadura dos anos 1970 e 1980 ao presente da cidade.

Grafias urbanas: cinema e cidade

Inserido no campo das artes visuais, o cinema pode ser definido como uma prática arquitetônica, como um agente na construção das visões das cidades. Para além de oferecer apenas vistas da cidade, o cinema cria seus próprios lugares e cartografias: “o cinema se junta à prática da arquitetura como uma forma artística da rua, um agente na construção das imagens da cidade. A paisagem da rua se torna uma ‘construção’ filmica assim como o é na arquitetura” (Bruno, 2006, p. 23).

O olhar detido sobre os espaços da cidade nos recorda que as construções arquitetadas são instrumentos da expressão da vida social; materializam, dão forma aos ideais e sentidos que marcam seus tempos (Xavier, 2007). Diferente de uma superfície estéril, os espaços, do filme e da cidade, carregam sentidos de muitas vozes e tempos. Como definiu o geógrafo Milton Santos, as formas —isto é, paisagens, objetos, etc.— se tornam espaços pelo conteúdo social, pelos significados e pelo sistema de valores atribuídos pelas mulheres e homens. Com sentidos em constante disputa, o espaço está em transformação permanente: “o espaço humano é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e dialéticas sociais” (Santos, 2004, pp. 107-108). Essa disputa e transformação contínua dos espaços urbanos teve contornos específicos nas metrópoles que viveram as ditaduras militares do século passado.

As ditaduras instaladas na América Latina se inserem no alerta de Todorov de que “los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (Todorov, 2000, p. 11). Essa supressão é realizada através de diferentes recursos: “las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (Todorov, 2000, p. 12). Em países como Brasil, Argentina e Chile, as ditaduras realizaram operações similares para se apropriar da memória e não deixar traços das “recordações incômodas”, isto é, de sua tirania, do agravamento da pobreza e dos conflitos sociais. A manipulação da imprensa, destruição de documentos, eliminação de espaços públicos de convívio e de sítios onde a tortura foi praticada são alguns dos exemplos de como as ditaduras suprimiram, maquiaram ou distorceram os fatos. A operação mais nefasta usada pelas ditaduras para apagar os vestígios da sua violência foi, sem dúvida, o desaparecimento. Passado mais de meio século da redemocratização no continente, familiares seguem buscando os corpos daqueles que foram assassinados pelos militares.

A tentativa de borrar as violências cometidas e imprimir um sentido de progresso foi posta à cabo pelos militares na própria malha física da cidade: reelaborando vias, erguendo monumentos e nomeando espaços em homenagem à ação militar. Mas a cidade é o local das experiências vivas e, em suas fissuras, revela uma memória que inadvertidamente resiste ao esforço do apagamento e da ocultação.²

Diferente do rigor científico e da cristalização da história oficial, a cidade pode ser pensada como *lugar de memória*. Alargando o conceito do historiador Pierre Nora,³ podemos ler as memórias da cidade em

seus espaços, uma memória que não é completa ou fechada, mas em permanente batalha:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos (...) está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...). A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente (Nora, 1993, p. 9).

Local de atualização e ressignificação contínua, a cidade pode ser pensada como uma superfície “(...) donde se tramita colectivamente el pasado, el campo de batalla por el sentido. Es entonces la ciudad un enorme palimpsesto donde marcamos nuestra historia, nuestra vida” (Sztulwark, 2009, p. 14). O espaço da cidade expressa, de modo explícito ou menos visível, diferentes camadas do passado e das dinâmicas sociais que se cruzam: “(...) o espaço pode ser interpretado (...) como uma superposição de grafias, de natureza social, feita de superfícies complexas, já que não se consegue apagar completamente as grafias anteriores” (Viana Hissa e Ferreira Melo, 2008, p. 297). Nesse palimpsesto-urbano “(...) la ciudad es el sitio que registra por antonomasia el conflicto entre lo existente y lo nuevo, entre la preservación y la transformación: es el sitio donde la historia está ocurriendo, donde más evidente se vuelve el paso del tiempo” (Gorelik, 2009, p. 17).

Composta por um conjunto de forças de ordens diversas, a memória não é uma representação acabada e objetiva do passado, mas um

conjunto de fuerzas, heterogéneas, indeterminadas, que afectan a un espacio, un objeto y lo transforman en un LUGAR (...). La memoria

2:: Vale notar que a Argentina tem demonstrado importância e pioneirismo no trabalho da memória no espaço público, em projetos como os *siluetazos* e espaços mais recentes como o Museo Sitio de Memoria ESMA.

3:: O conceito de *lugar de memória* foi desenvolvido por Nora para discutir a drástica mudança na tradição francesa em que “(...) não há mais meios de memória” (Nora, 1993, p. 7).

entonces, que deviene inmanente, está hecha de marcas y afectaciones varias (deliberadas o no, contradictorias o no, programadas o no), marcas y afectaciones que hacen ciudad. Desde esta perspectiva la memoria es la ciudad (Sztulwark, 2009, p. 13).

Como veremos em *AU3*, a forma cinemática de “ver” e percorrer os espaços se apresenta como uma ferramenta potente para penetrar nas diferentes camadas do urbano, nas fissuras desse terreno em permanente escrita.

Ditadura e cidade: Plan de Autopistas

No documentário *AU3*, vemos a cicatriz de uma violenta intervenção urbana na cidade de Buenos Aires: o Plano de Autopistas, lançado em 1977 e jamais concluído. Imposto pela mais sangrenta ditadura argentina (1976-1983), autointitulada Proceso de Reorganización Nacional, o Plano de Autopistas se converteu em um marco do regime militar na cidade.

Integrando o Código de Planejamento Urbano de 1977, o Plano previa uma obra mais que gigantesca, de intenso impacto físico, social e econômico, com sete autopistas que atravessariam o tecido urbano já consolidado (Canese, 2013). Para a construção das vias expressas que atravessariam a cidade de Saavedra até Pompeya, o Plano implicou a expropriação de mais de 800 propriedades (Fernandez e Zucco, 2013).

Esse que foi o último governo militar argentino se caracterizou pela implementação de políticas neoliberais, com projetos altamente elitistas de produção e de uso dos espaços (Fernandez e Zucco, 2013, p. 2) que converteram a cidade de Buenos Aires em um espaço ideal para a especulação. O Plano de Autopistas se insere nesse intento de favorecer proprietários de automóveis e habitantes de regiões

com maior concentração de renda; coerente com a política neoliberal, o Plano tem também o intento de beneficiar a iniciativa privada, tanto através da concessão da obra quanto por meio do pedágio que seria cobrado pela empresa responsável pela construção.

Como expressão material e brutal da planificação urbana funcionalista, autoritária e tecnocrata (Domínguez Roca, 2005, p. 5), o Plano buscou imprimir no tecido da cidade a marca do regime. A ideia de rasgar a cidade com uma série de autopistas e a consequente desapropriação de bairros consolidados pode ser pensada como a corporificação, no tecido da cidade, da brutalidade do regime militar. De modo coerente, as políticas higienistas e de controle social impostas pelas intervenções urbanas se articulavam com uma busca mais profunda e geral do governo ditatorial: a busca da ordem. O Plano de Autopistas revela que “el intento de ‘reorganizar la nación’ mediante una combinación de autoritarismo político, liberalismo económico y exclusión social dejó profundas huellas en todos los ámbitos” (Domínguez Roca, 2005, p. 2).

A controvérsia em torno do projeto —que, de imediato, revela sua preocupação estética e higienista— é intensa e diversa. Com custo milionário, o Plano significava o forte incentivo ao uso do automóvel individual, supunha a demolição de milhares de viviendas e a violenta ruptura da trama urbana e dos bairros, além da contaminação do ar, visual, sonora (Canese, 2013, p. 4). Ignorando planos e estudos que recomendavam enfaticamente o investimento na melhoria do transporte público, o Plano de Autopistas se fundamentava na noção de circulação eficiente e de espaços funcionais, postulados do urbanismo moderno que estavam em crise nos países de “capitalismo avançado”. Todavia, na Argentina não havia outro paradigma, até porque o debate estava obscurecido pela ditadura (Domínguez Roca, 2005).

A implementação do polêmico Plano só seria possível em uma conjuntura política ditatorial, ou seja, em um contexto em que não há diálogo com outros agentes envolvidos no processo de construção da cidade. Mesmo com a imposição do projeto, após a construção de duas autopistas (a AU1 – Autopista 25 de Mayo e a AU6 – Autopista Perito Moreno), o Plano foi interrompido, não pelas polêmicas urbanísticas, mas por uma preocupação financeira. Finalizado esse primeiro traçado, fica claro o fracasso do sistema de “auto-sustentação”: “as cifras do primeiro ano de funcionamento indicavam um déficit importante de veículos diários, o que significaria um elevado gasto para o município, uma vez que na licitação da concessão se garantia à empresa privada um mínimo de arrecadação” (Vega, 2013, p. 162). Em consequência, no ano de 1981 a prefeitura de Buenos Aires abandonou a construção das demais autopistas projetadas.

Quando se suspende o Plano, muitas casas já haviam sido desapropriadas, e outras tantas estavam em processo de demolição. As desapropriações e o abandono do Plano fomentaram um fenômeno singular: a chegada da população de baixa renda em ruas de alta concentração financeira. Esse é o caso da Villa Urquiza, por onde passaria a Autopista Central:

El proceso de ocupación de la traza de la ex-AU3 comienza en la década del ‘80, como consecuencia del aumento de la pobreza y las desigualdades sociales en un contexto caracterizado por la inestabilidad económica. Esta situación de precariedad remite a las políticas urbanas implementadas durante la última dictadura militar (...) (Fernandez e Zucco, 2013, p. 2).

Alinhado com os ideais do regime militar, o Plano de Autopistas deveria atender aos interesses de uma

classe média emergente, promovendo a segregação. Todavia, com a não conclusão do traçado iniciado, ocorre o inverso. Em um contexto de crise econômica e de aumento dos valores do aluguel, as casas desapropriadas na vizinhança de Villa Urquiza se apresentaram como atraente possibilidade de moradia e de acesso à “cidade global” para cidadãos de baixa renda que passam, então, a dividir o bairro com a população abastada. Como define um dos entrevistados do documentário, ao atravessar as ruas pode-se ter a impressão de que se passa por dois países distintos: de um lado, o poder econômico das mansões; de outro, a deterioração dos espaços e a pobreza absoluta. O bairro passa, assim, a exibir em suas ruas o contraste social que marca Buenos Aires. Passadas três décadas da interrupção do Plano, o documentário *AU3 – Autopista Central* acompanha os conflitos entre ocupantes, vizinhos e poder público que ainda marcam o bairro nos anos 2010.

AU3 – Autopista Central

AU3 – Autopista Central acompanha os desdobramentos da cicatriz na malha urbana deixada pelo Plano de Autopistas, colocando em cena as novas formas de violência que o projeto e sua interrupção lançaram sobre a população. A tensão presente no território de Villa Urquiza é exibida já nos primeiros fotogramas do filme, que enquadram o bairro de modo a apresentar uma paisagem dividida, partida entre “dois mundos”. Através das paisagens, o documentário introduz visualmente a fratura do bairro cindido entre luxo e precariedade, como com a imagem de uma varanda bem-acabada que faz esquina com terreno baldio, ou com o quarteirão composto por casas de luxo em frente de habitações parcialmente demolidas. Os *travellings* e *pans* presentes em diversos momentos são recursos potentes para fazer ver o contraste: o deslocamento da câmera pelas ruas do bairro revela a paisagem extremamente desigual.



Fotograma 1: Contraste na paisagem.
Fotogramas 2, 3 e 4: Travelling exhibe contraste do bairro.



Fotogramas 5 e 6: Fotografias do passado.
Fotogramas 7 e 8: Imagens do presente filmico.

Além da construção visual, o choque social concentrado no bairro está presente nas falas dos personagens envolvidos na tensão territorial. De modo interessante, *AU3* aciona todos os envolvidos: vizinhos ocupantes, vizinhos proprietários, moradores que foram expropriados durante a ditadura, membros do poder público e também funcionários das empresas de especulação e de demolição. As muitas vozes e posições ajudam a compreender o conflito da região e também colocam em cena questões mais amplas, como o direito à cidade, e sua negação para a parcela da população desprovida de recurso.

No preâmbulo do filme, vemos Valeria desocupar o apartamento onde vive, na Rua Holmberg. Ex-proprietária nessa mesma vizinhança, Valeria passou a viver na ocupação quando o pai foi à falência. Ela nos explica que, como é mãe de três filhos, lhe foi concedida uma indenização mais alta do que a dos vizinhos que receberam entre 7 e 15 mil pesos. Como explica, nenhuma dessas indenizações permite a aquisição de imóvel: “o que se pode fazer com 15 mil? Pão para hoje, fome para amanhã”. Os depoimentos de todos que ocuparam os espaços abandonados reforçam o sentido de urgência, da necessidade de moradia que, situada em uma região central, representa também o acesso a serviços e bens que lhes eram negados. A oportunidade de acesso que a região lhes oferece é exposta por Ramón: “isso é um paraíso comparando com o local de onde vim; vivíamos em casas feitas de placas de metal e papelão. E, aqui, ônibus na porta, praça do outro lado da rua... imagine não ter nada e vir para cá, ter uma casa de tijolo. Para mim foi um paraíso”.

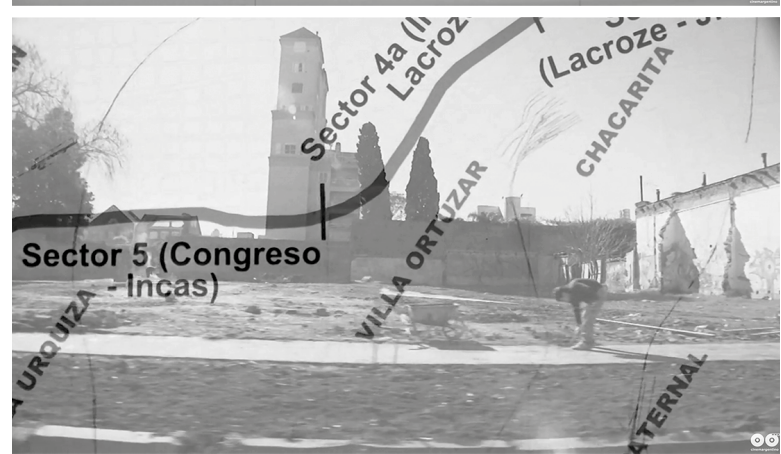
O choque de classes e a fratura social também são trazidos ao filme através da montagem, que contrasta as entrevistas entre os diferentes atores do bairro. A articulação das falas dos vizinhos proprietários com as dos vizinhos ocupantes produz um choque intenso entre uma população rica que teme a vizinhança pobre e os diversos personagens que viram nas ocupações a melhor —e, às

vezes, a única— possibilidade habitacional. Com muita naturalidade, a proprietária Graciela declara que “os de lá” (das ocupações) não servem para nada, e que “se desaparecem não vou dizer ‘pobre gente’. Direi ‘menos mal, acabou’”. Em meio ao conflito, o poder público aparece nas assembleias e em ações letárgicas⁴ que não parecem ter força para solucionar o problema habitacional. Por outro lado, vemos a agilidade na retirada dos moradores ocupantes e nas demolições que se multiplicam na tela.

Acompanhando o interesse da especulação e dos proprietários, o então Ministro de Desenvolvimento Urbano, Daniel Chalín, expressa em sua fala sua visão segregacionista de que o bairro não é o espaço para os ocupantes. Como figura pública e agente do Estado, sua fala revela também uma política do governo. Segundo ele, aos ocupantes não caberia receber a propriedade dos locais onde moram, nem uma indenização equivalente ao preço desses imóveis. A parcela que lhes cabe equivale ao valor de uma vivenda social, não de uma casa de luxo com alto valor imobiliário. E complementa: como uma bela cirurgia, o processo de reurbanização do bairro deve retirar a população de baixa renda. As políticas de segregação resumidas nessas falas são sentidas de diversas formas pela população ocupante, como declara outro morador no momento em que é retirado do bairro: “Macri vai fazer com que tiremos um passaporte para entrar em Buenos Aires”.

O olhar filmico que se volta às origens do Plano, com as primeiras retiradas de moradores e a continuação do processo no presente, revela uma dinâmica cíclica de expropriações que parece não ter fim. As expropriações realizadas pelo governo militar para implementar o Plano viário voltam a ocorrer na democracia, como parte do projeto de reurbanização e especulação do bairro. Todavia, tendo em vista o baixo valor recebido pelas famílias retiradas e que tantas outras famílias foram expulsas sem receber qualquer quantia, novas ocupações podem ser esperadas, como acontece com Valeria que, após a

⁴ Vale notar que, em 2010, a Lei 324, promulgada em 1999 e que deveria oferecer solução habitacional para os ocupantes, ainda não se concretizou.



Fotogramas 9, 10, 11 e 12: Autopista projetada.

demolição do prédio onde habitava, volta a ocupar outro imóvel. O sentido de permanente expulsão e de não solução do problema é apresentado visualmente pelas fotografias e imagens de demolições do passado que ecoam nas imagens de demolição do presente filmico.

Sobre a paisagem fraturada entre casas de alto padrão e terreno baldios, se projeta uma animação que representa o traçado do Plano de Autopistas. Poeticamente, a animação nos lembra que, mesmo interrompido, o Plano de Autopistas e seu ideário se imprimem no espaço e conformam, em meio à batalha de sentidos, a Villa Urquiza do presente, que concentra em algumas quadras a intensa contradição social de Buenos Aires.

A segregação se perpetua entre as diferentes etapas políticas do país: assim como na ditadura, a cidade democrática tampouco oferece pleno direito à cidade e à habitação para todos os cidadãos. A proprietária Beatriz sintetiza em sua entrevista a continuidade do processo ao longo das décadas: “me chamava a atenção que não era um projeto de um partido político ou de uma gestão, era um projeto que permanecia com o tempo e que cada gestão o tomava como seu. Isso é muito grave, porque quer dizer que as ideologias, os programas de governo, sucumbem diante do grande negócio”. Diferente da morosidade dos acordos com os ocupantes, a retirada dos mesmos ocorre muito rapidamente, assim como a melhoria da infraestrutura na região, abrindo espaço para o projeto imobiliário que se insinua. “Quando o poder tem um objetivo, pode se desviar momentaneamente desse objetivo, mas jamais renunciar, e eles vêm com esse objetivo desde antes da ditadura, jamais desistiram dele. Eles sempre são ‘expulsores’” sintetiza Alberto, que viu na ocupação a única possibilidade de não morar na rua.

Além do choque denunciado pelas imagens e pela montagem, outro elemento tem um destaque poético no documentário: as ruínas que se multiplicam nos espaços da vizinhança recebem grande atenção da câmera e, por vezes, produzem potentes imagens. Trabalhadas com delicadeza, os espaços parcialmente destruídos recebem atenção ímpar da câmera que se detém em objetos, vaga por destroços e observa a dança dos guindastes e marretas na retomada, no presente, das demolições. Mais que expressar a ação do tempo, as ruínas deixadas pelo Plano inconcluso dão materialidade e reafirmam a leitura benjaminiana sobre a destruição promovida sob a égide do progresso (Benjamin, 2012). Mas suas imagens vão além. Carregando um senso da vida parada, interrompida pela destruição, as imagens de ruínas, ou destroços das construções, sugerem uma associação com a intervenção militar, colocando em tela as diversas tentativas de destruição e apagamento operadas pela ditadura.

Como alegorias, as ruínas deixadas pelo Plano inconcluso remetem à violência que não se restringiu à intervenção urbana. Como uma cicatriz, as ruínas dão materialidade à brutal política imposta no âmbito urbano e também em outras esferas da vida política, cultural, afetiva e social. Imagens como a de um sofá abandonado em um terreno baldio, ou de uma curiosa escada que sai de uma parede em meio a um descampado, fazem lembrar as vidas e projetos interrompidos, o amplo dilaceramento promovido pelo regime militar. Sem a conclusão do Plano de Autopistas, a permanência do projeto como destroço é memória viva, que exhibe na superfície da cidade a marca da violência, do autoritarismo e da arbitrariedade do regime. Longe do apagamento das brutalidades cometidas e da supressão da memória, os destroços reforçam a lembrança do passado sombrio que, junto com problemáticas urbanas e sociais



Fotogramas 13 e 14: Ruínas.

que se anunciam há algumas décadas, aguardam por uma resolução.

Assim, como imagens dilacerantes da ditadura que arrasou a Argentina, as ruínas podem ser pensadas, também, como alegoria dos desaparecimentos promovidos pelo Estado. O desaparecimento foi uma tétrica estratégia dos regimes autoritários e a alarmante cifra de 30 mil desaparecidos na Argentina revela o esforço para aniquilar a população sem deixar rastros.

Considerações finais

Apoiado na *kinesthesia*, a forma tátil do audiovisual de ver os espaços transforma as imagens em arquitetura, fazendo delas uma geografia de espaços vivos e da vida (Bruno, 2011). Trabalhada com sensibilidade em *AU3*, o espaço cindido e a cicatriz da autopista revelam as múltiplas dinâmicas e processos que tiveram lugar na Villa Urquiza. A sensibilidade filmica dá visualidade às muitas grafias que se sobrepõem no espaço, do processo de intervenção militar às tensões do presente democrático. Reconhecendo sua implicação na própria configuração urbana, o documentário se posiciona e destaca as contradições dos discursos e ações dos agentes públicos, apontando também para a desesperança para chegar a uma solução definitiva.

O prolongamento da cicatriz e do conflito ao longo das décadas e dos diferentes regimes políticos aponta para uma problemática dos Estados modernos ocidentais. A despeito do rótulo, as democracias modernas não são o “governo do povo”, ou mesmo governos voltados para o povo. No lugar de atender às necessidades e aos desejos da maioria, os regimes democráticos modernos governam para uma minoria, se apropriando da coisa pública em uma forte aliança entre Estado e capital (Rancière, 2014). Conforme elaborado pela teoria política de Jacques Rancière, vivemos em estados oligárquicos republicanos que

têm se dado a tarefa de gestão das exigências do capital e do ilimitado poder da riqueza e suas consequências sobre as populações. Estas exigências são por eles tratadas como

uma realidade única e incontornável e são assunto de especialistas: são estes, os detentores da riqueza e da ciência –sobretudo econômica– que afirmam ter a capacidade de escolher os bons caminhos, e não a escolha popular (Rancière citado em Pallamin, 2010, p. 15).

Ainda que exerça forte poder político e financeiro, os interesses do estado oligárquico se chocam com as múltiplas forças que circulam e agem no espaço urbano. Se por um lado a segregação é altamente favorável ao processo de reprodução do capital, a fratura social não é imposta livremente. Movimentos de moradia, coletivos pró meio ambiente e diversos segmentos da população compõem o conjunto de forças que resistem ao modelo de cidade cindida, com as quais o capital deve negociar, repensar estratégias e até ceder. Os embates diários pelos sentidos e usos do urbano reforçam a cidade como campo de batalha, como geografia em permanente atualização e também como local privilegiado para luta por direitos.

Referências

- Benjamin, W. (2012). *O anjo da história*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Bruno, G. (2006). Visual Studies: Four Takes on Spatial Turn. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 65(1), 23-24. Recuperado de <https://jsah.ucpress.edu/content/65/1/23.full.pdf+html>
- Bruno, G. (2011). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York, NY: Verso.

- Canese, L. M. (2013). Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVII(429). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-429.htm>
- Charney, L. e Schwartz, V. R. (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Dominguez Roca, L. J. (2005). Planes urbanos y transporte en la ciudad de Buenos Aires. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, IX(194). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-112.htm>
- Fernandez, O. e Zucco, N. (2013). Los de acá y los de allá: conflictos derivados de la ocupación de la traza de la ex-AU3. Trabalho apresentado nas *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-038/197>
- Ferro, S. (1982). *O canteiro e o desenho*. São Paulo, Brasil: Projeto Editores Associados.
- Gorelik, A. (2009). Ciudad y terrorismo de Estado: La memoria justa. Transcrição da palestra apresentada na *Jornada de Arquitectura y Memoria*, organizada por Memoria Abierta em Buenos Aires, pp. 16-23. Recuperado de <https://pt.slideshare.net/HAV/gorelik-arquitecturay-memoria>
- Nora, P. (1993). Entre memória e história, a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 7-28. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>
- Pallamin, V. (2010). Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Risco. Revista de Pesquisa*

- em Arquitetura e Urbanismo*, 12(2), 06-16. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800/48431>
- Santos, M. (2004). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, Brasil: EdUSP.
- Rancière, J. (2014). *O ódio à democracia*. São Paulo, Brasil: Boitempo.
- Sztulwark, P. (2009). Memoria y Ciudad: la transformación de los espacios urbanos. Transcrição da palestra apresentada na *Jornada de Arquitectura y Memoria*, organizada por Memoria Abierta em Buenos Aires, pp. 11-15. Recuperado de <https://pt.slideshare.net/HAV/gorelik-arquitecturaymemoria>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Espanha: Paidós.
- Vega, J. A. (2013). *As intervenções urbanas em Buenos Aires no último governo militar (1976-1983): A erradicação das villas e o Plano de Autopistas*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUCAMP, Campinas, Brasil. Recuperado de <http://tede.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/118>
- Viana Hissa, C. E. e Ferreira Melo, A. (2008). O lugar e a cidade, conceitos do mundo contemporâneo. Em C. E. Viana Hissa (Org.), *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar* (pp. 293-308). Belo Horizonte, Brasil: Editora da UFMG.
- Xavier, D. (2007). *Arquitetura metropolitana*. São Paulo, Brasil: Annablume/ Fapesp.

Filme

- Hartmann, A. (Director). (2010). *AU3 – Autopista Central* [Filme]. Argentina: El Grillo Cine.



Foto: Ignacio Sánchez

El camino de Sísifo y la nostalgia reflexiva en el cine de Juan José Campanella

The path of Sisyphus and the reflective nostalgia in the cinema of Juan José Campanella

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i31.1820>

Hugo Hortiguera

RESUMEN

Tomando como referencia herramientas de la geografía crítica, los estudios culturales, de política y de urbanismo, este artículo propone explorar la cuestión de los espacios urbanos representados en dos productos filmicos de Juan José Campanella: *Luna de Avellaneda* (2004) y *Metegol* (2013). Se presta especial atención al contexto de producción de las películas y se analizan también la recurrencia de ciertas "ficciones orientadoras" (Shumway, 1993), la construcción de sus límites imaginarios y las relaciones que los personajes tienen con ellos. Se concluye que ambas películas proyectan reconstrucciones simbólicas de larga data sobre su sociedad, al tiempo que exhiben sus luchas irresueltas y debaten un sentido de pertenencia comunitario.

Palabras clave: eterno retorno; comunidad; forma espacial; topografía urbana; nostalgia reflexiva.

ABSTRACT

With an approach to critical geography, cultural studies, politics and urbanism, this article proposes to explore the question of urban spaces represented in two films directed by Juan José Campanella: Luna de Avellaneda [Moon of Avellaneda] (2004) and Metegol [Underdogs] (2013). Consideration is paid to the films' production context and their consumption, the recurrence of certain "guiding fictions" (Shumway, 1993), the construction of their imaginary limits, and the relationships that the characters have with them. It concludes that both films project long-standing symbolic reconstructions of their society, while exhibiting its unresolved struggles and debating a sense of community belonging.

Keywords: eternal return; community; spatial form; urban topography; reflective nostalgia.

Hugo Hortiguera
Griffith University,
Brisbane, Australia.
<https://orcid.org/0000-0001-6689-528X>
h.hortiguera@griffith.edu.au

Recepción: 08/05/2019
Aceptación: 12/09/2019

Introducción

Nunca podremos volver a la escena primaria de nuestros inicios y sus prístinos "orígenes". (Iain Chambers, 1994, p. 103)¹

Una de las críticas más frecuentes que se ha hecho del cine de Juan José Campanella es su recurrencia a una manipulación sentimental *kitsch* que, según algunos estudiosos, apunta a promover un tipo de emoción nostálgica y reaccionaria, atravesada por "lugares comunes que neutralizan la inteligencia y capacidad crítica de su audiencia" (Koza, 2004, p. 76). Otros, en cambio, perciben esa misma nostalgia con un valor positivo y en ella creen ver que "la persistencia del pasado no constituye una fantasía regresiva, sino una potencialidad" (Dillon, 2015, p. 26).

Partiendo de esta controversia, este artículo se propone analizar la "forma espacial" del cine de Campanella y su relación con el uso ideológico de la nostalgia.² Para esto, se tomarán como ejemplos dos películas que han sido consideradas por el propio director como dos versiones de una misma historia: *Luna de Avellaneda* (de 2004) y *Metegol* (de 2013). En mi argumentación, partiré del mito de Sísifo para analizar cómo ciertos elementos de esta historia (la repetición infinita como castigo inútil y sin esperanza) serán usados por este director –tanto en el nivel de la historia como en el del discurso– con un valor didáctico, con el fin de exhibir ciertos principios que guían la existencia de su comunidad, sus problemas recurrentes y sus conflictos irresueltos. Luego de una breve contextualización

1:: Traducción propia.

2:: Por "forma espacial" (término acuñado por Joseph Frank) entenderé aquí no solo un aspecto literal, que apunta al espacio representado en sí, sino también al principio que rige el orden del filme, esto es, los esquemas fundamentales que se encuentran detrás del mundo ficticio. Para más detalles sobre este punto, véanse Joseph Frank (1991) y W.J.T. Mitchell (1980).

histórica, se analizará la representación que estos dos filmes hacen de su ámbito comunitario, atravesado por un sentimiento iterativo de nostalgia que, en manos de Campanella, se convertirá en el detonante de un modo de reflexión cinematográfica sobre su sociedad que atraviesa toda su filmografía.

Sísifo y el eterno retorno

“Los mitos”, nos dice Zygmunt Bauman (2008, p. 2), “no relatan historias para divertir”. Están pensados para enseñar, para repetir sin cesar un tipo de mensaje que la audiencia debe aprender y asimilar, “y solo puede olvidar o descuidar bajo su responsabilidad”. Para Albert Camus (1995, p. 159), en tanto, “los mitos están hechos para que la imaginación los anime”.

En este sentido, el caso del mito de Sísifo se presenta muchas veces como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre. Aunque el motivo del castigo al que fue sometido no es mencionado por Homero en el Libro XI de *La Odisea*, su historia es bien conocida y se ha reconstruido a partir de otros textos (véase Graves, 1985). Habiendo sido condenado por Zeus —por haber revelado secretos divinos— y por los jueces de los Muertos —por haber engañado a Hades y Perséfone—, Sísifo había sufrido un castigo implacable: empujar sin cesar una roca hasta la cumbre de una montaña. Una vez que llegaba con ella hasta allí, la piedra volvía a caer por su propio peso y él se veía obligado a retroceder para reanudar su tarea eternamente.

Que este mito sea trágico, continúa Camus (1995, p. 162), se debe a que el héroe tiene conciencia de su condición miserable en ese preciso momento en que regresa a la falda de la montaña para recoger la piedra una vez más. Mientras desciende por ese espacio que separa la cumbre de la roca piensa en su situación. Su tragedia comienza en el instante en que atraviesa esa geografía y sabe y reconoce que su destino solo le pertenece a él:

Por lo demás, sabe que es dueño de sus días. En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando (Camus, 1995, p. 162).

Ese espacio que atraviesa en el regreso, así descrito, se convierte en el ámbito del reconocimiento, en el lugar en donde registra sus propias limitaciones y grandezas. Detrás de esta descripción de personajes, lugares y acciones se encuentra, entonces, todo un entramado de simbolismo complejo. Analizar ese ámbito y ese momento es de vital importancia para comprender en forma completa esa anagnórisis por la que pasa el sujeto de nuestro mito.

Georges Balandier (1994, pp. 15-16), por su parte, citando los trabajos de Nicolai Evreinov, observa que, cualquiera sea la forma que una sociedad adopta para organizar y representar su estructura de poder, se podrá encontrar en ella —como en sordina— la influencia de las artes escénicas. En el caso de la cultura griega clásica, estas están detrás de cada una de las manifestaciones de la existencia social. Esta “teatrocracia” que gobernaba la vida cotidiana ponía en escena los juegos que tejían su entramado comunitario. Es así que, prosigue, los grandes mitos representados en el teatro de las antiguas ciudades griegas servían para encarnar los principios que regían la vida de la sociedad, junto con sus problemas y conflictos. Si la verdad del poder se ocultaba bajo los ropajes de las grandes mitologías, continúa, se podría deducir entonces que el imaginario explicaba

el fenómeno político. “Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (Balandier, 1994, p. 16).

En nuestra contemporaneidad, sin embargo, aquellos mitos de los que nos hablaban Bauman, Camus o Balandier, y que permitían tomar conciencia de la propia existencia comunitaria, han ido dando paso a otras formas de relatos. Estos quizás se manifiestan hoy de manera relevante en la cultura audiovisual. En ella, la ficción cinematográfica cumple un papel notable, dadas “las operaciones de reconceptualización y metaforización que realiza en conexión con otros campos de la vida social” (García Canclini, 2011, p. 74). La propia Hannah Arendt (1998, p. 211) ha señalado, por su lado, que es a través del arte en general, y de las artes escénicas en particular, que se traspone “la esfera política de la vida humana”, por cuanto su tema es el ser humano en su relación con los demás. Y aunque ella se refiere en particular al teatro, yo me permitiría añadir aquí la narración cinematográfica.

En esta misma línea de pensamiento, parece coincidir Gustavo Aprea (2008, p. 10). En efecto, para él, la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico y su problemática es significativa para la vida contemporánea de una sociedad, por cuanto en su producción se desarrolla y filtra una parte importante de su cultura política y de cómo piensa su propio lugar. Si los filmes son —como lo era el teatro en la antigua Grecia— un lugar privilegiado de reflexión sobre la vida social de una comunidad, es porque en su puesta en escena se debaten y confrontan sus representaciones sociales y se construyen sus memorias y sus identidades colectivas. Es a partir de las historias que se narran y de las imágenes que se hacen circular entre sus miembros que se funda un espacio simbólico compartido

de reflexión sobre lo que significa formar parte de una comunidad.³ Y “comunidad” es, en palabras de Anthony Cohen (2001):

esa entidad a la que uno pertenece, mayor que la afinidad, pero más inmediata que la abstracción que llamamos “sociedad”. Es el ámbito en el que las personas adquieren su experiencia más fundamental y sustancial de la vida social fuera de los confines del hogar. En ella aprenden el significado de la afinidad al poder percibir sus límites —esto es, al yuxtaponerlo a la no afinidad; aprenden la “amistad”; adquieren los sentimientos de una estrecha asociación social y la capacidad de expresarlos o gestionarlos de otra manera en sus relaciones sociales. La comunidad, por lo tanto, es donde uno aprende y continúa practicando cómo “ser social” (p. 15).⁴

En este sentido, en la narración cinematográfica una comunidad puede reconocer y entender el significado de las acciones llevadas a cabo por sus integrantes en el espacio común y encauzarlo dentro del marco simbólico que conforman los relatos de la nación. En consecuencia, a través de este tipo de historias podría resultar significativo analizar la forma en que ciertos símbolos son utilizados para delimitar el espacio común y revalidarlo cuando ciertos procesos o cambios amenazan su integridad.

En efecto, el espacio cinematográfico que se pone en pantalla nos permitiría reflexionar sobre los territorios comunitarios y sobre las relaciones e identidades que se establecen en ellos. Volviendo a Camus, serviría como un instrumento de comprensión e interpretación de ciertos momentos particulares que se desarrollan en esos ámbitos de convivencia, apelando a una búsqueda de un sentido y a la vez de reafirmación de una serie de comportamientos o

³:: Extenderme en un panorama teórico sobre la cuestión de la comunidad y sus múltiples perspectivas excedería el objetivo de este artículo. Al lector interesado le recomiendo, además del trabajo de Cohen, consultar a Benedict Anderson (2007), Zygmunt Bauman (2001, 2004, 2008, 2009), Nicolas Shumway (1993), Jacques Rancière (2007), Duncan Bell (2003) y Richard Sennett (1978 y 2012), entre otros.

⁴:: Traducción propia.

conductas que hacen a la supervivencia social. De esta manera, todo lo que se dice, lo que se calla, lo que se exhibe y lo que se esconde en las historias que el cine cuenta y en las imágenes que muestra sobre su espacio nacional adquiere una relevancia fundamental para comprender la manera en que sectores de esa colectividad se ven e interpretan a sí mismos en un determinado momento histórico. La forma espacial en la narrativa cinematográfica, en este sentido, no puede dejarse de lado. A fin de cuentas:

La forma en que los espacios son usados y representados en el cine refleja las normas culturales, las costumbres éticas, las estructuras sociales y las ideologías imperantes. Al mismo tiempo, el impacto de una película en una audiencia puede moldear experiencias sociales, culturales y ambientales. Es evidente que una línea de investigación centrada en la producción y el consumo del espacio y del lugar en el cine merece una seria atención geográfica. Si nosotros, como geógrafos, estamos de acuerdo con muchos de los comentarios sobre la condición postmoderna que ven poca diferencia entre nuestra cultura política y nuestra cultura del celuloide, entre la *vida real* y la *vida del carrete*,⁵ entonces la representación cinematográfica debe ser una parte clave de la investigación geográfica (Aitken y Zonn, 1994, p. 5).

¿Cuál es, entonces, la relación que se establece entre los miembros de una comunidad, sus actos y su geografía? ¿Cómo se recorre y cuáles son los peligros que amenazan fragmentar esa topografía en la ficción? ¿Cómo se escenifican en esos espacios —algunas veces ruinosos— los dramas que se cruzan en ella? En pocas

palabras, ¿cómo son los modos de autorreflexión cinematográfica? Tomando como referencia herramientas de la geografía crítica, los estudios culturales, de política y de urbanismo —entre otros—, en las páginas siguientes se prestará especial atención al contexto de producción de ambos filmes, teniendo en cuenta que estos se estrenaron en dos momentos históricos claves de la Argentina del nuevo siglo: el ascenso del kirchnerismo (2003-2007) y la cercanía de su final (2011-2015).⁶ Así, se partirá del concepto de “ficciones orientadoras” (Shumway, 1993), que abrevia en el trabajo seminal de Benedict Anderson (2007), y se analizarán la construcción imaginaria de esos “espacios de convivencia” que mencionaba más arriba y las relaciones que los personajes tienen con ellos.

Contexto histórico

Hacia finales de 2001, el nuevo gobierno del presidente Fernando De la Rúa, que había sucedido a la administración neoliberal de Carlos Menem (1989-1995/1995-1999) en 1999, se encontró con la imposibilidad de pagar los préstamos del Fondo Monetario Internacional y de otros organismos internacionales de crédito. El nuevo presidente se vio obligado a dimitir, en medio de una violencia sin precedentes. Como el vicepresidente había renunciado unos meses antes de la dimisión de De la Rúa, el Congreso fue convocado para nombrar a un nuevo mandatario. Tras un período tumultuoso en el que se sucedieron tres presidentes provisionales en pocos días, el parlamento eligió al senador Eduardo Duhalde para cubrir interinamente las funciones del ejecutivo. Este logró mantenerse en el poder por más tiempo (enero de 2002 – mayo de 2003), encaminar la grave crisis financiera y convocar a elecciones presidenciales.



Foto: Ignacio Sánchez

En 2003, Néstor Kirchner, un desconocido gobernador peronista de la lejana provincia sureña de Santa Cruz, era elegido presidente para el período 2003-2007, con apenas el 22 por ciento del electorado.⁷ Al finalizar su primer término, el presidente Kirchner no se presentó para su reelección, sino que propuso a su esposa, Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011), para el cargo de presidenta. La estrategia que se buscaba era osada, astuta, pero simple: la alternancia de ambos en el poder —algo no contemplado en la constitución— permitiría a la pareja matrimonial mantenerse al frente del ejecutivo por un período más extenso. Sin embargo, la maniobra de Kirchner se frustró cuando el 27 de octubre de 2010 moría en su casa de El Calafate, después de sufrir un ataque al corazón. Su viuda fue reelecta en 2011, y ejerció el cargo hasta 2015, año en que asumió Mauricio Macri. El proyecto de la alternancia familiar indefinida en el poder había concluido.

Las dos administraciones de Cristina Kirchner no trascurrieron sin controversias. Las acusaciones de corrupción, nepotismo y hasta de violencia política se

sucedieron con reiterada frecuencia a lo largo de sus ocho años al frente del gobierno. Lo cierto es que, en esos casi doce años en que los Kirchner manejaron los destinos del país de una u otra forma, se fue construyendo, paulatinamente, lo que Ana Soledad Montero (2007a, p. 319) dio en llamar un “*ethos* discursivo militante”, informal, juvenil, transgresor y, sobre todo, combativo. Gracias a esta estrategia, Néstor Kirchner y su viuda se mostraron como continuadores de una militancia peronista setentista que volvía, a través de ellos, a resituarse la lucha por la verdad, la memoria y la justicia en el país después de casi treinta años de gobiernos democráticos. Se evocaba nostálgicamente la idea de un pasado puro y perdido que la pareja había decidido recuperar para enfrentarlo a un presente contaminado.⁸

Mucho se ha hablado —con mayor o menor suerte— de la permanente conexión que los Kirchner explotaron con esa militancia, construyendo un arco ideológico cruzado por la nostalgia que restauraba “en forma casi heroica aquello que consideraban había estado au-

7:: En la primera vuelta electoral de 2003, quedaron enfrentados Carlos Menem, presidente entre 1989 y 1999, y Néstor Kirchner, por el *Frente para la Victoria*. Menem había ganado con el 24% de los votos y con solo el 2% por delante de Kirchner. Para la segunda vuelta, las encuestas pronosticaban a Kirchner como ganador. Ante una inminente derrota, Menem decidió retirarse, especulando acaso con que la poca base con la que Kirchner llegaba al poder haría su gobierno insostenible.

8:: Para una introducción al planteo inicial del programa de gobierno de Néstor Kirchner y los relatos que este intentó hacer circular tempranamente (algo que, por problemas de espacio, me resulta imposible detallar aquí), puede verse Fernández Pedemonte, 2006. Es interesante destacar esta apelación a una “nostalgia restaurativa” (la expresión pertenece a Boym, 2001), que intentaba resituarse en el escenario político un conjunto de asuntos culturales o sociales olvidados o derrotados, dejando de lado sus elementos conflictivos. Retomaré este punto.

sente y faltante en la Argentina democrática” (Dain y Barros, 2011, p. 5).⁹ La estrategia seguida por los Kirchner me interesa en parte porque algunos analistas políticos y sociales argentinos han destacado, durante esos doce años de gobierno kirchnerista, la existencia de una división cultural irreconciliable en el país, bautizada como “la grieta”. Uno de los primeros en introducir el término para referirse a este concepto fue el periodista Jorge Lanata, quien hacia agosto de 2013 explicaba:

[En la actualidad] hay como una división irreconciliable en la Argentina que yo llamo “la grieta”. Creo que la grieta es lo peor que nos pasa. Incluso va a trascender al actual gobierno..., y... va a permanecer. La grieta no es política; es cultural, en el sentido extenso. Tiene que ver con cómo vemos el mundo.... Creo que todos somos la patria y el país. Nadie tiene el copyright de la patria. La Argentina no es una marca registrada de nadie, de ningún partido, de ningún movimiento, de ningún gobierno. Nadie tiene el copyright de la verdad. Ojalá que alguna vez podamos superar esta grieta porque dos medias Argentinas no suman una Argentina. Dos medias Argentinas son dos medias Argentinas. No suman una Argentina entera (Telefé, 2013).

Las palabras de Lanata, un periodista altamente crítico del gobierno de los Kirchner, inauguraron un debate que todavía continúa.¹⁰ Desde entonces, el concepto se reinstaló en el espacio argentino y se propagó a muchísimos otros programas de radio y televisión y a una gran cantidad de artículos periodísticos y análisis políticos. La fractura de la sociedad argentina se había convertido en tema de debate.

En realidad, la noción no era original, pero sí retomaba, de manera sencilla, una divisoria omnipresente

a lo largo de la historia política argentina. De esta forma lo destacaron algunos críticos del periodista, quienes de inmediato salieron a cuestionar sus dichos, argumentando que semejante división estaba instalada en esa geografía desde la llegada de los primeros europeos al Río de la Plata (Domínguez, 2013). Si esto era así, se alegaba, la mentada “grieta” nada tenía que ver con un supuesto armado cultural del kirchnerismo. Por el contrario, este no habría instituido ese espacio de disputa, sino que se trataría de una cosmovisión cultural mucho más arraigada en su historia. En efecto, en esto parecían coincidir con Nicolas Shumway (1993, p. 12), para quien esta cosmovisión antinómica es una “peculiar mentalidad divisoria creada por los intelectuales del país en el siglo XIX, en la que se enmarcó la primera idea de la Argentina”.

De acuerdo con Shumway (1993, p. 13), al fundarse una nación se inventa un repertorio o paradigma de temas y una retórica que contribuye a constituir la identidad del país. Estas “ficciones orientadoras”, como él las llama, son creaciones discursivas que les dan a los ciudadanos un sentimiento de identidad colectiva y un destino común nacional. En la práctica, no pueden ser probadas, y en los hechos, son tan artificiales como cualquier ficción literaria. Una de las ficciones argentinas más comunes podría representarse por el “mito de la exclusión”, que inauguraría toda una serie antinómica de pensamiento: civilización y barbarie, unitarios y federales, peronistas y antiperonistas, militares y civiles.

Otra estaría dada por la idea de grandeza a la que estaría predestinada la nación argentina desde sus orígenes y que generará toda una serie de declaraciones rimbombantes e hiperbólicas de muchos políticos (el famoso “destino de grandeza de la nación argentina”, utilizada por el General Perón en muchas de sus alocuciones o, más recientemente, aquellas palabras del

presidente interino Eduardo Duhalde sobre el hecho de que “los argentinos estaban condenados al éxito”, durante los primeros meses del 2002 para transmitirle al pueblo su optimismo en las negociaciones con el Fondo Monetario Internacional).

Una tercera ficción, conectada a la anterior y que buscaría explicar las causas del fracaso argentino, podría entenderse como la visión de la grandeza argentina frustrada por enemigos internos (ver Scheines, 1992; Pasquini Durán, 1995; Feinmann, 1998). Siguiendo ese razonamiento, se podría deducir que el matrimonio Kirchner y sus partidarios no habrían hecho más que retomar ese giro emotivo —ya presente en la historia del pensamiento argentino— y enfatizarlo en el espacio público para su propio provecho.¹¹

Se podría criticar en este punto, citando un supuesto anacronismo teórico, que el concepto de “ficciones orientadoras” remite solo a aquellas producciones culturales que buscaron una construcción identitaria nacional en los orígenes del estado-nación. No obstante, el propio Shumway, ejemplificando con el caso del peronismo, señala esto como una crítica injusta habida cuenta de que esto es lo que ha hecho el peronismo desde sus orígenes: reformular y reciclar los paradigmas retóricos del siglo XIX durante todo el siglo XX y parte del siglo XXI (para una interesante discusión sobre este hecho remito a la entrevista de Neyret, 2004).

En este punto, parece coincidir Alejandro Katz (2013), quien ha observado que las visiones del futuro argentino se construyen una y otra vez a partir de imágenes arcaicas:

Para algunos, el mejor futuro es el del país agrario, de finales del siglo XIX; para otros, el país peronista de la justicia social de 1945; algunos más miran a la Argentina de 1973 y

sus ilusiones vagamente revolucionarias y confusamente socialistas; ya hay quienes, incluso, tienen en la década de 1990 el modelo de país al que querrían regresar, y muchos desean que el presente se perpetúe en un futuro que será entonces, también, una imagen del pasado. La prolongada queja por la ausencia de aquello que algunos llaman “proyecto nacional” la emiten lastimosamente los mismos que piensan que un “proyecto nacional” consiste en que el país sea algo parecido a lo que alguna vez ya fue (p. 14).

Es verdad, sin duda, que, desde la publicación del *Facundo* de Sarmiento hasta la fecha, esta matriz dicotómica ha sido una lectura reiterada de la cultura argentina como forma de explicar no solo procesos históricos y culturales, sino también la producción de discursos artísticos (Lusnich, 2005, p. 13). El caso de la cinematografía en particular es un ejemplo de ello, por cuanto sus relatos se han apropiado, en palabras de Lusnich (2005, p. 16), de los términos de esa dicotomía sarmientina y generado diferentes núcleos de acceso y de lectura de esos enunciados opuestos.

Muchos cineastas (como Pablo Trapero, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro, entre otros) han exhibido en las narraciones filmicas de esos años espacios fragmentados y derruidos de la ciudad, a la vez que han aludido a los ámbitos que habría que rehacer o reinventar para reconstruir un lugar de encuentro hoy en profunda disputa. En sus relatos parecen haberse hecho eco de esta interpretación divisoria de la sociedad de la que hablaba más arriba, y se vuelven y encogen sobre lo que podríamos llamar —siguiendo a Gaston Bachelard (1975)— esos “espacios de intimidad” de los protagonistas (la ciudad de pertenencia, la casa, el club social, el bar al que se va para reunirse con los amigos). En estas producciones filmicas, esos territorios íntimos se van saturando de peajes

¹¹: Se han citado los escritos de Ernesto Laclau como armazón ideológico que dio respaldo teórico a las estrategias divisionistas del matrimonio, por cuanto una visión binaria de la política, acompañada por una agudización de conflictos en la comunidad, era, para este, el germen de una transformación social. Para más detalles, ver el análisis de Silvio Waisbord (2014).

⁹: La bibliografía en este punto es extensa, pero no me detendré aquí en ello. Remito al lector interesado a unos pocos ejemplos que podrán ayudarle a comprender este período con más detalle (Montero, 2007, 2008, 2009a, 2009b; Montero y Vincent 2013; Altamirano, 2007; Barbosa, 2010; Sarlo, 2011; Andriotti Romanin, 2011; Korstanje, 2011).

¹⁰: Jorge Lanata tiene una presencia importante en el espectro mediático argentino y se lo podría considerar un formador de opinión relevante en radio (Radio Mitre) y televisión (Canal 13). Cuenta, además, con una columna semanal en un periódico de gran tirada los domingos (Clarín). Todos los medios pertenecen al mismo conglomerado (el Grupo Clarín), que estuvo enfrentado al kirchnerismo durante su administración.

internos y exhiben una comunidad quebrada y una topografía fracturada que moldea las experiencias sociales, culturales y hasta medioambientales de su audiencia (Aitken y Zonn, 1994, p. 5).

Uno de los elementos más llamativos de la Argentina del período que va desde el default de 2001 hasta finales del período kirchnerista (2015) es la forma en que las geografías urbanas en particular van perdiendo su estatus como sitios de comunicación cultural y de interacción social espontánea. En muchas de ellas, ese espacio comunitario aparece sumido en el fracaso. En esa geografía común, ahora derruida y quebrada, se van consolidando compartimentos opresivos de exclusión permanente. Esta situación de deterioro de los lazos sociales resulta ser uno de los elementos que más recurrentemente se hace presente en el discurso cinematográfico argentino de esta época.

El caso de Juan José Campanella es un ejemplo notable de una filmografía que nos habla de pérdidas y fracasos que empujan a los protagonistas, como veremos de inmediato, a quedar atrapados en un recorrido circular por un paisaje nacional que empieza a cerrarse sobre sí mismo. Sin embargo, sus películas parecerían exhibir, por momentos, intentos por desembarazarse de esa tradición de pensamiento cultural que, en palabras de Shumway (1993, p. 12), ha encubierto una mitología de la exclusión, el disenso y el conflicto “antes que una idea nacional unificadora”.

“Una sombra ya pronto serás”

Las ruinas (y aquí usaré el término en su sentido más amplio) han sido consideradas tradicionalmente como sitio de memoria y contemplación (Mennel, 2008, p. 109). Citando a Susanne Marshall, Barbara Mennel anota que, si bien el tropo de la ruina se remonta a una tradición del arte barroco y román-

tico, donde funcionó como alegoría, también podría interpretarse no tanto como una referencia histórica específica, sino como la señal del paso del tiempo en un nivel simbólico. De esta forma, redondea, esta idea podría funcionar como un elemento clave y paradójico para superar un momento histórico particular y serviría como detonante que le permitiría al discurso filmico internarse en meditaciones metafísicas o morales.

En este sentido, me atrevería a decir que ese deambular circular de los protagonistas de nuestras películas por el espacio de la destrucción y la decadencia va construyendo un mapeo cognitivo que instituye un modo de reflexión cinematográfica del espacio comunitario. Este mapa cognitivo que se va formando ante la audiencia desencadenaría una meditación sobre su propio lugar en el mundo y marcaría ese instante en que se produce esa toma de conciencia de las causas de su condición de miseria, para terminar visibilizando su responsabilidad en su propio destino, como decía Camus más arriba.

Gran parte de la filmografía de Campanella está atravesada por los temas del deterioro y la derrota que, partiendo de la nostalgia, pero no quedándose en ella necesariamente, abren un momento de introspección en la memoria. Es esta una característica de un sujeto histórico que se niega a aceptar destinos prefijados de grandeza o condenas al éxito y a regodearse en una nostalgia paralizante. Por el contrario, comprende con sorpresa que la única salida de su ruina —que parece tan eterna como el castigo de Sísifo— consiste en afirmar su autonomía, tomar las riendas de su propia historia y convertirse en un miembro social que lucha por romper con los arquetipos del pasado y su repetición. En pocas palabras, se trataría de reflexionar sobre el terror y el peso que provoca la historia con el fin de romper la orgía repetitiva. Así

ocurre con cada una de las películas de este director hasta la fecha, en donde el fracaso y un nuevo intento para superar la calamidad histórica van armando un recorrido común: *Ni el tiro del final* (también conocida como *Loved Walked In*, coproducción argentino-estadounidense de 1997), *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009) y *Metegol* (2013).¹²

El caso de esta última y la antepenúltima es paradigmático, por cuanto ambas parecen calcar, curiosamente, una misma historia. Y en efecto, así lo afirma el propio Campanella en ocasión del estreno de *Metegol*: “*Metegol* es emocionalmente *Luna de Avellaneda* para chicos” (reportaje en Scholz, 2013). No obstante, Eduardo Sacheri, coguionista de *Metegol* junto con Campanella, propone otra interpretación:

No es una película pensada “para chicos”. Es una película pensada para que los chicos y los grandes *se encuentren* con una historia en la que habitan personajes a los que les suceden cosas. Es posible que las lecturas de los chicos y de los grandes difieran, al menos parcialmente. Pero creemos que la esencia de la película está en que encierra una historia. Una historia en la que viven personajes. Y, como viven, esos personajes enfrentan desafíos. Y cuando los enfrentan, necesariamente cambian. Creo que ése (sic) es uno de los grandes acuerdos narrativos que compartimos con Campanella (Sacheri, 2013, mi énfasis).¹³

Luna de Avellaneda cuenta las vicisitudes de un club social y deportivo barrial que corre el riesgo de sufrir una transformación importante (ser convertido en un casino) debido a unas deudas impagas. Román Maldonado (Ricardo Darín, actor preferido de Cam-

panella) y sus amigos lucharán por la supervivencia del club, pero sin éxito. Los socios, en asamblea general, aprueban la venta del club a un consorcio anónimo representado por Alejandro (Daniel Fane-go), un político profesional que llegó a rivalizar con Román por su esposa, Verónica (Silvia Kutika). Desilusionado, Román decide abandonar el país e irse a España junto con su familia. Sin embargo, en las vísperas de su viaje, al encontrar unos recuerdos de su infancia en una vieja maleta, se arrepiente y toma la decisión de quedarse en el barrio que lo vio nacer para seguir luchando.

Metegol, por su parte, es una película de animación que se inicia como relato enmarcado.¹⁴ Cuenta la historia de Amadeo y su relación conflictiva con su hijo Mati. Amadeo ha montado en un pequeño galpón detrás de su casa una reproducción a escala de un estadio de fútbol con unos jugadores de plomo que, agrupados en dos equipos (los rayados y los bordó), parecen tener vida solo delante de él. Su hijo no muestra demasiado interés en el pasatiempo de su padre y no parece “ver” la vida de los muñecos, atraído mucho más por los juegos electrónicos de su tableta. Una noche, ambos tienen un entredicho menor. A instancias de su esposa Laura, Amadeo se acerca a Mati y le narra cómo en su juventud logró salvar a su pueblo de las garras de Grosso, un jugador de fútbol presumido y rencoroso. Este se había empeñado en construir un estadio gigante y un parque de diversiones que terminaría con el pueblo y sepultaría el recuerdo de una derrota que había sufrido a manos de Amadeo en un juego de fútbol cuando eran niños.

En ambos productos se trata de películas que van construyendo una misma “metáfora cartográfica” (Gorelik, 2004, p. 266), en la que se cruzan “itinerarios, recorridos, relatos espaciales, espacio narrativo,

12:: Hacia marzo de 2019 (cuando fue preparado este texto), Campanella daba los toques finales a la *remake* de *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, comedia negra de 1976, bajo la dirección de José Martínez Suárez. Con el sugerente título de *El cuento de las comadrejas*, contó con la participación de Graciela Borges, Luis Brandoni y Oscar Martínez, entre otros. El filme se estrenó en mayo de 2019 (“El regreso triunfal...”, 2018).

13:: Pese a estas diferencias sutiles de opinión, es evidente que los temas y algunos personajes de ambas películas se entrelazan de manera significativa. Vale la pena destacar aquí que el guion de *Metegol* fue inspirado por un muy breve relato de “Memorias de un *wing* derecho” de Roberto Fontanarrosa (1996).

14:: Para este análisis he seguido la versión argentina del filme. Existen dos versiones más: una hispanoamericana (doblada por actores mexicanos), con el título original; y otra con acento español peninsular, titulada *Fútbolín* (“Hasta tres versiones...”, 2013).



Foto: Ignacio Sánchez

mapas cognitivos, territorialidades, fronteras”. Ambas se inician en principio con una visión cenital: el pueblo sin nombre de *Metegol*, por un lado; y la perspectiva aérea del club *Luna de Avellaneda*, con su fiesta popular, en esa noche especial de carnaval en la que nacerá Román, por otro. Pero pronto en las dos se baja a ras del suelo, para encontrarse con los que, en palabras de Gorelik (citando a De Certeau en su análisis de *El tercer hombre* de Orson Welles), serían

del cantante Alberto Castillo y los versos de “Así se baila el tango”, en la primera; y la de un José María Muñoz, famoso relator deportivo del mundial de fútbol de 1978, que parece comentar en *off* los avatares del juego de fútbol en el que Amadeo se entretiene con su “noviecita de la infancia”, en la segunda.¹⁵

Así, a partir de un juego emotivo, se lleva a la audiencia a recordar esas voces icónicas y a identificarlas con momentos especiales de un pasado idílico. Este, en una lectura apresurada, parecería caracterizarse por un estado de “ingenuidad inicial”. Nótese que, en ambos casos, se alude a los primeros años de los protagonistas: el nacimiento de Román en *Luna de Avellaneda* y la niñez de Amadeo en *Metegol*, inmersos en una especie de *locus amoenus* comunitario. Es este un espacio que, se sugiere, se ha ido escurriendo y disgregando en un presente que avanza en forma veloz (como veloz es la transición de imágenes que nos presenta a los personajes ya en su adultez).

Desde esta perspectiva, las dos películas comienzan con una actitud que bordea una nostalgia que podría parecer paralizante a primera vista: esa especie de lugar idealizado, seguro y tranquilo de la infancia. No obstante, en mi opinión, no estamos ante una experiencia visual que inmoviliza, sino ante una meditación activa, que pone en foco el nudo del problema comunitario y que va

los practicantes ordinarios de la ciudad, los caminantes, y participar del múltiple texto urbano que ellos escriben sin poder ver, para redescubrir que, bajo los discursos que los ideologizan, proliferan los ardidés y las tácticas, “los procedimientos multiformes, resistentes, astutos y pertinaces” que escapan al control panóptico en una “ilegitimidad proliferante” (Gorelik, 2004, p. 268).

Junto a esta visión idealizada de un ayer familiar de valores fundamentales (“Esto ocurrió hace muy poco tiempo, en un pueblo muy muy cercano, donde había una plaza, como la nuestra, la estatua de un fundador, como los nuestros, y también había un bar como el nuestro”, empieza Amadeo en el relato que le cuenta a su hijo), se hace presente una voz desmesurada en ese pasado, que inunda y ensordece todo diálogo: la

¹⁵.: Ese pueblo de *Metegol*, identificado como “muy muy cercano”, evoca la ciudad hollywoodense de “Muy Muy Lejano”, de la película *Shrek*. Otro guiño nostálgico — dirigido a una audiencia adulta— es el aspecto físico de algunos de los muñecos del fútbol, cuya fisonomía recuerda a algunos de los jugadores del seleccionado argentino de fútbol de 1978. En estos detalles sutiles se nota el perfil que Campanella imagina de sus propios espectadores y el conocimiento compartido que asume que tienen.

mucho más allá de un simple juego con la añoranza y la melancolía por “un pasado feliz”. En efecto, se podría decir que los personajes de Campanella, inmersos en un presente alienante, realizan operaciones precartográficas, esto es, solo el viaje a través de ese espacio urbano en ruinas les permitiría ver, en perspectiva, sus reales condiciones de existencia.

En este punto, vale la pena destacar que diversos estudios han asociado la nostalgia con políticas reaccionarias, porque evocan un pasado mediante emociones sentimentales que, si bien no llegan a presentarlo como perfecto, al menos resulta mejor que el presente (Davis, 1977; Smith, 2000; Pickering y Keightley, 2006). Sin embargo, sabemos que se rechaza esta forma en el arte por considerarla un acto inútil e irrelevante (Lowenthal, 2015, pp. 49-54; y Kenny, 2017). Esto es lo que Svetlana Boym (2001, p. 42) llamaría una “nostalgia restauradora”, característica de ciertos nacionalismos populistas que difunden teorías conspirativas, tramas maniqueas y mitos históricos a medida, como veíamos más arriba.

Otras perspectivas (la misma Boym, 2001; Legg, 2005; Cashman, 2006; Smith, 2006; Smith y Campbell 2017; Loveday, 2014) ven en ella, por otro lado, un ingrediente reflexivo y, en consecuencia, mucho más productivo, por cuanto aborda positivamente el trauma comunitario con su historia y reconoce la imposibilidad de reconstruir ese pasado, aun cuando parece recrearse “sobre las ruinas, la pátina del tiempo y de la historia, en los sueños de otro lugar y otro tiempo”¹⁶ (Boym, 2001, p. 42). La nostalgia reflexiva entañaría así un análisis crítico de la historia y la memoria de la comunidad, pero no se propondría reconstruir su pasado. Por el contrario, apuntaría a abrir perspectivas ambivalentes y potencialmente críticas sobre las creencias y valores del presente, y entenderlo, evaluarlo y valorarlo a contraluz del pasado. Esta nostalgia reflexiva, al decir de Boym, puede ser irónica y humorística, como

efectivamente ocurre en estos dos filmes que menciono —aunque esto atraviesa toda la filmografía de Campanella—. El tratamiento de esta nostalgia revela “que el anhelo y el pensamiento crítico no se oponen entre sí, ya que los recuerdos afectivos no absuelven a nadie de la compasión, el juicio o la reflexión crítica” (Boym, 2001, p. 50).

Después de haber empujado la piedra metafórica de su herencia histórica, hecho ese mapeo cognitivo de su terruño, y llegado a los restos materiales de su pasado (el carné de socio vitalicio del club o el reencuentro con los viejos muñecos de su antiguo metegol de la infancia), ambos protagonistas —Román y Amadeo respectivamente— logran abrir ante sí, como en una caja de Pandora, los múltiples planos de conciencia que estaban dormidos. Ese es el momento de la anagnórisis campanelliana, por la cual se les revela a los personajes una idea más exacta de sí mismos, de su entorno y de su posible futuro.

Se dan cuenta entonces de la imposibilidad de reconstruir de las cenizas aquel lugar mítico (llámese club o pueblo, formas alegóricas de la nación a las que estos espacios hacen referencia). Se les presenta la oportunidad única de *desenamorarse* del hechizo del pasado que, como a Sísifo, los empuja a regresar con la piedra, una y otra vez por el mismo camino. Liberados del yugo de esa piedra, quedarían en condiciones ahora de enterrarla para siempre y *erigir* un nuevo espacio que deje atrás, en forma definitiva, los castigos eternos de dioses inexistentes. Pero nótese lo interesante: se funda un nuevo club o un nuevo pueblo (o como en *El hijo de la novia*, un nuevo restaurante) al lado del anterior porque, como observa Boym (2001):

La nostalgia reflexiva no pretende reconstruir el mítico lugar llamado hogar; está “*enamorado de la distancia, no del referente mismo*”. Este tipo de narrativa nostálgica es irónica, inconclusa y

¹⁶.: Todas las citas de Boym presentes en este artículo fueron traducidas.

fragmentaria. Los nostálgicos del segundo tipo son conscientes de la brecha entre la identidad y el parecido; la casa está en ruinas o, por el contrario, acaba de ser renovada y gentrificada hasta el punto de ser irreconocible. Esta des-familiarización y el sentido de la distancia los lleva a contar su historia, a narrar la relación entre el pasado, el presente y el futuro. A través de este anhelo, estos nostálgicos descubren que el pasado no es solo lo que ya no existe, sino que, citando a Henri Bergson, el pasado “puede actuar y actuará insertándose en una sensación presente de la que toma prestada la vitalidad”. El pasado no se hace a imagen del presente ni se ve como un presagio de algún desastre presente; más bien, el pasado abre una multitud de potencialidades, de posibilidades no teleológicas de desarrollo histórico. No necesitamos una computadora para acceder a las virtualidades de nuestra imaginación: la nostalgia reflexiva tiene la capacidad de despertar múltiples planos de conciencia (p. 51) [Cursivas añadidas].

En este sentido, la nostalgia por el lugar perdido de estas dos películas, como otras de Campanella mencionadas, se instala en ese espacio ambiguo de medi(t)ación. Pasajes, recorridos y viajes por las ruinas de la propia geografía empujan al protagonista —y con él, a la audiencia— a enfrentarse con una realidad evidente que no se había querido reconocer o ver: el obstinado atavismo de una mentalidad polarizante que ha inundado el espacio común de convivencia con contradicciones y conflictos irresueltos. Las ruinas de la ciudad evocan, a manera de eco, la historia inmediata del espacio comunitario, con sus desavenencias y desencuentros, y permiten negociar cuestiones que hacen a una convivencia civilizada y conciliatoria.

Así, por ejemplo, resultan significativas, en *Luna de Avellaneda*, las imágenes de zonas industriales abandonadas de la ciudad por las que dan vuelta los personajes

sin rumbo fijo. Estos espacios de la devastación están ahora convertidos en conglomerados de galpones cerrados, en cuyas paredes se lee, con sorna, algún grafiti con un mensaje de Teresa de Calcuta que apela al compromiso, al esfuerzo y al vínculo (“Para amar, servir”), ironía que Koza (2004, p. 77) no logra percibir en su crítica feroz a la película. En ese paisaje se producirá el abrazo de reconciliación de Román con su esposa, después de la votación que lo había despojado de su club. Ese territorio urbano en ruinas es, por lo tanto, el lugar no solo de la decadencia, en donde se exhibe el presente más descarnado, sino también de sanación, por cuanto gracias a la percepción y aprehensión de sus alrededores inmediatos (esto es, de su propia historia) se estará en condiciones de encontrar su propia situación en el mundo.¹⁷

El discurso filmico campanelliano visualiza esa pugna discursiva a lo largo de toda su producción. Al fin de cuentas, la mayor parte de sus películas —de una forma u otra— cuentan la misma historia una y otra vez y exhiben didácticamente los modos y medios particulares con los que operan los relatos maniqueos que circulan en su sociedad “y a través de los cuales las comunidades lingüística y simbólicamente mediadas se forman y disuelven” (Bell, 2003, p. 69).

Abismarse en la reflexión

Como hemos visto, en el diálogo que ambas películas establecen entre sí, y en relación con la filmografía de Campanella y con el propio contexto político de producción, se va conformando una construcción en espejo. En ella la audiencia se abisma en esa peculiar mentalidad binaria de las relaciones sociales que se ha dado hasta el paroxismo en su historia y que se exacerbó aún más en el contexto de producción de los filmes (que coincidió con el comienzo y el fin de la administración neopopulista del kirchnerismo). En este sentido, ambas películas coinciden con un período histórico marcado por un tipo de nostalgia restaurativa antinómica que, desde las máximas ins-

tituciones de poder, se intentaba erigir como “política de la memoria” institucional (véanse en este punto los estudios de Montero 2007a, 2007b, 2008, 2009a, 2009b; Montero y Vincent 2013). Y si bien *Luna de Avellaneda* es de 2004 y la crítica ha visto referencias a las consecuencias del período menemista y “al lenguaje de las asambleas populares tras el estallido de diciembre de 2001” (Andermann, 2015, p. 88), en su historia ya parece anticiparse el surgimiento de las ideas del kirchnerismo. Al fin de cuentas, como señala Frank (1991, p.58), los artistas son siempre los barómetros más sensibles del cambio cultural y son los primeros en registrar para la sociedad que consume su trabajo ciertas tendencias latentes en ella.

Ambos filmes, así, parecen instaurar un debate con esta forma y se juegan por una lectura nostálgica reflexiva. En efecto, les ofrecen a sus espectadores la posibilidad de visualizar, simbólicamente, un escenario posible de superación de esas viejas visiones arcaicas de las que nos hablaba Katz más arriba. Por grandes que sean esos enfrentamientos, al fin de cuentas, todavía queda lugar para poder resolverlos, paradójicamente, dentro del marco de los viejos relatos clásicos, pero sin matar al ogro, sino tomando distancia de él (sea este Grosso —en *Metegol*—, Alejandro o el grupo que este representa —en *Luna de Avellaneda*—). Se propone la idea de construir un nuevo club o un nuevo pueblo, pero sin los lastres de ese pasado antinómico. En este sentido, es por demás reveladora la escena en que Grosso queda solo, aislado y cubierto por su propia bandera (como ocurre en la escena final del partido que juega con Amadeo).

“¿Cómo se hace un club nuevo?”, le pregunta Román a su amigo Amadeo (Eduardo Blanco). Y de inmediato echan a correr los títulos finales, mientras los acordes de “Siga el baile”, cantados por Alberto Castillo otra vez, inundan la pantalla, alentando a la no rendición. ¿Cómo se hace un pueblo nuevo?, parece a su vez interrogarse el Amadeo de *Metegol* al final de su relato, cuando le explica a su hijo que todos decidieron recomenzar la

lucha. No obstante, para esto, debieron abandonar el lugar original en el que vivían —cruzado también por un pensamiento binario— y conformaron uno nuevo en otro sitio, pero dejando *al margen* las diferencias:

Mati: ¿Y qué pasó?

Amadeo: Y los habitantes prefirieron fundar un pueblo nuevo antes de que vivir en el [enfatisa] *del Grosso*.

Mati: ¿Y qué pasó con Amadeo?

Grosso: Él solo quería ser el ídolo de Laurita. Así que se casaron y tuvieron un hijo. Un hijo hermoso...

Mati: Ah, no te creo nada. ¡Jugadores de metegol...! ¿Quién va a creer eso?

Amadeo: Yo te conté la historia real. Si vos querés creer o no, ... cosa tuya.

Mati: ¿En serio existen esos jugadores? ¿Están vivos? ¡Oh, papá! ¿Los puedo ver?

Amadeo: ¡*Creer para ver!* [Cursivas añadidas]

Y con la inversión de ese cliché lingüístico final —transformado ahora en cuestión de fe—, Amadeo se retira lentamente del dormitorio. Su hijo, que ha quedado reflexionando (y con él, la audiencia), ve a través de la ventana la luz en la puerta del galpón en donde se ha refugiado su padre y decide ir detrás de él. Por primera vez, logra distinguir aquello que no había visto antes y que había estado delante de sus ojos: los muñecos con vida propia, mientras juegan “un partido amistoso”. Algo parecido le ocurrirá a Román en *Luna de Avellaneda* cuando, accidentalmente, desparrama los viejos recuerdos de su infancia en el garaje de su casa. Unas fichas de dominó infantil, autitos, un viejo vagón de tren, y su viejo carné de socio vitalicio son el detonante que le permiten creer que un nuevo club es posible si se logran rearmar esos ladrillos —esos recuerdos, esas experiencias— de una manera diferente. Solo hay que dejar de lado las viejas divisiones del pasado, parecen sugerir ambas escenas, porque únicamente han sabido producir territorios estériles.

17:: No lo considera así Koza (2004, p. 77), quien una vez más ve en el filme “un universo de vencidos cuyo único resarcimiento es la venganza”.

Así, tanto *Luna de Avellaneda* como *Metegol* se cierran con una especie de “renacimiento de la fe a partir de las cenizas” para levantar una nueva geografía —simbolizada en la figura de un club o de un nuevo pueblo (Andermann, 2015, p. 85)—. En este sentido, nótese el cambio que proponen las palabras finales de *Metegol* y que, de alguna manera, se presuponen en el final de *Luna* con el candombe de Castillo. Ya no se trata de “ver para creer” sino de “creer para ver”, esto es, *crear* en la posibilidad de la imaginación como instrumento disparador para seguir adelante y *crear* una nueva geografía en donde se dejen de lado las grietas inútiles o los restos del pasado, porque al final, como les dice “el Loco” a Capi y su rival, al ver la devastación en la que ha quedado reducido el juego de metegol: “Miren a su alrededor. ¿No se dan cuenta de que lo que nos une es mucho más de lo que nos separa? Desde ahora vamos a trabajar juntos”.

Se trata, en definitiva, de una postura orientada hacia el futuro, que pone ante la audiencia una nostalgia por un porvenir que ella misma podría tener si no se hubiera enredado en los meandros de una historia cíclica. Como muy atinadamente concluye Boym, respecto de la nostalgia,

La nostalgia creativa revela las fantasías de la época, y es en esas fantasías y potencialidades que nace el futuro. Uno se siente nostálgico no por el pasado como era, sino por el pasado como podría haber sido. Es este pasado perfecto el que uno se esfuerza por realizar en el futuro (Boym, 2001, p. 353).

La ambivalencia, la complejidad de la historia y la especificidad de las circunstancias modernas se exhiben en pantalla, cuestionando las antiguas profecías de grandeza con una mirada crítica de aquellos mitos, al tiempo que hace “memoria del futuro”. Y así como *Luna de Avellaneda* pronosticaba —sin saberlo todavía— el surgimiento del kirchnerismo, *Metegol* presagia

la formación de la coalición de partidos que, en 2015, bajo el sugestivo nombre de *Cambiemos*, ganaría en las elecciones presidenciales de ese año. En este sentido, son significativas las palabras de apoyo que dio Campanella por esos meses a la nueva coalición: “Solo hay dos melodías: kirchnerismo y *Cambiemos*. Todo lo demás es ruido. Votó en primera (vuelta) como si fuera *ballotage*, o puede no haberlo” (Bermúdez, 2015).¹⁸ Es verdad que, leídas a la distancia, las palabras de Campanella podrían parecer contradictorias con lo que expresaba en su discurso filmico. No obstante, considero que Campanella veía en el surgimiento de la nueva fuerza política una superación de la dicotomía que el kirchnerismo había exaltado y encarnado durante sus 12 años de gobierno.

En suma, esta nostalgia reflexiva hace sus mementos, esto es, se detiene a discurrir con atención y a trazar un viaje introspectivo por las tradiciones argentinas para poder entender las formas en que ellas han nutrido y problematizado el presente. Pero en este recorrido se descubre que estas tradiciones no hablan más que de discontinuidades. El discurso cinematográfico de Campanella expone así cómo esta herencia ininterrumpida de anomalías que llega hasta el presente desde el pasado se recompone una y otra vez, en un ciclo de eterno retorno que, a todas luces, ha resultado improductivo.

Conclusiones

Siguiendo a Iain Chambers y su lectura de Benjamin (1994, p. 102), la Historia (así con mayúscula) se haría presente en la realidad en forma de ruina, como “atracción a la autodestrucción”. En otras palabras, ambas películas se proponen una exposición y comprensión de la tradición del pensamiento cultural argentino, poniendo en cuestionamiento que cualquier identificación obvia con un sentido unitario de pertenencia comunitario se ha ido dispersando hasta dejar cáscaras vacías. Y esto se podría extender a todo el cine de Campanella, quien, paradójicamente, vuelve una y otra vez sobre esto como el gran tema de su discurso filmico.

Este viaje interno le permitiría al director pasar de la fe en una “comunidad imaginada” al reconocimiento de formar parte de identidades complejas, forjadas en historias discontinuas, heterogéneas, contradictorias y, sobre todo, redundantes. En fin, esta nostalgia reflexiva muestra, como en un espejo, un mundo azaroso, en donde las tradiciones y las raíces se vuelven inestables, al punto de que se hace necesario reescribirlas y modificarlas para conformar un paisaje más efectivo que, de una buena vez, permita mirar hacia el futuro con mayor convicción.

En definitiva, no se trata entonces de restaurar un supuesto pasado perfecto que resulte mejor que el presente. Como señala Chambers en el epígrafe que abre este documento, no se puede volver atrás, porque ese pasado solo ha quedado como huella en la memoria. Solo se puede ejecutar, siempre a través de una mirada crítica, un viaje por historias y relatos que le permitan a la audiencia posicionarse, inscribirse y ubicarse en su presente para lanzarse hacia el futuro, como lo ha señalado el propio director en algunas entrevistas (“Juan José Campanella: Es una falla...”). Para Campanella, el Sísifo argentino solo tiene una opción: abandonar el castigo de unos dioses inexistentes y lanzarse a recuperar el tiempo perdido, porque su destino no está encadenado a ninguna roca y solo le pertenece a él, inmerso como está, en su *hic et nunc*.

Referencias

- Aitken, S., y Zonn, L. E. (1994). Re-presenting the place pastiche. En S. Aitken y L. E. Zonn (Eds.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (pp. 3-24). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Altamirano, C. (2008). Pasado, presente. En C. Lida, H. Crespo y P. Yankelevich (Eds.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado* (pp. 17-33). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre*

el origen y la difusión del nacionalismo. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Andriotti Romanin, E. (2011). Nosotros los del 73. Memoria y política en la Argentina post-2011. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Núm. Especial: América Latina*, 197-212.

Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona, España: Paidós.

Bachelard, G. (1991). *La poética del espacio*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Barbosa, S. (2010). Menemismo y kirchnerismo en Argentina: un análisis político discursivo de su construcción hegemónica. *Pensamiento plural*, 06, 11-34.

Bauman, Z. (2001). En busca de la política. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2009). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, España: Siglo XXI.

Bell, D. (2003). Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity. *British Journal of Sociology*, 54(1), 63-81.

Bermúdez, G. (2015, 14 de octubre). Elecciones 2015. La pelea por el voto útil: Campanella lo apoyó a Macri y Stolbizer se enojó. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/politica/elecciones_2015-margarita_stolbizer-juan_jose_campanella_0_BJg3ZKv7x.html

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York, NY: Basic Books.

Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza.

Capano, D. C. (2017). Identidad nacional y valores comunitarios en *El hijo de la novia* (2001) y *Luna de Avellaneda* (2004). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 15, 1-28. Recuperado de <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1305>

18:: Estas declaraciones fueron consideradas peligrosas por la candidata Margarita Stolbizer, de la *Alianza Progresistas* (alianza de centroizquierda conformada por el Partido Socialista, el Partido Socialista Auténtico, el Movimiento Libres del Sur, el Partido Generación para un Encuentro Nacional y el Movimiento Polo Social), por quien Campanella había mostrado intención de voto unos meses antes. El director fue muy criticado en las redes y en notas periodísticas por estas expresiones y por sus llamativos cambios de simpatías políticas (véase Spillman, 2015).

Cashman, R. (2006). Critical Nostalgia and Material Culture in Northern Ireland. *Journal of American Folklore*, 119(427), 137-160.

Chambers, I. (1994). *Migrancy, Culture and Identity*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Cohen, A. (2001). *The Symbolic Construction of Community*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Daín, A., y Barros, M. (2011, 24-26 de agosto). El kirchnerismo y la desmesura de lo político. Ponencia presentada en *V Coloquio de investigadores en estudios del discurso. II Jornadas internacionales de discurso e interdisciplina*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina. Recuperado de http://www.academia.edu/2033558/EI_kirchnerismo_y_la_desmesura_de_lo_pol%C3%ADtico

Davis, F. (1977). Nostalgia, Identity, and the Current Nostalgia Wave. *The Journal of Popular Culture*, 11(2), 414-424.

Dillon, A. (2015). La crisis argentina en el cine de Juan José Campanella. *Elojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, 6(11), 1-33. Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/207>

Domínguez, J. M. (2013, 25 de octubre). La grieta existe desde que llegaron los españoles. Reportaje a Diego Peretti. *Diaria Perfil*. Recuperado de <http://www.perfil.com/espectaculos/La-grieta-existe-desde-que-llegaron-los-espaoles-20131025-0047.html>

El regreso triunfal de Campanella promete mucho. (2018, 21 de julio). *La Nueva*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/la-nueva/20180721/281500752037826>

Feinmann, J. (1995). *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.

Fernández Pedemonte, D. (2006). De la Rúa, Kirchner y las prerrogativas del discurso del poder. En L. Elizalde, D. Fernández Pedemonte y M. Riorda (Eds.), *La construcción del consenso. Gestión de la comunicación gubernamental* (pp. 269-78). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Fontanarrosa, R. (1996). "Memorias de un wing derecho". En R. Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos* (pp. 45-47). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.

Frank, J. (1991). *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México, México: Katz.

Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos*. Buenos Aires, Argentina: Hyspamérica.

Hasta tres versiones del español para *Metegol/Fútbol* en su carrera internacional. (2013, 14 de noviembre). *Noticine*. Recuperado de <https://www.imdb.com/news/ni56427429>

Juan José Campanella: Es una falla caer en la nostalgia. (2015, 31 de mayo). *La Capital*. Recuperado de <https://www.lacapital.com.ar/edicion-impresa/juan-jose-campanella-es-una-falla-caer-la-nostalgia-n654065.html>

Katz, A. (2013). *El simulacro. Por qué el kirchnerismo es reaccionario*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Kenny, M. (2017). Back to the populist future?: understanding nostalgia in contemporary ideological discourse. *Journal of Political Ideologies*, 22(3), 256-273.

Korstanje, M. (2011). El culto K en la era contemporánea. Crónica, génesis y apoteosis del proceso kirchnerista. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Número especial: América Latina*, 233-268.

Koza, R. A. (2004). *Con los ojos abiertos: crítica cinematográfica de algunas películas recientes*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.

Lanata, J. (2013, 10 de agosto). La grieta. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/opinion/Grieta_0_971902892.html

Legg, S. (2005). Contesting and Surviving Memory: Space, Nation and Nostalgia in *Les Lieux de Mémoire. Environment and Planning D: Society and Space*, 481-504.

Loveday, V. (2014). "Flat-capping It": Memory, Nostalgia and Value in Retroactive Male Working-class Identification. *European Journal of Cultural Studies*, 17(6), 721-735.

Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge UP.

Lusnich, A. L. (Ed.). (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. New York, NY: Routledge.

Mitchell, W. J. T. (1980). Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry*, 6(3), 539-567.

Montero, A. S. (2007a, 19-21 de setiembre). Memorias discursivas de los '70 y *ethos* militante en la retórica kirchnerista (2003-2006). *IV Jornadas de jóvenes investigadores. Facultad de Ciencias Sociales*. Mesa: Política, discurso e ideología. Instituto Gino Germani (UBA). Recuperado de http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%205%20Politica%20Ideologia%20Discurso/Ponencias/MONTERO%20Ana%20Soledad.pdf

Montero, A. S. (2007b). Política y convicción. Memorias discursivas de la militancia setentista. *Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 7(2), 91-114.

Montero, A. S. (2008). Justicia y decisión en el discurso presidencial argentino sobre la memoria (2003-2007). *Confines*, 4(7), 27-41.

Montero, A. S. (2009a). Puesta en escena, destinación y contradestínación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007). *Discurso y sociedad*, 3(2), 316-47.

Montero, A. S. (2009b, 16-18 de abril). Democracia y desmesura. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso kirchnerista. *Actas del IV Coloquio de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Universidad Nacional de Córdoba*. Recuperado de <http://www.lenguas.unc.edu.ar/aledar/hosted/actas2009/expositores/Montero,%20Ana%20Soledad.pdf>

Montero, A. S., y Vincent, L. (2013). Del "peronismo impuro" al "kirchnerismo puro": la construcción de una nueva identidad política durante la presidencia de Néstor Kirchner en Argentina (2003-2007). *Postdata*, 18(1), 123-157.

Neyret, J. P. (2004). "Soy un perro de la calle". Entrevista con Nicolás Shumway. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 26. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/shumway.htmlRed>

Pasquini Durán, J. M. (1995). *Ilusiones argentinas. Un relato de ideas*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Pickering, M., y Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919-941.

Rancière, J. (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.

Sacheri, E. (2013, 13 de julio). *Metegol*: Una historia en la que viven personajes. *Perfil*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/perfil-sabado/20130713/283085591783848>

Sarlo, B. (2011). *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003-2010*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Scheines, G. (1992). *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Schmidt, S. (2012). Historias de la debacle y la migración en el imaginario filmico argentino-español. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23. Recuperado de <http://journals.openedition.org/alhim/4183>

Scholz, P. (2013, 7 de julio). Campanella: "Quiero que *Metegol* sea la película que más gente llevó en la historia del cine en la Argentina" (Entrevista al director). *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/quiero-metegol-pelicula-historia-argentina_0_SyqHvOUspQg.html

Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona, España: Península

Sennett, R. (2012). *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven, CT: Yale UP.

Shumway, N. (1993). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Smith, K. (2000). Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Parathory. *Rhetoric Et Public Affairs*, 3(4), 505-527.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Smith, L., y Campbell, G. (2017). "Nostalgia for the Future": Memory, Nostalgia and the Politics of Class. *International Journal of Heritage Studies*, 23(7), 612-627.

Spillman, E. (2015, 19 de marzo). Campanella apoya a *Cambiamos*: polémica por su "voto celebrity". *Perfil*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/perfil-sabado/20151017/281509340029252>

Telefé. (2013, 7 de agosto). *Programa periodístico en TV: Periodismo para todos - Martín Fierro 2013* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fCwNwipAdoc>

Waisbord, S. (2014). *Vox populista. Medios, periodismo, democracia*. Barcelona, España: Gedisa.

Filmes

Campanella, J. J. (Director). (2004). *Luna de Avellaneda* [Película]. Argentina, España: 100 Bares Producciones, Pol-Ka Producciones, JEMPSA y Tornasol Films.

Campanella, J. J. (Director). (2013). *Metegol* [Película]. Argentina, España: 100 Bares Producciones, Catmandu Entertainment, Antena 3 y JEMPSA.



Foto: Ignacio Sánchez

La ciudad que huye: Formação dos 'countries' argentinos e os ruídos da cidade no cinema

La ciudad que huye: 'Countries' argentinos y los ruidos de la ciudad en el cine
La ciudad que huye: Argentine 'countries' and the noise of the city in the cinema

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i31.1830>

Suelen Caldas de Sousa Simião

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a presença urbana a partir dos ecos e ruídos da cidade, expressos no curta documental *La ciudad que huye* (2006), de Lucrecia Martel, e nos filmes *Cara de queso – mi primer ghetto* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2008) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat, e *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner, através do avesso da cidade que se transmuta em cidadela, forjada por uma classe média e alta e sob o contexto de políticas neoliberais. Os filmes aparecem como linguagens singulares que, entrecruzados à luz da documentação técnica, da bibliografia sobre cidades e da compreensão do processo histórico de formação dos countries, nos auxiliam a pensar e problematizar as relações entre sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano contemporâneo nessa espécie de "cidade que foge".

Palavras-chave: cinema; sensibilidades; sociabilidades; countries; Região Metropolitana de Buenos Aires.

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar la presencia urbana a partir de los ecos y ruidos de la ciudad expresados en el cortometraje documental *La ciudad que huye* (2006) de Lucrecia Martel, y en las películas *Cara de queso – mi primer ghetto* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2008) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat y *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner a través del reverso de la ciudad que se transforma en ciudadela, forjada por una clase media y alta, y en el contexto de las políticas neoliberales. Las películas aparecen como lenguajes singulares que, entrelazados a la luz de la documentación técnica, la bibliografía sobre las ciudades y la comprensión del proceso histórico de formación de los países, nos ayudan a pensar y problematizar las relaciones entre sensibilidades, sociabilidades y espacio urbano contemporáneo en esta especie de "ciudad que huye".

Palabras clave: cine; sensibilidad; sociabilidad; countries; Región Metropolitana de Buenos Aires.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the urban presence from the echoes and noises of the city, expressed in Lucrecia Martel's short documentary *La ciudad que huye* (2006), and in the films *Cara de queso – mi primer ghetto* (2006) by Ariel Winograd, *Una semana solos* (2008) by Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) by Marcelo Piñeyro, *Historia del miedo* (2014) by Benjamín Naishtat, and *Los decentes* (2016) by Lukas Valenta Rinner, through the reverse of the city that is transformed into citadel, forged by a middle and upper class and under the context of neoliberal policies. The films appear as singular languages that, interwoven in the light of technical documentation, the bibliography on cities and the understanding of the historical process of formation of the countries, help us to think and problematize the relations between sensibilities, sociabilities and contemporary urban space in this kind of "city that flees".

Keywords: cinema; sensibilities; sociability; countries; Buenos Aires Metropolitan Region.

Introdução

La ciudad que huye (2006) é um curta-metragem documental de cerca de cinco minutos elaborado pela renomada diretora argentina Lucrecia Martel. O curta foi realizado para uma mostra de cinema itinerante e é resultado de uma investigação realizada ligada ao projeto *La ciudad en ciernes*, que contava com uma série de análises e intervenções para pensar o direito à cidade e a relação entre urbanismo e direitos humanos.¹ "La ciudad que huye", "a cidade que foge", ressalta o fenômeno urbano de expansão de bairros e condomínios fechados, os *countries*, ao redor da cidade de Buenos Aires.

A primeira cena do curta, gravada com uma câmera na mão, é a de uma grade sendo fechada; logo depois, o título aparece em letras garrafais sob um fundo de vegetação. Após isso, em uma pequena tela vemos passar os muros de uma grande construção enquanto pode-se ler na legenda "Há 20 anos, buscando locais para um curta, conhecemos um bairro fechado. 'Que ideia absurda! Não vai funcionar', pensamos".

Na cena seguinte, o plano maior novamente toma a tela e vemos se desenrolar, sob a mesma perspectiva da câmera na mão, meio escondida, uma nova tentativa

Suelen Caldas de Sousa Simião
Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0001-9261-3645>
suelen_caldas@hotmail.com

Recepción: 24/05/2019
Aceptación: 26/07/2019

1:: O projeto foi realizado durante os anos de 2006 e 2007 e tinha como objetivo reunir uma série de documentações como vídeos, imagens, debates, análises e reflexões para pensar uma prática urbanística renovada a partir da relação entre cidade e direitos humanos. Mais informações sobre o projeto, assim como acesso ao material, podem ser encontrados em www.derechoalaciudad.org

2:: A questão do investimento estatal e da iniciativa privada aparece sob diversos aspectos e de maneira cambiante ao longo da história da urbanização argentina, como salienta Adrián Gorelik em *La grilla y el parque* (2016; publicado originalmente em 1998), livro no qual o autor trata, de maneira detalhada, da formação das quadriculas, e pensa a metrópole enquanto artefato material, cultural e político; e trabalhos mais recentes, como *Miradas sobre Buenos Aires*, analisando a cidade portenha a partir dos anos 1990 (2004).

3:: O som assume marcante singularidade na narrativa de Martel, sendo elemento importante de seu próprio processo criativo. “Lucrecia Martel só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena” (Christofoletti Barrenha, 2014, p. 20), processo avaliado também pela própria diretora ao enfatizar o som (ruído, diálogos e mesmo o silêncio) como maior responsável pela característica sensível de seus filmes.

4:: A Região Metropolitana de Buenos Aires é composta pela Cidade Autônoma de Buenos Aires; a Grande Buenos Aires, formada pelos partidos de Alte. Brown, Avellaneda, Berazategui, E. Echeverría, Ezeiza, Florencio Varela, Gral. San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Merlo, Moreno, Morón, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, Tigre, Tres de Febrero y Vicente López; e a chamada “3ª corona” integrada pelos partidos de Berisso, Brandsen, Campana, Canuelas, Ensenada, Escobar, Exaltación de la Cruz, Gral. Las Heras, Gral. Rodríguez, La Plata, Luján, Marcos Paz, Pilar, San Vicente y Zárate (Ciccolella, 1999).

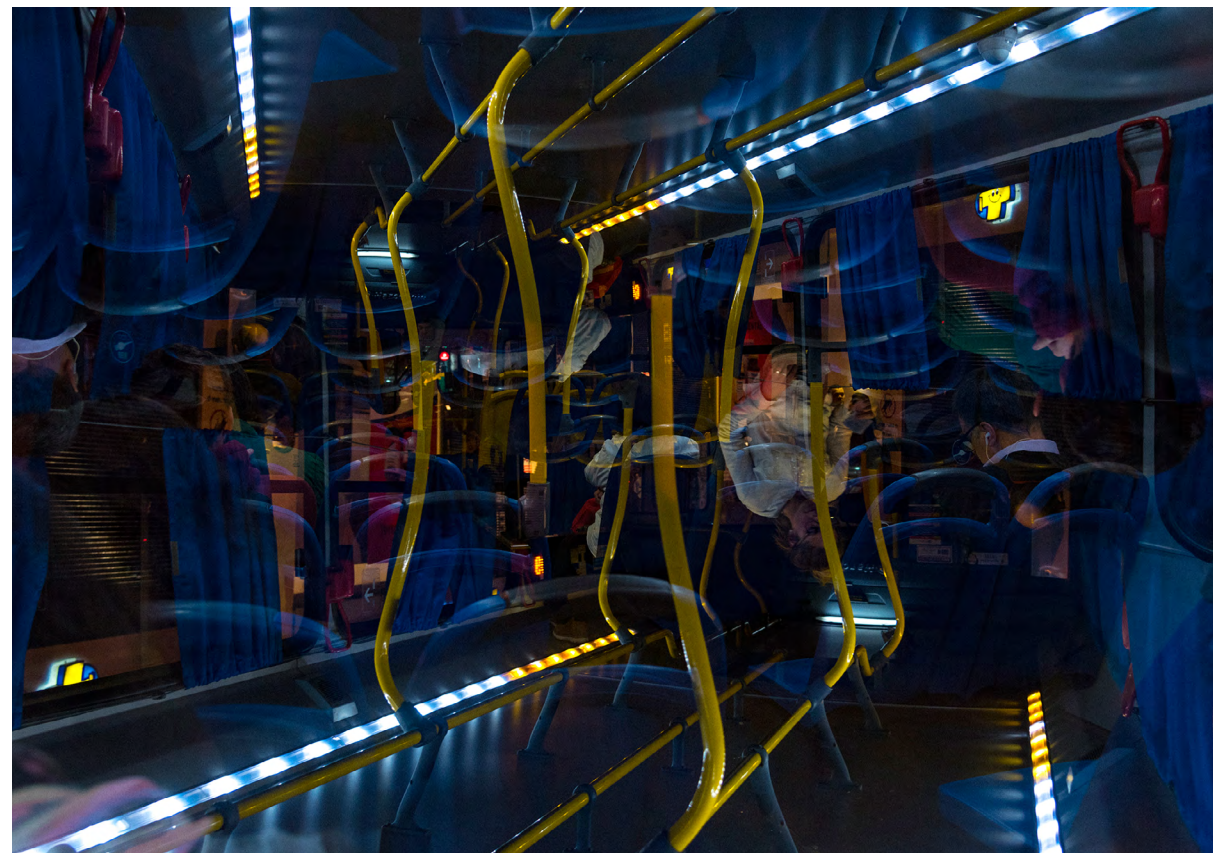


Foto: Ignacio Sánchez

infrutífera de entrar em um *country*, agora de outra região. As cenas se alternam entre a perspectiva da câmera e imagens de satélites que demonstram a extensão dos condomínios e bairros fechados. Em certo momento, Martel (2006) narra:

Estas urbanizações exclusivas da iniciativa privada são um fenômeno novo. Historicamente, o Estado argentino havia se preocupado em integrar a população através de uma cidade de quadras iguais que colocava limites aos empreendimentos privados. O investimento estatal em transporte público facilitou a comunicação por esse vasto território. Nos anos noventa, essa vontade estatal desaparece, se privatizaram as empresas públicas, se desmantelaram as redes ferroviárias e a fratura social se aprofundou.²

Uma tela é partida ao meio e temos um pequeno quadrado do lado esquerdo que acompanha os muros dos condomínios por alguns segundos; o único som é o do barulho do motor do carro onde se encontra a câmera, e sons de pássaros e grilos.³ A imagem se apaga e um quadro do lado direito mostra a filmagem

de casas simples, vizinhos, sons de criança e latidos de cachorro, trazendo como legenda “os vizinhos da frente”. Esse jogo se repete durante várias vezes, ora mostrando os muros, ora os vizinhos da frente.

Ao longo da narrativa, acompanhamos diversas tentativas feitas pela equipe de filmagem para entrar nos condomínios, mas nada vemos deles que não seja a portaria de entrada e o curto diálogo com o porteiro. Enquanto Martel narra, diversos quadros aparecem na tela indicando filmagens dos muros de diferentes lugares:

Uns tem quadras de golfe, outros, quadras de polo. Alguns com centros comerciais e centros médicos muito modernos, muitos com colégios de línguas. Todos com segurança privada. Há uma grande preocupação por florestar, plantar árvores e colocar “trepadeiras” que aos poucos vão fazendo os limites mais naturais.

Ao mesmo tempo em que a câmera acompanha por fora os muros, vemos rodar no canto da tela, à semelhança de um cronômetro, a quilometragem de extensão das urbanizações fechadas. O documentário

tem sua força na antítese ao abordar condomínios sem sequer entrar em um. Na verdade, as próprias barreiras físicas, os muros, são barreiras para o filme.

Em 2000, a Região Metropolitana de Buenos Aires (RMBA)⁴ continha 351 bairros fechados para uma população de cerca de 50.000 habitantes e, de acordo com Guy Thuillier (2005, p. 6), na escala de 13 milhões de habitantes, os 300 km² ocupados por esses loteamentos constituíam uma superfície maior que a Cidade Autônoma de Buenos Aires. A formação e os impactos dos bairros e condomínios fechados na RMBA têm despertado o interesse de diversos pesquisadores como urbanistas, geógrafos, sociólogos, antropólogos e psicólogos, sobretudo a partir dos anos 1980.

Formação e expansão dos *countries* na Região Metropolitana de Buenos Aires

Os primeiros *countries* surgem na Argentina nos anos 1930, reaparecem nos anos 1970 e têm aumento significativo nos anos 1990. Para Anahí Ballent (1998), só é possível compreender o *boom* da formação dos *countries* a partir da conjugação entre plano material e plano dos significados dada pela íntima relação entre pitoresco, mercado imobiliário e o imaginário sobre a vida fora da cidade.

Apesar de configurarem tipos distintos de edificações, essas urbanizações, que vão de “estancias, quintas, viviendas de veraneo, casas de *weekend* y *country clubs*” (Ballent, 1998, p. 88), trazem como substrato comum viver fora da cidade e em contato com a natureza. Para Ballent, esse processo se dá através das relações entre espaço e cultura, e entendê-lo passa por compreender como as *representações* e criações de uma cultura do habitar se relacionam aos valores socioeconômicos dos habitantes —o que, neste caso, implica dizer que o imaginário do “viver fora da cidade” esteve ligado à formação de uma sensibilidade gestada dentro de uma cultura letrada e rica.

A utilização do termo *pitoresco* aparece na Inglaterra relacionada às pinturas de grandes paisagistas do século XII. Aos poucos, associada ao *sublime*, liga-se o termo à imagem de uma natureza controlada e modelada pelo homem, o jardim, e, mais precisamente, o jardim inglês. Essa relação com o jardim estende-se à arquitetura que “se situará en esta relación tensa y sutil frente al paisaje, a medio camino entre la naturaleza y la cultura, adaptándose al paisaje a la vez que promoviendo su transformación” (Ballent, 1998, p. 88) e, ao evocar um arsenal simbólico, leva o espectador para além da forma arquitetônica, conjugando plano material e dos significados. Thuillier (2005) também ressalta esse aspecto ao abordar a construção dos primeiros *country clubs* e suas expansões a partir dos anos 1970 sob a argumentação da “qualidade de vida”. Como Ballent, o autor ressalta o elemento ligado ao pitoresquismo:

El primer elemento de esta transformación de lo urbano en rural-urbano es una modificación de las formas. En lo que respecta al paisaje al interior de las urbanizaciones cerradas, salta a la vista del visitante que estos barrios adoptan un lenguaje arquitectural y urbanístico que pretende romper con el de la ciudad-centro. El estricto y monótono damero de Buenos Aires es reemplazado por el de las calles curvas, los *cul de sac* alrededor de lagos artificiales, formas típicas de la arquitectura “pitoresca” (Thuillier, 2005, p. 9).

Nesse sentido, a natureza assume papel de destaque como poderemos notar a partir dos filmes *Cara de queso – mi primer ghetto* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2008) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat, e *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner, que nos propomos analisar aqui. No caso argentino, além do plano cultural e da conjugação de um universo de sentidos em relação com a natureza, a formação das casas de verão —os

primeiros *countries*—liga-se a uma forte epidemia de febre amarela em fins do século XIX, acarretando a migração das classes mais ricas para a região norte de Buenos Aires, e também da constante reiteração do discurso médico higienista sobre os benefícios de se distanciar das grandes aglomerações urbanas. Nesse ponto, Ballent ressalta como a relação com o corpo e, nesse caso, o corpo saudável, que praticava esportes, frequentava praias e a natureza, altera as dinâmicas de socialização entre os anos 1910 e 1930.

Tais discursos eram ainda gestados e difundidos a partir de revistas sobre os usos dos espaços domésticos, circulando entre os meios mais ricos e se estendendo dos locais públicos aos privados, como é o caso da revista *Casas y Jardines*, dedicada a demonstrar as tendências da arquitetura doméstica, suburbana e com ares norte-americanos.

No caso de publicações sobre os *countries*, a partir dos anos 1990, Horacio Torres (2001) destaca seu aumento significativo em jornais como *Clarín* e *La Nación*. De acordo com o autor, no início dos anos 1990 a oferta relativa aos condomínios e bairros fechados cobria em média duas páginas de algum dia específico da semana. A partir de meados da década, os dois jornais iniciaram um suplemento dedicado aos *countries* com cerca de 15 páginas. Em 2001, ano de escrita do texto do autor, esse guia especializado continha 130 páginas, incluindo informações completas dos empreendimentos, características, infraestrutura, localização etc.

Para Ballent, é interessante destacar as relações existentes com o mercado imobiliário logo nos primórdios (os anos 1930), uma vez que o apreço pela junção entre vida saudável, habitar fora da cidade e novas formas de sociabilidade dá-se

concomitante à construção dos primeiros *country clubs*: o Tortugas (que aparece em diversas páginas de *Casas y Jardines*) no início dos anos 1930, e o Hindu Club, em fins da mesma década.

Mas, é somente nos anos 1970 que o *estilo* de vida ligado a esses empreendimentos, em conjunção com a especulação imobiliária, atinge patamares significativos no país:

Los promotores inmobiliarios tomaran la iniciativa de ampliar este mercado entre la clase media alta; a ellos no tardarian en sumarse muchos beneficiarios de la plata dulce de la política económica de la dictadura militar, que constituyó un disparador de transformaciones en los hábitos de consumo y en el horizonte de expectativas culturales de amplios sectores de la clase media, que en sus viajes iniciáticos a Miami no solo compró electrodomésticos (Ballent, 1998, p. 96).⁵

Além das mudanças propriamente ligadas ao universo simbólico de relação com a cultura, uma série de medidas legislativas são realizadas para incorporar essas modificações urbanas. É por pressão do mercado imobiliário, por exemplo, que a “Ley de ordenamiento urbano y territorial de la Provincia de Buenos Aires 8912/1977” (decreto que regula o uso do solo) sofre alterações. Inicialmente, o Decreto Ley 8912/1977 “especifica la ubicación de los clubes de campo en ‘áreas complementaria o rural’, para la construcción de viviendas de uso transitorio ‘en contacto con la naturaleza’” (Svampa, 2003, p. 30), e só posteriormente contempla a figura do bairro fechado e legisla a partir das aproximações com as zonas urbanas.

Voltando à Ballent, ainda que o *boom* das urbanizações fechadas pareça temporalmente distante da primeira parte de seu texto, compreender o fenômeno no qual dentro de certas condições econômicas e convenções culturais desenvolveu-se um novo tipo de imaginário sobre a habitação/natureza e as sensibilidades é fundamental para entender as mudanças que se dão a partir dos anos 1970, e que são *expresas* a partir dos filmes que nos propomos a tratar aqui.

De acordo com Thuillier (2005), os *countries* têm impacto sócio-territorial em nível local, metropolitano e nacional. Além disso, para o autor, essa nova “urbanidade” traduz uma profunda mutação da representação de cidade. Para apreender esse processo, é necessário analisá-lo por dentro, no sentido de compreender as construções desses empreendimentos e suas formas arquitetônicas e urbanas, as funções de seus espaços e as práticas sociais estabelecidas neles; e, também, por fora, buscando os impactos dessas construções nos arredores e no restante da cidade.

Por urbanidade o autor entende, e aqui nos filiamos às suas concepções, “no una cierta calidad normativa de la ciudad, sino el conjunto de propiedades de un espacio urbano y las relaciones que establecen sus residentes con ese espacio” (Thuillier, 2005, p. 6), pensados a partir da imbricação de três componentes: as formas da cidade, o par função/práticas urbanas e as relações sociais.

No caso das construções, Thuillier (2005) escreve que as urbanizações fechadas parecem saídas de séries televisivas norte-americanas, deixando evidente os contrastes socioeconômicos. Sonia Roitman (2003) analisa, por exemplo, para o caso da Região

Metropolitana de Mendoza, na Argentina, que os empreendimentos criados, por demandarem grande extensão de terra, foram situando-se em áreas suburbanas gerando mudanças nas formas de uso do solo urbano, anteriormente ocupados por grupos de pouca renda econômica e conseguidos por meio de subsídio do Estado, podendo ser chamados de “enclaves urbanos” (Caldeira, 2011; Thuillier, 2005).

As mudanças ocorridas nos anos 1990, como escreve Thuillier, correspondem ao período de crescimento da desigualdade social ligado à abertura econômica, às grandes privatizações e ao desmantelamento do Estado (como também ressalta Martel no curta-metragem documental). Nesse processo é importante ressaltar que “no son únicamente los barrios cerrados los que materializan espacialmente esta fragmentación social, pero ellos significan su aceptación definitiva por parte de las élites y, peor aún, contribuyen a rigidizarla” (Thuillier, 2005, p. 16).

Para Roitman (2003), embora a desigualdade social seja característica de quase todas as sociedades ocidentais, nos últimos anos seu aumento se deve à intensificação de políticas neoliberais, precarização do trabalho e falta de investimento do Estado em questões como saúde, moradia e emprego. A privatização da segurança é um elemento largamente utilizado na contemporaneidade, como salienta Roitman, e não se resume aos bairros fechados, estando presente também na contratação de segurança privada em bancos, *shoppings centers*, negócios e outras áreas residenciais. Dentre as principais causas relacionadas à origem dos bairros privados está o discurso em torno do aumento da violência e da insegurança, e a construção dos *countries*, assim como as demais contratações de segurança privada, parecem ser uma espécie de resposta ao fracasso do

5:: *La plata dulce* foi um período de implementação de uma série de medidas —como congelamento dos salários dos trabalhadores, retenção das exportações e incentivo das importações, realização de empréstimos de organismos internacionais— realizadas pelo Ministro da Economia, José Alfredo Martínez de Hoz, durante o mandato militar de Jorge Videla (1976-1981). O termo foi utilizado devido ao alto poder de compra de dólares das classes mais altas propiciado pelas medidas.

Estado. No entanto, para a autora, ao serem criados, tais empreendimentos contribuem para a segregação e fragmentação da cidade.

A questão da segurança aparece também como critério de diferenciação social e, aliada à intensificação capitalista e à construção de microcidades dentro dos *countries* (escolas, maternidades, *shoppings* próximos, serviços básicos), limita as interações sociais, cujos efeitos já são perceptíveis na primeira geração de crianças nascidas e criadas em tais urbanizações –com sintomas como os sentimentos de insegurança e de medo da cidade aberta, e a hipersensibilidade e total falta de manejo quanto aos códigos necessários para se deslocar na cidade, ou seja, a perda do sentido urbano, questões também *expressas* na cinematografia.

Maristella Svampa descreve (trabalho realizado a partir de uma série de entrevistas e escopo de produção acadêmica da autora há vários anos) como, para os moradores dos anos 1990, o *country life* é uma novidade e um estilo de vida, uma opção; porém, para seus filhos, o círculo social restrito e as escolas privadas dentro dos condomínios convertem-se em modelo.

No caso da segurança, é importante ressaltar, como escrevem Roitman (2003) e Teresa Caldeira (2011), que existe uma *sensação* e *sentimento* de segurança, não significando que isso efetivamente aconteça, questão também abordada em filmes como *Historia del miedo*, *Las viudas de los jueves* e *Los decentes*. Além de ser uma “solução” individual para um problema que é urbano e coletivo, para as autoras, não há dados que atestem a diminuição da criminalidade a partir do surgimento dos bairros e condomínios fechados, nem sequer nos casos de delinquência infantil.

Mas o modelo “bolha”, aos poucos, eleva seu lado negativo de uma base comunitária que se fundamenta a partir do medo e reforça dicotomias do nós *versus* outros? Também para Ballent, os *countries* são uma forma de dizer, paulatinamente, “somos diferentes”. Mas resta saber, escreve a autora, se a “burbuja” dos condomínios de fato exime os riscos da cidade ou se “en cambio, siguiendo las directrices estéticas y culturales con que han modelado sus escenarios cuidadosamente diseñados, solamente conseguirán construir y habitar la agrídulce *evocación* de una burbuja” (Ballent, 1998, p. 100. Destacado no original).

Essa “cidade que foge” é a tentativa de construção de um novo tipo de cidade, ou a negação da cidade e da urbanidade pela homogeneização e criação de um urbanismo de afinidades? Quais seriam os impactos *sensíveis* (ligados à sensibilidade) dessas construções? Existem e quais seriam os ruídos de cidade nos *countries*? Os filmes, enquanto expressões *sensíveis* dos processos de relação das pessoas entre si e com o espaço urbano, nos auxiliam a responder algumas dessas indagações.

Ruídos no cinema: da cidade à cidadela

Se, no curta de Martel, o ponto de vista é exterior (do lado de fora dos muros), nos filmes *Cara de queso – mi primer ghetto*, *Una semana solos*, *Las viudas de los jueves*, *Historia del miedo* e *Los decentes* temos pontos de vista do interior (dos *countries*), com tramas baseadas no medo da cidade aberta e na formação de comunidades fechadas que, para além da superfície de segurança e tranquilidade, apresentam problemas desestruturadores que quebram a narrativa de perfeição das “bolhas” urbanas.

A utilização das fontes técnicas (no caso, os documentos de sociólogos, antropólogos, geógrafos etc.,

bem como jornais e revistas sobre os empreendimentos) e artísticas não tem como intuito investigar vestígios, reflexos, ou sintomas da realidade no cinema, mas trabalhar como a história pode ler na ficção um tipo de abordagem que só a narrativa ficcional pode realizar.

Maria Stella Martins Bresciani (1981; 1985), por exemplo, assinala como as relações com a cidade a partir do olhar da/na cena urbana constroem-se historicamente. A autora atesta o surgimento de uma nova sensibilidade no século XIX, que pôde ser percebida nas mudanças expressas na produção intelectual, e como essa produção se adaptou para apreender o novo fenômeno urbano com o uso da linguagem escrita e visual, quando a linguagem técnica e científica parecia não ser mais suficiente. Para Robert Pechman (2014), é com o romance de fins do século XIX e início do XX que há a experimentação do drama urbano em sua dimensão mais subjetiva e interior. Utilizaremos aqui, por analogia, o cinema.

No caso argentino, é importante pensar a expressividade do que se denominou *nuevo cine argentino* (NCA), assim como seu contexto de produção. O NCA se estabeleceu na década de 1990 com a reformulação do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), inaugurando uma nova fase da política audiovisual a partir da recuperação da produção argentina na área de cinema após um período de crise. Tais filmes, realizados sobretudo com as leis de incentivo e sob o impacto das políticas neoliberais, trazem obras particularmente atadas ao tempo presente e têm como forte característica a presença do espaço urbano, temas da desigualdade de gênero/social, discussões sobre identidade, etc. (Campero, 2009; Campo, 2010; Galt, 2012).

Uma série de filmes apresenta como protagonista ou pano de fundo a cidade e o universo de questões advindas da nova ordem econômica que aprofunda a brecha social na Argentina, como, por exemplo, *Buenos Aires vice-versa* (Alejandro Agresti, 1996), *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2002), *El asaltante* (Pablo Fendrik, 2007), *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2007), e *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012), entre outros.

Alberto Chamorro (2011), em seu livro *Argentina, cine y ciudad*, em exame do impacto das políticas neoliberais e da crise econômica entre 2001 e 2002, evidencia elementos em comum nas variadas obras filmadas do período, bem como seu “compromisso político”, para além da superfície de análise dos críticos que postularam a falta de engajamento de tais diretores.

Em nossa pesquisa, os filmes são considerados sob o pano de fundo da crise e não como reflexo ou resposta a ela, pois nossa entrada no debate se faz a partir de pensarmos as mudanças urbanas e suas *expressões* no cinema argentino. Buscando contornar os limites que a *representação* pode parecer enunciar, utilizamos o conceito de *expressão* com vistas a evitar qualquer sentido reflexivo ou passivo, e por acreditarmos, ao encontro com os textos de Esteban Dipaola, que a noção de *expressão* “abre las posibilidades de un pensamiento plural y activo del arte y que no restringe las amplias posibilidades y potencialidades interpretativas que en cualquier caso se desprenden de la obra” (Dipaola, 2013, p. 4).

E, nesse sentido, “la Expresión, en ese marco, no es transcendente sino plenamente inmanente y ya no refiere a una idea previa de la realidad sino que se despliega como experiencia” (Dipaola, 2013, p. 4).

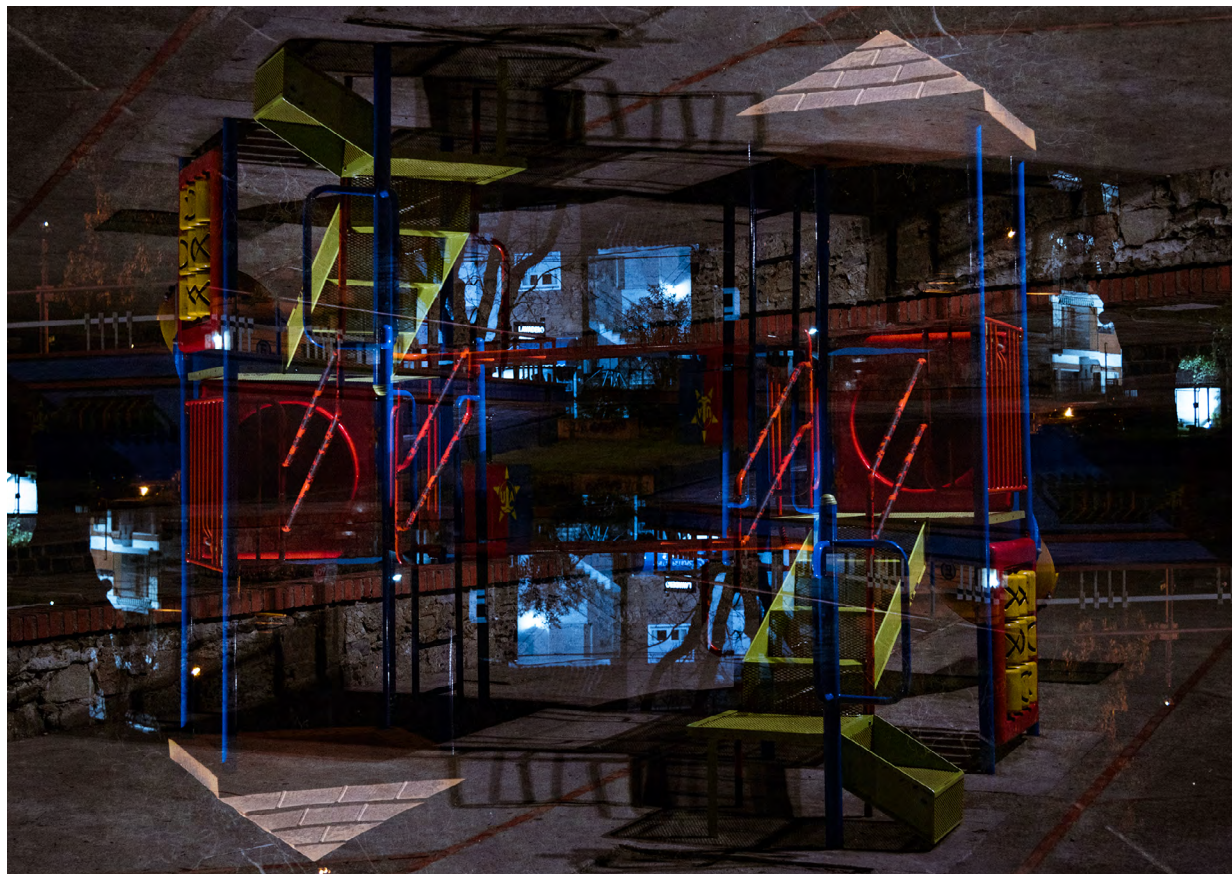


Foto: Ignacio Sánchez

Isso significa afirmar que a cinematografia realiza uma expressão da experiência que não elimina completamente qualquer vínculo com representação, mas procura ir além, movendo-se a partir dos entrecruzamentos possíveis de imagens com seus múltiplos sentidos em transformação.

Os filmes anteriormente citados ressaltam o contexto dos *countries*. Natalia Christofolletti Barrenha (2016c) salienta que, no momento de rodagem de alguns desses filmes (*Cara de queso*, *Una semana solos*, *Las viudas de los jueves*), o universo das urbanizações privadas estava em evidência, seja pela literatura sobre o tema, análises de urbanistas e sociólogos; seja por ser o período (cerca de 2006, por exemplo) em que se torna adolescente a primeira geração de crianças nascidas nos condomínios. O lançamento do livro de Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves* (2005, ganhador de um importante prêmio literário local), o assassinato de duas mulheres em suas casas em condomínios de luxo (crimes sem solução) e uma

onda de vandalismo iniciada por crianças em um *country* contribuíram para criar a atmosfera na qual o cinema argentino encontrou terreno para suas narrativas (Christofolletti Barrenha, 2016c; Svampa, 2004; Thuillier, 2005).

Cara de queso – mi primer ghetto ambienta-se em um condomínio judeu onde cinco crianças *outsiders* vivenciam diversas situações de preconceito na passagem da infância à adolescência. O “gueto” faz referência à perspectiva do avô de uma das crianças, que afirma serem as comunidades fechadas similares aos guetos judeus sob o nazismo.

Una semana solos desenvolve-se a partir da observação de crianças e adolescentes fechados em um condomínio, sem a presença dos pais e que, para se livrarem do tédio, invadem casas vazias. O momento disruptivo da rotina das crianças é a chegada do irmão adolescente da empregada. O filme potencializa e materializa a apenas aparente perfeição dos condomínios ao expor,

através das crianças, situações de preconceito de classe, invasão de propriedade, vandalismo etc.

Las viudas de los jueves, inspirado na obra homônima de Claudia Piñeiro, passa-se em um bairro fechado de classe alta e trata da interação de algumas famílias deste bairro –até que três homens aparecem mortos na piscina. Para além do crime quebrando a narrativa de perfeição de tais urbanizações, uma série de outras ocasiões é marcante no filme, como a compra e venda de drogas por adolescentes, estupro, violência contra a mulher etc.

Historia del miedo traz em seu enredo personagens interligados a partir de um condomínio, um edifício de classe média alta e uma periferia. O medo é o tom central do filme, que apresenta um clima de suspense não restrito ao condomínio, mas também às outras ambientações, criando um sentimento de inquietude e insegurança nos personagens.

Los decentes ambienta-se em um condomínio de luxo no subúrbio de Buenos Aires, onde uma empregada doméstica, Belén, descobre que, ao lado da sua rotina entediante de trabalho, existe uma comunidade naturista. Aos poucos, Belén transpassa o muro do *country* e se envolve com a comunidade.

Todos os filmes citados, em maior ou menor intensidade, trazem como substrato o suspense e jogam com elementos do gênero de horror. Nesse sentido, é interessante notarmos, por exemplo, como, colocados em ordem cronológica, os filmes intensificam a crítica às urbanizações fechadas através da cada vez maior falta de interação entre os personagens, ao mesmo tempo em que a violência, não apenas física, aparece de maneira cada vez mais latente.

Quando observamos, por exemplo, os pôsteres de divulgação dos filmes,⁶ vemos que *Cara de queso* tem uma imagem onde a cor predominante é o amarelo, apresentando o protagonista ao centro e alguns dos outros moradores do condomínio ao seu redor. Da série que nos propomos analisar, este filme é o único que, apesar de expor violência e *bullying*, possui cenas maiores de interação entre as crianças e também dos demais moradores da urbanização fechada. Além disso, sua trilha sonora é divertida, diferentemente dos demais, nos quais predomina um clima de suspense. Esse pôster pode ser considerado como oposto ao de *Una semana solos* que, com tons pastéis, apresenta uma criança sozinha.

Las viudas de los jueves traz em seu pôster mulheres com roupas de luto e, logo abaixo, seus respectivos maridos encaram o espectador, indicando de imediato o clima de suspense. Também com tons mais escuros, *Historia del miedo* tem em primeiro plano um dos protagonistas, que faz uma careta enquanto parece encarar algo. Por fim, *Los decentes* faz uma releitura de *O nascimento da Vênus* através de Belén em meio às folhagens e em cima do corpo de um homem morto com roupa de tenista.

Além dos pôsteres dos filmes, que analisamos aqui de maneira breve, as cenas iniciais trazem elementos interessantes para pensarmos a partir do que foi exposto em relação à documentação técnica, e como os filmes expressam o espaço urbano e as sociabilidades, bem como estabelecem uma crítica à ideia de perfeição dos condomínios.

Cara de queso se inicia de maneira silenciosa e, aos poucos, ouvimos o barulho de gemidos e choro. A câmera percorre lentamente um ambiente e logo vemos

6:: Os pôsteres dos filmes podem ser consultados no banco de dados do site Cinenacional.com.

7:: Pintura de Sandro Botticelli (1483).

uma criança chorando no chão, enquanto outra urina nela. A câmera se vira e vemos que quem observa, e acabou de chegar, é o protagonista, que narra e descreve a cena: “Sou um idiota. Ao invés de ter feito alguma coisa, fiquei lá parado chorando. Esse é o meu amigo Coper. E este é Alma, o garoto mais popular.”

Após essa cena, a câmera sobe e temos uma visão ampla da planta do condomínio, e a apresentação dos atores e personagens através das carteirinhas de sócios do *country*. Ao mesmo tempo, temos noção da disposição das casas e áreas de lazer, enquanto ao fundo ouvimos um tango. A última carteirinha é a de Ariel, o protagonista que, andando de bicicleta, apresenta o *country*: “Esse é meu *country*, aqui passamos o verão mais de 100 famílias judias, vivendo felizes longe de tudo”. Enquanto o personagem narra, conhecemos um pouco do clube de campo e dos personagens que são descritos e acompanhados pela câmera.

Em *Una semana solos*, enquanto aparecem os créditos, nos ambientamos ao som de grilos e pássaros. Em seguida, vemos um lago e, na sequência seguinte, uma menina correndo entre as árvores de um bosque. Logo depois, sob a perspectiva de uma câmera um pouco escondida, notamos que um menino corre atrás da garota. A câmera para quando as crianças invadem uma casa vazia e o menino pega uma miniatura de carrinho que estava em um dos quartos. Em seguida, os dois personagens juntam-se a uma criança menor e andam de bicicleta pelo condomínio.

Historia del miedo começa com o barulho de um helicóptero em plano aberto e vemos que a câmera sobrevoa campos esportivos e habitações, em sua maioria com piscinas, cercadas por muros verdes e autopistas. Algumas palavras, meio inaudíveis pelo barulho das hélices, são pronunciadas por um megafone. Na sequência seguinte, praticamente sem

nenhum som, ainda em plano bastante aberto, mas agora a partir do chão e sob um pano de fundo de vegetação, um homem joga bola com uma criança. O único som é o de grilos e pássaros ao fundo e poucas palavras trocadas por eles para mandar a bola um para o outro. A perspectiva quase silenciosa do jogo entre o pai e o garoto contrasta com a volta da perspectiva da câmera filmada de cima do helicóptero. De volta à continuação da sequência anterior, vemos uma mulher deitada em uma espreguiçadeira, de óculos escuros e lendo uma revista. A câmera (e o som) se alteram, ora mostrando as três personagens às quais fomos apresentados no início do filme, ora a vista de cima das habitações envolvidas pelo som forte da hélice.

Los decentes inicia-se com entrevistas de emprego de mulheres. A entrevista com cada uma é rápida e as perguntas se concentram em saber quais as referências da pessoa, se tem filhos e se reside na Capital. Após isso, a câmera percorre os muros de um condomínio, alternando entre mostrar seus arredores, a autopista, os trilhos do trem e os vizinhos. A câmera para quando chega na portaria de entrada do condomínio, onde os funcionários descem e são revistados pelo porteiro e o segurança.

Os filmes trazem, em seus primeiros minutos, grande parte dos elementos descritos na primeira parte deste texto. Áreas amplas e arborizadas, quadras de esportes (em consonância com o imaginário do corpo saudável e que praticava esportes de que fala Ballent), áreas comuns de lazer, casas grandes e piscinas, famílias de classe média e alta. Temos ainda a predominância dos ambientes desertos e a reprodução de cenas que, vistas de maneira separada, não são em si de suspense, mas, no conjunto de um ambiente praticamente deserto e extremamente vigiado e murado, causam inquietação.

Em *Historia del miedo*, por exemplo, diversos momentos poderiam ser elencados, como um alarme que dispara em uma casa do condomínio fechado, o elevador que sempre emperra ao acabar a energia no edifício de classe média alta, um homem que aparece na câmera do prédio e agride verbalmente a empregada, um estacionamento vazio durante a madrugada, o porteiro que sai da guarida do condomínio após ouvir um barulho, o lixo que aparece insistentemente ao lado do condomínio, o carro do segurança que repentinamente é atacado por barro, um dos personagens que aparece em um prédio abandonado, a partida de futebol que acaba em briga. Para Christofolletti Barrenha (2016a):

[Em *Historia del miedo*] O som é elemento fundamental para a introdução de uma atmosfera assustadora e desconfortável. As alterações nas rigorosas paisagens sonoras de cada ambiente colaboram para a instalação da incerteza, especialmente porque se dão em *off*. Assim, nunca se vê o que incomoda, que adquire dimensão fantasmal. É dessa forma, também, que se dá a presença da cidade: como uma força que age sobre tudo e todos sem que se possa defini-la de forma precisa (p. 525).

O som assume, assim como no curta de Martel, papel predominante em todas essas narrativas, como também analisa Christofolletti Barrenha (2016b) sobre *Una semana solos*:

Nesse espaço diegético, a composição da trilha sonora se ancora em um persistente silêncio que é acompanhado apenas por ruídos de passarinhos e grilos. Além desses ruídos típicos de uma tranquila paisagem campestre, estão presentes quaisquer pequenos sons produzidos pelos personagens dentro das casas: desde a

colherzinha que bate na borda da xícara até os passos de cada um, em uma construção bastante detalhista que chama a atenção para a exclusividade daquele local tão cercado de silêncio no qual se pode ouvir qualquer pequeno movimento (p. 531).

Além da ideia de um ambiente extremamente controlado e silencioso, onde o mínimo barulho é visto de maneira amplificada, outra questão aparece de maneira latente nesses filmes: o medo do *outro*. As câmeras, a segurança privada, e as grades do condomínio intensificam o clima de suspense e deixam claro que a questão também passa pelo medo de contato com o outro, seja desconhecido ou não.

Ao mesmo tempo, é possível elencar nos filmes a criação de uma narrativa de perfeição defendida e buscada pelos personagens habitantes das urbanizações fechadas. Em *Las viudas de los jueves*, Mavi, uma corretora de imóveis, fala: “O lugar funciona como uma grande família; é parte do encanto”. Quando Ariel e seus amigos, em *Cara de queso*, vão fazer a denúncia da cena do início do filme que descrevemos, o responsável se recusa a abrir uma sindicância sob a prerrogativa de que “Essas coisas não acontecem aqui”.

Em todos os filmes, é possível notar a predominância de vegetação cercada as habitações e tomadas bastante abertas nas quais é possível perceber ruas desertas, área territorial grande (os funcionários se deslocam de carro), fontes de água, lagos, parques etc., em consonância com as descrições técnicas dos *countries*. Os filmes expressam ainda a inexistência do espaço público.

La calle misma está limitada a su función mínima, la de espacio de circulación y tránsito,

pero pierde toda la riqueza de sentido y prácticas que pueden tener en la ciudad-centro. Prueba de este empobrecimiento es que las calles de las urbanizaciones cerradas, en la mayor parte de los casos, no están ni siquiera bordeadas por aceras (Thuillier, 2005, p. 11).

Para o autor, as normas de urbanismo e o regulamento dos bairros e condomínios fechados têm apenas uma finalidade: “la producción de un espacio securizado, tranquilo, purificado, un espacio ordenado, previsible e inteligible; en definitiva, un espacio descifrable, legible” (Thuillier, 2005, p. 12). O intuito parece ser o de recuperar o “sentido” de cidade através de um “urbanismo y de una urbanidad de encierro”. O confinamento, a formação dos enclaves (Caldeira, 2011), é a essência desses lugares que querem deixar o caos da cidade, mas com isso deixam também a pluralidade, condição específica da política, como escreve Hannah Arendt (2014). A falta de reflexão e do reconhecimento de plurais inviabiliza o ponto principal da política na cidade, que passa por organizar e regular o convívio entre diferentes. Sem o convívio entre diferentes não há ação, sem ação não há política.

Em um dos ensaios do seu livro *O chamado da cidade* (Kuster e Pechman, 2014), o pesquisador Robert Pechman propõe um encontro hipotético entre Arendt e Rubem Fonseca, contista e romancista brasileiro, e faz com que os pensamentos da filósofa e do contista confluem ao fazerem da cidade a arena de negociações para a manutenção da vida. Fonseca discorre no âmbito das paixões e violências, da cidade como local das relações e afetos, e Arendt traça como a violência esvazia o sentido político da/na urbe. Ambos acreditam na projeção da *pólis* como única alternativa à violência que desestrutura o social.

Pechman, como Fonseca, crê na cidade como o local das relações humanas. Em Fonseca é a recusa de Babel, tanto a Babel bíblica de confusão das línguas, quanto o filme homônimo de Alejandro González Iñárritu produzido em 2006, que é a total incomunicabilidade. É a recusa da violência em Arendt. Ambos os caminhos só são possíveis pelo exercício do diálogo e pela pluralidade, pelo uso da cidade e não pela sua transmutação em cidadela.

Em semelhança, no caso dos *countries*, podemos nos indagar com Thuillier:

Si el lugar de afiliación, el espacio del colectivo, para una parte de la población no es ya el *partido* ni tampoco la *localidad*, ni incluso el barrio, con lo que esto implica de diversidad socioeconómica; si este lugar de afiliación se reduce a un pequeño enclave socialmente homogéneo, ¿qué es entonces lo que funda el contrato social a la escala de la ciudad y de la metrópolis? La ciudad y la ciudadanía dejan entonces de funcionar en la misma escala, y la primera ya no es más el espacio de la segunda, lo que podría ser una definición de la fragmentación urbana (Thuillier, 2005, p. 16).

Uma característica marcante desses empreendimentos, como já salientamos, é a privatização do espaço público, mas, cabe ressaltar, como escreve Roitman (2003), que os serviços e regulações públicas não “deixam de existir”, sendo substituídos por empresas e regulamentações privadas acionadas pelos proprietários, gerando novas formas de governabilidade.

Para Roitman, essas medidas hiper-reguladas dentro dos limites do bairro geram um paradoxo quando as regras recaem não apenas quanto à construção das habitações, mas também sobre a conduta dos residentes. O controle sobre o cumprimento das normas dá-se, assim, dentro do

ambiente privado, “reforzado en algunos casos mediante la creación de tribunales de faltas, conformados por los mismos residentes, que sancionan las infracciones cometidas” (Roitman, 2003, p. 3) —questões que aparecem, por exemplo, em *Cara de queso*, *Las viudas de los jueves* e *Una semana solos*, com relação às infrações cometidas pelas crianças.

A tentativa de controle não impede, no entanto, a tomada de medidas disruptivas por parte de seus ocupantes, como é o caso, por exemplo, da onda de vandalismos que assolou *countries* de Buenos Aires, realizada por adolescentes residentes, questões expressas também nos filmes. A cidade caótica e “sem lei” parece, assim, ecoar dentro desses condomínios.

Considerações finais

La ciudad que huye, embora procure pensar os condomínios fechados, sequer chega a entrar em um, tonando-se um importante documento de análise para problematizar os muros concretos e simbólicos construídos a partir dessa nova dinâmica urbana. Os filmes aparecem como documentos para se pensar os indivíduos em sua relação (ou não-relação) com a cidade e, enquanto linguagem e *expressão*, pautam questões que podem estabelecer diálogos com a documentação técnica.

Enquanto linguagens *sensíveis*, expressam um incômodo em relação às novas formas de urbanização e formação dos laços sociais, bem como a constante reintegração de um sentimento de indiferença em relação aos “outros” —no caso, os habitantes de fora do condomínio.

As cenas nas quais a cidade aparece, seja pela tomada em vista panorâmica dos prédios, seja pelos ruídos que vez ou outra adentram o condomínio, ressaltam uma espécie de caos urbano com sons disformes,

gritos, barulhos de buzina. Para Thuillier, criam-se relações de vizinhança muito mais personalizadas, como descrevem os moradores dos próprios condomínios “pero también más restrictivas, con un control comunitario reforzado, que evocan más bien las relaciones sociales de la aldea tradicional que las de metrópolis modernas” (Thuillier, 2005, p. 15). Embora a cidade fuja, ou tente-se fugir dela pela criação de um urbanismo de afinidades, seus ruídos ecoam dentro das urbanizações privadas.

Os *countries* buscam ser a solução individual para um problema que é urbano (e humano), a partir de uma fórmula nova de governabilidade que cria dificuldades para se pensar o coletivo. Mas, quando os problemas não podem ser resolvidos no âmbito dos condomínios, recorre-se à força do Estado.

Os filmes jogam com diversas figurações do medo a partir da construção de muros físicos e simbólicos e de sistemas de vigilância. Mas o medo não se restringe aos momentos dentro dos condomínios e parece permear todos os ambientes da cidade. Quando são exibidas, por exemplo, imagens da televisão, estas reforçam situações de violência e pânico, retratando perseguições policiais ou desastres.

Embora não deixem claro qual tipo de cidade se pretende construir, os filmes trabalham com uma imagem construída no negativo, na percepção do contrassenso. Expressam, a partir da construção dos personagens, o sentimento de insegurança e medo da cidade aberta e a perda do sentido do urbano. Figuram múltiplas dimensões de como o desastre permeia os espaços, mesmo e inclusive os aparentemente construídos para evitar qualquer tipo de conflito. O cinema ensina a duvidar do discurso da perfeição.

Referências

- Arendt, H. (2014). *A condição humana*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.
- Ballent, A. (1998). Country life: los nuevos paraísos, su historia e sus profetas. *Block 2*, 88-101.
- Bresciani, M. S. M. (1981). As sete portas da cidade. *Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos*, 34, 10-15.
- Bresciani, M. S. M. (1985). Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, 5(8-9), 35-68.
- Bresciani, M. S. M. (2002). Cidade e História. Em L. Oliveira (Org.), *Cidade: História e desafios* (pp. 16-35). Rio de Janeiro, Brasil: FGV.
- Caldeira, T. P. R. (2011). *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines / Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento e Biblioteca Nacional.
- Campo, M. B. (2010). *História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant* (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280451/1/Campo_Monica-Brincalpe_D.pdf
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad. El espacio urbano en la narrativa fílmica de los últimos años*. Mar del Plata, Argentina: EUEM.
- Christofoletti Barrenha, N. (2014). *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo, Brasil: Alameda e Fapesp.
- Christofoletti Barrenha, N. (2016a). A cidade e os medos – *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014). Em A. F. Rodríguez e C. Elizondo (Comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (pp. 521-531). Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – AsAECA. Disponível em <http://asaeca.org/actas=-de-congresos-asaeca/?wpdmc-actas=2016>
- Christofoletti Barrenha, N. (2016b). ¿Cómo hacés para dormir con tanto ruido? A irrupção da cidade através dos sons em *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). Em Y. Aguilera e M. C. Campos (Orgs.), *Imagem, memória e resistência* (pp. 528-539). São Paulo, Brasil: Discurso Editorial.
- Christofoletti Barrenha, N. (2016c). *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/321087/1/Barrenha_NataliaChristofoletti_D.pdf
- Ciccolella, P. (1999). Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socio-territorial en los años noventa. *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales*, 25(76). Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19607601>
- Dipaola, E. (2013). Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo. *Bifurcaciones*, 13. Disponível em <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>
- Galt, R. (2012). Cinema do calote: tornando *queer* a crise econômica no Novo Cinema Argentino. Em A. Brandão, D. Juliano e R. Lira (Eds.), *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça, Brasil: Unisul.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI
- Gorelik, A. (2016). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Haroche, C. (2008). *A condição sensível*. Rio de Janeiro, Brasil: Contra Capa.
- Hidalgo, R., Borsdorf, A. e Sánchez, R. (2007). Hacia un nuevo tejido urbano. Los megaproyectos de ciudades valladas em la periferia de Santiago de Chile. *Ciudad y territorio*, 39(151), 115-135. Disponível em https://www.uibk.ac.at/geographie/personal/borsdorf/pdfs/cytet_151_115-sonderdruck.pdf
- Kuster, E., y Pechman, R. M. (2014). *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Laverde Cabrera, O. D. (2013). Gated communities en Latinoamérica. Los casos de Argentina, México, Colombia y Brasil. *Revista de Arquitectura*, 15, 44-53. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125130521005>
- Pechman, R. M. (2014). Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. Em R. M. Pechman (Org.), *A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea* (pp. 87-142). Rio de Janeiro, Brasil: Letra Capital.
- Pena, J. (Ed.). (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid, Espanha: T&B Editores.
- Roitman, S. (2003). Barrios cerrados y segregación social urbana. *Scripta Nova VII*, 146(118). Disponível em [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(118\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(118).htm)
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista – mercancía e cultura urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Silva, M. F. P. (2014). Antigos processos e novas tendências da urbanização norte-americana contemporânea. *Cadernos Metrópole*, 16(32), 365-390. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2236-99962014000200365-etscriptsci-abstract&tlng=pt>
- Svampa, M. (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y en los barrios privados*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Svampa, M. (2004). *La brecha urbana*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Torres, H. (1975). Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires. *Desarrollo Económico*, 15(58), 281-306. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3466262>
- Torres, H. (1978). El mapa social de Buenos Aires en 1943, 1947 y 1960. Buenos Aires y los modelos urbanos. *Desarrollo Económico*, 18(70), 163-204. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3466549>
- Torres, H. (1998). Procesos recientes de fragmentación socioespacial en Buenos Aires: La suburbanización de las élites. Trabalho apresentado no seminário *El nuevo milenio y lo urbano*, realizado no Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Torres, H. (2001) Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990. *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales*, 27(80). Disponível em https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612001008000003
- Thuillier, G. (2005). El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires. *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales*, 31(93), 5-20. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612005009300001

Filmes

- Martel, L. (Diretora). (2006). *La ciudad que huye* [Filme]. Argentina: Estudio Fantasma.
- Murga, C. (Diretora). (2008). *Una semana solos* [Filme]. Argentina: Tresmilmundos Cine.
- Naishtat, B. (Diretor). (2014). *Historia del miedo* [Filme]. Argentina, França, Uruguai, Alemanha, Catar: Rei Cine, Ecce Films, Mutante Cine e Vitakuben.
- Piñeyro, M. (Diretor) (2009). *Las viudas de los jueves* [Filme]. Argentina, Espanha: Haddock Films, Castafiore Films e Tornasol Films.
- Valenta Rinner, L. (Diretor). *Los decentes* [Filme]. Argentina, Áustria, Coreia do Sul: Nabis Filmgroup.
- Winograd, A. (Diretor). (2006). *Cara de queso – mi primer ghetto* [Filme]. Argentina, Espanha: Haddock Films, Tresplanos Cine e Tornasol Films.



Foto: Ignacio Sánchez

Por causa de uma cerca: Território e narrativa cisados pelo medo em *O som ao redor* e *Historia del miedo*

Por una cerca: Territorio y narrativa divididos por el miedo en O som ao redor e Historia del miedo

Due to a fence: Territorie and narrative split by fear in the movies O som ao redor and Historia del miedo

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1868>

Fernanda Sales Rocha Santos

RESUMO

Será realizada uma análise comparativa entre o longa-metragem brasileiro *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e o filme argentino *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014) por meio do estudo de como a temática da cisão territorial —tanto na Grande Buenos Aires, quanto em Recife— se relaciona com a questão do ressentimento social e se reflete, de forma análoga, na estrutura narrativa e estética de ambos os filmes. Para tanto, será demonstrado como a *fragmentação narrativa*, em diálogo com elementos de uma tradição do horror, se vincula com a temática do ressentimento por motivos territoriais nos dois países. Diante das urgências das disputas pelo espaço que tanto o filme de Benjamín Naishtat quanto o de Kleber Mendonça Filho evocam, busca-se comparar os recursos narrativos para a abordagem de um impasse ancestral e central da América Latina: o impasse das cercas.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cinema argentino; fragmentação narrativa; horror; ressentimento social.

RESUMEN

Se hará un análisis comparativo entre el largometraje brasileño *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) y la película argentina *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014). Este análisis tendrá en cuenta cómo el tema de la división territorial —tanto en Recife como en Buenos Aires— se relaciona con el tema del resentimiento social y se refleja en la estructura narrativa y estética de ambas películas. Para ello, se demostrará cómo la fragmentación narrativa, en diálogo con elementos de una tradición de horror, está ligada a temáticas de resentimiento por razones territoriales en ambos países. Dada la urgencia de las disputas por el espacio que evocan tanto la película de Benjamín Naishtat como la de Kleber Mendonça Filho, buscamos comparar recursos narrativos para el enfoque de un antiguo y central impasse en América Latina: el impasse de las cercas.

Palabras clave: cine brasileño; cine argentino; fragmentación narrativa; horror; resentimiento social.

ABSTRACT

We will make a comparative analysis between the Brazilian film *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) and the Argentine film *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014). This analysis will take into account the study of how the issue of territorial split —both in Recife and Buenos Aires— relates to the issue of social resentment and is reflected in the narrative and aesthetic structure in both films. To this end, it will be demonstrated how narrative fragmentation, in dialogue with elements of a horror tradition, is linked to thematic issues of resentment for territorial reasons in both countries. Given the urgency of the disputes for space that both Benjamín Naishtat's film and Kleber Mendonça Filho's film evoke, we seek to compare narrative resources for the approach of an ancient and central impasse in Latin America: the fence impasse.

Keywords: Brazilian cinema; Argentine cinema; narrative fragmentation; horror; social resentment.

El miedo ao redor: Introduzindo dois filmes

O filme brasileiro *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e o argentino *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014) são obras que, além de lançarem mão de procedimentos estéticos semelhantes, possuem enredos e motivos temáticos similares. Ambos abordam a questão da (in)segurança no espaço urbano, tratando de assuntos como a vida cotidiana em condomínios fechados, com seus vigias, alarmes, cães e, principalmente, com a contínua ameaça do corpo estranho, historicamente excluído e *ressentido* socialmente. A atmosfera sensória de medo que permeia a experiência cotidiana dos habitantes dos centros urbanos do Brasil e da Argentina é articulada,

estética e narrativamente, a partir de uma combinação de elementos de um realismo social e sensorio contemporâneo com procedimentos do cinema de gênero, particularmente do horror.¹ Ambos os filmes se organizam sobre uma narrativa fragmentada com diversos núcleos de ação, lançando uma espécie de olhar panorâmico e sociológico sobre as relações de poder e convivência em um ambiente determinado —no caso de *O som ao redor*, uma rua de classe-média alta na cidade de Recife; no caso de *Historia del miedo*, os arredores de um condomínio horizontal localizado no partido de Moreno, na região metropolitana da Grande Buenos Aires—.

Fernanda Sales Rocha Santos
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0822-440X>
fer.salesrocha@usp.br

Recepción: 16/09/2019
Aceptación: 26/10/2019

¹:: Para um aprofundamento sobre a relação entre o realismo sensorio e horror nesses dois longas-metragens ver Sales Rocha Santos (2018).

2:: Segundo Luís Mendonça (2015), em texto que introduz entrevista com Mendonça Filho sobre seus curtas: “[A relação] começa com *Enjaulado* (1997), um primeiro filme sobre 'paranoia da classe média', que podia ser uma das histórias de *O som ao redor*. Em *A menina do algodão* (2003) temos uma história de assombração na escola João Carpinteiro. Escola com o mesmo nome aparece em *O som ao redor*, numa homenagem mais ou menos escondida a John Carpenter. *Eletrodoméstica* (2005) é como que refeito numa das histórias de *O som ao redor*. Em *Recife frio* (2009) o narrador diz, a certa altura: '(...) Recife já sofria do medo paralisante da violência e a fealdade do urbanismo agressivo tão comum em cidades latino-americanas. O espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária fora de controle abria espaço para a desumanização das cidades'. Quando chegamos a *O som ao redor* também estas palavras estão lá transformadas num thriller social muito subtil".

3:: Segundo Kleber Mendonça Filho: “Eu cresci nos anos 1980, vendo filmes dos anos 1980 e 1970 (...). Então, basicamente, eu fiz uma história totalmente brasileira, mas usando uma câmara talvez dos americanos dos anos 1970. O filme tem alguns aspectos do cinema americano clássico: tela larga, wide shots, 35mm (...). *O som ao redor* passa-se em lugares muito normais: cozinhas, salas, corredores, rua. Nada é espetacular, tudo é muito comum. (...) O Brian De Palma numa cozinha brasileira numa terça-feira é mais interessante do que filmar como na televisão, que é aquilo que infelizmente vejo mais” (em entrevista a Mendonça, 2015). **4::** Sobre a semelhança entre ambos os longas, ver Ferreira (2014) e Calil (2015).

Primeiro longa-metragem ficcional de Kleber Mendonça Filho (crítico, curta-metragista, programador e curador de cinema), *O som ao redor* culmina em um bem-sucedido acúmulo temático e formal dos curtas do próprio realizador,² esbarrando em conteúdos frequentemente presentes na filmografia de outros cineastas brasileiros contemporâneos, como Sérgio Bianchi, Beto Brant e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra. Desses realizadores, o longa pernambucano toma um apreço pela observação do cotidiano de uma classe média e alta tipicamente brasileiras, além de uma narrativa na qual o vínculo das rotinas ordinárias das personagens é permeado pela tensão e pelo medo. Ao mesmo tempo, são evidentes as referências que *O som ao redor* faz a gêneros como o *western* e o horror. Neste ponto, Kleber Mendonça Filho enaltece o cinema americano dos anos 1970 e 1980, com ênfase à filmografia de John Carpenter, Brian De Palma e Spike Lee, sendo manifesto em suas obras o uso de procedimentos estilísticos recorrentes na filmografia destes realizadores.³

Estruturalmente, *O som ao redor* é dividido em três partes: “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”. Desenvolvendo-se como um *multiplot* que foca no dia a dia dos moradores de uma mesma rua no Recife, o longa exhibe problemas corriqueiros que envolvem a segurança da rua, incômodos entre vizinhos e as relações —permeadas pelo suspense— entre funcionários, empregados e patrões. Um desses “fragmentos da vizinhança em sua rotina ordinária e amedrontada” ganha força ao final do longa, quando se revela um processo de vingança, um acerto de contas do passado relacionado à “história” de uma cerca. Assim, esse fragmento desvincula-se de uma narrativa interessada pelos gestos e costumes cotidianos, e se eleva com força dramática, conjuntamente a uma visão crítica sobre as relações históricas e de classe no Brasil. Contudo, esse processo de vingança não é óbvio, pois não se revela em sua

potencialidade – ao espectador só é possível induzir o gesto de violência da vingança.

Projetando agressões ainda menos explícitas, no entanto não menos violentas, *Historia del miedo* (distribuído, no Brasil, com o título *Bem perto de Buenos Aires*), primeiro longa ficcional de Benjamín Naishtat, jovem realizador graduado na Universidad del Cine, é impregnado por fontes conceituais e estéticas semelhantes às de *O som ao redor*.⁴ Com uma estrutura que alterna o ponto de vista do jovem periférico Pola, e de personagens que vivem —amedrontadas— dentro da redoma de um condomínio horizontal fechado, o longa-metragem de Naishtat progride diante de uma fragmentação narrativa *multiplot*, observando relações cotidianas, especialmente entre patrões e empregados domésticos. Diferente do filme brasileiro, no caso de *Historia del miedo* não há um fragmento que se destaque dramaturgicamente a ponto de amarrar os indícios de amedrontamento das personagens. O enredo de *Historia del miedo* se desenvolve a partir da correlação entre três espaços: a periferia pobre, a periferia rica e o centro da cidade de Buenos Aires. A partir do momento em que as cercas que rodeiam um condomínio horizontal de luxo começam a surgir rompidas, com lixo espalhado em seu entorno e fogo posto em seus limites —atos relacionados a um assentamento nas redondezas do condomínio—, a atmosfera de insegurança se instaura e dá o tom ao filme. O tensionamento fundamental da narrativa do filme de Naishtat localiza-se nos limites entre uma periferia rica e outra pobre.

Naishtat, assim como Mendonça Filho, assume a influência direta da cinematografia do gênero de horror, citando especificamente os americanos John Carpenter e Tobe Hooper. Ele também indica que, para a criação da densa atmosfera de seu longa, é inspirado por sua conterrânea Lucrecia Martel, entre outros cineastas referenciais do realismo sensório

contemporâneo.⁵ Relação direta com o cinema de gênero, temáticas sociais, olhar interessado em relações cotidianas, busca de uma atmosfera de tensão, fazem de *O som ao redor* e de *Historia del miedo* experiências filmicas paralelas. O depoimento a seguir, de Benjamín Naishtat, poderia também ser um depoimento de Kleber Mendonça Filho: “É um filme que tem um pouco a estrutura de *thriller*, mas com um fundo social forte, onde há a história de gente que vive em um bairro privado (...). E, bem, essas histórias são cruzadas e vão crescendo em tensão até o final” (Naishtat em entrevista a *enelset CINE*, 2014).

Na entrevista acima, o cineasta argentino ainda ressalta que o título original da película —*Historia del miedo*— é um jogo com a palavra *história*, que remete tanto ao enredo do filme, quanto à História da Argentina. Assim, o movimento narrativo de focar uma trama de relações costumeiras e cotidianas para se alcançar, de modo sutil, algo mais amplo, ou profundo, como a História de um país, é outro aspecto paralelo a *O som ao redor* (principalmente com sua eloquente abertura composta por fotografias que fazem referência à estrutura colonial e arcaica das relações de trabalho no campo).

Conectados com questões importantes do espaço e do tempo histórico ao qual pertencem, os filmes de Mendonça Filho e Naishtat montam quadros realistas de histórias do medo em seus países. Nesses quadros, as cidades são territórios de disputa e, também por isso, de insegurança. Por trás de cercas, grades e muros, nenhum espaço convida ao bem-estar ou à sociabilidade, pelo contrário: esses ambientes privados adensam a sensação do isolamento e do medo por invasões. Revelando o real pelo medo, esses dois filmes não espetacularizam o horror inerente à profunda desigualdade social de ambos os países. Mas há horror. Tanto na forma dessas obras, quanto em seus conteúdos.

Ressentidos pelo território: vingança e disputa *por causa de uma cerca*

Cercas ancestrais e atuais: *O som ao redor*
Para Ismail Xavier (2014), o longa de Kleber Mendonça Filho se insere em um conjunto de filmes brasileiros que exploram situações dramáticas protagonizadas pelas figuras do ressentimento. *O som ao redor* expõe as mazelas sociais e urbanas no seio da família tradicional e patriarcal brasileira, de modo que a temática do ressentimento surge como atualização de um passado mal resolvido disposto em uma estrutura social clara e objetiva. Nesse sentido, a análise de Xavier da presença do passado no presente pode coincidir com a perspectiva de uma maldição que persiste. Uma maldição do mundo arcaico, da aristocracia rural que se perpetua na cidade, tomando as ruas urbanas do Recife na atualidade. Nos diz Xavier que “o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam [no filme] como relação entre o moderno e uma memória aí contida do passado, mas como presença do passado no presente, como presença hoje de formas de poder e de relações de classe arcaicas. Resulta o travo que encontra seu correlato afetivo no ressentimento” (2014).

À primeira vista, o motivo do ressentimento em *O som ao redor* está encarnado no personagem Clodoaldo e no seu irmão Cláudio, seguranças particulares que *invadem* uma rua da cidade de Recife, ofertando o serviço de segurança particular. A rua é habitada por famílias de classe-média, sendo que as casas e os edifícios pertencem, em sua maioria, a uma única família, cujo símbolo patriarcal é Seu Francisco, que além de dono dos imóveis é latifundiário. O longa se estabelece a partir de histórias aparentemente desconexas entre vizinhos, por vezes familiares, que, no entanto, possuem um fundo temático comum. A menos de dez minutos do fim do filme, os seguranças particulares Clodoaldo e Cláudio são chamados ao apartamento de Seu Francisco. O dono da rua propõe um serviço de segurança particular pois

5:: Benjamín Naishtat em entrevista a *Directores AV* (2014): “Me inspira muito John Carpenter e o cinema de gênero ou de terror político que surgiu nos EUA depois da guerra do Vietnã. Filmes como *O massacre da serra elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), esse tipo de coisa. Também [Michael] Haneke para a construção da atmosfera, assim como Lucrecia Martel e Carlos Reygadas”.



Foto: Ignacio Sánchez

sente-se desprotegido depois da morte do seu capataz em uma de suas fazendas. Neste momento revela-se o motivo de ressentimento de Clodoaldo e Cláudio, inacessível até então tanto para o espectador quanto para as outras personagens:

Cláudio: Seu Francisco, 27 de abril de 84... O senhor não lembra? Mas eu e meu irmão aqui, a gente lembra.

Clodoaldo: Nesta data aí, eu só tinha seis anos e eu me lembro.

Seu Francisco: Vocês são os meninos de Antônio.

Clodoaldo: Somos. Antônio José do Nascimento.

Cláudio: E o nosso tio, Everaldo José do Nascimento. Por causa de uma cerca... (Diálogo transcrito de *O som ao redor*).

A princípio, o ressentimento aqui pode parecer ter tido sua origem na esfera privada/familiar: a vingança dos filhos por algo sofrido pelo pai e pelo tio. Contudo, em nenhum momento as personagens falam em assassinato, morte, ou qualquer tipo de violência sofrida diretamente pelos parentes. É no silêncio e na lacuna que se presume o motivo de uma vingança. No entanto, a questão do território apresenta-se central no discurso: *por causa de uma cerca*. Clodoaldo e Cláudio levantam-se subitamente diante de Francisco; a cena, então, é cortada para uma sequência de fogos de artifícios que conferem uma ambiguidade sonora ao possível som de tiros. Em *O som ao redor*, a representação do ressentimento dos irmãos está evidentemente conectada com uma estrutura de poder arcaica que se atualiza no Brasil presente e urbano: a questão da concentração de terras nas mãos de poucos e poderosos; a impunidade e consequente liberdade destes; e como tal problemática se reflete no mundo urbano, onde aqueles que detêm o poder continuam sendo as mesmas figuras, numa extensão ou prolongamento

das fazendas para as ruas (agora privadas) das cidades. Deste modo, tem-se no filme de Mendonça Filho uma representação da figura ressentida como arquétipo do justiceiro, cujo objeto de ressentimento é um indivíduo concreto: o personagem Seu Francisco.

A imagem que abre *O som ao redor* é uma fotografia em preto e branco de uma cerca, disposta em um prólogo que introduz o passado latifundiário brasileiro ao mesmo tempo em que lança o alicerce do conflito central do longa: a questão da propriedade da terra, do espaço, da cerca —que, não à toa, é a última palavra falada do filme (ver o diálogo transcrito acima)—.

Eloquente ao dispor em paralelo imagens do povo, da terra e do poder sob um sombrio soar de tambores, o prólogo introduz um identificável passado latifundiário brasileiro ao mesmo tempo em que lança o alicerce do conflito central do filme numa dimensão macro, quase que didática, ao expor imagens documentais que pronunciam o embate entre um poder sem rosto (Casa Grande) e os vários rostos do povo, com a terra e a cerca no meio. Clodoaldo, que só surgirá no filme em seus 29 minutos, é uma dessas figuras do povo, sendo que o seu embate está relacionado ao poder da terra: *por causa de uma cerca*. A primeira imagem que surge no filme, nas fotografias, é a da cerca. A última palavra do filme é “cerca”. E é por trás de uma, justamente, que Clodoaldo surge pela primeira vez em quadro, na imagem de uma câmera de segurança.

Do lado de fora da casa, tio e sobrinho aproximam-se de Clodoaldo e estendem-lhe cordialmente a mão. O plano enquadra as personagens lateralmente e a câmera se alinha centralizada exatamente sobre a cerca, que separa os dois parentes do visitante. Este plano conjunto é alternado por planos de campo e contracampo dos *de dentro* com o *de fora*. “Meu pai já me dizia: cada um tem o direito de fazer o que

quer, no que acredita”, diz Clodoaldo para os dois que estão do lado de dentro, na tentativa de convencê-los a adquirir o serviço de segurança que oferece. A alteridade social (donos da terra *versus* aquele cuja terra foi tomada) apresenta-se, nas imagens e sons do filme de Mendonça Filho, através desta oposição modulada no embate de campo e contracampo utilizado quando Clodoaldo fala com os donos na rua; na imagem reiterada da cerca que tanto parte a terra (como na primeira imagem do filme), quanto separa os corpos dos donos e do desprovido na primeira aparição de Clodoaldo.

No meio das narrativas cotidianas, Clodoaldo e o irmão Cláudio possuem uma motivação de vingança evidenciada apenas no fim do filme. Eles revelam suas verdadeiras intenções na sequência final, “ligando ao prólogo do filme a sua última cena como um *retorno do reprimido*” (Xavier, 2014). Ressentido e reprimido. Existe um paralelismo entre os dois termos e, não à toa, Xavier os utilizou em um mesmo contexto. Ressentido é o termo do qual Xavier se apropria, dentro de uma tradição que remete a Scheler e a uma fenomenologia do ressentimento,⁶ para se referir a uma temática intensamente presente na cinematografia brasileira, com origens na representação de dramas familiares em conexão com situações de classe e com a vida política, nos quais existe a elaboração e/ou execução de projetos de vingança remoldados.⁷

Já o termo *retorno do reprimido*, embora não mencionado explicitamente por Xavier, é utilizado pelo teórico inglês Robin Wood (1979) quando este advoga que os monstros, nos filmes de horror, são criaturas que representam partes reprimidas da sociedade e que voltam para assombrar, e se vingar, dos socialmente adequados. Wood inspira-se em considerações tanto da psicologia (Freud), quanto da sociologia (Marx) para elaborar sua teoria a respeito do conceito do reprimido.

6:: Segundo Ismail Xavier: “No trato com a noção chave, procurarei me ater ao nível do que Scheler define como o da ‘fenomenologia do ressentimento’, ou seja, a caracterização de um processo de ‘auto envenenamento-psicológico’ que pode se associar à procura da vingança, que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se desloca dos motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade, agressividade indeterminada” (Xavier, 2001, p. 81).

7:: Como exemplo dessa elaboração, pode-se citar o longa *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), que é, nas palavras de Xavier, um filme síntese sobre o ressentimento dos pobres e dos ricos, inaugurando um discurso de autoconsciência da classe-média no cinema brasileiro contemporâneo, que vai ecoar em filmes posteriores, incluindo *O som ao redor*: “O filme de Bianchi, ao contrário da diátribe conservadora, exhibe a ironia ferina de quem tem a lucidez de não poupar o próprio centro do discurso. O ressentimento se escancara, vira tema de conversa, atinge a condição de traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele” (Xavier, 2001, p. 95).

8:: A ideia de “reprimido” ou “recalcado” vem da psicanálise freudiana, contudo, fora apropriada por algumas correntes de esquerda, para se pensar nas dinâmicas sociais. Segundo Wood: “O mais significativo desenvolvimento —na crítica fílmica, e nas ideias progressivas no geral— das últimas décadas, tem sido, claramente, o aumento da confluência de Marx e Freud, ou, mais precisamente, de tradições de pensamento herdadas deles” (1979, p.7).

9:: Personagens como Betânia, Adailson e Dinho, além dos condôminos em reunião e da mulher ao telefone ao buscar seu carro com Adailson, encenam ressentimentos aparentemente pequenos, mas que resultam em ações violentas diante de um cotidiano no qual a inveja, a amargura e o estresse impregnam a experiência da convivência.

10:: A questão da desapropriação de casas surge também mais adiante, quando, na TV, transmite-se uma notícia peculiar: um meteoro atingiu um bairro e os moradores devem evacuar o local.

mido no cinema de horror.⁸ Ressentido e reprimido, neste contexto, se relacionam com uma perspectiva de alteridade social. Seguindo ideias fundamentadas na psicanálise, e em certo momento apropriadas por uma tradição marxista —na qual podemos pensar em um comportamento/psicologia social—, Wood chama o *outro social* de reprimido (*repressed*) pois, em seu corpo, expressam-se desejos, pulsões sexuais e instintos re-freados pela dinâmica da sociedade hegemônica. Assim, Wood nos fala a respeito de um retorno do reprimido em épocas de crise e desintegração social e como isso é expresso no cinema através dessas narrativas horríficas, capazes de metaforizar os pesadelos coletivos de uma época ou de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes de horror, assim como sua proliferação e popularização, relacionam-se intimamente com momentos de crises e a consequente vontade de superação destas.

O motivo do ressentimento, contudo, não se encerra apenas na história de Clodoaldo e Cláudio, em *O som ao redor*. Em uma análise mais apurada, descobrimos que tal questão dramática ecoa por muitas personagens do longa-metragem de Mendonça Filho. O filme pernambucano apresenta ao espectador, em uma estrutura fragmentada, uma gama de histórias e micro histórias que se agrupam em um mosaico de tipos do cotidiano urbano de uma classe-média recifense, o qual é atravessado, sorrateiramente, pela saga da vingança do oprimido. Identificamos, neste mosaico da vida prosaica urbana, manifestações pontuais do designo do ressentimento que corroboram para a atmosfera de incômodo em relação ao *outro social*. Este *outro* pode ser uma vizinha, um familiar, uma madame rica, uma criança, um vendedor de CDs, um cuidador de carros; figuras típicas da vizinhança de uma cidade —são personagens ciumentas, invejosas, que *querem ser, querem ter, ou querem exercer* um determinado poder—. ⁹

Cercas rompidas: *Historia del miedo*
Historia del miedo, assim como *O som ao redor*, constrói um mosaico de situações cotidianas, neste caso foca-

das em três núcleos familiares tipificados: a família da periferia que mora em uma pequena casa, a família do centro da cidade que mora em um condomínio vertical e a família do subúrbio rico que mora em um condomínio horizontal. Diferenciando-se essencialmente do título original, a tradução para o português do filme argentino capta precisamente a questão temática que envolve essa geografia de uma metrópole cujos subúrbios são apropriados e desapropriados por pessoas pobres e por pessoas ricas: desenvolvem-se, “bem perto de Buenos Aires” (do centro, da formação mais orgânica ligada às atividades comerciais e industriais), essas bolhas residenciais essencialmente excludentes.

O primeiro plano do longa-metragem de estreia de Benjamin Naishtat é um aéreo de áreas verdes não urbanizadas. Começam a surgir casas. O movimento do helicóptero/da câmera parte de uma região com casas simples e desloca-se até um espaço com mansões e piscinas, local de condomínios ricos. No fim do percurso, o plano captura uma extensa queimada no campo. Sobre a imagem, o som de uma voz metálica comunica um aviso de despejo junto com o ruído forte do funcionamento das hélices —uma autoridade fala por um alto-falante—. Esse plano aéreo alterna-se com cenas curtas de dentro de um condomínio, com o áudio do helicóptero em continuidade. Moradores reagem aos sons do veículo olhando para o céu. Percebe-se que o subúrbio rico não está distante do subúrbio pobre e o despejo de pessoas de uma ocupação *ao redor* incomodará aos condôminos (começando pelo anúncio barulhento).¹⁰

Um acontecimento que se repete confere mistério à trama: as cercas do condomínio estão sendo constantemente violadas e há lixo queimando no limite das mesmas. O objeto da *cerca* é tão presente nesta película quanto em *O som ao redor*, sendo um dos motivos mais evocados no meio das ações fragmentadas. A questão das queimadas é reiterada e a tensão do filme

se estabelece na perspectiva dos moradores de dentro do condomínio, receosos com os de fora. Não é revelado com objetividade quem (grupo ou indivíduo) comete as queimadas e as violações das cercas; no entanto, existem fortes indícios que sejam os ocupantes da área vizinha que estão sendo despejados. Aqui, aqueles que estão sendo expulsos da ocupação rompem a cerca do condomínio de modo que se instaura, em determinado momento da película, uma espécie de pânico pela invasão. Como ocorre na história mais proeminente de *O som ao redor*, a cerca simboliza a disputa territorial. Muito embora não há resolução clara para as queimadas e para os rompimentos da cerca, na construção audiovisual do filme há alguns indícios de uma possível ligação da personagem Pola, garoto que transita entre a periferia pobre (onde mora) e a rica (onde trabalha).

Na montagem do filme, por exemplo, alternam-se dentro de uma mesma sequência uma cena em que Pola fica visivelmente transtornado enquanto janta (ao ponto de arrastar todos os pratos da mesa para o chão), com ele saindo de moto por uma estrada do subúrbio, seguida de uma cena na qual ocorre um súbito corte de luz dentro do condomínio. Os moradores ficam apreensivos e, no fim da sequência, vemos que Pola está não só dentro do condomínio, mas dentro de uma das casas. Não se esclarece o motivo da raiva de Pola, muito menos se ele teve envolvimento com os cortes de cercas e de luz, mas a causalidade na montagem promove um desencadeamento narrativo, ainda que encoberto de ambiguidade, que nos entrega uma pista de envolvimento de Pola com o motivo de uma suposta invasão —ou é do funcionário que os condôminos possuem medo, por ele ser o *outro social*, ainda que em nada envolvido com os estranhos acontecimentos—. E o filme nos concede esse ponto de vista. Já na trilha sonora, Pola é o único personagem que possui um tema musical (uma sonoridade sintetizada misteriosa que lembra sons de filmes clássicos de ficção científica), o que afirma, se não um protagonismo, ao menos um destaque. Vale

lembrar que é seu rosto que estampa um dos cartazes do longa-metragem, e que o filme se encerra com essa personagem sendo entrevistada.

Pola, mais do que trazer uma resposta a um filme de suspense, emerge como concretização simbólica do intenso medo dos que estão dentro do condomínio, dos que possuem. Medo do quê? Da vingança do oprimido, do ressentimento, do desprovido? Pola anda sozinho, curvado, veste roupas escuras. No início da película ele está em uma das ruas do condomínio de luxo e destoa da claridade e simetria que o rodeia. Jardins com grama aparada e árvores podadas, tudo muito verde claro —a imagem seria toda luminosa, não fosse por Pola que, além de usar cores escuras, tem sol atrás de si, o que imprime uma figura coberta por sombras—.

Um pouco depois, a câmera está no banco de trás (um *over the shoulder*) de um carro de segurança e vemos a rua privada à frente. Enquanto o segurança sai do veículo para averiguar uma moradia, temos um *super-close* lateral de Pola olhando para fora do carro. O *close* ocorre em continuidade com um plano de uma garota vista pelo vidro. Ela está em plano médio, centralizada, bem iluminada pelo sol e em ligeiro *contra-plongée*, simulando uma subjetiva do olhar de Pola. Ela vira o seu rosto em direção ao carro, onde Pola está sentado. Volta o *super-close* de Pola, que abaixa seu rosto, desviando o olhar.

Essa cena (no início do filme) revela um aspecto importante de Pola: um deles é a propriedade do olhar que contempla (possivelmente desejoso) e, ao mesmo tempo, desvia. A garota está em um patamar superior: está em pé, cheia de claridade e filmada em *contra-plongée*. Pola não desvia o olhar do segurança que o concede uma carona, mas da moradora, sim. Esse jogo de olhar da cena, que dura segundos, traduz uma alteridade entre o funcionário sombrio e a moradora iluminada de forma sutil e cinematográfica.



Foto: Ignacio Sánchez

Como veremos ao longo do filme, o jovem é uma figura extremamente silenciosa e misteriosa. Em vinte minutos de filme, por exemplo, Pola está diante de um trecho violado de cerca, e ao seu lado estão um morador e o segurança. O morador, senhor já com mais de 40 anos, com óculos, blusa polo, relógio de pulso, questiona o jovem de frente suada e boné cobrindo a face: “Cortaram a cerca, você viu? É muito perigoso”. O rapaz, timidamente, assente com a cabeça, voltando sua face para baixo. Personagem enigmática, Pola se destaca em sua ambiguidade sombria em comparação com outras personagens mais tipificadas e superficiais, como os condôminos, por exemplo.

Frequentemente enquadrado em *closes* e *super-closes*, Pola transmite sua insatisfação no seu silêncio, no seu corpo tenso e recuado, no seu olhar ofendido em algumas situações de humilhação cotidiana. O ressentimento, aqui, pressupõe um misto de submissão e desejo, ambos velados na face sombria desta personagem. Pola, assim, é a figura principal de alteridade, que encarna um possível ressentimento em seu corpo, temido *pelos de dentro*. Todavia, assim como a história de Clodoaldo e seu irmão, no filme argentino os momentos de Pola se alternam com banalidades corriqueiras recheadas de apreensões. Apesar de transitar entre os espaços não nos é revelado se Pola tem alguma questão territorial, como ocorre de forma mais evidente em *O som ao redor*.

Muito embora não trace o paralelo com o passado da Argentina, como o longa pernambucano faz com as raízes da aristocracia rural e patriarcal do Brasil, *Historia del miedo*, ao tensionar os espaços da periferia pobre e da periferia rica, põe em pauta um conflito estrutural latino-americano: quem é dono da terra. Ou melhor: de que lado da cerca você está? Não à toa, Naishtat assume o intuito de duplo significado do título original *Historia del miedo* —ao mostrar a superfície das relações cotidianas, faz emergir a história do medo que constrói e segrega,¹¹ desde muito, os territórios de moradia e convivência na Argentina—. Estamos diante, nos dois filmes, de duas *Histórias* sobre cercas violentamente tomadas.

O objeto da cerca é fundamental, visualmente concreto e narrativamente relevante em ambas as obras analisadas. Como motivo primordial das ações, ela separa, em *O som ao redor*, o ressentido do que originalmente lhe pertencia —a terra—, sendo razão da disputa histórica resgatada em um presente urbano e complexo. Já em *Historia del miedo*, a cerca violada impõe o motivo de temor pelos *de dentro*. Neste caso, ergue-se uma atmosfera de apreensão sem respaldo num desfecho causal. Mas os sinais são claros: a situação vai explodir e queimadas, fogos de artifício e até mesmo um meteoro que surge inesperadamente anunciam uma catástrofe. O ressentimento brota, nos dois filmes, de um desejo ao acesso. No caso das tramas principais, esse acesso desejado é em relação à terra e ao espaço, é fruto do território cisado.

Narrativas e territórios fragmentados pelo medo

Debruçando-se sobre a relação que os filmes estabelecem com a tradição do horror, encontramos na esfera temática do ressentimento e do motivo temático do passado no presente, levantada por Xavier diante do longa-metragem pernambucano, uma possível ligação

com o que foi teorizado por Robin Wood (1979) sobre filmes norte-americanos de horror. Apropriando-se do amplo conceito de alteridade social, Wood aproxima a figura do monstro de filmes de horror clássicos norte-americanos, como por exemplo o monstro de *Frankenstein* (James Whale, 1931), com a noção de *outro social*. Para o teórico, as histórias de horror trariam, ainda que inconscientemente para o cineasta e a equipe, sintomas e pistas de uma sociedade tradicional, patriarcal e normativa sob ameaça, sendo que as figuras monstruosas expressariam as parcelas reprimidas desse sistema social dominante. O proletariado, minorias étnicas, mulheres, estrangeiros e até crianças teriam suas pulsões contraculturais expressas sob a fantasia e o horror de seres que ameaçam o *status quo*. Para Wood, a fórmula básica para os filmes de horror tradicionais consiste na normalidade¹² posta em perigo por monstros —seres estranhos que assumem diferentes aspectos de acordo com a época em que se inserem—. O fundamental, nesse sentido, é a presença constante da ameaça ao normatizado.

Embora de vocação realista, os dois longas-metragens aqui analisados articulam as suas atmosferas do medo sobre uma trama na qual figuras ressentidas pelo território perdido —Clodoaldo e Cláudio ou Pola— surgem como dispositivos de ameaça para as fragilidades sociais do meio em que convivem. Como monstros nos filmes de horror, que, segundo Wood, ameaçam o *establishment*, os aqui reprimidos e ressentidos dão vazão para a atemorização dos *outros* com quem convivem (os padrões, os donos de territórios) e ameaçam romper a normalidade instaurada.¹³

Os dois filmes aqui analisados explicitam, de forma paralela e utilizando as mesmas referências, as ruínas de um momento específico cujo medo do *outro*, da invasão, da vingança e da ruptura torna-se o horror, e de onde algumas figuras do ressentimento emergem,

11:: A cineasta argentina Lucrecia Martel possui um curta-metragem documental sobre os gigantescos condomínios de Buenos Aires chamado *La ciudad que huye* (2006). O filme revela alguns aspectos peculiares destes tipos de aglomerados, como suas largas extensões e o aspecto de fortaleza.

12:: “I use *normality* here in a strictly non-evaluative sense, to mean simply *conformity to the dominant social norms*; one must firmly resist the common tendency to treat the word as if it were more or less synonymous with *health*” (Wood, 1979, p. 16).

13:: Natalia Christofolletti Barrenha, ao analisar o filme *Historia del miedo*, também leva em conta a relação com o horror pela perspectiva do monstro. Ver Christofolletti Barrenha (2019).

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

tanto no Brasil, quanto na Argentina contemporâneos. Figuras do ressentido socialmente são ora animalizadas,¹⁴ ora monstrificadas.¹⁵

O medo muito anunciado, porém nunca concretizado, frustrado, também nos aproxima de uma tradição específica do horror: o gótico narrativo. Os enredos de histórias góticas ligados a uma vertente *radclif-fiana*,¹⁶ no geral, prezam por densas ambientações e climatizações em lugar de conflitos explícitos. Nesse sentido, o estilo gótico seria tão operacional quanto o horror filmico para o entendimento da atmosfera do medo em ambos os longas. De acordo com Edmund Burke (1958), a história gótica por excelência seria percorrida por vias desiguais de continuidade e descontinuidade, de modo a evitar, sobretudo, os conflitos e desfechos imediatos. Assim, o suspense é criado por um elemento formal que é o da descontinuidade. Nesse sentido, a fragmentação da história em subenredos, como ressalta Daniel Serravalle de Sá, ao garantir o adiamento do clímax narrativo, contribui para a articulação do suspense e do medo no enredo:

Na literatura gótica, isso se formaliza na fragmentação da história em diferentes linhas narrativas, as quais contribuem para a complexidade do enredo. A técnica consiste em dilatar a narrativa em inúmeros episódios, intercalando subenredos e abrindo diversas frentes de antecipação. O resultado é um efeito de suspense que prende a atenção do leitor. Enquanto a representação de conflitos é postergada, o clímax narrativo é adiado para outro momento (Serravalle de Sá, 2010, p. 88).

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

Deste modo, a técnica narrativa de articular vários subenredos numa mesma trama, suspendendo-os e adiando o clímax, é elemento que intensifica as tensões pré-existentes na medida em que não se foca num conflito dramático central e único, de resolução rápida. Nos dois filmes em análise, essa fragmentação dos enredos, elemento central do repertório da imaginação horrífica, adiam os conflitos das cercas, de modo que “circulamos” pelos arredores do conflito essencial, sempre adiado, enquanto assistimos como algumas figuras sociais agem e reagem naqueles ambientes.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.

O filme O Homem do Amendoim, de 1963, de Luis Buñuel.



Foto: Ignacio Sánchez

Límites a la domesticación: usos obligados, reticencia y austeridad en la apropiación de la telefonía móvil

Limits to domestication: mandatory uses, reluctance and austerity in the appropriation of mobile telephony

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1849>

Luis Ricardo Sandoval y Roxana Cabello

RESUMEN

Los enfoques socioculturales para el estudio de los procesos de apropiación de tecnologías resaltan la posibilidad de que un dispositivo tecnológico no sea utilizado siempre de los modos previstos. A partir de un conjunto de entrevistas en profundidad realizadas a usuarios adultos de teléfonos móviles, en este artículo se analizan los límites y resistencias que se plantean a algunos aspectos de su utilización, relacionados con tres cuestiones: la percepción de que ciertos usos no son de libre elección, sino que se explican por presiones externas; el rechazo a destinar montos que se entienden injustificados para la adquisición de las terminales más sofisticadas y la crítica a formas de uso que se consideran excesivas. Estos hallazgos subrayan que el proceso de domesticación de una tecnología, en este caso la telefonía móvil, nunca es lineal.

Palabras clave: domesticación; apropiación de tecnologías; comunicación móvil; tecnologías interactivas.

ABSTRACT

Socio-cultural approaches to the study of technology appropriation processes highlight the possibility that a technological device will not always be used in the planned ways. Based on a set of in-depth interviews with adult mobile phone users, this article analyzes the limits and resistances faced by some aspects of its use, related to three issues: the perception that certain uses are not of free choice but are explained by external pressures, the refusal to allocate amounts that are considered unjustified for the acquisition of the most sophisticated terminals and criticism of forms of use that are considered excessive. Consequently, these findings underline that the process of domestication of a technology, in this case mobile telephony, is never linear.

Keywords: domestication; appropriation of technologies; mobile communication; interactive technologies.

Introducción

El modelo de domesticación de tecnologías —formulado originalmente por Silverstone y otros investigadores asociados en los años noventa (Silverstone, 1996, 2005; Silverstone, Hirsch, y Morley, 1996)— es parte del *background* de una porción importante de las investigaciones que se han realizado en las últimas dos décadas acerca de la apropiación y uso de dispositivos móviles, desde una perspectiva sociocultural. Haddon (2006), por ejemplo, señala que “la mayoría de los elementos de la perspectiva de la domesticación son compartidos de hecho en los estudios actuales sobre telefonía móvil” (p. 48), opinión similar a la de autores como Hartmann (2013), Ling (2012) y Oksman (2010). Investigaciones más recientes han apelado directamente a este enfoque, con adaptaciones que se distancian en mayor o menor grado de la propuesta original (Bolin, 2010; de Reuver, Nikou y Bouwman, 2016; Matassi, Boczkowski, y Mitchelstein, 2019).

El modelo, tal como fue inicialmente formulado, hace hincapié en las capacidades de agencia de los individuos

en los usos de las tecnologías, lo que supone un distanciamiento de cualquier posición determinista. En ese sentido, continúa y profundiza una tradición que incluye los señalamientos de Williams (2011), el conocido modelo de codificación/decodificación (Hall, 1980; Morley, 1996) y la propuesta alternativa para el estudio de los dispositivos tecnológicos del “circuito de la cultura” (Du Gay, Hall, Janes, Mackay y Negus, 1997). Silverstone, que se enfocaba originalmente en la televisión como tecnología de comunicación, enfatiza en la condición doméstica del consumo televisivo y, en consecuencia, en la importancia del hogar y la familia como marcos del uso de los dispositivos y del consumo de sus contenidos.

En concreto, la domesticación —con su obvia alusión a los cambios que permiten que un animal salvaje se convierta en uno doméstico y pueda así convivir con los humanos— alude al proceso por el cual “las tecnologías, la televisión y los programas mismos [encuentran] un espacio o un lugar propios en el hogar” (Silverstone, 1996, p. 145). La domesticación

Luis Ricardo Sandoval
Universidad Nacional
de la Patagonia San
Juan Bosco, Comodoro
Rivadavia, Argentina. Red
de Investigadores sobre
Apropiación de Tecnologías
Digitales
<https://orcid.org/0000-0001-8898-5745>
lrsandoval@unpata.edu.ar

Roxana Cabello
Universidad Nacional de
General Sarmiento, Los
Polvorines, Argentina. Red
de Investigadores sobre
Apropiación de Tecnologías
Digitales
<https://orcid.org/0000-0001-6844-3236>
rcabello@ungs.edu.ar

Recepción: 28/08/2019
Aceptación: 25/10/2019

de las tecnologías de comunicación tiene un carácter especial: por un lado, son objetos –y objetos tecnológicos– y eso implica que son manufacturados, distribuidos y adquiridos mediante sistemas tecno-industriales propios de la tardomodernidad. Por otro lado, son vehículos de mensajes. Dado que el consumo de un objeto debe ser entendido por su carácter representativo –y a la vez, constitutivo– de valores sociales (Appadurai, 1991; García Canclini, 1995), en el caso de las tecnologías de comunicación estas resultan significativas en dos niveles: como objetos mismos (en forma similar a la vestimenta, comida, automóviles y muebles) y como medios. A esta característica particular de las tecnologías de comunicación se la denomina *doble articulación*.

Desde un punto de vista analítico, Silverstone propuso una serie de etapas o momentos. En una primera instancia (Silverstone et al., 1996) postuló cuatro etapas: apropiación, objetivación, incorporación y conversión. Más adelante (Silverstone, 1996), agregó otras dos al inicio del proceso: mercantilización e imaginación. Este esquema ha sido aplicado con mayor o menor fidelidad en un número importante de investigaciones que se enfocaron en objetos tecnológicos muy diversos, tales como Internet en el hogar (Scheerder, van Deursen, y van Dijk, 2019), los juegos digitales en adultos mayores (De Schutter, Brown, y Vanden Abeele, 2015), las computadoras portátiles entre estudiantes universitarios (Vuojärvi, Isomäki, y Hynes, 2010), la televisión por cable (Sgammini, 2011), los *smartphones* (De Reuver et al., 2016) y las aplicaciones de mensajería (Matassi et al., 2019).

En otros casos la aplicación del modelo no resulta tan precisa, sino que la domesticación opera como una metáfora de inspiración general (Lim y Soon, 2010; Pérez, 2009; Quandt y von Pape, 2010). Por otra parte, en el desarrollo de las investigaciones que asumieron la propuesta realizada originalmente por Silverstone se registraron diversos inconvenientes, tanto en lo que

hace a la linealidad del modelo (Hynes y Rommes, 2005; Ward, 2005), como al privilegio dado al hogar y la familia en detrimento de otros ámbitos institucionales (Haddon, 2005), o al hecho de que los límites del hogar son cada vez menos importantes para definir el acceso y uso de las tecnologías, particularmente a partir de la difusión de la telefonía móvil (Oksman, 2010; Winocur, 2009; Yarto Wong, 2010).

Si bien el enfoque que adoptamos en la investigación de la que aquí se presentan algunos resultados reconoce la influencia del modelo de domesticación, se enmarca mejor en el contexto teórico de los estudios de apropiación. A nuestro entender, la categoría de apropiación se ha vuelto clave para el estudio de las tecnologías desde una perspectiva sociocultural. De hecho, en la tradición de los estudios de comunicación latinoamericanos, esta categoría ya jugaba un rol importante al aludir al reenmarcamiento de una pauta cultural, extraída de un contexto y colocada en uno nuevo, como parte de una práctica identitaria,¹ pero también al trabajo de interpretación que realizan los receptores de los medios y los productos masivos (Sandoval y Bianchi, 2017). Con todo, en los inicios del siglo XXI, la apertura de posibilidades efectivas de participación y producción provocada por el desarrollo de aquello que se denominó inicialmente la web 2.0, así como de la difusión de tecnologías digitales de registro, edición y distribución de contenidos, llevó a que se profundizara una línea de investigación acerca de la apropiación *de las tecnologías*.

Una definición general de este concepto es la que propone Winocur (2009): “Cuando hablamos de apropiación nos referimos al conjunto de procesos socioculturales que intervienen en el uso, la socialización y la significación de las nuevas tecnologías en diversos grupos socioculturales” (p. 20). Sin embargo, otros autores han buscado una precisión mayor.² Morales (2009, 2015, 2017) ha insistido en la condición proyectual de una categoría de

apropiación que sea al mismo tiempo relevante teórica y políticamente, aludiendo a que en la actualidad el uso de las tecnologías puede volverse un recurso central en los procesos de autonomía personal y colectiva. Por su parte, Lago Martínez, Méndez y Gendler (2017) han propuesto una tipología de formas de apropiación de tecnologías que va desde un uso reproductivo a un uso creativo, y que busca establecer distinciones analíticas para el abordaje empírico de procesos específicos.

En nuestro caso, antes que de apropiación en sí, preferimos hablar del *proceso de apropiación de una tecnología*. Se trata de un proceso (histórico) en el cual un ingenio técnico (*hardware, software* o conjuntos complejos de ambos) pasa de la inexistencia a ser incluido en la cotidianidad de personas y grupos, para lo cual deben atravesarse un conjunto de fenómenos socioculturales y condensarse una multitud de sentidos. De este modo resulta posible ampliar el foco de interés y abarcar analíticamente la interrelación entre una serie de momentos articulados entre sí y distinguibles a los efectos del análisis empírico: el desarrollo técnico, las regulaciones, las estrategias empresarias y los usos.³ Si bien cada uno de estos momentos requiere enfoques específicos –al mismo tiempo que la totalidad del proceso debe ser tenida en cuenta en cada caso–, el momento crucial de un proceso de apropiación de tecnologías es el del *uso*. Si las personas no usan efectivamente, y con algún sentido, los dispositivos tecnológicos, resulta imposible hablar de *apropiación* o domesticación.

El encuentro con una tecnología en particular se da desde un conjunto de necesidades, experiencias y expectativas del usuario, en parte configuradas por el discurso publicitario (Karnowski, 2012; Sandoval, 2019). Las trayectorias biográficas del usuario condicionan y enmarcan la percepción del objeto tecnológico y sus usos, por lo cual estos solo pueden abarcarse desde la confluencia de diferencias (y desigualdades) económicas, sociales, educacionales y de género que caracteri-

zan cada uso y a cada usuario en concreto. Es en el uso donde “la certeza de la dominación se transforma en la incertidumbre de la resistencia” (Silverstone, 1996, p. 139) o donde al menos esto puede suceder.

Aun cuando los dispositivos y aplicaciones tienen características, posibilidades y limitaciones derivadas de su diseño (Schrock, 2015), también es inherente a este que presenten cierta flexibilidad interpretativa (Pinch y Bijker, 2008). Por lo tanto, siempre existe la posibilidad, muchas veces actualizada, de que un dispositivo tecnológico no sea utilizado como imaginaron sus creadores y los aparatos gubernamentales y empresariales que los sostienen. Es justamente esta posibilidad la que es abordada en este trabajo.

Los resultados que se presentan en este artículo surgen de un acercamiento cualitativo con el propósito de reconstruir, desde una perspectiva biográfica, el proceso de apropiación de la telefonía móvil en usuarios adultos. Si bien encontramos que, en más de un sentido, los usos que realizan confluyen con las propuestas planteadas en la retórica publicitaria –entre otras discursividades–, hallamos que no todos los usos son percibidos como de libre elección y que, además, los usuarios entrevistados plantean ciertas resistencias que podríamos considerar *límites al proceso de domesticación*.⁴

Metodología

Para este trabajo nos hemos centrado en la telefonía móvil debido a que es hoy la tecnología de comunicación de uso más extendido. Según los últimos datos disponibles, en 2018 el total de líneas activas de teléfonos móviles superó a la población mundial, al alcanzar una teledensidad de 103 % (7.900 millones de líneas), en tanto que la penetración –medida en número de suscriptores únicos– alcanzó el 67 %, que corresponde a 5.100 millones de personas (GSM Association, 2019). En Argentina, país en donde se realizó esta investigación,

3:: Hemos avanzado en análisis parciales en otros trabajos (Sandoval, 2016, 2017, 2019).

4:: En este artículo se habla de “límites” a la domesticación como proceso empírico, no como un cuestionamiento a la validez teórica de la categoría. De hecho, quienes adscriben a la corriente de la domesticación señalan que esta no es lineal ni está asegurada, por lo que estos límites o resistencias forman parte del propio proceso.

1:: Es el sentido general que le da Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1987).

2:: En 2016 se constituyó la Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías Digitales (RIAT), que agrupa a investigadores que comparten esta perspectiva. La RIAT ha publicado hasta la fecha dos libros colectivos en los cuales puede encontrarse un panorama del área (Cabello y López, 2017; Lago Martínez, Álvarez, Gendler y Méndez, 2018).

5:: Estudios de consultoras ubican la cantidad de usuarios de *smartphones* en valores que van de los 34 a los 39 millones, es decir, en alrededor de dos tercios del total de líneas activas. Dado que se incluyen segundas y terceras líneas de un mismo usuario, el porcentaje de los que utilizan *smartphones* es más alto. De acuerdo a la Mobile Marketing Association, se ubicaría sobre el 90 %. Ver “Argentina es el país” (2018) y “Cuántos smartphones hay” (2019).

6:: Según el último informe técnico disponible sobre Acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación, publicado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos a partir de datos de la Encuesta Permanente de Hogares, Comodoro Rivadavia-Rada Tilly es el aglomerado con la tasa más alta de posesión de celular (93,0 %) entre la población de 4 años o más, entre los 31 aglomerados urbanos relevados. Un análisis comparativo de los datos de acceso a TIC en la región patagónica respecto al resto de Argentina puede consultarse en Sandoval y López (2018).

7:: Matassi, Boczkowski y Mitchelstein (2019) identificaron usos diferentes y característicos de WhatsApp entre adultos jóvenes, de mediana edad y mayores. El grupo de adultos de mediana edad, que coincide con nuestro rango etario, mostró su inclinación por usos asociados al trabajo y al cuidado de los demás integrantes de la familia. Si bien estos resultados coinciden con los nuestros, debe tomarse nota de que los usos característicos de los otros dos grupos etarios presentaban importantes diferencias.

hacia mediados de 2019 la cantidad de líneas activas alcanzaba las 57.600.000, con una teledensidad del 128,9 %, según cifras del organismo regulador (Ente Nacional de Comunicaciones, 2019)⁵. En concreto, el trabajo de campo se realizó en el aglomerado constituido por las localidades de Comodoro Rivadavia y Rada Tilly, ciudades ubicadas en la Patagonia argentina y en donde se registran las mayores tasas de teledensidad móvil urbana del país,⁶ por lo que se ha entendido que constituyen un ámbito especialmente apropiado para una indagación de estas características.

El corpus de análisis para este trabajo está compuesto por un conjunto de entrevistas en profundidad realizadas a usuarios de entre 35 y 60 años residentes –de forma continua o alternada– en la zona patagónica desde al menos mediados de la década de los noventa. El rango etario se delimitó a efectos de circunscribir las entrevistas a personas que fueran adolescentes, jóvenes o adultos jóvenes al momento en que la tecnología se introdujo en su zona de residencia. La peculiar forma de despliegue de los servicios de telefonía móvil en Argentina (Sandoval, 2017) explica la limitación geográfica, ya que con ella se buscó que las ofertas de las operadoras a las que accedieron los entrevistados a lo largo del período fueran comparables.

En la selección de los entrevistados se procuró que existiera equilibrio en términos de género, rango etario (diferenciando entre un rango de 35 a 45 años y otro de 46 a 60 años), ocupación (trabajadores manuales, profesionales y amas de casa) y nivel de instrucción. Se intentó llegar a un número de casos-tipo suficientes para alcanzar saturación (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 1991; Wimmer y Dominick, 1996). Las entrevistas fueron registradas a través de dispositivos de grabación de audio digital; registro que se complementó con la confección de un cuaderno de bitácora. Todos los documentos resultantes del trabajo de campo fueron desgrabados y se analizaron en conjun-

to desde la perspectiva del análisis temático (Aronson, 1995; Mielés Barrera, Tonon, y Alvarado Salgado, 2012), mediante la utilización de un *software* de procesamiento de datos cualitativos (ATLAS.ti). En los casos en que se citan fragmentos de las entrevistas, los nombres han sido modificados para preservar el anonimato.

El trabajo de campo se realizó en dos etapas: la primera entre julio y noviembre de 2017 y la segunda entre setiembre y octubre de 2018. En total se realizaron 10 entrevistas cualitativas, que se asimilaron a las de tipo estandarizado no programado (Valles Martínez, 2014): se diagramó una guía de preguntas, pero no se buscó que todas fueran respondidas en cada caso, para respetar el fluir de la conversación. Aunque el objetivo distara de la construcción de una historia de vida de cada entrevistado, se indagó acerca de algunos componentes de la biografía de cada uno, ya que se consideraron relevantes para enmarcar el discurso acerca de los usos. Por este motivo, el diseño de las entrevistas también tuvo en cuenta la técnica de la historia oral temática (Aceves Lozano, 1999; Magrassi y Rocca, 1990; Sautu, 1999). Tras la entrevista, cada informante respondió una breve encuesta con el objetivo de precisar algunos datos cuantitativos.

Resultados

En nuestra investigación encontramos que el teléfono móvil se ha incorporado de una manera muy amplia a la cotidianidad de los entrevistados. La comunicación familiar es una de las dos razones principales para la adopción inicial (la otra es el trabajo) y la respuesta invariable respecto al uso o función principal es la de comunicarse con los demás integrantes de la familia.⁷ El teléfono móvil ha permitido la incorporación habitual de la *presencia conectada* (Licoppe, 2004) a las rutinas de muchas familias y se da por hecho su existencia y disponibilidad, lo que convierte en una necesidad subjetivamente percibida la conexión permanente (Hjorth, 2009; Mascheroni y Vincent, 2016).

Sin embargo, el proceso de apropiación de los teléfonos móviles ha sido y es significativamente más conflictivo que el que se aprecia en el discurso publicitario de las operadoras y en otras textualidades que coinciden con este en el optimismo. Por caso, la necesidad de estar actualizado puede ser un *leitmotiv* de la retórica publicitaria, pero no siempre los entrevistados lo perciben como algo deseable. Al contrario, en su perspectiva, algunos usos deben ser adoptados por presiones externas, ya sea que estas se originen en aplicaciones que alcanzan masa crítica en sus redes de relaciones o a causa de decisiones de empleadores o sistemas administrativos y gubernamentales.

Por otra parte, existen algunos aspectos en los que los entrevistados plantean límites o resistencias, que se despliegan en lo que hace al dispositivo como objeto y también en relación con sus usos.

“Estábamos renegando con el tema de que se adelanta tanto la tecnología”: usos obligados Existe una sección especial de los usos que podrían denominarse “obligados”, que son aquellos que el usuario se ve compelido a adoptar por razones externas a su deseo o interés. En algunos casos se trata de usuarios reuentes que se enfrentan a las consecuencias de la generación de una masa crítica respecto a un uso o aplicación que alcanza el nivel de una tecnología de mediación social (Ling, 2012). Un caso relativamente reciente y muy destacado es la institucionalización de WhatsApp como herramienta de comunicación. En una investigación anterior (Sandoval, 2013), en el marco de un grupo de discusión con técnicos y profesionales realizado en 2012, se había producido esta intervención:

VERÓNICA: En mi caso particular me quedé fuera de todo mi círculo de amigas. Somos nueve, ocho, todas tienen teléfonos tecnológicos con un programa que se llama WhatsApp o algo por el estilo... Se comunican entre ellas y yo quedé

afuera, mal. Dicen “No, pero si nosotras dijimos el otro día tal cosa”, “¿Qué dijeron?”, les digo, “¿De qué? ¡Hola!”.

Cinco años después, el crecimiento de la masa de usuarios de la aplicación la volvió ineludible. Y así lo sintió Santiago (60 años, martillero público), quien a lo largo de la entrevista resaltó los aspectos utilitarios y vinculados a la actividad laboral del uso del móvil, del que tiene, en ese registro, una apreciación muy favorable. Sin embargo, en algunos aspectos se sintió obligado a adoptar ciertos usos, más allá de su interés.

SANTIAGO: Yo estoy años y años con los equipos. Pero en un momento determinado me pasó que yo, en la familia... que yo compraba el teléfono para Susana [su esposa], para [mis nietos] y, claro, ellos empezaron a comunicarse, creo que fue por el tema ese de WhatsApp. Empezaron a comunicarse y entonces yo seguía con el mío, porque a mí me servía. Y yo estaba quedando relegado, en el sentido de que estaba quedando fuera del entorno ese, de las conversaciones familiares, por ahí con mis amigos, qué se yo. En ese momento sí: yo cambié el teléfono para poder estar acorde a la tecnología de ese momento. Si no, yo hubiese seguido con lo mío, la comunicación verbal era lo mío.

Según el relato de Santiago, la necesidad de adquirir un nuevo equipo – y de iniciar un nuevo tipo de comunicación: escribir mensajes– deriva de la necesidad de no “quedar relegado”, no quedar fuera del flujo comunicativo familiar que cada vez está más mediado técnicamente. Pero la presión que ha sentido no proviene únicamente de los integrantes de la familia, y esto queda ejemplificado con un episodio que relató: uno de sus hijos residía desde hacía unos meses en otro país por razones laborales y su nieto estudiaba en Buenos Aires. Entre los tres, y mediante intercambios por WhatsApp, habían arreglado una transacción comercial que implicaba la venta de un

auto, el pago de impuestos y transferencias bancarias. Dado este relato, Santiago fue interrogado respecto a si había realizado la transferencia bancaria utilizando una aplicación de banca en línea (*home banking*):

SANTIAGO: Me fui al banco, al cajero ahí automático, lo hice recién, y deposité en el cajero. Yo hoy, si tuviese que hacer una transferencia bancaria con [el celular] yo no sé, tendría que ponerme, sentarme... no es práctico para mí. No estoy familiarizado con ese tema, no lo hago habitualmente.

Sin embargo, algunas disposiciones administrativas no le permiten alternativas y lo obligan, pese a su molestia, a adoptar ciertos usos de las tecnologías. Así, Santiago relató la dificultad que le genera no poder abonar, desde hace un tiempo, su monotributo en los locales de cobranza extrabancarios (como Rapipago o Pago Fácil) como hacía habitualmente. Esto se debe a nuevas disposiciones gubernamentales que han limitado la operación a los canales bancarios, algo que lo obliga a utilizar servicios automáticos (terminales de autoservicio, servicios web o aplicaciones de *home banking*). La solución provisoria que había encontrado consistía en pedir a otros que realicen esta operación: "Todavía no sé cómo miércoles voy a hacer para pagar... y debe ser una estupidez".

Natalia (43 años, peluquera) también manifestó su molestia respecto a este tipo de decisiones administrativas:

NATALIA: [...] ahora estábamos renegando con el tema de que se adelanta tanto la tecnología, que hoy en día tenés que tener el posnet en el celular y tenés que, ponerle, hacer monotributista y todo, ingresos brutos, hacerlo todo por Internet y que te envíen al celular y no... Me revienta, digamos.

Las presiones pueden venir de la administración gubernamental, pero también del empleador. Javier (46 años)

es, entre los entrevistados, el más reticente a la adopción de tecnologías en general y del móvil en particular. Cursó estudios secundarios en una escuela técnica y luego de completarlos ingresó en la industria petrolera, rama de actividad en la que se ha desempeñado por dos décadas y en donde actualmente es jefe de un equipo. Cuando su esposa adquirió un celular, él se mostró reacio a imitarla, porque "no le veía en ese tiempo la utilidad". Recién decidió adoptar esta tecnología cuando se vio obligado a ello en su ámbito laboral.

ENTREVISTADOR: ¿Y en qué momento te enganchaste vos?

JAVIER: Ehh... Fue por el tema laboral... Porque en el tema laboral después ya los de Comodoro empezaron a dejar las radios de VLU y eso de usarla porque ellos suponían que vos ibas teniendo teléfono...

ENTREVISTADOR: Ajá.

JAVIER: Es más, los jefes nuestros dicen "¿Pero no tenés teléfono, negro?", "No, loco, no tengo teléfono. No...", "Y, es que los técnicos de las radios no están habilitados para entrar a los yacimientos. Fijate si podés conseguírte un teléfono".

Para interpretar este relato debe tenerse en cuenta que las operadoras petroleras tienen asignadas áreas de explotación, sobre las que definen normas y criterios de seguridad y acceso (por ejemplo, habilitaciones especiales para los conductores de vehículos). En las últimas décadas estas normas se han vuelto más complejas, en virtud de mayores exigencias de seguridad y ambientales. Al parecer, como consecuencia no buscada de esta mayor complejidad, se volvió más difícil realizar el mantenimiento y reparación de los radiotransmisores con los que anteriormente se sostenía la comunicación entre los equipos y las bases. Dado que al mismo tiempo las



Foto: Ignacio Sánchez

operadoras de telefonía móvil desplegaron antenas en las zonas de mayor actividad, la forma en que las empresas han "resuelto" el problema ha sido transfiriendo la responsabilidad (y los costos) de la comunicación a los propios trabajadores.

Javier era renuente a volverse usuario del teléfono móvil, pero en su caso su actividad laboral lo presionó de una manera que él percibe como directa. Y esa presión ha continuado, en la medida en que estos dispositivos se volvían una tecnología de mediación social: "Ahora ya todo el mundo tiene asumido que todos tienen un teléfono", dice. Es el temor a lo que implica no responder a esta asunción en el ámbito laboral, en un sector económico que se mueve con la lógica de un agresivo capitalismo eficientista, lo que terminó convenciendo a Javier, aún a regañadientes, de la necesidad de adoptar la nueva tecnología y de incorporar posteriormente usos específicos, como la toma de fotografías y el uso de WhatsApp.

Carolina tiene 41 años y vive junto a sus tres hijos (19, 16 y 12 años al momento de la entrevista). Terminó el

secundario siendo adulta y desde hacía dos años estudiaba Trabajo Social en la universidad local. En su caso, las presiones para adoptar ciertos usos provinieron de opciones comunicativas que se han estandarizado en muchas instituciones:

CAROLINA: En sí le doy el uso de la comunicación... WhatsApp, por ahí las redes, pero tampoco es que estoy todo el día metida en las redes, sino ahí un rato, porque lamentablemente acá en la Uni tenés grupo para todo. Entonces te obligan a meterte al Facebook y "Subí tal cosa", y te metés, descargás la información, el documento y lo tenés en el celular para seguir leyendo, para trabajar en momentos, si no trajiste computadora, ¿no?

Nótese el adverbio que escoge Carolina para caracterizar el uso informativo de WhatsApp y Facebook por las cátedras universitarias: algo que en la perspectiva de otros estudiantes y de la misma cátedra es muy probablemente una ventaja o un mérito, para ella es *lamentable*.

**“Lo cambio cuando se me rompe”:
austeridad tecnológica**

Los dispositivos de telefonía móvil tienen un rango muy amplio de precios, según su marca, prestaciones y diseño. En ellos se entrecruzan y coexisten el mundo de la moda y el mundo del diseño (Fortunati, 2013), ambos subordinados a la lógica del mercado. En el recuerdo de Nicolás (45 años, odontólogo) sobre las etapas introductorias del teléfono móvil, su adquisición solo parecía justificarse en términos de *careteo*,⁸ como señal de estatus, muchas veces equívoca.

NICOLÁS: Mientras estudiaba y eso no, nunca tuve celular. Ya había unos chicos que tenían, pero para hacer facha nada más: acá, calzado en el jean... era así, era como una cosa de tener estatus, o de careta, tener el celular. Porque la verdad es que era carísimo hablar por el celular. Era carísimo, me acuerdo que era carísimo. Y había un amigo, de Olavarría, que lo tenía, y no lo podía usar, porque le salía carísimo. Pero lo llevaba acá, puesto en el pantalón, para que todo el mundo lo vea.

El teléfono móvil connotaba, por esos años, un acento en la apariencia, a diferencia de otras tecnologías precedentes como el localizador o *beeper* que, según el recuerdo del mismo Nicolás, “se usaba para laburar, no se usaba para joder”. En la actualidad la señal no pasa por su posesión, sino por el tipo de aparato, en cuanto a su gama y a su antigüedad. Los dispositivos tienen un uso intenso y son casi inevitables caídas y golpes por lo que, en consecuencia, es fácilmente perceptible la antigüedad del aparato. Estos matices se evidencian en el relato de Santiago.

SANTIAGO: Ahí en el juzgado, por ejemplo... yo tengo mucho contacto con el muchacho que es jefe de la oficina de mandamientos, viste. Y él viajó, yo no sé cómo hizo, viajó a Estados Unidos, qué se yo, y se trajo uno de esos ¿cómo es que se llama?

ENTREVISTADOR: Un iPhone...

SANTIAGO: Eso. Un iPhone, creo que se llama ¿un iPhone? Uno de esos. Entonces siempre me hincha las pelotas: “¡Eh, que teléfono de mierda que tenés!” y que esto que el otro. “A mí me sirve”, le digo. Mientras a mí me funcione y me sirva, para qué quiero... Lo debe haber pagado más barato allá, indudablemente, en Estados Unidos. Calculo yo.

Nuestros entrevistados poseían aparatos de rango medio y bajo, y casi todos manifestaron no encontrar justificaciones para invertir en los de mayor valor. No solo eso, sino que sus conocidos que habían adquirido móviles de gama alta eran criticados por ese despilfarro.

LUCÍA: Lo que sí hay mucha gente... yo tengo de mi familia, son terribles con el celular. Lo compran, salió uno nuevo y es la locura por ir a comprarlo. Y le digo: “Tenés uno nuevo”, y me dice: “No, no, hay que estar actualizado” [...]. Fortuna en celulares, pero fortuna.

Es similar el razonamiento de Sandra:

SANDRA: Conozco gente así que están esperando cuál sale y... y que no necesariamente se le rompe, porque salió el último, le gustó y se lo compró. O sea, a mí me parece una locura [...] porque ¿con qué necesidad? O sea, está bien que te guste, pero no todo lo que te gusta te podés comprar.

La hipotética excepción pasaría porque la adquisición se justifique por su utilidad, por un uso específico asociado a un objetivo laboral, que dé sustento a una inversión significativa.

SANDRA: Hay gente que le da la utilidad a esos teléfonos. Yo no me compraría un iPhone, porque no... me parece súper caro y no le doy la utilidad.

Con pocas excepciones, los entrevistados adhieren a un ethos particular que proponemos denominar una forma de *austeridad tecnológica*: los teléfonos móviles son útiles y por lo tanto deben adquirirse, pero la inversión en equipos de gama alta requiere una justificación operativa o queda connotada negativamente como un tipo de consumo conspicuo (Veblen, 1995).

Esta austeridad tecnológica hace que la respuesta más habitual a la pregunta acerca del motivo para el cambio de aparato sea “porque se me rompe”. En el caso de Elizabeth (51 años, empleada administrativa y profesora de artes plásticas), esta actitud entronca, de modo coherente, en una definición más compleja de su identidad. Ella se define como una artista, aunque se ve obligada a ganarse la vida con una actividad más prosaica (“yo trabajo como administrativa en una empresa constructora, pero mi alma está en el arte, en realidad”). La valorización del arte y el rechazo a los valores materiales y al consumismo la llevan a privilegiar, al menos en su relato, un uso meramente instrumental del teléfono móvil (algo que se recuperará de inmediato, en la próxima sección), para lo cual el aparato debe ser el más sencillo y barato, y su recambio solo se justifica por una rotura.

ELIZABETH: No, eso de estar cambiando de modelo porque sí, o sea... soy de la vieja escuela, o sea: lo usás hasta que se rompe. Si sirve ¿por qué? Soy muy ecológica, muy ambientalista, entonces ¿por qué voy a cambiar algo que ya sirve, por qué voy a tirar lo que todavía funciona?

El correlato de esta ideología personal es la crítica a quienes, adquiriendo aparatos ostentosos, dan muestras de su adhesión a valores y estilos de vida consumistas.

ELIZABETH: [Tener aparatos caros es una señal] de estatus, obviamente... Bueno, hasta el día de hoy hay que tener el iPhone, porque sí no...

Y se conocen desde chiquitos los modelos, las marcas, los precios, cosa que me parece terrible.

En una época en la que los relojes pulsera y las joyas son inhabituales, el teléfono móvil es, en muchos casos, el elemento más oneroso entre los que una persona lleva consigo. El lanzamiento de los dispositivos de gama alta se realiza con eventos y campañas publicitarias que rivalizan, en producción y estética, con autos y perfumes. Son colocados como objetos preferentes de deseo en la imaginación de los consumidores y como símbolos de distinción.

Si la conciencia respecto a este posicionamiento lleva a la mayoría de los entrevistados, como recién se vio, a una forma de rechazo que fue caracterizada como austeridad tecnológica, la excepción quedó constituida por Rocío (37 años, ama de casa), quien también es nuestra entrevistada de menos edad. Si bien el aparato que poseía en el momento de la entrevista era de gama media, reconoció que algunas de sus amigas poseían dispositivos de gama alta y que le resultaban atractivos. Si no había adquirido uno era por una cuestión de prioridad en la asignación de los gastos domésticos, pero no por algún tipo de principio más general.

Rocío: Muchas amigas que están con eso.

ENTREVISTADOR: ¿Y qué... qué te parece respecto a eso?

Rocío: No sé... sí, a mí me gusta, ponelo. Vos lo ves al teléfono, le ves las funciones que tiene, las cosas que hace, capaz que por ahí una foto ya... o una filmación de un video... Nosotros somos de viajar siempre. Entonces, vos decís, las fotos que yo tomé nada que ver que las tome con esos Samsung S9 que vienen ahora. A mí me llaman la atención, me gustan. Mi marido el año pasado me dice: “Andá y comprate...”. No. Porque no es

⁸: Expresión del lunfardo rioplatense que denomina la acción de “ser careta”, esto es, simular o aparentar algo que no se es.

porque lo podés pagar, es porque es mucha plata. Y si yo estoy terminando mi casa, le dije a mi marido, no voy a gastarme en eso. Capaz que el día de mañana, que yo termine mi casa, que ya no tenga cuentas ni nada, me puedo llegar a comprar un teléfono de esos, no te digo que no. Porque me gustan, no te digo que... llaman la atención. Te llaman la atención.

Morley (2009) ha afirmado que “de todos los objetos técnicos de nuestra era, el teléfono móvil tal vez sea el que actualmente lleva la carga simbólica más pesada” (p. 260). Ya sea que se resistan o se vean seducidos por las tentaciones del mercado, los entrevistados parecen dar cuenta de esa carga simbólica.

“Yo no le doy mucha bolilla”: reticencia al uso excesivo

Si el aparato en sí, su misma condición de objeto, resulta significativo respecto a su poseedor, otro tanto pasa, tal como indica la mencionada idea de la doble articulación, con su uso. Si la inversión económica excesiva es criticada desde la posición de la austeridad tecnológica, el exceso de tiempo invertido en el uso recibe a su vez una crítica simétrica: es vista por muchos de los entrevistados desde una posición de reticencia, despierta sospechas.

A lo largo de las entrevistas se repite como *leitmotiv* la necesidad de los entrevistados de demostrar que el uso que hacen de los teléfonos móviles es moderado: “Lo uso la verdad lo mínimo indispensable” (Elizabeth); “No estoy permanentemente con el celular” (Marcela); “Yo lo tengo, pero hasta ahí” (Natalia); “No es algo que me llame la atención mucho” (Javier); “Lo que pasa es que tengo una vida muy activa, entonces no estoy pendiente del celular” (Carolina); “Yo no le doy mucha bolilla. O sea, no lo uso tanto” (Sandra). La crítica se dirige a otros usuarios y a sus consumos desmedidos, que a veces se caracterizan como una adicción.

SANDRA: Bueno, por ahí él [su marido] es más adicto al celular, entonces yo le digo: “Bueno, loco, te dije que no atiendas, si no es necesario”.

En sus propias familias intentan, en muchos casos, poner límites al uso, especialmente durante los horarios de las comidas. Pero la percepción es que forman parte de una minoría, asediada por quienes se han abandonado, acriticamente, a un uso intensivo.

ELIZABETH: Esa cosa de que están juntos y que no se hablan, ya es otro tema. O están todos en la misma casa y no se hablan. Están todos con el teléfono: el papá en un lado, la mamá en el otro, el chico en el otro y todos con el teléfono en la mano. Y están todos adentro de la casa.

Las tecnologías digitales en general, los teléfonos móviles en particular, en la mirada de sus usuarios, son protagonistas de un proceso de fetichización: adquieren vida e intenciones y una capacidad de seducción a la que resulta difícil oponerse, más aún para los más jóvenes. Como profesora de nivel secundario, Marcela (47 años) explicó que el uso del móvil en las clases se restringe a actividades pautadas, pero en su relato pareciera que la tentación de usarlo que sufren los estudiantes es más fuerte que la voluntad que pueden oponer para resistirse a hacerlo.

MARCELA: En las instituciones donde yo trabajo [...] cuando uno lo ve con un celular a los chicos, lo toman como algo que está mal, ellos saben que está mal... A ver, si yo no les digo: “Saquen el celular y busquen tal información”, por supuesto. Pero si estamos haciendo una tarea ajena, que no es con celular, si yo me acerco y les digo... [contestan] “Ah, no, perdón, perdón”. Y por ahí hasta te lo dan voluntariamente, como diciendo “No me quiero tentar con el celular”. Por ahí me dice “Tomá, lleváelo, porque si no me tiento”.

Puede considerarse que un aspecto de la reticencia es la mirada negativa sobre algunos usos, y específicamente sobre la exhibición de la privacidad, posibilitada —e incluso alentada— por las redes sociales. Es algo en lo que se detiene Natalia.

NATALIA: Digamos: yo lo tengo [Facebook], pero hasta ahí. No soy de andar publicando o, digamos, no pongo cosas mías, personales, como hay gente que pone, qué se yo, “Hoy estoy en la pelu... cha... me corté... zá”. No, no soy...

ENTREVISTADOR: ¿Y tenés amigos que son así?

NATALIA: Sí, ponen hasta lo que comen. Ponen hasta... Se bañaron y se quemaron, el agua estuvo caliente, estaba fría, hoy no hubo agua... Todas esas cosas, pero yo no... Es más, a veces me dicen “Pero vos no publicás nada en tu Face”. “¿Qué, que publiqué qué? Yo voy a publicar algo que... algo interesante, que importe, no lo que sea lo de mi vida”, le digo yo [...] No soy así, fanática.

Es similar la reticencia de Marcela, que sugiere que la imagen de la persona omniconectada y que comparte su vida cotidiana por vía de las redes sociales —recurrente en la publicidad y en los discursos informativos— no es un modelo deseable.

MARCELA: Solamente tengo Facebook [instalado en el teléfono móvil], no tengo nada de lo otro, pero porque no quiero, no porque no... Y tengo Facebook y la verdad que no lo uso prácticamente, no lo uso para comunicarme [...], no hago comentarios, o sea... [...] Tiene que haber algo demasiado, demasiado para mí trascendental como para hacer un comentario...

Ya se había adelantado que el caso más evidente de reticencia es el de Javier, jefe de equipo en una empresa

petrolera, y para quien la adopción de los dispositivos digitales —del teléfono móvil, pero también de la computadora— ha sido experimentada como una obligación derivada de la necesidad laboral. Vale la pena mencionar, ilustrando esta posición, que las entrevistas solían comenzar solicitando que el entrevistado comentara algunos aspectos generales de su biografía (lugar de nacimiento y lugares de residencia, familia, estudios, actividad laboral, etcétera). Esta es la primera respuesta que dio Javier:

ENTREVISTADOR: Bueno por ahí para arrancar lo que te voy a pedir es que me cuentes algo de vos, o sea si sos de acá, si viniste de otro lado...

JAVIER: Sí, yo soy de acá, nacido acá. Tenía dos hermanos que también son nacidos acá, mayores que yo y en lo que es el aspecto que vos me estás preguntando, el tecnológico, pasó adoptarse a nosotros por cuestiones sociales, no por decisión, digamos. Lo de la telefonía celular... Es más, yo no lo logro dominar, hago lo que me compete en el trabajo... O lo que es computación, más lo que me compete en el trabajo. No es algo que me llame la atención mucho ¿viste?

Como se ve, Javier necesita “ir al grano” y sentar su posición reticente o defensiva. Como ya se explicó, para él volverse usuario fue algo inducido u obligado por la empresa. Y luego esto se repitió con la incorporación de aplicaciones y habilidades (como WhatsApp y la cámara de fotos) y la propia actualización de su dispositivo (“Tuve que cambiar el aparato. Cuando empezó lo de las cámaras, lo de las fotos”). Fuera de la exigencia laboral, Javier intenta mantenerse alejado de las tecnologías digitales (“Yo soy un negado del teléfono”), pero esta actitud es más bien individual y no un principio que intente extrapolar al resto de su familia. De hecho, tal vez con cierto orgullo, se reconoce como el integrante más reticente.



Foto: Ignacio Sánchez

Con todo, Javier reconoció algunos usos positivos, especialmente la búsqueda de información útil. Sin embargo, y especialmente en los más jóvenes, observaba de modo crítico que los usos intensivos están más bien asociados al entretenimiento.

JAVIER: Y van en la camioneta del turno⁹: dale teléfono, WhatsApp, video, foto... Ahora, preguntá si alguno tiene una página de petróleo... ¡Ninguno! Ninguno... A eso yo voy: que ahora tendrían más acceso a averiguar cosas, equipamiento... diez mil cosas. Ninguna. Y pibes jóvenes: 24, 27, 31.

Así y todo, ni siquiera este uso que parecería “éticamente” justificado, el buscar información, es uno que él haya adoptado en su vida cotidiana.

JAVIER: Una persona adulta por ahí... cómo afilar un cuchillo de asado.... pum... [Internet] te lo explica, listo.

ENTREVISTADOR: ¿Y vos lo hacés eso? ¿Buscar ese tipo de cosas?

JAVIER: Prefiero preguntártelo a vos que yo sé que afilás cuchillos [Risas]. Soy un negado en eso ¿entendés? Capaz que paso por el muchacho que está ahí, al costado del Magisterio [una escuela secundaria cercana a su domicilio], que afila cuchillos: “¿Y qué piedra usás, que piedra tenés?”. No lo voy a mirar en el teléfono.

Se trata de que Javier es un “negado”, como él dice. Pero también se trata, en otros entrevistados, de una reticencia generalizada, de un temor que se muestra al menos en dos vías: a quedar prisionero en una suerte de dependencia, seducidos por el poder de los dispositivos tecnológicos (la “tentación” a la que aludía Marcela), y a ser identificado como parte de un grupo de usuarios, con todo bastante generalizado, que pierden su tiempo en cuestiones intrascendentes

o se abandonan a la banalidad. Si casi todos los entrevistados evitaban que el espejo les devolviera la imagen de personas consumistas, capaces de gastar sumas muy elevadas en dispositivos ostentosos, también evitan reconocerse en usos demasiado intensivos e intensivamente superficiales.

Discusión y conclusiones

Como sugieren las entrevistas aquí presentadas, el proceso de domesticación de la telefonía móvil no es lineal. Si bien los usuarios se han apropiado ampliamente de esta tecnología, incorporándola a las rutinas de su vida cotidiana, también plantean, de varias formas, resistencias y límites, que en esta investigación se han relacionado a tres cuestiones distintas, aunque interrelacionadas.

En primer lugar, y como han señalado algunos autores (Bayer, Campbell y Ling, 2016), el uso de tecnologías como el teléfono móvil o determinadas aplicaciones no puede considerarse únicamente una elección individual, ya que en la medida en que la socialidad contemporánea depende en gran parte de ellas y alcanzan lo que Ling (2012) denomina “masa crítica”, existen fuertes presiones para su adopción. Tanto las relaciones cercanas como también las empresas y servicios gubernamentales, e incluso los empleadores, dan por hecho la disponibilidad y uso de ciertas tecnologías y aplicaciones, lo que se convierte en una presión para su adopción. En este sentido, varios de los entrevistados han manifestado su sensación de sentirse obligados a volverse usuarios, a cambiar sus dispositivos, a adoptar aplicaciones o a desarrollar habilidades y competencias que están lejos de sus deseos o intereses. Quienes aún se resisten pasan a ser, dice también Ling, *exiliados*. Los relatos de Santiago y Javier son ilustrativos de esta situación, la que

puede considerarse la cara opuesta del “principio de Katz”,¹⁰ ya que, en este caso, *que todos ellos lo usen se vuelve un problema para mí*.

Silverstone (1996, 2005) insistió oportunamente en los aspectos distintivos de las tecnologías de comunicación, ya que son objetos y al mismo tiempo vehículos de mensajes (la ya mencionada doble articulación). Considerar apropiadamente este aspecto supondría analizar los textos o contenidos específicamente consumidos o utilizados, cuestión que presenta importantes problemas (Hartmann, 2005) y que no fue abordada en esta investigación. Sin embargo, en forma análoga encontramos que, más allá de que en varios sentidos los usos de los teléfonos móviles confluyen con las propuestas realizadas, por caso, en la retórica publicitaria (Sandoval, 2019), los otros dos tipos de resistencias o límites que hemos detectado son, justamente, los que nuestros entrevistados plantean tanto en lo que hace al dispositivo como objeto, como en relación con sus usos.

En lo que hace al teléfono móvil como objeto, la mayoría de nuestros entrevistados adhieren a un ethos particular que aquí se propuso denominar austeridad tecnológica. Si bien reconocen y valoran la utilidad de los teléfonos móviles, al mismo tiempo recelan de la posesión de equipos de gama alta porque consideran que la inversión necesaria para su adquisición, a falta de alguna justificación operativa, solo puede asociarse a la ostentación, a la superficialidad y al lujo.

Finalmente, los entrevistados también critican lo que consideran un exceso en el tiempo invertido en su uso y tratan consistentemente de ubicarse como usuarios “moderados”, aun cuando se perciben como una minoría a contracorriente. Los entrevistados manifiesta-

10:: El “principio de Katz” establece que ser inaccesible no se limita como problema a la persona que carece de teléfono móvil, sino que es un inconveniente para el resto de sus relaciones sociales: “si el otro no lo usa, es un problema para nosotros”.

ron su preocupación, especialmente en relación con los más jóvenes, por un uso excesivo caracterizado muchas veces como adicción.

Al respecto, Mascheroni y Vincent (2016) estudiaron la práctica de la conectividad permanente con los pares por parte de adolescentes, quienes manifestaron ser “dependientes” y relataron cómo sufren la sensación de quedarse fuera del círculo social, especialmente cuando no pueden usar sus dispositivos. Sin embargo, las citadas autoras sugieren que esta dependencia emocional puede disminuir en una etapa posterior de su proceso madurativo, cuando los individuos logran mayor autonomía e independencia. La introducción de los *smartphones* es relativamente reciente y no existían al momento en que nuestros entrevistados eran adolescentes. De hecho, por el rango etario escogido, en la práctica —al menos para la mayoría— ni siquiera eran accesibles los teléfonos móviles más básicos. Se requerirán estudios longitudinales específicos, ya que está por verse si las resistencias y límites que encontramos deben adjudicarse a la etapa vital o a la peculiar forma que ha adoptado el proceso de apropiación de tecnologías en las personas para quienes su naturalización es, por condiciones biográficas, más difícil.

Referencias

- Aceves Lozano, J. E. (1999). Un enfoque metodológico de las historias de vida. *Proposiciones*, 29, 1-7.
- Appadurai, A. (Ed.). (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F., México: Grijalbo/Conaculta.
- Argentina es el país de la región que tiene más smartphones por habitante. (29 de enero de 2018). *BAE Negocios*. Recuperado de <https://www.baenegocios.com/negocios/>

- Argentina-es-el-pais-de-la-region-que-tiene-mas-smartphones-por-habitante-20180129-0022.html
- Aronson, J. (1995). A Pragmatic View of Thematic Analysis. *The Qualitative Report*, 2(1). Recuperado de <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol2/iss1/3>
- Bayer, J. B., Campbell, S. W., y Ling, R. (2016). Connection Cues: Activating the Norms and Habits of Social Connectedness: Connection Cues. *Communication Theory*, 26(2), 128-149. <https://doi.org/10.1111/comt.12090>
- Bolin, G. (2010). Domesticating the mobile in Estonia. *New Media y Society*, 12(1), 55-73. <https://doi.org/10.1177/1461444809355112>
- Cabello, R., y López, A. (Eds.). (2017). *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías*. Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris/Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías.
- Cuántos smartphones hay en la Argentina y cuántos son iPhone. (19 de julio de 2019). *iProfesional*. Recuperado de <https://www.iprofesional.com/tecnologia/296208-celular-android-Cuantos-smartphones-hay-en-la-Argentina-y-cuantos-son-iPhone>
- De Reuver, M., Nikou, S., y Bouwman, H. (2016). Domestication of smartphones and mobile applications: A quantitative mixed-method study. *Mobile Media y Communication*, 4(3), 347-370. <https://doi.org/10.1177/2050157916649989>
- De Schutter, B., Brown, J. A., y Vanden Abeele, V. (2015). The domestication of digital games in the lives of older adults. *New Media y Society*, 17(7), 1170-1186. <https://doi.org/10.1177/1461444814522945>
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., y Negus, K. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Thousand Oaks, CA: Sage/Open University.
- Ente Nacional de Comunicaciones. (2019). *Indicadores: Mercado TIC, postal y audiovisual. 2019, segundo trimestre*. Recuperado de <https://indicadores.enacom.gob.ar/files/informes/2019/2T/00%20-%20IMPR%20-%20Indicadores%20de%20Mercado%20-%202T%202019.pdf>

- Fortunati, L. (2013). The mobile phone between fashion and design. *Mobile Media y Communication*, 1(1), 102-109. <https://doi.org/10.1177/2050157912459497>
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F., México: Grijalbo.
- GSM Association. (2019). *The Mobile Economy 2019*. Recuperado de <https://www.gsmaintelligence.com/research/?-file=b9a6e6202ee1d5f787cfebb95d3639c5ydownload>
- Haddon, L. (2005). Empirical studies using the domestication framework. En T. Berker, M. Hartmann, y Y. Punie (Eds.), *Domestication of Media And Technology* (pp. 103-122). Maidenhead, Reino Unido: Open University Press.
- Haddon, L. (2006). Domestication and mobile telephony. En J. E. Katz (Ed.), *Machines That Become Us: The Social Context of Personal Communication Technology* (pp. 43-56). New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. En D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, y S. Hall (Eds.), *Culture, media, language: Working papers in cultural studies, 1972-79* (pp. 117-127). Londres, Inglaterra/Nueva York, NY: Routledge.
- Hartmann, M. (2005). The triple articulation of ICTs: Media as technological objects, symbolic environments and individual text. En T. Berker, M. Hartmann, y Y. Punie (Eds.), *Domestication of Media And Technology* (pp. 80-102). Maidenhead, Reino Unido: Open University Press.
- Hartmann, M. (2013). From domestication to mediated mobilism. *Mobile Media y Communication*, 1(1), 42-49. <https://doi.org/10.1177/2050157912464487>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (1991). *Metodología de la investigación*. México D. F., México: McGraw-Hill.
- Hjorth, L. (2009). La poética del retraso: Medios móviles, tecnologías omnipresentes y nociones de lugar. En J. M. Aguado e I. J. Martínez (Eds.), *Sociedad móvil: Tecnología, identidad y cultura* (pp. 119-135). Madrid, España: Biblioteca Nueva.

- Hynes, D., y Rommes, E. (2005). "Fitting the internet into our lives": IT courses for disadvantaged users. En T. Berker, M. Hartmann, y Y. Punie (Eds.), *Domestication of Media And Technology* (pp.125-144). Maidenhead, Reino Unido: Open University Press.
- Karnowski, V. (2012). Symbolic models of mobile phone appropriation: A content analysis of TV serials. En C. Martin y T. von Pape (Eds.), *Images in mobile communication new content, new uses, new perspectives* (pp. 167-188). Wiesbaden, Alemania: VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-93190-6>
- Lago Martínez, S., Álvarez, A., Gendler, M., y Méndez, A. (Eds.). (2018). *Acerca de la apropiación de tecnologías: Teoría, estudios y debates*. Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris/Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías.
- Lago Martínez, S., Méndez, A., y Gendler, M. (2017). Teoría, debate y nuevas perspectivas sobre la apropiación de tecnologías digitales. En R. Cabello y A. López (Eds.), *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías* (pp. 75-86). Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris/Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías.
- Licoppe, C. (2004). 'Connected' Presence: The Emergence of a New Repertoire for Managing Social Relationships in a Changing Communication Technoscape. *Environment and Planning D: Society and Space*, 22(1), 135-156. <https://doi.org/10.1068/d323t>
- Lim, S. S., y Soon, C. (2010). The influence of social and cultural factors on mothers' domestication of household ICTs – Experiences of Chinese and Korean women. *Telematics and Informatics*, 27(3), 205-216. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2009.07.001>
- Ling, R. (2012). *Taken for Grantedness: The Embedding of Mobile Communication into Society*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Magrassi, G. E., y Rocca, M. M. (1990). *La "historia de vida"*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Mascheroni, G., y Vincent, J. (2016). Perpetual contact as a communicative affordance: Opportunities, constraints, and emotions. *Mobile Media y Communication*, 4(3), 310-326. <https://doi.org/10.1177/2050157916639347>
- Matassi, M., Boczkowski, P. J., y Mitchelstein, E. (2019). Domesticating WhatsApp: Family, friends, work, and study in everyday communication. *New Media y Society*, 21(10), 2183-2200. <https://doi.org/10.1177/1461444819841890>
- Mieles Barrera, M. D., Tonon, G., y Alvarado Salgado, S. V. (2012). Investigación cualitativa: El análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social. *Universitas Humanística*, 74, 195-225.
- Morales, S. (2009). La apropiación de TIC: una perspectiva. En S. Morales y M. I. Loyola (Eds.), *Los jóvenes y las TIC: apropiación y uso en educación* (pp. 99-120). Córdoba, Argentina: Copy-Rápido.
- Morales, S. (2015). De qué hablamos cuando hablamos de apropiación techno-mediática. En S. Morales y C. Rico de Sotelo (Eds.), *Industrias culturales, medios y público: De la recepción a la apropiación en los contextos socio-políticos contemporáneos* (pp. 191-205). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Morales, S. (2017). Imaginación y software: Aportes para la construcción del paradigma de la apropiación. En R. Cabello y A. López (Eds.), *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías* (pp. 39-52). Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris/Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías.
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Morley, D. (2009). *Medios, modernidad y tecnología: Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona, España: Gedisa.
- Oksman, V. (2010). *The mobile phone: A medium in itself*. Recuperado de <http://www.vtt.fi/inf/pdf/publications/2010/P737.pdf>
- Pérez, I. (2009). La domesticación de la "tele": Usos del televisor en la vida cotidiana. Mar del Plata (Argentina), 1960-1970. *Historia crítica*, 39, 84-105.
- Pinch, T. J., y Bijker, W. E. (2008). La construcción social de hechos y de artefactos: O acerca de cómo la sociología de la ciencia y la sociología de la tecnología pueden beneficiarse mutuamente. En H. Thomas y A. Buch (Eds.), *Actos, actores y artefactos: Sociología de la tecnología* (pp. 19-62). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Quandt, T., y von Pape, T. (2010). Living in the Mediatope: A Multimethod Study on the Evolution of Media Technologies in the Domestic Environment. *The Information Society*, 26(5), 330-345. <https://doi.org/10.1080/01972243.2010.511557>
- Sandoval, L. R. (2013). *Comunicación móvil: Apropiaciones y biografías*. Presentado en VI Encuentro Panamericano de Comunicación, Córdoba, Argentina. Recuperado de <http://www.publicacioncompanam2013.eci.unc.edu.ar/files/companam/ponencias/Escenarios%20digitales/-Unlicensed-EscenarioDigitales.Sandoval.pdf>
- Sandoval, L. R. (2016). La constitución de la telefonía móvil en Argentina: Marcos regulatorios, retórica publicitaria y domesticación. *Comunicación y Sociedad*, 25, 267-289.
- Sandoval, L. R. (2017). El sector de la telefonía móvil en Argentina: Regulaciones, actores empresarios y desarrollo de servicios. *Revista Eptic*, 19(3), 23-40.
- Sandoval, L. R. (2019). Proponiendo usos: La publicidad de operadores de telefonía móvil como aspecto del proceso de apropiación de tecnologías. *Icono14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 17(1), 133-161. <https://doi.org/10.7195/ri14.v17i1.1204>
- Sandoval, L. R., y Bianchi, M. P. (2017). Algunos usos (efectivos y potenciales) de la categoría de apropiación. En R. Cabello y A. López (Eds.), *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías* (pp. 61-74). Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris/Red de Investigadores sobre Apropiación de Tecnologías.
- Sandoval, L. R., y López, G. Á. (2018). Indicadores digitales de la Patagonia Austral. En M. P. Bianchi y L. R. Sandoval (Eds.), *Tecnologías interactivas de comunicación y vida cotidiana: Experiencias en la Patagonia Central* (pp. 17-35). Rada Tilly, Argentina: Ediciones del Gato Gris.
- Sautu, R. (Ed.). (1999). *El Método biográfico: La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de Belgrano.
- Scheerder, A. J., van Deursen, A. J., y van Dijk, J. A. (2019). Internet use in the home: Digital inequality from a domestication perspective. *New Media y Society*, 21(10), 2099-2118. <https://doi.org/10.1177/1461444819844299>
- Schrock, A. R. (2015). Communicative affordances of mobile media: Portability, availability, locatability, and multi-mediality. *International Journal of Communication*, 9(1), 1229-1246.
- Sgammini, M. (2011). *Televisión y vida cotidiana: La domesticación del cable en Córdoba*. Villa María, Argentina: Eduvim.
- Silverstone, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Silverstone, R. (2005). Domesticating domestication: Reflections on the life of a concept. En T. Berker, M. Hartmann, y Y. Punie (Eds.), *Domestication of Media And Technology* (pp. 229-248). Maidenhead, Reino Unido: Open University Press.
- Silverstone, R., Hirsch, E., y Morley, D. (1996). Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia. En R. Silverstone y E. Hirsch (Eds.), *Los efectos de la nueva comunicación* (pp. 39-57). Barcelona, España: Bosch.
- Valles Martínez, M. S. (2014). *Entrevistas cualitativas*. Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Veblen, T. (1995). *Teoría de la clase ociosa*. México, D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Vuojärvi, H., Isomäki, H., y Hynes, D. (2010). Domestication of a laptop on a wireless university campus: A case study. *Australasian Journal of Educational Technology*, 26(2). <https://doi.org/10.14742/ajet.1094>
- Ward, K. (2005). The bald guy ate an orange: Domestication, work and home. En T. Berker, M. Hartmann, y Y. Punie (Eds.), *Domestication of Media And Technology* (pp. 145-164). Maidenhead, Reino Unido: Open University Press.
- Williams, R. (2011). *Televisión: Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Wimmer, R. D., y Dominick, J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación: Una introducción a sus métodos*. Barcelona, España: Bosch.
- Winocur, R. (2009). *Robinson Crusoe ya tiene celular: La conexión como espacio de control de la incertidumbre*. México, D.F., México: Universidad Autónoma Metropolitana/Siglo XXI.
- Yarto Wong, C. (2010). Limitaciones y alcances del enfoque de domesticación de la tecnología en el estudio del teléfono celular. *Comunicación y Sociedad*, 13, 173-200.

Contribución autorial

La concepción del trabajo científico contó con colaboración de Roxana Cabello y fue realizada por Luis Ricardo Sandoval, quien también se ocupó de la realización de las entrevistas, la interpretación, el análisis de los datos y la redacción inicial. La revisión y redacción final fue realizada por ambos autores, quienes revisaron y aprobaron el contenido final.

Entrevista a John Mraz

Poder fotográfico

*Photographic Power.
An Interview with John Mraz*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1852>

Sandra Sánchez López

Sandra Sánchez López

Universidad de los Andes,
Bogotá, Colombia
<https://orcid.org/0000-0002-7008-4727>
ssanchez@uniandes.edu.co

RESUMEN

El prolífico fotohistoriador John Mraz, un estadounidense nacionalizado mexicano que en tierras latinoamericanas se ha hecho gurú de la cultura visual de la región, reflexiona sobre el fotoperiodismo como documento y relato gráfico en esta entrevista que también deja entrever sus visiones políticas, académicas y personales. Entre sus libros más destacados están *Historiar fotografías* (2018), *México en sus imágenes* (2014), *Photographing the Mexican Revolution* (2012) y *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta* (1999). También está *Fotografía e historia en América Latina* (2015), compilación coordinada junto con Ana María Mauad y publicada por el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

Palabras clave: John Mraz, cultura visual, fotoperiodismo, fotohistoria.

ABSTRACT

*The prolific historian John Mraz, a U.S. citizen nationalized in Mexico who has tailored himself into one of the gurus of Latin American visual culture, reflects on photojournalism as both document and narrative in this interview, wherein he also allows his political, academic and personal visions to shine. Among his books, we find *Historiar fotografías* (2018), *México en sus imágenes* (2014), *Photographing the Mexican Revolution* (2012) and *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta* (1999). He also edited *Fotografía e historia en América Latina* (2015), a volume coordinated with Ana María Mauad and published by the Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.*

Keywords: semiotics, Umberto Eco, cartography of knowledge, encyclopedia, theory of culture.

Una densísima visualización digital de conexiones globales aquí y allá es una imagen que bien podría capturar a John Mraz, su trabajo, su experiencia, su periplo. Desde que se mudó a México hace más de cuatro décadas y arrancó allí su carrera de investigador, ha dialogado y discutido con periodistas, historiadores, artistas y curadores en América Latina, los Estados Unidos y Europa, trazando puentes entre diversas perspectivas de la fotografía y generando debates y choques en buena parte del continente donde vive y más allá de este.

Bajo los sellos editoriales universitarios más prestigiosos de las Américas, Mraz ha escrito en inglés sobre cultura visual mexicana, para hablarle al público estadounidense de la tradición, relevancia y longevidad de su vecino del sur. Un vecino que, además, lo acogió cuando fue desterrado de su propio país, donde era considerado un académico extravagante.

Mraz también ha escrito en español y ha cuestionado lo que señala como uno de los actos más acrílicos de cara a los registros fotográficos: la creación de colecciones tipo *coffee table book*¹ para consumo familiar. Según Mraz, la abundancia de imágenes recolectadas para estas colecciones ha homogenizado nuestras propias historias latinoamericanas mientras se siguen reforzando visualmente las jerarquías de estas, nuestras sociedades.

Con su larga trayectoria, con su mirada y su pluma, hemos aprendido sobre las sutilezas del fotoensayismo de mediados de siglo XX, sobre las relaciones entre

la identidad nacional y lo visual, y sobre la historia social congelada en las capturas de las imágenes fijas de todos los tiempos en América Latina. Como erudito del universo visual, Mraz conoce los archivos fotográficos de la región, ha hecho películas y dicta charlas trasatlánticas sin parar. Aquí, en una conversación que se dio con ocasión del lanzamiento de su último libro *—Historiar fotografías* (2018), que ya empieza a circular en toda América del Sur—, tenemos un repaso renovado por sus enseñanzas.²

Aquí también se avista su lucha por romper esquemas y problematizar la exotización de América Latina desde el tratamiento de las imágenes, así como su insistencia en la necesidad de repensar el lugar de los nuevos medios en la educación del pasado y la crítica del presente. Como investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en México, Mraz es referencia obligada de la fotohistoria e interlocutor primordial para entender el poder de las imágenes.

¿Cómo llegó a estudiar historia, fotografía y fotoperiodismo latinoamericanos?

Tuve una educación muy larga de posgraduado. Entré en el 70 al doctorado en los Estados Unidos e hice allí mi primera película. Entonces dije: “eso es lo que voy a hacer con mi vida: cine”. De ahí en adelante nunca di vuelta atrás. Cinco años después me corrieron de esa universidad, habiendo terminado solo una maestría. Fui entonces a otra universidad y pasé cinco años más estudiando cine. Tuve diez años de entrenamiento en total, como historiador y como cineasta.

1: Los llamados *coffee table books* son libros de gran formato, cubierta dura e ilustrados, donde la fotografía y los textos cortos predominan. Típicamente pretenden retratar historias y lugares reales, así que la no ficción es su tema predilecto. Están pensados como ornamentos que, en sitios como las salas de las casas, sirven como entretención de las visitas y expresión de los intereses de quienes los exhiben en los espacios menos privados de las viviendas. Su producción y consumo empezó desde el siglo XIX en Europa, pero su uso se hizo muy popular en América Latina a mediados de siglo XX. Desde entonces, es uno de los artículos más exitosos de las casas editoriales que los producen.

2: El lanzamiento del libro hizo parte de las actividades programadas para la inauguración de la Exposición Internacional *Emiliano Zapata: 100 años, 100 fotos*, en la Universidad de los Andes, en abril de 2019.

Recuerdo que cuando propuse hacer una película para mi tesis doctoral en Santa Bárbara, el decano se *fri-queó*³ completamente y empezó a gritarme: “no vas a hacernos quedar en ridículo en este departamento”, y me perseguía por el pasillo gritando. Pero tuve la enorme suerte de poder eventualmente mudarme a México. Si me hubiera quedado en los Estados Unidos, no hubiera tenido la libertad de explorar la fotografía latinoamericana.

Entrar a ese castillo de la academia me costó mucha sangre, obviamente. Fui como el hombre de punto en la guerra. Tuve un profesor allá en Santa Bárbara —era un loco, un novelista, pero que enseñaba cine— que hablaba del hombre de punto, pues estuvo en la Segunda Guerra Mundial: cuando eres parte de un grupo de 8 hombres, siempre hay un hombre que está en el mero punto, muy adelantado. Ese hombre es el que da la vuelta en una esquina y ahí tiene su balazo en la cabeza.

Yo fui ese hombre de punto en la academia: recibí varios balazos en la frente. Ahora es diferente. En México es diferente. Ya estamos dentro del castillo. No se puede estudiar fotografía ni en La Sorbona, Oxford, Cambridge, Harvard, Yale, ni en la Universidad de California. En Princeton sí, pero solo en historia de arte. La fotografía vernácula, en cambio, solo se puede estudiar a fondo en México y Brasil. Allí lo hemos hecho, y lo realmente interesante es que vamos inventando las metodologías de la fotohistoria a medida que vamos avanzando.

En algún momento entendí que la historia de la fotografía no es un subgénero de la historia del arte. Al revés, la historia del arte fotográfico es un subgénero de la historia de la fotografía. Eso lo aprendí mientras evaluaba una tesis doctoral excelente de una mujer

que revisó treinta archivos de Winfield Scott, un fotógrafo extranjero de 1900 que llegó a México para fotografiar turismo, bienes raíces y trenes. A la autora de esa tesis le criticaron que no comprobara “el valor estético de las fotografías”, y yo me reí y les dije a los del comité evaluador: “esas fotos no tienen ningún valor estético; esas fotos se hicieron para vender”.

Este episodio me llevó fuera de la cuestión de la historia de arte y marcó mis experiencias con el fotoperiodismo. Encuentro la metodología de la historia del arte completamente irrelevante para el estudio del 95 % de las fotografías que se han producido y se pueden aún hoy producir. En cuanto a la historia, esta es para mí una disciplina con una importancia enorme. Enseña cómo fuimos formados, por qué vemos el mundo de la manera en que lo vemos. Y con esa información sí cambiamos el mundo, porque podemos cambiar la manera de ver.

¿Cómo define el fotoperiodismo, con base en sus largos años de estudio de ese oficio?

Nacho López se conoce como el gran fotógrafo del siglo XX en México, después de Manuel Álvarez Bravo. Pero cuando fui a su archivo me di cuenta de que no era un fotógrafo de la calle, y por eso dirigía sus fotos, igual a como lo hicieron James Smith y Dorothea Lange también.

Entonces, cuando vi eso de López, me decepcioné. Me dije: “oye, pero eso no es fotoperiodismo.” Sin embargo, ahora pienso que por qué vamos a creer que si alguien es un fotógrafo puede tomar lo que sea. Si alguien es un escritor de economía, por ejemplo, pues no le vamos a decir “tú que eres escritor, escríbeme un poema”, porque él te va a responder: “yo no soy poeta”. ¿Y podemos insistirle diciendo “¡pero eres escritor!”?

Con Nacho empecé a entender que hay por lo menos cuatro niveles de lo que podemos llamar fotoperiodismo. Está el diarista, que tiene que cubrir y entregar. Está el revistero, que tiene una semana para armar una narrativa que quizá pueda entrar en la selección que hace el editor. Está el fotoensayista, que compone a partir de fotos propias, como por ejemplo López. Para hacer su fotoensayo *Yo también he sido un niño bueno* (1950), él no anduvo en la calle haciendo fotos, sino que fue a su archivo, seleccionó fotos de Venezuela, Nicaragua y México, y armó su fotoensayo con un texto propio.

Finalmente, está el documentalista, que hace cosas por su cuenta. Un ejemplo es el de los hermanos Mayo: el material es de ellos y, si mientras van a cubrir el desayuno del presidente ven una imagen poderosa en el metro, sacan la fotografía y esa foto luego entra en un archivo que se llama “Imágenes de la ciudad”, con medio millón de negativos sueltos. Es lo mismo que con Sebastião Salgado, Dorothea Lange y Walker Evans. Los Mayo pudieron hacer lo que les daba la gana, porque tenían esa independencia.

Así, dentro de un mismo género las reglas no son siempre las mismas para todos los casos. Las de un diarista son muy específicas: no se puede dirigir una fotografía como diarista; eso no es aceptable. No se puede retocar una fotografía para lo que llamamos en inglés *hard news*.

En el momento en que tú haces eso, te echan de las agencias. Y de esto hay muchos casos: un fotógrafo mexicano que ganó el premio Pulitzer, Narciso Contreras, estaba fotografiando en Siria y quitó una cámara de video de su foto, simplemente para hacer la imagen un poco más interesante. Lo corrieron de la agencia



Prof. John Mraz, investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, en la Inauguración de la Exposición Emiliano Zapata: 100 años, Universidad de los Andes, abril 2019. Foto por Johan Sebastián López. Cortesía de la Oficina de Comunicaciones de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, Bogotá – Colombia.

³:: Modismo y anglicismo derivado de *freak out*, que significa asustarse, aterrarse.

para la que trabajaba. Si eres diarista, no puedes hacer ningún cambio y no puedes dirigir.

¿Por qué su interés particular en el fotoperiodismo, dentro del innumerable tipo de imágenes que existen?

Por su relación constante con la realidad social. Para mí, el gran fotoperiodismo, los grandes y las grandes fotoperiodistas, crean metáforas: existe en el mundo eso que fotografían, pero ellos le dan al mismo tiempo su interpretación, sin caer en el simbolismo en el que incurrió, por ejemplo, el primer libro de Salgado, *Otras Américas* (1986), que es completamente infame porque pinta a los latinoamericanos como la miseria, la muerte, la enajenación, y eso es muy simbolista para el fotoperiodismo.

El fotoperiodismo tampoco puede estar del lado de la pura información, donde está ausente la expresividad. Lo interesante es cuando el fotoperiodista tiene poder expresivo combinado con su trabajo sobre la realidad social, y es de ahí de donde para mí sale la metáfora de ese género de la fotografía. Es por eso que el fotoperiodismo tiene un gran poder.

¿En qué consiste el poder político de las fotografías y de la circulación de imágenes, más allá de la expresividad y su relación con el entorno social?

El fotoperiodismo compone un testimonio. Está el caso reciente de Oaxaca donde mataron a cuatro profesores. El gobierno dijo: “no, esos eran provocadores; la policía no llevaba armas”. Pero un fotoperiodista estuvo ahí y tomó una fotografía de la policía armada. Cuando publicaron la foto dijeron: “¡ah no, esa foto está trocada!”. Sin embargo, la fotografía era digital y, por lo mismo, tenía mucha

más información que una fotografía química, pues la fotografía digital te dice con qué cámara se hizo, en qué fecha, con qué apertura, etcétera, y te dice hasta si hubo o no modificaciones.

Se puede saber mucho con la foto digital, y es un testimonio, un testigo confiable. Entonces, lo que tenemos con esas imágenes es un arma política muy importante. Si la fotografía fuera una mentira, como argumenta Joan Fontcuberta, no tendría el impacto que tiene, porque hoy en día con lo digital ahí está la prueba, y la gente no lo puede negar. Ahí está la policía haciendo cosas que no debería estar haciendo, y lo sabemos por la foto. Entonces, como instrumento político, es enormemente importante.

Además, en México, por ejemplo, es a través de las imágenes que los mexicanos conocen su historia, mucho más que a través del texto. México es un país muy visual y por eso la gran cantidad de historias gráficas que se han dado allí.⁴

Estas son básicamente enciclopedias nacionales de historia. Pero para dar una idea de la política dentro de las historias gráficas, en algunas de ellas el 75 % de las fotos son de los grandes hombres, retratos de Juárez, de Zapata, y eso solo baja al 50 % en otras historias gráficas. Entonces ¿qué nos están diciendo?, ¿cuál es el subtexto? Pues que a México lo hicieron los hombres, los grandes hombres. Son los hombres los que hacen la historia ahí.

Por otra parte, en general ninguna historia gráfica es muy crítica en términos de neocolonialismo ni de imperialismo. Exotizamos y hacemos un *otro*, porque tenemos que tener clara una cosa: México, América Latina, es un *otro* para muchos. Hay otredad aquí, y

en el momento en que algo se vuelve exótico y *otro*, se establece una manera de hacerlo seguro: ya no te amenaza porque lo tienes domesticado. Es esa la razón por la que no circula fotografía mexicana que no sea pintoresca: la gente quiere ver a los mexicanos con plumas, es decir, no quiere ver mexicanos de verdad. Y ahí se tiene un documentalismo falso, el pintoresquismo, que para mí es un problema político.

En el momento en que el imperio nos ve como exóticos nos puede convertir y hacer lo que quiera: porque somos más prietos, hablamos otro idioma, tenemos otras costumbres, somos criaturas menos humanas que los blancos *gringos*, por ejemplo. Entonces es muy importante la fotografía y su circulación como elemento político. Lo que pasa es que es casi imposible hacer circular fotografías latinoamericanas que no sean pintorescas, porque incluso las hechas desde las propias historias gráficas mexicanas lo son, son pintorescas.

¿Qué vemos del pasado en las fotografías —eso que usted invita a llamar fotohistoria— que nos ayuda a desentrañar las realidades de antes?

Una cosa clara que se ve es la presencia de las mujeres. Por ejemplo, pensando en la Revolución Mexicana, hay miles de libros sobre esta, pero muy poco sobre las mujeres en la revolución. Y, sin embargo, ahí están en las fotos que nos muestran a por lo menos cuatro coronelas zapatistas. Solo sabemos algo sobre una de ellas; de las otras tres no sabemos nada, pero allí están en las fotografías. Entonces, sabemos de la presencia de mujeres y de niños, de los ninguneados, olvidados en lo escrito.

A mí me encanta una foto de mujeres marchando en la ciudad de México en marzo de 1915. Una pancarta

que llevan dice: “el primer regimiento socialista, brigada femenil”. Yo le he preguntado a mis amigas historiadoras de mujeres qué saben de ese grupo, y nada de nada. Pero la foto ofrece una pista que podemos seguir. De la misma manera, descubrí fotos de nixtamaleras, las mujeres que hacen el nixtamal (el maíz molido con el que se preparan las tortillas, que es la base de la vida en México).

Solo había siete fotos, pero luego encontré el expediente que habla de ellas y estaban allí los reportes del inspector del trabajo de 1919. Esos reportes comentan el artículo 123 de la Constitución —que en su momento contenía la ley laboral más avanzada en el mundo, entre otras cosas porque prohibía que las mujeres trabajaran más de 8 horas al día y les daba derecho a una licencia de maternidad— y denuncian las condiciones en que estaban las nixtamaleras: trabajaban más de 14 horas al día, no podían salir de los molinos, tenían que dormir ahí para cuidar la maquinaria y fueron hostigadas sexualmente por sus jefes. Juntando las siete fotos con los documentos, pude construir una etnohistoria de las nixtamaleras en la ciudad de México en diciembre de 1919.

Vinculé el texto con las fotos y parecía tener una historia muy rica. Sin embargo, no hay nada más escrito sobre nixtamaleras ni hay ningún otro documento sobre ellas de diez años antes ni de diez años después de lo que hallé, así que ahí realmente muere el proyecto sobre el pasado de esas mujeres.

Si vamos a profundizar en las fotos, si no tuviéramos los documentos sobre nixtamaleras, la historia sería aún más corta y pobre. Solo tendríamos imágenes que muestran que había mujeres trabajando

4:: Las historias gráficas son composiciones de historia con imágenes, principalmente fotografías, cuyo objetivo es retratar el pasado.

Apuntes sobre la materia

Ilustración de Fabricio Ceppi Rojas

en molinos de nixtamal. Las fotos sirven a veces solo para componer una viñeta, pero a mí me encantan esas viñetas de la historia.

Las fotografías son un índice, y un índice es como la huella que dejas en la playa: tenía que existir tu pie para que existiera la huella. Lo mismo sucede con una fotografía, porque realmente la fotografía es una huella de lo que estaba en frente de la cámara en el momento en el que se hizo. La fotografía es algo análogo al mundo fenoménico. No es la completa realidad del pasado, porque la realidad es muy profunda. Es como la superficie del océano: nos dice algo del mar, pero sabemos que debajo de esa superficie hay mucho más. Aun así, podemos defender la transparencia de la foto teóricamente y ver en ella realidad, porque la foto no surge simplemente de la nada.

¿Qué relaciones establece entre fotografía, historia y educación?

Temo que si no hacemos historia con los medios modernos, con la fotografía, la historia se va a morir como disciplina. Vivimos en un mundo hipervisual, pero los historiadores siguen resistiéndose con toda su fuerza a que los medios modernos hagan parte del estudio del pasado. Yo llevo 50 años en esa lucha, y me temo que pase lo que sucedió con los clásicos.

En el siglo XIX todos leían a los clásicos, pero hoy en día ¿quién los lee?, ¿cuántos departamentos de latín o clásicos existen? ¡No hay muchos! ¿Por qué? Porque entraron en desuso. En Princeton, por ejemplo, hay 60 profesores de historia de altísimo nivel, pero no hay alumnos estudiando historia; solo toman electivas secundarias de historia. ¿Qué van a hacer esos 60 historiadores si no historiamos con los medios modernos?

Además, creo que es absolutamente fundamental entender el pasado para criticar el presente: hace mucho nos están determinando la vida visualmente y tenemos que tener educación visual dirigida a contrarrestar eso. Lo que más me preocupa es que no solo no les interesa esto a los historiadores, sino tampoco a los comunicadores ni periodistas.

Un día le dije a un colega de un prestigioso Departamento de Comunicación: “oye, yo debería ir y ofrecer una clase de fotoperiodismo allá”. Y me respondió: “John, no les interesa en lo más mínimo; ellos quieren producir publicistas, entonces tu crítica anticapitalista, antipublicidad, no tiene cabida”. Los historiadores no quieren trabajar con fotos y los comunicadores no quieren criticar lo que nos meten en la cabeza.

Referencias

- López, N. (1950). Yo también he sido un niño bueno. *Mañana*, 382, 30-37.
- Mraz, J. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Océano.
- Mraz, J. (2012). *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. Ciudad de México, México: Conacultura y Artes de México y del Mundo.
- Mraz, J. (2015). *Fotografías e historia en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca, México: Instituto en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca – Edén Subvertido.
- Salgado, S. (1986). *Otras Américas*. New York, NY: Pantheon Books.



Este óleo sobre lienzo obtuvo el Primer Premio en el concurso de pintura y dibujo Santiago Achugar Díaz, que se entregó el 29 de agosto de 2019 y cuyas obras preseleccionadas fueron expuestas en Castells Remates. El premio y exposición es un homenaje al pintor Santiago Achugar Díaz, impulsado por la familia del artista. La convocatoria fue abierta a artistas emergentes menores de 30 años. El jurado estuvo integrado por Pablo Thiago Rocca, director del Museo Figari, Cristina Bausero, directora del Museo Blanes, y Santiago Tavella, artista visual.

Fabricio Ceppi Rojas

La Paz, 1991. En el 2010 comienza sus estudios de pintura en el taller del artista Álvaro Amengual. Simultáneamente desarrolla investigaciones en torno al desnudo en el taller de Rogelio Osorio. Ha participado de diversas muestras en Montevideo, en colectivos como Mercado Negro y Pera de Goma.

Federico Rubio

Lima como dispositivo (*work in progress*)

Hace algunos años empecé a viajar de manera esporádica a Lima, Perú, a exponer fotografías. A partir de las breves estadias que acompañaban esos viajes tuve mis primeros contactos con la singularísima luz de la ciudad. En Lima se produce la rara conjunción de que siempre está nublado, pero nunca llueve. Lima —y para los que no la conocen este dato puede resultar una sorpresa— es un desierto. Un desierto, por cierto, irrigado artificialmente e incluso surcado por un río, el Rímac, pero desierto al fin. Por la mañana o por la tarde, camiones cisterna municipales recorren los diferentes distritos para regar las plazas públicas o los canteros de los bulevares y permitir que la vegetación sobreviva. Se trata, insisten algunos, de una de las ciudades más secas del mundo... Pero afirmar eso sin más obliteraría otra parte de la verdad sobre su clima: la indiscutible humedad. Un oxímoron vendría al rescate para una descripción menos imprecisa de Lima: desierto húmedo. Existe, en efecto, una microrlluvia que moja la ropa, el cuerpo y el aire que se respira, aunque la media de la precipitación anual no se vea afectada y alcance unos escasos 20-30 mm.

En la cronométrica ausencia del sol y en la ubicua humedad, así como en el estado de sempiterna media estación, debió pensar el poeta decimonónico Juan de Arona cuando describió el clima de Lima con los siguientes versos: “Un dulce malestar de enero a enero / y un estarse muriendo todo el año”. Sus palabras serían citadas tiempo después por Sebastián Salazar Góndy, en un emblemático libro y ensayo cuyo título fue, no en vano, “Lima la horrible” (1964). La ciudad, producto del tipo de suelo y de su condición desértica es, además, enfáticamente polvorienta. “Color caca”, agregará Vargas Llosa desde las páginas de “Conversaciones en la Catedral” (1969). La irreverencia pertenece en rigor a Santiago Zavala, uno de los protagonistas de la novela, y se trata de una observación lateral. Pero es verdad que, paroxismos a un lado, lo primero que uno entrevé cuando el avión atraviesa el espesor de nubes para aterrizar en el aeropuerto Jorge Chávez, son azoteas

amarronadas, cubiertas de polvo. En síntesis, la ciudad estaría enclavada en un desierto húmedo, color marrón/arena, cubierto por un cielo ceniza que los limeños, si no detestan, aceptan con resignación. “Panza de burro” lo llaman, y es una gloria para el ejercicio de la fotografía. La panza, a veces ligera, produce una exquisita resolana. Otras veces, más cargada, proyecta una luz plumiza o plateada. Pero aún si bambolea lo que lleva dentro, nunca termina de agrietarse, de rajarse, de explotar: Lima no conoce el paraguas, el relámpago o el trueno. La ciudad y su asordinado cielo se encuentran atrapados entre montaña y océano, en un microclima de asombrosa invariabilidad. Y la nube casi permanente, aparentemente inmóvil, oficia, para un fotógrafo, como de desmesurada sábana iluminada por detrás. Una suerte de softbox gigante que baña la metrópolis con una luz envolvente, amigable, sin accidentes.

A partir de la paulatina y enardecida constatación de los datos anteriores, empecé en 2017 a viajar en forma más sistemática, para recorrer y documentar diferentes aspectos de la ciudad y de su indisoluble luz. Luz democratizadora que me es difícil separar, y superar, de mi mirada poco objetiva sobre la propia Lima. Así pues, después de varios años de viajar y registrar el interior urbano y suburbano del Uruguay, me escapo y amplió el campo de investigación a otras idiosincrasias, en otras regiones de América del Sur. Comienzo por la capital de Perú.

Federico Rubio, setiembre de 2019.

Federico Rubio (Montevideo, 1966). Es fotógrafo desde 1991. Egresado de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de la República (Uruguay) en 1994 y del London College of Printing (Inglaterra) en 1996, donde realizó un posgrado en Fotoperiodismo. Ha participado en numerosas muestras colectivas e individuales, en Uruguay y el exterior. Entre los premios recibidos destaca la Guggenheim Fellowship en Fotografía, obtenida en 2010. Vive la mayor parte del año en Montevideo



Miraflores, 2018



Nueva Esperanza, Villa María del Triunfo, 2018



Morro Solar, Chorrillos, 2017



Lurín, 2018



San Miguel, 2018



Rímac, 2018

Congresos

I Congreso Internacional Comunicación y Redes Sociales en la Sociedad de la Información

Fecha: 06/02/2020 a 07/02/2020

Lugar: Madrid, España

Organizan: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Icono 14, EducationLab, Virtway

Más información: <https://congresocomred.es/>

Periodismos emergentes: Transformación y revitalización del periodismo en la era digital

Fecha: 07/05/2020 a 08/05/2020

Lugar: Madrid, España

Organiza: Departamento de Periodismo y Comunicación Global de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense (UCM)

Más información: <http://periodismocomunicacionglobal2020.org/>

XV Congreso ALAIC. Desafíos y Paradojas de la Comunicación en América Latina:

Las ciudadanías y el poder

Fecha: 03/06/2020 a 05/06/2020

Lugar: Medellín, Colombia

Organizan: Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC) y la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB)

Más información: <https://www.alaic.org/site/congreso-alaic-2020/>

III Congreso Internacional PRISMA. Registro, archivo y memoria en la era de la posverdad:

Narrativas líquidas, propuestas transmediales y (re)(de)construcción de discursos

Fecha: 04/06/2020 a 06/06/2020

Lugar: Santiago de Chile, Chile

Organizan: Departamento de Expresión de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez

Más información: http://prisma.uai.cl/?fbclid=IwAR3SCF7o2mjlQI_l2fvpf3bzXznnNy6RboXHkilqyUGSI-94g1T-ZLghies

Enlaces de interés

ANII :: Convocatorias a fondos y apoyos para investigación: <http://www.anii.org.uy/apoyos/investigacion>

AURA :: Asociación Uruguaya de Revistas Académicas: <http://aura.org.uy>

Clarivate Analytics – Master Journal List: <http://mjl.clarivate.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=EX>

CLASE :: Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades: <http://clase.unam.mx>

Dialnet :: Portal de información multidisciplinar para la difusión de revistas científicas: <https://dialnet.unirioja.es>

DOAJ :: Directory of Open Access Journals: <https://doaj.org/>

EBSCO :: Base de datos para investigación: <http://www.ebsco.com>

LATINDEX: <http://www.latindex.unam.mx>

REDIB :: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico: <https://www.redib.org>

ROAD :: Directory of Open Access Scholarly Resources: <http://road.issn.org>

Portal de Revistas Académicas – Universidad Católica del Uruguay: <https://revistas.ucu.edu.uy>

SciELO :: Scientific Electronic Library Online: <http://www.scielo.edu.uy>

Sistema de Bibliotecas – Universidad Católica del Uruguay: <http://biblioteca.ucu.edu.uy>

Timbó :: Trama Interinstitucional Multidisciplinaria de Bibliografía Online: <http://www.timbo.org.uy>

Lista de revisores 2019

Dixit núm. 30 y núm. 31

Mercedes Alonso
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Mônica Brincalpe Campo
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Mercedes Clara
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Gabriela Fabbro
Universidad Austral, Argentina

Dorismilda Flores Márquez
Universidad DeLaSalle Bajío, México

Brenda Focás
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Magda Angélica García von Hoegen
Universidad Rafael Landívar, Guatemala

Mariangela Giaimo
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Yuji Kawasima
Universidad Complutense de Madrid, España

Susana Lamschtein
Universidad de la República, Uruguay

Paula Leighton
Fraunhofer Chile Research, Chile

Javier Mazza
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Marcela Parada Poblete
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Fábio Ramalho
Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, Brasil

Leticia Rigat
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Vivian Romeu
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Rosario Sánchez Vilela
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Gabriela Sandes Borges de Almeida
Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Diego Sheinbaum
Universidad Autónoma de México, México

Ana Silva
Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires, Argentina

Salomé Sola Morales
Universidad de Sevilla, España

Nicolás Suárez
Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional
de las Artes, Argentina

Cynthia Tompkins
Arizona State University, EEUU

Washington Uraga
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Erlly Vieira Jr.
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Políticas editoriales

Enfoque y alcance

Dixit es una publicación académica semestral, arbitrada e indexada. Publica trabajos académicos originales e inéditos (artículos científicos, estudios de casos, artículos profesionales, ensayos, entrevistas y reseñas) y obra (fotografía, ilustración, guion, creación literaria).

Su enfoque es la Comunicación —en los ámbitos del conocimiento y del ejercicio profesional— que puede estar en diálogo con otras disciplinas, con un estilo editorial que promueve la lectura ágil de trabajos rigurosos.

Está dirigida a personas e instituciones interesadas en el campo de la Comunicación y disciplinas afines.

Política editorial

El Comité Editorial de *Dixit* decide si los trabajos recibidos son acordes con el enfoque y el estilo editorial de la revista.

El Comité también decide en qué número se publican los trabajos y qué fotografías acompañan los textos.

El contenido de los artículos y las obras es responsabilidad de los autores.

Políticas de sección

Desde la Academia presenta artículos científicos (de investigación y de divulgación) originales e inéditos (de entre 4.000 y 8.000 palabras), evaluados por pares, en sistema de doble ciego. *Rapport* presenta los siguientes trabajos originales e inéditos: entrevistas (entre 2.000 y 4.000 palabras), artículos profesionales (entre 2.000 y 4.000 palabras) y reseñas (entre 1.000 y 2.500 palabras).

Obra en comunicación | Fotografía publica fotografía de autor (hasta ocho fotos).

Obra en comunicación | Ilustración publica ilustración de autor (hasta dos páginas).

Obra en comunicación | Texto publica creación literaria y guion (hasta 4.000 palabras de extensión).

Proceso de evaluación por pares

Los artículos de la sección "Desde la Academia" son evaluados por pares en sistema de doble ciego, esto es, el autor no conoce el nombre de los árbitros ni estos el nombre del autor. El sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Católica

del Uruguay y también a especialistas de la propia institución. Cada artículo es evaluado por dos árbitros, quienes dictaminan si el artículo es "Publicable", "Publicable con correcciones" o "No publicable".

Cuando un artículo recibe dictámenes de "Publicable con correcciones", el Comité Editorial de *Dixit* se encarga de corroborar que dichas correcciones hayan sido incorporadas. Si el autor declina realizar alguna de las correcciones debe entregar una justificación por escrito para que el Comité Editorial pueda analizar el caso. Cuando un artículo recibe un dictamen de "No publicable" y un dictamen de "Publicable" o de "Publicable con correcciones": primero, el autor debe superar las objeciones planteadas; luego, el Comité Editorial de *Dixit* se encarga de que el trabajo reciba un tercer arbitraje. Cuando un artículo recibe dos dictámenes de "No publicable", el trabajo es rechazado. En todos los casos se envían los dictámenes a los autores. Cuando un artículo es aceptado, se realiza la edición y corrección de estilo. El artículo se envía al autor para ajustes finales, aprobación y prueba de galera.

Los artículos enviados a *Dixit* no pueden estar postulados simultáneamente para su publicación en otras revistas.

El dictamen se comunica a sus autores en un plazo no mayor de 60 días a partir de la recepción del trabajo.

La evaluación se entrega de manera anónima al autor y se basa en los siguientes aspectos: cumplimiento de las normas editoriales; originalidad y aportes al campo de conocimiento; fundamentación sólida del tema; coherencia interna; enunciación clara de la idea principal del artículo; adecuación de las conclusiones a lo propuesto inicialmente; manejo amplio y pertinente de las referencias bibliográficas; corrección ortográfica y sintáctica.

Política antiplagio

Al postular sus artículos, los autores declaran que estos son originales e inéditos y que están libres de plagio, incluido el autoplagio. *Dixit* no aceptará trabajos que contengan más de un 30% de autoplagio.

Los autores deberán indicar, en una nota al pie en la primera página, si sus artículos se basan en materiales disponibles en publicaciones anteriores, repositorios o en la web. Los contenidos

reutilizados en los manuscritos deben estar debidamente referidos de acuerdo a las Directrices para autores.

Para asegurar la originalidad y el carácter inédito de los artículos científicos, *Dixit* recurre a los servicios Similarity Check de Crossref y Unicheck.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso abierto a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

Licencia para los contenidos (CC)

A partir del número 29 de la revista, correspondiente a julio-diciembre de 2018, todo el contenido de la revista, excepto donde esté identificado, se encuentra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Los contenidos correspondientes a los números anteriores de *Dixit* están bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Frecuencia de publicación

La frecuencia de publicación de la revista *Dixit* es semestral. El primer número (enero-junio) se publica en junio y el segundo (julio-diciembre) se publica en diciembre.

Redes sociales

Dixit se encuentra en la red social Twitter: @DixitUCU

Publicación libre de costo

La publicación en *Dixit* no tiene ningún costo para los autores. Los gastos del proceso editorial de los artículos corren por cuenta de la Universidad Católica del Uruguay. *Dixit* no cobra por suscripciones; el acceso al texto completo de los artículos publicados no tiene ningún costo.

Dixit publica artículos en español y, ocasionalmente, acepta trabajos en inglés y portugués.

En estos casos, si el artículo es aceptado por el Comité Editorial y supera el proceso de arbitraje, sus autores se comprometen a asegurar la calidad profesional de la versión final del texto.

Código de ética

Todos los involucrados en el proceso editorial de *Dixit* (editores, autores, revisores) deberán actuar conforme a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las mejores prácticas editoriales y un compromiso con los más altos estándares profesionales.

Los integrantes del Comité Editorial se comprometen a analizar de forma objetiva todas las colaboraciones recibidas, y a cumplir con un procedimiento que asegure la calidad y transparencia. Es responsabilidad del Comité Editorial seleccionar a los revisores idóneos para cada artículo, así como velar por la confidencialidad del proceso. Es su deber cumplir con los plazos estipulados para dar respuesta a cada postulación. El Comité Editorial debe estar alerta ante cualquier denuncia de carácter ético, de conflictos de interés o reclamaciones de toda índole sobre los artículos postulados, y conceder a los autores la oportunidad de defenderse.

Los autores tienen la obligación de garantizar la originalidad de sus artículos, así como la transparencia en el proceso de investigación y la veracidad de sus resultados. Los autores entregarán una declaración firmada en donde establecen que los trabajos son de su autoría, son inéditos y no están postulados simultáneamente en otras publicaciones. Los autores que firman un artículo deben haber realizado una contribución sustancial en el trabajo (concepción, recolección de datos, interpretación y análisis de datos, redacción, revisión). Asimismo, es obligación de los autores atribuir el crédito a toda persona y todo tipo de obra en que hayan basado su trabajo o partes de él, de acuerdo al formato estipulado en las directrices para envíos. Los autores deben hacer explícita la existencia de conflictos de intereses, así como cualquier financiación que hayan recibido para la realización del trabajo.

Los revisores realizan el arbitraje de los artículos de forma voluntaria, con la misión de contribuir a la mejora de la calidad de los trabajos, mediante una revisión objetiva y constructiva. Para ello se comprometen a seguir las pautas de evaluación proporcionadas por *Dixit* y a cumplir tanto con las políticas del proceso de evaluación como con los plazos estipulados para la tarea. Es responsabilidad de los revisores alertar al Comité Editorial sobre cualquier conflicto de interés o circunstancia que pueda impedirlos de llevar adelante la tarea de evaluación de manera idónea y objetiva.

Editorial policies

Focus and scope

Dixit prints original, unpublished academic work (research articles, reviews, outreach articles, updates and interviews) and also publishes samples of art work (photographs, illustrations, scripts, literary creations). It focuses on Communication—both in the area of knowledge and in the professional area—intends to facilitate dialog with other disciplines and has an editorial style designed to promote fast reading of rigorous work. It is directed to people and institutions interested in the field of Communication and related disciplines.

Editorial policy

The *Dixit* Editorial Committee decides if the works received agree with the focus and editorial style of the journal. The Committee also determines which issue will include which works and which photographs will be attached to the texts. The authors are responsible for the content of their articles or art works.

Section policies

Desde la Academia includes unpublished original scientific articles (research and outreach), about 4000 to 8000 words long. They are subjected to a double-blind peer review.

Rapport presents the following unpublished original works: interviews (2000 to 4000 words), professional articles (2000 to 4000 words), as well as reviews (1000 to 2500 words).

Obra en Comunicación | Fotografía prints signature photography (up to eight photos).

Obra en Comunicación | Ilustración publishes signature illustrations (up to two pages).

Obra en Comunicación | Texto prints literary creations and scripts (up to 4000 words in length).

Peer review process

The articles from section "Desde la Academia" are peer-reviewed according to a double-blind system, i.e. the author does not know the names of the referees nor do they know the author's name.

This review system turns to consultants outside the Universidad Católica del Uruguay and also to specialist

from the institution itself. Each article is assessed by two referees, who determine whether the article in question is "apt for publication" or "apt for publications once corrections have been incorporated" or "not approved for publication".

When an article receives verdicts of "Publishable with corrections", *Dixit's* Editorial Committee is responsible of verifying that these corrections have been addressed. If the author declines to make any of the corrections, he must provide a written justification so that the Editorial Committee can analyze the case. When an article receives a verdict of "Unpublishable" and a verdict of "Publishable" or of "Publishable with corrections": first, the author must overcome the objections raised; then, *Dixit's* Editorial Committee ensures that the work receives a third arbitration. When an article receives two "Unpublishable" opinions, the work is rejected. In all cases, the judgments are sent to the authors. When an article is accepted, it is edited and proofread. The article is sent to the author for final adjustment, approval and gallery proof.

Contributions sent to *Dixit* can not be submitted for publication in other journals.

The judgment is delivered to the authors within a 60 days period, counted from the date the work was received.

The evaluation, which is delivered anonymously to the author, is based on the following aspects: compliance with editorial guidelines; originality of the article and its contributions to the corresponding field of knowledge; internal coherence; clear statement of the main idea and solid foundation of same; conclusions fitting to the purposes intended, as initially stated; adequate handling of wide-ranging pertinent references; correct spelling and syntax.

Anti-plagiarism policy

In submitting their articles, the authors declare that they are original and unpublished and free from plagiarism, including self-plagiarism. *Dixit* will not accept works containing more than a 30% of self-plagiarism. Authors should indicate, in a footnote on the first page, whether

their articles are based on materials available in previous publications, repositories or on the web. Content reused in manuscripts must be properly referenced according to the Guidelines for Authors. To ensure the originality and unpublished nature of scientific articles, *Dixit* uses the services of Similarity Check by Crossref and also Unicheck.

Open Access Policy

This journal offer immediate open access to its contents, on the principle that offering the public open access to research contributes to a greater exchange of knowledge on a global scale.

Content's Licence (CC)

From the issue 29, corresponding to July-December 2018, all the content of the journal, except when indicated, is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. The contents corresponding to the previous issues of *Dixit* are under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Frequency of publication

Dixit's publication frequency is biannual. The first issue (January-June) is published in June and the second (July-December) in December.

Social Media

Dixit is on Twitter: @DixitUCU

Free of charge publication

Authors are not charged for publishing in *Dixit*. The expenses of the editorial process of the articles are covered by the Universidad Católica del Uruguay. *Dixit* does not charge for subscriptions; access to the full text of published articles has no cost.

Dixit publishes articles in Spanish and occasionally accepts works in English and Portuguese. In these cases, if the article is accepted by the Editorial Committee and passes the arbitration process, its authors are committed to ensuring the professional quality of the final version of the text.

Ethical Code

Everyone involved in the editorial process of *Dixit* (editors, authors, reviewers) must act in accordance with ethical standards to ensure compliance with the best editorial practices and a commitment to the highest professional standards.

The members of the Editorial Committee agree to objectively analyze all contributions received, and to comply with a procedure that ensures quality and transparency. Is responsibility of the Editorial Committee to select the appropriate reviewers for each article, as well as ensuring the confidentiality of the process. Is its duty to comply with the deadlines for responding to each application. The Editorial Committee should be alert for any ethical allegations or claims of any kind on the postulated articles, and give authors the opportunity to defend themselves.

The authors are obliged to ensure the originality of their articles as well as the transparency of the investigation process and the accuracy of its results. Authors will deliver a signed declaration which states that the articles are of his own, are unpublished and are not postulated simultaneously for other publications. Authors who sign an article must have made a substantial contribution to the work (conception, data collection, data interpretation and analysis, writing, review). Also, it is the obligation of the authors to attribute the credit to everyone and all kinds of work in which they have based their article or parts of it, according to the format stipulated in the guidelines for contributions. Authors should make explicit the existence of any conflicts of interest or any funding they have received for carrying out the article.

Reviewers perform the evaluation of the articles voluntarily, with the mission to contribute to the improvement of the quality of works, ensuring an objective and constructive review. To do so, they agree to follow the guidelines provided by *Dixit* and undertake to meet the policies of the peer-review process as well as the deadlines established for the task.

It is the responsibility of the reviewers to alert the Editorial Committee of any conflict of interest or circumstance that may prevent them from carrying out a suitable and objective evaluation.

Políticas editoriais

Foco e escopo

Dixit publica trabalhos acadêmicos originais e inéditos (artigos científicos, estudos de caso, artigos profissionais, ensaios, entrevistas e resenhas) e obra (fotografia, ilustração, roteiro, criação literária). O foco da revista é a Comunicação –nos campos do conhecimento e da prática profissional– e o seus possíveis diálogos com outras disciplinas, num estilo editorial que visa à leitura ágil de trabalhos rigorosos. Destina-se a pessoas e instituições interessadas no campo da Comunicação e disciplinas relacionadas.

Política editorial

O Comitê Editorial da *Dixit* decide se as obras recebidas estão de acordo com a abordagem e o estilo editorial da revista. O Comitê também decide quando os trabalhos são publicados e quais fotografias acompanham os textos. O conteúdo dos artigos e trabalhos é da responsabilidade dos autores.

Políticas de seção

Desde la Academia apresenta trabalhos científicos (de pesquisa e divulgação) originais e inéditos (4.000 a 8.000 palavras), revisados por pares em sistema duplo-cego.

Rapport apresenta os seguintes trabalhos originais e inéditos: entrevistas (2.000 a 4.000 palavras), artigos profissionais (2.000 a 4.000 palavras) e resenhas (1.000 a 2.500 palavras).

Obra en comunicación | Fotografía publica fotografia do autor (até oito fotos).

Obra en comunicación | Ilustración publica ilustração do autor (até duas páginas).

Obra en comunicación | Texto publica criação e script literários (até 4.000 palavras de extensão).

Processo de revisão por pares

Os artigos das seções "Desde la Academia" são revisados por pares no sistema duplo-cego, isto é, o autor não conhece o nome dos pareceristas, nem eles o do autor.

O sistema de arbitragem recorre a avaliadores externos à Universidade Católica do Uruguai e também a especialistas

da instituição. Cada artigo é avaliado por dois pareceristas, que julgam se o artigo é "Publicável", "Publicável com modificações", "Não publicável".

Quando um artigo recebe opiniões de "Publicável com correções", cabe ao Comitê Editorial da *Dixit* corroborar que as referidas correções tenham sido incorporadas. Se o autor se recusar a fazer alguma das correções, ele deve apresentar uma justificativa por escrito para que o Comitê Editorial possa analisar o caso. Quando um artigo recebe uma opinião de "Não publicável" e uma de "Publicável" ou de "Publicável com correções": primeiro, o autor deve superar as objeções levantadas; então, o Comitê Editorial da *Dixit* garante que a obra receba uma terceira arbitragem. Quando um artigo recebe duas opiniões de "Não publicável", o trabalho é rejeitado. Em todos os casos, as opiniões são enviadas aos autores. Quando um artigo é aceito, a edição e a correção de estilo são feitas. O artigo é enviado ao autor para ajustes finais e aprovação de galera.

Os artigos submetidos a *Dixit* não podem ser encaminhados simultaneamente para publicação em outras revistas. O parecer é comunicado aos autores num prazo máximo de 60 dias a partir da data de recebimento do trabalho.

A avaliação é enviada de forma anônima aos autores e os aspectos que a orientam são: adequação às normas editoriais; originalidade e contribuição para o campo de conhecimento; justificativa consistente do tema; coerência interna; enunciação clara da ideia principal do artigo; adequação das conclusões à proposta inicial; domínio amplo e pertinência da bibliografia; adequação ortográfica e sintática.

Política anti-plágio

Ao submeter seus artigos, os autores declaram que são originais e inéditos e que são livres de plágio, incluindo autoplágio. *Dixit* não aceita trabalhos que contenham mais de 30% de autoplágio. Os autores devem indicar, em uma nota de rodapé na primeira página, se seus artigos são baseados em materiais disponíveis em publicações anteriores, repositórios ou na web. Os conteúdos reutilizados

nos manuscritos devem ser devidamente referenciados de acordo com as Diretrizes para os autores.

Para garantir a originalidade dos artigos científicos, a *Dixit* utiliza os serviços Similarity Check da Crossref e Unicheck.

Política de acesso aberto

Esta revista fornece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, com base no princípio de que o acesso aberto à pesquisa ajuda a uma maior troca de conhecimento global.

Licença de conteúdo

A partir do número de emissão 29 da revista, correspondente a julho–dezembro de 2018, todo o conteúdo da revista, exceto quando identificado, está sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição–NãoComercial 4.0.

Os conteúdos correspondentes às edições anteriores do *Dixit* estão sob a Licença Internacional Creative Commons Attribution–Noncommercial–ShareAlike 4.0.

Frequência de publicação

A periodicidade da publicação da revista *Dixit* é semestral. A primeira edição (janeiro–junho) é publicada em junho e a segunda (julho–dezembro) em dezembro.

Redes sociais

Dixit está na rede social Twitter: @DixitUCU

Custo gratuito da publicação

A publicação na revista *Dixit* não implica custos para os autores. Os gastos do processo editorial dos artigos são arcados pela Universidade Católica do Uruguai.

Dixit não cobra por subscrições; o acesso ao texto completo dos artigos publicados não tem nenhum custo.

Dixit publica artigos em espanhol e, ocasionalmente, aceita trabalhos em inglês e português. Nestes casos, se o artigo for aceito pelo Comitê Editorial e superar o processo de arbitragem, seus autores se comprometem a garantir a qualidade profissional da versão final do texto.

Código de Ética

Todos os envolvidos no processo editorial *Dixit* (editores, autores, revisores) devem atuar de acordo com os padrões éticos para garantir o cumprimento das melhores práticas editoriais e um compromisso com os mais altos padrões profissionais.

Os membros do Comitê Editorial comprometem-se a analisar objetivamente todas as colaborações recebidas e a cumprir um procedimento que garanta qualidade e transparência. É responsabilidade do Comitê Editorial selecionar os revisores adequados para cada artigo, bem como garantir a confidencialidade do processo. É seu dever cumprir os prazos estipulados para responder a cada pedido. O Comitê Editorial deve estar atento a quaisquer queixas éticas, conflitos de interesse ou reivindicações de qualquer tipo sobre os postulados e dar aos autores a oportunidade de se defenderem.

Os autores são obrigados a garantir a originalidade de seus artigos, bem como a transparência no processo de pesquisa e a veracidade de seus resultados. Os autores enviarão uma declaração assinada indicando que as obras são sua autoria, são inéditos e não são postulados simultaneamente em outras publicações. Autores que assinam um artigo devem ter contribuído substancialmente no trabalho (concepção, coleta de dados, interpretação e análise de dados, redação, revisão). É também obrigação dos autores atribuir o crédito a qualquer pessoa e a todos os tipos de trabalho em que basearam seu trabalho ou suas partes, de acordo com o formato estipulado nas diretrizes para envios. Os autores devem tornar explícita a existência de conflitos de interesse, bem como qualquer financiamento que tenham recebido para realizar o trabalho. Os revisores realizam a arbitragem dos artigos de forma voluntária, com a missão de contribuir para a melhoria da qualidade do trabalho, através de uma revisão objetiva e construtiva. Para isso, eles comprometem-se a seguir as diretrizes de avaliação fornecidas pela *Dixit* e a cumprir as políticas do processo de avaliação e os prazos estabelecidos para a tarefa. É responsabilidade dos revisores alertar o Comitê Editorial para qualquer conflito de interesse ou circunstância que possa impedi-los de realizar a tarefa de avaliação de forma ideal e objetiva.

NORMAS PARA LOS COLABORADORES

Envíos

Las colaboraciones deben postularse exclusivamente a través de la plataforma OJS (revistadixit.ucu.edu.uy). Los artículos enviados a *Dixit* no pueden estar postulados simultáneamente en otras revistas.

Síntesis curricular

Los autores deben enviar una síntesis curricular (máximo 120 palabras) que mencione filiación académica, último grado universitario obtenido, actividad académica o profesional reciente, principales publicaciones o trabajos realizados.

Síntesis del contenido del artículo

En el caso de los artículos de investigación, aparte del resumen en español y del *abstract* en inglés, los autores también deben enviar una síntesis (resumen ampliado) del contenido del artículo, de entre 400 y 800 palabras.

Formato

Los textos se realizan en Microsoft Word, letra Times New Roman, tamaño 12 puntos, interlineado doble. Las notas a pie de página, en el mismo tipo de letra, tamaño 10 puntos, interlineado simple. Los archivos visuales se envían en formato JPG con alta resolución de 300 dpi, 25 cm de base y en escala de grises. Si las colaboraciones contienen tablas, figuras, ilustraciones o fotografías, el autor debe proporcionar la información necesaria para identificarlas: título, leyenda descriptiva, fecha, autoría, fuente y créditos. Se envían en archivo aparte, denominado "Anexos de *título del artículo*", indicando en la primera página el título del artículo y el autor.

Si el autor envía imágenes que no son de su autoría, deberá conseguir los permisos necesarios para su reproducción o asegurar que las imágenes estén liberadas en cuanto al derecho a la imagen en caso de imágenes de personas y respeto de los derechos de autor en general. En cualquier caso, se deberá enviar, junto con la postulación, la documentación que avale la reproducción de las imágenes en *Dixit*. El Comité Editorial podrá aceptar o no la inclusión de estas imágenes, atendiendo a las características de los permisos aportados por el autor. El autor será el único responsable ante eventuales reclamaciones de terceros que refieran a cualquier aspecto relativo al derecho a la imagen y a los derechos de propiedad intelectual sobre el material.

Las reseñas de libros o documentos escritos deben tener completos los datos bibliográficos de la obra reseñada: autor, año de publicación, título, ciudad de publicación, casa editora y número de páginas. Los libros reseñados deben tener una antigüedad menor a dos años. Las reseñas de conferencias deben presentar los datos de lugar y fecha de realización. Todas deben incluir el nombre, el apellido y la filiación institucional del autor de la reseña.

Todo trabajo enviado a *Dixit* debe estar terminado en forma y contenido.

Elementos formales

Todos los trabajos enviados a *Dixit* deben incluir título en español y en inglés, datos del autor y filiación institucional. Los artículos científicos (postulados a la sección "Desde la Academia") deben contener además resumen en español y *abstract* en inglés; cinco palabras clave en español y cinco en inglés. Las citas a las fuentes y la lista de referencias se deben realizar en APA 6 (ver puntos 7 y 9 más abajo). Los trabajos de varios autores deben detallar la contribución de cada uno al artículo (ver punto 10).

1. **Título.** Centrado en la parte superior de la primera página, enuncia de manera sintética, sencilla y clara la idea principal del artículo (el objetivo y el enfoque desde el cual se va a tratar). Se sugiere una extensión no mayor de 12 palabras. Si es necesario agregar un subtítulo, este se separa del título mediante punto o dos puntos. A continuación, se incluye el título en inglés.

2. **Datos del autor.** El nombre y apellido del autor se escribe centrado debajo del título del trabajo. Se omiten títulos y grados académicos. El autor debe incluir su código ORCID a continuación de su nombre. Si no posee un código ORCID, puede tramitarlo gratis en <http://orcid.org>.

3. **Filiación institucional.** Centrados debajo del nombre del autor, se escriben el nombre de la universidad, la ciudad y el país a los que pertenece la filiación. Esta corresponde a la institución en la que trabaja el autor en la actualidad, o a la última institución en la que haya trabajado o estudiado. En ambos casos, los elementos se separan mediante coma. A continuación, se indica la dirección de correo electrónico del autor (o del autor principal en trabajos de varios autores).

4. **Resumen del artículo y palabras clave en español.** Van en una página nueva, que comienza con la leyenda "Resumen", centrada en la parte superior de la página. El resumen o *abstractes* un párrafo de hasta 150 palabras de extensión, con sentido completo en sí mismo, en el cual se exponen de manera breve y clara: objetivo del artículo, contenidos principales, metodología empleada y conclusiones, resultados, implicaciones o aplicaciones a los que el autor llegó.

A continuación del resumen, en el siguiente renglón alineada a la izquierda se escribe la leyenda "Palabras clave", y después de dos puntos se citan en orden de lo general a lo particular cinco palabras o conceptos que constituyen los identificadores del texto, separados por coma.

5. **Abstract y keywords en inglés.** Después de las palabras clave, separada por un renglón se escribe centrada la leyenda "*Abstract*", y debajo la traducción al inglés del resumen en español. En el siguiente renglón, alineada a la izquierda se escribe la leyenda "*Keywords*", y después de dos puntos la traducción al inglés de las palabras clave en español.

6. **Paginación.** A partir de la hoja donde comienza el artículo, las páginas deben estar numeradas, iniciando por el número 1.

7. **Citación de las fuentes.** Debe seguir los lineamientos de la 6ª edición del *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (APA, disponible en <https://www.apastyle.org/manual/index>). Según este sistema, se coloca el dato de autor y año, entre paréntesis, a continuación de una cita textual, una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor.

7. 1. Si es una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor, en el paréntesis se coloca el apellido del autor separado del año de publicación mediante coma.
Ejemplo: (Aguerre, 2007).

7. 2. Si se trata de una cita directa (textual) o de una cita indirecta, en el paréntesis, además del año de publicación, se escribe coma y el número arábigo de la página o de las páginas, precedido por la abreviatura "p." o "pp.", según corresponda.
Ejemplos: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. Si la cita textual comprende más de 40 palabras, se destaca en un bloque independiente del texto y se escribe sin comillas.

El paréntesis con la referencia se escribe a continuación en el mismo bloque de texto.

7.4. Si la cita corresponde a un trabajo de dos autores, se citan ambos apellidos, separados por "y", cada vez que aparece la referencia en el texto. Cuando son tres, cuatro o cinco autores, se citan todos los apellidos la primera vez, y en las subsiguientes se coloca solo el apellido del primer autor, seguido de la abreviatura et al. (locución latina que significa 'y otros' y se escribe sin cursivas y con punto a continuación de *al*). Cuando son seis o más autores, desde la primera mención se coloca el apellido del primer autor seguido de et al.

7. 5. Si un autor tiene más de una obra citada con el mismo año de publicación, se distinguen agregando una letra minúscula enseguida de la fecha.
Ejemplo: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 6. Si un autor es citado textualmente por otro autor de quien se toma la cita, entre paréntesis primero se consigna el apellido del autor de la cita textual, luego se escribe "citado en" y el apellido del autor, el año de la obra y el número de la página donde se encuentra la cita textual referida.
Ejemplo: (Deleuze citado en Alliez, 1996, p. 49)

7. 7. Si en un mismo paréntesis se refiere a dos o más trabajos de diferentes autores, estos se separan por punto y coma.
Ejemplo: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 8. Si en el texto del artículo se menciona el apellido del autor, este no se repite dentro del paréntesis. Solo se coloca el año y el número de página, si corresponde.
Ejemplo: Rincón (2006, p. 17) sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos". Si en el texto del artículo, además del apellido del autor, aparece el año de publicación, este tampoco se repite dentro del paréntesis.
Ejemplo: En 2006, Rincón sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos" (p. 17).

8. **Notas a pie de página.** Las notas no deben exceder las 80 palabras; proporcionan explicaciones, comentarios o cualquier otra clase de información adicional que enriquezca o aclare el contenido de la colaboración. No se usan abreviaturas latinas.

9. Lista de referencias. Se coloca al terminar el artículo, en una página nueva que lleva centrada la leyenda "Referencias". Incluye ordenados alfabéticamente por el apellido del autor solo los materiales mencionados o referidos directamente en la colaboración (citados textualmente, parafraseados, descritos). Cada entrada va alineada a la izquierda con sangría francesa, e incluye los siguientes datos:

9. 1. Autor

a. Se escribe empezando por el apellido y enseguida, separada por coma, la inicial (o las iniciales) del nombre de hasta siete autores. El nombre del último autor va precedido por coma seguida de "y".

Ejemplo: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., y Fiske, J. (1997).

b. Si son más de siete autores, en las referencias se escriben los apellidos e iniciales de los primeros seis autores, se agregan luego puntos suspensivos y se escribe a continuación el apellido e inicial del último autor.

Ejemplo: Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012).

c. Los responsables de la publicación, como editores, compiladores, directores, coordinadores, organizadores, toman el lugar del autor, y a continuación del nombre se agrega entre paréntesis y abreviada la función que desempeñaron.

Ejemplo: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. Cuando los autores son instituciones u organizaciones, como Real Academia Española (RAE) o American Psychological Association (APA), su nombre se escribe completo y se coloca punto después.

9. 2. Año de publicación. Se coloca separado del autor por punto, entre paréntesis, y a continuación se escribe punto.

9. 3. Título

a. De libro, revista, publicación periódica, obra de arte, película, video, programa de televisión se escribe en cursivas, seguido por punto.

Ejemplo: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. De capítulo de libro va sin comillas. A continuación, se escribe, después de punto, la palabra "En", seguida de la inicial del nombre y apellido completo del autor o los autores o responsables de la publicación. Seguido de coma, en cursivas, el título del libro que lo contiene.

Ejemplo: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. En M. A. N. Ojeda y M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62).

c. De artículo de revista va sin comillas, en redondas. Luego, separado por punto, se pone en cursivas el título de la publicación que lo contiene y, también en cursivas y separado por coma, el volumen de la publicación (en números arábigos). Si además de volumen la publicación tiene número, se escribe entre paréntesis enseguida del volumen, pero sin cursivas.

Ejemplos:

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2

López-Escobar, E. y Llamas, J. P. (1996). *Agenda-setting: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. Comunicación y Sociedad*, 9(2)

9. 4. El lugar de publicación (cuando es dentro de Estados Unidos se coloca, separado por coma, la ciudad y la sigla correspondiente al estado; en otros lugares se indica, también separado por coma, ciudad y país) se coloca a continuación del título del documento. Luego, se colocan dos puntos y se indica la casa editora (o la productora en el caso de una película o el nombre del museo donde se encuentra una obra de arte, etcétera). No se incluye el sustantivo "editorial" (ni en español ni en otros idiomas: *publisher, Verlag, editrice...*), excepto cuando este acompaña a un adjetivo, y ambos constituyen el nombre de la editorial; por ejemplo, Editorial Sudamericana. Tampoco se incluyen abreviaturas como Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre otras. En el caso de un artículo de revista, el nombre y el volumen de la publicación sustituyen la ciudad de publicación y la casa editora.

Ejemplos: Nueva York, NY: Mc Graw-Hill.

Pretoria, Sudáfrica: Unisa.

9. 5. Los números de páginas se consignan en la lista de referencias cuando se citan capítulos de libros o artículos de revistas.

En el primer caso, se consignan entre paréntesis, precedidos por la abreviatura "pp.", a continuación del título del libro que contiene al capítulo (ver ejemplo en 9.3.b). En cambio, van sin abreviatura y enseguida del número del volumen de la publicación, separados por una coma, cuando es un artículo de revista (ver ejemplo en 9.6).

9. 6. Para los documentos recuperados en línea, luego de escribir la referencia completa (según el tipo de documento que sea) se coloca punto y se escribe el DOI (*Digital Object Identifier*, Identificador Digital de Objetos), si lo tiene, o se escribe "Recuperado de" y se copia completo el URL (*Uniform Resource Locator*, Localizador Uniforme de Recursos) de la página de internet de donde se obtuvo el documento. No se coloca punto después del DOI ni del URL, y solo se agrega la fecha de recuperación del documento cuando se sabe que este es susceptible de modificaciones.

Ejemplo sin DOI:

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

Ejemplo con DOI:

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216

10. Contribución autoral. Para figurar como autor de un artículo académico, el investigador debe haber realizado una contribución sustancial en la concepción del trabajo científico; en la recolección, interpretación y análisis de los datos; en la redacción o revisión del artículo y en la aprobación final del contenido. Quienes no han realizado estas contribuciones no califican como autores y deben ser citados en los agradecimientos, donde se puede detallar su aporte. Los autores deberán incluir una nota, al final de la lista de referencias, en la que detallarán la contribución de cada uno, según el siguiente formato:

La concepción del trabajo científico fue realizada por Autor x, Autor x y Autor x. La recolección, interpretación y análisis de datos estuvo a cargo de Autor x y Autor x. La redacción o revisión del manuscrito fue realizada por Autor x y Autor x. Todos los autores revisaron y aprobaron el contenido final.

Ejemplo de lista de referencias:

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.

American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México DF, México: El Manual Moderno.

Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012). La educación superior en Argentina. En *Red Iberoamericana de Investigaciones en Políticas Públicas, La educación superior en el MERCOSUR: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay hoy* (pp. 21-113). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., y Moysén, A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, M., y Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Uruguay: Dicrea.

Dutto, M. C., Soler, S., y Tanzi, S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Uruguay: Editorial Sudamericana-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

López-Escobar, E. y Llamas, J. P. (1996). *Agenda-setting: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. Comunicación y Sociedad*, 9(2), 9-15.

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. En M. A. N. Ojeda y M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona, España: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, España: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., y Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, España: Gedisa

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured?. *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

Contributions

Collaborations must be submitted exclusively through the OJS platform (revistadixit.uca.edu.uy). Contributions sent to *Dixit* cannot be submitted simultaneously in other journals.

Abridged CV

Authors must send an abridged CV, up to 120 words, including academic affiliation, last University degree obtained, recent academic or professional areas of work, main publications or main field work completed.

Extended summary

In the case of research articles, authors must send, in addition to the summary in Spanish and the abstract in English, an extended summary of contents, about 400 to 800 words long.

Format

Texts should be written in Microsoft Word, using 12-point Times New Roman font, with double spacing. Footnotes will be done in the same font, 10-point size, single spacing. Visual files should be delivered in high-definition, 300dpi, grayscale JPG format, with a 25 cm baseline width.

Should contributions include tables, figures, illustrations or photographs, the author must provide the necessary information for identification: title, descriptive legend, date, authorship, source and credits. They are delivered separately as an attached file named "Annexes to *title of article*", displaying the title of the articles and the author's name on the first page.

If the author sends images that are not his own, he must obtain the necessary permits for their reproduction or ensure that the images are free in terms of the right to image, in the case of images of people, and copyright-free in general. In any case, the author must send along with his application the documentation that endorses the reproduction of the images in *Dixit*. The Editorial Committee may accept or not the inclusion of these images, according to the characteristics of the permits provided by the author. The author will be solely responsible for any claims from third parties that refer to any aspect related to the right to the image and intellectual property rights on the material.

Book or written documents' reviews must include full bibliographic references of the work: author, year of publication, title, city of publication, publisher and number of pages. Reviewed material must be less than two years old. The conference reviews must present the data of place and date of realization. They must also include name, surname and institutional affiliation of the author of the review.

Every work delivered to *Dixit* must be complete regarding format and contents.

Formal elements

All works sent to *Dixit* must include title in Spanish and English, authors data and institutional affiliation. Scientific articles (postulated to "Desde la Academia") must also contain abstract in Spanish and in English; five key words in Spanish and five in English. Citations to sources and the list of references should be made in APA 6 (see points 7 and 9 below). The works of several authors should detail the contribution of each one to the article (see point 10).

1. **Title.** From its position at the center of the upper part of the first page, it states the main idea of the article (i.e., the objective and the way it will be approached) in a clear, simple and concise manner. It should not exceed 12 words. If it should be necessary to add a subtitle, the same should be separated from the title by a full stop or a colon. Title must be written both in Spanish and in English.

2. **Author's data.** The author's name and surname must be written under the title, in a central position. Rank and academic qualifications are omitted. The author must include his ORCID code after his name. If the author does not have an ORCID code, it can be obtained for free at <http://orcid.org>.

3. **Institutional affiliation.** Below the name of the author must appear the name of the university, city and country to which the affiliation belongs. Affiliation corresponds to the institution in which the author works nowadays, or to the last institution in which he has worked or studied. In both cases, the elements are separated by commas. The e-mail address of the author (or the main author in the works of several authors) is indicated below.

4. **Abstract of article and keywords in Spanish.** Both go on a new page beginning with the legend "Resumen" centered on the upper part. That abstract is a paragraph with a maximum of 150 words,

complete in itself as regards sense, in which the objective, main contents, methodology, conclusions, implications or applications discovered by the author are exposed briefly and clearly. On the following line, aligned to the left, the legend "Palabras clave" should be written, followed by a colon that precedes a list of words or concepts (separated by commas and cited ranging from the general to the particular) that are established as identifiers for this text.

5. **Abstract and keywords in English.** After the keywords in Spanish comes a blank line; on the center of the following line stands the legend "Abstract". Aligned to the left on the line below comes the English version of the summary. The legend "Keywords" should be written on the following line and likewise aligned to the left and then, after a colon, should appear the English version of the keywords.

6. **Pagination.** Pages must be numbered, starting at the page which marks the beginning of the article and bears the number 1.

7. **Citation of sources.** They should follow the guidelines of the 6th edition of the *Publication Manual of the American Psychological Association* (APA). According to this system, the data of author and year, in parentheses, is placed after a textual quotation, a paraphrase or a description of the ideas of another author.

7. 1. In the case of a paraphrase or a description of another author's ideas, the surname of the author and the year of publication are placed within the brackets, separated by a comma.
Example: (Aguerre, 2007).

7. 2. In the case of a quotation, whether direct or indirect, the brackets should include first the year of publication followed by a comma, then the Arabic numeral for the page or pages, preceded by the corresponding abbreviation "p." or "pp."
Examples: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. If the direct quotation comprises more than 40 words, it is highlighted by displaying it as a freestanding block of text, without quotation marks. The reference is placed, between brackets, right after the quotation, as a part of the same block.

7. 4. If the quotation corresponds to a work by two authors, both surnames, separated by "&", are cited each time the reference appears in the text. When there are three, four or five authors, all surnames

are cited the first time, and in the subsequent ones only the surname of the first author is placed, followed by the abbreviation et al. (Latin phrase meaning 'and others' and is written without italics and with a dot following *al*). When there are six or more authors, from the first mention is placed the surname of the first author followed by et al.

7.5. Should more than one work by the same author occur in the same year of publication, quotations must be differentiated by the addition of a lowercase letter right after the date.

Example: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 6. Should an author be quoted directly by another author who is the source for the quotation, one must enter first the surname of the author who was directly quoted, followed by the phrase "cited in" and the surname of the author, the year of publication and the page number where the cited direct quotation is to be found.
Example: (Deleuze cited in Alliez, 1996, p. 49)

7. 7. If the same brackets include two or more works by different authors, these will be separated by semicolons.
Example: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 8. If the text already mentions the author's surname, it is not necessary to repeat it in brackets. Just the year and the page number, if appropriate.
Example: Rincón (2006, p. 17) holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times".

If the text includes, besides the author's surname, the year of publication, it is not necessary to repeat that date in brackets either.
Example: In 2006, Rincón holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times" (p. 17).

8. **Footnotes.** Notes must not exceed 80 words; they should provide explanations, commentaries or any other additional information that could broaden or clarify the content of the contribution. No Latin abbreviations should be used.

9. **List of references.** At the end of the article, a new page should be added, bearing the legend "References" at the center of the line. It includes the surnames of the authors in alphabetical order; only those materials mentioned or directly referred to in the contribution

(i.e. by direct quotation, paraphrase or description) must be chosen for this list. Each entry is aligned left with hanging indentation and includes the following data:

9. 1. Author

a. One starts by writing the surname and then the initial (s) of the name of the author (s), separated from the surname by a comma. No more than seven authors should be presented. The name of the last author is preceded by a comma followed by "et".

Example: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1997).

b. If there are more than seven authors, in the references the surnames and initials of the first six authors are written, then ellipses are added, and the surname and initial of the last author are then written.

Example: Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012).

c. The people in charge of the publication (editors, compilers, directors, coordinators, organizers) take the place of the author and after their name one adds the role they played, in brackets and in abridged form.

Example: Ojeda, M. A. N., & Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. When the authors are institutions or organizations, such as Real Academia Española (RAE) or American Psychological Association (APA), their name is written complete and a full stop is placed afterwards.

9. 2. Year of publication. It is separated from the name of the author by a full stop, is displayed in brackets and followed by another full stop.

9. 3. Title

a. Titles of books, journals, periodical publications, works of art, films, videos, and TV programs should be written in italics and followed by a full stop.

Example: Ojeda, M. A. N., & Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. The title of a book chapter goes without quotation marks, in regular font. After a full stop, the word "In" is then written, followed by the name's initial and last name of the author or the authors or persons responsible for the publication. Followed by comma, in italics, the title of the book containing it is then written.

Example: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: trending topics y la nueva televisión. In M. A. N. Ojeda & M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62).

c. The title of an article from a journal goes in regular font, without quotation marks, and is followed by a full stop, right after the title of the publication that includes it (in italics), a comma and the Arabic numeral (likewise in italics) corresponding to the volume of that publication. If in addition to the volume, the publication has a number, it is written in parentheses next to the volume, but without italics.

Examples:

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2

López-Escobar, E. y Llamas, J. P. (1996). Agenda-setting: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. *Comunicación y Sociedad*, 9(2)

9. 4. The place of publication (when it is within the United States is placed, separated by commas, the city and the acronym corresponding to the state; in other places should be indicated, also separated by comma, city and country) is placed following the title of the document. Then, a colon is placed and the publishing house is indicated (or the producer if it is a film or the name of the museum including the work of art, etc.).

The term "publishing house" is not necessary in Spanish or in any other language (publisher, Verlag, editrice...) except when accompanied by an adjective; in that case, both make up the name of a publishing house: for example, Editorial Sudamericana. Abbreviations like Ed., Ltd., Co., Inc., among others, are not included either. In the case of an article in a journal, the name and the volume of that journal substitute for the city of publication and the publisher.

Examples: New York, NY: Mc Graw-Hill.

Pretoria, Sudáfrica: Unisa.

9. 5. Page numbers are listed in the references only when book chapters or journal articles are cited. In the first case, they are indicated in parentheses, preceded by the abbreviation "pp.", next to the title of the book that contains the chapter (see example in 9.3.b). Instead, they go without abbreviation and immediately after the volume number of the publication, separated by a comma, when it is a magazine article (see example in 9.6).

9. 6. For documents retrieved online, after writing the complete reference (depending on the type of document), it follows a full stop and next, the Digital Object Identifier (DOI) is written. If the document doesn't have DOI, the words "Retrieved from" must be written followed by the complete URL (Uniform Resource Locator) of the website where the document was obtained.

Do not place a point after the DOI or the URL, and the date of recovery of the document is added only when it is known that it is susceptible of modifications.

Example without DOI:

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Retrieved from <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Example with DOI:

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216

10. Author's contribution. To appear as the author of an academic article, the researcher must have made a substantial contribution to the conception of the scientific work; to the collection, interpretation, and analysis of the data; to the writing or review of the article; and to the final approval of the content. Those who have not made these contributions do not qualify as authors and should be cited in the acknowledgments, where their contribution can be detailed. Authors should include a note at the end of the list of references detailing the contribution of each according to the following format:

The conception of the scientific work was carried out by Author x, Author x and Author x. The collection, interpretation and analysis of data was in charge of Author x and Author x. The writing or revision of the manuscript was done by Author x and Author x. All authors reviewed and approved the final content.

Example of a list of references:

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.

American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. Mexico DF, Mexico: El Manual Moderno

Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012). La educación superior en Argentina. En *Red Iberoamericana de Investigaciones en Políticas Públicas, La educación superior en el MERCOSUR: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay hoy* (pp. 21-113). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., & Moysén, A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca, Mexico: Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, M., & Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Uruguay: Dicrea.

Dutto, M. C., Soler, S., & Tanzi, S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Uruguay: Editorial Sudamericana-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Retrieved from <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

López-Escobar, E. & Llamas, J. P. (1996). Agenda-setting: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. *Comunicación y Sociedad*, 9(2), 9-15.

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. En M. A. N. Ojeda & M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona, Spain: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., & Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Spain: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Spain: Gedisa.

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216

NORMAS PARA OS COLABORADORES

Contribuições

As colaborações devem ser submetidas exclusivamente através da plataforma OJS (revistadixit.ucu.edu.uy). Os artigos submetidos a *Dixit* não podem ser apresentados ao mesmo tempo para sua publicação em outras revistas.

Currículo resumido

Os autores devem enviar um breve currículo, de no máximo 120 palavras, contendo afiliação acadêmica, maior nível de titulação obtido, atividade acadêmica ou profissional recente, e principais publicações ou trabalhos realizados.

Resumo expandido

No caso de artigos de pesquisa, além do resumo em espanhol e de *abstract* em inglês, os autores deverão enviar um resumo expandido do conteúdo do artigo, de no mínimo 400 e no máximo 800 palavras.

Formatação

Os textos deverão estar em formato Word, em fonte Times New Roman tamanho 12, espaçamento duplo. As notas deverão vir no rodapé da página, no mesmo tipo de fonte, tamanho 10, espaçamento simples. Os arquivos de imagem deverão ser encaminhados em formato JPG, em alta resolução de 300 dpi, 25 cm de largura e em escala de cinza.

Se houver tabelas, figuras, ilustrações ou fotografias, o autor deverá fornecer a informação necessária para identificá-las: título, legenda descritiva, data, autoria, fonte e créditos. Serão enviadas em arquivo separado nomeado "Anexos do título do artigo", indicando na primeira página o título do artigo e o autor.

Se o autor enviar imagens que não são suas, ele deve obter as permissões necessárias para sua reprodução, ou garantir que as imagens sejam liberadas em termos de direito à imagem no caso de imagens de pessoas e respeito pelos direitos autorais em geral. Em qualquer caso, deve-se enviar junto com sua aplicação a documentação que avale a reprodução das imagens no *Dixit*. O Comitê Editorial pode aceitar ou não a inclusão dessas imagens, de acordo com as características das permissões fornecidas pelo autor. O autor será o único responsável por quaisquer reclamações de terceiros que se refiram a qualquer aspecto relacionado ao direito à imagem e aos direitos de propriedade intelectual sobre o material.

As resenhas de livros ou documentos escritos deverão apresentar as referências bibliográficas completas da obra resenhada: autor, ano de publicação, título, local de publicação, editora e número de páginas. Livros resenhados devem ter menos de dois anos de antiguidade. Resenhas de conferências devem apresentar os dados de lugar e data de realização. Todos devem incluir o nome e filiação institucional do autor da resenha.

Todo trabalho submetido a *Dixit* deve estar completamente concluído em forma e conteúdo.

Elementos formais

Todas as submissões a *Dixit* devem incluir título em espanhol e em inglês, dados do autor e afiliação institucional. Os artigos científicos («Desde la Academia») devem conter também resumo em espanhol e *abstract* em inglês; cinco palavras-chave em espanhol e cinco em inglês. Citações às fontes e a lista de referências devem ser realizadas em APA 6 (ver pontos 7 e 9 a seguir). Os trabalhos de vários autores devem detalhar a contribuição de cada um para o artigo (ver ponto 10).

1. **Título.** Centralizado na parte superior da primeira página, deve apresentar de modo sintético, simples e claro a ideia principal do artigo. Sugere-se uma extensão máxima de 12 palavras. Se for preciso incluir um subtítulo, separar-se-á do título mediante ponto ou dois pontos. Em seguida, ele inclui o título em inglês.

2. **Dados do autor.** O nome e sobrenome do autor deve ser escrito centralizado, abaixo do título do trabalho. Diplomas e graus acadêmicos serão omitidos. O autor deve incluir seu código ORCID após seu nome. Se o autor não tiver um código ORCID, ele poderá ser processado gratuitamente em <http://orcid.org>.

3. **Afiliação institucional.** Centralizado, abaixo do nome do autor, indica o nome da universidade, cidade e país à qual se filia o autor. A afiliação corresponde para a instituição em que o autor trabalha hoje, ou a última instituição que tem trabalhado ou estudado. Em ambos os casos, os elementos são separados por vírgulas. Em seguida, o endereço de e-mail do autor (ou autor principal em obras de vários autores) deve ser indicado.

4. **Resumo do artigo e palavras chave em espanhol.** Deverão ser escritos em folha distinta, com a legenda "Resumen" centralizada

na parte superior da página. O resumo ou *abstract* é um parágrafo de até 150 palavras, com sentido completo, que apresenta de modo breve e claro: objetivo do artigo, conteúdos principais, metodologia adotada e conclusões, resultados, consequências extraídas ou aplicações desenvolvidas pelo autor.

Na linha abaixo do resumo, alinhada à esquerda, coloca-se a legenda "Palabras clave", seguida de dois pontos, após os quais destacam-se cinco palavras que identificam o trabalho, ordenadas do geral ao particular.

5. **Abstract e keywords em inglês.** Um espaço abaixo das palavras chave, centralizada, coloca-se a legenda "*Abstract*". Imediatamente abaixo, apresenta-se a tradução para o inglês do resumo. Na linha seguinte, alinhada à esquerda, escreve-se a legenda "*Keywords*", seguida de dois pontos, após os quais coloca-se a tradução para o inglês das palavras chave.

6. **Numeração das páginas.** As páginas devem ser numeradas, iniciando pelo número 1, a partir da primeira folha do artigo.

7. **Citando fontes.** Deve seguir as diretrizes da 6ª edição do *Manual de publicações* da American Psychological Association (APA). Sob este sistema, deve colocar os dados de autor e ano, entre parênteses, seguindo uma citação, uma paráfrase ou uma descrição das ideias de outro autor.

7. 1. Se for uma paráfrase ou uma descrição de ideias de outro autor, coloca-se entre parêntese o sobrenome do autor, separado da data de publicação mediante vírgula. Exemplo: (Aguerre, 2007).

7. 2. Se for uma citação textual ou uma citação indireta, coloca-se entre parêntese, após a data de publicação e separado por uma vírgula, o número arábico da página ou páginas, antecedido da abreviatura "p." ou "pp.", conforme o caso. Exemplos: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. Se a citação textual tiver mais de 40 palavras, destaca-se em parágrafo distinto sem aspas. A referência entre parêntese escreve-se no mesmo parágrafo, imediatamente após a citação.

7. 4. Se a citação corresponde a um trabalho de dois autores, escreve-se os sobrenomes de ambos, separados por "e", cada

vez que a referência aparece no texto são citados. Quando três, quatro ou cinco autores, todos os sobrenomes são mencionados pela primeira vez, e fica subsequentes apenas o primeiro autor, seguido pela abreviatura et al. (essa locução latina significa "e outros", não recebe itálico, deve vir precedida por uma vírgula e com um ponto depois de *al.*). Quando há seis ou mais autores, é colocado desde a primeira menção o sobrenome do primeiro autor seguido de et al.

7.5. Se houver citações de várias obras do mesmo autor com a mesma data de publicação, acrescenta-se uma letra minúscula após a data.

Exemplo: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 6. Se houver citação de citação textual, coloca-se entre parêntese o sobrenome do autor da fonte original e, imediatamente após, escreve-se "citado por", seguido do sobrenome do autor, data de publicação e número de página da fonte consultada. Exemplo: (Deleuze citado por Alliez, 1996, p. 49)

7. 7. Se houver referência a dois ou mais trabalhos de autores diferentes, apresentam-se separados por ponto e vírgula.

Exemplo: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 8. Se o sobrenome do autor for mencionado no texto do artigo, não se coloca entre parêntese. Coloca-se apenas a data de publicação e o número de página se corresponder. Exemplo: Rincón (2006, p. 17) afirma que "*la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos*". Se, além do sobrenome do autor, aparecer no texto do artigo a data de publicação, a mesma não se coloca entre parêntese.

Exemplo: Em 2006, Rincón afirma que "*la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos*" (p. 17).

8. **Notas de rodapé.** As notas não podem exceder as 80 palavras. Destinam-se a esclarecimentos, comentários, revisão bibliográfica ou qualquer outra informação complementar, que enriqueça ou esclareça o conteúdo da contribuição. Não usar abreviaturas latinas.

9. **Lista de referências bibliográficas.** Coloca-se após o artigo em página distinta, com a legenda "Referências bibliográficas" centralizada. Deve incluir apenas os documentos usados diretamente no trabalho (citados textualmente, parafraseados,

descritos), ordenados alfabeticamente pelos sobrenomes dos autores. Cada entrada é alinhada à esquerda, sem recuo na primeira linha, e deve incluir os seguintes dados:

9. 1. Autor

a. Indica-se primeiro o sobrenome e, a seguir, separada por uma vírgula, a inicial (ou iniciais) do nome de até sete autores. O nome do último autor deve vir precedido por uma vírgula seguida de "e".

Exemplo: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., e Fiske, J. (1997).

b. Quando houver mais de sete autores, devem ser escritos nos sobrenomes e iniciais dos primeiros seis autores, são então adicionados pontos suspensivos e, em seguida, escreve-se o sobrenome e a inicial do último autor.

Exemplo: Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012).

c. Em caso dos responsáveis da publicação serem editores, compiladores, diretores, coordenadores ou organizadores, a entrada deve ser feita pelos seus nomes, seguidos da abreviatura da função editorial entre parêntese.

Exemplo: Ojeda, M. A. N., e Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. Quando os autores são instituições ou organizações, como a Real Academia Española (RAE) ou American Psychological Association (APA), seu nome completo é escrito e, em seguida, coloca-se ponto.

9. 2. Data de publicação. Deve ser inserida entre parêntese, separado do autor por ponto, e seguido de ponto.

9. 3. Título

a. De livro, revista, publicação periódica, obra de arte, filmes, vídeos, programas de televisão, deve ser escrito em itálico, seguido de ponto.

Exemplo: Ojeda, M. A. N., e Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. De capítulo de livro, não recebe aspas e escreve-se sem itálico. A seguir, após um ponto, escreve-se a palavra "In" seguida pela inicial do nome e sobrenome completo do autor ou autores ou responsáveis pela publicação. Seguido por uma vírgula, em itálico, o título do livro que a contém.

Exemplo: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. En M. A. N. Ojeda e M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62).

c. De artigo de revista, não recebe aspas e escreve-se sem itálico. A seguir, separado por um ponto, coloca-se em itálico o título da publicação que o contém e, separado por uma vírgula, o algarismo arábico do volume da publicação, também em itálico. Se para além de volumen, a publicação tem número, o número deve ser escrito ao lado do número do volume, entre parênteses, mas sem itálico.

Exemplos:

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2

López-Escobar, E. y Llamas, J. P. (1996). *Agenda-setting*: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. *Comunicación y Sociedad*, 9(2)

9. 4. O local de publicação (quando é nos Estados Unidos é colocado, separadas por uma vírgula, a cidade e a sigla correspondente ao estado; em outra parte indica-se, também separadas por uma vírgula, cidade e país) é colocado após o título do documento. Seguido por dois-pontos, coloca-se o nome da casa publicadora (da produtora no caso de filme, do nome do museu no caso de obra de arte, etc.).

Não incluir o substantivo "editora", exceto se for acompanhado de adjetivo, sendo ambos parte do nome da editora (por exemplo, *Editorial Sudamericana*) nem as abreviaturas Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre outras. Em caso de artigo de revista, o nome e o volume da publicação substituem o local de publicação e a casa publicadora.

Exemplos: New York, NY: Mc Graw-Hill. Pretoria, África do Sul: Unisa.

9. 5. Os números de página são listados na lista de referência, quando capítulos de livros ou artigos de jornal são citados. No primeiro caso, eles são reportados entre parênteses, precedido pela abreviatura "pp.", após o título do livro que contém o capítulo (ver exemplo na 9.3.b). No caso de um artigo da revista, eles vão sem abreviação e em seguida do número do volume da publicação, separados por uma vírgula (ver exemplo na 9.6).

9. 6. Para documentos recuperados on-line, depois de escrever a referência completa (dependendo do tipo de documento que é). A seguir, depois dum ponto, apresenta-se o DOI (*Digital Object Identifier*), se houver, ou indica-se "Disponível em" seguido do URL (Uniform Resource Locator) da página de Internet na qual o documento pode ser localizado. Não se coloca ponto depois do DOI, nem do URL, e acrescenta-se a data de acesso apenas quando o documento for suscetível de modificações.

Exemplo sem DOI:

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

Exemplo com DOI:

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216

10. Contribuição autoral. Para aparecer como autor de um artigo acadêmico, o pesquisador deve ter contribuído substancialmente para a concepção do trabalho científico; na coleta, interpretação e análise de dados; na redação ou revisão do artigo e na aprovação final do conteúdo. Aqueles que não fizeram essas contribuições não se qualificam como autores e devem ser citados nos agradecimentos, onde se pode detalhar sua contribuição. Os autores devem incluir uma nota no final da lista de referências, que detalhará a contribuição de cada um, de acordo com o seguinte formato:

A concepção do trabalho científico foi feita pelo Autor x, Autor x e Autor x. A coleta, interpretação e análise dos dados ficou a cargo do Autor x e do Autor x. A redação ou revisão do manuscrito foi feita pelo Autor x e Autor x. Todos os autores revisaram e aprovaram o conteúdo final.

Exemplo de lista de referências

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.

American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México DF, México: El Manual Moderno.

Arias, M. F., Bentivenga, J., Coppola, N., Donini, A., Fernández Lamarra, N., Gorostiaga, J.,... Zamboni, P. (2012). La educación superior en Argentina. En *Red Iberoamericana de Investigaciones en Políticas Públicas, La educación superior en el MERCOSUR: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay hoy* (pp. 21-113). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., e Moysén, A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, M., e Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Uruguai: Dicerca.

Dutto, M. C., Soler, S., e Tanzi, S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Uruguai: Editorial Sudamericana-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Disponível em <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

López-Escobar, E. e Llamas, J. P. (1996). *Agenda-setting*: investigaciones sobre el primer y el segundo nivel. *Comunicación y Sociedad*, 9(2), 9-15.

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. En M. A. N. Ojeda e M. del M. Grandío Pérez (Coords.), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona, Espanha: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., e Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Espanha: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., e Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Espanha: Gedisa.

Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695-729. doi:10.1177/0539018405058216