

Humor gráfico, radio, cine: la configuración del estereotipo del *chanta* en *Avivato* y *El Gordo Villanueva*

*Graphic humor, broadcasting, cinema: the configuration
of the chanta stereotype in Avivato and El Gordo Villanueva*

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.2036>

Lucía Rodríguez Riva

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

ORCID:0000-0002-5950-3994

RESUMEN

En este artículo son reconstruidas las trayectorias de dos personajes ficcionales, desde sus inicios hasta la llegada al cine: *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. Ambos tuvieron sus orígenes en la prensa, pero su atractivo para los públicos fue tan importante que pasaron a la radio y el cinematógrafo. Si bien no se trata de los únicos personajes gráficos que atravesaron ese pasaje, el interés por ellos radica en que componen un tipo característico: el *chanta*. Los dos comparten cierta idiosincrasia y modo de comportamiento representativo de una fracción de las clases populares urbanas en Argentina. La lectura de estos casos se inscribe dentro de la historia cultural y permite observar cómo se articulaba la proyección de un personaje ficcional en su configuración transmedial. Finalmente, el análisis textual y situado de ambos filmes despliega algunas permanencias y transformaciones producidas entre los años 1949 y 1964 dentro de la industria cultural argentina.

Palabras clave: cine argentino; industria cultural; personajes populares; estereotipo; *chanta*.

ABSTRACT

In this article, trajectories of two fictional characters are reconstructed from their beginnings to their arrival at cinema: Avivato and El Gordo Villanueva. Both had their origins in magazines, but their allure for audiences was such, that they were brought to broadcasting and to the big screen. Although they are not the unique graphic characters that crossed this passage, interest in them lies in that they feature a characteristic type: the chanta. The two of them share certain idiosyncrasy and mode of behavior representative of an urban popular classes fraction in Argentina. Reading of these cases is conducted from cultural history and allows to observe how projection of a fictional character was articulated in its transmedial configuration. Finally, textual and situated analysis of both films unfolds some continuities and transformations produced between 1949 and 1964 within the Argentine cultural industry.

Keywords: Argentine cinema; cultural industries; popular characters; stereotype; *chanta*.

Cómo citar: Rodríguez Riva, L. (2020). Humor gráfico, radio, cine: la configuración del estereotipo del *chanta* en *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. *Dixit*, 32, 01-15. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2036>

Recepción: 09/01/2020 :: Revisión: 07/05/2020 :: Aceptación: 08/05/2020

Introducción

El desarrollo industrial de la cinematografía en Argentina implicó la imbricación de diversos medios dentro de un mismo sistema. La radio y el teatro popular constituyeron fuentes privilegiadas para apropiarse de ciertos formatos, temas y figuras. Pero también lo fue el humor gráfico, especialmente en la década de los años cuarenta, cuando se consolidó la producción industrial (Levín, 2009) y el circuito entre revistas y cine se vio beneficiado. De este modo, algunos personajes de la prensa gráfica se trasladaron a la gran pantalla.

En este artículo se examinan dos casos: *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. Ambos fueron creados para su publicación en diarios o revistas de humor gráfico, pasaron por la radio y más tarde tuvieron su versión cinematográfica (1949 y 1964, respectivamente). Todas las veces fueron encarnados por actores populares, lo cual da la pauta de su resonancia y sintonía con sus públicos.

El interés por estos personajes radica en que comparten una cualidad central: forman parte del estereotipo del *chanta*. Se trata de un carácter habitual en el humor que constituye uno de los más asociados a la “argentinidad”, considerada en un sentido no esencialista, sino como un constructo cultural e histórico dentro del cual se coexisten diversas figuraciones en tensión. La noción de estereotipo aquí adoptada sostiene que “se lo puede definir como una representación social, un esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado” (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010, p. 69). Es decir, que no se trata de un patrón fijo y estático, sino de una interrelación constante fruto de intercambios culturales y simbolizaciones propias de las artes o los medios de comunicación.

Los quince años que transcurren entre la primera y la segunda película (1949-1964) son aquellos en los que el llamado modo de representación clásico

(dominante) en el cine industrial se transformó y dio lugar al moderno. Se pueden apreciar pliegues y transformaciones en la puesta en escena en ambos filmes, los cuales comparten algunas pautas: la estructura cómica, su centro en un personaje y la presencia activa de un actor popular como eje.

Para encuadrar este análisis, se emplea el “modelo de crisis” que Vicente Benet retoma de Rick Altman, lo cual implica distanciarse de un modelo evolutivo de historia del cine para atender intervalos significativos con una mirada atenta a lo sincrónico. Se trata entonces “de observar en el estilo el reflejo de los variados y heterogéneos factores que intervienen en la definición del arte cinematográfico en cada momento” (Benet, 2004, p. 68). Es cardinal, de acuerdo con este paradigma, trazar los recorridos de los objetos culturales, así como también tener en cuenta su recepción.

En este sentido, las estrellas y los géneros resultan dos ejes clave para pensar las relaciones, en tanto entrecruzan imágenes o estructuras narrativas junto a construcciones de sentido fuertemente asentadas en el público. Tales ejes, a su vez, son leídos desde la historia cultural y la historia comparada, ya que es necesario vincular “creación, producción, mercado, economía, sociedad, mentalidades, política, instituciones” (Paranaguá, 2004, p. 18) para comprender el fenómeno cinematográfico, especialmente el latinoamericano. Esa articulación debe superar el mero paralelismo e inscribir el devenir del cine en un mapa histórico-cultural amplio.

Este artículo forma parte de una investigación de largo alcance, en la cual se indaga la figuración del *chanta* en el cine argentino como un estereotipo privilegiado para representar los sectores populares urbanos, atendiendo sus precedentes en otros medios. Es preciso señalar que no se trata de un personaje-tipo específicamente cinematográfico, sino que se hallan antecedentes en otras ramas de la industria cultural como el teatro, la literatura popular

*Este escrito fue realizado dentro del marco de mi pesquisa doctoral, para la cual cuento con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina. Consulté buena parte de las fuentes en el Centro de Historieta y Humor Gráfico Argentinos y en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Agradezco a sus trabajadores por las orientaciones brindadas.

o la historieta. Por ello cabe prestar atención al éxito de productos transmediales como los abordados aquí, ya que aún décadas después de sus primeras apariciones se constituyen en fuente de nuevos relatos en otro medio. Tal proceso es evidencia de la alta productividad del estereotipo, en tanto se organiza un sistema de referencias que incluso puede sortear los encuadres genéricos, así como de su calado profundo en la sensibilidad popular —por ejemplo, a través de la incorporación del “avivato” en el habla cotidiana. Los personajes abordados aquí son pertinentes con este planteo general, en la medida en que su devenir en los medios permite visualizar estos intercambios y transformaciones, aunque no se trata de los únicos ejemplos.¹

Avivato y *El Gordo Villanueva* serán analizados como casos clave para entender los procesos de transmedialización que son posibilitados por el estereotipo del *chanta*. Su selección radica en dos motivos: por un lado, en que tienen recorridos equivalentes a través de diversos medios (prensa - radio - cine) que son vehiculizados a través del estereotipo, en la medida en que sintoniza fuertemente con el sentir de sus públicos. La preferencia por actores populares (no “académicos”) para representarlos es prueba de ello. Por otro lado, porque los años que van del primer filme al segundo (1949-1964) son aquellos en los que las formas de representación genéricas se ven transformadas por los nuevos modos de producción y la influencia de la televisión. En el género cómico, la recepción de la comedia italiana resultó también un factor de importancia para la producción nacional. Todos estos aspectos se detallarán a partir del examen de ambos filmes.

Las publicaciones gráficas: un sitio privilegiado para el *chanta*. Definición del estereotipo

Los años cuarenta, aquellos en los que “la historieta argentina se asume en conjunto como lenguaje artístico” (Steimberg, 2013a, p. 55), propician el espacio dentro del cual se gestan las criaturas analizadas

aquí. Esta historieta “clásica”, de acuerdo con Oscar Steimberg, se caracteriza por su contenido sociopolítico, así como por la explotación de temas y jergas de otros géneros, donde la intertextualidad hacia la “sabiduría popular” y las reformulaciones del sainete, respecto de la escena social de la inmigración, ocupan un espacio central. Asimismo, en este período se postula la singularidad casi como condición de existencia para el personaje (Steimberg, 2013b). Por ello, no resulta casual que Judith Gociol y Diego Rosenberg (2000) organicen su historia global de las tiras cómicas producidas en el país en función de los tipos de personajes dominantes. El primer y más importante capítulo es “Los hombres”, donde los autores sostienen:

La repercusión alcanzada por Sarrasqueta —el primer protagonista unitario de la historieta argentina— ayudó a moldear el estereotipo del porteño, que el género explotó desde sus inicios hasta estos días: personajes ambiciosos, mandapartes, mujeriegos, nostálgicos de café, frustrados de oficina. Chantas de diversa clase, más y menos queribles. Según el psicoanalista José Eduardo Abadi, están los “chantas light” —esos “descomprometidos sin cura, que recitan el ‘yo qué tengo que ver’ como una afirmación de principios— y los “chantas psicopáticos”, peligrosos porque son manipuladores e impostores: “les falta un código de valores, una normatividad ética”. Es la diferencia que va de Tijereta o Avivato a Piccafeces o el Dr. Cureta, de los chantas a los truchos (Gociol y Rosenberg, 2000, p. 108).

La tipología con sus múltiples variantes fue central en el desarrollo de la historieta en Argentina. A su vez, el estereotipo habilita una serie de variaciones amplias. ¿Qué es un *chanta*? ¿Cuáles son sus características definitorias? ¿Cuáles sus bordes?

1:: Otros personajes son Don Goyo Sarrasqueta y Obes, creado por Manuel Redondo y publicado desde 1913 en *Caras y caretas*, durante 15 años, o Isidoro Cañones, de Dante Quinterno, que apareció en 1935 como secundario de Patoruzú y logró su propia revista (*Las locuras de Isidoro*) editada hasta 1977. Incluso tuvo una adaptación cinematográfica animada más de 70 años después de su primera aparición (*Isidoro, la película*, José Luis Massa, 2007).

Según el *Diccionario de argentinismos* (De Santillán, 1976, p. 133) el término *chanta* proviene del genovés *ciantapuffi* y se utiliza para designar a aquellos sujetos que eluden los esfuerzos laborales y, además, contraen deudas que no pagarán, lo cual necesariamente implica una serie de astucias para cumplir estos propósitos. En la Academia del Lunfardo la delimitación del término fue objeto de un intercambio. En ella, José Gobello retomó la definición anterior y señaló además que se trata de una flexión del verbo *ciantá* ('clavar') que procede del latino *plantere*, el cual dio también el gallego *chantar*, de igual significado. Por su parte, Luis Aposta afirmaba que "el chanta da, generalmente, una imagen irreal de sí mismo, aparentando ser lo que no es o haciendo alarde de capacidades inexistentes." (Gobello, Aposta y López Peña, 1978, p. 3). La intervención de Arturo López Peña sostenía que "el chanta representa una variedad específica del tipo de comportamiento inconformista, anómalo y, por ende, distinto a los tipos del delincuente y del linyera" (Gobello et al., 1978, p. 6). Relacionaba esta característica con el estado de "anomia" en términos de Durkheim. Se trataría, entonces de un producto social.

En 1971, el uso de este vocablo como insulto había derivado en una denuncia penal por injurias.² Ese mismo año, el catedrático López Peña había publicado una nota donde advertía el uso de la palabra como un fenómeno porteño. Allí sostenía:

Lo importante del caso es el aire zumbón que envuelve a la palabra le quita solemnidad. Hasta en su acepción más áspera e injuriosa, la alusión se descolora y deslíe, mas lo que pierde en precisión conceptual lo gana en mordacidad, en potencia de irrisión, en reproche burlesco. [...] La palabra *chanta* tiene el tono risueño que vengo de señalar, lleva en su seno la fuerza sancionadora de la risa (1971, pp. 58–59).

Hacia 1977, el término parecía haberse incorporado definitivamente al habla cotidiana y poseía ya un matiz más claro, sin esa carga negativa. Ese año José Evaristo Ferrari publicó *La república de los chantas*, un libro cómico orientado al lector popular donde proponía en un tono irónico que imitaba el de las ciencias un "chantuario", es decir, una descripción de los diversos especímenes que podían representar al carácter. Allí, Ferrari añadía otras características:

El *chanta* es inauténtico. Un personaje que se ha fabricado una personalidad ficticia que se esfuerza por imponer. [...] La primera impresión que provoca el *chanta* es muy positiva. [...] Está dotado de una dosis de magnetismo personal que fascina a las mujeres e impresiona a los hombres (1977, p. 14).

En suma, las definiciones precedentes delinean un tipo que se caracteriza por desentenderse de algunos compromisos de la vida social, pero que en esa misma contrariedad presenta un aspecto irreverente, que tiende hacia lo cómico. Un rasgo fundamental del chanta en tanto personaje se encuentra en que, aunque su accionar no sea completamente legal ni moralmente positivo, suele producir empatía con el público. No es juzgado por inmoral: su proceder se encuentra, más bien, en el campo de lo amoroso. Su oposición al trabajo formal se transforma en prácticas que cuestionan el modelo productivo dominante. Su arte de hacer corresponde a lo que Michel de Certeau denominó *tácticas*: "un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible" (1996, p. 51).

En este terreno, los sofistas ocupan un sitio privilegiado: "tienen como principio [...] hacer que 'la posición del más débil' sea 'la más fuerte' y pretenden poseer el arte de trastornar el poder mediante una manera de aprovechar la ocasión" (De Certeau, 1996, p. 51).

2:: "La Cámara del Crimen, Sala II condenó a un productor de televisión, Hugo Moser, argentino, de 44 años, casado, a seis meses de prisión en suspenso, y al pago de 10.000 pesos moneda nacional, como autor del delito de injurias contra un letrado a quien calificó de 'chanta'. La Razón, 5-7-71" (Ferrari, 1977, p. 5).

Imagen 1



Avivato, diario La Razón, miércoles 25 de setiembre de 1946.

Este uso persuasivo del discurso se reconfigura, para el *chanta*, como *chamuyo*. Oscar Conde sostiene que “la utilización de un lunfardismo, con todas sus connotaciones, es algo más que una rebelión contra las normas lingüísticas: implica un cuestionamiento tácito al modo en el que funciona la sociedad” (2013, p. 82). Se trata de un tipo de personaje fundamentalmente urbano, que suele ser síntoma de las desigualdades propias del desarrollo económico-productivo en un período y espacio determinados.

El *chanta* se relaciona estrechamente, además, con la *viveza criolla*. El sociólogo Julio Mafud (1965) dedicó un libro a este concepto. El origen de la *viveza*, para Mafud, fue una respuesta de los criollos frente al alud inmigratorio,³ una especie de reacción al sentirse en peligro por las formas de ser de los europeos frente a la cual los primeros debían mostrar su superioridad (aprovechándose de ellos). La importancia de este volumen radica en que estructuró una serie de lugares comunes como régimen de verdad y estableció así una “lógica de la argentinidad” (Venturelli, 2010).

A partir de estas definiciones, y de la importancia que cobró este tipo para el desarrollo de la historieta argentina, se presentará el recorrido de dos personajes afines a esta caracterización para encontrar puntos en común entre medios, formas de representación y sentidos.

Avivato y “la apoteosis del saber práctico”

Avivato comenzó a publicarse como una tira cómica el 23 de septiembre de 1946 en el diario *La Razón*. Aparecía entre las páginas de clasificados o en las de información general, desligada de otras tiras cómicas. En 1953, ya tuvo su propia revista. Fue una creación de Lino Palacio —reconocido creador de caricaturas que se hospedaron en la cultura popular, como Don Fulgencio o Ramona—, quien también compuso un tango con su semblanza:⁴

Siempre elegís en la vida
Un buen papel para actuar
Pues tenés la condición
De hacer reír
Y también la habilidad para hacer llorar.
La vida es la calesita
Que no deja de girar
Y vos en su rodar sin fin
Siempre encontrás un “boncha”
Que pague el copetín.

Que *Avivato* posea un tango habla sin dudas de su carácter porteño.⁵ Según Jorge Faruk Palacio —hijo del autor, editor de la revista *Avivato*, también humorista, escritor y estudioso del tango— forma parte de un *corpus* de letras “humorísticas” de este género (1996, pp. 171–172). La canción le habla directamente al personaje —“sos siempre oportuno”—, pero hace uso

3:: La población de Argentina pasó de 1.737.076 a 3.954.911 habitantes entre 1869 y 1895, siendo los años de mayor afluencia 1887, 1888 y 1889 (Mozejko de Costa y Costa, 2002, p. 58).

4:: Hay una grabación disponible en MaJesusOlivera (2018).

5:: Originario de la ciudad de Buenos Aires.

también de lugares comunes de la poética tanguera —“la vida es una calesita”—, agregándole una dosis de melancolía propia del género.

El humor de *Avivato* es simple, como lo es el de los personajes de Palacio. Son tiras de tres o cuatro viñetas que presentan una pequeña situación y se resuelven en sí mismas, sin continuidad entre una y otra. Pequeñas anécdotas o *gags* que siempre tratan sobre su protagonista tomando ventaja de alguna situación. Puede ser tanto en cuestiones monetarias como de índole práctico, o bien para facilitarse el acercamiento a alguna mujer pulposa. Las líneas del dibujo son simples y hay poco detalle en las escenas. *Avivato* posee rasgos desproporcionados: es bajito y regordete, tiene una nariz excesivamente grande, una cabeza cónica y ojos pícaros. Estos trazos contrastan con los demás personajes, especialmente con las féminas que persigue (esbeltas, con muchas curvas y de finos rasgos faciales).

En el diseño de esta historieta todo apunta a la simplicidad. La eficacia de la treta correcta. No hay en *Avivato* un trasfondo sentimental ni mucho menos ideológico. Es un ser de pura acción que solo pretende facilitarse la vida aprovechándose de quienes lo rodean. Alan Pauls lo define así:

Es la apoteosis del saber práctico, ciencia picaresca cuyo paisaje el personaje desmenuza en la confusa serie de magias menores, trucos, pases, recetas, fórmulas, todas armas destinadas a sacar ventaja [...] el principio básico que rige a *Avivato* es el de la *rentabilidad*, y la pregunta a la que responde es siempre la misma: ¿cómo obtener rentas sin capital, con ese único capital simbólico que es la astucia popular? (1995, pp. 86–87).

6:: Según estos autores, *Avivato* también tuvo un espacio en *Radio Argentina* a cargo de Dringue Farías. No se han conseguido más referencias sobre ello (bibliográficas, hemerográficas ni material de audio), pero se deja consignado aquí ya que se trataría de un recorrido equivalente al que realizó *El Gordo Villanueva*.

En línea con esta idea, sostienen Gociol y Rosenberg:

Avivato está siempre a punto de pasarse de listo, moviéndose en la frontera entre la astucia popular (la famosa viveza criolla) y ciertas formas leves de la ilegalidad. Su única ley es la del menor esfuerzo y su mentalidad, excesivamente pragmática: hacer lo mínimo —si es posible, nada— con el beneficio máximo. [...] Su nombre se incorporó al vocabulario porteño para rebautizar a quienes hicieron de la viveza criolla un dogma de vida (2000, p. 108).⁶

La película *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949) es un caso claro de *chanta* en el cine clásico. El filme “se compone de una serie de divertidos sketches enlazados por una ligera trama, en los cuales el personaje titular, un simpático caradura, pone en juego una serie de recurrentes recursos para vivir gratis, despertando la hilaridad del espectador constantemente” (“*Avivato*”, 1949). ¿Cómo elegir un cuerpo que encarne y dé vida a un personaje ficticio, cuyo diseño caricaturesco lo define? Sobre la selección de Pepe Iglesias como protagonista del filme, he aquí una pista del porqué:

En 1949 José Ángel ‘Pepe’ Iglesias redondea una trayectoria de triunfos: viene de hacer ocho temporadas consecutivas por *El Mundo* con libretos de Julio Porter y cuando parecía que no le quedaba más por conseguir arrasa en cine con *Avivato*, una película basada en una historieta muy popular; tiene éxito por su novedoso humor en el Maipo, una sala muy exigente con los cómicos, y obtiene su mejor temporada radial por Belgrano (Ulano-vsky, Merkin, Panno, y Tijman, 1999, p. 172).

Avivato constituyó el puntapié inicial de una serie de adaptaciones de historietas que resultaron muy convocantes. Según Kelly-Hopfenblatt, “en estas películas las innovaciones y desviaciones del modelo clásico

[de representación] buscaron mayormente explicitar el origen industrial de los relatos y recordar al espectador el entramado mediático en que se inscribían” (2015, p. 84). La idea de una industria cultural efervescente está presente en estos filmes como elemento constitutivo, como una fuente que podían usufructuar con altas chances de éxito los productores, pero también como un mecanismo de referencia y reconocimiento para sus públicos, que disfrutaban de sus artistas preferidos a través del entramado mediático.

La película hace uso de todos los recursos cómicos posibles, ya sea desde la construcción del guion, los ardides de los actores populares y las reminiscencias *chaplinescas* (“Una comedia cómica”, 1949) que encarna Iglesias, incluyendo secuencias con velocidad acelerada. En términos de personaje, lo que define a Tito (Pepe Iglesias) es su desavenencia frente a una ocupación formal. Para evitarlo, utiliza su labia y seducción con todas las personas que se le cruzan, especialmente si son mujeres. Se hace pasar por distintas personas, miente y actúa para alcanzar sus intenciones y así consigue no pagar nada. En realidad, en esto consiste su faena cotidiana, ya que todo lo que hace es prácticamente un oficio. Su vida es una constante puesta en escena que tiene como objetivos 1) evitar trabajar en un sistema formal; 2) conseguir objetos y servicios gratuitamente. En el marco del filme, hay otro propósito: 3) casarse con una mujer rica para alcanzar los dos previos de una sola vez. Pero la historia amorosa que rige la trama hace tambalear la identidad de Tito.

Por un lado, se encuentra la familia de Lucía (Lilian Valmar), que acaba de llegar a la ciudad y pretende insertarse de un modo “decente” en este nuevo ámbito social. Su padre busca un puesto en un importante banco y el hermano es una promesa del fútbol profesional. Frente a ello se encuentra Tito, que fortuitamente se enfrenta con el padre, Don Gervasio (Alberto Terrones), en diversas situaciones. Cuando Agustín (Tono Andreu), amigo de



Imagen 2

Créditos de la película *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949).

Tito, le hace notar que Lucía está genuinamente enamorada de él, Tito decide modificar su accionar y volverse un “hombre de trabajo”. No obstante, las circunstancias lo llevan por el “mal camino” y entonces debe actuar y mentir a pesar suyo, es decir, volver a comportarse como lo hacía antes de conocerla. La apoteosis ocurre en la secuencia final, cuando Tito ocupa el lugar del hermano durante su debut en primera. Pero gracias a él Don Gervasio consigue el trabajo deseado, por lo cual su futuro suegro prefiere aceptar la pantomima ocurrida en el partido de fútbol.

Esta comedia es una adaptación de la francesa *Le roi des resquilleurs*, la cual tuvo dos versiones filmicas previas, ambas absolutamente exitosas en términos de taquilla.⁷ De hecho, la película se llamaría *El rey de los vivos* (cercano al galo original) y solo cuando se terminó de filmar se agregó *Avivato* como primera parte del título.⁸ A su vez, los créditos incorporan al personaje de Palacio en diversas poses. Es una operación que claramente usufructúa la popularidad del personaje historietístico, al tiempo que acerca el filme a unas coordenadas más localistas en términos culturales. El vocativo “¡avivato!” –vociferado en la película por Don Gervasio– es una

7:: De 1930 y 1945, fueron dirigidas por Pierre Colombier y Jean Devaivre y protagonizadas por Georges Milton y Rellys, respectivamente. La adaptación argentina fue elaborada por Enrique Cahen Salaberry junto a Ariel Cortazzo.

8:: “Dio fin, ya, al proceso de laboratorio de la película protagonizada por Pepe Iglesias que lleva por título *El rey de los vivos*, rodada por Interamericana. Pepe encarna al popular ‘Avivato’ y esto ha movido a modificar el título inicial de la película” (“Avivato terminada”, 1949).

deformación del español “avivado” que significa “aprovechado, que actúa en beneficio propio” (Real Academia Española, 2014). Es un argentinismo ligado, a su vez, a la *viveza criolla*. La deformación de la “d” por la “t”, que le otorga una sonoridad italiana, acerca aún más el término a *chanta*.

En *Le roi des resquilleurs*,⁹ la primera secuencia transcurre en el hipódromo. Así se establece un escenario de apuestas y juegos que introduce el azar y sus posibles manipulaciones a través de un personaje como tema central. También propone un ritmo vertiginoso en la acción, subrayado con el evento de la carrera, que se sostendrá a lo largo del relato. En la versión argentina, en cambio, el comienzo se produce dentro de la pensión donde vive Tito y sirve para caracterizar al personaje. A continuación, el guion respeta en buena medida las peripecias, espacios de acción e incluso *gags* —casi calcados— de la original francesa.

El estilo de actuación de la muchacha, su acompañante y el padre son similares en ambos filmes. Pero la composición de Tito (Pepe Iglesias) y Mimile (Rellys) son muy distintas. Mientras que el francés tiene un talante triste —por ejemplo, ve el dinero y se le van los ojos, remarcando su preocupación—, Iglesias presenta un carácter pícaro que parece estar por encima de las preocupaciones mundanas. Ambos protagonistas cantan, haciendo gala de las habilidades de sus intérpretes, aunque incorporan las canciones de maneras diferentes. Mientras que Mimile es un cantante callejero, Tito vocaliza en la *boîte* solo a modo de entretenimiento y con un sentido puramente espectacular: no forma parte de la caracterización del personaje el hecho de que sepa cantar.¹⁰ Es decir, Tito no posee destreza laboral alguna para ganarse el sustento —más allá de su labia habilidosa—, diferencia que lo emparenta al *chanta*. Además, es él quien protagoniza la historia romántica. En cambio, en la francesa Mimile no se caracteriza

por ser buen mozo y la línea sentimental pasa por su compañero, que no es tan fiel como Agustín en *Avivato*. Evidentemente, la figura de Iglesias no solo convocaba en tanto cómico, sino también como galán, a diferencia de su par francés.

Por otra parte, la versión argentina introduce una dinámica familiar que la francesa no posee. El jugador a quien Tito reemplaza sorpresivamente al final es el hermano de Lucía e hijo del señor que lo persigue durante todo el filme. Le agrega así un perfil melodramático a la historia y, con él, “la economía moral de los pobres” que “consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco [en oposición a] la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y los sueños” (Martín-Barbero, 1988, p. 117).

Más significativo aún resulta que en la versión argentina todo ocurre entre trabajadores (por ejemplo, no hay un encuentro de Tito con el dueño del estadio, como sí lo hay en la francesa). Este aspecto, sumado al comienzo en la pensión, indican la decisión de situar la historia dentro del mundo de las clases populares. Tal elección se debe, sin dudas, a la orientación fuertemente clasista del cine industrial argentino, como ha demostrado Karush (2013).¹¹

Aunque ya no se trata de una oposición férrea entre ricos y pobres como en películas de los años treinta, este espacio social se compone de trabajadores (y desocupados) que viven en pensiones. La cuestión social no aparece como una problemática dentro de la trama —lo que sí ocurría en los filmes de Manuel Romero, por ejemplo—, pero es notable que todos los personajes estén buscando la manera de encajar y sostenerse a través de diversas ocupaciones laborales (o tácticas de supervivencia). Por este motivo, la narrativa se mantiene dentro del universo de las clases populares, las cuales, aun siendo múltiples en su sentido de pertenencia, se definen por compartir la

9:: La versión de 1930, de la que no queda registro, fue una de las más populares de toda la década en París, junto con *La gran ilusión*. Estrenada el 15 de noviembre de 1930, estuvo en cartel 18 meses y recaudó 30 millones de francos (Crisp, 2015, p. 28). En este artículo se analiza, entonces, la versión de 1945. Dados los años de producción de la historieta y la película argentinas, probablemente haya sido la versión utilizada para la adaptación.

10:: Aunque se trataba de una habilidad desarrollada por el actor, quien tuvo un famosísimo éxito: “Esmeralda, ráscame la espalda”. Su modo de cantar era cómico, con excesivas mímicas.

11:: Cfr. el análisis comparativo que realiza Karush (2013) entre *It happened one night* (Fran Capra, 1934) y su adaptación argentina, *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938).

situación común de *subalternidad* respecto de las élites y el poder social, económico y político (Adamovsky, 2012).

Se puede inferir que lo que está en juego en *Avivato* es la manera en que los personajes populares se asimilan y ajustan a un determinado entramado social. Mientras algunos se presentan sobre unos límites morales aparentemente muy sólidos y otros escapando a ellos —es decir, como opuestos—, lo que finalmente queda en evidencia es que, en función de las circunstancias, todos deben acceder a negociaciones. Y entonces, esos límites éticos y de acción tan estrictos pueden y deben ser “vencidos” por los sujetos populares en determinadas ocasiones. Así, aquel que estaba contrariando el sistema formal e intenta incluirse en él (Tito) no lo logra, mientras que quien quería férreamente hacerlo (Don Gervasio) solo lo consigue a través de una puesta en escena, una actuación y una mentira. Ambos forman parte, además, de generaciones distintas, lo cual puede indicar tensiones en este sentido: nuevas formas de trabajo y socialización en los más jóvenes frente a modelos laborales formales más tradicionales. Finalmente, las maneras propias de la sociedad en la que se ven inmersos llevan a todos los personajes a actuar y sostener falsedades para sobrevivir en ella (incluyendo tangencialmente, en este caso, a Angélica, una mujer). Tito, en tanto protagonista, al igual que *chantas* que lo preceden y otros posteriores, funciona como un vector que pone en evidencia el sistema de hipocresías en la sociedad en la cual está inserto.

En suma, “la anécdota es muy sencilla y su herencia podría reconocerse, salvando las obvias distancias, hasta en el dueto Olmedo-Porcel” (Taccetta, s. f.). Simple, aunque no tanto: los múltiples juegos de representación que incluye el accionar de *Avivato* y sus compañeros de historia la convierten en una comedia de enredos de ritmo acelerado. La referencia al “dueto Olmedo-Porcel” señala otra continuidad histórica que lleva directamente al siguiente caso en cuestión.



Imagen 3

Publicidad para el estreno de El Gordo Villanueva en la radio. *Radiolandia*, año XXII, 3 de marzo de 1951, N° 1194.

El Gordo Villanueva: las letras que llevaron a Porcel al cine

El Gordo Villanueva se publicó en la revista *Patoruzú* a partir del 20 de mayo de 1940. A diferencia de *Avivato*, no consistía en una tira, sino en un relato cómico con una ilustración, a cargo de Divito. El autor de las historias era Luis de la Plaza. Más tarde, *El Gordo Villanueva* pasó a la revista *Rico Tipo*, donde las figuras quedaron a cargo de Pedro Seguí. Tras una década en papel, en marzo de 1951 fue llevado a *Radio Belgrano LR3*. Allí era interpretado por Tincho Zabala, un importante actor popular. “Ríase con el más simpático de los ‘vivos’ porteños”, anunciaba la publicidad.¹²

Veinticuatro años después de su primera publicación, el personaje fue adaptado para el cine. “Jorge Porcel, el obeso cómico semi-independizado este año de *La Revista Dislocada*, hace su presentación estelar en cine personificando a Villanueva, y demuestra ser el actor justo para el caradura jovial”, señalaba la crítica del *Heraldo*

12:: El programa se emitía por *Radio Belgrano* “y su cadena gigante de emisoras” los miércoles y domingos a las 20 horas. La publicidad se componía de tres caricaturas del Gordo, El Fiel Cireneo y el libretista, resaltando las figuras de Tincho Zabala, Mario Giusti y Luis de la Plaza, respectivamente.

al momento de su estreno (“El Gordo Villanueva”, 1964). En efecto, la película *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) constituyó el debut protagónico de Jorge Porcel en la pantalla grande y fue clave para su texto estrella. Sobre su elección, caben similares observaciones a las realizadas respecto a Pepe Iglesias, solo que en los años sesenta el medio que se encontraba en ebullición era la televisión. En este caso, la semejanza con su personaje ficcional puede atribuirse también a sus cualidades físicas, que serían cada vez más explotadas.

El Gordo Villanueva fue creado como una figura propia de la Ciudad de Buenos Aires. Desde sus inicios, se anunció así: “¡Es fenómeno el Gordo Villanueva!”, “Nació en Boedo y Chiclana y se graduó en Corrientes y Esmeralda”,¹³ “¡Usted se identificará con este personaje típicamente porteño y vivirá cada uno de sus pasos...!” (Vázquez, 2012). Sobre su relación con el *chanta* —a pesar de que no sea utilizado este término en particular, sino otros sinónimos del lunfardo— el asunto es señalado en varias críticas en el estreno de la película:

El popular tipo de porteño de muchacho ‘pierna’,¹⁴ inagotable filón que nuestros saineteros criollos explotaron con evidente fortuna, viene ahora a dar el motivo principal de su realización a una película argentina. [...] Es siempre aquello del tipo ‘vivo’, que sale de todas las situaciones difíciles con el mayor desparpajo, recurriendo a ardidés conocidos y a supuestas relaciones e influencias que solamente sirven para impresionar incautos (PAM, 1964).

Aquí el crítico se remonta, a través del estereotipo, a las producciones del teatro popular durante su momento de consolidación y auge, en las décadas de los veinte y treinta (Pellettieri, 2008). En el sistema del sainete este tipo cobró una particular importancia, especialmente durante la segunda fase. Dicho mo-

delo teatral se encontraba destinado específicamente a los públicos populares y la escuela de actuación correspondía al “actor nacional”.¹⁵

Los productores de cine en los inicios del período sonoro usufructuaron creadores, estilos y artistas de aquel medio para constituirse en una prominente industria. Las huellas de esa tradición entonces se mantienen en las lógicas actorales y narrativas dentro del modelo genérico, particularmente a través de uno de los estereotipos ligados a la comedia que más permanencia demostró en la historia de las artes en Argentina. A nivel cinematográfico, otras referencias se hacen ineludibles. También fueron indicadas por la crítica durante su estreno:

El Gordo Villanueva, arquetipo bufo del porteño vivo, existe desde hace alrededor de un cuarto de siglo en la revista humorística Patoruzú, donde su creador Luis de la Plaza narra semanalmente, desde entonces, cómo se las ingenia para ser fiel a su divisa: ‘El trabajo es alegría, que trabajen los tristes’. Es anterior, en letra impresa, a personajes semejantes que Gassman y Sordi han interpretado con gran éxito en Italia. En cine aparece después de ellos, pero sin duda es la fiel corporización de cómo lo han imaginado millones de lectores (“El Gordo Villanueva”, 1964).

Los vínculos de la cultura argentina con la italiana son vastos. En teatro, pueden encontrarse desde el siglo XIX, con particular énfasis en las primeras décadas del siglo XX, dado el desarrollo del sistema teatral autóctono (Pellettieri, 1999, p. 11). En la pantalla grande, la cinematografía italiana cobra una fuerte presencia durante la década de los cincuenta —y continúa, al menos hasta los años ochenta—, en coincidencia con su momento de auge mundial. Pero también hay motivos particulares que explican la buena acogida que recibió esta cinematografía en las salas porteñas. Sus modelos productivos

13:: Las coordenadas hacen referencia al barrio de Boedo, que posee una fuerte impronta cultural y bohemia, y al Centro, actualizando la dicotomía presente en muchos textos cinematográficos desde el comienzo del sonoro.

14:: Término lunfardo que refiere a una persona astuta, audaz y atrevida (Todo Tango, s. f.).

15:: De acuerdo con Pellettieri (2002), “las tendencias que integran el patrimonio artístico del actor nacional [son] los procedimientos del actor italiano, las técnicas del circo y del naturalismo” (p. 223).



Imagen 4

El Gordo Villanueva, "Se pasaron de vivos", Patoruzú, año IV, N° 140, 20 de mayo de 1940, p.18.

y narrativos han sido apropiados por productores locales e incluso se llevaron a cabo importantes intercambios durante la década de los sesenta (Rodríguez Riva, 2018).

En la trama y estructura de *El Gordo Villanueva* pueden reconocerse vínculos con dos comedias a la italiana estrenadas en la década anterior. Por un lado, a nivel de la historia, se liga con *El arte de acomodarse* (*L'arte di arrangiarsi*, Luigi Zampa, 1954), estrenada en 1956 en Buenos Aires. Ambos filmes comienzan con la detención de su protagonista por una serie de estafas y se remontan al pasado para explicar cómo esos personajes llegaron a la situación presente.

Por otro lado, en términos de estructura, se asemeja a *Un día en el juzgado* (*Un giorno in pretura*, Steno, 1953), estrenada en Buenos Aires el 27 de julio de 1955. Este último filme localiza su acción en la sala de un tribunal, donde un juez (Peppino di Filippo) debe tomar decisiones sobre los muchos sujetos populares que aparecen en su sala, todos acusados de delitos menores. Desde un espacio central (la sala del juzgado), el relato se organiza a partir de una serie de relatos por cada caso, con un sentido coral. Tal estructura es

similar a la de *El Gordo Villanueva*, solo que en esta última todos los relatos consignan las andanzas del protagonista. En ambos casos, las declaraciones de los testigos aluden a diversas anécdotas y se encuentran unidos por un espacio institucional.

Si bien la película se organiza de forma episódica,¹⁶ a partir de una situación dramática original que abre y cierra la peripecia (el juicio), la estructura se sostiene en la configuración del personaje diseñada desde su primera aparición impresa. En ella se plantea un esquema familiar con una madre que lo sostiene en sus decisiones y un hermano, empleado estatal, que lo trata de vago. A su vez, aparece su amigo Cireneo, quien lo acompaña en sus aventuras como testigo y cómplice necesario.¹⁷ Más tarde se sumaron el "zurdo Picabea" y el "pecoso Bevilacqua". Ellos aparecen también en el filme, posiblemente por la afinidad que el cine argentino había demostrado por las barras de amigos, conformando un *locus* frecuente.¹⁸

El Gordo Villanueva vestía formalmente, de traje. Al presentarse, siempre afirmaba: "Soy el Dr. Clodomiro Villanueva, [rumor incomprensible] de la Nación".

16:: Se asemeja así a las entregas impresas semanales, aunque se halla en el filme una intención más firme de continuidad entre los episodios, retomándose algún elemento del inmediato anterior.

17:: Cireneo fue interpretado por Juan Carlos Altavista, otro importante cómico que encarnó tipos característicos de las clases populares. Él es recordado por su icónico Minguito Tinguittella, cuyo éxito es posterior al estreno del filme que se analiza aquí, aunque Altavista ya venía desarrollando el estereotipo en radio y televisión.

18:: *La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1951) es un ejemplo paradigmático. Sobre el cine argentino clásico y la homosociabilidad, ver las apreciaciones de Manetti (2014).

Estos atributos unidos a su seguridad le habilitaban la confianza de las personas que terminaban siendo víctimas de sus engaños. Era un verdadero maestro del *chamuyo*. Convencía y engañaba a vendedores, dueños de negocios, militares y señoras. Empero, era muy buen amigo. Sin posicionarse como un jefe de la banda, actuaba de ese modo con sus cofrades, simplemente negociando comida para ellos en cada ocasión. Este grupo de varones le era devoto y lo acompañaba en sus andanzas, de ser necesario. Asimismo, es notable que muchas de sus desventuras tengan un resultado generoso: un regalo para su madre, unos zapatos para su cuñada, un ascenso para su hermano y víveres para sus amigos.

En esta película, la puesta en evidencia de la representación no aparece solo en el personaje de Villanueva, quien se crea este pseudo-homónimo *doctor en no sé sabe qué* para realizar sus estafas. El juicio es en sí mismo presentado como un espectáculo. Hay una evidente conciencia de la representación, e inclusive Villanueva pregunta: “¿Lo están transmitiendo, no?”, que es una alusión al medio del cual provenía el actor, la televisión.

La división entre un público y un escenario; un espacio que no se pretende realista, sino que se configura como las salas de juzgados del cine norteamericano; un grupo de amigos que son más bien fanáticos y le festejan las ocurrencias; además de un exceso en las actuaciones —no solamente de Villanueva, sino del juez, el fiscal y el abogado, entre otros— demarcan un espacio que se presenta absolutamente lúdico. Todo lo que se diga allí no puede ser tomado en serio (más bien, al contrario).

Este es un aspecto central de la película. Aún inscripta dentro del sistema industrial-genérico, estos procedimientos de evidencia de la enunciación —propia de este tipo de comedia, que suele incluir comentarios

autorreferenciales y metatextuales— se encuentran aquí exacerbados. A diferencia de otras películas cómicas del período clásico, que admitían esas alusiones en determinados momentos (un prólogo o, hacia el final, diálogos, entre otras posibilidades), aquí la mostración de la farsa es constante. La intención de evidenciar el relato de esta manera puede leerse como un eco de procesos de transformación de los medios audiovisuales en la Argentina durante los años sesenta.

La defensa del abogado apela a argumentos que se reproducen desde el sainete tragicómico. Según él, Villanueva es “víctima de una sociedad mal organizada”. El afán de la “ventajita” no es individual, sino que se trata de una especie de mal colectivo y por este motivo, no debería ser sancionado. Ante la pregunta de si prefiere el trabajo o la cárcel, Villanueva pide pensarlo. Al final, el juez —que no ostenta ninguna autoridad— le pide que especifique qué es de la Nación. “Suscriptor del diario *La Nación*, lo que pasa es que lo digo rápido”. En esa declaración aparece la idea de que no mintió, simplemente dejó que los demás entendieran mal. En el último momento lo salva la hija del juez (su misteriosa novia), pero él no quiere casarse. “Trabajo y casamiento es demasiado”, le dice a su familia: escapa a los mandatos sociales.

A diferencia de *Avivato*, donde la configuración familiar liga el universo del filme a la mirada melodramática de la realidad —“el espíritu de sacrificio como entendimiento de lo real” (Monsiváis, 2000, p. 67)—, en *El Gordo Villanueva* este aspecto es uno más de la farsa. Irredimible, aun cuando está cumpliendo su “condena” a través del trabajo honrado, Villanueva prueba una estafa. El final es muy similar a la última escena de *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975): el timo a un ciudadano en la calle, donde se realizan obras de reacondicionamiento. La ciudad de Buenos Aires aparece nuevamente como escenario para la actuación de los *chantas*.

Conclusiones

A lo largo del artículo se ha visto la continuidad de *Avivato* y *El Gordo Villanueva* dentro de la industria cultural. En ambos casos se organiza un sistema entre los distintos medios que es posible gracias al tipo de personaje. El estereotipo del *chanta*, sumamente popular, produce atracción en los públicos y habilita una permanencia por décadas en diversos formatos. La comunidad de espectadores, artistas y productores genera una afinidad y gusto hacia ciertas formas, así como también se proyectan expectativas y deseos hacia los mundos ficcionales creados en cada ocasión. De este modo, se puede considerar que en estas escenas se encauzan deseos y ansiedades de los públicos.

“El espectador integraba simbólicamente a los actores a su núcleo familiar y establecía con ellos una corriente afectiva que excedía ampliamente los límites de la valoración que hacía de sus cualidades actorales propiamente dichas” (Rodríguez, 2002, p. 358). Se generan espacios ficcionales que producen representaciones potentes en torno a tipos populares, fácilmente reconocibles en la serie social. Los “actores nacionales” prestan el cuerpo y la voz a estos personajes característicos.

A su vez, en ambos filmes se observan vínculos con comedias europeas (francesa e italianas), dada la condición transnacional de los géneros narrativos. Aun así, *Avivato* y *El Gordo Villanueva* sufren adaptaciones importantes para adecuarse a los gustos, estilos e idiosincrasia del público nacional. El medio televisivo y la *commedia all'italiana* producen efectos notorios en las formas narrativas y los estilos del cine cómico. A partir de su llegada, la televisión sería una nueva y productiva cantera de cómicos, entre los cuales Jorge Porcel se destacó. Asimismo, el estilo realista de la comedia italiana, centrada en las clases populares, también fue un modelo al que los productores locales prestaron especial atención en los años cincuenta y sesenta, dejando de lado el estilo de humor más alo-

cado o el *gag* visual que prevaleció en los cuarenta, especialmente en las adaptaciones de historietas.

En suma, los protagonistas de estas películas coinciden en esforzarse para no trabajar formalmente, lo cual propicia una serie de artimañas, astucias y destrezas propias del saber práctico de los sectores populares. Las peripecias en las cuales se ven envueltos, ya sea por su propia voluntad o porque los acontecimientos los impulsan, siempre implican la actuación, la puesta en escena de alguna situación y, en definitiva, la farsa. Así, los procedimientos narrativos del relato clásico se ven acentuados y hasta desenmascarados.

Finalmente, hay una caracterización icónica sobre el *chanta*. El traje aparece como atributo indispensable, produciendo la imagen de una persona formal y seria. Eso se une a su talante, que es el de un sujeto vehementemente, seguro de sí mismo y encantador (en el doble sentido del término: seductor e hipnotizador). Esas particularidades son acentuadas en los afiches publicitarios de ambas películas y del programa radial, los cuales incorporan a sus actores principales caricaturizados.¹⁹

Si bien es una estrategia promocional frecuente para cierta clase de comedias, en estos casos también vincula los filmes con sus orígenes en el papel. A su vez, la caricatura funciona como una operación de remarcación sobre aquello que se retrata. Según Gombrich (2008):

Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver a la realidad como imagen y a la imagen como realidad. Y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones. [...] Esas identidades no dependen tanto de la imitación de rasgos particulares como de la configuración de indicios (p. 292).

19:: El afiche publicitario de *Avivato* puede verse en <<https://www.pinterest.com.mx/pin/403283341626796409>> y el de *El Gordo Villanueva* en <<https://www.pinterest.es/pin/320037117272186207>>.

Esta reflexión puede ampliarse a otro tipo de operaciones dentro de la ficción. La consideración sobre el personaje, el tipo de peripecias en que se ve envuelto y el mundo en el que se inscribe, tal como se ha visto aquí, organizan series de relaciones que son reconocibles para los espectadores por fuera de la ficción, en el campo social.

Así, las películas protagonizadas por *chantas* tienden a evidenciar la hipocresía en distintos niveles. En definitiva, en estos filmes no se cuestiona al personaje en sí (a pesar de que su modo de actuar no responda a los comportamientos de la buena moral), sino que este funciona como un vector que abre una rendija para mirar de manera crítica la sociedad en la cual se inscribe y a la que pertenece su espectador.

Referencias

- Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en la Argentina: desde 1880 hasta 2003* (2ª Ed.). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Amossy, R., y Herschberg Pierrot, A. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Conde, O. (2013). Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución. En N. Vila Rubio (Ed.), *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos* (pp.77-106). Lérida, España: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Crisp, C. (2015). *French Cinema. A Critical Filmography. Volume 1, 1929-1939*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México D. F., México: Universidad Iberoamericana.
- De Santillán, D. A. (1976). *Diccionario de argentinismos*. Buenos Aires, Argentina: Editora Argentina.
- Ferrari, J. E. (1977). *La "República" de los chantas. Primer chantuario urbi et orbe*. Buenos Aires, Argentina: A. Peña Lillo.
- Gobello, J., Aposta, L., López Peña, A. (1978). *Comunicación Académica No 814. Chanta*. Buenos Aires, Argentina: Academia Porteña del Lunfardo.
- Gociol, J., y Rosemberg, D. (2000). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, Argentina: De la Flor.
- Gombrich, E. (2008). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Reino Unido: Phaidon.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Kelly-Hopfenblatt, A. (2015). Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la transposición de tiras cómicas en el cine argentino clásico. *Caiana*, 7, 83-94.
- Levin, F. (2009). *El humor gráfico. Un estudio preliminar (Universidad de Buenos Aires)*. Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1408/uba_ffyl_t_2009_857206_v3.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- López Peña, A. (1971). ¿Es usted un chanta, por ventura? *El chasqui. Revista de la asociación mutual del personal de la Dirección General Impositiva*, 159, 58-59.
- Mafud, J. (1965). *Psicología de la viveza criolla. Contribuciones para una interpretación de la realidad social argentina y americana* (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Américalée.
- MaJesusOlivera. (20 de noviembre de 2018). *Avivato - Tango de Lino Palacio* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cs-ZgQNYK1o&feature=youtu.be>
- Manetti, R. (2014). Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar. En R. Manetti y L. Rodríguez Riva (Eds.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 21-47). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Martin-Barbero, J. (1988). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, España: Anagrama.

Mozejko de Costa, D., y Costa, R. L. (2002). Genealogía y poder. *Acta literaria*, 27, 57–66.

Palacio, J. (1996). *El humor en el tango*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Paranaguá, P. A. (2004). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Pauls, A. (1995). *Lino Palacio. La infancia de la risa*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.

Pellettieri, O. (Ed.). (1999). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Galerna/Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires.

Pellettieri, O. (2002). El actor nacional: de la gauchesca al sainete. La puesta en escena. En O. Pellettieri (Ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884–1930). Vol. II* (pp. 223–248). Buenos Aires, Argentina: Galerna/Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Real Academia Española. (2014). Avivato. *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/avivato>

Rodríguez, M. (2002). Recepción. En O. Pellettieri (Ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884–1930). Vol. II* (pp. 355–373). Buenos Aires, Argentina: Galerna/Universidad de Buenos Aires.

Rodríguez Riva, L. (2018). Las «conocidas» de siempre. Recepción de la commedia all'italiana en Buenos Aires. *Secuencias*, 48, 35–58.

Steimberg, O. (2013a). La historieta como historia: el caso argentino. En *Leyendo historietas* (pp. 52–56). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Steimberg, O. (2013b). Para una historia de la historieta argentina de humor. En *Leyendo historietas* (pp. 251–263). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Taccetta, N. (s. f.). *Avivato. El rey de los vivos*. Recuperado de

<http://solocortos.com/RevistaSC.aspx?nroArticulo=114>

Todo Tango. (s. f.). Pierna. *Diccionario Lunfardo*. Recuperado de <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=pierna>

Ulanovsky, C., Merkin, M., Panno, J. J., y Tijman, G. (1999). *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.

Vázquez, L. (2012). *Comunicación Académica N.º 1697, acerca de Luis De La Plaza*. Recuperado de <http://www.lunfardo.org.ar/2017/06/com-academica-no-1697-acerca-de-luis-de-la-plaza/>

Venturelli, C. (2010). *Julio Mafud: el sociólogo del sentido común de la argentinidad*. Presentado en VI Jornadas de Sociología. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Fuentes

Avivato. (7 de abril de 1949). *Heraldo del cinematografista*, 19(940), p. 241.

Avivato terminada. (13 de julio de 1949). *Radiofilm*, 4(209).

El Gordo Villanueva. (17 de junio de 1964). *Heraldo del cinematografista*, 33(1712), p. 168.

Ficha de *El Gordo Villanueva*. Centro de Historieta y Humor Gráfico Argentinos. Biblioteca Nacional Argentina.

PAM. (1964). *El Gordo Villanueva en el Hindú*, registro 45095. Archivo del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Una comedia cómica de recursos simples, "Avivato", tiene en "El Zorro" su animador. (10 de setiembre de 1949). *Radio-landia*, XXI(1117).

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

L. R. R. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: Leandro Delgado

Exploraciones industriales y autorales en las películas de Chilefilms realizadas por directores argentinos en los años 40

*Industrial and authorial explorations in Chilefilms
movies made by Argentine directors in the 1940s*

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.2005>

Alejandro Kelly-Hopfenblatt

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

ORCID: 0000-0001-6951-5289

RESUMEN

Durante la década de 1940 distintos países latinoamericanos desarrollaron industrias cinematográficas nacionales en procesos que implicaron una marcada tensión entre los impulsos nacionalistas de sus intenciones y las improntas cosmopolitas de sus producciones. El caso de Chilefilms resulta de gran interés tanto por la historia de su producción como por las características de algunas de sus realizaciones, especialmente dos películas realizadas por directores argentinos: *La casa está vacía*, de Carlos Schlieper, y *La dama de la muerte*, de Carlos Hugo Christensen. Este artículo propone reconsiderar, a partir de estos films, los conceptos utilizados tradicionalmente por la historiografía para postular una aproximación alternativa que enriquezca los estudios de la historia filmica latinoamericana. Para ello se plantea indagar en las divergencias que supusieron con respecto al cine clásico, a partir de un análisis de su construcción espacio-temporal y sus ejes narrativos para resaltar sus desvíos de tradiciones genéricas y autorales.

Palabras clave: cine clásico latinoamericano; industria cinematográfica; trashumancia; modernidad; Chilefilms.

ABSTRACT

*In the decade of 1940 different Latin American countries developed national film industries whose activities implied a constant tension between nationalistic intentions and cosmopolitan productions. Chilefilms is a noteworthy case of study due to its history and some of the movies it produced, mainly two film directed by Argentine filmmakers: *La casa está vacía*, by Carlos Schlieper, and *La dama de la muerte*, by Carlos Hugo Christensen. Taking these productions as a starting point, this article looks into historiography's traditional concepts in order to propose alternative approaches that will enrich Latin American classical cinema studies. Therefore, their divergences with classical cinema are considered through their time-space construction and their narrative lines, focusing on their detour from generic and authorial traditions.*

Keywords: classic latin american cinema; film industry; trashumance; modernity; Chilefilms.

Cómo citar: Kelly-Hopfenblatt, A. (2020). Exploraciones industriales y autorales en las películas de Chilefilms realizadas por directores argentinos en los años 40. *Dixit*, 32, 16-32. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2005>

Recepción: 16/12/2019 :: Revisión: 09/03/2020 :: Aceptación: 17/03/2020

Introducción

Jerry Warren fue una de las figuras más curiosas del cine de terror de culto en los Estados Unidos a partir de la realización películas destinadas a circuitos independientes a través de su propia compañía de distribución, Associated Distributors Productions (ADP). Sus producciones eran fundamentalmente remontajes de films extranjeros doblados y combinados. Por ejemplo, *Face of the Screaming Werewolf* (1965) mezclaba fragmentos de los mexicanos *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957) y *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), mientras que *Creature of the Walking Dead* (1965) era un remontaje con diálogos doblados de *La marca del muerto* (Fernando Cortés, 1961).

Entre medio de estos títulos, un caso singular de las producciones de Warren se presenta en su estreno de 1965: *La maldición de la mano de piedra* (*The Curse of the Hand Stone*). El afiche publicitario anunciaba como sus protagonistas a Ernest Walch, Sheila Bon y John Carradine, y sus directores eran el propio Warren y Carl Schlieper. Mientras que Warren y Carradine eran figuras reales del cine estadounidense, los otros nombres eran deformaciones de figuras del cine argentino y chileno. Walch, Bon y Schlieper correspondían respectivamente al actor español radicado en Argentina Ernesto Vilches, la actriz chilena Chela Bon y el director argentino Carlos Schlieper, quienes habían participado en las cintas originales que Warren había reutilizado.

Lo que diferenciaba a *The Curse of the Hand Stone* de los films anteriores era la clara factoría industrial de los originales: *La casa está vacía* (Carlos Schlieper, 1945) y *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946). En lugar de los churros mexicanos de *El Santo* o *La Momia Azteca*, aquí se había recurrido a películas producidas en estudios con elevados presupuestos, filmadas por renombrados directores latinoamericanos. Ambas cintas, reformuladas por Warren bajo la impronta de un cine de terror con ima-

ginería clásica, habían sido consideradas al momento de su estreno parte de una producción de *qualité*, adaptaciones de obras de la literatura universal con presunciones de prestigio mucho mayores que lo que se podría sospechar al verlas reformuladas en el film estadounidense.

La elección de estos títulos para su remontaje conduce a considerar las peculiaridades que presentaron como variantes alternativas dentro de la producción industrial. Para comprender esta transición es fundamental situar las obras de Schlieper y Christensen en el contexto en que fueron realizadas. Ambas películas pertenecieron a un momento singular de la historia del cine en América Latina: el emprendimiento de la productora Chilefilms entre 1941 y 1949. Esta empresa —creada por el Estado chileno para impulsar el desarrollo de un cine industrial en el país y financiada mayormente por la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)— contó con una marcada presencia de figuras provenientes de la industria cinematográfica argentina que incluyó a directores, actores, guionistas, así como la participación de la compañía Argentina Sono Film en la organización y dirección técnica de los primeros años. Con una producción de once películas en total, la historia y el legado de Chilefilms han sido tradicionalmente leídos como un impulso extranjerizante y fallido del cine chileno.

La empresa pertenece a un momento de la historia del cine latinoamericano en que diversos países encararon proyectos filmicos industriales con la mirada puesta en el mercado internacional. Más allá de México y Argentina —las dos principales cinematografías hispanoparlantes—, en estos años numerosas naciones vivieron procesos diversos que buscaron consolidar las bases de sus propios cines. Se pueden pensar así casos como los de Amauta Films en Perú, Bolívar Films en Venezuela o Ducrane Films en Colombia, experiencias que, según Paulo Antonio Paranaguá (2003), resultaron modestas e intermitentes.

Asimismo, las incursiones industriales de los cines de la región han sido muchas veces relegadas en la historiografía. En este sentido, ha primado una mirada como la que expresa Peter Schumann (1987) al hablar de Chilefilms, quien sostiene que

llamaron a directores y técnicos extranjeros, sobre todo de la Argentina, que con temas universales le dieron al cine chileno un clima de sabor internacional, pero que no contribuyeron en nada al desarrollo de un arte cinematográfico propio y auténtico (pp. 87-88).

Estos cuestionamientos no son solo parte del discurso historiográfico con que se han considerado estas experiencias, sino que contemporáneamente a la labor de la empresa ya se discutía sobre su carácter nacional. Como señala María Paz Peirano (2015) en su estudio sobre la compañía:

Ninguno de los comentarios negativos sobre Chilefilms estuvo ajeno a la idea de que la empresa debió hacerse cargo de una comunidad imaginada nacional, de la cual idóneamente ‘todos’ los trabajadores cinematográficos chilenos fuera parte, haciéndose cargo de ‘nuestros’ temas de interés local (p. 88).

La casa está vacía y *La dama de la muerte* fueron parte de estos debates que tensionaron la propia idea de lo nacional en el marco de la producción de la empresa. Sin ser coproducciones, fueron films financiados por una empresa chilena, basados en textos europeos y dirigidos por realizadores argentinos. De este modo, mientras que la historiografía del cine chileno los ha dejado de lado por considerarlos no nacionales, al mismo tiempo no han sido retomados por ninguna otra historia del cine nacional ni regional.

Estos films no solo supusieron un espacio particular y extraño para los cines de Chile y Argentina, sino

que dentro de las propias carreras de los directores fueron la posibilidad de desviarse de sus temáticas y estilos recurrentes en su país de origen para valerse de su condición de viajeros foráneos y explorar nuevos territorios. Con visiones alternativas sobre el romance, la sexualidad y el destino, Schlieper y Christensen presentaron universos y miradas que ponían en tensión aspectos fundamentales del clasicismo imperante en la cinematografía de esos años.

La propuesta de este artículo es exponer un estudio sobre *La casa está vacía* y *La dama de la muerte* para reconsiderar los conceptos que han guiado tradicionalmente la historiografía del cine latinoamericano. Tensionando las miradas centradas en lo nacional, en lo autoral o en lo genérico, se considera la necesidad de repensar los parámetros de modo tal de revalorizar estos espacios de las historias del cine que usualmente permanecen relegados e ignorados. Para ello se abordan ambos films como puntos de divergencia dentro de perspectivas nacionales y autorales, para ahondar en la necesidad de incorporar en los estudios historiográficos estas producciones relegadas a los márgenes por los marcos conceptuales dominantes.

Cines nacionales y cineastas viajeros

Las discusiones en torno a la idea de los ‘cines nacionales’ han existido en el campo académico desde el comienzo del interés por el fenómeno cinematográfico. Como señala Susan Hayward (2000), siguiendo las propuestas de Tom O’Regan, pensar al cine como parte de una relación triangular entre películas, naciones y compañías productoras permite escapar los esencialismos tradicionales de estos debates para insertar dinámicas que configuran redes de circulación multidireccionales y obligan a considerar las fronteras de un modo más flexible. Ello conlleva introducir un enfoque interdisciplinar que discuta el propio concepto de nación como un imaginario que es al mismo tiempo *moldeador de y moldeado por* los desarrollos cinematográficos.

Hayward plantea que esta perspectiva permite distanciarse de la que primó a lo largo de la historia del cine global, donde se establecía una dicotomía entre Hollywood, entendido como símbolo de una hegemonía internacionalista, y los cines nacionales. Esta mirada fue la dominante durante el período clásico en los cines latinoamericanos, en el que los distintos desarrollos industriales buscaron incorporar la grandeza y majestuosidad del cine de los Estados Unidos al mismo tiempo que discursivamente se posicionaron como alternativas filmicas vernáculas con identidad propia.

Esta postura fue asimismo la que guio el desarrollo de las historiografías locales. Según propone Clara Kriger (2011), las primeras historias del cine escritas en América Latina a comienzos de la década de 1960 buscaron demostrar la existencia de una tradición rica y consistente en sus respectivos países para resaltar la importancia de las industrias locales que vivían un momento de crisis y transición. Es así que autores como Alex Viany en *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) y Domingo di Núbila en *Historia del cine argentino* (1959-1960) construyeron una perspectiva alrededor de las fronteras geográficas de cada país que no integraba prácticamente los intercambios y relaciones internacionales y que siguió primando en las décadas siguientes en toda la región.

Paulo Antonio Paranaguá (2003) plantea de un modo similar que los años de la posguerra llevaron a la necesidad de crear un discurso nacional que diferenciara a las distintas cinematografías de las pautas de Hollywood. De este modo, hasta finales del siglo XX primó una mirada que consideró a cada cine nacional de un modo independiente, sin plantear demasiados puentes de contacto salvo para aquellos momentos que así lo demandaran, como fue el caso del Nuevo Cine Latinoamericano.

Paranaguá propone frente a ello establecer una postura comparatista que vaya considerando las similitudes y divergencias de los distintos cines. En esta línea, resulta necesario retomar las propuestas de Ana López (2000),

quien señala que, si bien las historias del cine latinoamericano han considerado usualmente los años 60 como un momento de fluida circulación de cineastas, dicho fenómeno caracterizó a las cinematografías de la región ya desde las décadas anteriores. Los numerosos desplazamientos de cineastas en esos años han sido relegados, dada la impronta nacionalista de los relatos historiográficos que privilegiaron narrativas cerradas en las fronteras geográficas por sobre los flujos e intercambios. Según López, incorporar estas perspectivas permitiría hablar de un cine continental que, simultáneamente, incluye y sirve como mediador de lo nacional.

Retomar estas propuestas permite entonces reconsiderar el caso de Chilefilms como claro exponente de estas dinámicas. Antes del estreno de las películas de Schlieper y Christensen, la empresa ya había presentado otras dos películas dirigidas también por realizadores que trabajaban en el cine argentino: *Romance de medio siglo* (Luis Moglia Barth, 1944) y *Amarga verdad* (Carlos Borcosque, 1945). Ambas, sin embargo, trataban temas chilenos y los dos directores no eran ajenos al medio local. Moglia Barth era al mismo tiempo el jefe de producción de la compañía, mientras que Borcosque era chileno, aunque desde hacía más de diez años trabajaba fuera del país, primero en Estados Unidos y luego en Argentina.

De este modo, los primeros cuatro títulos producidos por Chilefilms fueron dirigidos por cineastas viajeros provenientes de la Argentina, acompañados por técnicos y actores del mismo origen. Sin embargo, no fue solamente su origen lo que tensionó el carácter nacional de sus producciones, sino que también el cosmopolitismo —otro factor característico de las cinematografías latinoamericanas en esos años— fue motivo de quejas y reclamos.

Como señala Luis Horta Canales (2015), una de las principales características de Chilefilms fue haber preferido retomar la impronta modernista del cine argentino por sobre la dimensión popular del mexicano, manifestando así una dicotomía que condicionó el desarrollo de cada

una de estas industrias locales. Ello llevó asociada una idea de pobreza cualitativa, vinculada al hecho de que la mayor parte de la producción no respondía a temáticas autóctonas, sino que apelaban a intereses universales.

Frente a este panorama se propone retomar los planteos de Tim Bergfelder (2005) en sus estudios sobre la producción europea de posguerra. El autor destaca la cuantiosa realización de coproducciones de géneros populares como el western y el cine de espías y propone dejar de abordarlas como imitaciones de Hollywood para pensarlas más bien como estrategias comerciales que permitieron aumentar y diversificar la producción. De este modo, no niega la dimensión de lo nacional como un problema inherente a esta producción, pero sí lo relega en el análisis para no obturar una mayor comprensión de las dinámicas que articulaban la producción cinematográfica de esos años.

Resulta pertinente considerar también los aportes de Miriam Hansen (2009), quien señala que uno de los principales factores de la dominación de Hollywood sobre el cine mundial fue la creación de un nuevo sensorio global que invitaba a espectadores de todas partes a participar de la experiencia moderna. Esta modernidad no era la expresión de las vanguardias artísticas que discutían el arte clásico, sino fundamentalmente la reorganización de la percepción del mundo. En este sentido, no residía solamente en los universos representados, sino también en la idea de una industria filmica moderna que pudiera hacerse cargo de la representación de los cambiantes universos del siglo XX.

Emprendimientos como Chilefilms pueden ser repensados, por lo tanto, a partir de este imperativo de la modernidad. Mientras que filmar temas autóctonos de carácter popular podía apelar a los reclamos locales de autenticidad, recurrir a temáticas universales y escenarios fastuosos permitía incorporar en su producción el ideario de ser una empresa moderna y cosmopolita, inserta en la conversación cinematográfica global.

La casa está vacía y *La dama de la muerte* deben ser pensadas, por lo tanto, desde esta conjunción de elementos que desequilibran la idea de su pertenencia a un cine nacional. Su carácter de producciones de temática cosmopolita, filmadas por directores viajeros en el marco del desarrollo de una industria cinematográfica moderna, señala la necesidad de reconsiderar los parámetros desde los cuales se las analiza para reformular las miradas que estructuran las historias de los cines latinoamericanos.

Fue con la contratación de Schlieper y de Christensen que Chilefilms incorporó figuras totalmente foráneas a su producción y el resultado de ello supuso dos producciones que se alejaron de cualquier impronta nacional. Al mismo tiempo, ambos cineastas encontraron aquí la primera oportunidad para filmar fuera del entorno en que venían desarrollando sus carreras. Ello les brindó la posibilidad de contar con mayor libertad para indagar en universos y temáticas inexplorados. Esta conjunción favoreció la realización de dos películas cuyas particularidades permiten reconsiderar los marcos conceptuales que suelen primar en los estudios del cine clásico latinoamericano.

La casa está vacía: pasiones alpinas junto al mar

Al momento de ser contratado por Chilefilms, Carlos Schlieper contaba con siete películas en Argentina. A grandes rasgos su obra constaba de comedias con mensaje social al estilo de Frank Capra, como *Mañana me suicido* (1942), y melodramas que seguían el estilo de *Rebeca*, de Alfred Hitchcock, como *El deseo* (1944). A pesar del carácter de fórmula genérica de estos films, Schlieper ya dejaba entrever en su labor la inspiración de directores como René Clair, Preston Sturges y, sobre todo, Ernst Lubitsch. Esto lo desarrollaría de modo más libre en un ciclo de comedias que filmaría entre 1947 y 1952 en la productora Emelco, serie filmica por la cual es más recordado hoy en día.¹

1:: Un análisis más detallado de la obra de Schlieper puede encontrarse en Kelly-Hopfenblatt (2019).



Imagen 1: Fotograma de *La casa está vacía*

La casa está vacía parece, en una primera aproximación, insertarse en su producción de melodramas góticos. Adaptación de la novela *El molino silencioso* del alemán Herman Sudermann, cuenta la historia de la relación entre dos hermanos, Carlos (Alejandro Flores), el mayor, y Jorge (Ernesto Vilches), el menor, quienes luego de la muerte de su hermana se prometen estar unidos de por vida, sin interferencia de ningún extraño. Sin embargo, mientras Jorge se ausenta del pueblo, Carlos se casa con otra mujer, Ruth (María Teresa Squella). Al regresar aquel, se enamora de Ruth y no perdona a su hermano haber permitido que alguien interfiriera en su relación fraterna. Se desarrolla así un triángulo amoroso donde Schlieper juega con la ambigüedad de estas relaciones, insinuando constantemente que el vínculo principal que se encuentra en peligro no es el matrimonio del más grande, sino el lazo homoerótico de ambos hermanos. Cuando, al final del relato, el hermano menor muere en los brazos de Carlos, el momento es presentado similar a las muertes trágicas de los grandes melodramas literarios.

Un eje fundamental que toma Schlieper para la construcción del relato es una configuración espacial que articula marcas reconocibles ligadas a un imaginario europeo con una deliberada indeterminación geográfica y temporal. A partir de un conjunto de generalidades se configura una serie de indicios que construyen un universo con rasgos reconocibles, pero que al mismo tiempo resulta demasiado universal para poder situarlo en coordenadas específicas.

En términos temporales, el film es contado en un *flash-back* que se establece en la escena inicial. Las primeras imágenes presentan a un pintor en medio de un terreno montañoso que está recreando en su bastidor un case-rón alpino que se encuentra frente a él. Allí se acerca un anciano que comienza a comentar la historia de la casa mientras describe el ambiente de tristeza y muerte que la rodea. El relato del hombre establece un pasado remoto donde habita una pareja con sus hijos. Esta pareja resulta ser simplemente los padres de quienes serán los protagonistas adultos de la historia, lo que hace que ese tiempo pretérito se vuelva aún más confuso en su locación temporal, sin que se establezca en ningún momento una cantidad de años entre un momento y el otro.

Esta indeterminación se hace más evidente frente al momento en que Jorge debe partir a enlistarse en la marina por dos años. Filmada en 1945, *La casa está vacía* era cercana a los dos grandes conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, se esquivo deliberadamente hacer referencias a contextos históricos específicos y solamente se hacen alusiones a términos genéricos y universales.

La imprecisión temporal es reforzada por una marcada ambigüedad con respecto a la ubicación geográfica de la trama. En lugar de restringir el film a los confines del hogar, Schlieper dedica numerosas escenas a mostrar a sus personajes paseando por los exteriores, entre los cuales se priorizan dos espacios. Por un lado, un pueblo de casas alpinas y edificios de piedras que vive de la cosecha, rodeado de árboles y montañas (Imagen 1).



Imagen 2: María Teresa Squella y Alejandro Flores en *La casa está vacía*

Al mismo tiempo, numerosas escenas transcurren en playas marítimas donde juegan y dialogan los personajes. Ambos ambientes son filmados con iluminación y posiciones de cámara que buscan resaltar su lejanía de la modernidad urbana y de cualquier rasgo referido a la contemporaneidad.

Si bien los exteriores de *La casa está vacía* fueron filmados en el balneario de Zapallar, ubicado a 170 kilómetros de Santiago de Chile, Schlieper los presenta bajo la apariencia de lugares remotos en la Europa nórdica o alpina. En este sentido, más que una espacialidad construida a partir de la referencialidad, la película se vale de esta indeterminación para darle una carga simbólica que contrasta la oscuridad de la casa de los protagonistas con el bucolismo idílico del pueblo y el salvajismo de la playa donde se desatan las pasiones.

La costa marítima se convierte así en el ámbito donde Ruth y Jorge flirtean mientras corren en medio

de grandes rocas, filmados en planos generales que resaltan la rugosidad del espacio. Esas formaciones costeras son también el escenario donde se da el final trágico de Jorge, filmado en escenas nocturnas que transforman la grandiosidad del entorno en un fantasma ominoso que se impone sobre los personajes (Imagen 2).

De este modo, Schlieper —formado en Francia, con trayectoria en Argentina y filmando en Chile— rehúye a localizar su relato en cualquier país preciso. En esta decisión de recrear un ambiente indeterminado, que al mismo tiempo presenta un imaginario reconocible para el espectador, es donde se hace visible la herencia que el director debía en su cine a Ernst Lubitsch. Charles Morrow (2012) destaca que Lubitsch apelaba a reinos míticos ficticios donde fuera posible situar la sátira y ridiculización tanto de las propias monarquías contemporáneas como de la exaltación de valores norteamericanos.

Con su poblado montañoso y marítimo en un tiempo incierto, Schlieper se insertó de un modo similar en un terreno alejado de cualquier pretensión nacional del cine chileno. Priorizó, en cambio, trasladar su obra a un universo compartido por otras obras de la cinematografía global. De este modo, se apartó de las improntas nacionales que le reclamaba el medio local y aprovechó esa distancia para construir un universo diferente al que solía desarrollar. Así como Lubitsch tomaba espacios foráneos y aprovechaba su extrañeza para plantear allí tramas que el campo cinematográfico no le hubiese permitido establecer en escenarios conocidos, la villa alpina junto al mar le permitió a Schlieper una estrategia afin.

La dama de la muerte: desesperación en el Londres victoriano

Carlos Christensen no siguió el mismo camino de Schlieper de configurar un mundo simbólico y general para experimentar temáticamente, sino que apuntó a reconstruir un tiempo y lugar determinado en la historia: el Londres de la época victoriana. Esta divergencia con respecto a su compatriota ya se encontraba en su carrera previa en el cine argentino. Si bien ambos habían empezado sus carreras a comienzos de la década de 1940 alternando entre dramas históricos y comedias burguesas, los intereses de Christensen fueron rápidamente tomando un rumbo alternativo.

Hacia 1944, con doce películas en su haber, comenzó a cobrar más autonomía y esto le permitió dar un rol central a la sexualidad en sus películas. Ya fuera en comedias picarescas como *Adán y la serpiente* (1946)² o dramas eróticos como *El ángel desnudo* (1946),³ el director fue desarrollando una obra donde la pasión y el deseo carnal desbordado jugaban constantemente al límite de lo permitido por los guardianes de la moral. Esta característica quedó, sin embargo, completamente relegada en su incursión dentro del cine chileno.

La dama de la muerte, adaptada del cuento *El club de los suicidas*, de Robert Louis Stevenson, tiene como protagonista a Roberto Braun (Carlos Cores), un joven que luego de perder su último dinero en las apuestas decide suicidarse. Al intentar arrojar al Támesis es salvado por Hugo Clifford (Guillermo Battaglia), quien le propone una última apuesta: unirse a un club de suicidas donde cada semana se sortea quién morirá y quién será el miembro del club responsable de matarlo. Cuando Roberto es designado como el próximo en morir, comienza su búsqueda frenética de un modo de huida, encontrándose en cada escape con un miembro del club que puede ser su asesino. El relato sigue así un camino nihilista sin escapatoria, donde incluso el breve romance con una mujer no tiene mayor importancia frente a la proximidad de la muerte. La conclusión del film es, al igual que en la película de Schlieper, un asesinato a manos de la figura de un hermano mayor —Clifford— quien luego de simular ayudar a Braun con su huida, se revela como su asesino designado.

Como se ha señalado, a diferencia de *La casa está vacía*, Christensen ofreció una locación geográfica y temporal específica en Londres hacia finales del siglo XIX, cuya representación respondió a los criterios establecidos por el cine internacional para estos espacios. Así como Schlieper había incorporado a su universo imaginarios costeros y alpinos ligados a los melodramas góticos, aquí el intertexto fueron los universos urbanos ligados al mundo criminal. De este modo, si bien se dejaba de lado la indeterminación para plantear coordinadas concretas, se mantenía una misma lógica de extrañamiento y lejanía espacio-temporal.

Ello se plantea ya desde los propios créditos iniciales que se suceden sobre una pared de ladrillo. En ella cuelga una lámpara de alumbrado público y, sobre ambas, se extiende una densa neblina. Esta ambientación se sucede

2:: *Adán y la serpiente* fue el primer film argentino calificado como prohibido para menores de 18 años, e incluso fue prohibido en Chile por razones de moral y buenas costumbres.

3:: *El ángel desnudo* presentó el que fue promocionado como el primer desnudo del cine nacional, al mostrar la espalda sin ropa de su protagonista, Olga Zubarry.



Imagen 3: Fotograma de *La dama de la muerte*

en las escenas siguientes donde Braun, luego de perder en la ruleta, deambula ensimismado por las calles londinenses. Christensen construye estos planos en constante desequilibrio de la simetría interna, posicionando rejas y muros que encierran al protagonista sin dejar por ello de mostrar fondos que remiten claramente al ambiente londinense (Imagen 3)

Esta complementación de espacios reconocibles con un extrañamiento formal se sucede asimismo en los interiores, siempre recargados de ornamentas y mobiliario. El Club de los Suicidas es presentado con planos en profundidad que presentan arpas, sillones o bustos bloqueando partes de la imagen. Ayudado por un montaje pausado, que prioriza los paneos por sobre los cortes, la cámara se detiene sobre cada uno de estos elementos mientras el film va sumergiendo al espectador en un espacio donde prima la opresión y el desconcierto.

En este sentido, más allá de la fidelidad propuesta en la reconstrucción de las calles de Londres, el espacio del film está fuertemente moldeado por una mirada psicológica establecida desde la visión subjetiva del protagonista. Esta propuesta formal y temática

se manifiesta de forma más clara en la secuencia siguiente al momento en que Braun saca la carta que lo condena a la muerte. Al intentar huir de su destino fatal, el protagonista regresa a los escenarios callejeros que han aparecido previamente, cubiertos aún por la niebla. La puesta en escena lo posiciona siempre en encuadres dentro del cuadro —rejas, puertas, ventanas— que aumentan la idea de encierro. Allí el joven termina viendo calaveras y monstruos en lugar de los transeúntes y es desbordado por la desesperación y la inminencia del peligro que son reforzadas con una banda sonora *in crescendo*.

Este escenario es contrastado con la escena final, en que Braun busca escapar a Escocia acompañado de Clifford. Allí, el detalle de la ambientación urbana es reemplazado por la imagen bucólica de un bosque donde al final del camino se vislumbra una luz de esperanza. Sin embargo, es mientras el protagonista camina hacia esa salida que muere abatido por el disparo de Clifford. La secuencia es construida a partir de la profundidad de campo y ambos personajes son filmados de espaldas. Nuevamente, cualquier intento de referencialidad del espacio es sobrepasado por el simbolismo de un relato que contradice los cánones



Imagen 4: Fotograma de *La dama de la muerte*

de la narración clásica y la propia esperanza del final feliz es negada de forma imprevista (Imagen 4).

De este modo, la especificidad de la ubicación espacio-temporal de *La dama de la muerte* ancla de un modo más concreto esta mirada, evitando que el espectador lo asuma desde su universalidad. Al dar marcos reconocibles, sitúa de modo deliberado esta caída en la desesperanza en un lugar y momento determinado que confronta de manera directa a su público. Al igual que su compatriota, Christensen también se valdría de estas improntas para llevar a la Londres victoriana un espíritu de experimentación y desvío de sus tradicionales intereses autorales.

El viaje como medio para la exploración

La casa está vacía y *La dama de la muerte* construyeron para sus relatos coordinadas espacio-temporales que, más allá de la diferencia de su determinación, apelaban a imaginarios totalmente ajenos a sus medios locales. Más aún, el desvío que presentaban no era solo con respecto a lo que se podía esperar dentro del cine chileno, sino que tampoco respondían a la lógica imperante en las adaptaciones de grandes clásicos de la literatura que se filmaban en esos años en México y Argentina.

Películas como *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943) o *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía, 1946) comenzaron a poblar la producción de estas cinematografías y generaron reacciones diversas tanto en la crítica de la época como en la historiografía. Mientras que las publicaciones contemporáneas celebraban el cosmopolitismo de estos films, les criticaban, de un modo similar a lo que sucedía con Chilefilms, el no responder a inquietudes nacionales. Los estudios históricos posteriores que han dado cuenta de estas producciones suelen oscilar entre pensarlos como prácticas políticas de intentar llevar un cine culto a los públicos masivos o productos comerciales orientados para los mercados internacionales.

Una tercera opción, que es la que aquí se sostiene, es que mientras que respondían a una lógica comercial e industrial, estos films construyeron asimismo un entorno lo suficientemente distante y extraño que permitió crear espacios de experimentación y divergencia. En este sentido resulta interesante pensar en la posibilidad de lo que se podría denominar un “exotismo a la inversa”, que retoma e invierte las ideas de ajenezidad que marcaron las representaciones de lo foráneo en los cines centrales.

Ruth Vasey (1997) señala que, durante el período clásico, el mundo que representaba el cine de Hollywood se configuraba en términos generales de ‘americanos’ y ‘otros’. Este conjunto se componía de todo aquello que no entraba en los imaginarios nacionales, ya sea la aristocracia europea, las culturas lejanas de oriente o los pueblos latinoamericanos. Su carácter diferente y extraño llevaba asociado un potencial erótico que permitía plantear divergencias con respecto a las costumbres sexuales del americano medio (pp. 217-218). Directores como Cecil B. DeMille aprovechaban las ambientaciones en escenarios bíblicos para presentar mujeres desnudas y una marcada erotización de las conductas, mientras que las estrellas latinas como Rodolfo Valentino y Dolores del Río se valían de su origen nacional para construir personajes de gran sensualidad.

En este sentido, resulta pertinente retomar el estudio que realizó Emilio Bernini (2009) sobre la producción de adaptaciones de la literatura culta en el cine argentino de esos años. Allí el autor sostiene que lo que primaba en estas películas era una ambientación “en cualquier parte menos aquí”, ya que permitía eludir representaciones en las que se hiciera referencia al contexto peronista (p. 93). Un espíritu similar de llevar la acción a puntos remotos geográfica y temporalmente es el que siguieron las películas aquí analizadas, no para evitar las alusiones a su contemporaneidad, sino para utilizar esas ambientaciones como excusa para salir de la norma.

Este enfoque es el que primó en la mirada de Schlieper y Christensen, quienes, bajo la apariencia de un cine de *qualité* —lejano en sus ambientaciones a los imaginarios nacionales— se permitieron jugar y experimentar con alternativas tanto a este tipo de producciones como a sus propias líneas autorales. El ‘exotismo a la inversa’ tomaba, por lo tanto, escenarios totalmente ajenos al medio local, pero no por su carácter desconocido y misterioso como era el caso del cine de Hollywood, sino justamente porque su familiaridad para el medio local

permitiría ocultar las transgresiones allí presentadas. La total ajenidad de los escenarios permite construir mundos alternativos no solo en el ambiente representado, sino también en las cosmovisiones y los principios morales que los construyen. En lugar de retomar la ambientación europea simplemente como una construcción imitativa de escenarios y vestuarios, ambos realizadores argentinos la aprovecharon para indagar en aspectos morales y filosóficos cuya discusión estaba implícitamente vedada en el medio local.

Ello se produjo fundamentalmente en la representación del deseo y la sexualidad. El punto de desvío principal que ambos compartieron fue el relegamiento del romance heterosexual dentro de sus relatos, que se convirtió así en una excusa para brindar mayor espacio a otras indagaciones. Si, como señalan generalmente los estudios sobre cine clásico, la trama romántica de la pareja protagonista era el elemento fundamental que estructuraba las obras cinematográficas de esos años, en las películas aquí estudiadas se presenta una tensión entre su aparente centralidad y los intereses de sus realizadores.

En *La casa está vacía*, las relaciones Carlos-Ruth y Jorge-Ruth son secundarias al motor de la acción, que es la relación Carlos-Jorge. Ello se establece ya desde los propios créditos iniciales de la película, donde Flores y Vilches, que encarnan a los hermanos, son presentados juntos antes del título del film, mientras que la protagonista femenina, María Teresa Squella, aparece recién después del cartel con el nombre de la película. Esta preponderancia de la relación entre ambos hombres por sobre la romántica se hará constante a lo largo del relato y será tensionada por una puesta en escena que insinúa un vínculo que excede lo fraternal.

La primera escena que presenta a Jorge y Carlos ya adultos establece claramente esta propuesta. Ambos comparten una cena en la que el mayor plantea la posibilidad de ir a trabajar a un fundo lejos del hogar, frente a lo cual su

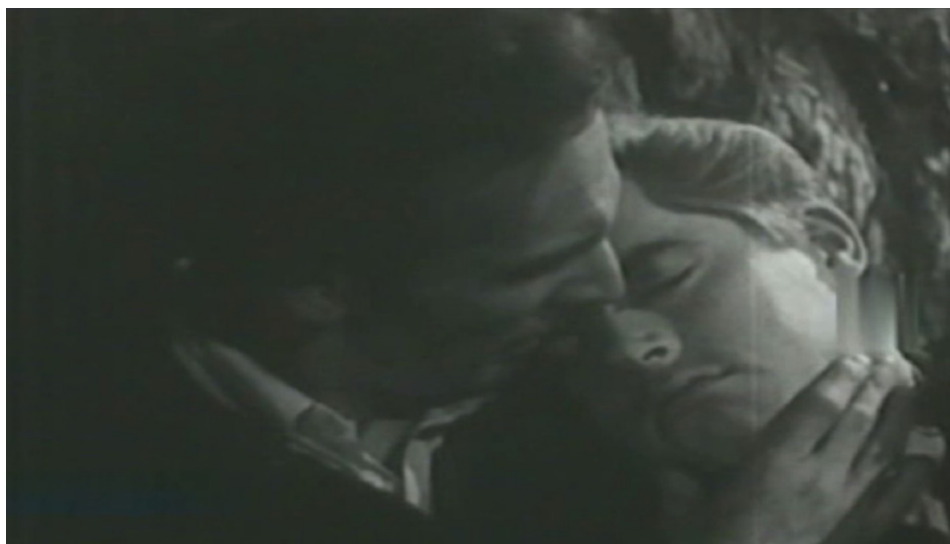


Imagen 5: Ernesto Vilches y Alejandra Flores en *La casa está vacía*

hermano le contesta “¿Separarnos? Ni pensarlo”. Carlos le responde que ya ha rechazado la oferta y ambos se prometen mutuamente que, a partir de ese momento, nunca se separarán. “Nada ni nadie ha de separarnos, ninguna persona extraña, nadie que pueda disminuir nuestro cariño o poner odio entre los dos”, dice Jorge. Filmados parados frente a frente, en un plano americano que resalta la corta distancia física que los separa, son finalmente interrumpidos por visitantes, frente a lo cual el hermano menor se queja: “A veces quisiera que no vieran tan seguido. ¡No nos dejan solos ni un momento!”

Esta dinámica de rechazo del joven a cualquier factor externo se hace presente también de parte del mayor. Cuando Jorge es llamado a las filas de la marina, Carlos sospecha que quizás busque casarse antes de partir. Frente a ello irrumpe en el momento en que el menor se despidió de una amiga cercana, con una música de fondo que resalta la tempestuosidad del momento. Cuando el más joven lo confronta, Carlos reconoce que su pasión fraterna por Jorge lo sobrepasa y, al partir su hermano menor, cae en estado de sombras y ebriedad constante. Para resaltar su desesperación, Schlieper lo filma en el caserón que compartían con planos generales que resaltan la pequeñez del hombre en el ambiente.

El regreso de Jorge supone luego una confrontación entre ambos, ya que la figura de Ruth ha roto la promesa que se habían hecho. Tanto la reunión de los hermanos y la pelea posterior son filmadas en planos contrapicados que, siguiendo las reglas del melodrama, va exacerbando las pasiones entre ambos hombres.⁴ A partir de aquí el carácter melodramático de la relación entre ellos se vuelve central en el posterior desarrollo del relato.

El desborde pasional es explotado al máximo en el desenlace del film. Cuando Carlos sospecha que Jorge ha huido con Ruth, los persigue por la playa de noche. Toda la secuencia es filmada con sombras, planos picados y una música ominosa que marca el peligro y el desborde. Carlos intenta disparar a su esposa, pero su hermano se interpone y recibe el tiro en el pecho. Cuando el joven colapsa, Ruth queda fuera de campo y la imagen muestra cómo Jorge desfallece en los brazos de su hermano. Ello es filmado en un primer plano de ambos rostros, las cabezas juntas cruzando miradas, mientras Carlos le pide perdón por haber roto la promesa de su unión inseparable. Finalmente, el hermano menor muere mientras el mayor le acaricia el rostro y le promete un futuro donde saldrán juntos a recorrer los viñedos (Imagen 5).

4:: Antes del regreso de Jorge a su hogar, se presenta una escena donde el joven, luego de terminar el servicio en la marina, se encuentra en un cabaret con otros compañeros y un conjunto de mujeres. Cuando una de ellas le pregunta si su deseo de volver al hogar se debe a que espera encontrarse con alguien, Jorge, filmado en un primer plano, suspira: “Sí, mi hermano”.



Imagen 6: Carlos Cores en *La dama de la muerte*

Las ambientaciones foráneas le permitieron a Schlieper narrar esta relación de un modo diferente a las pautas tradicionales que caracterizaban al cine clásico. Si bien el resumen argumental parece dar cuenta de un triángulo amoroso con Ruth como el objeto de disputa, la puesta en escena plantea constantemente que el rol de la joven es el de desestabilizadora de una relación fraterna que es central al relato. Mientras que los films argentinos del director tuvieron generalmente como tema central la guerra de sexos de las parejas modernas, su incursión en el cine chileno le permitió explorar un terreno incierto e indeterminado construido en torno a una relación incestuosa homosexual.

La propuesta de *La casa está vacía* hubiese sido más esperable de la mano de Carlos Christensen, quien jugaba en sus películas con la ambigüedad sexual y tenía como eje central el desborde de los deseos y las pasiones de sus protagonistas. Es por ello destacable que la experiencia chilena le permitió a este realizador un desvío justamente

hacia el lado opuesto, en un film centrado en la pulsión de muerte de su protagonista como motor de las acciones. En lugar del exceso del melodrama, lo que domina en *La dama de la muerte* es un frío nihilismo que focaliza en la inexorabilidad del destino.

Cuando Braun deambula absorto por las calles de Londres, se presenta una composición del cuadro que establece claramente la divergencia que el film plantea con la obra de Christensen. En sus películas argentinas era frecuente la aparición de un momento en el que la protagonista, sobrepasada por la pasión carnal, se entregaba al deseo. Esta escena era filmada en un plano medio, contrapicado, con una iluminación que la rodeaba como si fuera un aura mientras la cámara se acercaba a su rostro desbordado. Aquí se repite una composición similar con Braun, pero no es la pulsión sexual la que lo sobrecoge, sino que esta composición visual se presenta cuando el protagonista se da cuenta de que no podrá salvarse de la muerte (Imagen 6).

Esta sensación prevalente es reforzada a partir de la languidez que marca el montaje del film. La primera experiencia de Braun en el Club de los Suicidas, por ejemplo, es filmada articulando primeros planos y planos generales mientras se van repartiendo las cartas a los miembros. De este modo, sin que haya ninguna línea de diálogo, se mantiene un suspenso constante donde la música se realza cada vez que uno de ellos levanta la suya y conoce su suerte. La secuencia se extiende a lo largo de dos momentos, primero para la carta del próximo a morir y luego para su asesino, lo cual conduce la impronta del peligro, el miedo y la incertidumbre a un límite de lo soportable. Christensen lleva esta composición más allá al repetir más adelante en el film la misma modalidad en la reunión del club donde Braun levanta la carta que le significa la muerte. Esta reiteración de una escena cargada de angustia y lentitud resalta aún más que su principal interés es la representación de una sensación alejada de cualquier tipo de pulsión vital.

La propia subtrama romántica, presentada como una posible alternativa a este destino, termina siendo sobrepasada por el estilo dominante del film. Más allá de una escena bucólica en un parque donde una gitana le pronostica a Braun una larga vida, todos los momentos que presentan a la pareja se dan en ambientes tan sobrecargados como el Club de los Suicidas. Es así como, al igual que en el film de Schlieper, el romance heterosexual termina siendo un pretexto de narración tradicional frente a una trama cuyos intereses se centran en otras cuestiones.

No es casual, por lo tanto, que sea nuevamente aquí la muerte de un hombre a manos de otro hombre la que marca el desenlace. La resolución del conflicto de Braun se da, al igual que Jorge en *La casa está vacía*, a partir del disparo de una figura masculina

que lo ha guiado y lo ha moldeado en sus instintos, que divergen de lo socialmente aceptado. Como en aquella relación semi-incestuosa entre ambos hermanos, aquí la relación de Braun y Clifford se basaba en un pacto oscuro y condenado a la tragedia.

Sin embargo, a diferencia de aquella escena final donde ambos hermanos lograban despedirse de un modo similar al del melodrama, aquí la distancia de la profundidad de campo muestra la soledad y la lejanía entre ambos hombres. Braun muere lejos de la cámara como una sombra que cae, y el último plano del film muestra a Clifford, parado solo, rompiendo la carta que lo ha llevado a cometer su crimen. De este modo, se refuerza la visión casi nihilista y desesperanzadora del film al llevar la soledad de sus propios protagonistas hasta las últimas consecuencias.

Tanto Schlieper como Christensen encontraron de este modo la posibilidad en estos films de desarrollar un 'exotismo a la inversa', tomando escenarios propios del cine occidental para plantearlos como foráneos y, a partir de ello, experimentar con fórmulas genéricas. Ambos lo hicieron a partir del deseo, motor central del melodrama, al que le dieron giros que suponen visiones alternativas a las que dominaban los cines latinoamericanos. Schlieper lo orientó hacia el homoerotismo y el incesto, jugando en los límites de lo no dicho. Christensen por su parte, lo llevó hacia la imagen contrapuesta del impulso de muerte como disparador de su protagonista.

Mientras que para los directores de Hollywood el exotismo de las imágenes era la oportunidad de plantear el desborde de la sexualidad, los realizadores argentinos encontraron en la total ajenidad de los escenarios nuevos caminos para salirse de las reglas sexuales del cine latinoamericano. Schlieper y Christensen

se permitieron, a partir de su extranjería, aplicar el mencionado exotismo a la inversa, a partir del cual evitaron imitar los modelos de representación hegemónicos de las adaptaciones de la literatura universal para apropiarse lúdicamente de ellos. *La casa está vacía* y *La dama de la muerte* se convirtieron así en espacios de exploración que presentaron caminos alternativos posibles para las producciones industriales de los cines latinoamericanos.

Consideraciones finales

A partir del caso de los proyectos transnacionales en el cine europeo de los años 20, Tim Bergfelder (1999) sostiene que las culturas cinematográficas locales se componen de diversas estrategias en las que conviven discursos dominantes con espacios de divergencias y contradicciones. Estas 'interferencias', sostiene, son una parte integral de cualquier cultura filmica y demuestran una conformación múltiple que se aleja de oposiciones esencialistas para demostrar la importancia de expandir las fronteras y los marcos con que se estudia la historia del cine.

La casa está vacía y *La dama de la muerte* suponen casos particulares, tanto dentro de las cinematografías nacionales en las que se insertan como en el contexto de las carreras de sus directores. En este sentido, ampliar la mirada a partir de la consideración de los viajes como experiencias, no solamente profesionales sino de indagación estética y temática, permite posicionar nuevamente la mirada sobre ellas y reconsiderarlas desde la perspectiva que propone Bergfelder.

Ambos directores encontraron en la experiencia de filmar en otro país las circunstancias para experimentar y salirse de aquellos lugares donde la propia industria argentina los había encasillado. En su propuesta de retomar los cineastas viajeros, Ana López (2000) plantea que esta perspectiva permite repensar los cines nacionales a partir de las influencias

e intercambios que sus recorridos van marcando. La experiencia de Schlieper y Christensen en Chilefilms demuestra, asimismo, que esta influencia no era unidireccional, sino que para los propios viajeros su estadía en espacios extraños supuso también la posibilidad de la divergencia y la exploración.

El regreso de ambos directores a la Argentina marcó el comienzo de nuevas etapas en sus carreras. Schlieper completaría dos melodramas góticos más y luego comenzaría su ciclo de comedias con una impronta moderna y frenética. Christensen, por su parte, dejaría de lado las comedias burguesas para adentrarse y convertirse en el principal referente del melodrama erótico, sumando más adelante en su carrera nuevas experiencias en los cines de Venezuela, Perú y Brasil.⁵

El impacto de estos viajes sobre Chilefilms fue distinto ya que, si bien las películas pudieron suponer un giro aceptable en las carreras de los directores, este desvío no era visto con buenos ojos por el medio cinematográfico chileno. Los años siguientes de la productora vieron una mayor presencia de chilenos en la silla del director, aunque en los sets de filmación siguieron conviviendo trabajadores de distintas procedencias. Sin embargo, a partir de las dos películas aquí estudiadas se instaló la visión de la productora como un espacio cosmopolita alejado de las expectativas locales.

En la revista *Ecran*, el crítico Pancho Pistolas reclamaba en 1947:

Es intolerable suponer que la bella costa de Zapallar pueda simular un lugar nórdico, o que los exteriores de un parque santiaguino sirvan de fondo a Londres. El público así lo ha comprendido y se ha dicho: si el cine chileno no es ni siquiera chileno en su idiosincrasia... ¿por qué he de prestarle mi apoyo? (Pistolas citado en Machuca Serey, 2015, p. 205)

5:: Un mayor estudio sobre la trashumancia de Christensen puede encontrarse en Ruffinelli (1998) y en López (2000).

Las referencias directas a Schlieper y sus costas marítimas y Christensen con sus parques londinenses ponen de manifiesto el rechazo que las divergencias de los argentinos habían suscitado por parte del campo cinematográfico chileno.

María Paz Peirano (2015) plantea que “según el medio local Chilefilms nunca logró ser ‘nuestro’, ni en un sentido tradicionalista ni tampoco efectivamente en un sentido político-económico. Chilefilms no representaba, pues, al ‘cine chileno’” (p. 90). Sin embargo, como indica Claudia Bossay Pisano (2008):

Chilefilms utilizó varias tácticas económicas del paradigma clásico estadounidense para sus cintas, las cuales siempre parecían tener un pequeño detalle erróneo, casi siempre el guion, pero en otros casos, mala producción. Pero además tuvo una táctica distinta, quizás no del agrado del espectador chileno. Chilefilms no dejó de innovar. De viajar a Londres del siglo XIX o al Oriente o hacer suspenso y dramas psicológicos, se alejó del típico melodrama o comedia criollo e innovó en el cine (p. 60).⁶

De este modo, más que buscar modelos de representación donde primara lo autóctono y lo localista, la particularidad de esta producción se basó en gran parte en esta experimentación con marcas de producción industrial. Tanto *La casa está vacía* como *La dama de la muerte* supusieron quizás las muestras más acabadas de ello, al valerse de la intersección entre el espíritu del exotismo a la inversa de los cineastas viajeros que las realizaron y las pretensiones de ser una industria moderna del entorno en que se insertaron.

Resulta interesante, asimismo, que este carácter tras-humano y alejado de una pertenencia geográfica, que marcó la producción y recepción de los films,

continuó asimismo luego en su circulación. En este sentido, su rescate y reformulación por Jerry Warren para *La maldición de la mano de piedra* no hace más que resaltar la naturaleza extraña, alterna y desplazada de estas producciones. Así como el productor encontró en su carácter de interferencias dentro de un modelo industrial consagrado una riqueza y un atractivo insospechado, incorporar estos espacios a la historiografía del cine latinoamericano permite complejizar los relatos tradicionales y repensar las categorías que han guiado su estudio.

Referencias

- Bergfelder, T. (1999). Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong. En A. Highson y R. Maltby (Eds.), *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939* (pp. 302–323). Exeter, Reino Unido: University of Exeter Press.
- Bergfelder, T. (2005). International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s. New York, NY-Oxford, Reino Unido: Berghahn Books.
- Bernini, E. (2009). Un cine culto para el pueblo: la transposición como política del cine durante el primer peronismo. *Kilómetro 111*, 8, 87–101.
- Bossay Pisano, C.M. (2008). *La época de los grandes ensayos cinematográficos. Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta* (Tesis de grado). Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias Sociales e Historia, Santiago de Chile.
- Hansen, M. (2009). Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale. En N. Durovicova y K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 287–314). New York, NY: Routledge.
- Hayward, S. (2000). Framing National Cinemas. En M. Hjort y S. McKenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 81–94). London, Reino Unido– New York, NY: Routledge.
- Horta Canales, L. (2015). Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción en Chilefilms 1944–1949. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *ChileFilms, el Hollywood criollo*.

6:: La mención de Oriente hace referencia a *El diamante del maharajá* (Roberto de Ribón, 1946), otra película marcada por la presencia de viajeros provenientes de la Argentina con ambientaciones lejanas que retoman imaginarios que circulaban en el cine de Hollywood. Mientras que de Ribón era un director español que se había exiliado en Argentina y había filmado allí solamente una película, el verdadero representante del cine rioplatense era aquí el protagonista, Luis Sandrini, quien llevó su personaje cómico a un relator donde compartía escenas con sultanes y odaliscas.

- Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 155-192). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Kelly-Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- Kruger, C. (2011). Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo di Núbila. *AdVersus*, 8(21), 85-100.
- López, A. (2000). Crossing Nations and Genres. Travelling Filmmakers. En C. Noriega (Ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (pp. 67-80). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Machuca Serey, A. (2015). Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *Chile-Films, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 193-246). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Morrow, C. (2012). It's Good to be the King. Hollywood's Mythical Monarchies, Troubled Republics, and Crazy Kingdoms. En A. Horton y J. E. Rapf (Eds.), *A Companion to Film Comedy* (pp. 249-272). Oxford, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Peirano, M. P. (2015). Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *ChileFilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 41-90). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Ruffinelli, J. (1998). Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen. *Nuevo Texto Crítico*, 21/22, 277-325.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- Vasey, R. (1997). *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Exeter, Reino Unido: University of Exeter Press.
- Calderón, J.L. (Productor) y Rivero, F.A. (Director). (1943). *Los miserables* [Película]. México: Azteca Films.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *Adán y la serpiente* [Película]. Argentina: Lumiton.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *El ángel desnudo* [Película]. Argentina: Lumiton.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *La dama de la muerte*. [Película]. Chile: Chile Films.
- de Fuentes, F. (Productor) y Martínez Solares, G. (Director). (1959). *La casa del terror* [Película]. México: Diana Films.
- de Zavallá, A. (Director). (1946). *El gran amor de Bécquer* [Película]. Argentina: Pyada-Andes.
- Edwards, A., Gallart, C. y Warren, J. (Productores) y Warren, J. (Director). (1965). *Curse of the Hand Stone* [Película]. Estados Unidos: ADP Pictures.
- Moglia Barth, L. (Director). (1944). *Romance de medio siglo* [Película]. Chile: Chile Films.
- Ripstein, A. y Santos Galindo, C. (Productores) y Cortés, F. (Director). (1961). *La marca del muerto* [Película]. México: Alameda Films.
- Ripstein, A. y Warren, J. (Productores) y Warren, J. (Director). (1965). *Creature of the Walking Dead* [Película]. Estados Unidos: Jerry Warren Productions.
- Schlieper, C. (Director). (1942). *Mañana me suicido* [Película]. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos.
- Schlieper, C. (Director). (1944). *El deseo* [Película]. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos.
- Schlieper, C. (Director). (1945). *La casa está vacía* [Película]. Chile: Chile Films.
- Warren, J. (Productor y Director). (1964). *Face of the Screaming Werewolf* [Película]. Estados Unidos: Jerry Warren Productions.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

A. K-H. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: Leandro Delgado

Filmes

- Borcosque, C. (Director). (1945). *Amarga verdad* [Película]. Chile: Chile Films.
- Calderón, G. (Productor) y Portillo, R. (Director). (1957). *La momia azteca* [Película]. México: Cinematográfica Calderón.

Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas

The Latin American Colloquiums of Photography and the reconfiguration of photographic practices

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>

Leticia Rigat

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

ORCID: 0000-0002-4761-7142

RESUMEN

El presente trabajo se propone reflexionar sobre los cambios en los modos de representación en la fotografía latinoamericana en los años noventa. En ese período es posible observar una ruptura con el fotodocumentalismo de registro directo, estética que se había establecido como característica de la fotografía de la región en las décadas precedentes. Dicha transformación es observable a partir del auge de obras fotográficas caracterizadas por la intervención de los autores —ya sea sobre el plano de la representación o sobre el plano de lo representado—, lo que genera una dimensión de la temporalidad propia del arte contemporáneo y del pensamiento latinoamericanista: deconstruir las imágenes que conformaron los imaginarios y la identidad latinoamericana en el presente. En este sentido, se indagan los documentos y actas de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía que tuvieron lugar entre los años 1978 y 1996, en los que se buscó definir y categorizar a las prácticas fotográficas.

Palabras clave: fotografía; Latinoamérica; documentalismo; identidad; arte contemporáneo.

ABSTRACT

This article reflects on the changes in the ways of representation in Latin American photography during the 1990s. In this period, it is possible to observe a rupture with the documentary photography of direct registration, a kind of aesthetics that had been established as a feature of the regional photography in the preceding decades. The above-mentioned transformation can be observed from the rise of photographic works characterized by the authors' intervention (either on the level of representation and/or the level of the represented), causing a dimension of temporality typical of contemporary art and the Latin Americanist thought: to deconstruct the images that shaped our imaginaries and the Latin American identity in the present. In this sense, the documents and minutes from the Latin American Colloquiums of Photography, which took place between 1978 and 1996, are inquired. During these colloquiums, photographic practices tried to be defined and categorized.

Keywords: photography; Latin America; documentary; identity; contemporary art.

Cómo citar: Rigat, L. (2020). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas. *Dixit*, 32, 33–45. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>

Recepción: 25/03/2020 :: Revisión: 11/05/2020 :: Aceptación: 15/05/2020

Introducción

El propósito de este trabajo es reflexionar sobre los cambios en los modos de representación en la fotografía latinoamericana en la década del noventa. Es posible observar en este período una transformación en las prácticas fotográficas respecto a la estética que se había establecido como característica en la región en las décadas precedentes: el fotodocumentalismo de registro directo.

Desde esta perspectiva, se busca explorar, a partir de una lectura crítico-interpretativa, diferentes teorías a través de las cuales académicos, críticos, fotógrafos y curadores buscaron definir a la fotografía latinoamericana. A tal fin se toman como eje los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía que tuvieron lugar entre los años 1978 y 1996, en los que se buscó caracterizar a la fotografía de la región. Se indaga en los documentos y las actas de estos coloquios con el objetivo de proporcionar una lectura sobre el pensamiento sobre la fotografía latinoamericana en aquel contexto, intentando identificar los principales ejes de discusión.

Dicho análisis se propone a partir de la comparación de dos momentos diferentes. Por una parte, los primeros coloquios latinoamericanos de fotografía, en los que se comenzó a debatir sobre qué caracteriza a la fotografía latinoamericana. Fue a partir de estos que se estableció una categoría que englobaba a las prácticas fotográficas bajo la lógica del documentalismo para la representación del *ser* latinoamericano, su identidad y su historia compartida en las diferentes naciones. Por otra parte, el cambio de dicha definición en la década del noventa, momento en el que puede observarse una transformación en los modos de pensar a la fotografía realizada en América Latina. Esto dio lugar a una renovación de los modos de representación a través de la imagen fotográfica, con lo que se buscaba complejizar las miradas sobre el pasado colonial, el pasado reciente, la heterogeneidad de nuestras identidades y las diversidades culturales.

1:: La historia oficial de la fotografía se ha centrado en el detalle de los avances técnicos realizados en los países centrales, y a partir de fotógrafos europeos y estadounidenses. No obstante, a partir de los años 70, en Latinoamérica se buscó reconstruir una historia que incluyera a los pioneros de la invención de la fotografía y a los fotógrafos oriundos de la región. Entre ellos se destaca la labor de Kossoy (2001).

En este sentido, en los años noventa es posible identificar un conjunto de obras fotográficas que rompen con la concepción ontológica que había marcado el valor de lo documental, caracterizadas por la intervención de los autores —ya sea sobre el plano de la representación o sobre el plano de lo representado—, generando una dimensión de la temporalidad propia del arte contemporáneo: recuperar el pasado, deconstruir las imágenes que conformaron nuestros imaginarios, indagar la memoria y la identidad latinoamericana en el presente, a partir de operaciones artísticas como el collage, la puesta en escena, la resignificación y alteración de archivos.

Hacia una definición de la fotografía latinoamericana

Los estudios sobre fotografía latinoamericana son relativamente recientes. No fue hasta la década de 1970 que comienzan a aparecer trabajos de investigación, coloquios y exhibiciones que ponen en escena este concepto. Desde aquel momento al presente, las investigaciones en el tema, las exposiciones, coloquios, bienales y debates se han incrementado notablemente, y han ido variando determinados enfoques en torno a la fotografía y a Latinoamérica. De los primeros casos, se puede decir que en su mayoría se trataba de investigadores europeos o norteamericanos que reproducían los ejes verticales de los centros a las periferias (Sampaio Barbosa, 2011; Zerwes, 2016; Cisneros Hernández, 2013) y en función de tópicos como lo exótico, lo tercermundista, el subdesarrollo y la violencia.¹

El uso de la denominación *fotografía latinoamericana* tiene como antecedente, en primer lugar, un artículo de la investigadora venezolana María Teresa Boulton, publicado en 1950 en la *Revista Reflejos*—editada por el Club Fotográfico de Venezuela, bajo la dirección de José M. Gil Espinoza y Ángel J. Álvarez—(Villares Ferrer, 2016, p. 1). En segundo lugar, la Primera Exposición de Fotografía Latinoamericana

(1949), organizada por la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), curada por el crítico de arte cubano José Gómez Sicre (Navarrete, 2017, p. 200).² Son dos experiencias tempranas en la conformación de un imaginario en torno a la fotografía latinoamericana, pero en las que no se hicieron pronunciamientos específicos sobre qué caracteriza o define a las prácticas fotográficas de la región.

Es en la década del setenta cuando comienzan los estudios sistemáticos de las historias nacionales de la fotografía latinoamericana (Sampaio Barbosa, 2011; Zerwes, 2016), en conjunción a la emergencia de un “movimiento fotográfico latinoamericano” (Navarrete, 2017, p. 201) que cobró visibilidad en 1978 con la realización en México del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Fue un momento inaugural en la definición de la fotografía latinoamericana (Navarrete, 2017; González Flores, 2005; Villares Ferrer, 2016; Carreras, 2018; Martínez, 2008; Corp, 2018; Cisneros Hernández, 2013) que tuvo su continuación en sucesivos encuentros: Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1981); Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (La Habana, 1984); Encuentro de Fotografía Latinoamericana (Caracas, 1993) y el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1996).³ Asimismo, luego del Primer Coloquio se impulsó la profesionalización e institucionalización de la fotografía en América Latina (Zewers y Costa, 2017).

Los mencionados coloquios se propusieron situar a la fotografía latinoamericana en el contexto de las actividades de la fotografía internacional,⁴ y propiciar una reflexión crítica sobre la identidad visual de las prácticas fotográficas de la región más allá de una distinción en términos geográficos (Carreras, 2018; Corp, 2018), identificando puntos en común en las producciones de los distintos países.

En 1978 se celebra en México el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía y con los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública. Conjuntamente se realizó la exhibición *Hecho en Latinoamérica* en el Museo de Arte Moderno de México D.F., entre el 11 de mayo y el 9 de julio.⁵ En la presentación, la crítica de arte Raquel Tibol propone al documentalismo como práctica por excelencia de la fotografía:

La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que se tiene objetivamente frente a la cámara se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva de todas sus manifestaciones; de ahí su valor documental (Tibol, 1978, p. 19).

Tibol convoca a los fotógrafos de la región al encuentro y al diálogo, para que con “elocuencia crítica” contribuyan a expresar *el ser latinoamericano*, definiendo en los siguientes términos lo que considera “la plataforma común del fotógrafo latinoamericano”: atareado con frecuencia en asuntos nacionales marcados por presiones económicas, políticas y militares, las dependencias del imperialismo y de la explotación oligárquica en la que vive la gran mayoría de los países de la región (Tibol, 1978, p. 20).

Pedro Meyer, presidente en aquel momento del Consejo Mexicano de Fotografía y una figura clave en la organización de casi todos los encuentros de esta época, afirmaba en su ponencia:

No quisiera dar la impresión de que la única fotografía que vale sea la llamada de *denuncia social*; pero si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras tendrá que partir de la ineludible condición de

2:: Se presentó en la Galería de la Unión Panamericana, en Washington, del 12 de enero al 15 de febrero de 1949. Incluyó a los siguientes fotógrafos: Alfredo Linares (Bolivia); Esteban A. De Varona (Costa Rica); Julio Zadik (Guatemala); Luis Márquez, Agustín Mayo, Pedro Camps, Jesús M. Talavera, Raúl Conde, Lola Álvarez Bravo y Marianne (México); Federico Donna y A. Friedics (Paraguay); Martín Chambi, Rómulo M. Sassarego, González Salazar, Abraham Guillén y J. De Ridder (Perú); y Alfredo Boulton (Venezuela).

3:: Estos primeros encuentros pueden considerarse precursores de reuniones, coloquios y exhibiciones sobre fotografía latinoamericana que continúan hasta hoy: las Bienales organizadas por el Centro de la Imagen de México (desde 1980); el Forum de Fotografía Latinoamericana de Itaú Cultura (Brasil, 2007, 2010, 2013, 2016), las Jornadas de Fotografía en el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay (desde 2005) y el Coloquio Latinoamericano de Fotografía de la Fundación Pedro Meyer, entre otros.

4:: La exposición fue considerada por *Time-Life* como una de las más importantes de 1978; recibió críticas positivas en la *Revista Afterimage* y en *El Correo Catalán*. Parte de sus obras se incorporaron a una exposición itinerante en los festivales de Venecia y Arles, en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York y en la muestra *La fotografía latinoamericana contemporánea*, organizada por el Museo de Arte Moderno de París (Santos, 2014, p. 166).

5:: Ambos eventos contaron con una amplia participación de fotógrafos y ponentes de distintos países, con 3098 fotografías de 355 fotógrafos de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

la fotografía, es decir, de una realidad de la cual tomar sus imágenes y, a diferencia del pintor que puede inventar sus realidades, el fotógrafo tiene que entrar en contacto con su mundo y seleccionar de allí lo que desea. Si aquí es donde escogimos producir, de América Latina, de las entrañas de estas tierras tendrá que surgir las imágenes que habremos de realizar (Meyeren Carreras, 2018, p. 17).

Se trata de un espíritu expuesto en diferentes ponencias, pero que puede reconocerse también en las *notas* que los fotógrafos enviaron para explicar su labor y los fundamentos de sus obras. Estas notas han sido incluidas junto a las fotografías que integraron la muestra en la publicación de las memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, bajo el título *Hecho en Latinoamérica* (Consejo Mexicano de Fotografía, 1978).

En las afirmaciones de los fotógrafos puede notarse una constante reivindicación de las cualidades de la fotografía para la representación fiel de lo real, de sus posibilidades técnicas de registro directo, que lleva a una reafirmación de la fotografía como documento de denuncia de la situación social latinoamericana en cuanto a choques de culturas, violencias, pobreza y marginación.

En 1981, nuevamente en México, tuvo lugar el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía y el Instituto Nacional de Bellas Artes. En términos generales, las bases de la convocatoria y de la selección de imágenes para la exposición *Hecho en Latinoamérica*⁶ en el Palacio de Bellas Artes de México D.F. fueron las mismas que en el Primer Coloquio.

En esta ocasión, Pedro Meyer volvía a destacar a la fotografía documental como la expresión por excelencia de la fotografía en América Latina, y a la identidad latinoamericana en relación con la colonización, las

dependencias y los sometimientos de la región por el imperialismo. Proponiendo una reflexión sobre *desde dónde* miramos y pensamos a Latinoamérica, Meyer plantea una serie de interrogantes, a los que las distintas ponencias y diálogos buscaron dar respuesta: ¿Para quién y en dónde estamos fotografiando? ¿Cuáles son los parámetros para valorar nuestras obras? ¿A quiénes y dentro de cuáles contextos interesa mostrar la obra? ¿Cuáles son los mecanismos más idóneos para difundir la obra fotográfica nuestra? (Meyer, 1981).

Al igual que en el encuentro de 1978, la práctica documental es reivindicada como un medio de producir testimonios visuales y generar conciencia social (Villareal, 1981; García Joya, 1981; Günter, 1981). No obstante, se refuerza la cuestión de lo ideológico, de las codificaciones culturales del sentido donde el fotógrafo debe asumir una actitud crítica y comprometida con los propios actores sociales, con conciencia plena de las situaciones a fin de no reforzar ni reproducir estereotipos; todo con el objetivo de encontrar una mirada latinoamericana que permita la liberación del colonialismo cultural (García Canclini, 1981; Rosler, 1981; Grobet, 1981; Monsivais, 1981; Facio, 1981; Benedetti, 1981).

Tres años después, en 1984, se llevó a cabo el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, esta vez en la Casa de las Américas de Cuba, junto con la tercera exposición *Hecho en Latinoamérica*.⁷ Tanto en la muestra fotográfica como en las exposiciones teóricas continúa predominando la reivindicación del documentalismo (Tibol, 1984/2018; Meyer, 1984/2018; García Canclini, 1984/2018). No obstante, comienza a hacerse notar un interés por explorar nuevos géneros, temas y formatos. En las exposiciones se señala la necesidad de una revisión historiográfica sobre la fotografía latinoamericana por fuera de las historias *universales* de fotografía y su visión eurocéntrica (Haya, 1984/2018), como así también de la creación de espacios de formación y exhibición.

6:: El comité de selección estuvo integrado por Néstor García Canclini (Argentina); Max Kozloff (Estados Unidos); Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico); Antonio Rodríguez (México); María Eugenia Haya (Cuba); Paul Leduc (México); y Pablo Ortiz Monasterio (México).

7:: Se recibieron 3126 imágenes de 512 autores de 21 países. Los miembros del comité de selección fueron Raúl Corrales (Cuba), José Antonio Figueroa (Cuba), Fernell Franco (Colombia), Graciela Iturbide (México), Juca Martins (Brasil), Vladimir Sersa (Venezuela) y Jorge Timossi (Argentina). El encuentro contó con la participación de Fidel Castro, quien destacó a los coloquios como constructores de la unión latinoamericana. Su intervención es comentada en algunos documentos, pero no se ha encontrado su transcripción completa (Carreras, 2018, p. 23).

En este Tercer Coloquio se abandona el interrogante y se afirma la existencia de una fotografía latinoamericana cuyas prácticas tienen una historia, una estética y una función social propia. Las ponencias proponían una revisión y una ampliación de los debates de los coloquios precedentes y, en las conclusiones del encuentro, se planteaba la importancia de continuar con los coloquios y se proponía como sede a Brasil. Sin embargo, el Cuarto Coloquio no se realizaría hasta 1993, en Caracas. Además, se proponían varias exposiciones internacionales que no se realizaron hasta que, en 1992, se presentó *Image and Memory*, organizada por Fotofest en Houston (Carreras, 2018).

En 1993 se realizó en Caracas el Encuentro de Fotografía Latinoamericana, organizado y patrocinado por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela y Fundarte. La muestra de fotografías *Romper los márgenes* estuvo curada por José Antonio Navarrete. Este encuentro buscaba dar continuidad a los coloquios precedentes; de hecho, fue considerado luego como el IV Coloquio Latinoamericano de Fotografía por los organizadores. No obstante, en este encuentro es posible notar una ruptura con los paradigmas establecidos en los coloquios anteriores en torno a la producción fotográfica de la región. Se daba mayor lugar a las producciones más conceptuales antes que al documentalismo, al valor testimonial y al posicionamiento ideológico. En la presentación, Ildemaro Torres (1993) planteaba la diferencia entre los tres primeros coloquios y el encuentro de 1993:

Se trata de recordar valiosas experiencias previas como las de los Coloquios de Fotografía celebrados en México y en la Habana, pero no necesariamente de retomarlas de donde ellas habían quedado, de valorar lo hecho como una guía para la planificación, pero con el cuidado de llevar adelante el nuevo compromiso a la luz de criterios de hoy (p. 3).

En su participación, Nelson Herrera Ysla (1993) proponía algunos interrogantes que ponían en duda la existencia de una fotografía latinoamericana:

La fotografía latinoamericana actual es también un enunciado ambiguo y un tanto resbaloso: ¿de cuál Latinoamérica estamos hablando? [...] ¿De qué fotografía, la que interpreta o experimenta? ¿o la que sirve para difundir la mentira del subdesarrollo en bellísimas páginas de revistas o periódicos y vallas urbanas? (p. 11).

Reforzando esta idea, Mariana Figarella (1993) en su comentario a la ponencia de Herrera Ysla, plantea las limitaciones de las prácticas fotográficas desde los paradigmas establecidos en los coloquios anteriores:

En la década pasada el panorama de la fotografía en el continente toma un nuevo giro, da una vuelta de tuerca: la concepción de la fotografía como instrumento para armar a partir de la realidad un discurso político social aminora, mas no desaparece para dar paso a propuestas más individualistas, intimistas y escépticas [...] Conceptos como puesta en escena, apropiación, reciclaje, descontextualización, deconstrucción ganan terreno dentro del nuevo lenguaje de la fotografía contemporánea latinoamericana (p.24).

Estos cuestionamientos y nuevos ejes de discusión se mantuvieron y ganaron fuerza en el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía en 1996, organizado por El Centro de la Imagen de México y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y cuya sede volvía a ser México. Desde las presentaciones se convocaba a retomar aquellas inquietudes que se habían presentado en el Primer Coloquio de 1978 y a revisar cuáles habían sido los discursos y discusiones que sustentaron el pensamiento sobre la fotografía latinoamericana.

De esta manera, Patricia Mendoza (1996/2000), en ese entonces directora del Centro de la Imagen de México, se refería a los objetivos del V Coloquio:

Discutir sobre el SER latinoamericano, [...] preguntarnos si un concepto geográfico define la mirada o si genera una entidad; si las circunstancias históricas que nos unen o el lenguaje común marcan una importancia en la forma de ver, gestando un sueño casi bolivariano traducido a la mirada, o si lo que importa ahora es conciencia ética de su acción transformadora (p. 9).

Además de una gran muestra fotográfica, el encuentro contó con la lectura de dos ponencias magistrales, que tematizaron desde un punto de vista histórico y teórico a la fotografía. Además se realizaron mesas centrales en las que se buscó profundizar la reflexión en torno a los usos de la imagen fotográfica.

La primera de las ponencias magistrales, titulada *Tres carabelas rumbo al próximo milenio*, estuvo a cargo de Pedro Meyer. En ella, Meyer reconoce que desde aquel Primer Coloquio de Fotografía de 1978 se habían producido profundos cambios, tanto en la fotografía como en América Latina. Haciendo referencia a la globalización, con sus grandes y aceleradas migraciones, como así también a los cambios en las tecnologías y las comunicaciones con la digitalización, propone una serie de interrogantes:

Si hablamos de *fotografía latinoamericana*, ¿a cuál fotografía nos estaremos refiriendo?, ¿a la que se origina en determinado territorio?, ¿a la que se crea a partir de cierta sensibilidad y herencia cultural?, ¿a la que solo retrata las caras de América Latina? Mi pregunta sería: ¿Qué condición debe reunir una obra para adquirir la carta de ciudadanía latinoamericana? (Meyer, 1996/2000, p. 17).

Meyer genera con ello un desplazamiento de sus propias intervenciones en los coloquios anteriores en cuanto a la búsqueda de una definición homogénea y abarcadora de la fotografía latinoamericana, para pensar ahora no ya en términos geográficos y situados, sino en el nuevo contexto mundial de globalización. Sobre este punto afirma:

[La fotografía latinoamericana] ha perdido esa nitidez conceptual con la que originalmente la habíamos trazado. Pienso que a medida que pasa el tiempo tendremos que ir encontrando nuevas fórmulas que presenten el tema de la identidad de manera más actual. Tendremos que ampliar el espacio que da cabida a lo que consideramos latinoamericano y al mismo tiempo responder a las necesidades particulares de identidad que se presentan distintas para cada individuo y para cada región (Meyer, 1996/2000, p. 17).

En cuanto a los cambios en la fotografía, auspicia que las nuevas tecnologías pueden colaborar en ampliar el espacio de circulación de la fotografía latinoamericana. Así también se desplaza de la idea del documentalismo como medio de registrar fielmente lo real para reivindicar otras prácticas fotográficas en las que se muestren las ficciones de lo real y de las imágenes. Desde esta misma perspectiva, y en la segunda conferencia magistral titulada *El elogio del vampiro*, Joan Fontcuberta (1996/2000) expone sobre la necesidad de abandonar la idea de que la fotografía es un espejo, una representación fiel de lo real.

Las mesas temáticas se organizaron en torno a premisas como “Medios Alternativos”; “La modernidad en la fotografía latinoamericana”; “Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: Pasado”; “Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: Presente”; “La experiencia de la transterritorialidad”; “Tendencias y alternativas de la fotografía documental”; entre otras.

Si se observan en detalle los títulos de las mesas de debate, no solo pueden deducirse los temas abordados en el coloquio, sino también los cambios respecto a los encuentros anteriores.

Los debates giran en torno a nuevas cuestiones, que abren el campo para pensar la fotografía realizada en América Latina desde nuevos ángulos, marcando una diferencia entre el pasado y el presente. El nuevo orden mundial y la globalización llevan a incorporar autores y visiones internacionales para volver a pensar los discursos que sirvieron para la reflexión de la fotografía latinoamericana hasta el momento. Se hace evidente, asimismo, la necesidad de reflexionar sobre los cambios en las prácticas fotográficas con las tecnologías digitales y los nuevos medios de comunicación.

Del documentalismo a la imagen construida

A partir de lo desarrollado anteriormente, pueden señalarse dos aspectos importantes de las exposiciones y ponencias presentadas en los tres primeros coloquios. En primer lugar, el interés por pensar a la fotografía latinoamericana desde una perspectiva propia y en relación con los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de Latinoamérica como una unidad, resaltando las similitudes de las experiencias históricas compartidas. En segundo lugar, la reivindicación del fotodocumentalismo de registro directo, sin intervenciones sobre las imágenes, en la que se ponía en el centro las cualidades técnicas del dispositivo fotográfico para la representación fiel de lo real, lo que llevó a una reafirmación de la fotografía como testimonio y documento.

Se trata de una concepción de la fotografía que puede relacionarse a las teorías que, en el mismo contexto, intentaban definir la especificidad de la imagen fotográfica, poniendo en el centro la noción de *dispositivo técnico* y el concepto de *lo fotográfico* como objeto teórico, resaltando con ello el carácter icónico-indicial

de la fotografía (Peirce, 1897/1987), el hecho de que la imagen resultante es una huella de lo que representa (Barthes, 1989/2005; Krauss, 1985/2002; Schaeffer, 1990; Dubois, 1990/2008).

Sumado a lo anterior, el auge que adquiere el uso de la categoría *fotografía latinoamericana* hacia fines de los años setenta puede relacionarse al lugar periférico del arte latinoamericano respecto al *mundo del arte occidental* (Danto, 2009) y su gusto por clasificar lo *otro* en términos geográficos y culturales (Mosquera, 2002). Este aspecto permite reflexionar sobre cómo en las ponencias y exhibiciones de los Coloquios antes mencionados se propone una definición de *lo latinoamericano* a partir de aspectos diferenciadores que sirven como autoafirmación cultural. Se exaltaba la localidad de producción, las coyunturas enunciativas y las particularidades histórico-sociales, revitalizando de esta manera el debate sobre las dependencias con los países centrales y la colonialidad. Es una postura que tiene sus antecedentes en las manifestaciones y discursos de ciertos artistas y movimientos artísticos latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, caracterizados, como explica Ivonne Pini (2000), por una búsqueda de *lo propio* como expresión de afirmación cultural y un modo de exaltar las especificidades latinoamericanas.

Esos dos factores deben ser pensados a la luz del contexto político internacional y latinoamericano entre los años 1960 y 1980: la Guerra Fría, los regímenes autoritarios que se sucedían en distintos países de la región, guerras en Centroamérica, la Revolución Cubana y la sandinista en Nicaragua, entre otros. Se trataba de un contexto en el que se revitalizó el espíritu de búsqueda de manifestaciones artísticas latinoamericanas que evidenciaran lo propio y criticaran las dependencias, en el que tuvieron lugar, como afirma Gerardo Mosquera (2002): el realismo mágico, lo real maravilloso, el mestizaje, el barroco, el afán constructivo, el discurso revolucionario, etcétera. Estas fueron categorías que

sirvieron a los afanes de resistencia frente a la penetración cultural imperialista y en las que se planteaban “ciertas generalizaciones de la siempre deslizante identidad cultural latinoamericana” (p. 130).

A lo anterior se puede agregar la importancia que la idea de *contexto* adquirió en los discursos de los artistas latinoamericanos, categoría que servía como una marca diferenciadora, en términos de Richard (2007):

Para los márgenes y las periferias culturales, es decir, para aquellas otredades que se habían visto expulsadas del dominio autocentrado de la modernidad occidental dominante, fue vital reivindicar la diversidad del contexto, para combatir el universalismo y el imperialismo del valor. *Contexto* quiere decir aquí localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva (p. 82).

En definitiva, se trata de una serie de factores que parecen haber llevado en un primer momento a categorizar a la fotografía latinoamericana como un conjunto de prácticas que giran en torno al documentalismo, en el que subyace la búsqueda de una autoafirmación a partir de la representación y el registro del contexto latinoamericano. Es una definición de la fotografía latinoamericana centrada en los significados más que en los significantes, más en la búsqueda de representar a América Latina desde su diferencia que en una reflexión de las prácticas artísticas y los lenguajes.

Esto se hace visible en las obras que integraron las exposiciones fotográficas de los tres primeros coloquios, en las que predominan los reportajes de tipo documental. Muchos fotógrafos latinoamericanos que alcanzaron visibilidad internacional, y fueron considerados referentes

de la fotografía documental de la región, exhibieron sus imágenes en dichas exposiciones. Excede los alcances del presente artículo detallar todos los expositores de las muestras que integraron los coloquios, pero por nombrar algunos casos: Sara Facio, Eduardo Grossman y Juan Travnik (Argentina); Claudia Andujar, Boris Kossoy y Evandro Teixeira (Brasil); Gertjan Bartelsman (Colombia); Alberto Korda, Mario García Joya, María Eugenia Haya, y Raúl Corrales (Cuba); Graciela Iturbide, Lázaro Blanco, Lourdes Grobet, Flor Garduño, Mariana Yampolsky, Adrian Bodek, Alicia Ahumada, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Meyer, Rogelio Villareal y Nacho López (México); Sandra Eleta (Panamá); Roberto Fantozi (Perú); Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico); Antolín Sánchez (Venezuela); Diana Mines (Uruguay); entre otros.⁸

En contraste con lo anterior, en los años noventa es posible observar un cambio en la caracterización de la fotografía latinoamericana de la mano de críticos, teóricos y fotógrafos que planteaban que dicha categoría homogeneizaba bajo una misma rúbrica realidades dispares y diferenciales (Castellote, 2003), y resaltaba estereotipos: una América Latina rural y aislada, caracterizada por la violencia y la pobreza. Estas discontinuidades se pueden relacionar tanto al desarrollo de nuevos planteamientos curatoriales como a un contexto internacional marcado por los cambios en las prácticas fotográficas a partir del cuestionamiento del estatus de documento de la fotografía.

En efecto, la ruptura con el fotodocumentalismo puede ser considerada a la luz del debate más general que comenzó en los años noventa en torno a los impactos que las tecnologías digitales traerían en las prácticas fotográficas basadas en el soporte analógico. Fue un cambio en la naturaleza del dispositivo fotográfico que llevó a anunciar la muerte de la fotografía y la llegada a una nueva era: la de la *posfotografía*, a partir de la cual la fotografía se liberaría del binomio documental-ficción (Dubois, 2017; Fontcuberta, 2016; Green, 2007).

8:: El catálogo de la muestra del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1981) puede consultarse en <https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio> y el de la Muestra de Fotografía Latinoamericana (1996) en <https://issuu.com/c_imagen/docs/muestra-de-fotografia-latinoamericana>

Desde los años noventa curadores y críticos han expresado la necesidad de reconocer la heterogeneidad de las prácticas fotográficas latinoamericanas, identificando en la fotografía contemporánea de la región temáticas recurrentes a las que resumen bajo las categorías de historia, memoria e identidad (Alonso, 2008). Entre ellos se puede ubicar al curador de la muestra *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Alejandro Castellote (2003), en la que propone:

Hacer un panorama de las propuestas surgidas a lo largo de la década de los noventa a partir de tres argumentos: “Rituales de identidad”, “Escenarios” e “Historias alternativas”, una especie de contenedores temáticos que permiten mostrar a algunos de los autores más reconocidos y a una nueva y extensa generación cuya obra se ha hecho visible en este período (p. 5).

De manera similar, el curador cubano Juan Antonio Molina (2005), profundizando en la cuestión de la ruptura con el documentalismo en la fotografía latinoamericana en la última década del siglo XX, señala:

Cualquier análisis suficientemente desprejuiciado de la fotografía contemporánea latinoamericana demostraría que mediante la fotografía no realista se están abriendo puertas alternativas para una relación entre los sujetos y la historia [...] estas relaciones alternativas con la historia se dan básicamente mediante la construcción de historias alternativas (p. 29).

En un sentido similar, Mathieu Corp (2018) plantea que desde los años noventa las exposiciones de fotografía latinoamericana presentan temáticas recurrentes en torno a las nociones de identidad, historia y memoria, produciendo imágenes que fomentan experiencias significantes del tiempo, articulando pasado y presente y manipulando la historicidad de las referencias intro-

ducidas: “comprometerse en una búsqueda memorial e identitaria sería entonces el medio con el cual los artistas deconstruyen, para reconstruir a veces, esas representaciones de América Latina” (p. 336). Desde una perspectiva afin, Martínez (2008, p. 154) afirma: “Los comentarios se producen de manera más sutil y buscan corroer las bases de las siempre pesadas plataformas de la oficialidad, proponiendo ironías, generando relaciones alegóricas con los símbolos maltrechos de patria, nación y obediencia”.

Estos cambios se hacen evidentes en las muestras de los dos últimos Coloquios Latinoamericanos en los que se expusieron obras fotográficas que incorporan operaciones artísticas como la apropiación y alteración de archivos; la puesta en escena y el montaje; y la resignificación de prácticas fotográficas canónicas. En los Coloquios de 1993 y 1996 estas obras fueron ganando participación, y en ellos se exhibieron los trabajos de importantes fotógrafos latinoamericanos que en este período alcanzaron renombre internacional y se posicionaron como referentes de la fotografía de la región en el circuito del arte contemporáneo. Incluso es posible observar cómo muchos de los fotógrafos que se nombraron anteriormente como referentes de las prácticas documentales cambiaron los modos de producir sus obras a partir de nuevas propuestas estéticas y exposiciones con grandes puestas en escena, como es el caso de Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Flor Garduño y el propio Pedro Meyer.

En el caso de Claudia Andujar, por ejemplo, en *Hecho en Latinoamérica 1* (1978) presentó imágenes de su ensayo documental de las décadas de 1960 y 1970, realizado para la revista *Realidade* sobre la comunidad Yanomami de la Amazonia. Era una obra que reunía fotografías en blanco y negro de tomas directas, sin intervenciones, con nitidez en el enfoque y claridad compositiva. A partir de los años noventa, cambia la estética en su obra y da un giro hacia las prácticas intervencionistas contemporáneas.

9:: El catálogo de la Muestra de Fotografía Latinoamericana (1996) puede consultarse en <https://issuu.com/c_imagen/docs/muestra-de-fotografia-latinoamerica>

10:: La obra puede observarse en <<https://tatianaparcero.com>>

11:: La obra puede observarse en <<http://www.adrianacalatayud.net>>

12:: La obra puede consultarse en <<http://fotografica.mx/fotografos/gerardo-suter>>

13:: La obra puede observarse en <<http://www.resch.com.ar>>

14:: La obra puede observarse en <<https://www.marcoslopez.com>>

15:: La obra puede consultarse en <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/chi8sp.html>>

16:: La obra puede observarse en <<https://www.milagrosdelatorre.com>>

Trabajando nuevamente con los Yanomamis de la selva Amazónica, Andujar registra los rituales chamánicos y la cacería de la comunidad, generando en esta oportunidad una visualidad desconcertante, creada a través de la intervención de la luz, que le permite producir atmósferas complejas con las que busca reivindicar las prácticas culturales y religiosas que durante el periodo colonial habían sido negadas y prohibidas (Rigat, 2018; Castanheiras, 2014). En dicha obra, la autora se aleja del realismo fotográfico a través de la reutilización de las imágenes en blanco y negro de los Yanomamis de su propio archivo, a las que interviene con la superposición de luces y elementos de la naturaleza (como agua, plantas y rocas) en color.

Como se señaló anteriormente, en el Encuentro de Fotografía de Caracas (1993) y en la Muestra Fotográfica Latinoamericana (1996)⁹ es posible observar un predominio de fotografías construidas, intervenidas, con nuevas propuestas expositivas, por nombrar algunos ejemplos: Marcos López y Res, (Argentina); Marta Pérez Bravo, Adriana Calatayud, Tatiana Parcero y Eduardo Suter (México); Lucía Chiriboga (Ecuador); Javier Silva Montiel y Milagros de la Torre (Perú); Nelson Garrido (Venezuela); entre otros.

Las obras de estos fotógrafos, utilizando distintas operaciones artísticas, han buscado representar la identidad latinoamericana desde la heterogeneidad y la complejidad de nuestras sociedades. En la Muestra de Fotografía Latinoamericana (1996), Tatiana Parcero presenta *Cartografía interior* (1996)¹⁰ y Adriana Calatayud, *Desdoblamiento* (1996),¹¹ dos obras en las que ambas artistas, a través del retrato, el autorretrato y la superposición de imágenes, recuperan códigos mayas y aztecas, mapas y antiguos diagramas de anatomía, a los que colocan simbólicamente tatuados en la piel. En aquellos años, Gerardo Suter exponía sus series *Códices* (1991), *Cantos rituales* (1994) y *Geografía de la memoria* (1995/96),¹² en las que a través de la puesta en escena reconstruía rituales arcaicos y códigos prehispánicos.

En aquel mismo contexto, el fotógrafo argentino Res presenta su obra: *NECAH 1879. No Entregar Carhué Al Huinca* (1996),¹³ en la que reproduce en dípticos las imágenes de la llamada Conquista del Desierto del fotógrafo Antonio Pozzo, mostrando la usurpación de tierras a los pueblos originarios; se apropia de los documentos iconográfico del pasado para crear una nueva imagen en el presente.

Desde la cita, y se podría decir que ironizando ciertas cuestiones de las propias prácticas fotográficas latinoamericanas, se puede ver la obra de Marcos López, que en aquellos años comienza su serie *Pop Latino* (1996)¹⁴ en la que representa los cambios ocurridos en América Latina en los noventa con el fuerte impacto de la implementación de las políticas económicas neoliberales sobre nuestras culturas. En esta serie, López propone una reflexión crítica e irónica sobre las prácticas de representación de la identidad latinoamericana, a través de la puesta en escena de nuestros mitos y estereotipos.

Lucía Chiriboga expone en estos años *Tengel, el tamaño del tiempo* (1998/99),¹⁵ en la que recupera imágenes precolombinas, mapas y fotografías de archivos generando collages que ponen en diálogo dichos elementos, a fin de problematizar la historia ecuatoriana y peruana en el conflicto por el control de las tierras desde tiempos precoloniales hasta las luchas campesinas de mediados del siglo XX.

También en la revisión y resignificación de los modos de representación del *otro* a través de la fotografía decimonónica, Milagros de la Torre presenta en aquellos años su obra *Bajo el sol negro* (1991-1993),¹⁶ en la cual resignifica una práctica común realizada por fotógrafos callejeros en la Ciudad del Cuzco a principios del siglo XX. Se trata de una vieja técnica que imprime una pátina de mercurio sobre la piel del retratado en la fotografía, con lo que se obtiene una copia en la que puede observarse una imagen retocada que muestra cierto aclaramiento

de la piel del sujeto. De la Torre hace uso de la misma técnica, pero en este caso las fotografías son copiadas como negativos, es decir que no pasan al positivo y se presentan intervenidas con una emulsión rojiza. Es una serie de fotografías que pueden relacionarse a los conceptos de pureza de sangre, raza y color de la piel, como conjunto estructurador del orden social en la colonia que persiste en los imaginarios culturales latinoamericanos.

Los mencionados son solo algunos ejemplos, entre muchos otros, que ilustran el giro que se va produciendo en la fotografía latinoamericana hacia fines del siglo XX.

Reflexiones finales

Como se ha podido observar, las actas y memorias de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (algunas de ellas publicadas por primera vez en los últimos años) son documentos importantes para analizar las producciones teóricas y visuales de la fotografía de la región en el devenir de los años setenta y noventa. Dichos coloquios situaron a la fotografía latinoamericana en el ámbito internacional, estableciendo premisas de producción que la diferenciaran a nivel mundial (Carreras, 2018; Corp, 2018), y propiciaron una reflexión crítica sobre la identidad visual de la fotografía realizada en América Latina.

De la lectura de las memorias se ha podido identificar que los fotógrafos de los años setenta y ochenta tenían como paradigma de la producción visual fotográfica al documentalismo de compromiso político (Rigat, 2018; Monroy Nasr, 2000; Castellanos, 2000; Zerwes y Costa, 2017; Santos, 2014). Con este registro buscaban representar los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de Latinoamérica, resaltando las similitudes de las experiencias históricas compartidas, en particular lo que refiere a la conquista; la experiencia colonial y sus continuidades; la constitución de los nacional; las dependencias a los países centrales y el imperialismo; los regímenes autoritarios del siglo XX, los movimientos revolucionarios y de liberación, entre otros.

En los años noventa se produce un cambio en estas conceptualizaciones de la mano de curadores, críticos de arte, fotógrafos e investigadores que planteaban que dicha caracterización era una noción reductora y homogeneizadora de la fotografía latinoamericana (Castellote, 2003; Corp, 2018), y que impulsaba una imagen de América Latina rural y aislada, caracterizada por la violencia y la pobreza. Como se ha visto, ya en el Encuentro de Fotografía de Caracas (1993) comienza a debatirse sobre la necesidad de incorporar prácticas más conceptuales y ampliar así los parámetros sobre los que se había definido a la fotografía latinoamericana.

Estos cambios pueden observarse en las exposiciones de la época, en las que es posible notar un número decreciente de trabajos de reportaje documental y una significativa participación de obras que rompen y cuestionan la concepción del registro directo de lo real, en las que se incorporan operaciones artísticas caracterizadas por la intervención de los autores, ya sea sobre el plano de la representación o sobre el plano de lo representado.

Es posible, entonces, afirmar que desde los años noventa, y bajo la denominación de *fotografía latinoamericana*, se ha buscado redefinir los paradigmas que se habían establecido desde la década del setenta en relación con las prácticas visuales de la fotografía de la región. Es un cambio que se ve reflejado tanto en los planteamientos curatoriales como en las temáticas abordadas en las ponencias de los encuentros de la época y en las obras fotográficas. Se trata, en definitiva, de nuevas prácticas fotográficas contemporáneas que problematizan a la fotografía documental, abriendo a formas de pensar las imágenes y la representación no ya como meros espejos, sino como construcciones sociales que constituyen nuestros imaginarios y a la vez están atravesadas por dichos imaginarios.

Referencias

- Alonso, R. (Ed.). (2008). *No sabe / no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones arte x arte.
- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1989)
- Benedetti, M. (1981). Comentarios. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 67-70). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Carreras, C. (Coord.). (2018). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la construcción de paradigmas en torno a la fotografía latinoamericana". En *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp.13-27). Montevideo, Uruguay: CDF.
- Castanheiras, R. (2014). Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. *Discursos fotográficos*, 10(16), 53-84.
- Castellanos, A. (2000). Pasajeros en tránsito. La fotografía en los años ochenta. *Revista Tierra Adentro*, 105. (pp. 4-8) Recuperado de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/105.pdf>
- Castellote, A. (2003). *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana*. Madrid, España: Lunwerg.
- Cisneros Hernández, P. (2013). *La identidad Viajera en la fotografía contemporánea latinoamericana: una deconstrucción de su construcción* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/662238>
- Consejo Mexicano de Fotografía. (1978). *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Corp, M. (2018). Experiencias del tiempo en la fotografía latinoamericana contemporánea. *Revista Kaypunku*, 4(1), 327-381.
- Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca. (Trabajo original publicado en 1990)
- Dubois, P. (2017). Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, 13(22), 31-51.
- Facio, S. (1981). Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 103-107). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Figarella, M. (1993). Comentarios. En J. Navarrete (Comp.), *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana* (pp. 18-20). Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura/Fundarte.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta (2000). El elogio del vampiro. En Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 21-23). México D. F., México: Centro de la Imagen. (Trabajo original publicado en 1996)
- García Canclini, N. (1981). Fotografía e ideología: sus lugares comunes. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 17-20). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- García Canclini, N. (2018). Estética e imagen. En C. Carreras (Coord.), *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 149-162). Montevideo, Uruguay: CDF. (Trabajo original publicado en 1984)
- García Joya, M. (1981). La posibilidad de acción de una fotografía comprometida dentro de las estructuras vigentes en América Latina". En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 57-62). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- González Flores, L. (2005). Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar. En I. Benítez(Ed.), *Hacia otra historia del arte en México* (pp.79-108). México D. F., México: Curare.
- Green, D. (Ed.). (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Grobet, L. (1981). Imágenes de miseria: folclor o denuncia. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 81-84). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Günter, R. (1981). La fotografía como instrumento de lucha. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 43-47). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Haya, M. E. (2018). Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana. En C. Carreras (Coord.), *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 123-138). Montevideo, Uruguay: CDF. (Trabajo original publicado en 1984)
- Herrera Ysla, N. (1993). Fotografía ilimitada e inalcanzable. En J. Navarrete (Comp.), *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana* (pp. 11-17). Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura/Fundarte.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1985)
- Martínez, L. (2008). Aproximación a la fotografía en Latinoamérica. En R. Alonso (Ed.), *No sabe / no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (pp. 143-158). Buenos Aires, Argentina: Ediciones arte x arte.
- Mendoza, P. (2000). Presentación. En Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (p. 9). México D. F., México: Centro de la Imagen. (Trabajo original publicado en 1996)
- Meyer, P. (1978). Presentación. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 17-20). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Meyer, P. (1981). Palabras de presentación. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 9-12). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Meyer, P. (2000). Tres carabelas rumbo al nuevo milenio. En Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 15-20). México D. F., México: Centro de la Imagen. (Trabajo original publicado en 1996)
- Meyer, P. (2018). ¿Para quién y para qué se fotografía? En C. Carreras (Coord.), *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp.109-121). Montevideo, Uruguay: CDF. (Trabajo original publicado en 1984)
- Molina, J. A. (2005). La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. *Situaciones artísticas Latinoamericanas*. Recuperado de <https://issuu.com/juanmolina/docs/lahistoriaacontrapelo>
- Monroy Nasr, R. (2000). Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México. *Revista Tierra Adentro*, 105 (pp.19-24). Recuperado de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/105.pdf>
- Monsivais, C. (1981). Comentarios. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 85-87). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Mosquera, G. (2002). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: Exit Publicaciones.
- Navarrete, J. A. (2017). *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo, Uruguay: CDF.
- Peirce, C. S. (1987). *La ciencia semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.(Trabajo original publicado en 1897)
- Pini, I. (2000). *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Rigat, L. (2018). Fotografía latinoamericana contemporánea: crítica poscolonial y renovación de los lenguajes. El caso Brasil. *Crítica Cultural*, 13(2), 233-244. Recuperado de http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/6714
- Rosler, M. (1981). Comentario. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 48-53). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Sampaio Barbosa, C. (2011). *Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis*. Recuperado de https://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/sampaio.html
- Santos, A. (2014). Sobre essa tal de fotografia latinoamericana: uma análise do processo de demarcação de uma suposta essência fotográfica latina. *Revista Contracampo*, 29(1), 153-168.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid, España: Cátedra.
- Tibol, R. (1978). Presentación. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 17-20). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Tibol, R. (2018). Expresión de lo latinoamericano en la fotografía. En C. Carreras (Coord.), *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 73-84). Montevideo, Uruguay: CDF. (Trabajo original publicado en 1984)
- Torres, I. (1993). Presentación. En J. Navarrete (Comp.), *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana* (p. 3). Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura/Fundarte.
- Villares Ferrer, M. (2016). Hecho en Latinoamérica: la invención de la Fotografía Latinoamericana. *Sures*, 7. Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/404>
- Villareal, R. (1981). Comentario. En Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (pp. 63-66). México D. F., México: Consejo Mexicano de Fotografía.
- Zerwes, E. (2016). A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. *Passo Fundo: História: Debates e Tendências*, 16(2), 314-327.
- Zerwes, E., y Costa, E. (2017). Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. *REB. Revista de Estudos Brasileños*, 4(8). Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/reb/article/view/139797>

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.
L. R ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable:
Leandro Delgado

De la hegemonía al nicho: desplazamiento de medios tradicionales en rutinas informativas de un grupo de universitarios argentinos

From hegemony to the niche: displacement of traditional media in informative routines of a group of Argentine university students

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.1946>

Francisco Albarello

Universidad Austral, Buenos Aires, Argentina

ORCID: 0000-0001-6623-916X

RESUMEN

El actual ecosistema mediático está reconfigurando el lugar de los medios tradicionales, particularmente en el modo en que se consumen las noticias por parte de la audiencia. El objetivo de esta investigación, de carácter cualitativo y exploratorio y realizada a través de entrevistas en profundidad, es describir las rutinas informativas de un grupo de jóvenes que asisten a la universidad en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y del Aglomerado Gran Buenos Aires, Argentina. Los resultados indican que los medios tradicionales ocupan un nicho periférico en el consumo noticioso, que son consumidos colectivamente y que el *smartphone* se impone como dispositivo hegemónico de uso individual. Estos hallazgos permiten comprender la evolución de las audiencias y la adaptación de los medios tradicionales en sus modos de informar.

Palabras clave: medios tradicionales; consumo de noticias; *smartphone*; estudiantes; nicho.

ABSTRACT

The current media ecosystem is reconfiguring the place of traditional media, particularly in the way the news is consumed by the audience. The objective of this research, of a qualitative and exploratory nature and carried out through in-depth interviews, is to describe the informative routines of a group of young people who attend the university in the Autonomous City of Buenos Aires and the Gran Buenos Aires Agglomerate, Argentina. The results indicate that traditional media occupy a peripheral niche in news consumption, that they are consumed collectively and that the *smartphone* is imposed as a hegemonic device for individual use. These findings allow us to understand the evolution of audiences and the adaptation of traditional media in their ways of informing.

Keywords: traditional media; news consumption; *smartphone*; students; niche.

Cómo citar: Albarello, F. (2020). De la hegemonía al nicho: desplazamiento de medios tradicionales en rutinas informativas de un grupo de universitarios argentinos. *Dixit*, 32, 46-60. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.1946>

Recepción: 27/11/2019 :: Revisión: 14/04/2020 :: Aceptación: 16/04/2020

Introducción

En este artículo se aborda una cuestión central en la fuerte transición que estamos viviendo entre el ecosistema de medios tradicional —*broadcasting*— y el nuevo ecosistema digital hegemonizado por Internet: las rutinas informativas de las audiencias. Entendemos por rutinas informativas a las maneras habituales en las que los usuarios consumen noticias en medio de sus prácticas cotidianas. Estos hábitos tienden a cristalizarse en rutinas fijas que se sostienen en el tiempo y que integran diversidad de medios para acceder a las noticias.

Luego de presentar el marco teórico de la investigación, que se basará en la *ecología de los medios* (McLuhan, 1994; Postman, 1992; Ong, 1994; Scolari, 2015), la *teoría del nicho* (Dimmick y Rothenbuhler, 1984; Dimmick, Feaster y Hoplamazian, 2010) y la *teoría de los usos y gratificaciones* (Katz, Blumler y Gurevitch, 1974; LaRose, Mastro y Eastin, 2001), se analizará el consumo de noticias que realiza un grupo de jóvenes que asisten a la universidad en Argentina. Una vez explicada la metodología, de carácter cualitativo, descriptivo y exploratorio, se presentarán los hallazgos de esta investigación. Finalmente, en la discusión y conclusiones se propondrán algunas líneas de debate que abren a futuras investigaciones sobre el modo en que se accede a la información en el ecosistema digital.

Las preguntas que guían este trabajo son: ¿qué características adquieren las rutinas informativas de los jóvenes que asisten a la universidad? y ¿qué lugar de importancia ocupan en esas rutinas el *smartphone* y los medios tradicionales a la hora de acceder a la información? El objetivo de esta investigación es conocer de qué modo estos jóvenes utilizan los diferentes medios para informarse y qué lugar ocupan los medios tradicionales en sus rutinas informativas. La hipótesis es la siguiente: el *smartphone* como dispositivo

de acceso a las noticias por parte de los jóvenes que asisten a la universidad en Argentina ha desplazado a un lugar marginal a los medios tradicionales.

La evolución de los medios hacia el ecosistema digital

La ecología de los medios es una teoría de la comunicación que parte de una metáfora —la metáfora ecológica— para explicar la relación entre los medios y la sociedad (Scolari, 2015, p. 18). Su principal referente es Marshall McLuhan (1964), para quien los medios crean un ambiente sensorial que transforma la percepción de los usuarios de tal modo que esa transformación pasa inadvertida para ellos (p. 31). Para McLuhan, “los medios, al modificar el entorno, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones singulares”, y “cuando estas proporciones cambian, las personas cambian” (McLuhan y Fiore, 2015, p. 41). Asimismo, y siguiendo con la metáfora ecológica, los medios pueden ser entendidos como especies¹ mediáticas que establecen relaciones entre sí y que evolucionan de manera compleja e interdependiente, lo cual implica que para entender la suerte de un medio hay que tener en cuenta la totalidad del sistema en que este se desarrolla (Scolari, 2015, p. 30). Siguiendo a McLuhan (1964), “ningún medio adquiere su significado o existencia solo, sino exclusivamente en interacción constante con otros medios” (p. 43).

Los medios, entonces, coevolucionan —es decir, evolucionan estableciendo relaciones entre sí— en el marco de un sistema complejo e interdependiente. Desde una perspectiva similar, Roger Fidler (1998) sostiene que la coevolución y la coexistencia han sido la norma en el desarrollo de los medios, al igual que ha sucedido con las especies biológicas (p. 58). Además, “las formas emergentes de medios de comunicación propagan los rasgos dominantes de formas anteriores” (p. 66). McLuhan sostiene, en el mismo sentido, que “el contenido de un nuevo medio es un viejo medio” (McLuhan y Fiore, 2015).

* Este artículo es producto de la investigación “El consumo transmedia de noticias por parte de jóvenes universitarios” (T18-15) financiado por la Universidad Austral.

¹ Según Scolari (2015), “esta interpretación de la metáfora ecológica podría definirse como la *dimensión intermedial de ecología de los medios*. En esta interpretación, los medios de comunicación son como «especies» que viven en el mismo ecosistema y establecen relaciones entre sí” (p. 30).

Si bien al comienzo el nuevo medio imita al anterior, pasado un tiempo se diferencia del medio antiguo y ocupa un lugar diferente en un sistema cada vez más complejo, y “las formas antiguas tienden a adaptarse y continúan evolucionando en vez de morir” (Fidler, 1998, p. 66). En la misma línea, Jenkins (2008, p. 25), sostiene que “una vez que un medio se establece satisfaciendo alguna exigencia humana fundamental, continúa funcionando dentro de un sistema más vasto de opciones comunicativas”.

La evolución de los medios, entonces, se da en una sucesión de ecosistemas mediáticos en los cuales los medios nuevos se relacionan con los viejos, producen hibridaciones —tanto en términos de contenidos como en sus interfaces que tienden a parecerse unas a otras— y el medio que antes ocupó el centro de la escena, cuando aparece el nuevo medio, pasa a ocupar un lugar más en el sistema, es decir, un nicho, tal como será definido más adelante. Es así como se asiste a la hegemonía, primero, de la imprenta, luego del cine, después la radio, la TV y actualmente, las computadoras e Internet.

Un paso fundamental en la evolución de los medios y que ha dado lugar al ecosistema actual tiene que ver con la computadora personal, definida por Manovich (2013) como un *metamedium*, un *medio de medios* que integra a todos los medios anteriores. La computadora *metamedium*, por un lado, emula a los medios anteriores produciendo hibridaciones entre ellos, y esto no necesariamente borra las diferencias en las que los distintos medios se representan y son percibidos por el usuario. Por otro lado —siguiendo el concepto evolutivo que propone la ecología de los medios— la evolución de la computadora se produce a través de las *adiciones* que hacen los usuarios en la medida en que construyen nuevos tipos de medios que se ajustan mejor a sus necesidades, utilizando las herramientas provistas por la computadora personal (Manovich, 2013, p. 162). Entonces, el paso siguiente en la evolución de los medios se da en estrecha relación con la actividad de los usuarios.

Lara Gitelman (citada en Jenkins, 2008, p. 24) sostiene que un medio de comunicación es, por un lado, una tecnología de distribución a través de la cual se le hace llegar un contenido a la audiencia y, por otro, un conjunto de protocolos culturales, de costumbres asociadas a esa tecnología. Es decir, es tan importante el aspecto tecnológico del medio como su dimensión social y cultural. Actualmente, esta imbricación de aspectos tecnológicos y culturales tiene lugar en el diálogo que el usuario establece en la interfaz a través del *software*. Manovich (2013) sostiene que el *software* es nuestra interfaz con el mundo y que, cuando consumimos contenidos mediáticos, no hacemos otra cosa que consumir *performances de software*. Los algoritmos que comandan nuestra relación con los dispositivos tecnológicos nos devuelven una experiencia hecha a medida del usuario, individualizado gracias a la “minería de datos personal” (Aguado y Navarro Güere, 2013) que proporcionan las plataformas (Van Dijck, Poell y De Waal, 2018; Fernández, 2018) y sobre las cuales se cimenta su modelo de negocios (Srnicek, 2018). Retomando lo anterior, puede decirse que el actual ecosistema mediático pone en el centro de escena al *software* y a las pantallas digitales, a través de las cuales el contenido se ha transformado en un flujo constante (Albarello, 2017, p. 224) que, en manos de prosumidores activos, genera hibridaciones entre esos contenidos, desafiando los géneros y pactos de lectura tradicionales.

Sobre usos y gratificaciones

La teoría de los “usos y gratificaciones” (Katz et al., 1974) ha sido tal vez el paradigma dominante para explicar la exposición a los medios en el campo de los *media studies* (LaRose et al., 2001). Dicha teoría estudiaba las motivaciones del público a la hora de elegir uno u otro medio para informarse, divertirse o relacionarse con otras personas. La teoría de usos y gratificaciones supone entonces que el público busca activamente en los medios de comunicación una manera de satisfacer una amplia variedad de necesidades.

Nacida en el ecosistema de los medios *broadcasting*, esta teoría ha sido reformulada para responder a las nuevas demandas que impone el ecosistema digital de Internet (Charney y Greenberg, 2001; Dimmick, Kline y Stafford, 2000; Eighmey y McCord, 1998; Ferguson y Perse, 2000; Flanagan y Metzger, 2001; Kaye, 1998; Korgaonkar y Wolin, 1999; Lin, 1999; Papacharissi y Rubin, 2000; Parker y Plank, 2000; Perse y Greenberg-Dunn, 1998). Sin embargo, LaRose et al. (2001) sostienen que la teoría de los usos y gratificaciones en general se ha aplicado sin más, tal como se utilizaba en los medios de masas. Para superar esa limitación, los autores proponen una aproximación más comprensiva utilizando la teoría socio-cognitiva (Bandura, 1986, 1997).

La teoría socio-cognitiva explica el comportamiento en términos de causalidad recíproca entre los individuos, sus comportamientos y el ambiente. Tal como explican LaRose et al. (2001), y siguiendo a Bandura (1986, 1997), ese mecanismo causal está mediado por capacidades de simbolización que transforman las experiencias sensoriales en modelos cognitivos que guían las acciones. Según LaRose et al. (2001, p. 397), a través de evaluaciones de experiencias personales y autoevaluaciones de sus procesos de pensamiento, los individuos emplean una capacidad autorreflexiva que les ayuda a comprenderse mejor a sí mismos, sus entornos y las variaciones en las demandas situacionales.

Desde una perspectiva similar, Taneja, Webster, Malthouse y Ksiazek (2012) analizan el consumo de los usuarios a través de las plataformas e identifican ciertos patrones de uso o “repertorios” que los usuarios llevan adelante integrando las prácticas sociales y los rasgos individuales. Esos repertorios de uso selectivo de los medios están influidos tanto por el contexto social en el cual el medio está situado como por la vida cotidiana de los usuarios. Esos repertorios, a su vez, se convierten en acciones rutinarias que los usuarios replican en sus prácticas sociales (Taneja et al., 2012),

lo cual se asimila a los modelos cognitivos de la teoría socio-cognitiva (Bandura, 1986) y también a los marcos —*frames*— o guiones —*scripts*— que son esas estructuras de pensamiento estereotipadas que se aplican en forma inconsciente a nuevas situaciones que presentan similitudes con otras anteriores (van Dijk, 1989, p. 185). Asimismo, estos marcos o guiones son recuperados por los diseñadores de interfaces a modo de metáforas o puentes de familiaridad (Fidler, 1998) para ofrecer a los usuarios una experiencia consistente que evite la fractura del contrato de lectura (Scolari, 2018, p. 85).

El consumo de noticias en los medios broadcasting: la teoría del nicho

Se mencionó antes que, cuando aparece un nuevo medio en el sistema, los medios antiguos deben adaptarse para sobrevivir y que, lejos de morir o desaparecer, pasan a ocupar un lugar más en un sistema complejo en interdependiente. En el caso del consumo *online* de noticias —objeto de estudio en esta investigación—, este fenómeno adquiere características particulares. Al igual que sucedía con la aplicación de la teoría de los usos y gratificaciones en Internet, Mitchelstein y Boczkowski (2010) afirman que la investigación sobre el consumo de noticias en la red no ha sido abordada de modo muy diferente al que tenía lugar en los medios tradicionales. En ese sentido, observan dos tendencias en las investigaciones: por un lado, los que creen que el consumo *online* de noticias ha desplazado al de los medios *broadcasting* y, por otro, los que afirman que lo han complementado.

En esta segunda posición se encuentra el trabajo de Dimmick, Feaster y Hoplamazian (2010), quienes desde la perspectiva de la ecología de los medios desarrollaron la *teoría del nicho*. Siguiendo a Dimmick et al. (2010), la teoría del nicho —aplicada por primera vez en los *media studies* por Dimmick y Rothenbuhler (1984)— postula que, al igual que sucede con los animales y las plantas en la naturaleza, los

medios y las empresas de comunicación dependen de los recursos para sobrevivir y deben competir para ocupar su nicho en un dominio relevante, como es la industria de las noticias. Desde la perspectiva de las audiencias, el nicho de una tecnología de comunicación está determinado por los patrones de consumo (Dimmick et al., 2010).

Si bien la palabra “nicho” se ha usado originalmente en la arquitectura para definir un hueco practicado en un muro para alojar algo dentro, Dimmick (2003, p. 24) lo emplea desde una perspectiva ecológica para hablar del espacio que ocupa un medio en su competencia con otros (p. 41). Para ocupar un nicho único en cualquier dominio desde la perspectiva de una audiencia y para ser competitivo, un medio de comunicación debe diferenciarse de otros medios con respecto a los recursos a los que proporciona acceso (por ejemplo, noticias y entretenimiento) o con respecto al tiempo y al espacio a través de los cuales se permite ese acceso (Dimmick et al., 2010).

Valiéndose de esta teoría y aplicándola a una muestra de 166 encuestados en Estados Unidos, Dimmick et al. (2010) sostienen que, con el avance de las tecnologías digitales y particularmente el uso del *smartphone* para informarse, los medios *broadcasting* tradicionales ocupan su nicho tradicional sin presentar evidencias significativas de desplazamiento. En tanto, el consumo de información en dispositivos móviles pasó a ocupar el nicho de los tiempos intersticiales en la rutina de los usuarios, intersticios en los cuales los medios tradicionales no están disponibles o son inapropiados para el acceso a las noticias en un ambiente *hambriento de información* (Dimmick et al., 2010). El consumo intersticial (Lyons, 2012; Igarza, 2009) tiene lugar precisamente porque los dispositivos móviles ofrecen un acceso en tiempo y espacio más competitivo que los medios tradicionales (Dimmick et al., 2010).

El estudio realizado por Dimmick et al. (2010) encuestó a usuarios de 19 a 68 años y no discriminó los resultados por franjas etarias. Por el contrario, un trabajo más reciente de Boczkowski, Mitchelstein y Matassi (2018), en el cual se realizaron entrevistas en profundidad a 50 informantes de 18 a 29 años en Argentina, sostiene que este consumo intersticial a través del *smartphone* no ocupa un nicho dentro de la rutina diaria informativa de los ciudadanos, sino que se ha convertido en la forma principal en la que se consumen noticias, más acentuadamente en el caso de los jóvenes. En línea con estos hallazgos, Boczkowski, Mitchelstein y Suenzo (2019) realizaron otro estudio, en el cual entrevistaron a 158 informantes de un promedio de 40 años en varias ciudades de Argentina, sobre el consumo de diarios impresos en el marco de sus rutinas informativas diarias. Concluyeron que ese consumo es más común en el hogar los días domingo, donde tiende a ser exclusivo, mientras que en la semana es más habitual la lectura del diario en los lugares públicos y en combinación con el consumo de noticias *online* durante la jornada laboral.

Muy distinto es el panorama de los jóvenes en su relación con las noticias. El estudio *How students engage with news*, de Knight Foundation (Head, Wihbey, Metaxas, MacMillan y Cohen, 2018) —en el cual se encuestó a 5.855 estudiantes de colegios y universidades de los Estados Unidos— indicó que existen diferentes *caminos a las noticias*. Entre estos se destacan, principalmente y en un promedio semanal, las discusiones con sus pares (93%), las redes sociales (83%) y los diarios digitales (76%), mientras que el diario impreso tiene un rol menor en el acceso a la información (33%), la radio un 37% y la televisión, 45%.

En tanto, el informe del Reuters Institute titulado *How Young People Consume News and The Implications For Mainstream Media* (Galan, Osserman, Parker y Taylor, 2019) —para el que se realizaron entrevistas en profundidad a 20 jóvenes de 18 a 35 años en Reino Unido y

Estados Unidos— reveló que los jóvenes presentan una actitud diferente respecto de las generaciones adultas sobre lo que significa informarse. En ese sentido, su relación con las noticias depende no tanto de los medios tradicionales, sino de factores clave como el momento en que se informan, las características de la persona y el medio a través del cual acceden a las noticias. Los investigadores encontraron además que los jóvenes tienen diferentes “momentos de noticias” —*news moments*—, tales como: *dedicados* (se consagra un tiempo determinado a leer información), *actualizados* (un resumen visual de las noticias), *para llenar el tiempo* (por ejemplo, videos en momentos intersticiales) e *interceptados* (una noticia que surge de un tema de conversación).

A tono con estos trabajos, una investigación de Catalina-García, Sousa y Cristina Silva Sousa (2019) —en la cual se encuestaron 300 estudiantes universitarios de Comunicación de 18 a 24 años en Brasil, España y Portugal— señala que los jóvenes han abandonado a los medios tradicionales en sus soportes de origen, pero observan una alta adhesión a las versiones digitales de periódicos, radios y emisoras de televisión, además de una especial preferencia por la información que llega a través de redes sociales. Finalmente, en la última encuesta realizada por el Sistema Nacional de Consumos Culturales (SINCA), dependiente del Ministerio de Cultura de Argentina y publicada en 2017, se puede apreciar que los adolescentes y los jóvenes leen el diario en Internet más que su versión impresa, destacándose los segmentos de 18 a 29 años (14,3% sobre 6,7%) y 30 a 49 años (19,2% sobre 11,4%). Se observa una caída pronunciada de la escucha de radio a la vez que un incremento del consumo de música *online* y, en cuanto a la TV, si bien se sigue viendo en el 95,3% de los hogares argentinos, son los jóvenes los que más usan las redes sociales mientras miran, y quienes más ven películas y series *online*.

Metodología

El objetivo general de esta investigación consiste en describir las rutinas de consumo de noticias que realiza un grupo de jóvenes universitarios y el lugar que en ellas ocupan los medios tradicionales. Para ello, es necesario conocer qué importancia les otorgan a los medios tradicionales a la hora de consumir noticias en las distintas plataformas y cómo ponen en diálogo a estos medios en el marco de sus “repertorios” de consumo (Taneja et al., 2012) o estrategias de “lectura transmedia” de noticias (Albarello, 2019). La hipótesis que guía este trabajo exploratorio es que, en sus estrategias de consumo de información, los jóvenes han desplazado a los medios tradicionales a un lugar marginal en sus rutinas informativas, puesto que su interés principal está puesto en la conveniencia, la rapidez y la ubicuidad en el acceso a las noticias que les ofrece el *smartphone*.

Para cumplir con el objetivo planteado se llevó adelante durante el año 2017 una investigación de tipo exploratorio con un alcance descriptivo (Hernández Sampieri, 2010. p. 80). Se optó por una metodología cualitativa para buscar explicaciones específicas (Wimmer y Dominck, 1996, p. 145), a través de la técnica de la entrevista focalizada (Valles, 1999, p. 184). Siguiendo a Vallés (1999, p.217), se accedió a un universo de entrevistados potenciales a través de las fuentes disponibles y se seleccionó una muestra de 16 informantes (9 mujeres y 7 varones, de 18 a 24 años) por ser estudiantes de carreras universitarias de distintas facultades y casas de estudio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y del Aglomerado Gran Buenos Aires.²

El corpus de análisis fue limitado a 16 casos cuando no se encontraron variables significativas en los entrevistados; es decir, cuando se saturó la muestra. Para realizar el análisis de los resultados de las entrevistas se optó por el *análisis centrado en temas* (Valles, 1999, p. 222). Luego de codificar las transcripciones de las entrevistas con el *software Atlas.ti*, se establecieron comparaciones

2:: Las entrevistas fueron realizadas a alumnos regulares de las carreras de Relaciones Públicas, Comunicación Social, Ingeniería, Administración de Empresas, Derecho, Educación, Publicidad, Psicología y Arquitectura de las siguientes universidades: Universidad Austral (UA), Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), Universidad del Salvador (USAL), Universidad Nacional de La Matanza (UNLM), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), Universidad Tecnológica Nacional (UTN) y Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Dichas casas de estudios se encuentran en lo que se denomina Aglomerado Gran Buenos Aires, que abarca la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 14 partidos de la provincia de Buenos Aires y, en forma parcial, otros 18 partidos de dicha provincia.

y se construyeron categorías explicativas para, finalmente, presentar los resultados en forma integrada a través de una línea o secuencia argumental y narrativa reproduciendo extractos de las entrevistas realizadas a los jóvenes. Las categorías de análisis centrado en temas y que se aplicaron al corpus de entrevistas estuvieron vinculadas con: las rutinas informativas que desempeñan los jóvenes, cómo se informan particularmente a través de los medios tradicionales como la TV, la radio y el diario impreso y la manera en que ponen en diálogo las características de estos medios diferentes a la hora de informarse, buscando sacar el mejor provecho posible de cada uno de ellos.

En la reproducción de los extractos de las entrevistas, y en acuerdo con los entrevistados, se mantuvo el nombre de pila de los informantes y no así el apellido, para preservar su anonimato. El hecho de contar con datos como el nombre, la edad y la carrera que cursan los entrevistados permite dar cuenta de la heterogeneidad de la muestra, lo cual hace a una mayor riqueza en los hallazgos del estudio. Es relevante destacar que, dado el tamaño de la muestra, los resultados y reflexiones que se presentan a continuación deben ser interpretados como una serie de hallazgos iniciales que permiten orientar futuras investigaciones en las que se corroboren estos datos con muestras de mayor envergadura o pertenecientes a otros contextos geográficos.

Análisis y resultados

La información es un bien abundante; es por eso que los jóvenes desarrollan, en su relación con los medios a través de los cuales acceden a ella, sus propias estrategias de lectura transmedia o repertorios de consumo de noticias en los que privilegian la rapidez, la conveniencia y la personalización de los contenidos. En este apartado se describirá cómo son las rutinas informativas de los jóvenes, empezando con el *smartphone* como el dispositivo principal y continuando con los medios tradicionales: los diarios impresos, la TV y la radio.

El *smartphone*: la pantalla omnipresente

Los jóvenes universitarios objeto de esta investigación tienen su propio ecosistema de pantallas digitales: el celular, la computadora y la tablet, en ese orden de importancia. En los últimos años, dada la ubicuidad en el acceso a Internet, los planes de datos y la omnipresencia del celular inteligente, este último es el que más usan para informarse, mientras que las computadoras de escritorio y las *notebooks* aparecen más asociadas a tareas laborales o a obligaciones académicas, localizadas en un momento y en un lugar:

Si me preguntás por la computadora, ahí es distinto, porque es sentarte, estar. Pero con el celular estás todo el tiempo: en el bondi, almorzando (Catalina, 20 años, Comunicación).

D: Cuando estoy en casa estoy con el celular porque es lo que me queda más a mano, porque me da *fiaca* agarrar la compu. Cuando estoy en la universidad sí o sí es con la tablet.

E: ¿Y en el transporte público, usás alguno?

D: Si uso, uso el celular. Cuando voy del tren a la facu voy con el celular mirando noticias (Daira, 22 años, Relaciones Públicas).

El celular es ideal para el consumo intersticial de noticias y despierta la curiosidad por lo novedoso, la necesidad de saber qué está pasando:

Recién pegaba unas vueltas por acá y me fijaba de pasada el celular. O en la combi, yo vuelvo en combi del trabajo y también. Ahí es como un tiempito que tenés, que no podés hacer nada productivo quizás, entonces, bueno, empezás a chusmear (Verónica, 24 años, Relaciones Públicas).

En suma, el *smartphone* es el dispositivo de acceso permanente a la información, el que mejor aprovecha las variables de tiempo y espacio para informarse y el que mejor se adecúa a las necesidades individuales de los usuarios. Como se verá a continuación, esto influye en el lugar diferente que otorgan a los medios tradicionales.

El diario impreso: lectura compartida en fines de semana

Los jóvenes entrevistados en general no leen el diario en papel porque no tienen el hábito incorporado, a diferencia de sus padres o abuelos, y en cambio prefieren hacerlo en el teléfono móvil:

Antes cuando me informaba era por papel, pero a medida que tuve celular con datos ya me pasé directamente a los diarios *online* (Ignacio, 22 años, Ingeniería).

A mí me da la sensación de que no necesito comprarlo en papel si ya lo tengo acá. Pero mi abuelo está acostumbrado (Agustina, 18 años, Administración de Empresas).

En este caso, una de las jóvenes es categórica al afirmar que Internet suplantó al diario papel, pese a los hábitos que tenía adquiridos:

Sí, yo desde los 12 años que leía diario en papel. Era fanática de ir todos los domingos a pedir todos los diarios y generalmente mi abuela en la semana compraba algún que otro diario e iba leyendo. Ahora como todo va evolucionando y la tecnología tiene a las redes sociales, tiende a estar más conectada y a darnos la información en la mano. Nos olvidamos de comprar el diario, ¿por qué? porque lo mismo te brinda Internet. Yo no compro ya el papel. Internet lo suplantó (Daira, 22 años, Relaciones Públicas).

Sin embargo, hay otros que, por el contrario, leen el diario en papel porque están acostumbrados y manifiestan la incomodidad de leer en pantalla:

Uno crece leyendo en papel, por lo menos mi generación. Entonces me incomoda, se me cansa la vista desde la pantalla (Tomás, 22 años, Derecho).

Por otra parte, además de la falta de hábito, la otra razón por la que no leen el diario impreso es la falta de tiempo. Y es por esa razón que aquellos que sí leen el diario en papel lo hacen durante el fin de semana, porque sienten que al diario impreso le deben dedicar más atención. Asimismo, otro elemento importante es que, en general, leen el diario en papel porque alguien de la familia lo compra y está disponible:

Los domingos cuando me levanto temprano antes de ir a misa, a veces porque está ahí en la cocina (Agustina, 18 años, Administración de Empresas).

Esporádicamente, una vez cada tanto. No mucho. Sí, cuando está, lo consumo. Pero no soy de comprarlo, digamos (Patricio, 24 años, Ingeniería).

Por otra parte, el diario papel está asociado con un tipo de lectura en profundidad, que no es la característica que se le adjudica al teléfono móvil:

Cuando te comprás el diario tratás, o a mí me pasaba, que trataba de leerlo todo, de aprovecharlo [...], pero cuando accedés desde el celular por ejemplo es como que no tenés esa profundidad. Yo lo noto así [...] Le prestás más atención dónde está la noticia ubicada, que a mí me gusta ver eso, entonces como que le dedicás más tiempo. Como que te sentás y, mientras tomas unos ma-

tes, lees el diario. Esa es *la* actividad. En cambio, en el celular mientras viajás estás viendo, pero también estás haciendo otras cosas. No le dedicás el tiempo exclusivamente para eso (Verónica, 24 años, Relaciones Públicas).

En otras palabras, el diario papel requiere de una exclusividad que no es la que se le ofrece al celular o la computadora. Y asociado a esa exclusividad está el tiempo que se le dedica, mientras que la lectura en el móvil no parece requerir de tiempo porque se hace en simultáneo con otras actividades. Este rasgo *metame-dium* del *smartphone* contagia la lectura con otros usos, los cuales tienden a ser desvalorizados con respecto a la lectura en el dispositivo impreso:

El diario tiene algo que me hace decir bueno estoy leyendo el diario... la posición, etcétera... el diario papel requiere un lugar, una manera... nadie te jode. Si alguien te ve con el teléfono piensan que estás boludeando... si estás leyendo un libro o el diario estás haciendo algo intelectual (Tomás, 22 años, Derecho).

Finalmente, otra representación diferenciada de la lectura en papel respecto de la pantalla tiene que ver con la credibilidad que se le adjudica a cada una:

Pero yo soy partidaria del diario en papel. Hay algo que tiene el diario en papel, tiene un valor, no sé. Le creo mucho más al diario en papel que lo que leo en la pantalla, aunque tal vez sea la misma noticia. Siento que es más serio el diario en papel (Catalina, 20 años, Comunicación).

En síntesis, el diario impreso ocupa un lugar cada vez más marginal en los hábitos de consumo de noticias de los jóvenes objeto de esta investigación, un lugar limitado prácticamente a los fines de semana y asociado a un tipo de lectura exclusiva y profunda, que compite con

sus múltiples actividades y que no representa una prioridad en sus consumos culturales. Habría que pensar qué sucederá cuando sus padres o abuelos dejen de adquirir el diario papel y de ese modo no esté disponible en sus hogares, y cómo eso influirá en sus hábitos de lectura.

La TV: de la información al espectáculo

La mayoría de los entrevistados sostiene que ahora ve menos TV que antes, en gran medida por efecto de Netflix y otras plataformas que ofrecen contenidos audiovisuales *on demand*. Asimismo, una de sus funciones, que es ofrecer la información imprescindible antes de salir de casa —como el clima o el estado del tránsito— es sustituida en muchos casos por el *smartphone*. La TV es un “ruido de fondo” que acompaña a los jóvenes mientras se despiertan y se preparan para la rutina diaria, y de paso se informan:

Mientras hago mis cosas voy escuchando, que me hablen, así más o menos me entero de algo (Verónica, 24 años, Relaciones Públicas).

Cuando consumo tele busco el clima, los accesos. Las noticias que te cuentan en segundos, títulos (Daira, 22 años, Relaciones Públicas).

A lo largo del día, la TV se utiliza en simultáneo con otras actividades, en un segundo plano:

Está ahí de fondo, está sonando de fondo la tele, pero ni le estoy prestando atención, pero está [...]. La pongo mientras hago mis cosas y de repente *pum*, descanso un poco los ojos y veo esa parte [...] y, si no, pongo algo de deportes en la tele y dejo que corra (Eduardo, 21 años, Comunicación).

Por otra parte, la TV es un medio que se comparte, lo que implica muchas veces que se vea contenido que elige otro. De ahí que el menor consumo de televisión está relacionado con la posibilidad que ofrecen dispositivos

móviles de que cada uno elija su propio contenido. Es decir, al igual que sucedía con el diario impreso, que se consumía si alguien lo había comprado en el hogar, la TV se mira si hay otro mirando:

Veo cuando está prendida en algún lugar. En mi caso no veo televisión. No en mi casa, pero si voy a algún lugar y está prendida la miro (Natalia, 24 años, Educación).

Por otra parte, en la TV como medio audiovisual se busca el espectáculo, el entretenimiento vinculado con la puesta en escena:

Me gustan los programas de debate como *Intratables* que tratan distintos temas y me gusta tener una idea de todo lo que está pasando, pero más general, no tan en detalle, específico (Agustina, 18 años, Administración de Empresas).

De vez en cuando miro cosas en particular, hay ciertos eventos que me interesa mirarlos. Por ejemplo, el debate me parece esencial. No es un noticiero, pero es una manera de informarte. O también la asunción de Trump. Esas cosas las quiero ver, porque es en vivo, es directo (Catalina, 20 años, Comunicación).

Este rasgo del vivo o el directo que se busca disfrutar de la TV como medio aparece bien diferenciado de la búsqueda de información en el dispositivo interactivo del teléfono móvil:

En la televisión es más como el entretenimiento, no tanta información o contenido, es más que nada enfrentarse posturas. En el teléfono es a la información a la que quiero llegar (Agustina, 18 años, Administración de Empresas).

En otras palabras, para algunos la TV es valorada como show, mientras que el contenido informativo se asocia con la búsqueda puntual a demanda. Por el contrario, para otros la TV aporta un panorama general o información de *background* que no ofrece el celular, el cual está más limitado al recorrido personal que hace el usuario:

Sin embargo, no me parece que Twitter o Infobae te den una información completa. A veces me gusta complementar con noticieros o algo así, pero no todo el tiempo. Te soy sincera, hay semanas que ni miro eso. Pero siento que el noticiero profundiza o puede llegar a dar un análisis que el celular no te lo da (Catalina, 20 años, Comunicación).

Sin embargo, esta puesta en escena de la TV es cuestionada en cuanto a que el usuario no tiene posibilidad de elección sobre los contenidos que presenta y el modo en que lo hace:

Lo que es más encadenado es la TV, que estás ajustado a lo que ellos te muestran (Tomás, 22 años, Derecho).

Es interesante que este joven elija la palabra “encadenado” para describir el escaso margen de maniobra que tiene el telespectador sobre ese contenido. Asimismo, con el consumo televisivo sucede algo similar con lo que los jóvenes dicen de la lectura del diario impreso. Requiere dedicar un tiempo exclusivo, que muchas veces no es compatible con otras actividades en simultáneo:

El tema de la TV a diferencia de la radio es que cuando ves la tele hacés solo eso. Por ahí la radio la escuchás mientras manejas, qué sé yo, me tengo que ir a capital y escucho la radio. En cambio, la tele es solo eso, me tengo que

sentar en el sillón y mirar y no hacer nada más, ni estudiar, ni leer, nada, es como dedicarle a la tele, para ver noticias prefiero el teléfono (Tomás, 22 años, Derecho).

Finalmente, un efecto que parece producir el celular en cuanto al acceso personalizado a las noticias y la posibilidad de publicar contenidos propios en las redes sociales es que se pone en evidencia el carácter de la TV como medio de comunicación *broadcasting*, con sus rutinas de producción de información, sus agendas temáticas y sus criterios de noticiabilidad:

Lo que no me gusta de los noticieros es que siento que ponen noticias malas y que exageran mucho algunas cosas que quizás... no sé, eso pasó siempre con los medios. En Instagram me parece que eso no se ve. En Facebook tampoco. No tenés ese agregado del noticiero. Simplemente es lo que la gente pone en su publicación y punto (Camila, 21 años, Psicología).

Tal vez antes veía mucho más el noticiero y me pasó de llegar a un punto en el que no me gusta ver todo tan dividido y cambiar de canal y sentir que tiene tal enfoque uno y otro enfoque otro. Me gustan las cosas más imparciales (María Pía, 23 años, Arquitectura).

Lo que le cambiaría a la tele, cuando escucho las noticias... es la manera de decirlas. Porque por ahí también como que se pierde la credibilidad de la información. A un caso te lo estiran ochocientas horas (Daira, 22 años, Relaciones Públicas).

En estos extractos se ve claramente que la manipulación de la información, los sesgos editoriales y el tratamiento espectacular de las noticias son valoradas negativamente, al punto de ser uno de los motivos

para dejar de ver TV por parte de estos jóvenes entrevistados. En cambio, ellos valoran la información generada y compartida por los usuarios, que no se manejan con esos criterios de noticiabilidad y que no responden a líneas editoriales predefinidas.

En resumen, la TV va ocupando un lugar limitado a las transmisiones en vivo, en las cuales se valora su carácter de espectacularidad vinculado con el show y el entretenimiento, y no tanto como medio informativo. El tiempo que demanda ver TV, de modo similar a lo que sucede con leer el diario impreso, la hace una actividad que parece competir cada vez más con la atención dispersa de estos jóvenes que prefieren medios interactivos –y por tanto más compatibles con otras tareas– para dedicar ese tiempo. Donde la TV parece mantener su primacía es en el carácter social del consumo: se sigue eligiendo ver programas junto con otros –incluso en modalidad *on demand*– para tener una experiencia enriquecida al compartirla y comentarla en el momento. Catalina así lo resume en el siguiente extracto de la entrevista:

Pero sí veo en la tele series que sigo, no sé... *Game of Thrones*, *Once upon a time* o *American Horror Story*, que eran series que las estaban dando en el momento, entonces una vez por semana las veía. Era casi un evento, como ir al cine. Nos poníamos de acuerdo en casa (Catalina, 20 años, Comunicación).

La radio y las plataformas de audio *on demand*: un consumo en transición

La radio no es un consumo cultural central para los jóvenes entrevistados. Muchos de ellos declaran que no escuchan radio y que antes lo hacían más. En tanto, la mayoría de los que sí escuchan lo hacen en el auto mientras se desplazan a la facultad o al trabajo, y muchas veces comparten el programa con quienes los acompañan:

Escucho poco, muy poco, más que nada porque solo en el auto, pero voy escuchando música, pero si no estoy con ganas de música sí escucho algún noticiero, *Radio Mitre* y qué se yo. A mi hermana le gusta y cuando voy con ella escuchamos la radio, espacio compartido (Tomás, 22 años, Derecho).

Asimismo, cuando hablan de sus gustos por programas de radio, estos jóvenes se diferencian de lo que escuchan sus padres y prefieren programas no solo informativos, sino aquellos que tienen buenas dosis de entretenimiento:

Las radios que escucho a la mañana son entretenidas, no son las que escuchan mis papás (Agustina, 18 años, Administración de Empresas).

Me encanta la radio. A la mañana escucho *Radio Blue* con Diego Iglesias, uno de los chicos de CQC. A la mañana es el momento donde mayor cantidad de información recibo, con la radio. Después durante el día escucho otros programas, pero son más de entretenimiento, con poca información (Tomás D., 20 años, Comunicación).

En otro orden, al combinar la radio con Internet, extienden la escucha cuando hay algo que despierta su interés:

Escucho a través del celular, a veces. Pero sobre todo en el auto [...]. Y a veces cuando me engancha con algún invitado me meto *online* en mi casa o me quedo en el auto. No sé, está Casciari en *Perros de la calle* con alguna columna que sé que dura un ratito y me quedo en el auto un rato. Y si no escucho *online* adentro de casa porque llego enganchado (Tomás D., 20 años, Comunicación).

Sin embargo, para otros jóvenes, la radio encontró un fuerte competidor en el audio *on demand* como el que ofrece el *podcast*:

Creo que el *podcast* mató a la radio, porque yo lo descargo y es lo que quiero escuchar, no hay publicidades (Joaquín, 20 años, Ingeniería).

Las plataformas para escuchar *podcast* son, para estos jóvenes, YouTube (curiosamente una red social de videos) y también Spotify, que además transformó el hábito de escuchar música a través de los dispositivos móviles:

Escucho desde Spotify. Me costó adaptarme, pero porque me gustaba más el iPod. Lo de subir mi música y tener todo en iTunes, en un mismo lugar. Era muy fanático de eso, pero me tuve que desligar porque era una locura ya... 150 gigas de música que los podía tener directamente en Spotify, ahí vi que era más fácil (Tomás D., 20 años, Comunicación).

En suma, la radio sigue siendo un medio relevante para una parte de los jóvenes. La situación habitual de escucha es el auto, que parece ser el momento en que la radio es el único medio posible de ser consumido. Podemos decir que la radio encuentra en el auto una atmósfera particular en el cual adquiere exclusividad. A esto se suma que en muchos casos la escucha es compartida. Pero si ellos pueden elegir los programas prefieren —a diferencia de sus padres— aquellos que mezclan información con entretenimiento. Algo similar ocurre, como se vio antes, con el diario impreso en el ámbito del hogar: los jóvenes objeto de esta investigación lo consumen porque hay otro que lo compra y lo deja disponible para ellos. Finalmente, una historia que está por escribirse es la evolución del consumo de radio en el ecosistema de las aplicaciones *on demand* como Spotify y las plataformas de *podcast*, donde la posibilidad de elegir adquiere dimensiones mayores cuando se asocia a dispositivos móviles conectados ubicuamente a la red.

Discusión y conclusiones

El consumo de noticias que realizan los jóvenes tiene rasgos diferentes a los hábitos informativos de los adultos. En línea con muchos de los trabajos señalados anteriormente, los medios tradicionales —los diarios impresos, la TV y la radio— no ocupan el lugar central en los repertorios informativos que despliegan los jóvenes entrevistados. Teniendo en cuenta los hallazgos de esta investigación y a la luz de la teoría del nicho (Dimmick et al., 2010) descrita en el marco teórico, se puede afirmar que las variables de tiempo y espacio son determinantes en la elección que hacen los jóvenes objeto de esta investigación sobre los dispositivos que usan para informarse.

El *smartphone* es el medio intersticial por excelencia, que permite acceder a las noticias en el momento y en el lugar deseado —particularmente en los desplazamientos hacia la facultad o el trabajo— mientras que la TV es vista en el hogar, muchas veces en compañía con otros miembros de la familia. La radio se escucha casi exclusivamente en el automóvil, donde pareció encontrar su ambiente de escucha exclusivo —también compartido ocasionalmente con otros— y el diario es el medio de lectura reposada durante los fines de semana en el hogar, siempre y cuando alguien lo haya adquirido.

En cuanto a los contenidos —donde los medios tradicionales parecen encontrar su rasgo distintivo que asegura su competencia en su nicho dentro del ecosistema— los jóvenes aquí entrevistados destacan de la TV su naturaleza de transmisión en vivo y su carácter espectacular de puesta en escena, lo cual a la vez puede ser valorado negativamente como una manipulación de parte del medio al punto que ese sea el motivo para abandonarla. De la radio, valoran la hibridación entre información y entretenimiento, además de ser asociada directamente con la escucha de música. Del diario impreso ponen de relieve la posibilidad que ofrece de lectura atenta, aunque en su vida cotidiana, caracterizada por una atención crecientemente dispersa, cada vez tienen menos tiempo

para realizarla. Estos factores permiten concluir que el nicho de los medios tradicionales es en gran medida generacional. Los medios *broadcasting* no son tan relevantes para estos jóvenes, y ellos los usan de acuerdo con su conveniencia, trasgrediendo en gran medida sus pactos de lectura y sacándoles el mejor provecho de acuerdo con su conveniencia y el tiempo disponible.

Por otra parte, de acuerdo con los jóvenes entrevistados, se puede inferir de qué manera el consumo de noticias en los medios interactivos y personalizables como el *smartphone* está dando forma al consumo de noticias que hacen a través de los medios tradicionales. El hecho de que el *smartphone* sea su medio principal de acceso a las noticias condiciona lo que van a buscar y cómo lo van a hacer en los medios *broadcasting*. El *smartphone* como *metamedium* hibrida a los medios tradicionales y contagia los hábitos de consumo de estos jóvenes en su relación con esos medios tradicionales. Es decir, el *smartphone* no se limita a sumar una terminal más de acceso a las noticias, sino que reconfigura todo el ecosistema y lo tiñe de interactividad, instantaneidad y ubicuidad en su relación con las noticias.

Donde sí parece emerger una diferencia entre lo que pueden ofrecer el *smartphone* y los medios tradicionales es en la experiencia de consumo en términos de soledad y compañía. En otras palabras, el *smartphone* tiende a hegemonizar el consumo de noticias a lo largo del día, en los tiempos de desplazamiento, y en todo lugar a partir de una relación hiperindividualizada con la información, donde prima la búsqueda puntual, la velocidad y el acceso instantáneo. En paralelo, la TV, la radio y el diario impreso se presentan como plataformas de uso compartido, incluso intergeneracional, en ambientes como el hogar o el auto, en los cuales se convive con otros, al punto que la escucha o lectura está condicionada por las elecciones de los otros que muchas veces no coinciden con las de estos jóvenes. Entonces, el pacto de lectura de estos medios, a diferencia de lo que sucede con el *smartphone*, es comprendido en

tanto ofrece una experiencia compartida y enriquecedora en el acceso a las noticias, que se complementa con la lectura individualizada que presenta el *smartphone* como dispositivo hegemónico.

Finalmente, cabe destacar que esta investigación, de carácter exploratorio, incluye una muestra limitada de entrevistados. Los hallazgos aquí obtenidos pueden orientar futuras investigaciones que permitan extrapolar los resultados a un universo más amplio de usuarios, de distintas edades y contextos sociodemográficos, y valiéndose de metodologías cualitativas y también cuantitativas para conocer en mayor profundidad hacia dónde está evolucionando el consumo de noticias en el ecosistema digital.

Referencias

- Aguado, J. M., y Navarro Güere, H. (2013). Comunicación móvil, ecosistema digital e industrias culturales. En J. M. Aguado, C. Feijóo, I. Martínez (Coords.), *La comunicación móvil. Hacia un Nuevo sistema digital* (pp. 57-76). Barcelona, España: Gedisa.
- Albarelo, F. (2017). Del contenido al flujo: nuevas relaciones entre medios y usuarios en el ecosistema digital. En C. Labate, y C. Arrueta (Eds.), *La Comunicación digital. Redes sociales, nuevas audiencias y convergencia: desafíos y oportunidades para la industria, el Estado y los usuarios* (pp. 219-230). San Salvador de Jujuy, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Albarelo, F. (2019). *Lectura transmedia: leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York, NY: Freeman.
- Boczkowski, P., Mitchelstein, E., y Matassi, M. (2018). "News comes across when I'm in a moment of leisure": Understanding the practices of incidental news consumption on social media. *New Media & Society*, 20(10), 3523-3539. <https://doi.org/10.1177/1461444817750396>
- Boczkowski, P., Mitchelstein, E., y Suenzo, F. (2019). The Smells, Sights, and Pleasures of Ink on Paper: The Consumption of Print Newspapers During a Period Marked by Their Crisis. *Journalism Studies*, 21(5), 565-581. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2019.1670092>
- Catalina-García, B., Sousa, J. P., y Cristina Silva Sousa, L. (2019). Consumo de noticias y percepción de *fake news* entre estudiantes de Comunicación de Brasil, España y Portugal. *Revista de Comunicación*, 18(2), 93-115. <https://doi.org/10.26441/RC18.2-2019-A5>
- Charney, T., y Greenberg, B. (2001). Uses and gratifications of the Internet. En C. Lin y D. Atkin (Eds.), *Communication, technology and society: New media adoption and uses* (pp. 383-406). Cresskill, NJ: Hampton.
- Dimmick, J. (2003). *Media Competition and Coexistence: The Theory of the Niche*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Dimmick, J., Feaster, C., y Hoplamazian, G. (2010). News in the interstices: The niches of mobile media in space and time. *New Media & Society*, 13(1), 23-39.
- Dimmick, J., Kline, S., y Stafford, L. (2000). The gratification niches of personal e-mail and the telephone. *Communication Research*, 27, 227-248.
- Dimmick, J., Rothenbuhler, E. W. (1984). Competitive displacement in the communication industries: New media in old environments. En R. Rice (Ed.), *The New Media* (pp. 287-304). Beverly Hills, CA: Sage.
- Eighmey, J., y McCord, L. (1998). Adding value in the information age: Uses and Gratifications of sites on the World Wide Web. *Journal of Business Research*, 41, 187-194.
- Ferguson, D. A., y Perse, E. M. (2000). The World Wide Web as a functional alternative to television. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 44, 155-174.
- Fernández, J. (2018). *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires, Argentina: Crujía.
- Fidler, R. (1998). *Mediamorfosis. Comprender los nuevos medios*. Buenos Aires, Argentina: Granica.
- Flanagin, A. J., y Metzger, M. J. (2001). Internet use in the contemporary media environment. *Human Communication Research*, 27, 153-181.
- Head, A., Wihbey, J., Metaxas, P., MacMillan, M., y Cohen, D. (2018). How Students Engage with News: Five Takeaways for Educators, Journalists, and Librarians. *Project Information Literacy Research Institute*. Recuperado de <http://www.projectinfolit.org/uploads/2/7/5/4/27541717/newsreport.pdf>.

- Hernández Sampieri, R. (2010). *Metodología de la investigación*. México D. F., México: Mc Graw-Hill.
- Galan, L., Osserman, J., Parker, T., y Taylor, M. (2019). *How Young People Consume News and The Implications For Mainstream Media. A report by Flamingo commissioned by the Reuters Institute for the Study of Journalism, Oxford University*. Recuperado de <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2019-08/FlamingoXREUTERS-Report-Full-KG-V28.pdf>
- Igarza, R. (2009). *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Katz, E., Blumler, J., y Gurevitch, M. (1974). Utilization of mass communication by the individual. En J. Blumler y E. Katz (Eds.), *The uses of mass communications: Current perspectives on gratifications research* (pp. 19-32). Beverly Hills, CA: Sage.
- Kaye, B. (1998). Uses and gratifications of the World Wide Web: From couch potato to Web potato. *New Jersey, Journal of Communication*, 6, 21-40.
- Korgaonkar, P., y Wolin, L. (1999). A multivariate analysis of Web usage. *Journal of Advertising Research*, 39, 53-68.
- LaRose, R., Mastro, D., y Eastin, M. (2001). Understanding Internet Usage: A Social-Cognitive Approach to Uses and Gratifications. *Social Science Computer Review*, 19(4), 395-413.
- Lin, C. (1999). Online-service adoption likelihood. *Journal of Advertising Research*, 39, 79-89.
- Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Argentina: Editoras del Calderón.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, España: Paidós.
- McLuhan, M., y Fiore, Q. (2015). *El Medio es el Masaje: Un inventario de efectos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Mitchelstein, E., y Boczkowski, P. (2010). Online news consumption research: An assessment of past work and an agenda for the future. *New Media & Society*, 12(7), 1085-1102. <https://doi.org/10.1177/1461444809350193>
- Ong, W. (1994). *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Papacharissi, Z., y Rubin, A. M. (2000). Predictors of Internet usage. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 44, 175-196.
- Parker, B. J., y Plank, R. E. (2000). A uses and gratifications perspective on the Internet as a new information source. *American Business Review*, 18, 43-49.
- Perse, E., y Greenberg-Dunn, D. (1998). The utility of home computers and media use: Implications of multimedia and connectivity. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 42, 435-456.
- Postman, N. (1992). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York, NY: Random House.
- Scolari, C. (Ed.). (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona, España: Gedisa.
- Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz: diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona, España: Gedisa.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina. Ministerio de Cultura de Argentina. (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. Recuperado de https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/encc_2017_informe_general.pdf
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Taneja, H., Webster, J., Malthouse, E., y Ksiazek, T. (2012). Media consumption across platforms: Identifying user defined repertoires. *New Media & Society*, 14(6), 951 -968. <https://doi.org/10.1177/1461444811436146>
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, España: Síntesis.
- van Dijck, J., Poell, T., y De Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public values in a connective world*. New York, NY: Oxford University Press.
- Van Dijk, T. (1989). *La ciencia del texto*. Barcelona, España: Paidós.
- Wimmer, R., y Dominick, J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona, España: Bosch.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

F. A. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: Leandro Delgado

Entre el cuaderno de comunicados y el *smartphone*: Los desafíos para la gestión en centros educativos uruguayos en el contexto de comunicación digital

*Between the communication notebook and the smartphone.
The challenges for the management in Uruguayan
educational centers in the context of digital communication*

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.2118>

Patricia Silva

Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay

ORCID: 0000-0001-9267-3509

Matías Dodel Schubert

Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay

ORCID: 0000-0002-1724-9609

Ana Inés Pepe

Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay

ORCID: 0000-0003-1704-4088

RESUMEN

Este trabajo explora cómo se gestiona la comunicación en los centros educativos con uno de sus *stakeholders* prioritarios: las familias. Los centros se enfrentan a un entorno que combina un uso masivo de comunicación digital por parte de las familias, junto a una importante varianza en los contextos socioeconómicos, políticas organizacionales y liderazgos. Se presenta un estudio de caso de una red de doce colegios privados en Montevideo (Uruguay), en los que se realizaron entrevistas semiestructuradas a directores y maestros. Los hallazgos señalan que, a pesar de la masificación de dispositivos digitales, directores y docentes continúan expresando preferencias por canales tradicionales para la mayoría de los emergentes comunicacionales. Aún sin un rechazo explícito a las tecnologías digitales, aparecen diferentes barreras que impiden su implementación. Se brindan recomendaciones para repensar la comunicación a partir de las estrategias organizacionales.

Palabras clave: comunicación digital; competencias comunicacionales; escuela; liderazgo; desigualdad social.

ABSTRACT

This article assesses how schools manage their communication with students' families. Schools face a challenge that combines the massive use of digital communication by families, considerable socioeconomic variance in their educational contexts, and a diversity of organizational policies and leadership styles. Based on a case study of a network of twelve private schools in Montevideo, we conducted semi-structured interviews with principals and teachers. Our findings indicate that, despite the massification of digital devices, principals and teachers continue to express preferences for traditional non-digital channels of communication, for the majority of school-related topics. Even without an explicit rejection of digital technologies, respondents manifest diverse barriers that prevent their implementation. Recommendations are provided for rethinking communication based on organizational strategies.

Keywords: digital communication; communication skills; school; leadership; social inequality.

Cómo citar: Silva, P., Dodel Schubert, M., y Pepe, A. I. (2020). Entre el cuaderno de comunicados y el *smartphone*: Los desafíos para la gestión en centros educativos uruguayos en el contexto de comunicación digital. *Dixit*, 32, 61-75. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2118>

Recepción: 06/04/2020 :: Revisión: 25/05/2020 :: Aceptación: 28/05/2020

Introducción y estado de la cuestión

El presente trabajo explora y describe cómo una red de centros educativos privados de Montevideo (Uruguay) gestionan su comunicación con uno de sus *stakeholders* (públicos de interés) prioritarios: las familias de los estudiantes. Es de particular relevancia para el estudio de esta temática el contexto actual de estos centros: un uso masivo de comunicación digital por parte de las familias, junto a importante varianza en los contextos socioeconómicos de los centros y las familias, estilos organizacionales y de liderazgo en cada institución. El contexto de emergencia sanitaria generado por la pandemia de covid-19 ha puesto en evidencia la importancia y la urgencia de desarrollar competencias en el uso de tecnología de comunicación digital para sostener la interacción, aún más en periodos de aislamiento.

Comunicación con *stakeholders* estratégicos en los centros educativos

La gestión de la comunicación de los centros educativos con sus *stakeholders* es, como en organización, de relevancia estratégica (Forero, 2011; Mayo y García, 2012). Una institución educativa que no planifica con seriedad, respondiendo a las demandas o expectativas de sus *stakeholders*, en los dinámicos tiempos actuales, se expone ante el riesgo de perder o distanciarse de estos actores clave en momentos críticos (Lingam, Lingam, y Raghuwaiya, 2014). A modo de ejemplo, en el contexto de la pandemia de covid-19, Reimers y Schleicher (2020) sostienen que el desarrollo de un plan de comunicación para el relacionamiento con los *stakeholders* resulta central para dar una respuesta educativa apropiada frente al aislamiento, de modo que los mensajes prioritarios para sostener la estrategia educativa puedan llegar a las familias.

A pesar de la relevancia de las familias, son escasas las investigaciones acerca de la comunicación de las organizaciones educativas con estas. Los estu-

dios sobre este punto se enfocan principalmente en la comunicación para promover la participación de las familias de modo de impactar en el proceso de enseñanza-aprendizaje (Bordalba, 2016; Epstein, 1995; LaRocque, Kleiman, y Darling, 2011). La literatura especializada señala a la comunicación entre escuela y familia como uno de los aspectos clave para favorecer el alcance de los logros educativos significativos (Epstein, 1985; El Nokali, Bachman y Votruba-Drzal, 2010; Bochaca, 2015). Consecuentemente, una de las demandas más sentidas por las familias para incrementar su participación es la de mantenerlas informadas (Guardia Romero y Santana Armas, 2010).

Epstein (2013) sostiene que es clave la construcción de una alianza con las familias, y presenta como uno de los desafíos el generar comunicaciones “bidireccionales” claras entre el hogar y la escuela. Sin embargo, Bordalba (2016) plantea que las herramientas bidireccionales se siguen utilizando poco, ya que en la mayoría de los casos su adopción depende de la decisión individual del maestro.

Asimismo, los estudios organizacionales dan cuenta de que el estilo de relaciones, su efectividad y la comunicación con los *stakeholders* en las escuelas tienen que ver con los estilos de liderazgo (Bush, 2007, Odhiambo y Hii, 2012). En los centros educativos la comunicación es el medio para crear un lenguaje y una visión compartida también con las familias, función específica de un líder (Beauchamp y Parsons, 2014). No obstante, los liderazgos se configuran en una cultura organizacional conservadora, en la que es muy difícil introducir cambios, y se alimentan de una estructura piramidal de poder y privilegios (Hodas, 1996; Gore, 2004; Engen, 2019). Estos factores característicos son los que, según Hodas (1996), contribuyen al rechazo hacia la incorporación de las tecnologías para la comunicación digital en las escuelas.

TIC, desigualdad digital y comunicación mediada por computadora en los centros educativos

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) poseen un potencial nunca visto hasta el momento para la democratización del acceso, consumo y difusión e intercambio de información a niveles globales. No obstante, estas potencialidades no siempre se concretan en realidades y se generan importantes desigualdades entre quienes las pueden aprovechar adecuadamente y quienes no (Peña-López, 2009). La dependencia creciente de las TIC en la actualidad refuerza inequidades ya existentes, como por ejemplo de género, nivel socioeconómico o etnia (Robinson et al., 2015).

En el ámbito de la comunicación, las TIC han generado importantes cambios en la forma de relacionarse entre las personas. Según Walther (1996), la comunicación mediada por computadora (CMC) es sostén de todas las relaciones interpersonales y se la puede observar en todos los contextos relacionales. Para el autor, esta puede provocar las mismas percepciones que en la comunicación cara a cara, como el *feedback* o la cercanía psicológica, si los contextos son los adecuados (Korzenny citado por Walther, 1996). Sin embargo, algunos atributos de la CMC generan cambios en la forma de relacionarse, como la posibilidad de la comunicación asincrónica, la controlabilidad, la registrabilidad y las diferentes formas de direccionalidad de la comunicación (Walther, 2011).

El contexto de uso masivo de comunicación digital es una oportunidad para los centros educativos. Tanto para Hohlfeld, Ritzhaupt y Barron (2010) como para Cox y McLeod (2014) las escuelas pueden aumentar la comunicación con las familias y toda la comunidad a través de estos canales. Goodall (2016) reconoce que estas tecnologías bien gestionadas, sobre la base del respeto recíproco entre docentes y padres, facilitan la comunicación bidireccional. También afirma que deberían ser los directivos los que lideran la capaci-

tación de los docentes para su uso. Las TIC son una herramienta no opcional para un liderazgo efectivo en el siglo XXI (Cox y McLeod, 2014). Olmstead (2013) sostiene que el modo de mejorar la participación de los padres y el rendimiento de los alumnos, en un contexto de jornadas laborales muy extensas, es la utilización de los medios electrónicos de comunicación. Sin embargo, varios autores acuerdan que este potencial de las TIC para la comunicación no se aprovecha en su totalidad.

Por otro lado, resulta evidente que se han incrementado los canales de comunicación entre docentes y padres (Wasserman y Zwebner, 2017). Los teléfonos inteligentes conectados a Internet permiten comunicarse desde cualquier lugar y en cualquier momento, derrumbando algunas de las barreras de disponibilidad, tiempo y espacio que diferenciaban el tiempo escolar de la vida del hogar (Wellman et al., 2003; Cox y McLeod, 2014; Wellman y Hogan, 2004). Noblía (2018) sostiene que son los dispositivos móviles los que actualmente concentran la interacción interpersonal en las organizaciones y conforman redes sociales dinámicas, como sucede con WhatsApp. De acuerdo con Ersöz (2019), por ejemplo, resulta difícil encontrar colegios sin grupos de WhatsApp de padres muy activos. La práctica y la literatura indican que los docentes suelen también formar parte de los grupos de WhatsApp de la clase (Bouhnik, Deshen, y Gan 2014; Hernández, Martínez y Vicente, 2017) y que hay escasa regulación de los comportamientos de estos grupos, principalmente entre padres.

Limitantes como la ausencia de regulación generan conflictos y dificultades de comunicación con los centros (Hernández et al., 2017). Asimismo, existen una serie de barreras de peso para alcanzar un adecuado aprovechamiento de las TIC para la comunicación. Según Aragonés (2001), se requiere un mayor desarrollo de la competencia comunicativa de los docentes.

Para Engen (2019) no se han desarrollado dichas competencias debido a la lentitud frente a los cambios y adaptación a la tecnología en las escuelas, así como a las frecuentes conductas conservadoras de los docentes en relación con las TIC.

Pieri (2018) argumenta que los propios docentes sostienen no haber sido formados en la utilización de las TIC en general, y menos en su uso para la comunicación con las familias. Fraillon, Ainley, Schulz, Friedman y Duckworth (2019) —a partir del estudio comparado internacional ICILS sobre competencias digitales e informacionales en estudiantes de octavo ciclo (tercer año de liceo en el sistema educativo uruguayo— sostienen que los maestros jóvenes tienden a tener más confianza y habilidades en el uso de las TIC, aspectos que determinan directamente el cómo las aplican en clase y en la relación con sus alumnos.

Por último, es importante considerar —sobre todo a raíz de la pandemia de covid-19— la relevancia de las herramientas digitales para el aseguramiento de los procesos cotidianos de gestión de los centros educativos (Banco Interamericano de Desarrollo, 2020). Tanto en su mejora de la gestión interna de la organización como en la facilitación de la comunicación con las familias, al descongestionar las cargas administrativas de los docentes, las TIC también colaboran en el incremento del tiempo directo destinado a enseñar (Banco Interamericano de Desarrollo, 2019).

Preguntas de investigación e hipótesis

Este estudio tuvo como finalidad describir cómo los centros educativos gestionan su comunicación con uno de sus *stakeholders* prioritarios —las familias— en un contexto de uso masivo de comunicación digital, disparidades socioeconómicas y organizacionales. Las preguntas de investigación se centraron en cómo conviven los diferentes tipos de canales de comunicación en las relaciones centro-familia: ¿Existen preferencias por canales a partir

de diferentes tipos de emergentes comunicacionales? ¿Qué barreras existen para la adopción de medios digitales? ¿Qué factores organizacionales pueden condicionar la utilización de los diferentes canales? ¿Cómo afectan las desigualdades socioeconómicas de contexto a las prácticas de comunicación y preferencia por lo digital?

Consecuentemente, se plantean las siguientes cinco hipótesis:

- H1: Dada la falta de sensibilización en los centros sobre el rol de la comunicación organizacional, no se encontrarán protocolos para la comunicación digital con las familias.
- H2: Dada la ausencia de protocolos, el liderazgo es uno de los factores preponderantes para determinar las prácticas comunicacionales.
- H3: Dado que la escuela tiende a ser conservadora en sus prácticas, se encontrará preferencia por los canales tradicionales.
- H4: El bajo nivel de desarrollo de las competencias digitales y comunicacionales de los maestros y directores será una de las barreras a la adopción de canales digitales.
- H5: En contextos socioeconómicos más deprimidos se espera encontrar barreras en el uso de las TIC con los centros.

Método

Para responder a las preguntas de investigación se realizó un estudio de caso de una red de centros educativos en Montevideo (Uruguay), organización de segundo nivel encargada de coordinar una gestión pedagógica y administrativa común. La red seleccionada como caso de estudio, compuesta por 12 centros privados en la capital y 12 en el interior, cuenta con más de 4000 alumnos que

van desde preescolar (2 años) hasta bachillerato (17 años). El 74% de los alumnos reside en Montevideo. Para proteger la confidencialidad de los entrevistados se eliminó todo dato que permitiera identificar a los centros y participantes.

El estudio es cualitativo, exploratorio–descriptivo, y la recolección de información se hizo a partir de 36 entrevistas a directores y maestros, con una pauta semi-estructurada. Se censó a todos los centros y directores de Montevideo y se determinó una muestra teórica dentro de estos, seleccionando una submuestra de maestros. Se eligieron, por cada centro, maestros que tuvieran a cargo los grupos del primer y último año de primaria, niveles que al encontrarse en las fronteras del ciclo implican una mayor interacción entre el centro y las familias. Se realizaron 12 entrevistas a los directores de los 12 centros de la red y 24 entrevistas a los docentes, uno de primer y otro de último año de primaria, en cada centro.

La selección de la red como estudio de caso se debe a tres motivos principales. Por un lado, la facilidad de acceso a los 12 centros a través de un único punto de contacto con la organización central. En segundo lugar, la red es relevante para el objeto de estudio debido a que los centros que la componen se encuentran en un momento singular de implementación de una aplicación digital, diseñada específicamente para facilitar la comunicación con las familias a través de la telefonía móvil. Por último, la distribución de los centros de la red en contextos socioeconómicos muy variados permite, aún dentro de las limitaciones de esta selección intencional del caso, contar con una suerte de muestra teórica en lo que refiere a la diversidad socioeconómica de los contextos de los centros educativos privados en Montevideo.

En este sentido, la Tabla 1 presenta la distribución de los centros por barrios, en función del porcentaje de personas con alguna necesidad básica insatisfecha (NBI).

Tabla 1
Cuadro de distribución de los centros en Montevideo, con porcentaje de personas con al menos una NBI

N.º de centros	% de personas con al menos una NBI	Grupo de NBI
2	60,1	Alto
2	47,3 - 52,8	Medio-Alto
3	31,9 - 33,5	Medio
3	21,10 - 27,5	Medio-Bajo
2	7,10 -16,3	Bajo

Fuente: Elaboración propia en base a Calvo (2013), según datos del último censo poblacional de Uruguay (2011)

A partir de la literatura revisada se construyó una pauta de entrevista para directores y docentes que indagaba: cuáles eran las situaciones o emergentes que generaban en los centros la necesidad de comunicarse con las familias; cuáles eran los canales elegidos para hacer efectiva esa comunicación; qué tan planificadas y reguladas eran esas interacciones y a cargo de quién estaban; cómo era su nivel de desarrollo de competencias digitales y cómo había sido la experiencia de tener una aplicación para teléfonos celulares desarrollada para comunicarse con las familias en esta red de centros. Las entrevistas se analizaron a partir de una matriz en la que se clasificaron las respuestas de los docentes por un lado y directores por otro; de docentes menores de 40 y mayores de 40; y de entrevistados de acuerdo a los diferentes contextos socioeconómicos, identificando similitudes y diferencias en sus respuestas.

Resultados

El análisis de las entrevistas permitió validar los postulados de la literatura en relación con los diferentes factores que impactan en la gestión de la comunicación de los centros con las familias: la ausencia de planificación en este aspecto y el estilo de liderazgo de cada director. Además, se identificaron qué factores impactan en la elección de canales para la comunicación con las familias: preferencia por canales unidireccionales tradicionales, a pesar de las ventajas percibidas en los medios digitales bidireccionales, desigualdades socioeconómicas y debilidades en las competencias digitales de directores y maestros.

Factores que afectan la gestión de la comunicación con las familias

Entre los factores que impactan en la comunicación con las familias se encontró la falta de un protocolo para la comunicación con estas, lo cual permitió evidenciar los variados matices en las orientaciones dadas a los docentes para su gestión, según los estilos de liderazgo de los directores de los diferentes centros.

Ausencia de protocolos de comunicación

Se observó la ausencia de protocolos escritos para la comunicación con las familias, tanto a nivel centro como red. No obstante, se constató que los directores dan pautas u orientaciones verbales sobre la comunicación con las familias, principalmente al inicio del año, que fundamentalmente tienen como objetivo prevenir conflictos:

La directora nos dijo qué cosas se podían comunicar a través del cuaderno, qué cosas a través de la aplicación, qué es mejor hablar en persona. Que cada vez que había algún conflicto con algún niño siempre está bueno contárselo a los padres. Porque el niño va y cuenta una versión. Contar la versión general a los dos padres (maestra de 1º, NBI bajo, 23 años).

Sí, se trabaja mucho qué hacer frente a cada situación. Tratar de no estar solas en las entrevistas donde hay algún conflicto. Tomar nota de lo que se habló y hacerlo firmar (maestra de 6º, NBI bajo, 59 años).

La ausencia de perspectiva sobre la comunicación organizacional, junto las orientaciones muy generales de los directores, se observaron en todos los centros. En el discurso de los directores siempre está presente la intención de proteger a los docentes y a la institución de posibles malos entendidos o riesgos que puedan agravarse por una inapropiada gestión de los canales que se utilizan:

A veces en las reuniones se trata el tema, pero no sobre “la comunicación”. Que tengamos cuidado [...] que hay que consultar. No responder con agresividad, escribir lo menos posible, invitar a una entrevista o llamar por teléfono (maestra de 6º, NBI medio alto, 45 años).

Sin embargo, estas recomendaciones que tienen el fin de proteger a los docentes —o la función docente— a veces son percibidas por los maestros como generadoras de una distancia innecesaria con las familias, o como indicadoras de una resistencia a los cambios y el arraigo a las formas más tradicionales de comunicación:

Me gustaría acercar un poco más a las familias. Siento que siempre se marca una cierta distancia. Creo que es necesario poder trabajar a la par con el hogar de cada niño. A mí me gustaría acercarlos más (maestro de 1º, NBI medio alto, 31 años).

Quizás la directora la ve (la aplicación) como muchos cambios y no quiere agregar algo más (maestra de 1º, NBI medio alto, 27 años).

En síntesis, si bien la comunicación y alianza con las familias se considera como un aspecto crítico para el cometido de los centros (Epstein, 2013), lo manifestado por los entrevistados evidencia la falta de planificación de una estrategia de comunicación institucional (Forero, 2011; Mayo y García, 2012).

Estilos de liderazgo

A partir de una ausencia de políticas o protocolos establecidos para toda la red, el tipo de liderazgo ejercido por la dirección influye directamente en las prácticas de comunicación.

La introducción de la aplicación en la red de colegios permite visibilizar claramente el efecto de los estilos diferenciales de liderazgo. Si bien es una herramienta poderosa para la comunicación entre los docentes y las familias, no todos los directores la consideran una prioridad. Algunos directores declaran que ya la utilizan para la comunicación institucional unidireccional, pero aún no utilizan la función que permite la comunicación de los maestros con las familias, al no ser prioritaria desde su perspectiva:

La aplicación no [no la gestionan los maestros] porque el director general no quiso [si bien la directora de primaria sí] porque él considera que se pueden equivocar. Solo los directores la manejan (directora, NBI medio, 49 años).

La app la manejo yo [...], es el director el responsable de esa información que sale [...]. Y hoy por hoy sabemos que tenemos docentes en los que podemos confiar en su expresión, en su ortografía o en las cosas que responden, ciegamente, y hay otros que no (directora, NBI bajo, 38 años).

Asimismo, el estilo de dirección también impacta en la utilización de los medios tradicionales, como es el control de los comunicados a las familias. Por ejemplo, algunos directores supervisan la totalidad de estos intercambios:

Tratamos de que los comunicados en forma general pasen por dirección. Cuando hay una carta de un papá que sorprende un poco, o tiene algunas puntas áridas, el comunicado pasa por dirección y con el docente tratamos de elaborar una respuesta. Si es un comunicado donde hay que dar alguna respuesta, que pase por dirección (directora, NBI medio bajo, 52 años).

Mantener los límites claros. Hay un apoyo, un aconsejarnos. Antes de mandar un comunicado muéstrenmelo. Yo trabajo con la directora desde hace dos o tres años, y sabe cómo trabajo, cómo me comunico con las familias o con las instituciones, por lo que en ese sentido no [se] necesita de algún protocolo o una cosa así (maestro de 6º, NBI alto, 35 años).

Los liderazgos con tendencia a la centralización controlan el uso de los canales de comunicación digital con la finalidad de evitar riesgos, ya que consideran que sus características de inmediatez y alto impacto pueden tener consecuencias negativas:

Hubo una maestra que tenía grupo de WhatsApp con los padres, pero cuando yo ingresé le hice presente que nosotros no teníamos esa forma de comunicación oficial, que no me parecía adecuada y salió del grupo. Por las situaciones que había aquí, no era recomendable porque se generaban conflictos, y algunos docentes fueron llamados a su teléfono particular en horarios de otro trabajo o en momentos de familia (directora, NBI medio alto, 44 años).

Cuando los maestros tienen grupos de WhatsApp con los padres yo tiemblo [...] porque uno contesta sobre la inmediatez y queda registrado (directora, NBI medio, 47 años).

Cuando los estilos de dirección son menos centralizadores, se deja libertad de acción para el uso de las redes sociales para la comunicación con las familias. El riesgo para los maestros es no contar incondicionalmente con el respaldo de la dirección:

Yo les dije que quien quisiera tenerlos [por grupo de WhatsApp con padres] que los tenga. Yo no puedo mandar sobre la libertad individual de cada uno, pero que yo no respaldo lo que suceda (directora, NBI medio, 47 años).

Por último, la no utilización de herramientas digitales se percibe también como una resistencia del sector:

Me encanta, me gusta mucho manejar en el tema tecnológico, a nivel personal tengo muchas aplicaciones en el celular. Me es difícil [...] en mi práctica docente aplicar el tema de la tecnología, por un montón de motivos. No está instalado en el ámbito [educativo] privado (maestra de 6º, NBI medio, 22 años).

En suma, lo expuesto en las entrevistas se condice con lo que la literatura señala sobre la prevalencia de una cultura organizacional conservadora y piramidal en la estructura de poder de los centros educativos (Hodas, 1996; Gore, 2004; Engen, 2019). Estas estructuras, a su vez, son moderadas a través del estilo de liderazgo de cada director. Aún con cierta variación, los liderazgos se corresponden con esta estructura piramidal, lo que se refleja en una clara inclinación hacia la centralización y control directo de las comunicaciones con las familias.

Dado este contexto, existen más resistencias a innovar en la comunicación con las familias, especialmente en aspectos vinculados a la tecnología digital que, tal como señala Hodas (1996), son percibidas como un riesgo al modificar las prácticas tradicionales de interacción. A modo de ejemplo, una herramienta de

comunicación digital eficaz y potente como lo es la aplicación institucional no fue ampliamente apropiada en la red por temor a la introducción de cambios (Hodas, 1996; Gore, 2004; Engen, 2019). Si bien la decisión política de habilitar su uso cae en manos de las direcciones (Bordalba, 2016), las barreras para una implementación exitosa no son exclusivas de estas: los docentes tampoco son proclives a incorporar las TIC en las escuelas (Hodas 1996).

Factores que afectan la elección de canales de comunicación con las familias

Los hallazgos demuestran que se perciben las ventajas de la comunicación digital, pero algunos elementos siguen incidiendo para dar continuidad a la preferencia por los canales tradicionales unidireccionales, la cual es reforzada por los condicionantes de las desigualdades socioeconómicas y las debilidades en competencias digitales.

Preferencia por canales tradicionales unidireccionales

A pesar de percibir ventajas en los canales digitales, los tradicionales como el cuaderno de comunicados y la entrevista personal aparecen como los canales preferidos para el tratamiento de situaciones particulares, como los problemas de rendimiento o de conducta:

Siempre usamos, desde tiempos remotos, el cuaderno de comunicados. Ni me acuerdo desde cuando... ¿Indicaciones? Hay pautas sí, lo normal que se escribe porque es desde siempre (maestra de 6º, NBI medio bajo, 54 años).

La preferencia por un medio tradicional, como es el cuaderno de comunicados, se funda en la seguridad que se percibe en lo que queda registrado en soporte papel, lo que desconoce una de las características propias de la CMC: toda interacción queda registrada. Se aprecia, además, como más práctico para recordar los acuerdos a las familias, cuando sea necesario:

Los mismos padres pidieron que no se rompiera el vínculo a través del cuaderno de comunicados. [...]. Y también confiar. El papel les da seguridad. Obviamente todo lo que tenga que venir firmado... autorizaciones... el papel está (directora, NBI bajo, 38 años).

Las entrevistas personales se ubican en el segundo lugar de preferencia para la comunicación con las familias. Estas son con el maestro a cargo del grupo, con o sin la presencia del director.

Insistimos en cómo tener las entrevistas con los padres. Que pidan ayuda (directora, NBI medio alto, 40 años).

Este año empezamos a utilizar el modelo de entrevistas, que siempre dejemos registrado todo lo conversado con la firma de los padres o el entrevistado (maestro de 1º, NBI medio alto, 27 años).

La alternativa a los medios tradicionales como el cuaderno o la entrevista, para asegurar la llegada de un comunicado, en todo caso suele ser el teléfono institucional de línea:

Tenemos 600 alumnos y estamos utilizando la app, pero para algo que querés asegurarte que le llegó, teléfono (directora, NBI medio alto, 40 años).

Lejos de comprender la utilidad de la controlabilidad, asincronicidad y la registrabilidad propia de los medios digitales (Walther, 2011), existe una creencia entre docentes y directores sobre su falibilidad y riesgos (Hodas, 1996). Estos factores inclinan las preferencias por “la seguridad del papel”, así como la cercanía de las entrevistas personales. Ambos canales tienen una serie importante de limitantes, mencionadas también por los entrevistados, en términos del tiempo con el que cuentan los padres o la imposibilidad de asegurarse la

lectura de los cuadernos de comunicados en tiempo y forma. Si bien no fue considerado por los entrevistados dado el momento del estudio, es necesario señalar que estos canales son extremadamente endeble —por no decir inviables— en contextos de emergencias naturales o sanitarias.

Ventajas percibidas en la comunicación digital

Si bien los canales digitales no son los predilectos, se advierte que para los directores y maestros más jóvenes pueden ser la solución a los problemas que presentan los canales tradicionales. Es constatable la facilidad con que se pueden gestionar las herramientas digitales y cuánto más prácticas son en lugar del cuaderno de comunicados:

En los cuadernos de comunicados las cosas salen sobre la hora y a veces casi no tenés tiempo de pegar el comunicado cinco minutos antes (de la salida), cuando ya guardaron el cuaderno. [...] Quizás es por un tema de seguridad de la directora, que está más arraigada al papel. [...] Yo estoy abierta, a mí me resulta muy fácil [la comunicación digital] (maestra de 1º, NBI medio alto, 27 años).

Algunos problemas provocados por los medios de comunicación tradicionales ponen de relieve la ventaja que significaría la utilización de medios digitales. Por ejemplo, en el caso de un centro con horario extendido —donde el grupo de alumnos tiene más de un docente a cargo entre la mañana y la tarde—, y en los que los docentes no estaban al tanto de los mensajes emitidos en el otro turno, la aplicación les permitió recibir los comunicados en el mismo momento en que se envían a los padres:

El tema del cuaderno de comunicados es de mucha ida y de demanda. Se emite el comunicado, va el comunicado pegado, pero depende de la maestra que está cuando se emite el comunicado, asegurarnos que ese comunicado vaya

pegado, sea leído y vuelva firmado [...]. Quizás la que envía el comunicado no es la que recibe la respuesta al otro día. [...] La aplicación de la red ayudó a resolverlo. Permitió unificar la llegada de la información [también a los docentes] (directora, NBI medio bajo, 47 años).

Los conflictos que se pueden crear en la comunicación con las familias a través de las redes sociales es, para los docentes más jóvenes, un tema a debatir. Queda claro que no todas las experiencias han sido negativas. En ocasiones las redes habilitaron organización y creación de comunidad con los padres:

Me parece positivo [el tener grupos de WhatsApp de padres]. Me ha tocado en años anteriores, cuando no estaba todo esto como masivo, que los padres no se conocían entre ellos (maestra de 1º, NBI medio, 22 años).

Me gustaría no quedarnos en lo básico [en cuanto a las TIC]. Que pudiéramos aprovecharlo más, con la comunidad, para utilizarla con la familia (maestra de 1º, NBI medio alto, 31 años).

[Por el WhatsApp de padres] Me dijeron: qué suerte que está el grupo, el cuaderno estaba incompleto y me mandaron foto del cuaderno (maestra de 1º; NBI bajo, 23 años).

En línea con la literatura especializada, los docentes y directores son conscientes sobre los potenciales de las TIC para la comunicación (Walther, 2011) y sus consecuencias en la reducción de los tiempos de gestión (Banco Interamericano de Desarrollo, 2019), más allá de los reparos o miedos que les despiertan. Del mismo modo, las entrevistas también validan que los docentes jóvenes son los que se encuentran más cómodos utilizando las herramientas de comunicación digital y demuestran más confianza en sus habilidades para

usarlas (Fraillon et al., 2019). De aquí que para ellos el uso de las redes (como los grupos de WhatsApp) no les resulte un riesgo en sí mismo y se encuentren más afines a su utilización. Sin embargo, no todos los directores habilitaban este canal de comunicación.

Desigualdad socioeconómica

Las desigualdades socioeconómicas también afectan la utilización de los canales de comunicación digital. La mayor proporción de los centros de esta red se encuentran en contextos de alta vulnerabilidad social. Una directora relata que han intentado compartir algunos de los proyectos (como materiales didácticos) con las familias y no ha resultado porque estas no acceden al correo electrónico:

Lo que pasa es que para que las familias tengan un contacto digital con nosotros tienen que formarse. [...]. El año pasado les mandábamos (materiales) a las direcciones de correo para compartir los proyectos de los chiquilines [...], pero resulta que no lo usaban, debido a que no lo saben usar (directora, NBI medio alto, 40 años).

Del mismo modo, la implementación de la aplicación de la red se ve demorada o imposibilitada por las barreras económicas, que hacen que los padres cambien de proveedor de telefonía móvil o pasen períodos de tiempo sin celular de manera frecuente, principalmente porque no logran, por ejemplo, cancelar una deuda con el proveedor del servicio:

No tenemos la app. La app de la red no está instalada. Es un contexto donde el celular se cambia muy seguido [...] porque lo perdieron, se lo robaron, no lo pueden pagar. En la [plataforma educativa] hay que estar actualizando eso todo el tiempo. Por eso tenemos el número del tío, del abuelo, del primo... (directora, NBI alto, 49 años).

Otra de las barreras, ligada a las desigualdades socioeconómicas, es la falta de capacidad de los celulares de estas familias y docentes, tanto para recibir correos electrónicos como para bajar la aplicación de la red, debido a que utilizan los modelos más económicos del mercado y, por lo tanto, los que tienen menos prestaciones:

Este es un medio socio económico medio bajo y todavía hay gente que no cuenta con un celular con espacio para tener una aplicación más (directora, NBI bajo, 38 años).

Simpatizo con la tecnología mucho. No utilizo demasiadas aplicaciones en el teléfono porque siempre tengo algún equipo de gama media, pero sí todas las básicas de Google las sé utilizar bien (maestro de 6º, NBI alto, 35 años).

Los testimonios de los docentes y directores expuestos aquí no hacen más que validar la noción de que los potenciales de las TIC para el bienestar no se realizan cuando existen fuertes desigualdades socioeconómicas y digitales de por medio (Robinson et al., 2015). Aspectos muy básicos como la diferencia en la calidad de dispositivos móviles, de baja gama entre las familias de menores recursos y también de algunos docentes, segmentan fuertemente los beneficios de la comunicación a través de las TIC entre los centros de diverso contexto socioeconómico. En otras palabras, incrementan aún más las desigualdades preexistentes (Peña-López, 2009).

Debilidades de las competencias digitales de directores y maestros

Se visibilizaron también debilidades no solo en cuanto al acceso, sino a las competencias digitales de directores y docentes. Estas brechas provocan dificultades para el entrenamiento y un uso básico de la tecnología. En un centro donde la única computadora es la de la sala docente, se relató lo siguiente:

Ahora tengo que entrar [registrar] los carné, tengo que entrar a la página [por la plataforma educativa] y no me acuerdo. [Desearía] que se pudiera hacer por celular, que sea más sencillo (maestro de 6º, NBI alto, 35 años).

Se detecta que la formación tecnológica en la profesión, aún de las nuevas generaciones docentes, no les permite sentirse habilitados y capaces de su utilización:

Me cuesta integrarlo como un recurso de aula. Nos faltó formación de calidad, porque a veces hemos tenido algunos cursos donde estuvieron [toda] una clase para enseñarnos cómo enchufar un proyector... [en el profesorado] (maestro de 6º, NBI bajo, 29 años).

Soy joven, pero me cuesta. Considero que no tuve una muy buena formación. En secundaria no tenía informática y en magisterio la educación fue muy escasa relacionada a las nuevas tecnologías. Sé que tengo ese debe (maestra de 6º, NBI bajo, 29 años).

Asimismo, la falta de familiaridad con las redes sociales tampoco favorece su uso. Experiencias negativas a causa de debilidades en el manejo de la seguridad, entre otras, han influido en algunos casos en la resistencia a su utilización:

No soy afin a las redes [...]. En Facebook particularmente tuve una mala experiencia, porque me habían hackeado el perfil, siendo directora [...]. Yo dije: nunca más, porque no me interesa. Pero cuando llego acá me entero de que soy yo quién tengo que manejar eso (directora, NBI medio bajo, 47 años).

Finalmente, tanto directores como docentes señalan que la escasa capacitación recibida en TIC ha sido para

su aplicación en el aula, pero nunca en función de sus potencialidades comunicacionales:

La tecnología desde lo que es educativo la he incorporado, me he formado a partir de cursos, para poder incorporar lo que son las prácticas dentro del aula. Y después como ciudadana del mundo me he debido incorporar a lo que son las redes, pero como una necesidad educativa, para no estar aislada de lo que pasa en la vida de los chiquilines (directora, NBI bajo, 38 años).

Tal como señalan estudios comparados a nivel internacional, muchos de los entrevistados se perciben con escasas competencias TIC, aspecto que limita su uso dentro y fuera del aula (Fraillon et al., 2019). Si bien se han propuesto cambios en la currícula de formación docente en lo relativo a competencias digitales, estos cambios van a ritmos significativamente más lentos que los tecnológicos. La formación en TIC declarada por los docentes entrevistados, tanto en lo operativo como comunicacional, es escasa o nula, aspecto que no colabora con la adopción de estas tecnologías (Fraillon et al., 2019; Pieri, 2018).

Discusión

Las entrevistas permitieron verificar las cinco hipótesis. Si bien los directores frecuentemente brindan orientaciones generales a los docentes sobre cómo mantener la comunicación con las familias, esta prácticamente se deja librada a la intuición y experiencia previa de cada docente, evidenciando ausencia de planificación y protocolos formales para la comunicación con estas.

Los estilos de liderazgo de los directores inciden directamente en cómo se gestionan los canales de comunicación, en la determinación de cuáles se habilitan y de cuáles no a los docentes. Algunos estilos directivos controlan más la comunicación con las familias, siempre con la finalidad de evitar consecuencias negativas

que puedan surgir por la inmediatez de los mensajes digitales. Las reticencias de los directores a liberar estos canales tienen que ver con las debilidades en competencias comunicacionales de los docentes y las inseguridades de los directores por su falta de desarrollo en esas mismas competencias. Algunos maestros señalan el peso de la tradición o el miedo a lo novedoso como un motivo adicional de este comportamiento.

El cuaderno de comunicados y las entrevistas personales continúan siendo los canales preferidos de comunicación con las familias, aún en un contexto de utilización masiva de TIC. Una de las razones más mencionadas se refiere a la percepción sobre la seguridad de la recuperación de “lo dicho” que otorga el papel, algo también posible con las TIC.

Podemos decir que las resistencias a la incorporación de tecnologías digitales para la comunicación son el resultado de varios factores: la cultura conservadora de la institución escolar, la falta de competencias digitales de los directores y maestros, y la existencia en algunos contextos de barreras socioeconómicas en el acceso a tecnología asequible y confiable por parte de las familias. Es real que no todos poseen (ni los docentes, ni las familias) celulares con la memoria suficiente para sumar una aplicación más, y esto excluye a una parte.

Las debilidades en la formación docente también aparecieron como un factor recurrente en el estudio. La escasa formación en competencias digitales, en general focalizada en el uso de las TIC en el aula, obvia la capacitación para la comunicación digital con las familias.

Pero no solo se encuentran resistencias o experiencias negativas. También se recogieron prácticas de comunicación digital y percepciones positivas, principalmente entre los docentes más jóvenes. Todo indicaría que, bien gestionados, los canales de comunicación digital podrían ser un recurso con un gran potencial para

estrechar los vínculos con las familias, estableciendo sobre todo comunicaciones bidireccionales, lo que favorecería su implicación en los centros.

Conclusiones

¿Cómo pueden ser utilizados más eficazmente los canales digitales? Consideramos importante que cada centro pueda desarrollar un plan de comunicación, con objetivos precisos, que permitan definir qué canales van a utilizar para comunicarse con cada público y en qué circunstancias. La formulación de un protocolo, como parte del plan, puede ser la ocasión para involucrar a todos los actores en una visión más amplia acerca de la importancia de la comunicación bidireccional con las familias. Es primordial cambiar las actitudes y capacitar a directivos y docentes en competencias comunicativas e invertir en el desarrollo de competencias digitales, no solo con finalidades pedagógicas, sino como habilidades imprescindibles para la construcción de alianzas con las familias. Así se favorecerá la participación de las familias en la vida del centro y, por lo tanto, en el desarrollo de los aprendizajes de los alumnos.

Contextos actuales como el de la pandemia de covid-19 obligan —a posteriori— a invertir tiempo y recursos para el desarrollo de competencias comunicacionales y digitales. Tal como sugiere el Banco Interamericano de Desarrollo (2020), los centros educativos con capacidades instaladas para el uso de canales de comunicación virtuales o mediados por computadoras se encuentran en la actualidad en una posición más ventajosa para asegurar la continuidad educativa frente a la crisis provocada por el covid-19. En contraste, los centros que no lograron despegarse del cuaderno de comunicados como canal predilecto de comunicación se vieron impedidos de usarlo debido al distanciamiento social, lo que los hizo atravesar importantes dificultades para mantener su vínculo con su *stakeholder* clave: las familias (Wang, Zhang, Zhao, Zhang, y Jiang, 2020; Huang, Liu, Tlili, Yang, y Wang, 2020).

Este trabajo explora una muestra intencional en una red de centros educativos con características particulares: urbana, capitalina y privada. Si bien se considera que gran parte de los hallazgos son generalizables a otro tipo de centros y contextos regionales, se debería ampliar el universo de estudio y continuar investigando, por ejemplo, qué sucede en otros centros educativos privados que desarrollan sus actividades en otros contextos socioeconómicos y, por supuesto, en centros públicos. Sería adecuado continuar esta línea de investigación realizando estudios que permitan cuantificar, por ejemplo, los centros que establecen comunicación digital con las familias, cuáles son los canales más utilizados y cuáles son las debilidades y fortalezas más frecuentes.

Asimismo, fueron estudiados únicamente los extremos de la educación primaria, y es un deber extender la investigación a otros niveles como preescolar y secundaria. De particular importancia es, además, abordar las dinámicas de comunicación con otros *stakeholders* de los centros como, por ejemplo, entre directivos y docentes, desde un enfoque de funcionamiento organizacional interno.

Referencias

- Aragón, J. P. (2001). La competencia comunicativa en el entorno tecnológico: desafío para la enseñanza. *Comunicar*, (17), 21-30.
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2019). *Del papel a la nube: Cómo guiar la transformación digital de los Sistemas de Información y Gestión Educativa (SIGED)*. Recuperado de: <https://publications.iadb.org/es/del-papel-la-nube-como-guiar-la-transformacion-digital-de-los-sistemas-de-informacion-y-gestion>
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2020). *La educación en tiempos del coronavirus: Los sistemas educativos de América Latina y el Caribe ante COVID-19*. Recuperado de <https://publications.iadb.org/es/la-educacion-en-tiempos-del-coronavirus-los-sistemas-educativos-de-america-latina-y-el-caribe-ante-covid-19>

- Beauchamp, L., y Parsons, J. (2014). Liderazgo instructivo en Alberta: Hallazgos de la investigación en cinco escuelas altamente eficaces. *REICE: Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 12(4), 89-98.
- Bochaca, J. G. (2015). La comunicación familia-escuela en educación infantil y primaria. *Revista de Sociología de la Educación-RASE*, 8(1), 71-85.
- Bordalba, M. M. (2016). La comunicación familia-escuela: el uso de las TIC en los centros de primaria. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 19(1), 73-83.
- Bouhnik, D., Dshen, M., y Gan, R. (2014). WhatsApp goes to school: Mobile instant messaging between teachers and students. *Journal of Information Technology Education: Research*, 13(1), 217-231.
- Bush, T. (2007). Educational leadership and management: Theory, policy and practice. *South African journal of education*, 27(3), 391-406.
- Calvo, J. J. (Coord.). (2013). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. Fascículo 1: Las necesidades básicas insatisfechas a partir de los Censos 2011*. Recuperado de http://www.ine.gub.uy/documents/10181/34017/Atlas_fasciculo_1_NBI_versionrevisada.pdf/57ea17f9-3fd9-4306-b9ca-948abc7fab73
- Cox, D., y McLeod, S. (2014). Social media strategies for school principals. *NASSP Bulletin*, 98(1), 5-25.
- Engen, B. K. (2019). Comprender los aspectos culturales y sociales de las competencias digitales docentes. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (61), 9-19.
- El Nokali, N. E., Bachman, H. J., y Votruba-Drzal, E. (2010). Parent involvement and children's academic and social development in elementary school. *Child development*, 81(3), 988-1005.
- Epstein, J. L. (1985). Home and school connections in schools of the future: Implications of research on parent involvement. *Peabody Journal of Education*, 62(2), 18-41.
- Epstein, J. L. (1995). School/family/community partnerships. *Phi delta kappan*, 76(9), 701.
- Epstein, J. L. (2013). Preocupándonos por los niños que compartimos. En *Programas efectivos de involucramiento familiar en las escuelas: estudios y prácticas* (pp.15-50). Recuperado de http://www.upla.cl/noticias/wp-content/uploads/2015/09/capitulos_-seleccionados_joyce_epstein.pdf
- Ersöz, S. (2019). Understanding WhatsApp Parent Group's Dynamics: Group Communication and Information Sharing. *Manas Sosyal Aratirmalar Dergisi*, 8(1), 1167-1183.
- Forero, C. P. S. (2011). Estado del arte de la nueva comunicación estratégica en Iberoamérica y Colombia. *Signo y Pensamiento*, 31(59), 234-346.
- Fraillon, J., Ainley, J., Schulz, W., Friedman, T., y Duckworth, D. (2019). *Preparing for life in a digital world: the IEA International Computer and Information Literacy Study 2018 International Report*. Recuperado de <https://www.iea.nl/sites/default/files/2019-11/ICILS%202019%20Digital%20final%2004112019.pdf>
- Goodall, J. S. (2016). Technology and school-home communication. *International Journal of Pedagogies and Learning*, 11(2), 118-131.
- Gore, E. (2004). *La educación en la empresa: Aprendiendo en contextos organizativos* (3ª ed). Buenos Aires, Argentina: Granica.
- Guardia Romero, R. M. D. L., y Santana Armas, F. (2010). Alternativas de mejora de la participación educativa de las familias como instrumento para la calidad educativa. *REICE: Revista Electrónica Iberoamericana Sobre Calidad, Eficacia y Cambio En Educación*, 8(3), 6-30.
- Hernández, I. M., Martínez, A. C., y Vicente, M. A. G. (2017). Grupos de WhatsApp en familias de Educación Infantil y Primaria. *RELATEC: Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, 16(2), 239-255.
- Hodas, S. (1996). Technology refusal and the organizational culture of schools. *Computerization and controversy: Value conflicts and social choices*, 2, 197-218.
- Hohlfeld, T. N., Ritzhaupt, A. D., y Barron, A. E. (2010). Connecting schools, community, and family with ICT: Four-year trends related to school level and SES of public schools in Florida. *Computers & Education*, 55(1), 391-405.

- Huang, R. H., Liu, D. J., Tlili, A., Yang, J. F., y Wang, H. H. (2020). *Handbook on Facilitating Flexible Learning During Educational Disruption: The Chinese Experience in Maintaining Undisrupted Learning in COVID-19 Outbreak*. Beijing, China: Smart Learning Institute of Beijing Normal University.
- LaRocque, M., Kleiman, I., y Darling, S. M. (2011). Parental involvement: The missing link in school achievement. *Preventing School Failure*, 55(3), 115-122.
- Lingam, G., Lingam, N., y Raghuwaiya, K. (2014). Effectiveness of school strategic planning: The case of Fijian Schools. *International Journal of Social, Behavioral, Educational, Economic, Business and Industrial Engineering*, 8(7), 2110-2116.
- Mayo, I. C., y García, A. M. (2012). La comunicación en los centros educativos: un estudio de caso. *Tendencias pedagógicas*, (19), 107-130.
- Noblia, V. (2018). La interacción laboral en redes sociales móviles. El uso de los modos como estrategia de atenuación. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 73, 77-102.
- Odhiambo, G., y Hii, A. (2012). Key stakeholders' perceptions of effective school leadership. *Educational Management Administration & Leadership*, 40(2), 232-247.
- Olmstead, C. (2013). Using technology to increase parent involvement in schools. *TechTrends*, 57(6), 28-37.
- Peña-López, I. (2009). *Measuring digital development for policy-making: Models, stages, characteristics and causes* (Tesis de Doctorado). Internet Interdisciplinary Institute, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, España.
- Pieri, M. (2018). Le relazioni scuola / famiglia in Italy: una ricerca in un Istituto Comprensivo dell'Emilia-Romagna. *Annali en linea della Didattica e della Formazione Docente*, 10(15-16), 464-478.
- Reimers, F. M., y Schleicher, A. (2020). *A framework to guide an education response to the COVID-19 Pandemic of 2020*. Recuperado de https://www.hm.ee/sites/default/files/framework_guide_v1_002_harward.pdf
- Robinson, L., Cotten, S. R., Ono, H., Quan-Haase, A., Mesch, G., Chen, W., ... Stern, M. J. (2015). Digital inequalities and why they matter. *Information, communication & society*, 18(5), 569-582.
- Walther, J. B. (1996). Computer-mediated communication: Impersonal, interpersonal, and hyperpersonal interaction. *Communication research*, 23(1), 3-43.
- Walther, J. B. (2011). Theories of computer-mediated communication and interpersonal relations. *The handbook of interpersonal communication*, 4, 443-479.
- Wang, G., Zhang, Y., Zhao, J., Zhang, J., y Jiang, F. (2020). Mitigate the effects of home confinement on children during the COVID-19 outbreak. *The Lancet*, 395(10228), 945-947.
- Wasserman, E., y Zwebner, Y. (2017). Communication between teachers and parents using the WhatsApp application. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, 16(12). <https://doi.org/10.26803/ijlter.16.12.1>
- Wellman, B., Quan-Haase, A., Boase, J., Chen, W., Hampton, K., Díaz, I., y Miyata, K. (2003). The social affordances of the Internet for networked individualism. *Journal of computer-mediated communication*, 8(3), JCMC834.
- Wellman, B., y Hogan, B. (2004). The immanent internet. En J. McKay (ed.), *Netting citizens: Exploring citizenship in a digital age* (pp. 54-80). Edimburgo, Escocia: St. Andrews Press.
- Conflicto de interés**
Debido a que uno o más miembros de los miembros del equipo de investigación se encuentra vinculado a uno de los centros de la red estudiado, para evitar conflictos se prestó particular atención a que las entrevistas siempre fueran realizadas por entrevistadores ajenos a los centros educativos.
- Contribución autoral**
a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.
- P. S. ha contribuido en a, b, c, d, e.
M. D. S. ha contribuido en a, e.
A. I. P. ha contribuido en a, e.
- Editor responsable: Leandro Delgado

Capitalismo, pandemia y crisis global: reflexiones sobre la covid-19 y nuevas formas editoriales

*Capitalism, pandemic and global crisis: reflections on the covid-19
and new editorial forms*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2187>

Federico Correa

University of Southern California, CA

ORCID: 0000-0001-6663-1014

Sopa de Wuhan. Editado por Pablo Amadeo.

ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020. 188 págs.

La fiebre. Editado por Pablo Amadeo.

ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020. 262 págs.

El mundo entero ya lleva al menos tres meses lidiando con las peores consecuencias de la covid-19: hospitales abarrotados, varios miles de muertos, economías frenadas, aislamiento y distanciamiento social, sumados a la incertidumbre sobre cuándo vamos a poder volver a la normalidad. A esta altura, Europa ya parece haber pasado lo peor. España e Italia, los países más golpeados, empiezan a mostrar síntomas de recuperación. También Francia comienza a levantar algunas de sus estrictas medidas de defensa contra el virus. Mientras tanto, Estados Unidos aumenta su cifra de infectados y de muertos, siendo el estado de Nueva York el más golpeado. La crisis allí ha destapado la perversidad de un sistema de salud fuertemente privatizado que deja sin acceso a la salud a millones de personas que no cuentan con los recursos necesarios para recibir atención. Por último, dentro de América Latina se presentan

situaciones diferentes: Brasil es, por lejos, el país más afectado en cuanto a número de fallecidos, pero el escenario en Argentina y Chile ha empeorado de manera muy pronunciada en los últimos días. La situación en Perú y Ecuador también es grave. Mientras tanto, Uruguay es uno de los países que mejor ha sabido lidiar con el virus, con entre 1 y 10 casos nuevos diarios y una cifra de fallecidos que, hasta la fecha en que se escribió este ensayo, llegaba a 20.

Este escenario de novedad e incertidumbre ha llevado a varios intelectuales y académicos de Occidente a esbozar sus reflexiones en torno a la crisis del capitalismo, la destrucción del medio ambiente, el estado de excepción y sus mecanismos represivos, la vigilancia y el control social y la regularización biopolítica, entre otras cuestiones, todos problemas que la covid-19, en algunos

casos ha dejado en evidencia y en otros intensificado. Entre varias recopilaciones que circularon por las redes en formato PDF, la iniciativa editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) publicó dos tomos titulados *Sopa de Wuhan* y *La fiebre*. El primero recoge principalmente la palabra de intelectuales europeos y norteamericanos de renombre, aunque también aparecen tres nombres latinoamericanos. El segundo tomo compila textos que fueron escritos desde una perspectiva netamente latinoamericana, destacando el pensamiento de sociólogos, historiadores, periodistas e investigadores principalmente del Río de la Plata.

El texto que abre *Sopa de Wuhan* pertenece al filósofo italiano Giorgio Agamben, publicado originalmente en el mes de febrero en el portal quodiblet.it. Agamben se ha forjado un nombre en el terreno del pensamiento filosófico occidental a partir de su continuación —él diría “corrección”— del concepto de *biopolítica*, elaborado inicialmente por el filósofo francés Michel Foucault a fines de los setenta, y su fusión con la teoría de la soberanía del jurista alemán Carl Schmitt. En su obra más importante, *Homo sacer: poder soberano y la nuda vida*, publicada originalmente en 1995, Agamben señalaba la novedad de la biopolítica moderna: la entrada de la vida desnuda (es decir, la vida biológica) en los mecanismos y cálculos del poder estatal en la forma de una inclusión exclusiva. Lo que quiere decir con esto es que los cuerpos son incluidos en la forma de su abandono a la muerte, desprovistos de toda humanidad. El abandono de la vida se produce cuando el Estado soberano se convierte en un Estado de excepción y las libertades son suspendidas, eliminadas en nombre de una aparente amenaza con el fin de perpetuar todo tipo de calamidades.

Sopa de Wuhan recoge dos intervenciones de Agamben sobre la covid-19. En la primera, el filósofo dice lo que ya venía diciendo desde que inició su proyecto del *Homo sacer*: que el Estado de excepción se ha convertido en

la norma y que el coronavirus es tan solo una manifestación más de esto. Aparte de la carencia de novedad de su argumento, lo que más se le critica a Agamben es el extremismo de sus declaraciones. En este caso, el confinamiento y el distanciamiento social parecen medidas razonables: fueron y son necesarias para frenar el avance de un virus que no es solo una gripe más, como la define él mismo en su columna. El decreto de emergencia sanitaria es entonces comprensible, lo que no quita que pueda llevar (y ya ha llevado en algunos países) a acciones antidemocráticas de vulneración de derechos humanos o a una extensión de los dispositivos de seguridad. Pero Agamben ve en estas medidas de distanciamiento social solo la manifestación de la malicia extrema del Estado.

Un camino similar parecería tomar la activista boliviana del feminismo radical María Galindo quien, en sus reflexiones, define al coronavirus como “una forma de dictadura mundial multigubernamental policíaca y militar” y como una absurda orden de distancia y confinamiento. Incluso asevera que podría ser el Holocausto del siglo XXI, como si el virus tuviese una racionalidad propia y como si los llamados al confinamiento, de vuelta, no fueran vitales para luego poder salir con más fuerza y determinación políticas. Galindo llama a desobedecer; pero desobedecer, en las actuales circunstancias, es más un gesto de autodestrucción que otra cosa, o al menos es el sentimiento que subyace detrás de la paralización de la decena de estallidos sociales que ocurrían en el mundo en el momento en que surgió la pandemia y cuando se decretaron los estados de emergencia a escala planetaria. Galindo agrega que el espacio social de acción democrática (las calles, el contacto cara a cara) ha sido eliminado, pero eso era algo inevitable. Lo que cabría preguntarse entonces es qué tipo de acción política puede tener lugar bajo estas circunstancias. Un ejemplo que viene a la mente es el de la Marcha del Silencio en Uruguay, un movimiento

multitudinario que se lleva a cabo cada 20 de mayo para recordar y exigir justicia por las personas que fueron desaparecidas durante la dictadura cívico-militar y que, este año, tuvo que adoptar un nuevo formato —virtual y también con intervenciones en distintos lugares de la capital del país— que la convirtió en un acontecimiento igualmente emocionante y removedor.

La filósofa norteamericana Judith Butler, reconocida por sus trabajos sobre género y por sus miradas políticas con respecto a la manifestación del poder y la precarización de la vida, fue una de las más críticas de la posición de Agamben. En una entrevista que le realizó *La Tercera* de Chile en abril de este año argumenta que, ante la situación actual, se necesita una acción gubernamental sólida para poder garantizar la distribución equitativa de recursos médicos y el cuidado de los ciudadanos. Pero es imposible que esto pueda darse en el marco del sistema capitalista en el que vivimos. Butler denuncia las desigualdades ocasionadas por el capitalismo y propone revitalizar el “imaginario socialista” a través de un sistema de salud público y universal que considere a todas las vidas como iguales y de una sociedad que respete los derechos de todos. Las luchas políticas encarnadas en los movimientos sociales dan pie para pensar en otro tipo de sociedad más libre, igualitaria y democrática. En su último libro traducido al castellano, *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, Butler ya había hecho énfasis en la importancia de la asamblea, entendida como la aparición conjunta de “cuerpos precarios” que se enfrentan al poder institucional. La precariedad es un concepto clave para comprender la lógica de exclusión del sistema capitalista que engloba a todos esos cuerpos que no se “adaptan” a lo que se espera de ellos. Los “cuerpos precarios” refieren tanto a los pobres como a las personas negras, los latinos, los individuos del colectivo LGTBI, los movimientos

feministas y todos aquellos que reclaman día a día sus derechos y los pone a prueba. Tras la formulación del filósofo francés Jacques Rancière, se podría decir que estos actos de enunciación son los que dan lugar a procesos de subjetivación política a partir de la construcción de escenarios de disenso.

El disenso o el desacuerdo con respecto a la distribución de lugares y formas de ser y hacer determinadas por el poder que emana de la institución del Estado y de las relaciones sociales configura el espacio de aparición y expresión políticas. Aquí las reflexiones de Butler sobre la vida precaria y el carácter performativo de la asamblea y las de Rancière con respecto a la subjetivación política encuentran una posible articulación. Los cuerpos precarios se transforman en sujetos políticos cuando desafían la situación en la que los coloca el sistema capitalista dominante rehusándose a ser identificados de una determinada manera.

Butler no es la única que denuncia las graves deficiencias del capitalismo que gobierna el mundo. El teórico esloveno Slavoj Žižek, una figura tan conocida como polémica dentro del mundo de la academia, expresa —en su intervención titulada “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill”— que el virus puede dar fin al capitalismo y dejar el camino allanado para la instauración de un “nuevo comunismo” que se funde en la cooperación y en la solidaridad internacional. Tomando como referencia la escena final del filme *Kill Bill vol. 2* de Quentin Tarantino, Žižek dice que el virus sería como la “técnica del corazón explosivo de la palma de cinco puntos” que Uma Thurman le asesta a Bill, aplicado en este caso al capitalismo. Recordemos que, en la película, luego de acusar el golpe, Bill sigue hablando durante algunos minutos con su atacante como si nada hubiera pasado hasta que se levanta de su silla, da unos pasos y finalmente cae muerto sobre el césped.

Según el esloveno, el virus tendría el mismo efecto sobre el actual sistema global. Las palabras de Žižek ofrecen una perspectiva más fresca que la de varios de sus contemporáneos, cuyas reflexiones se tornan repetitivas. No parece haber dudas de que el virus está mostrando las ineficiencias estructurales del sistema. Sin embargo, ¿puede efectivamente un virus derrocar al capitalismo?

El surcoreano Byung Chul Han, un filósofo que se ha vuelto popular con ensayos como *Psicopolítica*, *La sociedad del cansancio* y *La expulsión de lo distinto*, entre otros títulos, le responde a Žižek en su entrada “La emergencia viral y el mundo del mañana” que el coronavirus no es capaz de producir un cambio radical por sí mismo. Si algo va a poner fin al orden capitalista no es un virus, sino la acción humana. La revolución tendrá que venir de la solidaridad colectiva. Las palabras de Han parecen razonables, pero lo más interesante de su intervención es la manera en que describe los mecanismos de vigilancia extrema que operan en los países asiáticos, algo que no se aprecia en toda su magnitud por estas latitudes. Provoca escalofríos leer cómo el estado chino controla, en forma minuciosa y a través de aparatos tecnológicos, la vida de sus ciudadanos. Allí no existe la vida privada y tampoco hay conciencia crítica de la vigilancia impuesta, explica Han. Sin embargo, este sistema de control digital logró vencer al coronavirus más rápidamente y los asiáticos fueron los primeros en recuperarse de la covid-19 gracias a ello. Ante el éxito de estas tecnologías, Han cree que el estado policial chino podría exportarse a Europa.

En América Latina se ve poco posible asistir a un grado tan sofisticado de control biopolítico, pero eso para nada quiere decir que no sea probable ver brotes autoritarios que suspendan libertades de manera innecesaria. Se ve con cierta preocupación la

creciente militarización de las calles, donde el ejército realiza tareas que no le competen como es la seguridad pública. Es un fenómeno del que hemos sido testigos en el último año y que se puede intensificar en el escenario actual. Asimismo, se puede recordar la brutal represión contra la revuelta popular en Chile a fines del año pasado, el país de América Latina que sufre la expresión más pura del capitalismo.

El investigador y activista uruguayo Raúl Zibechi y el geógrafo marxista y profesor estadounidense David Harvey también hacen mención en sus apariciones a la capacidad que demostraron los países asiáticos para recuperarse de los efectos del coronavirus. Por un lado, Zibechi esgrime que tanto Europa como Estados Unidos se hundirán en una profunda crisis económica, mientras que Asia va a erigirse como la próxima potencia y referencia en cuestiones de economía y de control social. Agrega que la pandemia va a destruir la globalización neoliberal y que surgirá una globalización “más amable”, con China en su centro, sin profundizar en lo que significa “más amable”.

Por otro lado, Harvey destaca la reacción de los países asiáticos, aunque argumentando que, si bien China logró frenar el virus de forma muy eficaz, lo hizo al costo de un control extremo y autoritario. Los países neoliberales no han tenido tanta suerte. Ante el diagnóstico de que el sistema capitalista ya estaba en problemas, Harvey explica que el coronavirus propició un golpe devastador al afán de consumo masivo con el congelamiento de todo tipo de actividades lucrativas. De manera general, sus apreciaciones hasta aquí no parecen muy novedosas. Sin embargo, Harvey introduce una preocupación que no había sido abordada hasta el momento y que refiere a la cuestión ambiental al decir que, con el coronavirus, la naturaleza se está “vengando” de décadas de extractivismo neoliberal,

cuyas acciones llevan a condiciones ambientales precarias que propician un ambiente perfecto para la mutación y expansión de los virus.

La temática ambiental, que casi no fue mencionada en los textos que recopiló *Sopa de Wuhan*, ocupa un lugar central en las reflexiones que podemos leer en *La fiebre*, el segundo tomo publicado por ASPO. La escritora e investigadora argentina Maristella Swampa presenta en su texto la preocupación ante cómo se ha omitido la discusión sobre la cuestión ambiental, considerando que la destrucción de los ecosistemas propicia el nacimiento y la expansión de estos virus. Nadie habla de las causas socioambientales de la pandemia, dice Swampa. Mientras no se reconozca este problema y se haga algo para mitigar su impacto, enfermedades como el coronavirus van a darse cada vez con más frecuencia. Lo mismo es señalado por la profesora de filosofía e investigadora Mónica Cragolini, la investigadora uruguaya Silvia Ribeiro, la periodista Marina Aizen y los historiadores Ariel Petruccelli y Federico Marré.

En este segundo tomo también aparece la denuncia de las pronunciadas desigualdades en América Latina, los peligros de la universalización del paradigma securitario y el llamado a la libertad colectiva. El cientista social argentino Esteban Rodríguez Alzueta expresa, por ejemplo, la importancia de la distinción entre una prevención basada en la enemistad y otra en la amistad, considerando que no todo el mundo puede transitar por la cuarentena de una misma manera. Se pregunta por la posibilidad de una prevención que sea solidaria y no tanto punitiva. Petruccelli y Marré coinciden con Rodríguez Alzueta al señalar dos ejemplos: una persona que es agredida a pedradas por el vecino por haber salido a la calle y un joven

que es agredido en la cabeza con balas de goma por la policía, sin que hubiera ninguna orden previa. En La Pampa, donde sucedió el último episodio, los autores explican que hay muchas detenciones por violación de la cuarentena. Esto no lo dicen ellos, pero la situación en La Pampa puede extenderse a la Argentina entera, considerando que el país rioplatense tiene más detenidos que contagiados y la situación dista de estar controlada.

Las lecturas de estas publicaciones permiten reflexionar sobre hasta qué punto la presencia de este virus y los mecanismos de control sanitario a los que da lugar podrían ocasionar cambios radicales en la vida cotidiana. También permiten pensar si el capitalismo podrá retornar con la misma fuerza una vez superada la situación. De lo que no quedan dudas es de que la covid-19 trajo a la superficie sus problemas estructurales y destapó su lógica perversa, invitándonos a imaginar modos de disrupción política.

En este sentido es que los proyectos como los de ASPO son interesantes e iluminadores, aunque a veces las reflexiones allí reunidas se vuelvan repetitivas o incompletas. La importancia de la iniciativa radica también en presentar un nuevo comportamiento en el mundo editorial: la circulación de una publicación sin costo y en versión digital a través de las redes sociales. En ese sentido, ¿tiene este tipo de edición algo que ver con la aplicación o puesta en práctica de acciones de solidaridad y no de consumo? Parece ser que sí, y esto es algo a destacar.

21 de mayo del 2020