

# UNA MIRADA INCLUSIVA SOBRE EL EGRESO

AGUSTIN SIRAI

Dirección de Políticas de Trayecto y Egreso,  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

¿Qué vinculaciones tienen las políticas de ingreso en una unidad académica con los indicadores de egreso? ¿Cómo se concibió la transición de la tesis tradicional al trabajo final de graduación en el último año de la cursada? ¿De qué modo entendemos un criterio inclusivo que mire el egreso como política académica prioritaria?

Si se considera que la educación superior es un derecho, y que es la universidad pública la que está en condiciones de garantizarlo, es necesario no solo sostener un ingreso irrestricto, que brinde la posibilidad de comenzar una carrera universitaria a cualquier persona que haya completado sus estudios secundarios, sino que las unidades académicas asuman un compromiso con la permanencia y el egreso de sus estudiantes.

En este sentido, a partir del año 2015, la Facultad de Artes viene desarrollando acciones específicas tendientes a mejorar las trayectorias estudiantiles y el egreso en las 43 carreras de grado que componen su oferta académica: charlas, talleres de escritura, cursadas complementarias, espacios de acompañamiento para la realización del trabajo final, entre otras. Lo que se presenta en este número de la revista METAL tiene que ver con el trabajo realizado en las diversas orientaciones de las Licenciaturas en Artes Audiovisuales y Artes Plásticas.

En el año 2015, la gestión de la FDA implementó el Programa de Promoción de Tesis Colectivas Interdisciplinarias, planteando el doble objetivo de mejorar la graduación y propiciar producciones colectivas que pusieran en diálogo los diferentes campos artísticos.



A partir de este programa fue posible tener una mirada global del amplio y heterogéneo panorama conformado por la diversidad de disciplinas artísticas que se estudian en las licenciaturas que ofrece esta casa de estudios, así como realizar un diagnóstico de las principales dificultades que se presentaban en las trayectorias académicas. El primer problema que se observó tuvo que ver con el trabajo final requerido para obtener la titulación: en todas las orientaciones de las Licenciaturas en Artes Audiovisuales, Música y Artes Plásticas, la Tesis de Grado quedaba por fuera del trayecto de cursadas, y debía ser realizada cuando él o la estudiante ya se encontraba con otras ocupaciones y urgencias, muchas veces viviendo fuera de la ciudad y sin el contacto cotidiano con docentes y pares. El resultado de esta situación era que un número muy significativo de estudiantes, habiendo cursado y aprobado la totalidad de las asignaturas correspondientes a sus planes de estudio, no obtenían su titulación. Además, hay que tener en cuenta que los planes de estudio vigentes en la Licenciaturas en Artes Plásticas (2006), Licenciatura en Artes Audiovisuales (2008) y Licenciatura en Música (2008), preveían que el trabajo final se realizara dentro de la cursada de una asignatura específica del último año. Sin embargo, en los hechos se mantenía la desvinculación entre la cursada de la asignatura y la realización efectiva de ese trabajo final, ya que estas materias tenían únicamente el régimen indirecto de aprobación, y el trabajo final se regía por un reglamento que establecía un plazo de tres años y el requerimiento de la dirección del trabajo por parte de un o una docente ajeno/a al proceso desarrollado dentro de la cursada de la asignatura, razón por la cual lo más frecuente era que el trabajo fuera comenzado desde cero, muchas veces sin ninguna relación con lo que el o la estudiante había realizado durante todo un año de cursada. El conjunto de estos factores daba como resultado una tasa de egreso del 12% en esas Licenciaturas, muy por debajo de la tasa de egreso total de la UNLP, que en el año que tomamos como referencia (2015) fue superior al 40%.

A partir de este diagnóstico, comenzó un proceso de trabajo en articulación con los departamentos y las cátedras, que se vio reflejado en 2019 con el cambio de reglamento para los trabajos finales de las Licenciaturas mencionadas —implementado en 2020 en la Licenciatura en Artes Plásticas y Licenciatura en Música, y en 2021 en la Licenciatura en Artes Audiovisuales—. Este nuevo reglamento adapta la modalidad de realización del trabajo final o tesis, en adelante Trabajo de Graduación, a los planes de estudio vigentes en esas carreras: posibilita que los y las estudiantes obtengan su titulación al finalizar el último año de cursadas con la realización de una producción que, si bien responde a las mismas exigencias que establecía el reglamento anterior, se desarrolla en el marco de un proceso pedagógico orgánico, con el seguimiento y la evaluación a cargo del equipo docente de cada cátedra. El crecimiento del egreso que puede observarse a partir de esta modificación es de más del 400%.

Pero existe aún un universo muy amplio de estudiantes que, o bien pertenecen a planes de estudio no vigentes, o bien completaron la totalidad de las cursadas en el plan de estudios actual antes de la modificación de la modalidad de egreso para las Licenciaturas, pero que

en ambos casos solo adeudan la presentación del Trabajo de Graduación para concluir su carrera de grado. En 2021 el número de estudiantes en estas condiciones superaba los dos mil. Es importante mencionar que se trata por lo general de personas que se encuentran desempeñándose activamente como profesionales del arte, o incluso dictando clases en esta u otras instituciones. Para dar respuesta a esta situación se implementó una estrategia específica denominada Trayecto Abreviado de Egreso (TAE), a cargo de equipos docentes coordinados por los departamentos correspondientes. A partir de esta estrategia, en 2021 pudieron obtener su titulación 405 personas.

Actualmente la FDA está llevando adelante la segunda edición del TAE, contribuyendo de este modo a saldar lo que entendemos es una deuda institucional desde una concepción del egreso en términos de inclusión, y una reparación personal dado el peso simbólico que carga la clausura de un ciclo educativo.

PRODUCCIÓN

# LOS LIBROS CAUTIVOS

## DIÁLOGOS Y DERIVAS ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL

Facebook:

[@loslibroscautivos](#)

Instagram:


<https://instagram.com/loslibroscautivos?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Trailer:

<https://vimeo.com/719438308/ed5332cab3>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



La siguiente publicación fue realizada en base a extractos de los trabajos de tesis del equipo que constituyó el proyecto audiovisual *Los libros cautivos*. Puede accederse a las versiones completas a través del repositorio SEDICI de la Universidad Nacional de La Plata. Se incluyen los enlaces hacia el final del texto.

Este trabajo de tesis colectiva multidisciplinaria consistió en la realización de un unitario documental de sesenta minutos sobre la censura a la literatura infantil durante la última dictadura cívico militar.

La dictadura encaró, junto con la persecución y la desaparición de personas, un plan sistemático de censura hacia la cultura en general y, en ese marco, hacia la literatura en particular. Este plan también estuvo centrado en la literatura infantil.

El proyecto *Los Libros Cautivos* se propone echar luz en ese proceso de censura dándole la palabra a los protagonistas: editores y trabajadores del CEAL (Centro Editor de América Latina), quienes comparten sus recuerdos de esa época oscura; e investigadores, docentes y bibliotecólogas que describen el accionar metódico del estado de facto para sacar de circulación toda publicación que atentara contra aquello que consideraban nocivo para el *Ser Nacional*.

Les entrevistades que participan del audiovisual expresan su fascinación por la profusa actividad literaria previa al golpe y nos invitan a visitar publicaciones poco conocidas actualmente. El material nos convoca a reconocer esos textos que quizás forman parte de nuestro acervo cultural y nos permite leer con otra mirada esos materiales otrora prohibidos.

Este documental resulta del trabajo de tesis colectiva de siete egresades profesores o comunicadores audiovisuales de la Licenciatura en Realización de Cine, Video y Tv y Artes Plásticas; quienes desarrollan sus trabajos de graduación en los roles: Dirección de Arte, Ilustración, Producción General, Montaje, Post-Producción de Imagen y Dirección de Sonido.

# LOS LIBROS CAUTIVOS

Dirección: Gabriela A. Fernández

Censura a la literatura infantil durante la última dictadura cívico militar en Argentina.



Producción General: María Josefina Fantaguzzi / Dirección de Fotografía: Franco Palazzo / Dirección de Arte y Escenografía: Lila Eugenia Caramagna / Montaje y Edición: María Lucrecia Caramagna / Dirección Post Producción de Imagen: Fabián Cercato / Dirección de Sonido: Germán Surace / Ilustraciones y Animaciones: Verónica Barbera y Fabián Cercato / Música Original: Pablo Sala / Diseño de Imagen: Pirrone & Baldoni



Figura 1. Afiche cines *Los libros cautivos*



Figura 2. Fotograma  
ficcionalizaciones de la mano.

## EL REGISTRO FICCIONAL DENTRO DEL GÉNERO DOCUMENTAL: FORMAS HÍBRIDAS PARA NARRAR LO INDECIBLE

GABRIELA FERNANDEZ

[gabi\\_film@yahoo.com.ar](mailto:gabi_film@yahoo.com.ar)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144245/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144245/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

¿Cómo mostrar el terror vivido desde la idea de la implantación de un imaginario impuesto por los dictadores que se configuró como una lucha “en las mentes”? (Fernández, 2021, p. 9).

Toda producción artística nace en respuesta a una pregunta que alguna vez nos formulamos: hoy considero que esta Tesis es un intento de dar respuesta a una niña que hizo su escuela primaria entre 1976 y 1982. ¿Qué relación tenían entre sí el secuestro y tortura de mi abuelo Carlos Néstor Rivanera en 1976 (quien fue miembro de la Comisión Directiva del Gremio Atulp entre 1973 hasta la intervención del mismo)<sup>1</sup>, su exilio interior, lo absurda que me parecía a diario la escuela, y esa sensación de temor, de necesidad de ocultamiento que se filtraba en el cotidiano de mi familia, en la escuela y que sobrevolaba todos los aspectos de la vida social y privada? (Fernández, 2021, p. 8).

El gran desafío lo constituía el abordar a las personas en parte como personajes también de las ficcionalizaciones, ya que cada entrevista aportaba un aspecto simbólico al relato. (Fernández, 2021, p. 11).

¿Qué ocurre cuando el entrevistado mira fuera de campo, como si algo o alguien le estuviera vigilando? Se habilita un espacio diegético “entre el documental y la ficción” (Fernández, 2021, p. 14).

La propuesta sonora de los libros cautivos está orgánicamente integrada al relato y a la acumulación de la tensión provocada por el desarrollo de la acción dramática (Fernández, 2021, p. 19).

<sup>1</sup> Fuente: Godoy, E. (1995) *La historia de ATULP*. pp.115



Figura 3. Fotograma  
ficcionalizaciones del cuervo

## EL SONIDO COMO CONSTRUCTOR DE SENTIDO / DISEÑO Y POST PRODUCCIÓN

GERMAN SURACCE

[germansuracce@gmail.com](mailto:germansuracce@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144245/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144245/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

( ) ahondar en la necesidad de construir un tipo de profesional del sonido que no solo posea conocimientos técnicos específicos de su hacer, sino que pueda vincular sus saberes con otras áreas del audiovisual para la construcción del relato (Suracce, 2021, p. 5).

¿Cómo suena la clausura, la censura, la opresión? ¿Es posible representar estas ideas, emociones por medio de sonidos? ¿Qué efecto perceptual o rasgo acústico generó el terrorismo de estado en el inconsciente colectivo? (Suracce, 2021, p. 7).

Con todo este universo sonoro en mente, intentamos pensar en materiales sonoros capaces de representar estas sensaciones. Metales, maquinaria, cárcel, baúl, depósito, fuego, grito, silencio fueron algunas de las palabras-ideas-fuerza que utilizamos como disparador para posteriores grabaciones. Teníamos en mente una elaborada lista de cosas a producir mientras el rodaje se desarrollaba (Suracce, 2021, p. 8).

Creo que el audio no actúa en función de la imagen ni dependiendo de ella, sino que a la vez y con ella. El sonido aporta información que el espectador va a interpretar de manera complementaria en función de nuestra tendencia natural por la coherencia perceptiva, basados en los principios de la sincronía y la asincronía (Suracce, 2021, pp. 10-11).





Figura 4. Fotograma ficcionalizaciones: familia encapuchados.

## DISEÑO Y FUNCIÓN DE LA PRODUCCIÓN COMO EJE ARTICULADOR ENTRE LA CONJUNCIÓN DE LAS ENTREVISTAS, ANIMACIONES Y FICCIONES FORMADORAS DEL RELATO

JOSEFINA FANTAGUZZI

[josefanve@gmail.com](mailto:josefanve@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144240/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144240/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Trabajar en el área de producción es un camino donde se entrelazan cada una de las piezas de un proyecto, se proporcionan los recursos, se arma la logística para que todo funcione y llegar así al objetivo creativo planificado desde cada área. Cada decisión que se toma desde la producción es en parte una decisión artística, que se resuelve sumar o quitar en un proyecto haciendo a la esencia del producto final (Fantaguzzi, 2021, p. 17).

La estética y tratamiento que se realizó durante toda la pieza audiovisual, se planificó en conjunto con el área de dirección, arte, cámara, fotografía y montaje para aproximarse a lo que se pensó transmitir desde el guión. Un ejemplo de esto son los movimientos de cámara, tipos de planos, elección de lentes, utilización de cámaras lentas; esto puesto en relación con los diferentes objetos en escena y en función de los climas que se buscó generar desde el área de dirección (Fantaguzzi, 2021, p. 11).

Conocer todo lo que respecta a lo estético desde el área de producción me dio una idea del equipo técnico que se necesitaba, qué equipos debía alquilar y así ir teniendo una idea del presupuesto que se necesitó para cada jornada (Fantaguzzi, 2021, p. 11).

Que todas las entrevistas tengan un hilo conductor, una conjunción con las animaciones, las escenas de ficción y que no se vean como situaciones aisladas sino como un todo (Fantaguzzi, 2021, p. 15).



Figura 5. Conceptos visuales que dieron origen al diseño escénico para las entrevistas y las ficciones.

## EL DISEÑO ESCENOGRÁFICO COMO HERRAMIENTA DE REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA IDEA DEL DIRECTOR

LILA CARAMAGNA

[correodelila@gmail.com](mailto:correodelila@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144241/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144241/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

El Departamento de arte con mucha frecuencia funcionó como catalizador entre las distintas áreas del trabajo. La actividad fue ardua, intensa, con acuerdos y fricciones, pero decididamente apasionante y necesaria. La búsqueda de canales de interpretación de conceptos y pensamientos narrativos en imágenes consolidó un lenguaje común a todos y todas. Fue vehículo comunicante entre la bidimensión (conceptos visuales iniciales) y la tridimensión (set/ diseño escenográfico) para regresar al plano que es finalmente lo que quedó grabado y editado (Caramagna (Lila), 2021, p. 8).

La realidad del espacio posible. Contar con un espacio destinado para el rodaje fue una condición que agradecemos. Resolver las escenas allí el primer desafío específico (Caramagna (Lila), 2021, p. 9).



Figura 6. Fotograma entrevistas caballo de madera.

## EL MONTAJE COMO PRODUCTOR DE SENTIDO EN EL ENTRECruzAMIENTO DE LOS GÉNEROS DOCUMENTAL, FICCIÓN Y ANIMACIÓN EN EL FORMATO TELEVISIVO

LUCRECIA CARAMAGNA

[lucreciacaramagna@gmail.com](mailto:lucreciacaramagna@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144243/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144243/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Repensamos la propuesta después de ocho versiones distintas hasta que pudimos resolverla. Llegamos a establecer siete núcleos en total, logrando el equilibrio entre los contrastes. Todo lo que era redundante o no se pudiera articular orgánicamente con el tema, quedó descartado (Caramagna (Lucrecia), 2021, p. 10).

En el segmento de las presentaciones de los entrevistados, que también plantea un universo de ficción, los tiempos de duración de los planos son diferentes a todo lo demás. La temporalidad responde a otra lógica y se le da la posibilidad al espectador de poder indagar en el nuevo espacio que se le presenta. Son escenas de climas más densos con otros tiempos de lectura y un desarrollo más extenso de los climas sonoros y musicales. La propuesta tenía que narrar la función simbólica de cada uno de los entrevistados en la historia (Caramagna (Lucrecia), 2021, p. 14).

Son atmósferas que parten de la idea de que el espectador tiene que participar de la incomodidad, del miedo, de lo siniestro —y, en ese plano, lo racional no tiene lugar— (Caramagna, (Lucrecia) 2021, p. 13).



Figura 7. Fotograma animaciones  
"Un libro juntos".

## LA PERSISTENCIA DE LA FANTASÍA, IMPERIO DE LO INALIENABLE

VERÓNICA BARBERA

[vero.barbera@gmail.com](mailto:vero.barbera@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144247/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144247/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

¿Puede censurarse un dibujo? ¿Es un libro una forma de resistencia? (Barbera, 2021, p. 6).

Comencé a comprender por qué las infancias eran un blanco en el cual incidir: se trata de un momento fundante, donde los chicos y las chicas juegan, exploran y desarrollan su carácter y su imaginación, se conectan con sus emociones, aprenden de hábitos, pero también, de valores. ( ) Parte fundamental del juego es la fantasía, la creatividad y la invención, todo aquello que contribuye a un modo de ser libre. Por ello, los censores atendieron a coartar toda expresión que cultivara una visión crítica del mundo (Barbera, 2021, p. 7).

Conforme avanzábamos en la realización de la tesis, comenzó a profundizarse la inquietud de cómo ligar este mundo imaginario con el realismo del set de filmación (entrevistas y ficciones)(Barbera, 2021, p. 11).

Desde mi área, el dibujo, la tijera fue mi aliada, y el bisturí y el mouse, mis lápices predilectos (Barbera, 2021, p. 13).

Adoptar esta actitud lúdica me resultaba un guiño y puente hacia los/as autores/as de los libros prohibidos ya citados, así como también, hacia las infancias de ayer y de hoy. Todo esto en función de generar un trabajo de recuperación y reivindicación de los imaginarios que nos legaron, así como también redimir la labor y el compromiso de editoriales censuradas e ilustradores perseguidos (Barbera, 2021, p. 13).

Nadie nos puede quitar el derecho a soñar (Barbera, 2021, p. 8).



Figura 8. Fotograma ficcionalizaciones bañera y fuego.

## EL ROL DEL COORDINADOR DE POSTPRODUCCIÓN EN EL DISEÑO Y PLANIFICACIÓN DEL WORKFLOW EN EL AUDIOVISUAL

FABIAN CERCATO

[fabiancercato@gmail.com](mailto:fabiancercato@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144239/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/144239/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

En este trabajo se puede observar que la digitalización de todos los flujos de trabajo intervinientes en una postproducción audiovisual facilita la traslación en la creación final de la imagen, generada en el rodaje a la sala de postproducción (Cercato, 2021, p. 5).

( ) considero que la optimización de los flujos de trabajo está relacionada con el conocimiento de las herramientas digitales que forman parte de ellos. La aplicación de estas herramientas está cambiando, en muchos casos, la configuración de los procesos productivos y esto exige un profesional cada vez más preparado, con una visión integral de todos los procesos (Cercato, 2021, p. 6).

Mis intervenciones a nivel de imagen tuvieron como objetivo corporizar los temores y el horror, la autocensura y el sentirse vigilados. ( ) Muchos de los materiales que se exhiben en este documental eran secretos y ahora cobran valor como pruebas y evidencias de lo que aconteció durante el terrorismo de Estado. El trabajo sobre ellos fue muy cuidadoso e implicó una reflexión permanente para potenciar su valor histórico (Cercato, 2021, p. 16).

( ) un rol que requiere saberes diversos y específicos que no se limitan con el manejo técnico de estas herramientas, sino también su aplicación, desde una perspectiva conceptual, que permita intervenir en el discurso o relato para generar o potenciar sentidos (Cercato, 2021, p. 10).

## 1. Ficha Técnica

Película: Los Libros Cautivos

Año: 2022

Dirección: Gabriela A. Fernández

Producción General: María Josefina Fantaguzzi

Entrevistades: Judith Gociol, Amanda Toubes, Ricardo Figueira, Gabriela Pesclevi y Florencia Bossié

Actúan: Rocío Passarelli, Germán Cuello, Fiorella Gilardi y Lila Caramagna

Dirección de Fotografía: Franco Palazzo

Dirección de Arte y Escenografía: Lila Caramagna

Montaje: María Lucrecia Caramagna

Dirección Post Producción de Imagen: Fabián Cercato

Dirección de Sonido: Germán Suracce

Ilustraciones y Animaciones: Verónica Barbera y Fabián Cercato

Música Original: Pablo Sala

Rodaje en Estudio y Post Producción: Sync Comunicación Audiovisual

Duración: 1 hora

## 2. Presentaciones de la película

El documental se estrenó en el Cine Select de la ciudad de La Plata el 22 de marzo de 2022 en el marco de la Semana de la Memoria.

Participó de la Selección Oficial de Largometrajes Nacionales del FICiP 2022 en Buenos Aires. Tuvo su estreno nacional en el Cine Gaumont el 23 de junio de 2022 y estuvo una semana en cartel. Se proyectó en la Unicen (Tandil) dando apertura a las Jornadas "CDAB en movimiento 2022" (Facultad de Artes) y en el Espacio Incaa de Quilmes. Participó de la "10ma. Fiesta del Libro y la Revista" 2022 en la Maestría en Historia Pública y Divulgación de la Universidad Nacional de Quilmes. Formó parte del Ciclo "En Foco: Cine y Derechos Humanos" de la Secretaría de Asuntos Académicos, Coordinación de Derechos Humanos de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata), y fue declarado de Interés Académico por esta Facultad.

# DERRIBANDO PREJUICIOS Y ENCAUZANDO PROYECTOS

## REFLEXIONES ACERCA DEL PROCESO DE FINALIZACIÓN DE LA CARRERA ACADÉMICA

CAMILO GARBIN  
SABRINA WEINGARDT  
Departamento de Artes Visuales  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

El Programa TAE se desarrolló con el objetivo de atender las problemáticas surgidas en el marco de la finalización de las carreras de Licenciatura de nuestra Facultad. En el caso del Departamento de Artes Visuales - denominado hasta noviembre del 2021 como Departamento de Artes Plásticas - se incluyen las diferentes orientaciones: Pintura, Escultura, Cerámica, Grabado y Arte Impreso, Dibujo, Escenografía y Muralismo y Arte Público Monumental.

Al encarar el Programa nos encontramos con una pregunta que se reiteraba por parte de lxs estudiantes: ¿Puedo utilizar mi producción actual o debo realizar una obra nueva que encaje en mi disciplina?

Esta incertidumbre se debió, en parte, a un prejuicio que valoriza positivamente a la producción que resulta más reciente, inédita y original. Sin embargo no hay bases o normas que puedan determinar en qué momento algo pasa a ser viejo, o qué delimita su originalidad cuando nos encontramos con una amplísima producción detrás y en simultáneo. El hecho de emplazar una producción en un nuevo ámbito y, por lo tanto, de un modo diferente, habilita nuevas preguntas y sentidos, por lo que su respectivo análisis resultará inédito y original.

Por otro lado, el desdibujamiento de los límites disciplinares que sucede de manera habitual en la práctica artística profesional propone una crisis para lxs estudiantes dentro del ámbito académico en el intento por enmarcar su producción en una orientación específica. De esta



manera nos encontramos con elaboración de textiles, su utilización en diversos productos de indumentaria, realización de tatuajes, dirección de arte para videoclips, diseños y propuestas de montaje, entre otros ejemplos del amplio abanico de producciones que lxs estudiantes no creían pertinente como trabajo de graduación y que, gracias al programa, han logrado encauzar.

Por otro lado el formato de presentación, con un fuerte recorte en la expansión del trabajo escrito, demandó un valioso ejercicio de síntesis, lo que implicó un mayor esfuerzo por lograr condensar los conceptos más importantes de manera clara y contundente. A la vez que su formato se adecuó a lo que hoy en día, en el ámbito profesional de producciones artísticas visuales, se suele solicitar para postulaciones a becas, residencias, y publicaciones.

Creemos que ha sido, y es, una tarea de la Facultad y de este programa repensar y replantear aquellas nociones que resultan anacrónicas y que, en este caso en particular, se traducen en la postergación de la finalización de la carrera académica.



# LA ESCALA COMO DIMENSIÓN CONSTITUTIVA DEL ESPACIO ESCENOGRÁFICO PARA EL TEATRO INDEPENDIENTE

LIC. MAGALI ARMAS

[armasmagali@gmail.com](mailto:armasmagali@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

Este proyecto propone recuperar la experiencia profesional en el campo de la escenografía para producciones de teatro independiente destacando una serie de límites materiales y espaciales que condicionan las posibilidades de acción y dan forma a nuevas maneras de llevar adelante un proyecto escenográfico. Se trata de deconstruir conceptos de la escenografía de la antigüedad griega, romana, renacentista, italiana para poder así crear nuevas formas que se adapten a los requerimientos espaciales y corporales en la puesta en escena de teatro actual.

Durante la trayectoria de formación en escenografía los costos de producción y las posibilidades reales de traslado de una propuesta escenográfica cobran escasa relevancia a la hora de diseñar. Sin embargo, las salas del teatro independiente, arquitectónicamente, no están preparadas para recibir grandes volúmenes de escenografía, ya que los ingresos a los espacios escénicos suelen ser puertas estándar (2m por 0,80cm), sumado esto a que los escenarios, generalmente, están a la misma altura que el espectador, a la italiana, propiciando nuevos puntos de vista.

Embocaduras de escenario y profundidad que no exceden los 8 x 6 metros, sumado también a los traslados en fletes comunes, que disponen un volumen reducido de traslado. Como así también una nueva dimensión de los cuerpos de los actores en escena que propicia otros modos de diseñar en consideración a las diferentes formas en que se relacionan con los objetos en el espacio escénico.

Desde mi experiencia he intentado que estas dificultades sean disparadores para crear objetos, vestuarios y escenografías, desarmables, transformables y mutables; adaptables a distintas materialidades. Trabajo a partir de objetos en desuso, con materiales diversos, encontrados muchas veces en la vía pública, mezclando técnicas de distintas artes. En estos procesos busco que el espectador tenga una experiencia verosímil, pero, por sobre todas las cosas, intento que la escenografía sea versátil y colabore con la idea del director y el diseñador de la puesta.

En línea con lo anterior nos proponemos la producción de una pieza practicable para la obra *Kinky Boots*. Un espectáculo con música y letra de Cyndi Lauper y libro de Harvey Fierstein dirigido por Gerardo Ventrice que se presentó en la Sala A del Pasaje Dardo Rocha, en la ciudad de La Plata, el día 18 de diciembre del año 2021. Este practicable con ruedas - o carro-, plantea algunas soluciones plásticas para la problemática de esta sala de teatro, a partir de una serie de decisiones respecto de algunos aspectos del diseño escenográfico. En esta sala la convención del teatro a la italiana está presente ya que los espectadores están frente al escenario con perspectiva frontal y punto de fuga central, con una embocadura de 8 x 3,5 metros. La interacción de los actores con el carro es constante, por lo que debe tener movilidad ágil. Sobre él interactúan al menos tres actores, que tienen diferentes alturas.

Por todo lo anterior las decisiones que he tomado en cuanto al diseño y la realización fueron adaptándose a la escala que establece la sala y las alturas que generan los actores en escena. La materialidad se centra en una estructura de hierro con una altura total de 0,90 metros por 1,80 por 2 metros, con tres escalones, generando así diferentes alturas, con cuatro ruedas giratorias de las cuales dos poseen freno. La base es de fenólico reutilizado de otras escenografías y se afirma con tornillos de fácil sacado para desmontar rápidamente, ya que, al momento de guardado en depósitos y/o traslado a otras salas, desarmada pesa mucho menos y ocupa menos volumen.

Respecto al color, la estructura de hierro está pintada con antioxido negro, para mayor conservación y para fundirla con la cámara negra que presenta el espacio escénico y las bases de madera son pintadas de gris, para asemejarla al mobiliario de una fábrica. Tomé la decisión de que sea una estructura de hierro (esqueleto) sin caras fijas para jugar con lo íntimo/privado, para que al mover el carro podamos ver también qué sucede alrededor de él, logrando así aportar a la idea de fábrica familiar presente en la obra.

Las medidas fueron adaptándose a las características de la obra, ya que en la misma, hay 20 actores bailando en escena e interactuando constantemente con el carro, por lo que tiene distintas funcionalidades en sus distintos lados. Los actores suben y bajan, bailan sobre él. La pieza es desplazada y girada durante distintos cuadros musicales, incluso es guardada entre patas durante la presentación.

Este practicable es uno de tantos desafíos que me presenta el teatro independiente y las salas de teatro en las que este tipo de actividad se desarrolla habitualmente. El diseño de escenografía en este marco está condicionado por distintos elementos que presentan los espacios escénicos, sobre todo por las escalas y los requerimientos de los directores en cuanto a costos y utilidades de escenografía en acción y guardado.

En mi experiencia este carro propició la búsqueda de nuevos materiales y el juego continuo con diferentes escalas, volúmenes y tamaños, considerando siempre a los cuerpos en escena. El teatro independiente tiene la característica de reutilizar las escenografías con lo cual es posible volver a transformar y reutilizar su estructura. Sin embargo, este tipo de desarrollos posibilita también que, en futuras obras teatrales, este carro en tanto pieza versátil habilite nuevas funcionalidades, que generan desde su materialidad y sus formas nuevas posibilidades escénicas para esta práctica artística.



Figura 9. Autora Magali Armas.  
*Estructura de hierro del practicable*  
(2021).



Figura 10. Autora Magali Armas.  
*Estructura de hierro con proceso de  
armado de pisos* (2021).



Figura 11. Autora Magali Armas.  
*Ruedas montadas para estructura  
movil* (2021).



Figura 12. Autora Magali Armas.  
Vista del carro terminado. (2021)



Figura 13. Autora Magali Armas.  
Pieza en escena. *Función en el Pasaje Dardo Rocha, La Plata* (2021)

# (NO) FUERA DE SERIE

## DERIVAS DE UNA COLECCIÓN DE LIBROS DE ARTISTA

YAMILA VILLALBA

[yailaobragrafica@gmail.com](mailto:yailaobragrafica@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata,  
la prueba más dura. De su confrontación consigo mismo  
no está ausente la guerra con lo ajeno.  
Todo y nada entran ahí para ser dichos. El poema es  
esos extremos. El poema es una venturosa  
incursión por lo ignorado...

Susana Thénon

Un libro es una secuencia de espacios.  
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento  
diferente: un libro es también una secuencia de momentos.

Ulises Carrión

### Pre-texto

En la actualidad, las artes del libro están experimentando un importante y significativo desarrollo. Es por ello que, en ese marco, se revisó la producción trabajada en la 4ª edición del proyecto IMPRESOPORMI/micropoéticas, con el objetivo de analizar si la inclusión de un ejemplar fuera de la serie original transgrede o revitaliza la propuesta curatorial de la edición, pudiendo dar lugar a una nueva serie de ejemplares.

También es de interés poner en cuestión la idea de que el *bookwork* u obra de libro como soporte<sup>2</sup> tiene potencial de transgresión disciplinar y política. Además, se busca poner a prueba cómo las derivas de una propuesta curatorial inicial pueden generar una nueva colección.



Figura 14. Instalación (NO) fuera de serie. Fotos de Alejandro Dinamarca.

2 Término acuñado por Ulises Carrión en «El arte nuevo de hacer libros» en mayo de 1974.

### Curso de una deriva

El proyecto IMPRESOPORMI/micropoéticas surge en la ciudad de La Plata en el año 2014 como una iniciativa personal. Casi inmediatamente tomó forma colectiva, con integrantes que se fueron sumando y retirando en distintos momentos del camino, con la finalidad de potenciar y difundir el trabajo que se venía haciendo en el campo de la autoedición, o la edición independiente, de obra gráfica impresa, en formato libro/carpeta, desde hacía décadas en nuestras diagonales. Reconociendo a Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutierrez Marx como dos artistas impulsores y agitadores de este campo. El proyecto cuenta con cinco ediciones materializadas que fueron producidas a través de convocatorias de forma autogestiva, con la excepción de la 5.ª edición, que denominamos HORIZONTE, que contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

En este nuevo proyecto se retoma el trabajo realizado en la 4ª edición, que nombramos con el equipo que realizamos la convocatoria «Las Palabras y las Cosas», en relación al libro homónimo del autor Michael Foucault, en la que participaron doce duplas de artistas invitadas, generando doce títulos, que fueron impresos y encuadernados a mano por el equipo de IMPRESOPORMI/micropoéticas y presentados en PRESIÓN, Festival de gráfica contemporánea, en el año 2015. La propuesta curatorial consistió en la realización de una serie de libros experimentales, creados en duplas, apostando a la exploración mutua y a la transgresión de las fronteras disciplinarias. Se invitó a los participantes a cruzar saberes y crear una obra de libro porque se reconocía a los invitados como personas con voluntad política de encuentro y audacia para la exploración. Como en cada edición, una copia de cada ejemplar producido se dona al archivo de IMPRESOPORMI/micropoéticas.

Con esta deriva se busca abrir una nueva línea de trabajo potencial, a la que le di inicio en lo personal, a través del primer ejemplar (*NO*) fuera de serie, que apuesta a una reapropiación de textos ya editados, de autores fallecidos, pudiendo incluirle narraciones, ensayos o poesías, entre otros.

Cuando hablamos de diálogos con autores ya fallecidos, se propone hacer un ejercicio de memoria activa, de investigación de sus archivos, entrevistas y análisis contextual de la época de producción para conectarse con esas palabras en forma situada.

Así realicé el trabajo de investigación para este primer ejemplar. Como afirman los autores del libro *The political nature of the book: on artists' books and radical open access* [La naturaleza política del libro: sobre libros de artista y acceso abierto radical], «podemos atrevernos a decir que debido a su inestabilidad ontológica en cuanto a qué es y qué es lo que transmite, el libro cumple una función política. En pocas palabras, el libro puede ser repensado para cumplir nuevos fines» (Adema, J. & Hall, G. 2013, p. 2).



En principio, para la propuesta que vengo comentando, pude crear un ejemplar de *(NO) fuera de serie* que puso a jugar, dialógicamente con la colección, la propuesta que revisa la autora Analía Solomonoff en su artículo *La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición* donde nos invita a pensar en «las posibilidades que permiten al libro, concebido dentro de un contexto artístico, no sólo manifestarse como un mero “depósito” de imágenes y palabras, sino como un espacio de acción y creación» (Solomonoff, 2010, p. 2).

Resulta de particular interés señalar que este nuevo ejemplar parte de un diálogo con las poesías y la vida de la autora argentina Susana Thénon en su libro *La Morada Imposible* (2007), título que a su vez se utilizó para este primer ejemplar. Cuenta, además, con un formato de libro acordeón japonés, de lomo encolado y encuadernación artesanal, con una cubierta en color rojo. Fue impreso con técnicas gráficas mixtas (cianotipia y monocopias con plantillas), a diferencia de los ejemplares anteriores que fueron impresos en digital y por ello eran de carácter múltiple desde su diseño inicial. Además, se incorporaron recursos del *pop-up*, a través de ruedas, ventanas y pestañas, para invitar a otras formas de exploración más lúdicas y para ampliar sentidos con esa interacción.

Con estas operaciones entiendo que pude reforzar la idea, que se viene sosteniendo desde IMPRESOPORMI/micropoéticas, de que el espacio secuenciado del libro es territorio de encuentros y rupturas, coexistencias de imágenes y textos, acumulaciones, superposiciones y disputas de sentido.

Para su presentación, realizamos junto a Alejandro Dinamarca una serie fotográfica, con iluminación diurna y en exteriores, con un montaje de la colección completa de la 4ª edición y el ejemplar *(NO) fuera de serie* sobre una bicicleta de reparto de diarios. Completó el montaje, una serie de afiches diseñados para este propósito y que se imprimieron en el taller de *letterpress* Magia Negra de la ciudad de La Plata, con el propósito de recomponer en el montaje el carácter ambulante, popular y lúdico de este tipo de ediciones colaborativas y autogestivas.



Figuras 15 y 16. Interior del ejemplar (NO) Fuera de serie junto a la 4.a edición de IMPRESOPORMI. Fotos de Alejandro Dinamarca.



Figura 17 y 18. Interior del ejemplar (NO) fuera de serie. Fotos de Alejandro Dinamarca.

Para concluir, se hace vital señalar la importancia de la revisión reflexiva y crítica de aquello que se produce, para reactualizar propuestas y generar nuevas líneas de trabajo. Ya que toda nueva obra se inscribe en una historia, apuesta a la construcción de nuevos desafíos y conocimientos, como una parte esencial del quehacer artístico.

Como hemos señalado brevemente, el campo de las artes del libro ofrece a los artistas que eligen para su obra, ya sea personal o colectiva, el formato de publicaciones impresas, un territorio de exploración inagotables donde no hay trasgresiones. Se ha generado una nueva deriva de la 4.ª edición de IMPRESOPORMI, con un nuevo nombre, *(NO) fuera de serie*, como una edición ampliada y un ejemplo de las variadas opciones que nos ofrece la revisión crítica de este formato.

Las nuevas formas del dispositivo libro, como así también de las propuestas curatoriales que les dan origen y organizan su presentación futura, serán los desafíos constantes de este tipo de proyectos, para su sustentabilidad y aporte a una ciudad que cuenta con una larga tradición en este campo.



Figura 19. Instalación *(NO) Fuera de Serie* junto a la colección de archivo de la 4.ª edición de IMPRESOPORMI. Foto de Alejandro Dinamarca.



Figura 20. Collage digital «Fuga» de Alejandro Dinamarca (2021)

## Referencias

Adema, J. & Hall, G. (2013) *The political nature of the book: on artists' books and radical open access*. <https://www.academia.edu/6105770/>

The\_Political\_Nature\_of\_the\_Book\_On\_Artists\_Books\_and\_Radical\_Open\_Access

Carrion, U. (2020) *El arte nuevo de hacer libros*. [https://issuu.com/pabloamadeo/docs/el\\_arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_libros\\_visado](https://issuu.com/pabloamadeo/docs/el_arte_nuevo_de_hacer_libros_visado)

Engert, L. (2014) IMPRESOPORMI. El libro de artista y su potencialidad relacional, *Arte e Investigación* (Nº10), pp 24-29, ISSN 1850-2332

Espinosa Vera, C. H. (2013) *Ulises Carrión: De nuevo el nuevo artes de hacer libros* (Parte I). <http://www.revista.escaner.cl/node/6849#.VcKye6QLEZ8.facebook>

Solomonoff, A. (2021) *La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición*. <http://v2.reflexionemarginales.com/index.php/num15-articulos-blog/344>

Thénon, S. (2007) *La morada imposible 1*, Corregidor.

Valente, A. K. (2020), *La edición como proceso colectivo: libros de artista del proyecto IMPRESOPORMI*, v. 14, n.2, p.289-309. <http://www.unioeste.br/travessias>

# LA FRAGILIDAD COMO POTENCIA

AGUSTÍN ALEJO LUPPI

[agusluppi94@gmail.com](mailto:agusluppi94@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

## Heng - Lo duradero

En este trabajo desarrollé una serie de obras a partir del concepto del tiempo en la obra de arte, particularmente el tiempo como proceso transformador. Las producciones artísticas que poseen un cuerpo físico mantienen una lucha permanente con el devenir, dado que el tiempo indefectiblemente lo deteriora todo. Es decir que su materialidad se ve afectada por el envejecimiento. Sin embargo este hecho adquiere un sentido interesante en algunas ocasiones, dado que es posible encontrar una frontera muy precisa entre el *ser* o *no ser* de una obra. Un lienzo bien preservado conserva su status de obra mientras que uno deteriorado no. Este proceso suele darse lentamente, mientras que en otras materialidades es cuestión de un instante.

A raíz de mi experiencia con la cerámica pude apreciar que se trata de una materialidad que soporta extremadamente bien el paso del tiempo, no se ve afectada por los cambios de temperatura o humedad ambiente y, al menos en apariencia, no envejece. Sin embargo, como cualquier material, su proceso natural implica el desgaste o la fragmentación y reabsorción de sus minerales en la corteza terrestre. La obra cerámica es en tanto conserva su forma, por lo tanto si se rompe, se convierte en otra cosa: un desecho, un vestigio, un registro.

Este proyecto aborda la idea del tiempo como un gran proceso inabarcable del que sólo podemos apreciar un fragmento reducido, donde cualquier intento por preservar la forma es

inútil, aún cuando hablamos de cerámica: dado que el destino inevitable de cualquier pieza es romperse, hasta convertirse gradualmente en polvo y recristalizar.

Por todo lo anterior decidí abordar el instante en que una obra vuela por el aire sin más opción que destrozarse. Un momento en el cual la pieza todavía conserva su forma y donde al mismo tiempo percibimos que algo irreversible está sucediendo. Para ello elegí el montaje fotográfico como recurso visual.

### **Po - La desintegración**

Para el desarrollo de esta propuesta elegí algunas piezas de cerámica que realicé en mi taller que son particularmente frágiles e irrepetibles. Durante el año 2021 produje varios juegos de té, en los cuales fragilidad y funcionalidad conviven. La hora del té representa un modo específico de tiempo, impone una esfera de reposo, descanso y sutileza propios de Oriente. La tetera es el objeto que da cuerpo a ese tiempo, encarna su fragilidad, incluso su materialidad misma nos exige ser cautelosos en su manipulación. Esta ritualidad representada en un objeto le confiere a mi parecer una doble definición, la de utilitario y obra de arte a la vez.

Tomé entonces la idea de una tetera a punto de romperse como punto de partida, dado que pone en contacto tres conceptos importantes respecto al tiempo: lo perdurable, lo frágil y lo inevitable. Me propuse realizar montajes fotográficos en los que este tipo de piezas transmitieran ingravidez. La intención es congelar el tiempo, crear un fotograma donde podamos imaginar que las piezas se caen realmente.

El montaje fotográfico presenta una situación espacio-temporal única, en este caso ficcional, que nos permite adentrarnos en el sentido específico de la obra. En palabras de Jacques Aumont (1992), «Si una imagen que [...] no existe en modo temporal, puede, sin embargo liberar un sentimiento de tiempo, es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen» (p. 172). Es decir, que el espectador es capaz de ingresar a la temporalidad de una imagen si conoce de antemano el código cultural que la produjo. A este código previo, o vivencia, Aumont lo denomina *Archè*. En mi obra este *Archè* podría definirse no sólo como el mecanismo para la realización del montaje fotográfico, sino también como la identificación de lo expuesto anteriormente sobre las teteras: su fragilidad como condición. Pienso que es necesario conocer el tiempo del té para ingresar al tiempo de la obra.

### **Chi Chi - El punto de retorno**

Realicé varios montajes de diferentes piezas de cerámica a partir del concepto de temporalidad como un gran proceso inabarcable que incluye la creación, destrucción y reabsorción formal. Elegí la cerámica como materialidad por su condición a la vez frágil y perdurable. Asimismo, las teteras son elementos con una impronta específica del tiempo, representan un momento de calma y distensión. De modo que exhibir una tetera flotando me permitió

generar un mayor contraste con la idea de un tiempo mínimo: el instante previo a una ruptura que ya sabemos inevitable. Una pieza que se rompe, una obra que deja de serlo, y una serie de fragmentos reingresando al manto terrestre.

Durante dicho proceso me encontré con el acto inesperado de estar generando una ficción. Es decir, que el hecho de suspender las piezas mediante hilos y borrarlos digitalmente requirió un tipo de trabajo muy premeditado, que ensayé antes con otros elementos [Figuras 22 y 23] Esta fase de experimentación en el montaje me permitió desarrollar tanto los aspectos técnicos para suspender en el aire las piezas —el tipo de tanzas, el tirante, el tipo de nudos y cintas adhesivas, etc.— como la composición del montaje en sí mismo [Figuras 21, 24 y 25]. Sin embargo esta no fue originalmente mi intención, sino un factor que se desencadenó a partir de la necesidad de no arrojar las obras realmente por el aire esperando dar con una foto adecuada.

Por último decidí abordar un montaje incorporando otras materialidades en diálogo con la cerámica, de lo que resultó el trabajo de la Figura 26, que a mi parecer sirvió para profundizar la espacialidad y aumentar la sensación de ingravidez.

Pienso que mi obra continuará indagando sobre el valor de lo frágil y su relación con el registro tecnológico. Hay algo de lo irrepetible que adoramos registrar y atesorar. Creo que se trata de una necesidad casi ancestral, y puede que nosotrxs seamos la primera generación con la posibilidad de registrarlo todo. Es muy interesante imaginar qué huella dejará en nosotrxs tanto poder de registro, tanto instante congelado.



Figura 21. Agustín Luppi, *La fragilidad como potencia, juego de té* (2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.





Figura 22. Agustín Luppi, *La fragilidad como potencia, urna funeraria* (2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.



Figura 23. Agustín Luppi, *La fragilidad como potencia, dominó* (2020/2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.

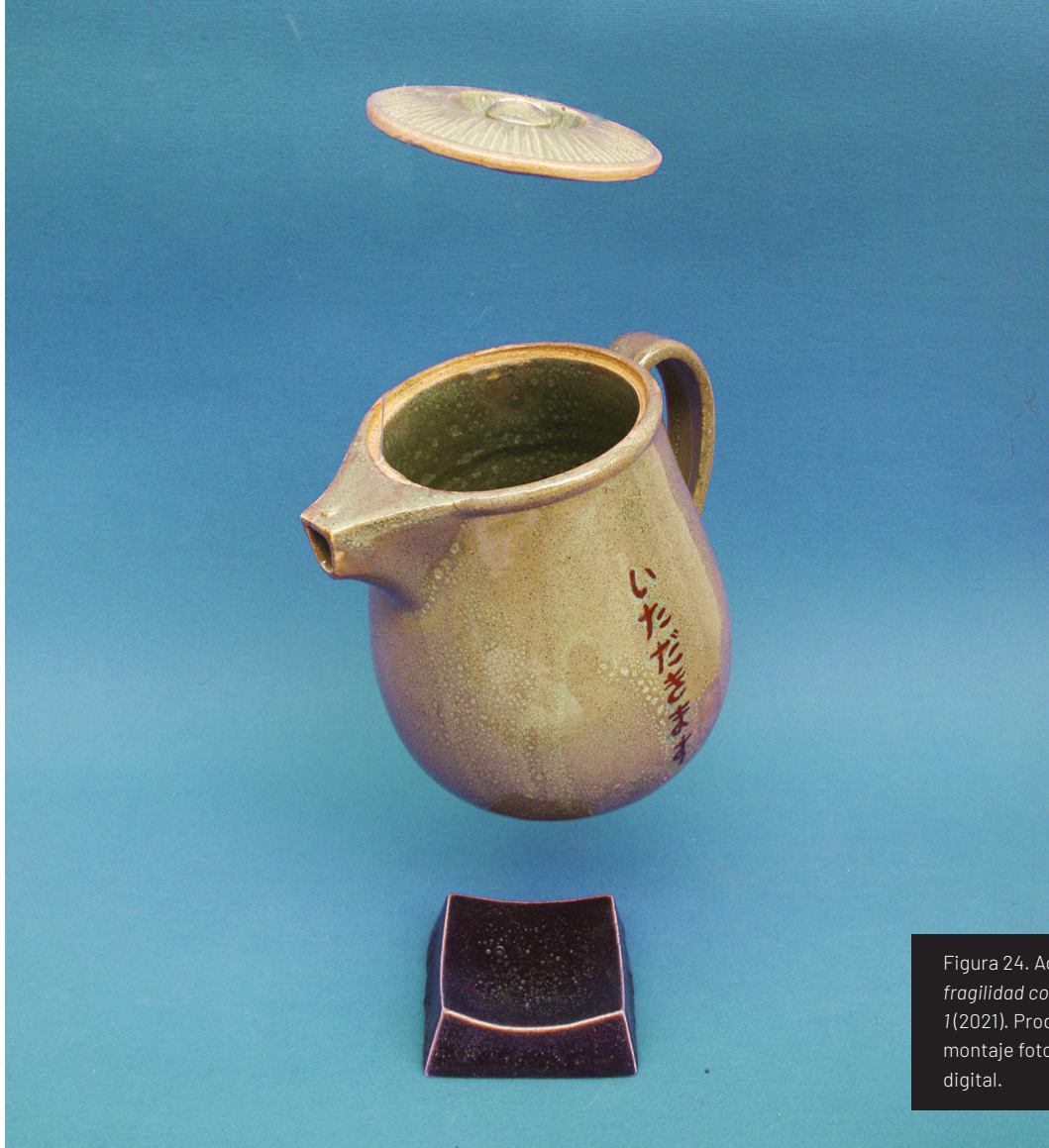


Figura 24. Agustín Luppi, *La fragilidad como potencia, tetera 1* (2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.



Figura 25. Agustín Luppi, *La fragilidad como potencia, tetera 2* (2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.



Figura 26. Agustín Luppi, La fragilidad como potencia, tetera 3 (2021). Producción cerámica, montaje fotográfico y retoque digital.

## Referencias

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.

QUISIERA QUE ME RECUERDEN.  
INSTALACIÓN SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COLECTIVA  
María Agustina Bottazzi y Paloma Torello  
Metal (N.º 8), pp. 2022. ISSN 2451-6643  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal0js>  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, Buenos Aires, Argentina

# QUISIERA QUE ME RECUERDEN

## INSTALACIÓN SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COLECTIVA

MARÍA AGUSTINA BOTTAZZI

[bottazziagustina@gmail.com](mailto:bottazziagustina@gmail.com)

PALOMA TORELLO

[palo.torello@gmail.com](mailto:palo.torello@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

El presente trabajo es una producción artística realizada de forma interdisciplinaria entre María Agustina Bottazzi, estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Muralismo y Arte Público Monumental, y Paloma Torello, estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización.

El proyecto busca conjugar los aportes de cada disciplina en una producción que se potencie a través del uso de distintos medios tecnológicos y recursos visuales/audiovisuales.

*Quisiera que me recuerden* es una instalación de carácter conceptual, que busca establecer relaciones dialógicas con el público partiendo de la idea de construcción de una identidad colectiva, entendiendo la necesidad de anclar la producción en un marco socio-histórico que interactúe con diversos hechos sociales, políticos y culturales de nuestra comunidad a través del uso de un lenguaje simbólico.

El análisis teórico conceptual se centra en el uso del espacio como elemento compositivo, comprendiéndolo a partir de las siguientes percepciones: El espacio como entorno de emplazamiento de la obra, el espacio plástico compositivo y el espacio instalativo, ocupado físicamente por los límites concretos del montaje de la propuesta.

La instalación parte de archivos audiovisuales registrados entre los años 2011 y 2021 de marchas, actividades y actos de jóvenes universitarixs peronistas de la ciudad de La Plata. Este archivo audiovisual es proyectado sobre soportes translúcidos superpuestos a lo largo del espacio, que a su vez se ven intervenidos por pintura con tramas lineales referenciales de la simbología militante. El audiovisual y la producción pictórica se entrelazan en una composición conjunta de obturaciones, acentos, tensiones y equilibrios visuales.

La instalación se realizó en *Casa Jirón - Arte y Política*, montada en tres espacios físicos divididos a partir de poemas de Joaquín Areta, compañero militante, obrero y estudiante universitario detenido desaparecido en 1978. La idea de construcción de una identidad está dada por un paralelismo entre las experiencias militantes universitarias de los años 70 y la actualidad, entendiendo a la figura de Néstor Kirchner como un puente ontológico entre estas generaciones.

En la sala principal, la proyección de la instalación contó con el poema *Quisiera que me recuerden* interpretado por la voz *en off* de Néstor Kirchner. Como antesala de este espacio, se montó el poema *Quién de nosotros será* sobre un soporte cúbico tridimensional. El tercer poema, *Compañeros*, funcionó como instancia de inicio y cierre de la propuesta, encontrándose en el ingreso a las salas. La unidad de sentido se generó a partir de la vinculación conceptual entre los escritos y las imágenes.

Este trabajo se centra en el abordaje del espacio como contenido principal de análisis, reflexionando sobre las distintas acepciones de dicho elemento. Mariel Ciafardo y Daniel Belinche en su artículo *El espacio y el arte* (2015), reflexionan en torno a este elemento a partir del análisis del libro *La idea de espacio* (2008) de Javier Maderuelo —en su capítulo *Ocupar el espacio*— y plantean la concepción del mismo a partir de tres ejes o perspectivas; la tarea que se impone es la de distinguir, incluso terminológicamente, esos tres espacios de toda obra: 1) el espacio en el cual la obra es emplazada; 2) el espacio físico de la obra, concreto, definido por unos ciertos límites y 3) el espacio *ficticio*, producto de las decisiones compositivas del artista (p. 50).

Podríamos partir entonces, en primer lugar, de la comprensión del espacio como el entorno de la obra, en el cual se ponen en juego el contexto no sólo físico y material de la espacialidad ocupada, sino también aspectos sociales, culturales e ideológicos de dicho entorno. Es decir, el espacio concebido tanto a partir de su comunidad como de las particularidades arquitectónicas en las que la obra es emplazada, factores que determinarán una lectura específica de la misma. En este sentido, el espacio elegido para desarrollar la instalación está íntimamente ligado a su dimensión simbólica, siendo *Casa Jirón* el lugar de militancia donde confluyen las personas retratadas en la proyección audiovisual. Así, se concibe al espacio habitado como un elemento más en la constitución de una identidad colectiva.

En segundo término, se comprende al espacio como encuadre de la propuesta, físicamente ocupado —y, en términos de Maderuelo, desbordado— por la obra. La instalación está constituida por distintas capas o términos espaciales distribuidos en la sala, que ponen en tensión la relación entre la obra y lx espectadorx en cuanto a la circulación dentro del espacio expositivo. En esta instancia los límites entre obra y público son difusos, ya que lx espectadorx se ve comprometidx físicamente al estar inmersx dentro de la propuesta instalativa. Estas capas traslúcidas son el soporte donde conviven las intervenciones plásticas con las proyecciones audiovisuales.

La tercera acepción del concepto de espacio analizado, el espacio visual, compositivo, se encuentra intrínsecamente vinculado al encuadre de la instalación. La génesis de esta propuesta surge de la deconstrucción de un espacio compositivo bidimensional, que se extiende de forma fragmentada en la tridimensión.

Partiendo de la concepción de que toda percepción del espacio surge de una abstracción de la mirada, buscamos centrarnos en la construcción del espacio dentro y fuera de la imagen bidimensional. A partir del reconocimiento de sus recursos visuales, se reconstruye el espacio representado a través de una separación formal de dichos elementos, materializados en una profundidad real, distanciada por los distintos términos espaciales.



Figura 27. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022) [Instalación]. Registro de antesala. Cubículo *Quién de nosotros será*.

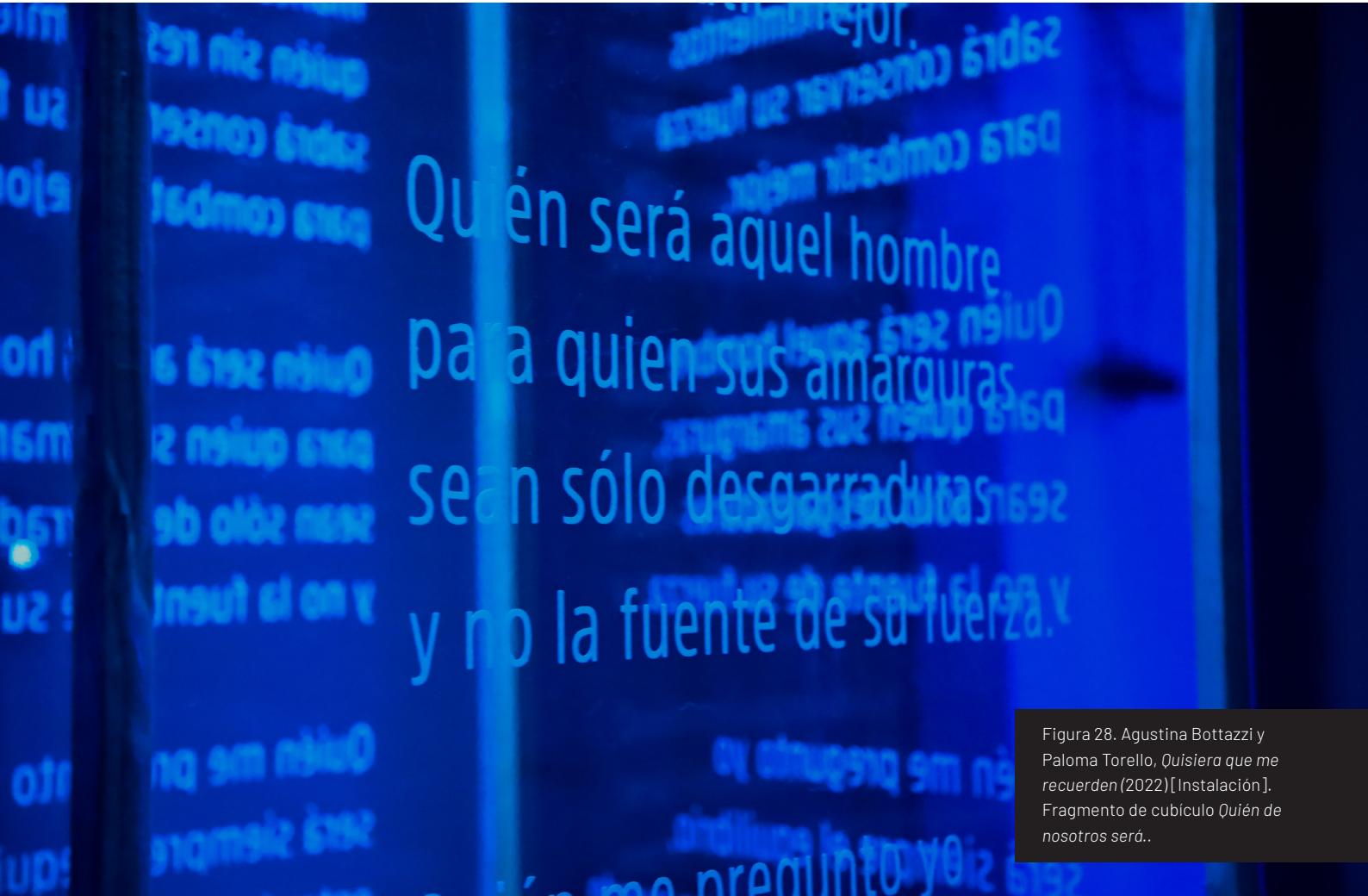


Figura 28. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022)[Instalación]. Fragmento de cubículo *Quién de nosotros será.*

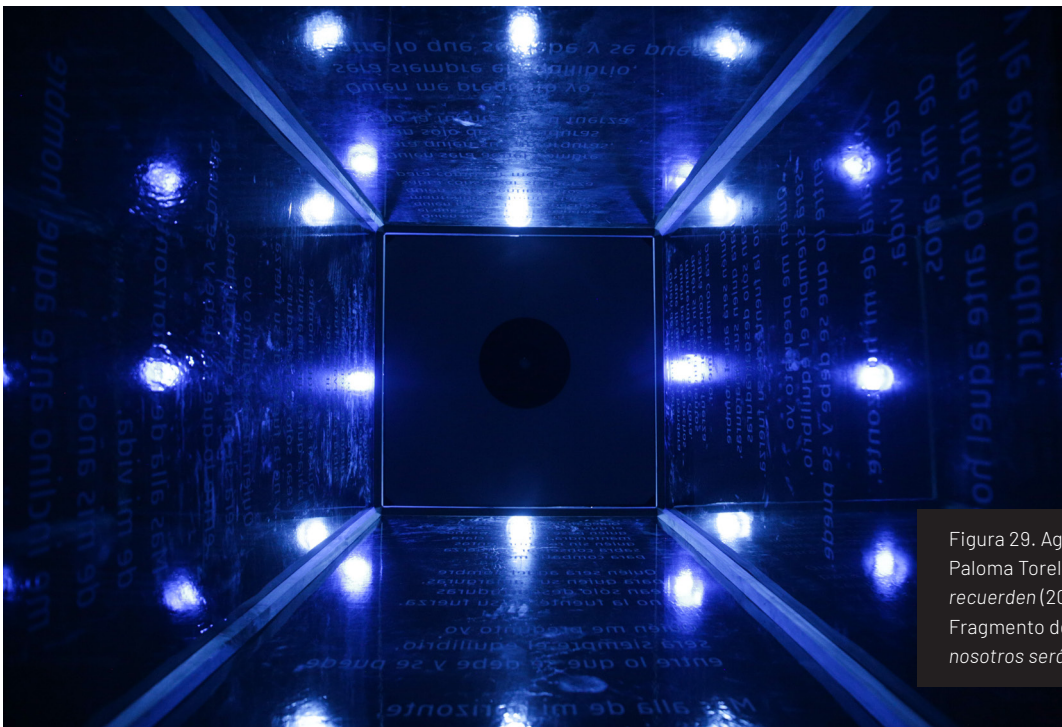


Figura 29. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022)[Instalación]. Fragmento de cubículo *Quién de nosotros será.*



Figura 30. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022) [Video-instalación]. Registro de sala.

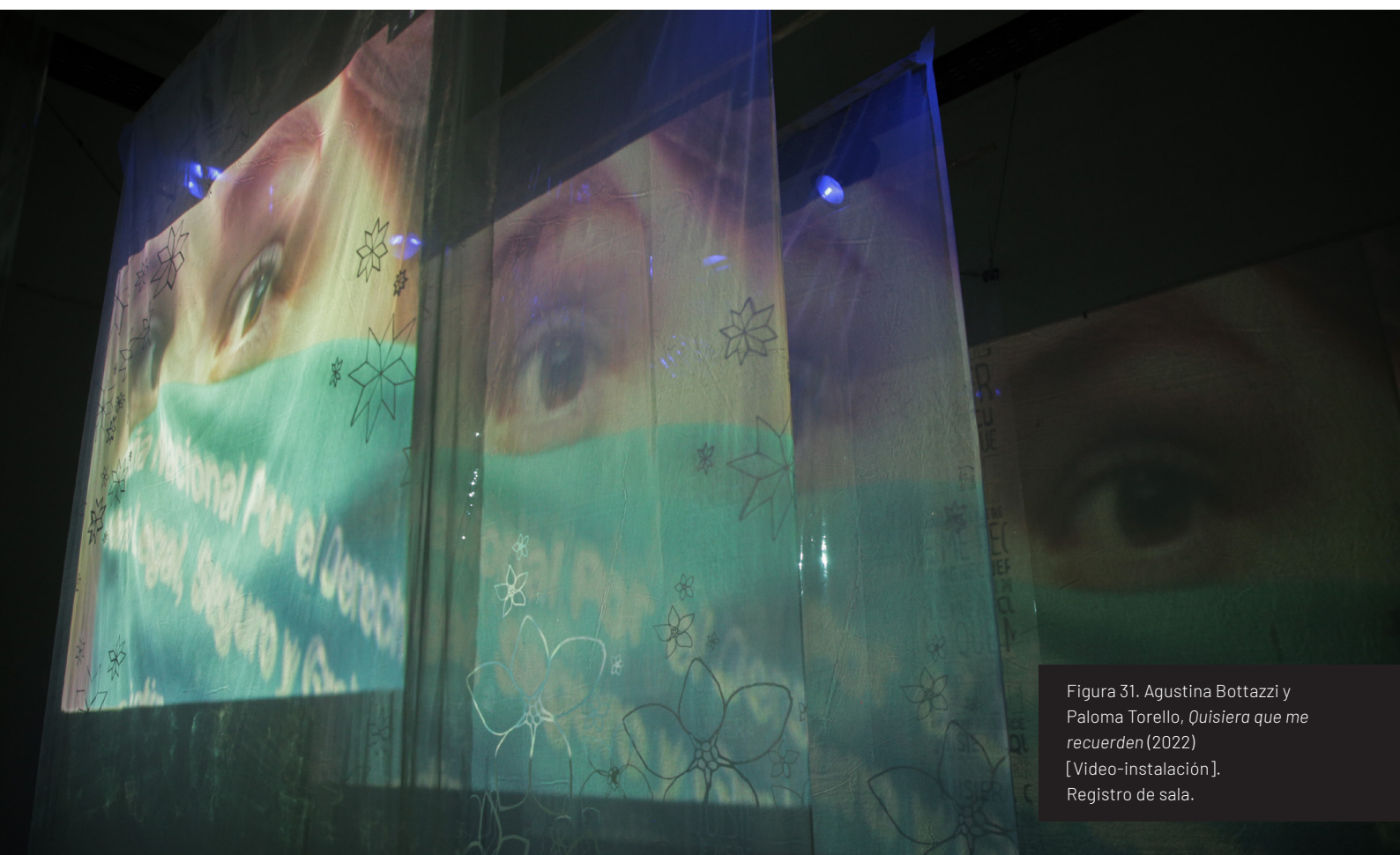


Figura 31. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022) [Video-instalación]. Registro de sala.



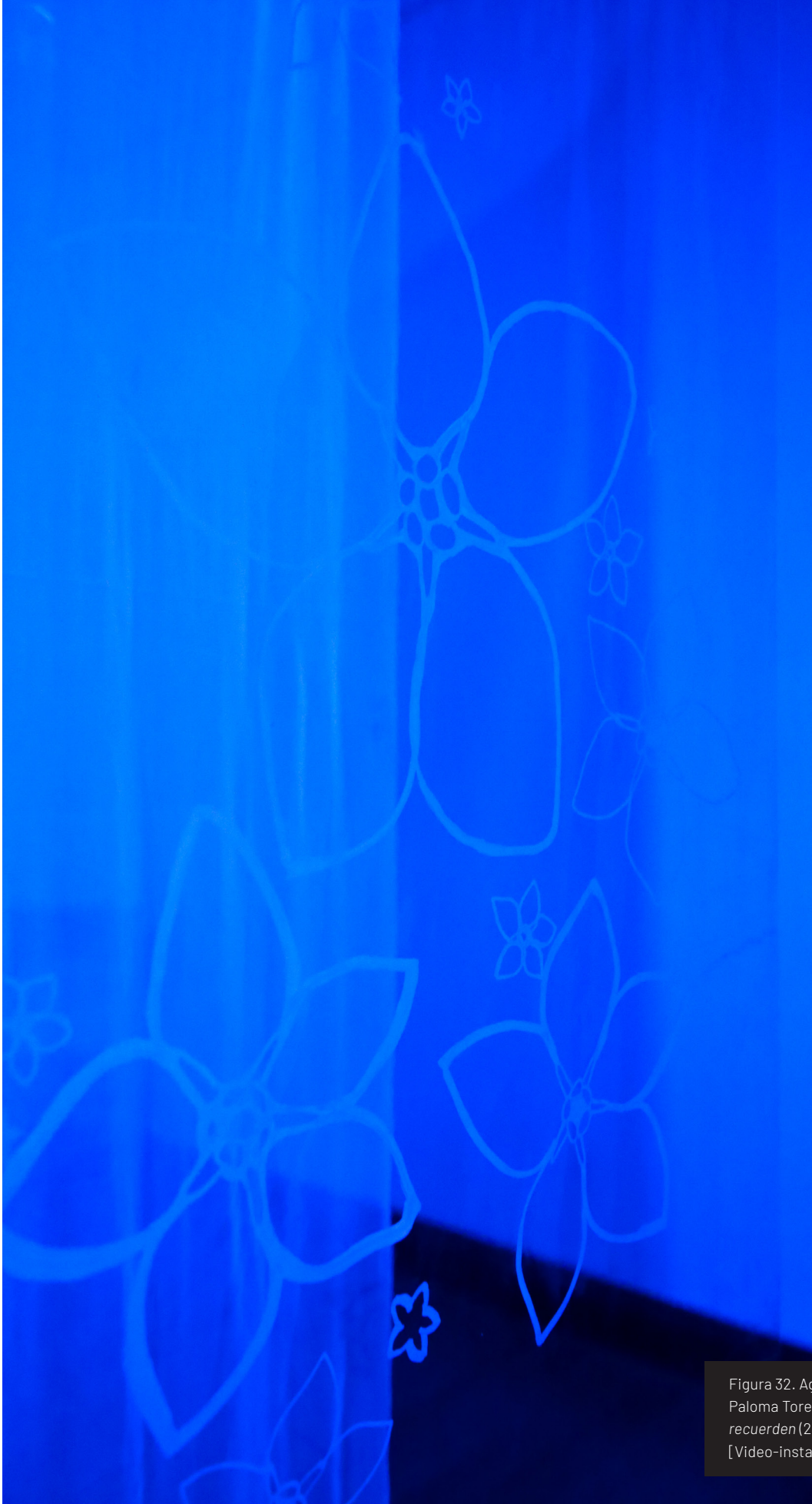


Figura 32. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022) [Video-instalación]. Fragmento.

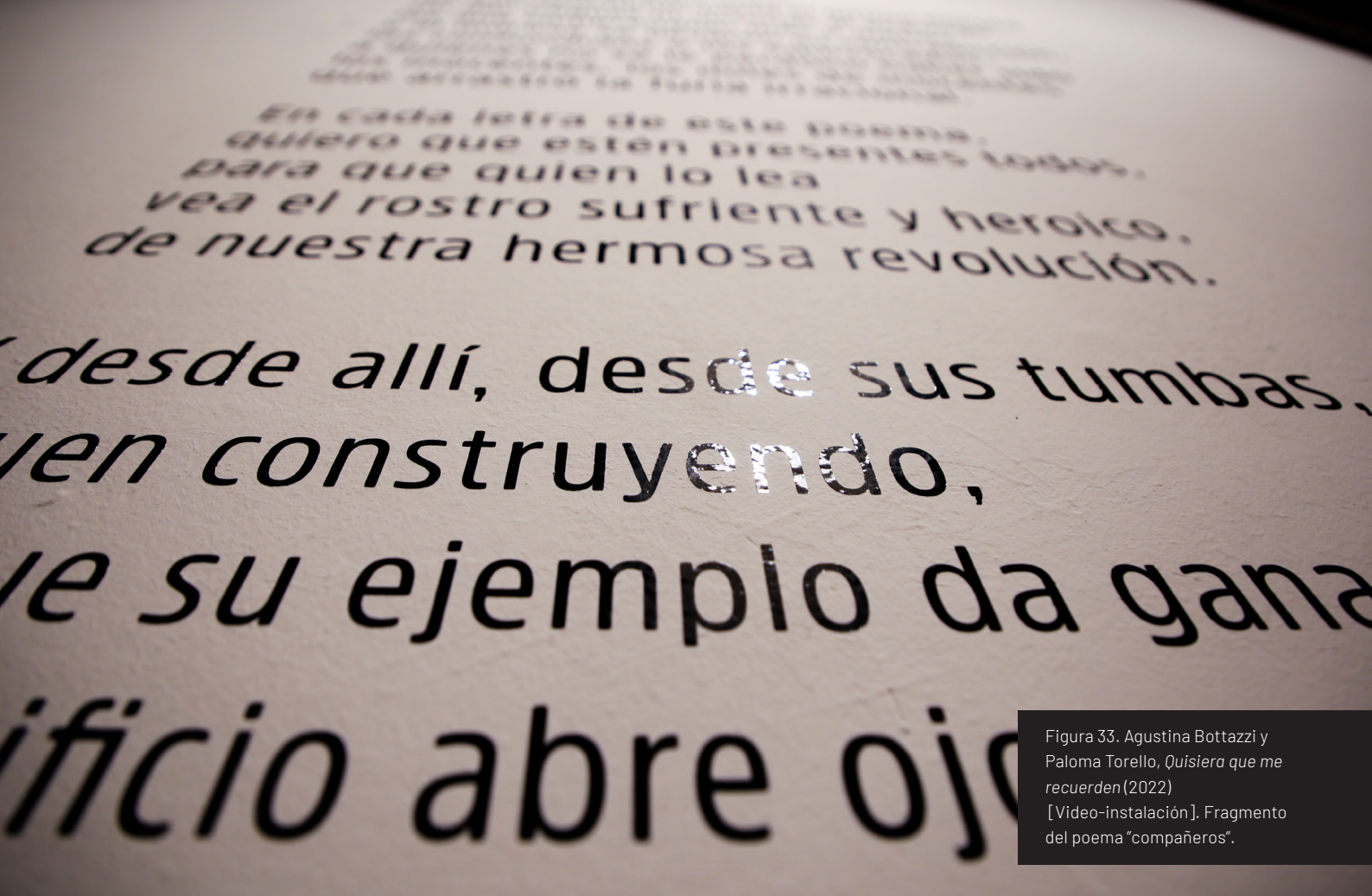


Figura 33. Agustina Bottazzi y Paloma Torello, *Quisiera que me recuerden* (2022) [Video-Instalación]. Fragmento del poema "compañeros".

## Referencias

Areta, J. (2011). *Siempre tu palabra cerca*. Colección Memoria en movimiento. Voces, imágenes, testimonios. Presidencia de la Nación.

Belinche, D. y Ciafardo, M. (2015). El espacio y el arte. *Metal*(1), 32-53.  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/151>

Jiménez, J. (2002). Pensar el Espacio. Catálogo de la exposición colectiva *Conceptes de l'espai*. Barcelona, Fundación Joan Miró.

Maderuelo, J. (2008). Ocupar el espacio. En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (pp. 307-313). Akal.

# BASILLISKOS

MAXIMO BIBILONI

[pit.bibloni@gmail.com](mailto:pit.bibloni@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

Este proyecto se propone el desarrollo de una representación digital de la figura mitológica del Basilisco, del griego βασιλίσκος basilískos, que significa pequeño rey. La criatura era considerada la reina de las serpientes por algunas culturas. Existen diversas versiones de las formas de la bestia, pero yo tomo y reinterpreto descripciones donde la criatura es definida como un reptil de ocho patas, que puede matar tanto con la mirada como con su hálito venenoso. En el desarrollo se ponen en juego una multiplicidad transversal de conceptos, contenidos y herramientas técnicas, pero para el presente trabajo tomaré como eje principal de análisis la materialidad y los aspectos técnico/tecnológicos del desarrollo de la misma.

Se trata de una escultura digital, creada a partir de un flujo de trabajo que opera con medios mixtos que, si bien pueden materializarse gracias a la impresión 3D, para la producción quedará en su instancia inmaterial primigenia, pero en sentido estrictamente corpóreo.

El proceso escultórico digital por medio del cual se obtiene la pieza encuentra una serie de coincidencias teórico-prácticas con el proceso escultórico de las técnicas tradicionales, pudiendo encontrar tantas similitudes que la barrera de la inmaterialidad se vuelva un hecho meramente anecdótico.

En los últimos años podemos observar un cambio de paradigma respecto al arte ya que las innovaciones tecnológicas, los NFTs<sup>3</sup>, la impresión 3D, las tabletas gráficas, la realidad virtual, la escultura con realidad virtual, entre otras, desdibujan cada vez más las barreras entre ambas.

Me gustaría detenerme en la similitud que encuentro entre el trabajo escultórico tradicional y la escultura digital. Los puntos en común entre las técnicas tradicionales y las digitales me llevan a pensar que la escultura digital podría considerarse como una técnica más dentro de la disciplina. Ambos medios, tanto el físico como el digital, tienen en cuenta en la producción a las texturas, valores, volúmenes, materiales, paletas, entorno, ritmo, oficio, herramientas y procesos. Si bien existen diferencias sustanciales, como la propia materialidad o el tipo de herramientas, también existen diferencias entre las técnicas de escultura entre sí, por ejemplo, a nivel procesual no es lo mismo tallar un tronco que hacer un bronce.

Retomando puntualmente la producción del basilisco, encuentro incontables opciones para continuar esta línea de producción. Se puede decir que la obra «terminada» en el mundo de la producción digital nunca lo está, dada la multiplicidad de posibilidades que la misma puede ofrecer. El modelo 3D puede ser animado, modificado, reutilizado, re-emplazado en nuevos entornos digitales, e incluso ser capturado desde otros ángulos para generar nuevas escenas. Incluso existe la posibilidad dentro de las nuevas tecnologías y mercados de que la obra pueda ser vendida digitalmente como uno o varios NFTs, obteniendo así el tan cuestionado carácter de originalidad, o de pérdida de originalidad de las obras digitales.

Por otro lado, encuentro interesante el factor digital como un elemento democratizador del arte, puesto que si bien el acceso a dispositivos para reproducir la obra es restrictivo, lentamente el mundo digital irrumpe en el real y viceversa, posibilitando cada vez a más personas el acceso al arte. Y el arte, como plantea Eduardo Grüner (2007), tiene que crear puentes entre lo simbólico, y las nuevas alternativas de comunicación frente lo visible homogeneizante que pretende instaurar la industria cultural globalizada.

3 Non -Fungible Token, un token no fungible. Es decir un tipo de activo digital que no puede ser modificado, que es único.



Figura 34. Imagen final del proceso de trabajo.

# Basiliskos

① OJOS



② CUERNO



③ CRESTA DORSAL



④ BOGS, PIERNAS



⑤ CUERPO Y BOGS



⑥ PIERNAS

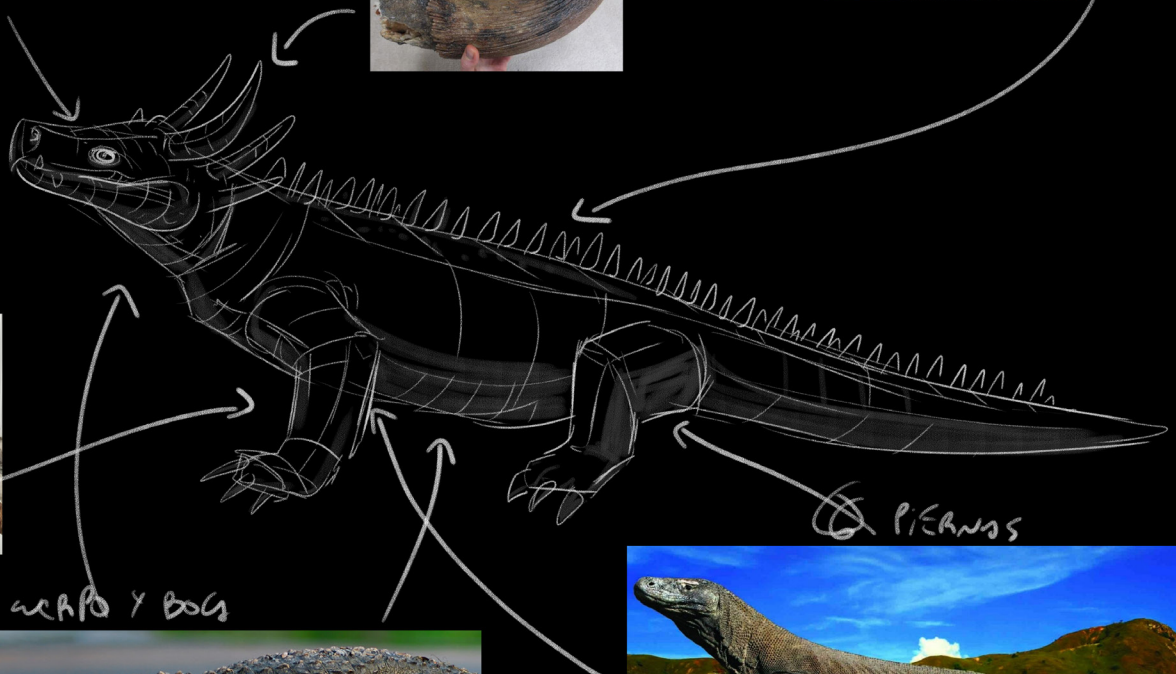
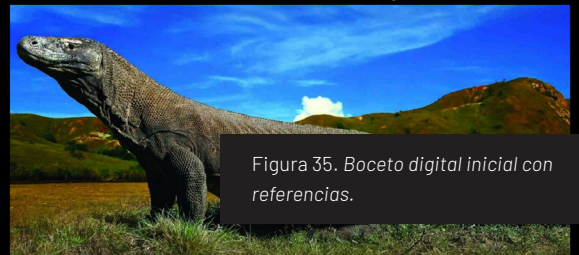


Figura 35. Boceto digital inicial con referencias.

# Basiliskos

① OJOS



② UERNO



③ CRESTA DORSAL



④ BOGS, PIERNAS



⑤ UERNO Y BOGS



⑥ PIERNAS

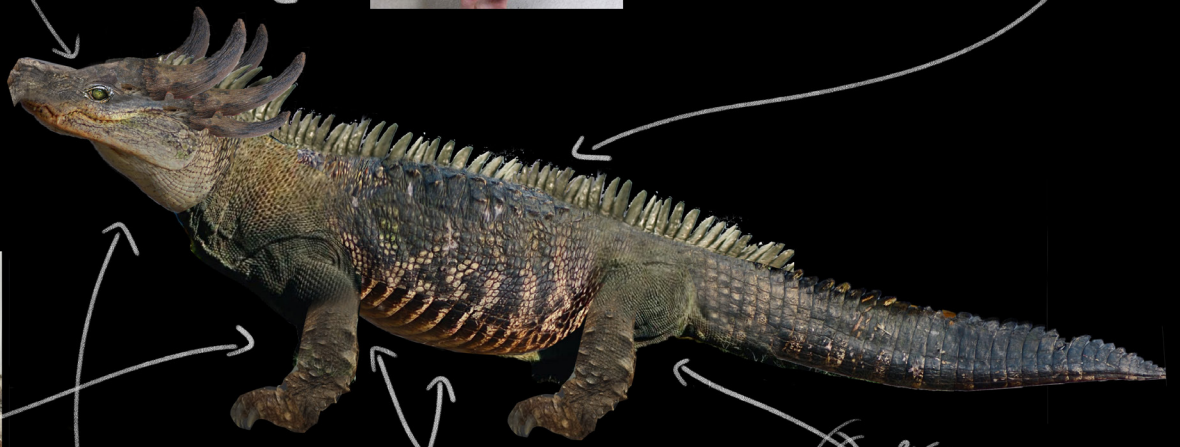


Figura 36. Boceto digital avanzado con referencias.

① BOCE+O



②



③



④



⑤



⑥ WIP-



Figura 37. Proceso de configuración escultórica.



Figura 38. Emplazamiento con texturizado.

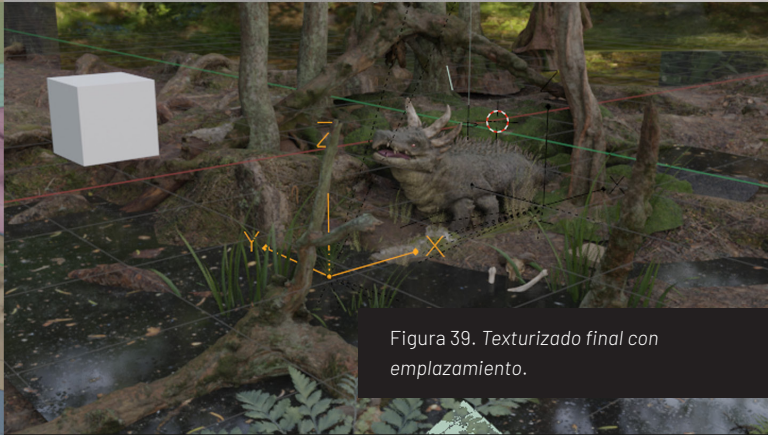
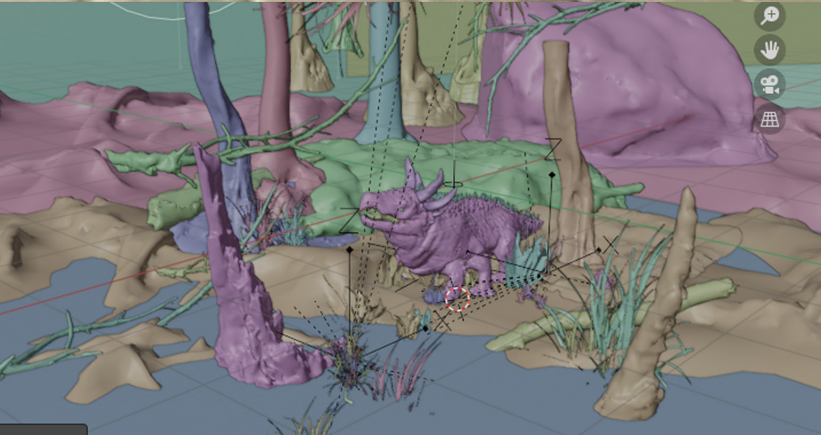


Figura 39. Texturizado final con emplazamiento.

## Referencias

Grüner, E. (2007). El arte, o la otra comunicación. En Actas de la 7º Bienal de La Habana.



# LOS RAMONES SALVARON MI VIDA

## LA RECUPERACIÓN DEL VOLANTE COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN CONTRACULTURAL

JUAN IGNACIO COLOMBO

[juancolombo221@gmail.com](mailto:juancolombo221@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

---

El volante (o *flyer*, en inglés) es un papel impreso de pequeño tamaño que se distribuye de mano en mano a los transeúntes o en algún evento, en buzones, bajo la puerta en recorridos casa por casa, e incluso son fijados en las paredes y mobiliario del espacio urbano. Sus objetivos suelen ser publicitarios: promocionar algún producto, anunciar algún evento o comunicar los motivos de alguna protesta.

En la época Pre-Internet, junto con los afiches y fanzines, fueron de vital importancia para los movimientos contraculturales como elemento de comunicación urgente. El volante era la manera principal de difusión de eventos, lanzamientos de discos o fanzines y convocatorias que no alcanzaban los medios masivos de comunicación.

Estos movimientos contraculturales se relacionaban, en muchos casos, con la ética del *Do It Yourself* (Hazlo tu mismo), entendiendo esta distancia con los medios masivos de producción y difusión como una oportunidad en lugar de una limitación.

La producción de volantes recurre, de manera intuitiva o intencional, a modos de producción y prácticas de circulación de las imágenes (y textos) utilizados por las primeras y segundas vanguardias: el collage, la electrografía, la obra efímera, la acción, el encuentro, el uso del espacio público, la apropiación y la postproducción, entendiendo a esta desde el punto de vista de Nicolas Bourriaud (2009).

Esta propuesta busca resignificar este tipo de producción artística (o anti-artística) tomando como ejes principales: la obra efímera, los modos de producción semi artesanales y los espacios de circulación no tradicionales, partiendo de la premisa “Los Ramones salvaron mi vida” y frases significativas de este grupo emblemático del movimiento punk.

Este trabajo es una producción impresa, múltiple, efímera, que se completa con una acción: la entrega de un volante dentro de pequeños espacios contraculturales, donde se desarrollan recitales de música punk, sin la necesidad de haber sido invitado a realizar la acción.

El objetivo de este proyecto es recuperar la materialidad de un objeto (el volante) y una práctica (la entrega de volantes como modo de comunicación) que, con la aparición de Internet y las redes sociales, se vio desplazada hacia la virtualidad, perdiendo por un lado su materialidad y por otro el contacto directo con el realizador.

Considero importante aclarar que el uso del volante con otros fines no ha desaparecido. Es decir, se siguen distribuyendo volantes en la calle, bajo la puerta de las casas, se los observa pegados en la calle, generalmente promocionando algún pequeño emprendimiento. Sin embargo, su circulación se ha vuelto prácticamente nula en espacios contraculturales, de la misma manera que ha sucedido con la producción y circulación de afiches y fanzines.

El trabajo comienza en el momento de la escucha, en la identificación con una canción que invita a formar parte de un movimiento colectivo, la frase «Gabba Gabba Hey, te aceptamos eres uno de nosotros», que Los Ramones se apropiaron para su canción «*Pinhead*», como homenaje a la película *Freaks* de 1932 y que es re-apropiada para este trabajo. Continúa con el diseño e impresión de los volantes, su postproducción, y finaliza en el momento de la distribución del volante y su recepción por parte del receptor ocasional.

El proceso de diseño se enfocó en la combinación del texto con la imagen. Se utilizaron para esto distintos letrógrafos y rotuladores calados, que permitieron generar un punto intermedio en la producción de caracteres uniformes sin perder la expresividad que brinda su condición manual. La impresión de los volantes se realizó utilizando una impresora láser hogareña. Los cortes se realizaron de manera manual utilizando una base de corte y una trincheta. Se decidió elegir esta forma de producción para evitar procesos masivos, permitiendo hacer una pequeña edición de cada diseño de manera ágil, a bajo costo y sin intermediarios. La selección del *software* de edición tampoco es casual, se decidió utilizar los programas *GIMP* e *Inkscape* por ser programas de *software* libre, destinados a la edición de imágenes.

La distribución se realizó, hasta el momento, en dos recitales, y está prevista su distribución en otros. Se eligieron estos espacios de distribución por contar con un público habituado a recibir volantes en esos espacios. Se distribuyeron hasta ahora aproximadamente unos 200 volantes, con muy buena recepción por parte del público ocasional.

Los eventos en los que se distribuyeron fueron los siguientes:

Sábado 11 de Diciembre de 2021 - Punkysaurio Records - (Festejo 10 aniversario) - Brasil No 1036 - Ezpeleta - En el marco de la tercera edición de la noche de los espacios culturales alternativos (Círculo Ezpeleta Oeste). Participantes: Lea Córdoba / Luna Macumba / Mysense / Mirando a la nada / Juan Novoa / Vj Almodovar.

Domingo 12 de Diciembre de 2021 - Le' Vlom - Av. del Trabajo 1980 - Florencio Varela - Participantes: Tommy Bandido y Juan Novoa.

Este proyecto puso en juego varios conceptos de la producción y circulación del arte: la materialidad del objeto artístico, su perdurabilidad, su valor económico y los espacios de circulación. Aplican en su realización las ideas de apropiación y post-producción. Requiere, simultáneamente de una producción material (el diseño e impresión) y de una acción (la distribución de los volantes).

Por todo lo anterior creo que el trabajo actualiza y renueva la función de un medio de comunicación en espacios en los que prácticamente se había abandonado: la distribución de volantes en eventos contraculturales.



Figura 40. Volante de la serie «Los Ramones salvaron mi vida» (2021).



Figura 41. Edición de las imágenes y textos utilizando las herramientas GIMP e Inkscape.



Figura 42. Impresión y recorte manual de los volantes.

# GABBA GABBA HEY!

TE ACEPTAMOS  
ERES UNO DE  
NOSOTROS



Figura 43. Volante de la serie «Gabba Gabba Hey. Te aceptamos eres uno de nosotros» con fotogramas de la película *Freaks* (2021).



MUESTROS PROBLEMAS  
NUNCA SE TERMINAN

Figura 44. Volante de la serie «Somos una familia feliz» a partir de una fotografía de congreso de *Freaks* de 1929 (2021).

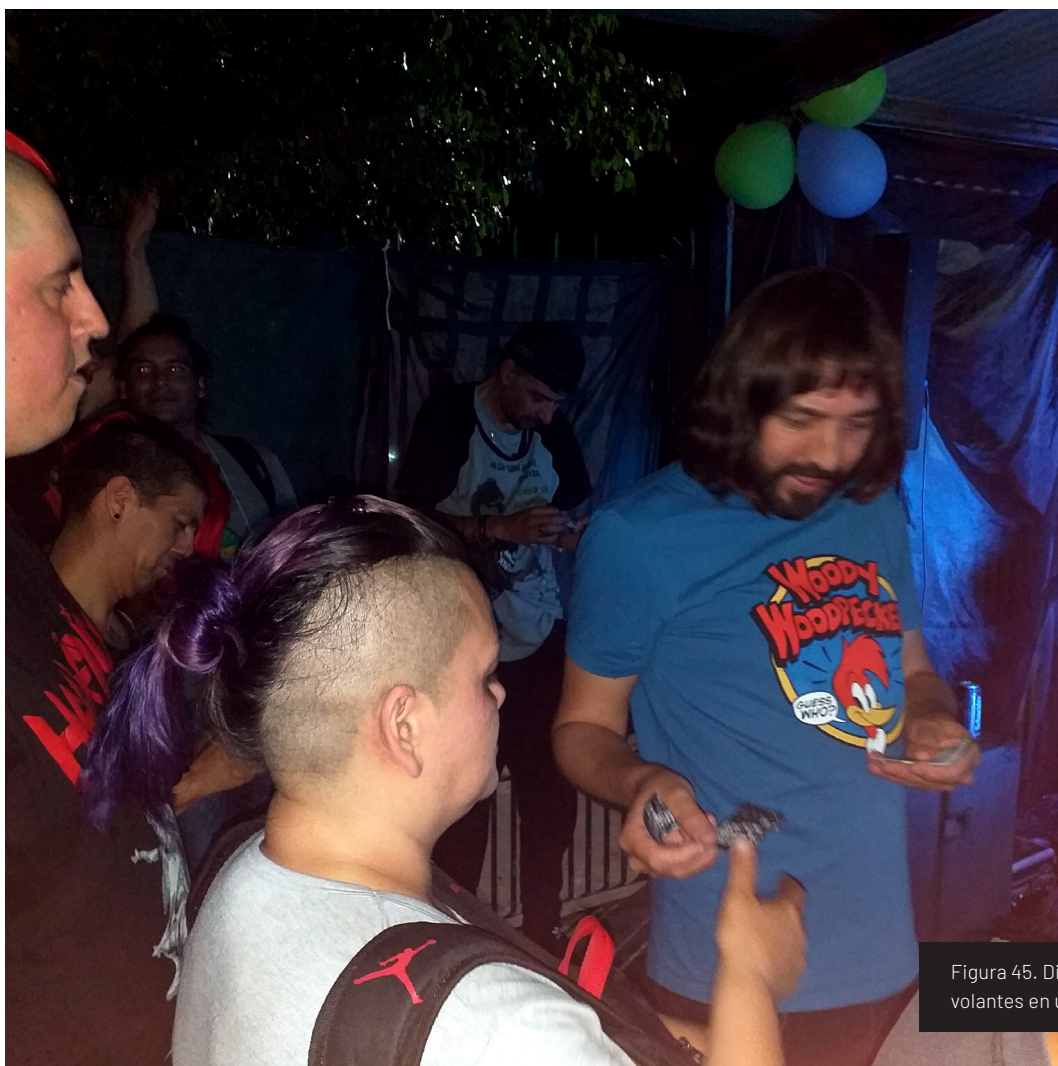


Figura 45. Distribución de los volantes en un recital.

## Referencias

Bourriaud N. (2009). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora S.A.

Browning, T. (Director) (1932). *Freaks* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).  
<https://www.imdb.com/title/tt0022913/>

Feune De Colombi, E. (2019). *Del Infinito al Bife: una biografía coral de Federico Manuel Peralta Ramos*. Caja Negra.

Flyers Hardcore Punk Argentina (s.f.). <https://www.instagram.com/flyershcpunkargentina/>

Gatto, E. (24 de enero de 2012). Percepción y texto en una intervención urbana. [Entrada de blog]. <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?pagina=16&Blog=70>

Ramones (1977). Pinhead [Canción] en Leave Home. Sire Records.



# PIENSO EN EL FINAL

## FRAGMENTOS DE EXPERIENCIAS DE GRADUACIÓN EN ARTES AUDIOVISUALES

MARIANELA CONSTANTINO  
JULIANA SCHWINDT

Departamento de Artes audiovisuales.  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

El Trayecto Abreviado de Egreso (TAE) surge como un espacio de realización y finalización de trabajos de graduación de todos los planes y orientaciones. En el Departamento de Artes Audiovisuales fue dirigido por Franco Palazzo y coordinado por las autoras de este artículo.

La diversidad de las experiencias formativas correspondientes a los distintos planes de estudio permitió la existencia de una amplia variedad de propuestas. Guiones, proyectos de producción, cortometrajes, largometrajes -de ficción y documentales-, videoclips, animaciones, producciones para formato fulldome, trabajos con material de archivo, video ensayo, instalaciones y hasta la conceptualización sobre roles de asistencia o técnicos.

Algunos de estos nacieron como proyectos independientes de la institución y en torno al trabajo profesional de lxs ahora graduadxs de la Facultad. A través de esta experiencia encontraron un vínculo con el campo académico al momento de poner en relación las teorías del audiovisual con su práctica artística y de experimentación cotidianas. Otros procesos se constituyeron como una continuidad del taller de Tesis y encontraron su forma final en este espacio. Finalmente, se destacan también los proyectos desarrollados completamente durante este trayecto revelando las fortalezas del trayecto de formación.

En esta selección consideramos significativo compartir algunas obras forjadas en base a experiencias que comúnmente no se habían trabajado a lo largo de la carrera y que por lo



tanto, contribuyen en nuestra Facultad con la producción de conocimiento que se constituye como un nuevo insumo teórico/práctico de gran valor. Conocimiento producido por la experiencia y la experimentación que dan cuenta de una base sólida en su formación académica contribuyendo con el trayecto de otrxs estudiantes.

Acompañadxs por docentes de esta casa de estudios, lxs estudiantes trabajaron en sus proyectos poniendo énfasis en la conceptualización de las realizaciones, en un hacer reflexivo. A continuación se presenta una adaptación de estos escritos, que analizan sus obras realizativas y que fueron tutorados -en orden de aparición- por Julieta Cutta, Lea Hafter, Noelia Mercado y Agustín Lostra.

La selección realizada contempla trabajos muy diversos en su forma, pero también en su proceso de creación o instancia de producción, y corresponden a las Licenciaturas en Comunicación Audiovisual.

*Sinfonía del bosque sumergido*, de Nicolás Mazzola es un documental formato fulldome que explora el audiovisual debajo del agua, y cómo se trabajan las dimensiones narrativas y técnicas para un formato inmersivo en sus instancias de recepción. El trabajo llevaba ya un tiempo en producción y con el trayecto logró encontrar una instancia conclusiva.

*Las piedras de Sarlat* de Antonella Larocca es un guión realizado desde su idea inicial hasta su versión final durante el trayecto, y propone una escritura de guión no convencional, desde el punto de vista narrativo, como desde el formal, donde incluye imágenes y referencias insertadas en el cuerpo del mismo, a partir de enlaces que operan como metatextos.

*Durazno*, por su parte, es un largometraje de ficción, realizado hace más de 10 años, y en este caso su directora Yashira Jordán lo toma como objeto de análisis para reflexionar acerca de los modos de producción llevados adelante en el momento de la realización de la película y propone un análisis alrededor de la idea de cine orgánico, propuesto por ella.

Julián Olmedo presenta su guión titulado *Agua Colorada* como parte y muestra del gran proceso de trabajo que supuso la realización de un cortometraje cuya producción final se vio frustrada por la pandemia, aún a la espera de ser rodado el director pudo conceptualizar la experiencia como muestra de un conocimiento adquirido.

# LA MIRADA AGÓNICA

## LA FOCALIZACIÓN EN EL GUIÓN LITERARIO *AGUA COLORADA*

JULIÁN OLMEDO

[julianolmedo86@gmail.com](mailto:julianolmedo86@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

### Resumen

El siguiente escrito es una reflexión sobre la representación de la focalización en el guión literario *Agua Colorada* (Olmedo, 2021).

La historia sigue a un soldado gaucho que escapa herido de una batalla, para experimentar su tránsito agónico, solitario y onírico por el monte. Para analizar cómo se construye la percepción de esa agonía, partimos de la categoría de focalización para luego desglosar dos de las aristas que la componen: la mirada y la escucha -del personaje y del espacio-.

### Palabras clave

Guión; focalización; mirada; punto de escucha; fuera de campo

Regresaba  
—¿Era yo el que regresaba?—  
en la angustia vaga  
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.  
Juan L. Ortiz (2010).



Figura 46. *Prueba de vestuario y maquillaje* (2021), Camilo Giordano.

*Agua Colorada* es un guión escrito en abril del 2021, con la intención de ser filmado para presentar como tesis de grado. El rodaje se terminó suspendiendo a horas de comenzar, por el contexto sanitario y por cuestiones climáticas. Luego, cambios en mi vida personal hicieron que aumentara la distancia con el proyecto, al punto de, aún hoy, no haber llegado a materializarlo.

Sin embargo, el programa de Trayecto Abreviado de Egreso me permitió realizar un análisis del guión de *Agua colorada* como trabajo de graduación.

El cortometraje se centra en un gaucho que, situado en Entre Ríos de 1873, combate en una guerra contra el ejército, en la histórica batalla de Don Gonzalo. El personaje herido escapa, para experimentar su tránsito agónico, solitario y onírico por el monte.

Para analizar cómo se construye la percepción de la agonía en el personaje, partí de la categoría de focalización y luego la desglosé en dos de las aristas que la componen: la mirada y la escucha, en relación con el espacio. En este artículo me centraré en la primera de las mencionadas.

### **Focalización y ocularización**

Resulta fundamental definir el término que adopté para enmarcar el análisis: la focalización. Como asegura Rosa Teichmann (2019), siempre que se presentan acontecimientos se percibe el mundo desde alguna perspectiva, siempre hay alguien que percibe, que mira, que escucha. Así, retoma el concepto de focalización:

Genette aclara que lo que en literatura generalmente suele llamarse punto de vista, y que Todorov planteó como aspecto y Puillon como visión, tendrá en su formulación la denominación de focalización, para no ser confundida con un carácter específicamente visual (Teichmann, 2019, p. 51).

Siguiendo con esto, la autora explica que, desde la escritura de un guion, la focalización es una forma de administración de la información, en una relación de conocimiento entre el narrador, el personaje y el espectador.

Voy a mencionar aquí el tipo de focalización presente en mi guion, la *interna fija*, que se da «cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje» (Gaudreault & Jost, 1995, p. 138). Sin embargo, cabe recordar que este concepto de focalización proviene de la literatura, por lo que en cine, es necesario acotarlo. Es por ello que al referirme a *la mirada* del personaje, seguiremos a François Jost (1995), quien hace una separación entre el punto de vista visual y el cognitivo, definiendo al primero desde la categoría de ocularización: la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve.

### **La mirada**

La mirada es el gran articulador en *Agua colorada*. Hay dos grandes tipos de miradas dentro del guión: por un lado está la del gaucho (lo que él ve, tamizado por su agonía) y por el otro, la del espacio en el que se desarrolla esa agonía: el monte.

## Storyboards



ESC 01 / P 01

Focal Length: 50mm



ESC 01 / P 02

Focal Length: 50mm



ESC 01 / P 03

Focal Length: 50mm



ESC 01 / P 04

Focal Length: 50mm



ESC 01 / P 05

Focal Length: 135mm



ESC 01 / P 06

Focal Length: 50mm

Figura 47. Storyboard (2021), Julián Olmedo.

### El gaucho

En la gran mayoría del relato, vemos externamente al personaje. En la escena nº1 del guión [Ver figura 48], donde se lo presenta, podemos observar que no se hace desde su mirada subjetiva, sino que lo vemos en el espacio y usamos su mirada como eje.

#### ESC.1 EXT. ARROYO. AMANECER. (Flashforward - Final)

Sobre negro se escucha el flujo del agua que corre, la respiración acelerada. Unas manos se hunden en el barro. Un pie con una bota de potro manchado de sangre, patina sobre la superficie fangosa. Un GAUCHO en cuatro patas sobre una pequeña barranca a la vera de un arroyo se mueve asustado; se empieza a escuchar un tropel de caballos avanzar hacia él. El hombre mira asustado hacia atrás varias veces, está pálido, los labios secos y decolorados, la cara sucia de barro y sangre seca, la boca pastosa, abierta y jadeante, respira de forma agitada. La luz del amanecer ilumina los pastos del lugar, el sonido de la respiración y el tropel aumenta.

Negro - sigue el sonido.

Figura 48. Agua Colorada. Escena 1. (2021), Julián Olmedo.

El recurso usado en esta escena puede pensarse desde lo que Jost llama ocularización interna secundaria:

La subjetividad de la imagen está construida por los raccords<sup>4</sup> -como el plano-contraplano-, mediante una contextualización. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas sintácticas, quedará anclada a ella (Jost, 1995, p. 143).

4 Hace referencia a la continuidad entre planos contiguos, a fin de no romper la ilusión de continuidad y secuencia.

Como podemos ver, el punto de vista se articula desde la mirada del gaucho, mediante el *rac-cord* y el montaje. Así, su mirada horrorizada nos guía hacia el fuera de campo. Un fuera de campo en el que se está desarrollando la guerra que lo rodea.

**ESC.6 EXT. CAMPO DE BATALLA. TARDE.**

Desde el borde de la cañada y obturado por vegetación, vemos levemente aparecer la mano del GAUCHO y luego a él que mira hacia la batalla aturdido y tembloroso, se asoma con cautela, se escuchan extrañados gritos y golpes de boca y el retumbar de las armas. Se ven las patas de muchos caballos corriendo a la carga, la imagen movida acentúa el aturdimiento, la caballería jordanista avanza. El GAUCHO mira el tropel y lo sigue con su mirada, el sonido de una ametralladora comienza a retumbar, acelera oscilante y sobrepasa todos los demás sonidos. La manivela de la ametralladora gira con una mano que la mueve. Unas vainas de bronce caen sobre el pasto. En el ojo de el GAUCHO se ve el titilar de la ametralladora escupiendo fuego. El ojo de un caballo se mueve rápido. El GAUCHO se asusta horrorizado y se esconde detrás de la barranca desde donde veía. Se protege contra la pared de tierra asustado, sostiene entre sus manos el facón.

Figura 49. *Agua Colorada*. Escena 6. (2021), Julián Olmedo.

La ocularización de este último plano permite sortear (al menos en el guion) el momento en que las ametralladoras destruyen a la caballería jordanista. Esto se cuenta desde lo que el personaje ve, sosteniéndose en el poder del fuera de campo y en la condensada mirada de personaje viendo el horror.

En cambio, en otras ocasiones, está construido desde la mirada subjetiva del personaje (la ya mencionada ocularización interna primaria): «Se ven las patas de muchos caballos corriendo a la carga, la imagen movida acentúa el aturdimiento, la caballería jordanista avanza» (Olmedo, 2021, p.4). En este caso, la distorsión de la imagen descripta tiene que ver con el estado perceptivo del personaje: está agonizando y se encuentra aturdido por la explosión cercana de las bombas.

### **La mirada del monte: los pájaros como médium**

Buscando inspiración y referencias para la escritura del guión, fui encontrando diferentes obras literarias que influenciaron el proceso de escritura. Una de estas fue la obra de Selva Almada, autora elegida por ser entrerriana y por el imaginario que plasma en sus historias. Particularmente en su novela *El viento que arrasa* (2012), se da un interesante ejercicio de focalización: todo el capítulo dieciséis es narrado desde el punto de vista de un perro, con su percepción sobre el espacio que lo rodea. En base a esto, decidí partir de esa estrategia de abordaje para responder al siguiente interrogante: ¿Cómo construir la mirada del lugar en diálogo con la percepción agónica del personaje? Para ello propuse una categoría que llamé «la



Figura 50. *Fotos de Scouting* (2021),  
Camilo Giordano.



mirada del monte», representada por los pájaros, sus principales habitantes. Al tener la capacidad de volar y posicionarse desde otra perspectiva, estas figuras icónicas y coloridas, permiten dar una mirada amplia del espacio. Así surge un cambio de focalización en el guion, que si bien sólo sucede en pequeñas pinceladas, sirve para posicionarnos desde el monte, usando a las aves como medio. De esta forma vemos al personaje o al lugar desde una mirada lejana -como si se tratase de un narrador omnisciente-, gracias a la ocularidad interna secundaria de los pájaros.

#### ESC.8 MONTE. TARDE.

EL GAUCHO corre de frente entre las ramas apoyando su pierna. Los NACIONALES corren por detrás, la vegetación se hace más tupida. La ropa del GAUCHO se engancha con las espinas y ramas, con dificultad. Los NACIONALES lo corren detrás. El GAUCHO corre entre las ramas con espinas de árboles bajos. Arrastra su pierna dificultosa corrida. Corre costeando una barranca y se tira para escapar. Cae al piso y se arrastra buscando cobertura. Busca raíces de un árbol que cuelga de la barranca cayendo hacia un lado. Los soldados Nacionales corren y siguen de largo. Un cardenal observa la situación desde la copa de un árbol.

Figura 51. *Agua Colorada*. Escena 8. (2021), Julián Olmedo.

Es desde la mirada del cardenal que descubrimos, sobre el cierre de la escena, quién ve la situación y desde dónde se compone. Es también una forma de señalar la entrada al monte y sus habitantes en pos de componer la mirada mencionada.

En relación a esto último y a modo de cierre, podemos decir que se logró construir la agonía desde la piel del personaje. La propuesta de sostener el guion sobre la mirada y el fuera de campo funcionó, así como el hecho de no posicionar toda la escritura desde una única mirada subjetiva, que hubiese resultado limitante a la hora de narrar esta historia. La exploración (al menos literaria) de la mirada de un personaje agónico, se logró construir con los recursos analizados.

#### Referencias

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.

Olmedo, J. (2021). *Agua colorada*.

Teichman, R. (2019). *Escribir guión. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata; Edulp. <http://bibliofba.unlp.edu.ar/meran/getDocument.pl?id=213>

# SINFONÍA DEL BOSQUE SUMERGIDO

## UNA EXPERIENCIA AUDIOVISUAL *FULLDOME*

MATÍAS NICOLÁS MAZZOLA

[nicolasmazzola@gmail.com](mailto:nicolasmazzola@gmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

---

Una sinfonía, en lo audiovisual, es un conjunto de elementos narrativos que son parte de un ecosistema que se interpelan mutuamente teniendo un ritmo determinado y que describen un conjunto armónico, al igual que en lo musical suelen tener una identidad determinada. En un bosque sumergido la sinfonía trabaja como su referente de la superficie con sonidos, imágenes y criaturas que orquestan un contenido simbiótico. Bajo el agua, la experiencia de *fulldome* se magnifica.

Durante mi carrera de Comunicación Audiovisual con orientación en realización de cine, tv y video, me especialicé en la realización subacuática, buscando el desarrollo de esta área que no es tan común; por este motivo, cuando escuché que la universidad ofrecía el formato de *fulldome* para trabajar contenidos me propuse generar un material nuevo que pueda servir de referencia para futuros alumnos.

Tras vivir varios inconvenientes en mi vida, este trabajo quedó inconcluso. El Trayecto Abreviado de Egreso me permitió terminar el desarrollo de mi Trabajo de graduación que inició cuando el planetario de la ciudad de La Plata abrió sus puertas para poder experimentar y hacer obras audiovisuales para sus pantallas. Teniendo en cuenta las obras ya realizadas en animación y documentales hechos por los alumnos de la Facultad de Artes, se planteó la posibilidad de darle lugar a los futuros egresados para crear contenido en formato *fulldome*.

Las producciones *fulldome* suelen ser muy costosas por la especificidad de las herramientas que demanda, más aún cuando se habla de realizar una producción bajo el agua. Por este motivo al abrirse la posibilidad de experimentar con este formato me propuse encontrar alternativas de bajo coste que generen nuevos conceptos de realización.

*Sinfonía del bosque sumergido* es un paseo por un bosque encantado donde espiamos a sus habitantes y recorremos entre las ramas de los árboles que están en las profundidades del lago Traful.

Como propuesta innovadora, en esta obra se presenta al operador de cámara develando el dispositivo. La intención es posicionar el punto de vista y marcar que no es un relato ausente de seres humanos, sino que el ser humano es parte, introduciéndose en el medio líquido como un visitante [Figura 52].

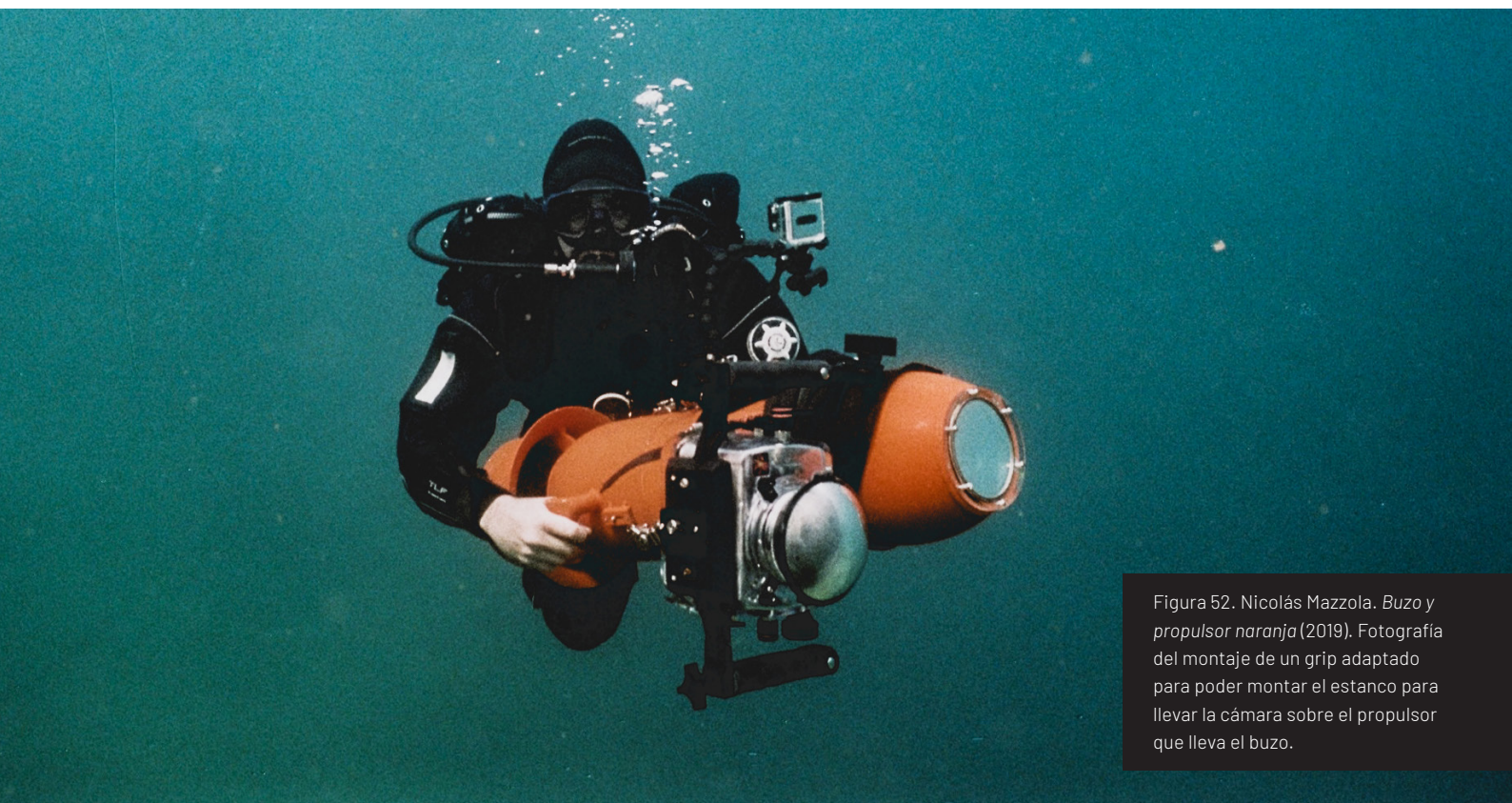


Figura 52. Nicolás Mazzola. *Buzo y propulsor naranja* (2019). Fotografía del montaje de un grip adaptado para poder montar el estanco para llevar la cámara sobre el propulsor que lleva el buzo.

Partiendo del concepto de armar un documental de expectación sin exposición de voz *en off*, me interesó poder construir a nivel de relato una obra que hable por sí misma, con una banda sonora lo más fiel a la realidad y una continuidad de acción en la construcción narrativa no tradicional que nos haga viajar por los fondos viendo a criaturas lacustres [Figura 53].



Figura 53. Nicolás Mazzola  
Crustáceo lacustre (2019).  
Fotografía de algas, criaturas que  
habitan los fondos lacustres

Esta sinfonía lacustre plantea un recorrido que parte de un marcado punto de vista donde el operador de la cámara nos hace cómplices de ese paseo y nos invita a mirar habitantes de un mundo pequeño y de especies escondidas en los fondos [Figura 54].



Figura 54. Nicolás Mazzola (2019).  
Buzo con el propulsor recorriendo  
este extraño mundo.

Normalmente las cámaras no se pueden mojar, ya que son electrónicas y la única manera de sumergirlas es colocándolas en bolsas estancas o —cuando se supera el metro y medio— recipientes sellados que nos permiten mantener el equipo a salvo de la presión del agua.

Sabemos que por cada diez metros de profundidad tenemos una atmósfera de presión y esto hace que nuestra cámara se comprima. Para evitar esto, por un lado, debemos mantener un espacio de aire que garantice que la presión no aplaste la cámara. Pero, por el otro lado, necesitamos presionar los botones que nos dejen manipular las variables de funcionamiento.

Para ello, modificamos un recipiente estanco —*underwater housing*— en el que nuestra cámara pueda entrar, alterando sus interruptores para poder pulsar cuando sea necesario. El inconveniente que aparecía era que el encuadre debía ser en forma vertical, por lo que modificamos tanto el trípode como el propulsor subacuático que nos permitía hacer el *traveling* mientras rodábamos [Figura 55].

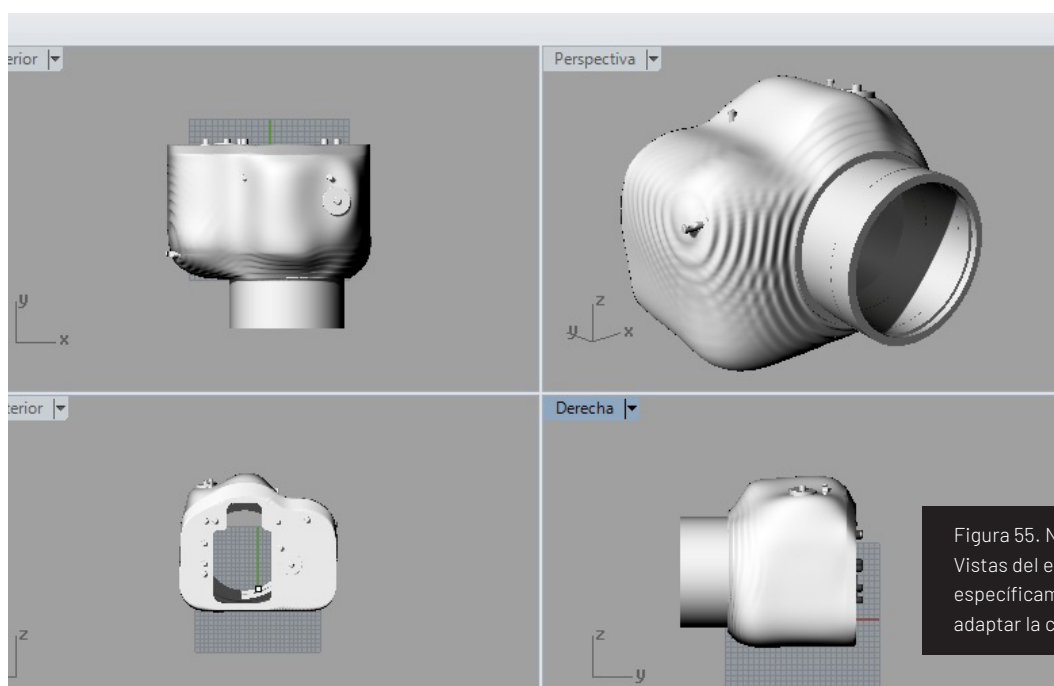


Figura 55. Nicolás Mazzola (2019). Vistas del estanco modificado específicamente para poder adaptar la cámara y sumergirla

Para el desplazamiento se pensó en un propulsor sumergible que permita recorrer trayectos de manera fluida y montar la cámara sobre él. El propulsor *faraphom* es un motor con una hélice que nos permite propulsarnos bajo el agua y con un sistema de gatillo para poder avanzar a voluntad. De esta manera montamos la *gripería*<sup>5</sup> sobre el propulsor y, colocando vertical la cámara, pudimos rodar las escenas de recorrido por el paseo entre los árboles [Figura 56].

5 Término británico que en la industria audiovisual incluye todas las herramientas que sostienen la cámara.



Figura 56. Nicolás Mazzola (2019).  
Cámara montada especialmente  
para esquivar ramas

Luego, en la edición, se buscó generar un ritmo de plano interno, marcando mayor dinamismo en los momentos en que se recorren espacios grandes, que en los planos de especies donde había una cadencia de tiempo mayor [Figura 57].

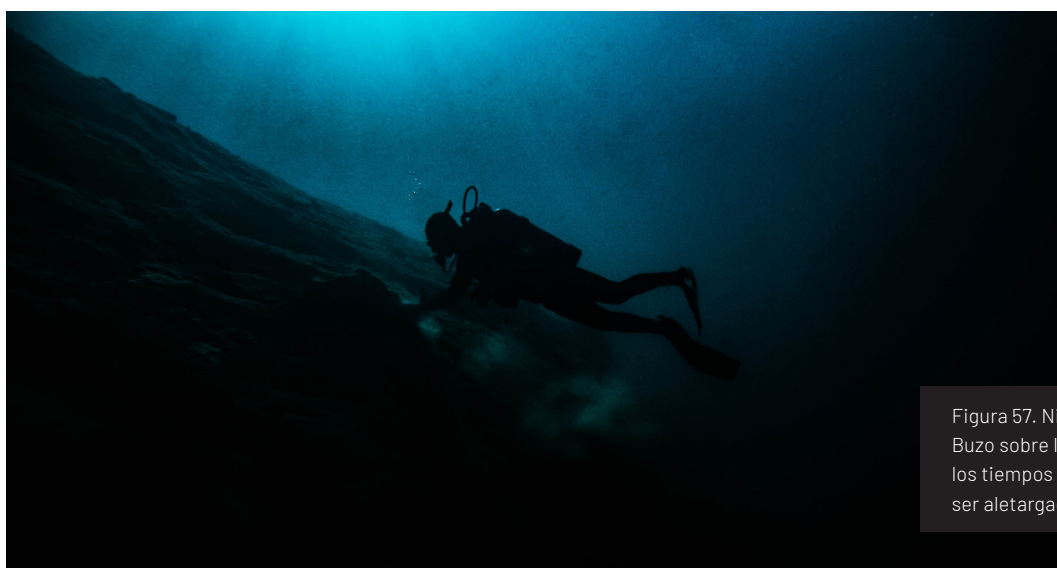


Figura 57. Nicolás Mazzola (2019).  
Buzo sobre la montaña ensayando  
los tiempos bajo el agua que suelen  
ser aletargados

Por último, y para construir el montaje, se trabajó manteniendo la cadencia del movimiento de los animales y el paseo por los fondos que fueron acompañados por los sonidos capturados por los hidrófonos [Figura 58]; uno casero y otro diseñado a pedido. Este último, para construir la banda sonora en la localización de señales que estén por fuera del espectro audible.



Figura 58. Nicolás Mazzola (2019).  
Hidrófono dual

Los peces, así como las aves y otros animales, son capaces de emitir sonidos para diversos fines, que pueden grabarse a través de sensores de micrófonos. Aunque las vocalizaciones de peces se conocen desde hace mucho tiempo, han sido poco estudiadas y aplicadas en su clasificación taxonómica.

Se ha descubierto que más de ochocientas especies de peces pueden producir sonidos para diversos fines. Por esta razón sabemos que la mayoría de los sonidos que emiten son de bajas frecuencias. Sin embargo, algunas frecuencias de crustáceos pueden alcanzar 8000 Hz. Por esta razón se muestreó en especies lacustres, donde se encontró frecuencias dentro del espectro de los 8000 Hz y otras fuera del espectro audible que se procesaron en postproducción para poder hacerlas audibles.

El compositor de la música fue Diego Marchionatti, quien diseñó la composición para ser escuchada en salas *fulldome* por su acústica. Tras haber llevado a cabo toda la obra encontré que se puede realizar un documental de este tipo de temáticas con herramientas que no son muy costosas, pero dan una alternativa para la realización del formato *fulldome*.

A veces, los entornos donde se van a tomar las muestras o a rodar, suelen poner complejidad para los realizadores, pero formando gente que pueda realizar esta tarea se podría mejorar

mucho más el producto final. Para la construcción general hubo muchos que me brindaron su conocimiento y construyeron un marco teórico de esta experiencia. Si bien el rodaje lo realicé en solitario por una cuestión de capacitación, me sirvió para profundizar, experimentar y apuntalar las ideas iniciales [Figura 59].



Figura 59. Nicolás Mazzola (2019).  
Portada del documental *Sinfonía del bosque sumergido*



# PIEDRAS DE SARLAT

## DIARIO DE UNA FLANEUSE

ANTONELLA LARocca

[antolarocca@gmail.com](mailto:antolarocca@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

---

### Resumen

Ante la intención de crear un universo ficcional centrado en el deambular sin rumbo de un personaje femenino y extranjero, la figura literaria de la *flaneuse* es el punto de partida para la exploración de la caracterización del personaje protagonista y su vinculación con otros recursos del lenguaje audiovisual: principalmente la construcción espacial y sonora junto al rol de la palabra-imagen y palabra-voz, confluyendo en una escritura formal de guion que se aleje de parámetros estrictos en pos de acercar su lectura a ciertas atmósferas y ritmos deseados.

### Palabras clave

Flaneuse; atmósferas; ritmo; espacio; guion contemporáneo

«Bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre».

Julio Cortazar (1982)

El presente artículo desarrolla los ejes temático-conceptuales y las decisiones estético-formales en torno a la escritura de *Piedras de Sarlat*, guion literario de narrativa contemporánea, presentado como Trabajo de Graduación en el programa de Trayecto abreviado de egreso de la FDA para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual con orientación en Realización de Cine, Video y TV.

*Piedras de Sarlat* es un relato que inicia en la experiencia personal de habitar y recorrer, en soledad, las calles de una ciudad extranjera, con un casco medieval muy imponente, encontrando un goce estético en la contemplación de esos paisajes que se presentaban desolados pero cargados de vida en la pregnancia de sus históricos edificios de piedras.

La obra buscó indagar en los distintos recursos de las narrativas contemporáneas para evocar una sensación de experiencia presente, vivencial, de exploración de los sentidos. Allí se superponen tiempos, historias y voces, como posibles capas de relatos que cuentan las paredes y los recovecos de una ciudad, guiados por la mirada y sensibilidad de un personaje que, a modo de una *flâneuse*<sup>6</sup>, transita y se detiene en determinadas escenas e imágenes que la ciudad ofrece.

### **Las piedras como escenario**

La obra procura ser una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre nuestro paso individual por el mundo. El guion parte así de la idea de que hay un tiempo de lo inmediato, un presente continuo, individual y contemporáneo que se construye desde nuestra mirada particular sobre todo lo que nos rodea. Y ese tiempo nuestro confluye con otro tiempo, histórico y colectivo, asociado tanto al recorrido individual como a esa historia de recorridos y movimientos que se replican en cada individualidad, bajo la imagen de personas pasando y pasando por un lugar que permanece.

En este sentido, el espacio elegido para el relato, la ciudad de Sarlat-la-Canéda, es el punto de partida del mismo y el escenario ideal para esa reflexión sobre el paso del tiempo y la permanencia: una ciudad medieval francesa, con edificios de antaño, pedregosos y duraderos; desolada en invierno y llena de vida en verano.

<sup>6</sup> La *flâneuse* es la versión femenina del *flâneur*, personaje masculino, paseante entre las multitudes y observador apasionado, de la literatura del s. XIX. La *flâneuse* será invisibilizada durante más de un siglo como signo de la imposibilidad de las mujeres de participar de la esfera pública.

La JOVEN continúa su andar, llega a una intersección de dos calles. Voces suaves. La JOVEN mira a su izquierda. En una casa elevada, una VIEJITA la espía acovachada, con el rostro que se trasluce entre las cortinas de una ventana semi abierta y cuando cruzan miradas, las cortinas se mueven y el rostro de la VIEJITA desaparece. Corre viento. La JOVEN se tapa con la bufanda y avanza.

SOBREIMPRESO

(en el margen derecho de la imagen)

**La soledad es como un monstruo  
que se alimenta del frío.  
Su hábitat natural es un vacío  
de color gris.  
¿o es verde?**

Figura 60. Fragmento secuencia  
introdutoria. Guion literario  
*Piedras de Sarlat*, pág. 5 (2022),  
Antonella Larocca

**SEC. 11 - EXT / PLAZA DE LA LIBERTAD SARLAT / DIA**

Desde las alturas, está ubicado Le Badaud, una escultura de bronce, algo gastada, de un hombre cómodamente sentado, con sus brazos apoyados en las rodillas. Está sentado en un muro, observando, como un espectador despreocupado, a LOS PASEANTES en la Plaza de la Libertad. Murmullo de multitudes. La Plaza está cercada por edificios medievales, imponentes, de paredes de piedra clara que brilla con el sol hasta encandilar un poco y techos negros también de piedra. En el centro de la Plaza hay una colorida feria de toldos rayados blancos y verdes. A lo lejos, brillan las frutas y verduras de los puestos resaltando sus colores entre el crema del piso. Es un día muy soleado. Le Badaud brilla fuertemente.

Una mano pequeña se posa sobre el hombro de la escultura. Un NIÑO de 7 años observa con ojos curiosos, de arriba a abajo, al hombre de bronce. El NIÑO intenta ubicarse bien cerca de la escultura y posa su mirada, en la misma dirección hacia la plaza, imitando a Le Badaud.

Figura 61. Fragmento secuencia  
final. Guion literario *Piedras de  
Sarlat*, pág. 28 (2022), Antonella  
Larocca.

### Mujer del paisaje: el ritmo de una *flaneuse*

Desde un punto de vista formal, el relato intenta trabajar todos estos aspectos temporales bajo ciertas búsquedas rítmicas en la escritura del guion que den cuenta de ese movimiento fluido representado en el personaje de una joven extranjera que deambula por las calles de la ciudad medieval, al tiempo que posa su mirada y se detiene en particularidades, convirtiendo a dicha ciudad en un poema anónimo, de ritmos variados, con las escenas de la vida cotidiana y de otros tiempos que acontecen.

La profundización en el estudio de la figura de la *flaneuse*, enriqueció notablemente la narración, permitiéndome enfatizar ese andar ocioso y no lineal, el cual «implica una relación con el mundo que está punteada por el propio ritmo» (Krtaje, 2019, p. 29) para generar así un goce estético en la contemplación anónima de ese mundo a través de una escritura de corrido, densa y fluida a la vez, con un ritmo ininterrumpido, que como un deambular errante evoca un reflujo de movimiento continuo.

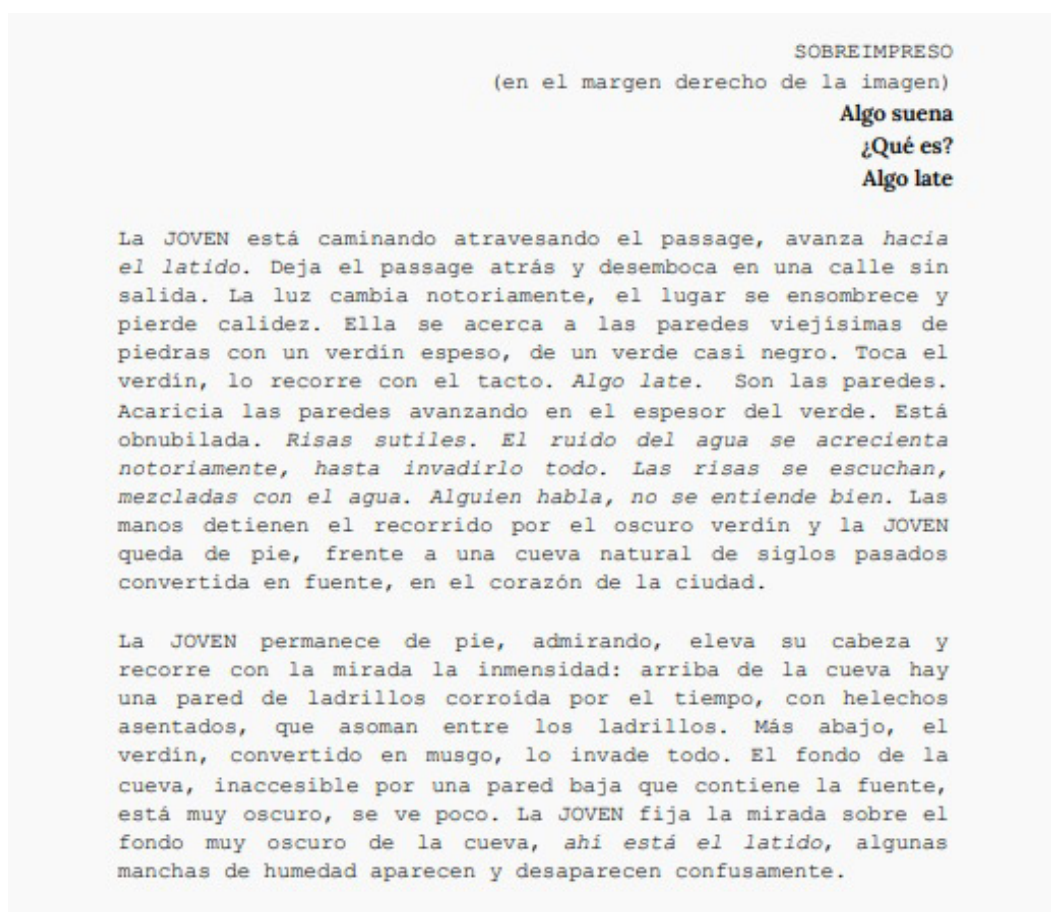


Figura 62. Fragmento del guion literario *Piedras de Sarlat*, pág. 7 (2022), Antonella Larocca

Dentro de este lineamiento, la figura de la *flaneuse* me permitió profundizar en la función del paisaje-espacio en el relato, trabajando en la reciprocidad de la caracterización del personaje con la caracterización espacial, llevando dicho vínculo al límite de la dependencia: así como la ciudad es una extensión y recorte de su mirada melancólica, también es solo a través de lo que la ciudad nos muestra que podemos acceder a cierta interioridad del personaje, a los detalles que la interpelan y es en esos desplazamientos continuos y transiciones donde se configura la identidad de la joven y su universo de interés.

### Voces como pinceladas

Aún hoy existe la discusión sobre si un guion literario puede ser una obra artística en sí misma o si solo implica una potencialidad cuya función es meramente utilitaria y, como tal, es un producto efímero y transitorio. En lo personal, frente al goce estético que encuentro en la escritura de guiones literarios así como en su lectura, evocadora de imágenes, sonidos y ritmos, consideré necesario revisar la forma del guion y su presentación visual digital, entendiendo que «la organización de las palabras, esa y no otra, es una puesta en escena» en sí misma (Cutta, 2019, p. 23).

La necesidad de crear esta alternancia de ritmos y atmósferas llevó a construir un guion literario dividido en secuencias narrativas (ya no escenas, pues la división espacio-temporal se alejaba de las búsquedas estéticas antes mencionadas) ubicadas dentro de cuatro capítulos, que a modo de pequeñas pausas ordenadoras dan un respiro a la densidad de la escritura descriptiva.

Asimismo, frente a un personaje protagonista que no habla en ningún momento del relato, cuya voz física desconocemos, aparece la palabra escrita, que remite a otra voz lejana, omnipresente, que interactúa con la imagen y con lo que se escucha.

```
La OTRA JOVEN está empapada, respira profundo, intenta secar
su cara inútilmente con sus manos.

                                SOBREPRESO
                                (en el margen derecho de la imagen)
                                No hay traducción exacta:
                                Tu me manques
                                algo
                                de ausencia melancólica,
                                algo
                                de incompletud.

La OTRA JOVEN ya no llora. Continúa contemplando las tumbas.

                                SOBREPRESO
                                (en el margen derecho de la imagen)
                                No aprendimos nunca a vivir con la falta.

Diluvia. La JOVEN está bastante mojada, cubre en vano su
cabeza con la capucha de la campera, se levanta y busca
refugio, alejándose del muro.
```

Figura 63. Fragmento del guion literario *Piedras de Sarlat*, pág. 13 (2022), Antonella Larocca.

Frente a la variedad de estímulos que, considero, ofrece un paisaje observado, el guion presenta también esos estímulos variados, intercalados, participando todos en la construcción de distintos climas, según cada parte del relato.

De igual manera se pensó el rol del sonido en el relato. El sonido constituye el espacio de la introspección, le da cuerpo al personaje protagonista cuyo cuerpo (sobre todo su rostro y su voz) está bastante ausente en plano.

Además de contribuir a crear los momentos por los que va pasando el personaje, con sus diferentes zonas de tensión-armonía, el sonido también ocupa el lugar de apertura a lo *posible*, a esas otras historias que están flotando en la ciudad, buscando ser escuchadas por alguien, de otro tiempo y del presente, al que la protagonista accede intermitentemente mientras se mueve.

La JOVEN busca con la mirada. Da un paso dudoso. Risas traviesas. Da otro paso. Avanza y con su andar se introduce un sutil coro sacrosanto. A su costado izquierdo, se abre un edificio medieval: una iglesia alta de rasgos góticos y prolijos ladrillos color amarillo crema, con numerosas y diminutas ventanas rectangulares.

VOCES DE MUJERES, MEZCLADAS (V.O.)  
(parecen salir de las ventanas de la iglesia, inexpressivas)  
Cuando esta guerra termine empezará otra. / Tu angustia es como una lechuza triste que no vuela, ni descansa. / ¡Algún día podré ganarle a los dioses! / ¿Y cuando ya no quede nadie que me recuerde? / La ausencia ha ganado terreno. / Siempre fui la gran disimuladora.

La JOVEN con una mueca de sonrisa sutil contempla, tranquila, recorre con la mirada cada ventana, las paredes tan amarillas, el techo de un negro oscuro que resalta. La JOVEN tiene el pelo bastante mojado de la llovizna.

Figura 64. Fragmento del guion literario *Piedras de Sarlat*, pág. 11 (2022), Antonella Larocca

Así, frente a la falta de voz de la protagonista, se construye una polifonía de voces variadas, algunas de ellas con voz física, anclada a una sonoridad y un cuerpo específico, otras de voces anónimas, libres de sonidos, evocadas por la palabra escrita (una palabra-imagen, a modo de poema, a modo de subtítulos); palabras mundanas del cotidiano, reflexiones filosóficas y angustias existenciales de este y otros tiempos. Palabras que se dicen y palabras que se

piensan o imaginan. Es en esa multiplicidad de palabras-sonido y palabras-imagen que la ciudad se expresa como un mosaico polifónico; pero, una vez más, si bien son los personajes de la ciudad quienes, con sus voces, dan lugar a las reflexiones sobre el paso del tiempo, siempre es a partir de la mirada de la joven. Todo lo que habita el relato es parte de la protagonista.

Así, sólo quienes son observados por ella cobran voz, una voz que siempre tiene un dejo melancólico, como una extensión de la forma de ver el mundo de la joven.

Se construye así una relación entre interioridad-exterioridad que busca transmitir proximidad y distancia a la vez, sumergiendo al lector en la experiencia sensible y vivencial de acompañar el tránsito de un personaje -tan solitario como curioso- que detiene su mirada en las capas de tiempo de una ciudad que respira, como si de un viaje compartido se tratara.

### Referencias

Cortázar, J. (1982). El otro cielo. En *Todos los fuegos el fuego* (pp. 135-158). Edhasa.

Cutta, J. (2019) *La palabra dormida*. [Trabajo final de graduación].

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112646>

Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Eudeba.

# DURAZNO

## DERIVAS DE UN DOCUMENTAL ORGÁNICO

YASHIRA JORDÁN

[jroschita@gmail.com](mailto:jroschita@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

<https://vimeo.com/46247709>

¿Qué es el cine orgánico? ¿Cómo nace este manifiesto latinoamericano? ¿Por qué la necesidad de proponer una alternativa a la producción convencional? ¿Cuáles son las consecuencias respecto a la imagen final al establecer un método nuevo de producción y realización?

Estas son preguntas que atravesaron la realización de *Durazno*, mi primera película de largometraje, cuyo desarrollo inició en el año 2011. Se trata de un documental híbrido, creativo o de *docu-ficción*, que propone el seguimiento documental de un personaje real en conflicto con su identidad y en búsqueda de resolver su pasado. Desde La Plata, Argentina, hasta Cochabamba, Bolivia, viaja el protagonista junto a un actor que va aprendiendo y resignificando este pasado no resuelto, hasta que éste logra construir un personaje del otro; encargado de protagonizar los sueños, los recuerdos y las pesadillas del personaje real en un escenario de ficción.





Figura 65. Leandro Monti (2014)  
Fotograma de una secuencia  
documental de la película *Durazno*.  
Derechos de Árbol Cine Orgánico.

En este proceso de realización surge el concepto de *cine orgánico* proponiendo una articulación entre la producción sustentable y la práctica de la realización audiovisual. El concepto *orgánico* es entendido en tres aspectos; el primero lo refiere como forma opuesta a lo rígido, donde el proceso creativo se mantiene cambiante y adaptativo a la propia forma y características intrínsecas del film. En segundo lugar, se entiende en relación con el impacto ambiental que nuestras prácticas como realizadores pueden llegar a tener. Y en tercer lugar alude al modo de relacionar las distintas partes responsables en la creación del film. Una relación orgánica supone una comunión entre las partes involucradas; una consciencia dentro de un organismo.

El cine orgánico se manifiesta en la forma audiovisual de *Durazno* como una película sin márgenes rígidos. Desde el desarrollo de la película, durante cuatro años consecutivos se realizaron registros caseros que funcionaron como puentes narrativos resolviendo la composición de la historia. Este material varía desde videos realizados con una cámara japonesa *Harinezumi* —utilizada para espiar—, hasta secuencias analógicas realizadas en 8mm, alteradas con ácidos y raspaduras en las cintas.



Figura 66. Pablo Huerta - Yashira  
Jordán (2014). Fotograma de una  
secuencia en 8mm de la película  
*Durazno*. Derechos de Árbol Cine  
Orgánico.

También aparecen secuencias en animación como alusión a las diversas versiones del personaje sobre su pasado. Las imágenes de la memoria son fragmentadas, difusas y a veces incompletas recuperando la estética y texturas de las imágenes hechas en *Polaroid*.



Figura 67. Anima Estudio (2014).  
Fotograma de una secuencia en  
animación de la película *Durazno*  
registrada en cámara Harinezumi.

En relación a las elecciones formales, se realizaron decisiones de producción que tenían que ver con lo sustentable. Se utilizaron materiales reciclados para la elaboración de la escenografía y se imprimió a lo largo de toda la producción un solo guion para ser compartido entre el equipo y actores.

Para abordar la producción del cine orgánico resulta conveniente definir también a qué se opone y, en esta búsqueda, lo que se entiende por *cine mainstream* es diametralmente opuesto. La producción convencional del cine mainstream<sup>7</sup> es conocida por necesitar grandes cantidades de dinero para producir películas. Las compañías cinematográficas más grandes de Hollywood y del primer mundo imponen una estructura de *starsystem*, de jerarquías y de fórmulas para hacer productos cinematográficos. Es un cine de guionistas o de productores más que de realizadores.

<sup>7</sup> El cine mainstream puede ser definido como una «categoría ligada al cine industrial fundada en la eficacia de los presupuestos siderales, pensado por comités corporativos y presuntamente coincidente con los gustos del gran público de acuerdo a intrincadas operaciones de marketing» (Russo, 1998). En definitiva, lo políticamente correcto, la línea dominante.

En Latinoamérica, ya sea por motivos económicos, culturales o sociales, la producción de cine en nuestra región ha optado por resignificarse constantemente. En países como Argentina<sup>8</sup> o Bolivia<sup>9</sup> el acceso a fondos y apoyos estatales es irregular. Estos contextos de marcada inestabilidad obligan a los cineastas a buscar métodos alternativos de financiamiento y difusión.

Oponiéndose al modelo del cine *mainstream*, el cine orgánico surge entonces de forma rebelde con sed de cambiar el *statu quo*. Promueve la realización de producciones con elementos que se tienen a mano, de manera independiente y en comunidad. *Durazno* es una película de bajísimo presupuesto, colaborativa, con un equipo de fotografía que persiguió durante todo su rodaje al sol y un público que fue parte de su realización. Durante el desarrollo y la producción de la película se trabajó en dos ejes importantes en torno a la producción sustentable: el *crowdfunding* y la elaboración de un universo transmedia ecológico.

En el año 2011, cuando empezó la producción del film, los términos *crowdfunding* y transmedia eran muy poco conocidos y novedosos para Latinoamérica. La película en sí es considerada una de las primeras en ser financiada y distribuida de esta manera.

El *crowdfunding*, también conocido como micro mecenazgo o financiación colectiva, es un método utilizado por emprendedores y pequeñas empresas que necesitan fuentes de financiamiento para un proyecto determinado. El espectador es nuevamente un elemento clave en este universo; no sólo ocupa su lugar en el cine y disfruta de la película, en este caso también es parte de la construcción de escenografías, de la producción y de la difusión.

La narrativa transmedia representa el proceso donde los elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Gracias al *crowdfunding* y al transmedia la participación del espectador durante el desarrollo de la película fue clave para generar comunidad.

Poder reflexionar sobre estos quehaceres alternativos del audiovisual y sobre toda la experiencia de realizar mi primera película me hizo comprender con perspectiva sobre las necesidades independientes de producción. Fue curioso y a la vez fundamental que diez años después de haberla realizado pude trabajar en este escrito ya que con distancia y tiempo puedo entender que no es necesario utilizar estos métodos como algo alternativo sino que también puede ser complementario a los métodos convencionales de producción.

<sup>8</sup> En el caso de Argentina, si bien existe más apoyo hacia la cultura, la distribución de esos fondos es afectada por los vaivenes políticos y resulta arbitraria en ocasiones.

<sup>9</sup> En el caso de un país como Bolivia, en el año 2020 el Ministerio de Cultura fue eliminado por Jeanine Añez al ser considerado un *gasto innecesario*, dejando inactiva la producción de cultura. Hoy en día, con la vuelta de la democracia y la conformación del nuevo ministerio todavía se lucha para que la Nueva Ley del Cine y Arte Audiovisual Boliviano se aplique y se cumpla.

## Referencias

Russo, E. (1998) *Diccionario de Cine*. Paidós.