

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº8 Enero-Julio 2017



► www.larivada.com.ar



Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca
www.boladenieve.org.ar/artista/11772/de-lucca-ignacio

EDITORIAL

La gestión editorial quizás sea una de las actividades más sustanciales del campo académico en la medida en que permite la difusión y circulación de los conocimientos producidos por medio de la investigación científica. Las implicancias de esta tarea son inconmensurables no sólo para el avance de la ciencia sino también para la configuración de una comunidad científica de pares. Sin embargo, a pesar de la trascendencia que tiene la actividad editorial, aún constituye un espacio de trabajo poco reconocido y visibilizado. No por casualidad, en 2015, los investigadores que integran los comités editores de las publicaciones científicas nacionales elevaron a las autoridades del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación, al CONICET y a la Secretaría de Políticas Universitarias, el pedido de reconocimiento del trabajo de gestión editorial como un componente relevante de las actividades que son consideradas en las diversas instancias de evaluación de investigadores. Más allá del resultado de este pedido, -que sinceramente ignoramos- este hecho fue un paso importante para promover la visibilidad del trabajo de gestión editorial por parte de los propios editores, haciendo valer la premisa de que “el desarrollo de las publicaciones científicas es un elemento fundamental de los sistemas científicos”.

Desde el año 2013, **La Rivada** viene construyendo un espacio de trabajo horizontal y colectivo con el objeto de hallar un lugar en el contexto de publicaciones científicas en ciencias sociales dentro del país y desde la Universidad Nacional de Misiones. Este camino se fue consolidando con el aporte de autores y evaluadores externos que solidariamente han colaborado para sostener la calidad de la publicación. Los editores hemos aprendido mucho en las alternativas de diálogo habilitadas en este derrotero: una revista que pretende lograr visibilidad, ser un referente en las diferentes formas en que el conocimiento científico puede difundirse y poder brindar un espacio para temas y perspectivas diversas, emerge –paradójicamente- como producto del esfuerzo y compromiso del trabajo anónimo de los investigadores. En septiembre de 2016, tomamos la decisión de iniciar el proceso de indexación de la revista confiados en que ya teníamos la experiencia de trabajo suficiente y un producto editorial de calidad para dar respuesta a esa demanda, que no sólo era un requisito necesario para calificar en base a los parámetros de



Universidad Nacional de Misiones

evaluación en publicaciones científicas, sino que era también un pedido de los autores que elegían a **La Rivada** como espacio para dar a conocer sus investigaciones. En mayo de este año, hemos logrado la categoría nivel 1 de revistas científicas Latindex-Caicyt, lo que viene a validar, de algún modo, aquel trabajo invisible de los editores y colaboradores.

Aprovechamos la ocasión de esta Editorial para agradecer, reiterando nuestro mensaje de junio pasado a la comunidad académica, el compromiso de todos los que colaboraron -y aún lo siguen haciendo- para consolidar este proyecto editorial: a los autores de la institución, de otras universidades del país y del extranjero que confiaron en la revista para dar a conocer los resultados de sus investigaciones sin que la revista estuviera aún indexada; y a los evaluadores internos y externos que, con sus arbitrajes serios y minuciosos, nos ayudan a mantener la calidad de lo que se publica. El proceso de indexación ha sido exigente y riguroso. Nos demandó un gran trabajo adicional para poder cumplir con los requisitos de las nuevas normas con las que fuimos evaluados. En este sentido, agradecemos también a los diseñadores gráficos y web que, junto con nosotros, se abocaron al intenso trabajo de rediseño de la revista para adaptarnos a esos requisitos. Finalmente, agradecemos al Director de la publicación, a los miembros del Consejo Asesor y a las autoridades del Consejo de Investigación de la Secretaría de Investigación y Postgrado por la confianza, el apoyo y la libertad absoluta para desarrollar nuestra propuesta editorial sin condicionamientos desde que **La Rivada** era apenas una idea hasta hoy que nos encontramos como un equipo editor consolidado.

Éste es un logro que compartimos con los lectores, a quienes agradecemos sus visitas y consultas permanentes a nuestra página web. También ellos hacen posible y justifican nuestra tarea. Esta Editorial -sabrán disculparnos los lectores- está signada por la necesidad de agradecimientos, queremos ahora mencionar con nombres propios a las personas que posibilitaron el proyecto desde la gestión institucional. En primer lugar, a Cristian Garrido, coordinador intrainstitucional de la revista y actual Secretario de Investigación, quien, apoyando siempre nuestro trabajo, hizo todo lo posible para que **La Rivada** surgiera y continuara. Seguidamente, a Belarmina Benitez de Vendrell quien también fue promotora de la idea de la revista y depositó su confianza en nosotros como Secretaria de Investigación; y a Ana María Gorosito quien, desde este mismo rol, continuó con ese esfuerzo. Finalmente, a Luis Nelli, Gisela Spasiuk y Rubén Zamboni, quienes, desde Decanato, y en diferentes momentos de estos años, entendieron la relevancia de la revista y de su continuidad en el marco del desarrollo de una política académica del conocimiento y dieron su apoyo institucional.

Si bien nuestro trabajo continúa como siempre, solidario en la trastienda y comprometido con una finalidad colectiva más allá de nuestro pequeño mundo institucional, valoramos la indexación como un hito o bisagra entre una etapa de producción que fue definiendo progresivamente el perfil de la publicación y la que iniciamos ahora con la responsabilidad de mantener lo logrado y seguir creciendo en el campo de producción de conocimiento de la academia argentina y latinoamericana.

Más allá de esta alegría coyuntural, nosotros seguimos trabajando. En



Universidad Nacional de Mar del Plata

este número 8, los lectores tienen la oportunidad de acceder a un DOSSIER organizado por un grupo de nuestros editores y presentado por Carla Traglia y Daniel Ochoa Gutiérrez -que recoge una selección de los trabajos que se expusieron en la *Primera Jornada de Etnografías Visuales y Ensayos Fotográficos en las Ciencias Sociales*, realizada en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM el 29 de noviembre de 2016-. Los artículos y ensayos de Eva Bidegain, Ilana Reck, Delia Ramírez, Luján Oliveira y Ana Cecilia Gerrard permiten discutir y cuestionar los usos e implicancias variadas de la fotografía en la investigación social y establecer, en la diversidad de contextos y experiencias de campo narradas y mostradas en cada trabajo, el lugar de la fotografía para cuestionar la alteridad, visibilizar y legitimar a sectores subalternos, tensionar la relación entre registro escrito y visual, y, finalmente, repensar nuevos abordajes metodológicos para la etnografía y para las ciencias sociales en general.

En la SECCIÓN HOMENAJE brindamos un tributo al fotógrafo y realizador audiovisual Humberto Carrizo. Desde su Córdoba natal, Carrizo se radicó en Misiones y desplegó su trabajo y su arte desde este lugar comprometido con una forma ética de representar en imágenes al paisaje y a los hombres y mujeres de la región, al mismo tiempo que construyó vínculos estrechos y profundos con colegas, amigos y alumnos en quienes dejó huellas. Hoy son ellos quienes las reconocen como parte de un legado. Sebastián Korol, y un grupo de nuestros editores, coordinan la sección. Ellos se abocaron a la tarea de recoger testimonios, obras artísticas y documentos para trazar la biografía de Humberto y componer este homenaje de una forma creativa y poco habitual en nuestra revista -que seguramente sorprenderá a los lectores- bajo el título “El hacedor de imágenes”. También, es inédita en este número la articulación que logramos entre la Sección Homenaje y la SECCIÓN EN FOCO ya que en esta última se exponen algunas fotografías de Humberto y el valioso testimonio de su colega Marcos Otaño, con quien compartió la Muestra a la que estas fotografías pertenecen.

En la SECCIÓN ARTÍCULOS, Patricio Subirol analiza la novela “Ni muerto has perdido tu nombre” de Luis Gusmán, para reflexionar sobre los desaparecidos por el terrorismo de Estado en Argentina revisitando la tensión entre la presencia y el olvido, el presente y el pasado, pero desde el lugar de la escritura y de cómo en ella se imbrican los cuerpos y las ausencias. El artículo se denomina **Escritura, espacio y ausencia en “Ni muerto has perdido tu nombre” de Luis Gusmán**. Dice el autor, como epítome de su perspectiva: “Mientras la palabra hablada se escamotea y no logra poder hacerlo, la escritura resignifica el espacio de la muerte, articula el relato y permite esa necesaria conexión entre la falta y ese mundo que prefirió, por miedo o complicidad, mirar para otro lado”. Por su parte, Belarmina Benítez de Vendrell expone en el trabajo **El presente de la comunicación científica** el estado de situación de la comunicación, difusión y socialización de los conocimientos en el marco de lo que se denomina “nuevo paradigma de la comunicación científica”, básicamente producido por la tecnología digital. La autora no deja de destacar la importancia que una clara comprensión de este universo tiene para el desarrollo de los países periféricos y las disposición



de nuevos sistemas de información colaborativos y aplicables a la resolución de sus problemas.

Al igual que los Artículos, dos son las RESEÑAS que damos a conocer en este número. Raquel Alarcón, en su reseña “Lecturas umbráticas de una tesis”, nos acerca la investigación de Gustavo Simón, recientemente presentada en el marco de la Maestría en Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, denominada: **“Umbrática. Semiósis de sombra instaladas como escritura”**. Por su parte, Amanda Ocampo reseña la tesis de grado de Licenciatura en Turismo de Mariela E. Núñez, titulada: **“Revalorización del Patrimonio Jesuítico de Concepción de la Sierra como Recurso Turístico”**.

El artista plástico Ignacio de Lucca nos ofrece algunas de sus obras para ilustrar la revista en esta ocasión, otorgándole un carácter bellamente distintivo a nuestra propuesta estética.

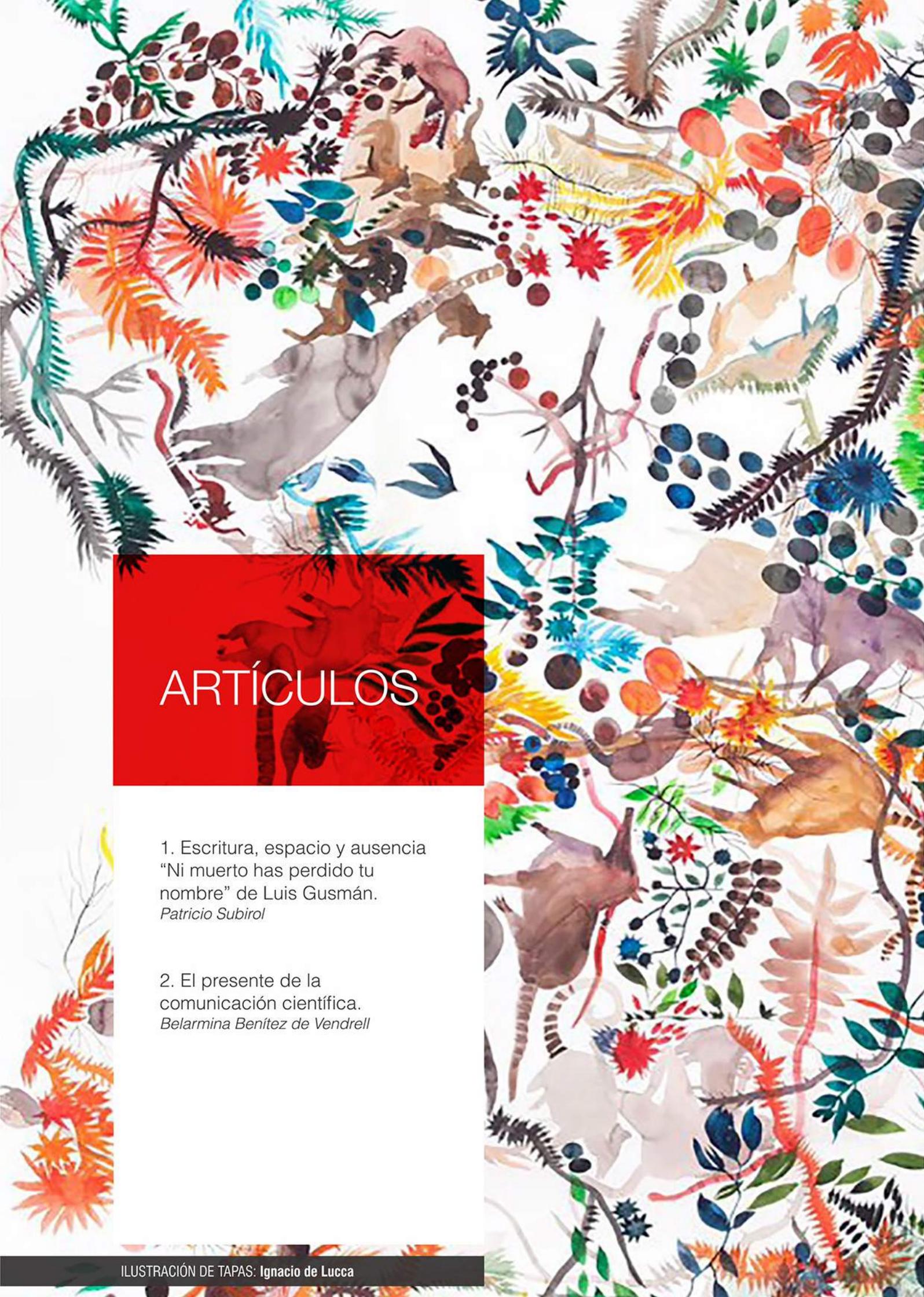
Al final de esta presentación del n° 8, que a la sazón se convierte en nuestro primer número indexado, queremos dar la voz a dos de nuestros lectores y en ellos nuestro agradecimiento a todos los que nos escribieron para darnos sus gentiles saluciones por la indexación. Si bien ambos testimonios constituyen elogios a nuestro trabajo, no es por vanidad la referencia, sino porque estamos sumamente agradecidos por la evidencia que nos devuelven de la imagen y sentido de la revista que hemos querido construir con nuestro trabajo arduo y silencioso desde los comienzos. Y al parecer lo hemos logrado:

(...) más allá de haber sido incorporada la revista en Latindex, han creado un espacio de difusión de las investigaciones con un sentido crítico-académico importante y plural en las perspectivas y con los grupos del ámbito de nuestra Universidad y fuera de ella (...)

(...) La Rivada es un gran aporte e incorpora una concepción estética, ética y política que discute con los sentidos establecidos, lo cual no es poco”.

Redoblamos nuestro compromiso y nuestro esfuerzo para que lo siga siendo.





ARTÍCULOS

1. Escritura, espacio y ausencia
"Ni muerto has perdido tu
nombre" de Luis Guzmán.
Patricio Subirol

2. El presente de la
comunicación científica.
Belarmina Benítez de Vendrell

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca

www.boladenieve.org.ar/

artista/11772/de-lucca-ignacio

Escritura, espacio y ausencia en *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán

Writing, space and absence in Luis Gusmán's novel Ni muerto has perdido tu nombre.

Patricio Subirol'

Ingresado: 17/03/17 // Evaluado: 22/05/17 // Aprobado: 18/06/17

Resumen

Ni muerto has perdido tu nombre (2002) de Luis Gusmán excava las subrepticias continuidades del terrorismo de Estado en Argentina para visitar la ausencia de los cuerpos que el poder de la dictadura hizo desaparecer. Sin desconocer que toda ausencia guarda una injusticia por un crimen que continúa sin repararse, esta ficción intenta reconectar las ausencias con los cuerpos de los vivos y la impunidad que intenta olvidar lo sucedido. Esa tensa relación se produce a través de una imbricación entre cuerpo ausente, espacio y escritura como un tríptico que resignifica los lugares de la muerte como lugares de vida y justicia al interpelar la forma en que el presente necesita reflexionar sobre su convivencia con los fantasmas del pasado. Mientras la palabra hablada se escamotea y no logra poder hacerlo, la escritura resignifica el espacio de la muerte, articula el relato y permite esa necesaria conexión entre la falta y ese mundo que prefirió por miedo o complicidad mirar para otro lado.

Palabras claves: escritura, espacio, ausencia, Luis Gusmán, *Ni muerto has perdido tu nombre*.



Universidad Nacional de Misiones

Abstract:

"Ni muerto has perdido tu nombre" (2002) of Luis Gusmán digs the surreptitious continuities of State terrorism in Argentina in order to revisit the absence of bodies that dictatorship's power made disappear. Without ignoring that all absence keeps an injustice for a crime that continues unrepaired, this fiction tries to reconnect absences with the bodies of the living and the impunity that wants to forget what happened. This complex relationship takes place through an imbrication between absent body, space and writing as a triptych that redefines places of death into places of life and justice, challenging the way that the present needs to reflect on its coexistence with the ghosts of the past. While the spoken word is weak and unable to do so, writing redefines the space of death, articulates the narrative and allows that necessary connection between the lack and the world that preferred look away for fear or complicity.

Key words: writing, space, absence, Luis Gusmán, Ni muerto has perdido tu nombre.



Universidad Nacional de Mar del Plata

Patricio Subirol

*Licenciado en Letras (UBA). Integra el equipo UBACyT dirigido por la Dra. Ana María Zubieta y se desempeña como adscripto en Teoría Literaria II en dicha Universidad dentro de un proyecto de investigación que relaciona el fenómeno de la memoria con el valor del testimonio, la posición de la ficción respecto a la verdad histórica y la tensión entre el arte y la historiografía. Mail: patriciosubirol@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Patricio Subirol (2017). Escritura, espacio y ausencia en Ni muerto has perdido tu nombre de Luis Gusmán Revista La Rivada 5 (8), 10-19.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/articulos/128-escritura-espacio-y-ausencia-en-ni-muerto-has-perdido-tu-nombre-de-luis-gusman>

Introducción

Un ominoso pasado plagado de persecuciones y asesinatos atraviesa la historia de muchas sociedades. Argentina carga la traumática experiencia de una dictadura genocida¹ que montó una maquinaria siniestra destinada al secuestro clandestino de personas, al robo de bebés y a la desaparición de cuerpos bajo la absoluta impunidad del "no te metás" y "el silencio es salud". Si bien este país necesitó más de treinta años de democracia para juzgar a gran parte de sus ejecutores militares y aún se observan inmensas limitaciones para avanzar sobre la complicidad civil, la trama histórica de torturas y asesinatos no es patrimonio exclusivo del siglo pasado. El terror tiene subrepticias continuidades en un presente que aún esconde la impunidad de muchos torturadores y la violencia institucional que generan los aparatos represivos resistentes a obedecer autoridades civiles.

Situado veinte años después de aquellos años de plomo, *Ni muerto has perdido tu nombre*² (2002) de Luis Gusmán ahonda en esas continuidades para visitar la ausencia de los cuerpos que el poder dictatorial hizo desaparecer. Una pareja de jóvenes militantes, Marta Ovide y Carlos Santoro, son ilegalmente detenidos y llevados por la fuerza a una cantera donde sus vidas serán anuladas y sus cuerpos dinamitados para eliminar cualquier tipo de rastro. El hijo de los Santoro, Federico, logra escapar del destino de sus padres gracias a la ayuda de otra militante, Ana Botero, y juntos emprenden un camino que los lleva al lugar donde se consumó el horror. Los perpetradores de esos crímenes, Varela y Vareleta, antiguos esbirros de la dictadura, viven en total impunidad sin presentar remordimientos. Por el contrario,

están dispuestos a proyectar el horror del pasado sobre el presente.

En esta trama, lo que está ausente es la materialidad de los cuerpos asesinados, pero no sus historias de vida ni el recuerdo de sus familiares. Trabajar los cuerpos ausentes no implica solamente volver presente lo que falta, porque toda ausencia perpetrada en el pasado guarda un vacío presente que denuncia la impunidad por un crimen que continúa sin ser reparado. La clave, entonces, está en poder reconectar los cuerpos ausentes y sus historias quebradas con la impunidad latente que quiere olvidar lo sucedido a cualquier costo. Mientras la palabra hablada se escamotea y no encuentra basamento para poder hacer esta conexión, la letra escrita y los objetos ligados a ésta (como cartas y documentos) resignifican el espacio de la muerte, movilizan el relato y permiten esa necesaria conexión entre la falta presente y ese mundo que prefirió por miedo o complicidad mirar para otro lado.

La ausencia de los cuerpos envuelve al espacio donde desaparecieron de una particular característica que lo distingue de otros sitios. El mundo que presenta la novela tiene como centro una cantera abandonada en los bordes de un pequeño pueblo llamado Tala³. Ésta ejerce un poder de atracción y una influencia insoslayable sobre los personajes que sucesivamente terminan en ella: "*Me perdí con el auto y terminé aquí, delante de un paredón blanco. Parece que todos los caminos de Tala llevan al mismo lugar*" (Gusmán, 2002: 124). El lugar destacado de este cráter irregular, otrora motor de la vida económica del pueblo, se consolida por aparecer en la centralidad del propio texto al cortarlo en dos partes casi iguales en extensión⁴.

¹ Nos referimos al proceso político más represivo de la historia argentina que tuvo lugar a partir del golpe militar del 24 de marzo de 1976 hasta el retorno de la democracia el 10 de diciembre de 1983.

² Todas las citas del texto son de la edición de GUSMÁN, Luis (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires, Edhasa.

³ Tala es un pueblo ficcional que, según el texto, se ubicaría en la provincia de Buenos Aires. En Argentina, no hay ningún pueblo con ese nombre. Existe 'El Tala' en la provincia de Salta, pero no tiene relación con el anterior.

⁴ Dividido en dos partes, la exhaustiva descripción de la cantera aparece al comienzo de la segunda parte del texto.



Para pensar ese espacio sobrecargado de presencias ante la ausencia del cuerpo, resulta productivo retomar el concepto de heterotopía (Foucault, 1994) entendiéndola como un lugar que tiene el poder de yuxtaponer varios espacios incompatibles entre sí en un mismo emplazamiento real. No sólo permite conectar un espacio con otro completamente diferente, sino que esa conexión de forma inevitable genera un redescubrimiento y una resignificación del lugar donde se está. En ese sentido, las heterotopías nos rodean para romper con cualquier tipo de automatización que podemos llegar a experimentar con los espacios que transitamos. Ellas tienen una función muy particular en relación con el espacio restante, porque actúan como contraemplazamientos, esto es, como lugares que, por ser absolutamente otros, reflejan y dialogan con otros lugares para crear una ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real en cuyo interior la vida humana queda congelada.

A su vez, todo espacio heterotópico está estrechamente ligado con recortes del tiempo. Estos desvíos generan una suerte de ruptura absoluta con el tiempo lineal tradicional. Al transitar por heterotopías, el sujeto experimenta una confluencia de tiempos de variada intensidad que socavan al tiempo tradicional y exponen una brecha que no cesa de aparecer. La sensación de revivir recuerdos convocada por el espacio en donde confluyen varios pasados en un momento determinado es trabajada por la novela al remarcar la repetición de situaciones y acciones, aunque, para ello, varían los nombres propios y las fechas en que éstas tienen lugar: "Porque es como si todo pasara dos veces" (Gusmán, 2002: 123).

Como Varela, Ana Botero y Vareleta, Federico Santoro es conducido por diversas circunstancias hacia la cantera para retomar la historia de sus padres que quedó sepultada debajo de esas piedras inermes después que sus cuerpos volaron por los aires. Mientras, otros jóvenes anónimos del pueblo visitan la cantera por las noches buscando una diversión habilitada por la oscuridad. Este espacio heterotópico entrelaza pasado y presente al reconvertir la ilegalidad del pasado en una clandestinidad completamente diferente:

"El cráter abierto era todavía más extraño cuando lo iluminaba la luna. La cantera no era solamente un lugar de parejas furtivas, sino que también formaba parte de una diversión y de un ritual. Uno de los caminos de acceso, el que daba a la ruta, se usaba para hacer picadas. Los sábados por la noche, los bordes de la cantera se llenaban de motos" (Gusmán, 2002: 133)

Pese a ser una gran hondonada a cielo abierto, la cantera es concebida como la puerta clausurada de una ciudad amurallada (Gusmán, 2002: 67) que la irrupción de personajes foráneos, Federico y Ana, intenta abrir y traspasar. Así se refuerzan las características de las heterotopías puesto que éstas suponen siempre un sistema de apertura y de cerramiento que las aísla y las vuelve penetrables a la vez (Foucault, 1994). A un emplazamiento heterotópico no se accede de repente porque su acceso implica atravesar umbrales y barreras, las cuales no necesariamente son visibles.

Sumergida en un mundo ficcional abocado a anular cualquier posibilidad de existencia de tumbas o monumentos que intenten preservar la memoria, la ausencia física se resiste a la impunidad al encontrar su ancla en este espacio vacío que rompe con la continuidad y la armonía estética: "La cantera irrumpe como si fuese ajena al paisaje y de pronto se abriese como una herida en la tierra" (Gusmán, 2002: 67). En ese sentido, resulta imposible no asociarla con la inmensa herida que resultó ser la dictadura para la historia política argentina:

"Ya sea por el lugar en el que está situada o por el color del cielo y de la piedra, la cantera no impresionada como un espacio abierto. Sus laderas parecen abalanzarse sobre el fondo, como las costas de un océano seco a punto de extinguirse. Una hondonada que se cierra y se estrecha sobre sí misma" (Gusmán, 2002: 68)

Como si nos miráramos a través de un espejo, estos espacios nos devuelven una imagen de nosotros mismos sin dejar de descubrirnos ausentes en alguno de los lugares que se abre virtualmente detrás de la superficie. Experimentamos



una disociación porque nos permite observarnos donde estamos ausentes (Foucault, 1994). Resulta interesante que, en uno de sus momentos de introspección, Federico piense en la cantera como un espejo, un portal donde pueda, mirando a sus padres, mirarse a sí mismo: "En este pozo puedo mirarme sin vértigos. Además no refleja nada. Si en la cantera lloviera, seguro que el pozo se convertiría en un espejo" (Gusmán, 2002: 113).

Otro aspecto que vincula la cantera con la corporalidad es el polvo que 'exudan' sus paredes. La novela persiste en remarcar un incesante polvo blanco que lo invade todo. La cantera y sus murellas de piedra blanca que, en un primer momento, aíslan al pueblo, a sus habitantes y a sus historias no pueden impedir que este elemento silencioso, pero persistente, deje su marca indeleble en cada resquicio:

"Y, como aquella vez, volvió a bajar los ojos para evitar su mirada, sólo que ahora, en vez de las baldosas blancas y negras, había tierra blanca. Como si todos viniesen de la cantera y el pueblo entero arrastrara en sus zapatos ese polvo espeso, semejante a ceniza húmeda" (Gusmán, 2002: 100-101)

Llamativamente, este polvo etéreo y volátil que el viento esparce por todos lados es descrito como algo espeso y genera por doquier una sensación de asfixia y ahogo. Resulta plausible poder identificarlo con la ceniza de restos humanos posterior a su necesario duelo y cremación. En efecto, este polvo hace un guiño hacia los restos humanos que permanecen flotando en el aire esperando un descanso que cierre la impunidad y haga justicia: "Después de que salí de su casa, fui para la cantera. Cuando llegué, sentí que en el aire había suspendidas partículas y partículas de cuerpos" (Gusmán, 2002: 114). Incluso en varias ocasiones se menciona que Varela y Vareleta, símbolos máximos de ese horror, surgen de la nada o del polvo blanco de la cantera suspendido en el aire (Gusmán, 2002: 122) para moverse con total libertad y seguir atormentando a quienes se atreven a indagar la ausencia de los cuerpos.

Además de la intranquilidad y el malestar generado por el polvo, la suma de significaciones

alrededor de éste se completa al pensarlo como protección y, salvando las distancias, como una forma póstuma de abrazo entre Federico y sus padres desaparecidos:

"Se sintió asfixiado y fue hasta la ventana. La abrió. No le importaba que la habitación se cubriera rápidamente de polvo. Aquel polvo del camino que en cierto modo lograba ampararlo" (Gusmán, 2002: 91)

En esa línea, el polvo también tiene la capacidad especial de minar el miedo y la desconfianza para recomponer las heridas y los lazos rotos por el aparato represivo:

"La vio sacar un pañuelo. El polvo le cubría la cara. Su aspecto y la máscara en que se había transformado su cara hicieron que, para Federico, esa mujer llamada Ana Botero se hubiese vuelto más humana" (Gusmán, 2002: 105).



En contraposición a la figura del soldado desconocido cuya ausencia se completa con el nombre de la batalla donde ocurrió el hecho, el desaparecido pertenece a otra categoría, en tanto se ejecuta una operación biopolítica que consiste en ocultar el lugar donde yacen los restos de un ser humano y el nombre de esa persona. Sin perder de vista que la escritura sólo tiene sentido fuera de sí misma porque es el lector quien recoge un deber ético ante lo escrito (De Certeau, 1990), los cuerpos ausentes están constituidos desde la relación entre la escritura y la muerte en la medida en que la escritura puede ser un modo de simbolizar la muerte para contribuir a la elaboración del duelo y a la prolongación de la negada sepultura:

"A pesar de que su familia nunca publicaba recordatorios, él jamás dejaba de buscar, foto por foto, la cara de sus padres. Fotos que, con el tiempo, formaron un pequeño mural y que se fueron acumulando en su memoria hasta lograr un solo rostro, sin señas particulares, con el cual soñaba frecuentemente" (Gusmán, 2002: 62-63)



Cuando Federico Santoro inscribe el nombre de sus padres en la piedra de la caverna, hace mucho más que simplemente pintar rocas con aerosol. Esa marca quiebra el cerrojo de impunidad con la que Varela, a través del nombre de Aguirre, vive ocupando ilegalmente la propiedad de los Santoro. Evocados por esa escritura, los cuerpos ausentes vienen a denunciar el vacío al que fueron arrojados por el poder genocida. Si las voces de los padres de Federico faltan en todo el relato, la escritura de sus nombres en la piedra los reposiciona en el espacio. Ese gesto transgresor trastoca todo el armazón impuesto por el orden siniestro y clausurado que imperaba en Tala hasta entonces.

La escritura llena de relatos los espacios vaciados por el miedo, la violencia y el dolor resignificándolos como zona de presencias, de persistencias que luchan por mantener vigente la memoria y que se niegan a caer en el olvido. Los cuerpos ausentes permanecen presentes en el recuerdo de sus seres queridos. Por metonimia, las fotos generan una suspensión de tiempos y una cristalización de la ausencia. Pero también, ese punto es el único que permite conectar a los vivos con los muertos:

“Por mucho tiempo, para Federico, sus padres fueron esa foto iluminada por la luz de una vela. En esa instantánea, podrían tener una edad similar a la suya. Pero a él la foto le producía una sensación rara, como si el hecho de no verlos envejecer les otorgara una especie de inexistencia” (Gusmán, 2002: 24)

En ese sentido, el gesto de la escritura en piedra funciona como punto de fuga de cualquier cristalización fotográfica. Ninguna imagen mimética puede estar a la altura de lo que las palabras producen, porque las palabras muestran mejor que la imagen toda la magnitud de la ausencia. No se trata de poner el horror en imágenes, sino de mostrar lo que justamente carece de imagen “natural”, la inhumanidad. El problema, entonces, no radica en desterrar toda representación de los cuerpos ausentes, sino en saber qué modos de figuración son posibles porque el arte siempre es lo presente de una ausencia y su trabajo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y las imágenes. En efecto,

es lo único capaz de volver sensible lo inhumano (Rancière, 2013).

Llegado a este punto, resulta pertinente ampliar la mirada por fuera de la literatura e inscribir la escritura en piedra de la novela dentro de un fenómeno social muy extendido en Argentina que consiste en intervenciones del espacio público a partir de la escritura para volver a hacer presente la ausencia de los cuerpos. Entre las manifestaciones de este fenómeno que indudablemente excede al texto, pero del cual se hace eco, podemos mencionar el movimiento “Baldosas por la Memoria” en el cual, con la intención de recordar las vidas de seres queridos, las calles de diversas ciudades argentinas se resignifican y, a modo de instalación política y artística por igual, son el escenario de una escritura que, llena de vivos colores, ‘acentúa’ la vida de esos cuerpos que ya no están. Así, no sólo se marcan centros clandestinos o lugares de detención forzada de personas, sino también se utilizan baldosas para señalar los lugares donde vivían, donde trabajaban, donde estudiaban esos que ya no están para contarlos: los espacios de vida irrumpen y tensionan los espacios de muerte.

Vale señalar que esta situación desborda marcos geográficos y temporales porque se colocan baldosas para recordar crímenes cometidos por agentes de la dictadura de Augusto Pinochet en suelo argentino como el asesinato del militar chileno Carlos Prats⁵ o *asesinatos y secuestros clandestinos ejecutados* por fuerzas paraestatales antes de 1976, abriendo un camino de búsqueda de memoria y justicia que abarca un período más amplio de violencia política y represión estatal.

Incluso, esta operación escrituraria es tan fuerte que tampoco es posible circunscribirla a sucesos relacionados con la historia política argentina del siglo pasado. Existen situaciones con-

⁵ Carlos Prats González (1915-1974) fue el comandante en jefe del Ejército de Chile, nombrado por el presidente Eduardo Frei Montalva y ratificado en el cargo por Salvador Allende. Durante una de las crisis de gobierno que Allende debió afrontar, Prats fue nombrado ministro del Interior, Defensa y vicepresidente de la República de Chile. Cometido el Golpe de Estado de 1973, Prats se exilia en Argentina sin que ello le permita escapar del poder de los agentes de la dictadura quienes atentan contra su vida al año siguiente en la ciudad de Buenos Aires.



temporáneas a la novela en las que también se verifica la necesidad de inscribir los nombres de cuerpos ausentes en piedra para, de esta forma, dar testimonio de sus vidas y recorridos.

Por mencionar sólo algunos ejemplos recientes, en primer lugar, podemos señalar las baldosas ubicadas en la ciudad de Buenos Aires que recuerdan a jóvenes asesinados por la represión policial del 19 y 20 de diciembre de 2001 en vísperas del estado de sitio decretado por el presidente Fernando de la Rúa quien renunciaría horas más tarde. En segundo lugar, podemos destacar el mural con los 194 nombres de lo que se conoce como 'la tragedia de Cromañón' ocurrida el 30 de diciembre de 2004 en la misma ciudad, momento en que un cóctel de corrupción y negligencia derivó en un incendio dentro de un local bailable que costó la vida de casi dos centenares de jóvenes que asistían a un concierto de rock.

También la violencia institucional actual está atravesada por este fenómeno escritural de reapropiación y resignificación del espacio público. Alejandro Ferreiro, alias «Pechito», fue un sin techo que habitaba la céntrica esquina de Av. Scalabrini Ortiz y Av. Santa Fe de la ciudad de Buenos Aires. Pechito perdió la vida el 7 septiembre de 2013 en circunstancias poco claras después de que un grupo de agentes de Espacio Público del Gobierno de la Ciudad se lo llevara para ser atendido en un hospital local. Esta situación generó que un grupo de vecinos se organizara para instalar una baldosa conmemorativa y pintar un mural en el lugar que él frecuentaba⁶. Por último, resulta interesante mencionar el caso de las señalizaciones con 'estrellas amarillas' que forman parte de una Campaña Nacional de Concientización Vial⁷, la cual busca recordar a las víctimas de acciden-

tes de tránsito en el lugar donde perdieron la vida. Salvo en este último caso, en el que se ha optado por escribir solamente el nombre o el apodo del ausente, en el resto de los ejemplos es llamativo que el nombre sea acompañado de algunas coordenadas de las historias de vida, el contexto en el que murieron, la denuncia por justicia u objetos distintivos que vuelven a reforzar una dimensión de vida, pese a tratarse de intervenciones generadas a partir de la muerte.

La literatura, y en particular esta novela, con el gesto de la escritura en piedra puede colocarse dentro de esta serie de manifestaciones que, aún cada una con sus matices, son pensadas como poderosos dispositivos de visibilidad (Groys, 2014). Todas trabajan desde lo público reapropiándolo a partir de la escritura de (y sobre) la muerte como reconfiguración del espacio que imprime visibilidad sobre los cuerpos ausentes como parte imprescindible del duelo en tanto lectura de un momento de ausencia.

Ahora bien, la novela no se conforma con la escritura en la piedra. Todos los objetos relacionados con la escritura también cumplen roles fundamentales en el relato en relación a los cuerpos ausentes. Ellos componen un listado variado de cartas y documentos que conservan la verdadera historia y testimonian contra la impunidad y la mentira. La carta de la abuela de Federico lo impulsa a salir del letargo en que se encuentra para iniciar una búsqueda que reconstruya la historia de sus padres. La legítima escritura de la chacra conservada por el escribano del pueblo pone en riesgo la fraudulenta operación de Varela, quien considera que es razonable apropiarse de la chacra como 'botín de guerra'. La falsa carta del marido de Ana Botero, Íñigo, que Varelita utiliza para extorsionarla, juega con sus expectativas y prolonga la tortura en el presente. Y, finalmente, los pagarés firmados por Varela, en poder de Varelita, precipitan la muerte de este último cuando reclama su cancelación. Es decir, los cuatro personajes principales están vinculados a estos objetos los cuales se constituyen como nudos imprescindibles de la acción y permiten observar como la letra escrita rompe la pasividad y el letargo. En efecto, les exige tomar constantemente decisio-

⁶ Para más información sobre la historia de Alejandro Ferreiro, Pechito, y para conocer imágenes de la baldosa y el mural mencionados, se puede remitir a <http://www.lanacion.com.ar/1648890-pechito-el-sin-techo-de-palermo-ya-tiene-su-mural> o a <http://www.lanacion.com.ar/1631164-pechito-el-sin-techo-de-palermo-tendra-su-placa-conmemorativa> (consultado 16/03/2017)

⁷ Para más información sobre este grupo, se puede consultar su página web: <http://www.estrellasamarillas.com.ar/> (consultado 16/03/2017)



nes, algunas de ellas luminosas y necesarias, y otras siniestras y excesivas.



Como hemos dicho, el cuerpo ausente se ensambla con la escritura, pero también con los cuerpos de los vivos. En un ensayo titulado *Epitafios. El derecho a la muerte escrita, el propio Luis Gusmán señala que*, "mientras la ausencia que expone la figura del desaparecido pone entre paréntesis la propia existencia, el sobreviviente no tiene otra posibilidad que la de hacer de su propio cuerpo la encarnación de esa ausencia, convirtiéndose en un sarcófago de esos muertos" (2005: 335). Entonces, si seguimos a Gusmán en que la experiencia de la ausencia se ancla en los cuerpos de los vivos, resulta interesante que la novela exhiba a los cuerpos de los vivos en constante movimiento.

Ellos pueden viajar cientos de kilómetros para intentar reconstruir el vínculo con el pasado y desentrañar la impunidad del presente, pero también pueden recorrer la ciudad sin rumbo fijo: "Comenzó a deambular por la ciudad. Cualquier sitio le parecía inseguro. En aquel tiempo, recordó, que todas las puertas se cerraban" (Gusmán, 2002: 35). En ese sentido, a veces ese movimiento implica la repetición de situaciones respuestas que esclarezcan el pasado: "Estuve demasiado tiempo quieto, caminando en el mismo lugar" (Gusmán, 2002: 58).

En efecto, quietud y movimiento dialogan permanentemente como dos puntos en tensión entre pasado y presente, vida y muerte, y justicia y olvido. Esta conexión entre vivos y muertos encuentra en el cuerpo un lugar fundamental porque la búsqueda de Federico es un intento de experimentar en el cuerpo lo que sintieron sus padres:

"Quiso reconstruir palmo a palmo el último viaje de sus padres. Por alguna razón supuso que el secuestro había ocurrido de noche. Cerró los ojos [...] Entonces sacó un pañuelo del bolsillo y se vendó los ojos. Caminó así unos metros. Cuando se quitó el pañuelo de los ojos, se dio cuenta de que, después

de dar un rodeo, se encontraba en el mismo lugar. Como cuando caminaba sobre la cinta sinfín" (Gusmán, 2002: 79)

Desde luego, este intento no puede tener otro destino más que el fracaso porque justamente se enfrenta a la imposibilidad de poder acercarse a esa experiencia absoluta, íntima e irrepresentable como la muerte:

"Se quedó desnudo. Vio su cuerpo reflejado en el espejo, que comenzaba a enturbiarse por el vapor de las duchas [...] Sentía el cuerpo prematuramente transpirado. 'El cuerpo llora', se dijo. Esa reflexión lo condujo a la ducha. Se fregó como si necesitara despojarse de un pesar" (Gusmán, 2002: 57)

Desde esa tensión, la escritura emerge como una potencia que trabaja desde la ausencia para cerrar duelos y romper silencios y complicidades. La imbricación entre la escritura y el espacio reconecta los cuerpos ausentes con los vivos en pos de romper la impunidad a la que parecían destinados por el poder de la dictadura. Esta operación se completa con un sabotaje de la palabra hablada que es anticipada desde el epígrafe que enmarca la novela: "Nada de lengua; todo ojos; guarda silencio".

A diferencia de la escritura que logra resignificar el espacio de la muerte y permite esa necesaria conexión entre la falta y ese mundo que prefirió por miedo o complicidad mirar para otro lado, la palabra hablada es saboteada y no logra hacerlo. La novela se abre con una llamada telefónica -Varelita extorsionando a Ana Botero por supuestos datos del paradero de su esposo desaparecido- que está cargada de lo siniestro de la situación de un torturador impune que se contacta con su otrora víctima para chantajearla: "No tomaba muchas precauciones respecto del lugar desde donde hacía las llamadas. En el mejor de los casos utilizaba un teléfono público o iba a un locutorio. Deformaba un poco la voz y comenzaba a hablar" (Gusmán, 2002: 13). Es importante subrayar esta voz deformada del otro lado del teléfono en donde, ya en esta escena inicial, la desconfianza, la confusión y la mentira contaminan cualquier otra



palabra que no esté vinculada a la escritura. También interesa ver cómo los diálogos son entrecortados produciéndose preguntas sin respuestas:

“Usted vaya pensando en reunir una suma importante. Por ahora, no le puedo decir nada más. Yo me vuelvo a comunicar con usted. De más está decir que esto queda entre nosotros. A propósito, ¿puedo decirle Ana o debo llamarla por su nombre real? Varelita cortó sin esperar una respuesta” (Gusmán, 2002: 29)

Observamos la deficiencia en la comunicación de la palabra hablada en los intentos de los vivos de emprender algún tipo de diálogo con sus muertos del pasado. Ana Botero intenta hablar con su padre, a quien no pudo despedir por encontrarse secuestrada en el momento de su muerte: “Y, hablándole a algunas de las ventanas abiertas del hospital, dijo: ‘Yo era tu reina... Yo era tu reina y seguramente te partí el corazón’” (Gusmán, 2002: 32). Previo a la escritura en la piedra, Santoro se sumerge en un momento de gran frustración y desolación ante la experiencia de adentrarse en el lugar donde sus padres murieron. Allí, también él intenta ‘hablar’ con la ausencia de sus padres y sólo escucha el eco de su voz:

“Para no sentirse solo, lanzó un grito y el eco le devolvió su propia voz. De algún modo, el eco se transformaba en alguien a quien Federico podía dirigirse. Siguió caminando y se encontró con una profunda hendidura. ‘Debajo de este montón de piedra, debe estar lo que quedó de mis padres’” (Gusmán, 2002: 82)

Mientras que la cantera le devuelve su propia voz, y de sus paredes de granito parece brotar una humedad acuosa como un llanto mudo (Gusmán, 2002: 111) que denuncia una injusticia, el pueblo presenta quizás la mayor imagen de la impunidad también relacionada con la palabra hablada y con el silencio:

“Acá, tarde o temprano, se sabe todo. Además, fue un domingo y la cantera no trabajaba, pero ese día igual se oyeron explosiones. Cuando la cantera esta-

ba en actividad, no se podía respirar. Si había mucho viento, viento del norte, nos atábamos pañuelos en la cara como si fueran barbijos. *Eso nos obligaba a hablar con el pañuelo en la boca. Entonces a todos nos salía una voz extraña.* El fin de semana, cuando la cantera no trabajaba, todo el mundo andaba con la cara descubierta. Un sábado fui al baile y todos me resultaban irreconocibles. Hasta las voces eran distintas. Era extraño: no sabía quién era quién. Hoy sopla viento norte, ¿se puede respirar en el pueblo?” (Gusmán, 2002: 77-78) (nota: las cursivas son propias)

IV

Los estudios de la crítica literaria referidos al terrorismo de Estado en la ficción argentina contemporánea presentan un amplio desarrollo. Éstos han puesto el acento en la problemática de la memoria y la posibilidad de poner en palabras los traumas del pasado desde la literatura. Citar los nombres de Leonor Arfuch, Pilar Calveiro, Beatriz Sarlo y Hugo Vezzetti resulta insuficiente para dar cuenta de una vasta cantidad de intelectuales y críticos argentinos que se han detenido en los modos en que la ficción y el testimonio se complementan para construir voces que puedan dar cuenta de los cuerpos ausentes.

Abordar *Ni muerto has perdido tu nombre de Luis Gusmán* desde la necesidad de pensar la figura del cuerpo ausente, implica trabajar la ausencia material de vidas que la última dictadura argentina privó de ser lloradas. Se expresa una lacerante necesidad de reconectar ese ominoso pasado con las impunidades presentes desde una relación de imbricación entre cuerpo, espacio y escritura, es decir, de volver a hacer presente la ausencia desde un cruce entre el espacio y la escritura. Este tríptico resignifica los lugares de muerte e impunidad como lugares de vida y justicia al interpelar la forma en que el presente necesita reflexionar sobre su convivencia con los sucesos del pasado.

A partir del concepto de heterotopía, nos alejamos de pensar los espacios como homogéneos y uniformes. Por el contrario, atravesamos constantemente espacios cargados de cualidades, fan-



tasmas y pasiones. Al distinguir las relaciones que establecemos entre la cantera como espacio de la muerte y el pueblo como espacio de impunidad, desconfianza y olvido, podemos vincular los cuerpos ausentes y la violencia del poder militar sobre esos cuerpos con la experiencia corporal de los cuerpos de los vivos que deben lidiar con dicha ausencia. En la inmensidad del blanco, el espacio de la cantera revela una falta insoslayable. A su vez, resulta productivo ampliar la mirada para establecer un diálogo entre la novela y una vasta serie de manifestaciones sociales en las cuales la operación de escritura permite reposicionar los nombres de los ausentes en el espacio urbano para resaltar una injusticia causada por una situación que continúa sin repararse.

Desde esas coordenadas, cobra relevancia problematizar el lugar destacado que ocupa la escritura sobre la muerte dentro de la novela como poderoso gesto para desarticular un orden basado en el silencio y la complicidad. Este movimiento se completa con la importancia de los objetos ligados a la letra escrita y la inclusión de operaciones que constantemente escamotean la palabra hablada como instancia necesaria para la articulación entre espacio y escritura al momento de reconstruir la conexión entre cuerpos ausentes e impunidad. Escribir el espacio y poblarlo de relatos constituyen en la actualidad la necesaria memoria de los cuerpos que la violencia estatal quiso borrar para siempre como si no hubiesen tan siquiera existido.

Referencias bibliográficas

ARFUCH, Leonor (2013): *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires, FCE.

CALVEIRO, Pilar (2004): *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue.

DE CERTEAU, Michel (1990): *La invención de lo cotidiano*. México, Cultura Libre.

FOUCAULT, Michel (1994): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.

GROYS, Boris (2014): *Volverse público*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

GUSMÁN, Luis (2005): *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires, Norma Editora.

GUSMÁN, Luis (2002): *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires, Edhasa.

RANCIÈRE, Jacques (2013): *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

RANCIÈRE, Jacques (2011): *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

VEZZETTI, Hugo (2002): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

ZUBIETA, Ana María (comp.) (2008): *De memoria*. Buenos Aires, Eudeba.



El presente de la comunicación científica

The present of scientific communication

Belarmina Benítez de Vendrell*

Ingresado: 20/02/17 // Evaluado: 26/05/17 // Aprobado: 30/05/17

Resumen

La humanidad es testigo de un cambio vertiginoso en los modos y formas de comunicación e información; desde la irrupción de las TIC, todo acto comunicacional ha sido objeto de modificación. Las nuevas formas de acceso a la información científica cosechan cada vez más adeptos y gozan del reconocimiento de miles de intelectuales que se han expresado sobre este fenómeno reconociéndolo como “el nuevo paradigma de la comunicación científica”. Esto nos enfrenta a un modelo moderno, ágil en su concepción colaborativa y dinámico en su difusión y socialización. Los países en vías de desarrollo necesitan acceder al conocimiento actualizado resultante de las investigaciones como insumo básico para la comprensión, el análisis, la confrontación de la realidad en las distintas áreas del saber y para la generación, la creación de nuevos saberes aplicables a la resolución de problemas. Aquí se presenta un estado de situación.

Palabras Clave: Acceso a la información; Divulgación científica; Información y comunicación.

Abstract:

Humanity is witness to a vertiginous change in the modes and forms of communication and information; with the emergence of ICT, every communicational act has been modified. The new forms of access to scientific information are attracting more and more enthusiasts and enjoy the recognition of thousands of intellectuals, who have expressed about this phenomenon recognizing it as “the new paradigm of scientific communication”; This confronts us with a modern model, agile in its collaborative conception and dynamic in its diffusion and socialization. Developing countries need access to up-to-date knowledge resulting from research, as a basic input for understanding, analyzing, confronting reality with the various areas of knowledge and for the generation, and the creation of new knowledge in problem solving. Here is a statement on the situation.

Keywords: Access to information; Science popularization; Information and communication.



Universidad Nacional de Misiones



Universidad Nacional de Misiones

Belarmina Benítez de Vendrell

* *Ciencia de la información. Dra. en Documentación e Información Científica. Docente-Investigadora. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Correo electrónico: lilibeha@gmail.com*

Cómo citar este artículo:

Benítez de Vendrell, Belarmina (2017) El presente de la comunicación científica. Revista La Rivada 5 (8), 20-38.
<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/articulos/129-el-presente-de-la-comunicacion-cientifica>

Introducción

Hace ya varias décadas que la humanidad es testigo de un cambio radical y vertiginoso en los modos y formas de comunicación e información, desde la irrupción de las tecnologías de la información y de la comunicación, todo acto comunicacional ha sido objeto de modificación. Las comunidades científicas, académicas y culturales no han quedado al margen de estas transformaciones y día a día presencian los cambios, usufructúan de los medios y participan de las nuevas formas de difusión y divulgación por las que circulan los resultados de sus actividades intelectuales, las cuales son presentadas en forma de artículos, ponencias, y otros productos informacionales disponibles en la web, bajo licencias de acceso abierto y sin mayores restricciones para su utilización.

Sabemos que la comunicación es fundamental para el desarrollo del mundo en el que vivimos, dado que por esta vía se dan a conocer los descubrimientos y avances que se producen en cada una de las áreas del conocimiento humano. Cuanto más sencillo sea apropiarse de estos saberes, mayores serán los beneficios para toda la sociedad. Es por ello que las nuevas formas de acceso a la información van cosechando cada vez más adeptos y ya gozan del reconocimiento de miles de intelectuales, que se han expresado sobre este fenómeno, reconociéndolo como “el nuevo paradigma de la comunicación científica”, que nos enfrenta a un modelo moderno, ágil en su concepción colaborativa y dinámico en su difusión y socialización.

Nuestro país, como la mayoría de los países en vías de desarrollo, necesita, por una parte, acceder al conocimiento actualizado resultante de las investigaciones como insumo básico para la comprensión, el análisis, la confrontación de la realidad en las distintas áreas del saber y para la creación de nuevos saberes aplicables a la resolución de problemas que surgen en su entorno. Por otro lado, necesita mostrar su producción científica, la que creemos es rica y abundante pero carente de visibilidad suficiente debido, en parte, al desconocimiento de los nuevos modos de edición y a las dificultades de acceso a los canales de difu-

sión y divulgación. Ambas necesidades deben ser rápidamente satisfechas para evitar la marginación y otros males que atentan contra el desarrollo de nuestro país.

¿Quiénes están en la cúspide de la ola del acceso abierto a la producción científica? ¿Cómo subirse a la ola del acceso abierto sin ahogarse en el intento? Estos son los interrogantes que trataremos de develar en este artículo, recurriendo a estudios de la realidad de la comunicación científica internacional y nacional, en esta materia.

El punto de inflexión en la comunicación científica

Los procesos comunicativos que se establecen en los círculos científicos y en las comunidades académicas abarcan las actividades de creación, distribución, uso y conservación de los productos intelectuales, de manera que la comunicación se proclama a sí misma como un dispositivo de presentación y distribución que asegura el desarrollo y la existencia cabal de la ciencia. Hoy, como ayer, la mayoría de los investigadores utiliza a las revistas científicas como medio de difusión de sus trabajos. Estos instrumentos de comunicación, nacidos en el siglo XVII, constituyen también elementos de poder, en el contexto internacional, principalmente por su concentración en los países desarrollados.

La historia de las revistas científicas registra, entre sus primeras producciones, al *Journal des Sçavans* (Francia, 1665), el *Philosophical Transactions of the Royal Society* (Londres 1665) y el *Acta Eruditorum* (Alemania, 1682). Estas publicaciones estaban respaldadas por instituciones que no solamente las sostenían económicamente, sino que también las avalaban en el plano intelectual ya que mediaban en las disputas de propiedad intelectual del colectivo científico, en relación a los descubrimientos y creaciones que se atribuían unos y otros. Algunas instituciones, como la *Royal Society* o *l'Académie Française des Sciences*, reconocieron,



tempranamente, que la ciencia sólo podría avanzar mediante la comunicación abierta y transparente, respaldada por pruebas contundentes.

Con el correr de los siglos, las revistas científicas se fueron afianzando como medios de comunicación de las ciencias y fueron creciendo en cantidad y calidad, abarcando todas las áreas del conocimiento humano y convirtiéndose, por un lado, en fuentes ineludibles de información privilegiada de y sobre la ciencia misma y, por otra parte, en objeto de estudio de sí mismas. La multiplicación de las revistas en variedad y número hizo que resultara difícil navegar en ese mar sin brújula alguna. Esta situación motivó que Eugene Garfield creara el factor de impacto (1955) y editara los *Currents Contents Connect*, boletines de sumarios de publicaciones periódicas y obras colectivas, entre los que se cuentan el *Science Citation Index* (1961) y el *Journal of Citation Reports* (1975), donde figuran las revistas más citadas en cada ámbito del saber.

En 1960, Garfield logra formalizar el *Institute for Scientific Information* (ISI), cuyos productos más destacados son la *Web of Science*, que recoge los artículos y las citas de otros autores que los investigadores incluyen en sus trabajos sobre ciencia y tecnología (desde 1900 en adelante), ciencias sociales (desde 1956 en adelante) y artes y humanidades (desde 1975 en adelante); y la *Web of Knowledge*, que recoge los productos informacionales derivados de cada invento. Estos productos permiten conocer la historia y evaluar la trayectoria de la investigación científica, agrupando la información por ámbitos institucionales y distribución geográfica, entre otras categorías.

Podemos estar o no de acuerdo con los resultados del ISI, que por cierto ha sido criticado por diversas razones, entre ellas la de instaurar el inglés como lengua indiscutida de la ciencia, lo cierto es que por ahí pasa la evaluación de la ciencia y es ahí donde se despliegan los distintos indicadores bibliométricos que marcan el estado de la cuestión con respecto a los indicadores de producción, que miden el número de revistas, la productividad científica de autores y coautores, países e instituciones; los indicadores de circulación, que miden la presencia de trabajos de investigación en bases de datos bibliográficas, poniendo el foco en el número

de trabajos indexados, el índice de circulación y el índice de productividad circulante; los indicadores de visibilidad e impacto, que miden las citas que recibe un trabajo científico en un período de tiempo determinado; y los indicadores de colaboración, que analizan el grado de colaboración académico-profesional entre investigadores.

Estos índices se aplican normalmente a las revistas publicadas por grandes grupos editoriales, como por ejemplo Wiley Blackwell, que concentran el llamado “núcleo duro de revistas” por el cual pasa (o pasaba hasta no hace mucho) la visibilidad de los investigadores y sus producciones, como así también las posibilidades de definir los tipos de conocimiento a difundir, las modalidades de investigación a potenciar y los ámbitos de penetración de los resultados de las investigaciones. Todo este entramado editorial, finamente aceitado, está siendo trastocado por un hecho fortuito: la irrupción, en la última década del siglo XX, del movimiento de AA a las publicaciones científicas, que vino a cambiar la historia de la divulgación científica, concentrada hasta entonces en el núcleo duro de las revistas indizadas.

Los colectivos de investigadores, académicos, editores, gestores de información y otros actores de la comunicación científica son partícipes de una nueva forma de comunicar los resultados de sus actividades. El movimiento internacional que sostiene este nuevo paradigma se llama “acceso abierto al conocimiento” y se gestó en el seno de las comunidades universitarias, académicas, que consideran a la ciencia y sus resultados como bienes públicos y sociales.

Hoy podríamos afirmar que el AA está validado. La toma de conciencia sobre la importancia que reviste esta nueva forma de comunicación para el mundo científico alienta rebeliones, como la de Timothy Gowers, que en el año 2012 hizo un llamado a boicotear a la editorial Elsevier por sus altos precios de suscripción a revistas individuales, por los paquetes agregados de suscripción a revistas de valor e importancia diferentes, y por el apoyo de esta editorial a proyectos de ley que restringen el acceso a la información (SOPA, Ley PROTECT IP y el *Research Works Act*). A partir de ese momento, miles de científicos han firmado y siguen firman-





Gráfico n° 1: Elementos que se conjugan en el acceso abierto.

do el documento “El Costo del Conocimiento” (*The Cost of Knowledge*¹). Ver gráfico n° 1

En el gráfico anterior, presentamos los elementos que confluyen y dan vida al AA. En primer lugar, las tecnologías, especialmente el software libre (SL) que, si bien se popularizó en los 90’, se desarrolló entre los 60’ y los 70’ y sirve de sostén al AA. Ambos comparten el ideal del libre uso y distribución del conocimiento:

“Mientras que el SL propone la libertad de acceder —y eventualmente modificar— el código fuente de los programas, el AA propone la disponibilidad de forma pública y gratuita de contenidos digitales de muy diversa índole, conjuntamente con la facultad de poder compartir y reutilizarlos sin restricciones o con restricciones mínimas. Para muchos adeptos del SL y del AA, privar a las personas de estas posibilidades puede resultar en ciertos casos éticamente inadmisibles.” (Sala y Nuñez Pölcher, 2014).

Los objetos digitales, por su parte, aparecen en el entorno del AA como entidades con perspectivas diferentes: desde lo pragmático-institucional, en “instrumentalizaciones de los acervos digitales (como es el caso del DOI, Digital Object Identifier) que complementan a otros estándares de identificación como el ISSN o el ISBN y subyacen a todos los modelos de negocios que comercializan obras en formato digital (iTunes, Amazon,

etc.)”; desde la perspectiva humanista, atraviesan aproximaciones cualitativas donde “prima una lectura culturalista en torno a la definición implícita en la que la delimitación de qué es un objeto digital sugiere una correspondencia con las nociones pre-digitales que permiten definir qué es una obra.”; desde la perspectiva informática, admiten transformaciones físicas diversas (formatos, tamaños) y su semántica queda determinada por su estructura de secuencia de bits y por el medio en el cual existen. (Blanco y Berti, 2013).

Los organismos científicos, las universidades y sus comunidades afloran en el esquema del AA no sólo como productores de conocimiento, sino también como parte activa de la creación y desarrollo de tecnologías, de normativas, de políticas. Son ellos quienes han impulsado los mandatos institucionales y las leyes a favor del acceso abierto, han involucrado a los organismos públicos para que los repositorios institucionales recojan la producción científica generada y financiada con fondos públicos. Son estos organismos los que lideran la construcción de un nuevo modelo de políticas del conocimiento que superen las fronteras de todo tipo, con perspectiva dinámica, multidimensional.

Los repositorios digitales, por su parte, se han convertido en plataformas privilegiadas del AA dada su capacidad para gestionar, almacenar, preservar, difundir y facilitar el acceso a los objetos digitales que albergan, además de su flexibilidad de respuesta a los intereses particulares de cada comunidad.

¹ The Cost of Knowledge: disponible en: <http://www.thecostofknowledge.com/>

El acceso abierto y las publicaciones científicas

El movimiento de AA se remonta a la década del '70, postrimerías del siglo XX, y reconoce como antecedente primo al Proyecto Gutenberg², ideado por Michael Hart (1971), quien montó una biblioteca con colecciones de libros electrónicos disponibles gratuitamente en internet. Se tratan de obras de dominio público por expiración o cesión de derechos de las mismas. En noviembre de 2016, esta biblioteca virtual contaba con más de 53.000 títulos en diferentes idiomas (inglés, alemán, francés, italiano, neerlandés, finlandés, español³, chino, portugués, entre otras).

A fines de los '80, se gestan dos publicaciones periódicas de AA que ven la luz en los '90. La primera de ellas es la revista interdisciplinar *Psychology*⁴(1990-2002), editada por iniciativa del Dr. Stevan Harnad⁵, avalada y patrocinada por la American Psychological Association e indexada por PsycInfo e ISI. La segunda es *The Public-Access Computer Systems Review* (PACS News, 1990-1995), primera publicación de AA en el campo de la biblioteconomía y la ciencia de la información. Ésta abarca temáticas relacionadas con las bibliotecas digitales, la publicación electrónica, la red Internet y los catálogos en línea. Se trató, inicialmente, de un boletín distribuido por correo electrónico en las listas PACS-L y PACS-P, editado por Charles W. Bailey, Jr. y Dana Rooks y avalado por la Biblioteca de la Universidad de Houston.

² Project Gutenberg. Disponible en: <https://www.gutenberg.org/>

³ Catálogo de libros en español: Disponible en: <https://www.gutenberg.org/browse/languages/es>

⁴ Disciplinas que integran la revista *Psychology*: Cognitive science, neuroscience, behavioral biology, artificial intelligence, robotics/vision, linguistics, philosophy.

⁵ En 1994, Stevan Harnad propone el auto archivo de documentos (self-archiving)

Entre las primeras cinco revistas académicas en línea, de libre acceso y arbitradas por pares se encuentra *Electronic Journal of Communication*⁶ (1990), que a la vez es la primera en ciencias sociales que se dedica al estudio de la teoría de la comunicación, la investigación, la práctica y la política. Todas las ediciones de esta revista, de más de un año, están disponibles gratuitamente para acceso irrestricto a nivel mundial. *Postmodern Culture*⁷ (1990) es otra revista en línea, arbitrada por pares y de acceso libre, impulsada por Eyal Amiran, Greg Dawes, Elaine Orr y John Unsworth, que inicia como un experimento innovador en la publicación académica y hoy es considerada una importante revista electrónica dedicada al pensamiento interdisciplinario sobre las culturas contemporáneas, y que además ofrece en su página web, un foro para comentarios, críticas y aportes teóricos sobre un abanico de temas que van desde la política de identidad hasta la economía de la información.

A partir de entonces, las revistas se multiplican. Entre las más destacadas se encuentra *ArXiv* (1991), desarrollada por Paul Ginsparg como un archivo de documentación sobre física, ampliado posteriormente para incluir otras especialidades como astronomía, matemáticas, ciencias de la computación, ciencia no lineal, biología cuantitativa y estadística. Los artículos publicados en esta base de datos recibieron el nombre de e-print y fueron alojados en los servidores del Laboratorio Nacional de los Álamos, Departamento de Energía de los Estados Unidos, administrado por la Universidad de California. En la actualidad, *arXiv*⁸ está alojada en la Universidad de Cornell y sostenida por la National Science Foundation, con "mirrors" en todo el mundo.

El *EJournal 1.1* (1991), iniciativa de Edward M. Jennings⁹ y su equipo de trabajo, nace directa-

⁶ *Electronic Journal of Communication*. Disponible en: <http://www.cios.org/www/ejccalls.htm>

⁷ *Postmodern Cultur*. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/journal/160>

⁸ *ArXiv*: Disponible en: <https://arxiv.org/>

⁹ Edward M. Jennings. Departamento de Inglés. Universidad Estatal de Nueva York en Albany.



mente como publicación electrónica, es decir, sin haber pasado por la versión impresa y sin pertenecer a un ámbito académico preexistente. Otra publicación significativa es *Surfaces*¹⁰(1991), revista electrónica concebida por Jean-Claude Guédon y publicada por la editorial de la Universidad de Montreal. En ella se publican los resultados de las investigaciones, con revisión de pares, lo que la convierte en una revista científica respetada y prestigiosa.

Un hito importante para el AA lo constituye El Proyecto MUSE¹¹ (1993), de la Milton S. Eisenhower Library en sociedad con la Johns Hopkins University Press, de publicaciones especializadas en humanidades y ciencias sociales, que si bien no está disponible en acceso libre, fue pionera en la distribución online de publicaciones con resguardo de derechos de autor.

En 1994, nace la Digital Libraries Initiative¹², de la National Science Foundation (NSF) y la U.S. Federal Agencies, cuya finalidad es apoyar el desarrollo de las bibliotecas digitales como infraestructuras intelectuales para incentivar el uso de los recursos de información existentes a nivel mundial. A través de este proyecto se alienta el trabajo cooperativo y colaborativo “entre organizaciones académicas, industriales, sin fines de lucro y otras organizaciones para establecer mejores vínculos entre la ciencia y el desarrollo de tecnologías fundamentales y el uso, a través de asociaciones entre investigadores, de desarrolladores de aplicaciones y usuarios”.

En este mismo año, los economistas Michael Jensen y Wayne Marr crean The Social Science Research Network, primera red dedicada a la pronta difusión de la investigación en ciencias sociales mediante el autoarchivo sin coste. Los autores suben sus documentos con sus datos, abstracts y palabras clave y éstos pueden ser consultados y reutilizados por los usuarios del sistema. A fines

de 1994, la revista impresa *Florida Entomologist*¹³ (1917) se transforma en revista electrónica de AA, poniendo a disposición de los usuarios los números de años anteriores. Es la primera revista de ciencias biológicas que permite a los autores archivar, junto a sus artículos, material digital suplementario.

Dos años más tarde, el Virginia Polytechnic Institute and State University pone en marcha la Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD)¹⁴, biblioteca digital en red que promueve la adopción, creación, uso, difusión y preservación de tesis y disertaciones electrónicas. Con la colaboración de la Online Computer Library Center (OCLC), la VirginiaTech Library System y el buscador científico Scirus, el catálogo de la NDLTD reúne en la actualidad más de un millón de registros de tesis, disponibles en libre acceso para estudiantes e investigadores. Es en este mismo año (1996), en que un ingeniero en informática, Brewster Kahle, crea el Internet Archive¹⁵, una biblioteca sin fines de lucro con millones de documentos disponibles de manera gratuita: libros, películas, música, software, sitios web.

Vemos también cómo, en el transcurso de los años, las bases de datos van mutando, tal es el caso de Medline (1966), promovida por la National Library of Medicine, que en 1997 se convierte en un recurso de AA al incorporar su contenido a PubMed¹⁶ desarrollado y mantenido por el National Center for Biotechnology Information, en la U.S. National Library of Medicine, ubicado en los National Institutes of Health. Además, advertimos como los organismos de apoyo y difusión del área de la medicina se unen para poner a disposición la producción intelectual, es así como BI-REME (Centro Latinoamericano de Información

¹⁰ *Surfaces*. Disponible en: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/>

¹¹ Project MUSE. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/about/index.html>

¹² Digital Libraries Initiative. Phase II. Disponible en: <https://www.nsf.gov/pubs/1998/nsf9863/nsf9863.htm>

¹³ *Florida Entomologist*. Disponible en: <http://journals.fcla.edu/flaent>

¹⁴ NDLTD. Disponible en: <http://www.lib.vt.edu/find/databases/N/networked-digital-library-of-theses-and-dissertations-ndltd.html>

¹⁵ Internet Archive. Disponible en: <https://archive.org/index.php>

¹⁶ PubMed. Disponible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/>



en Ciencias de la Salud) y FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo) se asocian para impulsar el desarrollo de SciELO (Scientific Electronic Library Online), que comienza a operar en 1998.

Con la aparición de CogPrints¹⁷, repositorio ideado por Stevan Harnad (1997) y desarrollado por la School of Electronics and Computer Science de la University of Southampton, se afianza la posibilidad del autoarchivo de documentos pertenecientes a cualquier área del conocimiento y disponibles de manera gratuita para todos los interesados.

La divulgación científica innova e incorpora otro componente: el video, utilizado por primera vez en el año 2007 para explicar artículos en AA, mediante el canal SciVee¹⁸ (“YouTube para los científicos”), iniciativa de la National Science Foundation, PLoS y el San Diego Super Computing Center. Ese mismo año, la Social Science Research Network presenta oficialmente la Red de Investigaciones en Humanidades (Humanities Research Network)¹⁹, una colección de repositorios en AA en diferentes campos de las ciencias humanas; y la Universidad de Granada (España) abre SCImago, un banco de datos en AA de revistas científicas organizadas por áreas y países.

La idea de estar en la web para existir sedujo hasta a la Biblia a tal punto que el libro más antiguo del mundo, la Biblia Códex Sinaiticus, se digitalizó en el año 2009, con sus más de 800 páginas, recolectadas en diferentes museos para la nueva edición online en AA. La iglesia católica alza la voz en favor del libre acceso a través de su máxima autoridad, el Papa Benedicto XVI, quien critica el “exceso de celo para proteger el conocimiento a través de una utilización demasiado rígida del derecho de propiedad intelectual, especialmente en el campo de la salud”. Como no podía ser de otra manera, el mercado librero muta

y se afianza al ritmo de la web. Internet Archive, Amazon, Microsoft, Yahoo! y otros se juntan para formar la Open Book Alliance.

El acceso abierto y las tecnologías

Como habíamos dicho al principio, entre los años ‘70 y ‘90, nacen y se desarrollan las tecnologías fundamentales que sirven de soporte al AA. De la mano del científico británico Timothy John Berners-Lee aparecen el protocolo HTTP (1989), el lenguaje de etiquetas de hipertexto (HTML), el sistema de localización de objetos (URL) y la W3C, Consorcio World Wide Web (1994), con sede en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), encargado de supervisar y estandarizar las tecnologías que sustentan la web y aseguran el funcionamiento de la internet.

En lo que va del siglo XXI, la tecnología ha acelerado sus avances hacia la usabilidad y ha puesto a disposición de los usuarios herramientas de arquitectura sencillas y de fácil uso, como Wayback Machine Internet Archive²⁰, que permite capturar y gestionar colecciones de búsqueda de contenido digital, sin necesidad de instalaciones de alojamiento ni conocimiento técnico, explorando entre millones de páginas web, en tiempo real. En una fuerte apuesta hacia el AA, el MIT ha presentado el software libre DSpace como soporte para repositorios digitales y el Public Knowledge Project ha puesto a disposición de los interesados el Open Journal Systems, software libre para la gestión de publicación de revistas. En el año 2003, el mercado tecnológico de apoyo al AA se enriquece con la aparición de FEDORA (Flexible Extensible Digital Object and Repository Architecture) auspiciada por las universidades de Cornell y Virginia.

Los aportes continúan y aparece Eprints, una importante herramienta informática de software libre, desarrollada por un equipo dirigido

¹⁷ CogPrints. Disponible en: <http://cogprints.org/>

¹⁸ SciVee. Disponible en: <http://archive.is/scivee.tv>

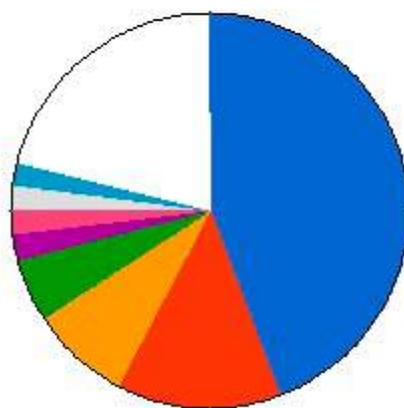
¹⁹ Humanities Research Network. Disponible en: <http://www.ahrc.ac.uk/funding/opportunities/current/researchnet-working/>

²⁰ Wayback Machine. Disponible en: <https://archive.org/web/>



por Christopher Gutteridge, de la Universidad de Southampton, que toma en cuenta que los repositorios de información se basan en una filosofía de colaboración en la que los investigadores colocan a disposición de otros colegas los resultados de sus investigaciones o sus recursos. Día a día se van sumando iniciativas de soportes para repositorios, algunos quedaron en desuso, como el Zentity de Microsoft, otros siguen progresando, como Digital Commons, el cual se ha erigido como el software de repositorio institucional seleccionado por universidades, colegios y centros de investigación. Éstas son solamente algunas de

Usage of Open Access Repository Software Worldwide



OpenDOAR 28-Jan-2017

Total = 3289 repositories

Gráfico n°2. Uso de software para repositorios de acceso abierto. Fuente: OpenDOAR, 28-01-2017

las propuestas tecnológicas existentes para montar repositorios.

Gran parte de los repositorios digitales se construye sobre software libre, formato elegido tras la evaluación de sus prestaciones y su adecuación a los procesos informativo–documentales, a la comunidad de usuarios, a las características de las colecciones, y al contexto del proyecto en el que se enmarca. El más popular sigue siendo DSpace, preferido por la mayoría de los repositorios digitales indizados por el directorio OpenDOAR

Ver gráfico n°2

Los organismos científicos y el acceso abierto

En las postrimerías del siglo XX, ya existía, en el seno de ciertos colectivos científicos, un marcado compromiso con el AA, tal como lo demuestra la Declaración de San José, Rumbo a la Biblioteca Virtual en Salud²¹, del año 1998, cuya finalidad

era construir una Biblioteca Virtual en Salud que facilite el amplio acceso a la información para el fortalecimiento de los sistemas de salud y para el desarrollo humano sostenible de la región. Otra iniciativa de relevancia en este sentido es SPARC²² (1998) (Scholarly Publishing and Academic Resources Coalition), alianza internacional de bi-

²¹ Disponible en: <http://modelo.bvsalud.org/download/publicacoes/Declaracao-de-San-Jose-para-BVS.pdf>.

²² Este documento surge en la VI Reunión del Sistema Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud y IV Congreso Panamericano de Información en Ciencias de la Salud que tuvo lugar en San José de Costa Rica, los días 23 – 27 de marzo 1998. SPARC: <http://d.timbo.org.uy/openaces/sparc-scholarly-publishing-and-academic-resources-coalition>

biotecas académicas y de investigación erigida por la Association of Research Libraries y replicada por Charles Oppenheim como SPARC Europa.

En este escenario de cambios, la pata comercial no podía jugar de simple espectadora, es así que Vitek Tracz (1998) funda la primera editorial comercial en AA del mundo: BioMed Central²³, editorial científica británica especializada en publicaciones de AA, donde todos los artículos son sometidos a revisión por pares y donde el autor mantiene los derechos de copyright. David Shulenburg, a su vez, propone el desarrollo del repositorio NEAR (The National Electronic Article Repository) y Nobel Harold Varmus propone el E-Biomed²⁴ (1999).

En la Reunión de Santa Fe, Nuevo México, en octubre de 1999, se presentó y discutió el prototipo de un servicio universal de pre-impresos (Universal Preprint Service), para fomentar la adopción del concepto de autoarchivo de autor en la comunicación académica e idear un marco para la integración de servicios de e-print, iniciativa que evolucionó hacia el Open Archives Initiative²⁵ (OAI) y que ha impulsado estándares de interoperabilidad para facilitar la difusión eficiente del contenido. OAI tiene sus raíces en los movimientos de AA y repositorios institucionales, pero con el tiempo ha expandido su visión para promover un amplio acceso a los recursos digitales para eScholarship, eLearning y eScience.

Como broche de oro, para cerrar el siglo XX, la UNESCO divulgó la Declaración sobre la Ciencia y el Uso del Conocimiento Científico²⁶, en la que se proclaman los siguientes puntos: 1. Ciencia para el conocimiento; Conocimiento para el progreso, 2. Ciencia para la paz. 3. Ciencia para el desarrollo. 4. Ciencia en la sociedad y ciencia para la sociedad.

²³ BMC: Disponible en: <https://www.biomedcentral.com/>.

²⁴ e-Biomed. Disponible en: <http://www.e-biomed-gmbh.com/>.

²⁵ OAI. Disponible en: <https://www.openarchives.org/>.

²⁶ Disponible en: https://translate.google.com.ar/translate?hl=es-419&sl=en&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.unesco.org%2Fscience%2Fwcs%2Feng%2Fdeclaration_e.htm.

Pero finalmente, es en el siglo XXI que el AA encuentra su pista de despegue, cuando numerosos desarrollos tecnológicos y actores personales e institucionales entran en juego para asegurar su proceso, difusión y apropiación. Podemos considerar como una publicación clave sobre este tema al libro Digital Libraries de William Arms (2000), el cual destaca, ya lo hacía en ese momento, el dominio de Google, la vinculación de las referencias bibliográficas, las posibilidades de archivo de documentos en internet y la iniciativa de AA, definida por este autor como: "Recursos que están accesibles y disponibles para los usuarios, sin necesidad de autenticación o de pago"; y, por sobre todo, subraya la importancia de comprender el contexto humano y social como eje de todo el trabajo que se despliega en las bibliotecas digitales.

La seducción por el AA alcanza tanto a los investigadores como a las instituciones científicas, es así como Patrick Braun, Michael Eisen y Harold Varmus, investigadores de la Universidad de Stanford, impulsan la creación de PLoS²⁷ (Public Library of Science), proyecto cuyo objetivo era crear un sitio de revistas científicas bajo licencia de AA Creative Commons. Su primera revista fue la PLoS Biology²⁸ (2003), seguida por PLoS ONE²⁹ (2006), que pasó a ser la primera revista multidisciplinaria de AA en el mundo que proporcionaba una plataforma para publicar investigaciones primarias, incluyendo estudios interdisciplinarios y de replicación, así como también resultados negativos. Otras iniciativas en este sentido lo constituyen el proyecto PubMed Central, que incorpora artículos de acceso libre; la CalTech Library System, que emprende la Collection of Open Digital Archives; la BioMed Central, que publica su primer artículo online de acceso libre; la Southampton University, que lanza el software Eprints de auto-archivo de documentos; y la decisión de Jimmy Wales de instalar la Wikipedia. Con todos

²⁷ PLOS. Disponible en: <https://www.plos.org/>.

²⁸ PLoS Biology. Disponible en: <http://journals.plos.org/plosbiology/>.

²⁹ PLoS ONE. Disponible en: <http://journals.plos.org/plosone/s/journal-information>.

estos resultados podemos afirmar que “la mesa del acceso abierto está servida”.

Queda instalada la idea de que la información es un bien público esencial para el desarrollo social, cuya disseminación universal y equitativa debe ser asegurada por políticas públicas nacionales e internacionales (Declaración de la Habana, 2001). Esta idea sigue tomando forma en distintos foros, tales como la Reunión Budapest Open Access Initiative (BOAI)³⁰, celebrada en febrero de 2002, en el cual se definieron la Vía Verde (Green Road)³¹ y la Vía Dorada (Golden Road)³²; y el 1º protocolo de interoperabilidad entre fuentes online, el Open Access Initiative-Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH). La IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), por su parte, publica en agosto de 2002 el IFLA Internet Manifiesto³³ exigiendo libertad en el acceso a la información (“freedom of access to information”) y la remoción de las barreras al flujo de la información (“barriers to the flow of information”).

El año 2002 fue muy prolífico ya que alumbró programas importantes para el afianzamiento del AA, tales como el HINARI³⁴, de la OMS (Organización Mundial de la Salud), que permite el acceso a las colecciones de biomedicina y de salud, beneficiando especialmente a los investigadores de países en vías de desarrollo; el Open Knowledge Network³⁵, red de entidades que brinda infor-

mación abierta y facilita el aprendizaje colaborativo; los proyectos RoMEO (Rights Metadata for open archiving)³⁶, con el fin de explorar los medios necesarios para compartir contenidos e idear mecanismos de divulgación; el proyecto SHERPA (Securing a Hybrid Environment for Research Preservation and Access) cuyo objetivo fue crear en el término de tres años, un corpus sustancial de documentos de investigación relevantes en el Reino Unido, mediante «archivos de e-print» que cumplan con los protocolos OAI PMH; el Proyecto TARDIS (Targeting Academic Research for Deposit and Disclosure), estos dos últimos dentro del programa JISC-FAIR³⁷; la asociación de eScholarship³⁸ y la California Digital Library, para ofrecer publicaciones académicas de acceso libre a las publicaciones de la Universidad de California, además de una plataforma de investigación dinámica y abierta.

Al mismo tiempo, los diferentes foros político-científicos comenzaron a plasmar en declaraciones sus puntos de vista sobre el AA a la documentación científica, tal es el caso de la Declaración de Principios para el AA (más conocida como Declaración de Bethesda, 2003)³⁹, cuya finalidad era estimular el debate dentro de la comunidad investigadora biomédica sobre el AA en la literatura científica. Meses más tarde, la Declaración

³⁰ Budapest Open Access Initiative (BOAI). Disponible en: <http://www.madrimasd.org/uploads/e-ciencia/documentos/BOAI.pdf>

³¹ Se denomina vía verde a las ediciones web de artículos científicos en las que intervienen los propios autores, realizando el autoarchivo de sus producciones ya publicadas, o enviadas a publicación, con autorización (señal verde) de los editores, para que estén disponibles en un servidor de acceso abierto.

³² La vía dorada hace referencia a las revistas científicas disponibles en AA, donde son los propios editores quienes garantizan el libre acceso a los contenidos.

³³ IFLA Internet Manifiesto. Disponible en: <http://www.ifla.org/files/assets/faife/publications/policy-documents/internet-manifiesto-en.pdf>

³⁴ Hinari. Disponible en: <http://www.who.int/hinari/es/>

³⁵ Open Knowledge Network. Disponible en: <https://okfn.org/network/>

www.larivada.com.ar

³⁶ Project RoMEO. Disponible en: <http://www.lboro.ac.uk/microsites/infosci/romeo/>

³⁷ El programa FAIR (Focus on Access to Institutional Resources) 2002-2005 comprende 14 proyectos cuyo objetivo es “... involucrar a los miembros de la comunidad Superior (FE) en proyectos para depositar y revelar activos institucionales y para reunir inteligencia y aumentar nuestra comprensión de los aspectos técnicos, organizacionales y culturales de estos procesos. El Programa FAIR contribuye al desarrollo de los mecanismos y servicios de apoyo para permitir la presentación y el intercambio de contenidos generados por la comunidad de HE / FE”, como lugares de depósito y las tecnologías que los rodean.

³⁸ eScholarship. Disponible en: <http://escholarship.org/>

³⁹ Declaración de Bethesda sobre Publicación de AA. 11 de Abril de 2003, Howard Hughes Medical Institute, Chevy Chase, Maryland (EEUU). Disponible en: http://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html



de Berlín⁴⁰ ratificó las decisiones de Budapest y Bethesda en el sentido de impulsar a la red internet como instrumento funcional para armar una base de conocimiento científico global y especificar las medidas que deben considerar los responsables de la formulación de políticas de investigación, las instituciones de investigación, los organismos de financiación, las bibliotecas, los archivos y los museos.

La Declaration for Improved Scientific Communication in the Electronic Medium (Declaración de Valparaíso, Chile, 2004)⁴¹ centró su posición en mejorar la comunicación científica a través de medios electrónicos. Posteriormente, la Declaration on Access to Research Data From Public Funding⁴², firmada por los representantes ministeriales de 34 países de la OCDE,⁴³ colocó la atención sobre las investigaciones financiadas con fondos públicos y recomendó “promover reglas institucionales explícitas y formales sobre las responsabilidades de las diversas partes involucradas en las actividades de comunicación científica”. La Declaración de San Pablo (2005), en apoyo al AA, sirvió de fundamento para la creación del IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia).

Como podemos apreciar, cada evento se presta para adherir y reafirmar el movimiento de AA. Se les pide a los gobiernos promover el acceso equitativo y abierto y se le exige el AA a la investigación financiada con fondos públicos, así surgen la

Declaración de Estoril, Portugal⁴⁴ y la Declaración de Campinas⁴⁵, Brasil (2004). La Declaración de Salvador, Bahía (2005) remarca el compromiso con la equidad. También las asociaciones de bibliotecas y organizaciones de defensa del interés público se agrupan y crean el sitio Open Access Working Group⁴⁶, que forma parte de la Open Knowledge Foundation y promueve el conocimiento abierto en la era digital.

Los sitios de AA se multiplican: bases de datos, bibliotecas digitales y repositorios web. Es hora de agruparlos en un directorio. Este instrumento se desarrolla con la colaboración de dos universidades: la University of Nottingham (Reino Unido) y la Lund University (Suecia), que, en el año 2006, presentan el OpenDOAR (Directory of Open Access Repositories), directorio de repositorios académicos de AA. Dos años más tarde (2008), Peter Suber y Robin Peek ponen a disposición el Open Access Directory (OAD), desde la Escuela de Biblioteconomía y Ciencias de la Información del Simmons College, con la intención de facilitar la localización y el uso de los documentos en AA.

El movimiento de AA se expande y emprende trabajos de gran envergadura, como los del Education Resources Information Center de los Estados Unidos, que en 2007 anunció un programa para digitalizar 40 millones de páginas de documentos en microfichas en AA y el Open Access Research que crea la primera revista revisada por pares dedicada al AA propiamente dicho. La preocupación por la preservación de las revistas en AA encuentra respuesta en el programa Open-LOCKSS (Lots of Copies Keep Stuff Safe) de JISC (Joint Information Systems Committee) y la Universidad de Glasgow, cuyo papel es proporcionar asesoramiento pertinente y útil sobre tecnologías y servicios específicos.

La UNESCO publicó en el 2007 la Declaración de Kronberg, sobre el Futuro de la Adquisición e Intercambio de Conocimiento (Kronberg Decla-

⁴⁰ Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities. Disponible en: <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration>

⁴¹ Declaración de Valparaíso. Baiguet, Tomás, Icsop 2004: II Taller latinoamericano: recursos y posibilidades de la publicación electrónica: Reuniones y seminarios. *El profesional de la información*, v. 13, n. 3, mayo-junio 2004. URL: <http://www.elprofesionaldeinformacion.com/contenidos/2004/mayo/10.pdf>

⁴² Declaration on Access to Research Data from Public Funding. Disponible en: <http://acts.oecd.org/Instruments/ShowInstrumentView.aspx?InstrumentID=157>

⁴³ Organización para la Cooperación Económica y el Desarrollo

⁴⁴ En el 8º Congreso Nacional de Archivistas y Documentalistas

⁴⁵ En 2º Simposio Internacional de Bibliotecas Digitales (SIBD)

⁴⁶ Open Access Working Group: <http://access.okfn.org/>



ration on the Future of Knowledge Acquisition and Sharing)⁴⁷, en la que se remarcó la necesidad de utilizar las tecnologías para desarrollar sociedades del conocimiento inclusivas, centradas en las personas. Al año siguiente (2008), una serie de acontecimientos reafirmó la madurez del AA: la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y el Desarrollo aprobó los modelos para el intercambio de software y conocimiento en AA; Richard Crocker inauguró el Planet e-Book, un nuevo portal de libros de dominio público en AA; los participantes de la Conferencia Open Access and Research 2008 emitieron la Declaración de Brisbane; se conmemoró el primer Día Internacional del Acceso Libre; y se presentó oficialmente la Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA).

Desde entonces se han multiplicado las acciones tendientes a consolidar el AA como la vía que conduce al conocimiento en la era digital. Los Países Bajos declararon al 2009 como el Año del AA y del 19 al 23 de octubre de ese año se celebró la Primera Semana Internacional del AA (First International Open Access Week). A partir del año 2011, la última semana de octubre de cada año se celebra en todo el mundo la “Semana del Acceso Abierto”, con actividades variadas que incluyen charlas, seminarios, simposios, anuncios de liberación de contenidos⁴⁸ u otros eventos. Además, en ese año se presentó NECOBELAC (Network of Collaboration Between Europe and Latin American-Caribbean Countries), red de colaboración entre Europa, América Latina y Caribe para promover el AA a informaciones del área de la salud.

También Oriente se suma a esta apertura, la Biblioteca Nacional de Ciencias de China y la Academia China de Ciencias adoptaron, en el año 2009, un mandato para el AA y abrieron su primer repositorio. Ese mismo año, los representantes de

27 gobiernos africanos, con la anuencia de cuatro organizaciones intergubernamentales, emitieron la Declaración de Kigali sobre el desarrollo de una sociedad de la información equitativa en África, apelando al acceso equitativo a la información y al conocimiento.

Los jóvenes universitarios demuestran a cada paso que están a la vanguardia del AA. Así, entre tragos y charlas en un bar de Cambridge, Peter Murray-Rust, Cameron Neylon, Rufus Pollock y otros amigos, formularon los Principios Panton⁴⁹(2009) para los datos abiertos en las ciencias, es decir, para que los datos científicos sean de dominio público. Los principios son los siguientes:

1) Declaración explícita de licencia: ésta debe ser precisa, irrevocable y basada en un documento legalmente reconocido en forma de renuncia (waiver) o licencia.

2) Uso de la licencia adecuada: algunas reconocidas licencias no están hechas y no son apropiadas para compartir y resguardar la propiedad de datos.

3) No utilizar cláusulas restrictivas: se desaconseja el uso de licencias que limiten la reutilización comercial o limiten la producción de trabajos derivados excluyendo el uso para ciertos propósitos o por ciertas personas u organizaciones específicas. Este tipo de restricciones hacen imposible, en la práctica, integrar y usar para otros propósitos ciertos conjuntos de datos.

4) Los datos deben ser de dominio público: en ciencias se recomienda que los datos, estén disponibles a través de licencias como Public Domain Dedication and License⁵⁰, o Creative Commons Zero Waiver⁵¹, en consonancia con el financiamiento público de la investigación científica y con el ethos general de compartir y re-utilizar dentro de la comunidad científica; además cumple con el Protocolo para la Implementación de AA a los

⁴⁷ UNESCO. 2007. Kronberg Declaration on the Future of Knowledge Acquisition and Sharing: http://portal.unesco.org/ci/en/files/25109/11860402019Kronberg_Declaration.pdf/Kronberg%2BDeclaration.pdf

⁴⁸ La Sociedad Real, por ejemplo, escogió la Semana del AA de 2011 para anunciar que liberaría los respaldos digitales de sus archivos, que datan desde 1665 hasta 1941.

⁴⁹ Panton principles for open data in science. Disponible en: <http://pantonprinciples.org>

⁵⁰ Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/publicdomain/>

⁵¹ Disponible en: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>



Datos⁵² de Science Commons y con la definición de Conocimiento/Datos Abiertos⁵³.

Entre las declaraciones más recientes, cabe destacar la Declaración de Lyon (2014) sobre el acceso a la información y el desarrollo, cuyo texto dice:

“El creciente acceso a la información y al conocimiento, respaldado por la alfabetización universal, es un pilar fundamental del desarrollo sostenible. Una mayor disponibilidad de información y datos de calidad, así como la participación de las comunidades en el proceso de creación, originarán una asignación de recursos plena y más transparente. 4. Los intermediarios de la información, como las bibliotecas, archivos, organizaciones de la sociedad civil, líderes comunitarios y medios de comunicación tienen la capacidad y recursos para ayudar a los gobiernos, instituciones e individuos a transmitir, organizar, estructurar y comprender la información que es importante para el desarrollo”.

La propiedad intelectual y el AA

El AA propone otra manera de respetar, repartir y gestionar los derechos de autor, de una manera más equitativa para los autores y para la sociedad, beneficiando la difusión y distribución de la producción intelectual. Los postulados del AA presentan nuevas formas de apropiación y difusión de los resultados del avance científico que evitan la cesión exclusiva de derechos por parte de los autores, habilitan vías para el crecimiento de los repositorios, instan a que las instituciones se reapropien de lo que se ha creado bajo su soporte financiero, su prestigio y su historia.

En el año 2007, ante las inquietudes suscitadas en torno al derecho de propiedad intelectual, Lawrence Lessig da vida a la licencia Creative Commons⁵⁴, que promueve el intercambio y utilización legal de con-

tenidos cubiertos por los derechos de autor. Pero, qué es una licencia Creative Commons sino un set de licencias que otorga distintos niveles de permisos sobre una obra (de copia, de modificación, de uso de las copias, de obras derivadas), salvo un punto que no se modifica: la atribución que preserva la autoría de los trabajos, de manera que el autor siempre será el dueño de la obra. Lo único que hace esta licencia es eliminar los obstáculos para la difusión que tiene el Copyright. Aquí no existen “todos los derechos reservados” que sí tienen la mayoría de las publicaciones impresas.

“Las licencias CC no reemplazan a los derechos de autor, ni a la inscripción en el Registro de Propiedad Intelectual, sino que complementan y refuerzan la protección cuando se trata de un medio donde la copia y la distribución es descontrolada” (CC-AR)⁵⁵

Existen 6 licencias distintas y en todas ellas se exige el reconocimiento de la autoría.

Ver Figura n° 1

Los repositorios digitales institucionales

Primeramente, veamos cómo definimos a los repositorios digitales. Estos son, básicamente, bases de datos donde se archivan objetos digitales que brindan una serie de servicios en línea. Esos servicios permiten localizar, capturar, almacenar, ordenar, preservar/conservar y redistribuir/difundir materiales bibliográficos y documentales, en formato digital, para hacerlos accesibles, libremente, a los usuarios (estudiosos, investigadores, docentes, público interesado). Los repositorios adquieren la denominación de “institucionales” cuando reúnen las características puntualizadas por la organización SPARC (Scholarly Publishing and Academic Resources Coalition), es decir, cuando pertenecen a una institución, son de ámbito académico, son acumulativos y perpetuos y son abiertos e interactivos.

⁵² Disponible en: <http://sciencecommons.org/projects/publishing/open-access-data-protocol/>

⁵³ Disponible en: <http://opendefinition.org/od/2.1/en/>

⁵⁴ CC. Disponible en: <http://www.creativecommons.org.ar/licencias>

⁵⁵ Creative Commons Argentina. Disponible en: <http://www.creativecommons.org.ar/>

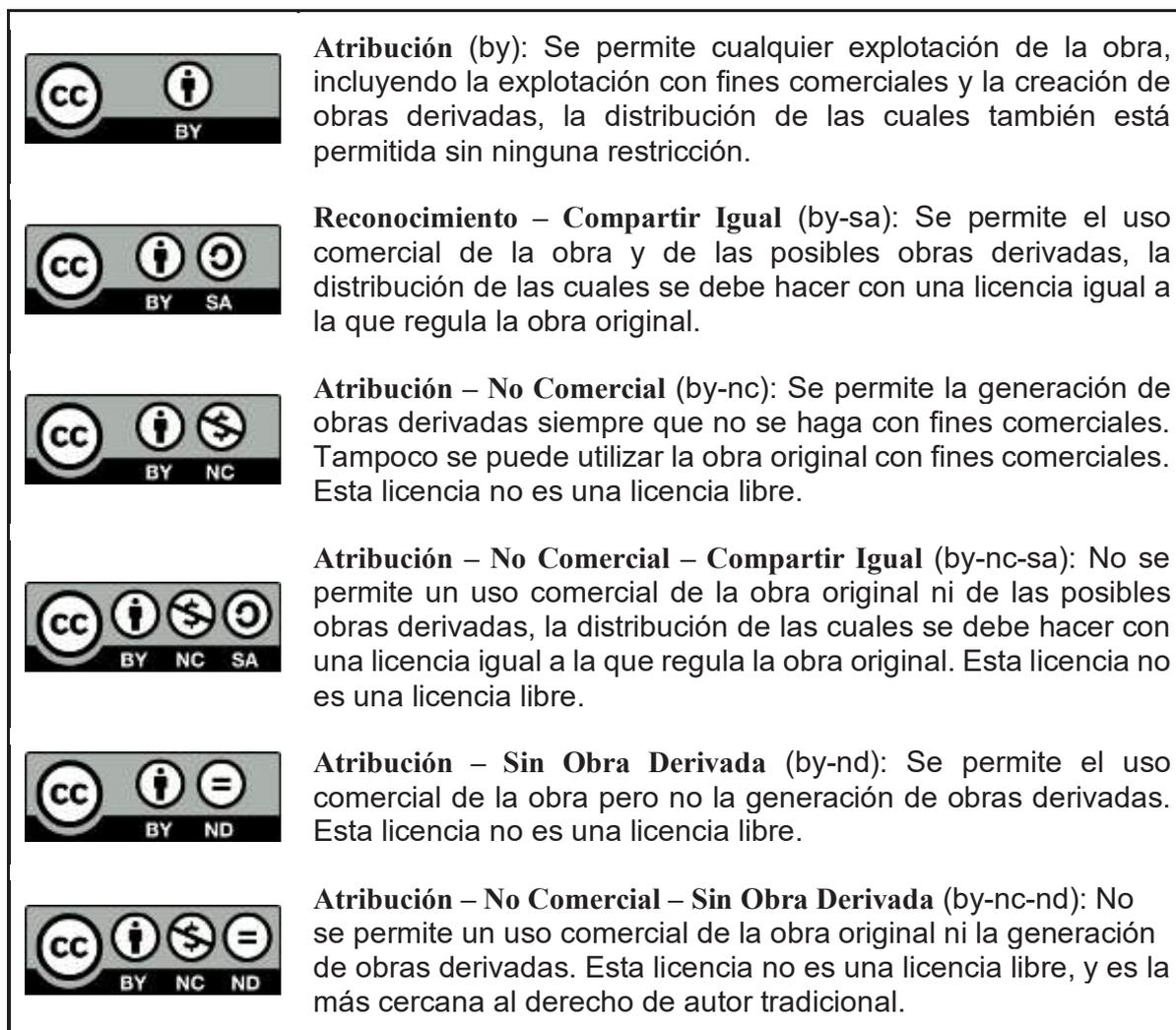


Figura n° 1: Licencias Creative Commons. Fuente: Creative Commons Argentina. Fecha de captura: 19-01-2017

Estos repositorios adquieren notoriedad a partir del año 2007, cuando l'Agence Nationale de la Recherche de Francia, dispone en AA los resultados de las investigaciones que financia. Al año siguiente, el US National Institutes of Health y el Gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid plantean la misma iniciativa con el fin de dar visibilidad a los resultados de investigaciones financiadas por instituciones del Estado. A partir de entonces, estas acciones se replican en distintos países, aunque con diferentes dinámicas, y empiezan a proliferar los repositorios con más o menos las mismas finalidades, por una parte, reunir, albergar, registrar, dar visibilidad, difundir y preservar la producción académica y científica -editada e inédita- de los miembros de una comunidad científica; y, por la otra, posibilitar el acceso inmediato e irrestricto de la sociedad al cono-

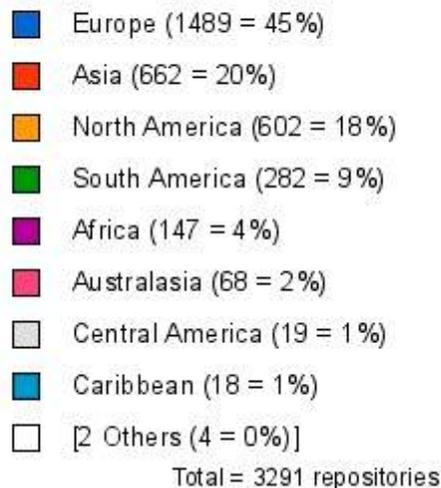
cimiento científico, en consonancia con las políticas internacionales de AA.

Los organismos públicos y privados, principalmente las universidades, trabajan en la creación, el desarrollo, la alimentación y el mantenimiento de repositorios digitales institucionales, reconociendo en ellos el nuevo paradigma de la comunicación científica, donde confluyen los cauces oficiales y habituales de la comunicación, sumados a las políticas de AA (Villadónica Gómez, 2011).

Pero ¿dónde están estos repositorios? Lógicamente en la web, con acceso masivo a través de la red internet. Si observamos las estadísticas del Directory of Open Access Repositories⁵⁶ veremos que la distribución geográfica de los repositorios tiene a Europa

⁵⁶ OpenDOAR. Disponible en: <http://www.opendoar.org/find.php?format=charts>

Proportion of Repositories by Continent Worldwide



OpenDOAR 19-Jan-2017

Gráfico n°3. Repositorios digitales distribuidos por continentes. Fuente: OpenDOAR. Fecha de captura: 19-01-2017

como el continente que, en 2017, posee el mayor número de repositorios (1489), seguido por Asia (662) y Norteamérica (602). Estos 3 espacios físicos concentran más del %82 de los repositorios existentes en el mundo. Las otras regiones geográficas del planeta se ubican por debajo del %8, como lo ilustra el gráfico siguiente:

Ver gráfico n° 3

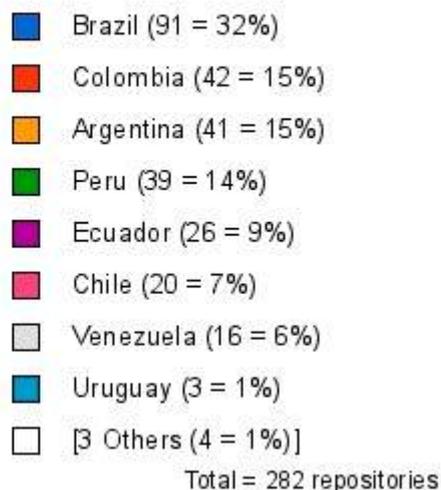
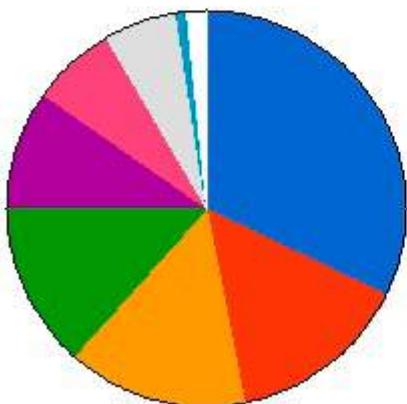
En América del Sur, el panorama de los repositorios no es muy alentador, para el 2017 suman solamente 282 repositorios. El país con mayor

número de repositorios es el Brasil (91), seguido, a gran distancia, por Colombia (42) y Argentina (41), Perú (39), Ecuador (26), Chile (20), Venezuela (16), Uruguay (3), Bolivia (2).

Ver Gráfico n° 4

La distribución de los documentos depositados en los 41 repositorios de nuestro país responde a los contenidos siguientes: a) artículos publicados en revistas científicas; b) artículos derivados de tesis y disertaciones; c) partes de libros y secciones de éstos; d) ponencias y disertaciones; e) documentos de trabajo de investigaciones; f)

Proportion of Repositories by Country South America



OpenDOAR 20-Jan-2017

Gráfico n°4. Repositorios sudamericanos. Fuente: OpenDOAR. Fecha de captura: 20-01-2017



Content Types in OpenDOAR Repositories Argentina

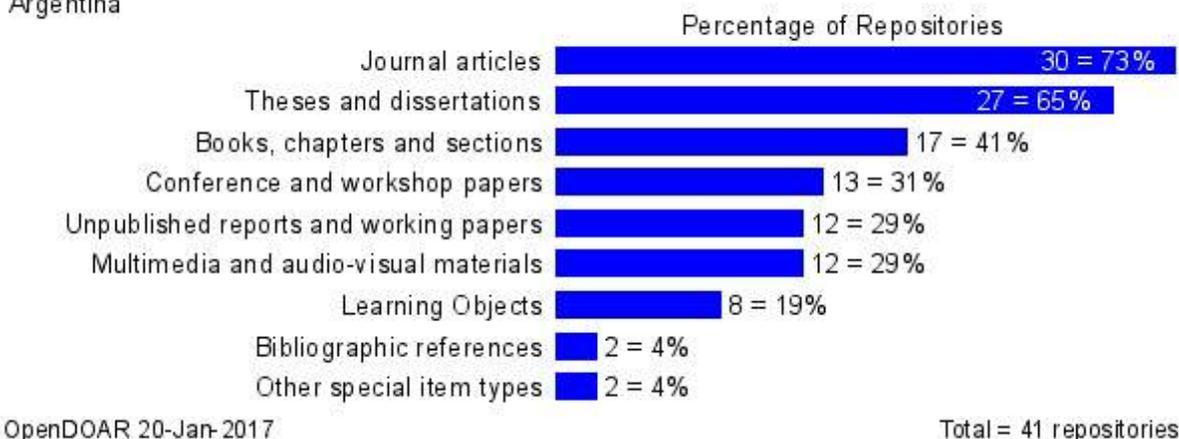


Gráfico n°5. Repositorios argentinos, distribución de contenidos. Fuente: OpenDOAR. Fecha de captura: 20-01-2017

publicaciones multimediales y audiovisuales; g) documentos de aprendizaje; h) referencias bibliográficas; i) otros ítems (documentos de otra categoría).

Ver gráfico n° 5

Este estado de situación de los repositorios muestra a las claras las diferencias en cuanto a los progresos del AA. Podríamos afirmar que el esquema de crecimiento de los repositorios conserva el patrón de avance científico de países desarrollados y subdesarrollados, dos realidades que contrastan bruscamente por múltiples razones: organización político-social, estructuras productivas, recursos financieros, modos de vida, entre otros. En los países desarrollados, la investigación científica ocupa un espacio importante y cuenta con financiamiento asegurado. Además, poseen desarrollos tecnológicos propios que les permiten autoabastecerse, expandirse y seguir progresando. En las regiones subdesarrolladas, en cambio, los recursos destinados a la investigación son exigüos y las tecnologías se introducen a través de compañías multinacionales. Es necesario trabajar fuertemente para equiparar estos desfases.

Una cuestión que siempre está presente al momento de decidir el depósito de trabajos en los repositorios digitales institucionales es el derecho de autor. La mayoría de los repositorios adhiere, en esta materia, a los postulados del AA. Aquí, los derechos de autor adoptan la forma de licencias,

contratos, acuerdos o autorizaciones que regulan los derechos y las obligaciones de las partes sobre:

Autoría: los que autorizan la publicación son los autores y puede requerirse, adicionalmente, la autorización de directores y financiadores.

Derechos patrimoniales: derechos y obligaciones de las partes sobre: declaración de titularidad de los derechos de explotación, poseer autorización en caso de cesión de derechos a terceros, o de financiamiento de terceros, aclaración de compromisos de confidencialidad, voluntad de eximir a la institución en caso de demandas, expresión de la cesión no exclusiva del derecho a comunicación.

Condiciones de depósito: derechos y obligaciones de las partes sobre: permisos para almacenamiento digital, conservación, incorporación a otras bases de datos, adaptación a diferentes interfaces de visualización, migración de formato y realización de copias de resguardo.

Condiciones de acceso: limitaciones respecto de acceso, inmediato o con embargo.

Estas licencias de depósito (acuerdos entre autor e institución) se complementan con las licencias Creative Commons, anteriormente referenciadas.

En nuestro país, el Sistema Nacional de Repositorios Digitales⁵⁷, iniciativa del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva con-

⁵⁷ SNRD. Disponible en: <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>.

juntamente con el Consejo Interinstitucional de Ciencia y Tecnología, a través de sus representantes en el Consejo Asesor de la Biblioteca Electrónica de Ciencia y Tecnología, ejecuta acciones destinadas a conformar una red interoperable de repositorios digitales en ciencia y tecnología, a partir del establecimiento de políticas, estándares y protocolos comunes a todos los integrantes del sistema.

Conclusión

La realidad política imperante en los países latinoamericanos, en los planos social, económico, tecnológico y cultural, es el factor determinante a la hora de su inserción en la sociedad del conocimiento, ya instalada en los escenarios de los países desarrollados. Las transformaciones que se están produciendo en el campo de la comunicación científica requieren de una reacción rápida que conduzca a la acción y permita encausar la producción científica hacia el AA.

En relación con la producción científica, es necesario defender los patrimonios intelectuales para impedir que sean procesados por otros y se pierdan o diluyan las producciones y creaciones locales. Los cánones de la comunicación científica actual imponen que ésta sea abierta, accesible a través de la red internet, disponible a texto completo, no sólo de los resultados finales, sino también de los datos, de los avances y de los productos parciales. Habrá, lógicamente y en ciertos casos críticos, restricciones y embargos, protección de datos, autoría de patentes o información confidencial, que restrinjan el acceso a la información científica de carácter reservada, por sus cualidades sensibles, pero el número de éstas debería ser poco representativo.

El mundo marcha a pasos firmes por los caminos del AA, lo vemos en diversas iniciativas como el Open Aire 2020, impulsada por la Comisión Europea, que promociona las publicaciones abiertas y potencia el acceso a los datos de investigación; el proyecto Horizon 2020, que insta a los responsables de proyectos financiados con fondos públicos a elaborar el correspondiente Data Ma-

nagement Plan⁵⁸, comprometiéndose a poner los datos en AA. La red internet alberga miles de repositorios científicos y los pone a disposición de la comunidad científica. Los autores publican sus artículos y reciben al momento las opiniones de sus colegas. La revista científica, como producto final, está cambiando al igual que el artículo como documento final de una determinada investigación. Todo el proceso de investigación puede ser abierto, visualizado, usado.

Del mismo modo, está cambiando el proceso académico y administrativo de evaluación del investigador. La medición del impacto de las publicaciones científicas asume nuevos criterios, basados en el análisis del tráfico, consumo y calidad de los datos (Altmétricas), posibilitando una mejora en la evaluación del impacto de la ciencia y de los científicos. (Martínez, 2016).

En este contexto, las universidades tendrán que buscar un modelo sostenible para encausar sus servicios de publicaciones hacia el nuevo mundo de la comunicación científica.

Bibliografía

BERTI, Agustín y BLANCO, Javier (2013): "¿Objetos digitales?". En: *IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Tecnología: Tensiones, continuidades y rupturas*. Universidad Abierta Interamericana [En línea]. Buenos Aires, Universidad Abierta Interamericana 12 p. Consultado el 15/01/2017. URL: <http://www.aacademica.org/agustin.beriti/42.pdf>

MORALES CAMPOS, Estela (2015): *Actores en las redes de infodiversidad y el AA*. México [En línea], UNAM. 198 p. Consultado el 15/01/2017. URL: file:///C:/Users/Lili/Downloads/actores_redes_infodiversidad_acceso_abierto.pdf

PATALANO, Mercedes (2005): "Las publicaciones del campo científico: Las revistas académicas de América Latina". En: *Anales de la documentación* [En línea]. N° 8, p. 217-235.

⁵⁸ H2020, DMP. Disponible en: http://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/grants_manual/hi/oa_pilot/h2020-hi-oa-data-mgt_en.pdf

Consultado el 15/01/2017. URL: <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/1451/1501>

DE VOLDER, Carolina (2011): “El movimiento de AA”. En: *El ejercicio del autoarchivo en el repositorio temático E-Lis por parte de los bibliotecarios argentinos*. Mar del Plata, UNMP. Tesis. Gomez, Nancy, dir., p. 16-23

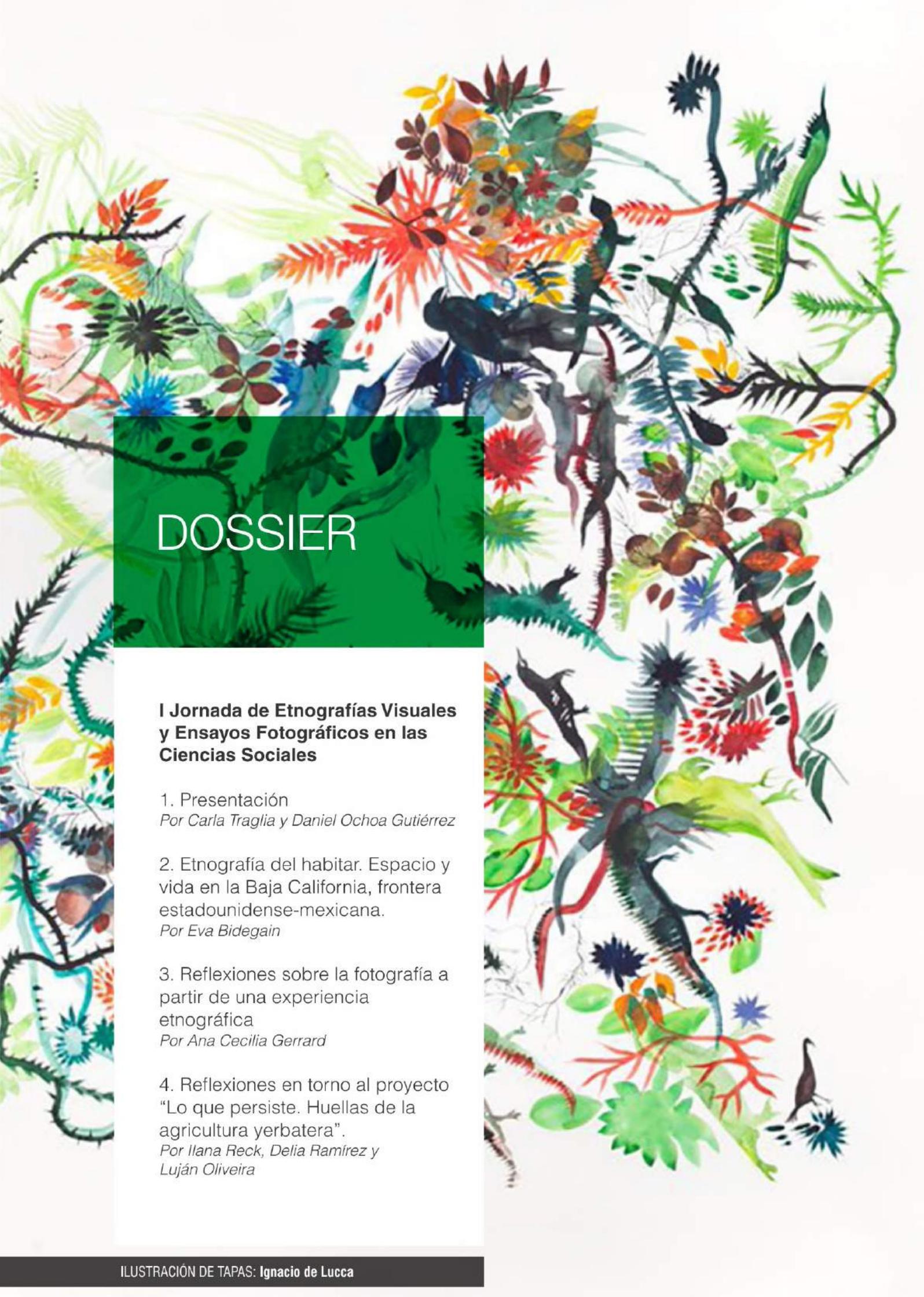
FAUSTO, S. (2013): “Evolución del AA – breve histórico”. En: *SciELO en Perspectiva*. Consultado el 01 de noviembre de 2016. URL: <http://blog.scielo.org/es/2013/10/21/evolucion-del-acceso-abierto-breve-historico/>

MARTÍNEZ, Didac (2016): “Publicar ciencia abierta en un mundo abierto (II): por un nuevo modelo de comunicación científica”. En: *Universidad: El blog de Studia XXI* [En línea]. Consultado el 31/01/2017. URL: <http://www.universidadsi.es/publicar-ciencia-abierta-mundo-abierto-ii-nuevo-modelo-comunicacion-cientifica/>

SALA, Hernán E. y NÚÑEZ PÖLCHER, Pablo N. (2014): “Software Libre y AA: dos formas de transferencia de tecnología”. En: *CTS: Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*. Vol. 9, n° 26, pp. 115.

“Declaración de la Habana hacia el accesos equitativo a la información en salud (2001). En: *Revista Española de Salud Pública* [En línea]. Vol. 75, núm. 2, marzo-abril. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad Madrid. pp. 105-106. Consultado el 31/01/2017. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17075202>





DOSSIER

I Jornada de Etnografías Visuales y Ensayos Fotográficos en las Ciencias Sociales

1. Presentación

Por Carla Traglia y Daniel Ochoa Gutiérrez

2. Etnografía del habitar. Espacio y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.

Por Eva Bidegain

3. Reflexiones sobre la fotografía a partir de una experiencia etnográfica

Por Ana Cecilia Gerrard

4. Reflexiones en torno al proyecto "Lo que persiste. Huellas de la agricultura yerbatera".

*Por Ilana Reck, Delia Ramírez y
Luján Oliveira*

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca
www.boladenieve.org.ar/
artista/11772/de-lucca-ignacio

PRESENTACIÓN

I Jornada de Etnografías Visuales y Ensayos Fotográficos en las Ciencias Sociales

Por Carla Traglia y Daniel Ochoa Gutiérrez

El 29 de noviembre del 2016 en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM se llevó a cabo la “I Jornada de Etnografías Visuales y Ensayos Fotográficos en las Ciencias Sociales”, organizada por la Secretaria de Investigación y Posgrado, el Departamento de Antropología Social (FHyCS - UNaM) y la Unidad Ejecutora en Ciencias Sociales Regionales y Humanidades (UE-CISOR. Jujuy). El propósito de este encuentro consistió en reflexionar y analizar el lugar y los usos de la fotografía en el contexto de producción del conocimiento científico. A la vez, pretendió inaugurar un debate poco frecuente relacionado a la problematización sobre las herramientas-instrumentos-estrategias metodológicas empleadas en el trabajo de campo. La propuesta se organizó en dos instancias: la primera consistió en la presentación de *Etnografías Visuales*, cuyo objetivo era analizar el uso y los procedimientos para la inserción de la fotografía en el trabajo de campo cualitativo o etnográfico. La segunda propuesta radicó en la *Muestra de Ensayos Fotográficos*, con el fin de mostrar relatos visuales que expusieran el proceso de investigación o fragmentos de éste.

En sus inicios, y en la actualidad, observamos que la fotografía es una herramienta para la exposición de lo exótico, la exaltación de la alteridad o la evidencia más contundente del investigador del “estar allí”. De esta forma, su uso como ilustración, evidencia o prueba de veracidad ha llevado a cuestionarnos acerca de su rol y el lugar que ocupa en la pretensión de objetividad en las ciencias sociales. Pensar en la fotografía en este campo nos remite a la vieja discusión objetividad-subjetividad. ¿Es posible que la fotografía sólo sea una evidencia del “haber estado allí”? ¿O es una mera expresión artístico-documental del trabajo del et-



nógrafo-investigador? Quizás por no haberse explicitado demasiado el lugar que se le otorgaba en el registro etnográfico, por mucho tiempo fue asociada al ámbito del arte y por ello considerada como poco relevante, apenas sugerente, o inclusive llevada al plano de lo anecdótico, lo subjetivo y de múltiple interpretación. Durante esta jornada, los participantes nos adentramos en esta discusión y nos permitimos la posibilidad de asignarle un lugar predeterminado y esencial a la fotografía en el proceso de investigación social.

Inicialmente pusimos en debate el hecho de que la comprensión etnográfica debe mucho a lo no discursivo. Hay lenguajes que no son traducibles ni a la palabra hablada ni a la escritura, y es en este sentido que la fotografía cobra un lugar relevante. Los ejes de discusión de los trabajos presentados rondaron principalmente en torno a la fotografía como complemento y/o redundancia del texto, los límites del o los usos de la fotografía en un proceso de investigación y, particularmente, sobre qué define a una fotografía como “etnográfica”: ¿el tema que representa o sus usos?

Los límites de lo que se debe y se puede fotografiar son ineludibles y constantemente puestos a prueba. Por eso se torna necesario explicitar su uso durante el trabajo de campo, al igual que lo hacemos cuando grabamos o tomamos notas delante de nuestros interlocutores. En sintonía con ello, resulta determinante adoptar un abordaje metodológico específico en el que se diseñe una matriz de entrada y se identifiquen los ejes fundamentales para el ensayo-registro fotográfico. Esta decisión metodológica nos insta al desafío de crear y construir (una imagen de) el objeto de estudio a través de otro espectro: aquel que no puede ser relatado, que debe ser mostrado. Se trata de darle a la fotografía el tipo de tratamiento documental-analítico y el estatus epistemológico adecuado. Una vez que decidimos incorporarlas como parte del registro, debemos pensar qué relación estableceremos con lo visual a lo largo de la investigación.

Los trabajos también han señalado que la fotografía es a la vez recurso y objeto de análisis, que puede llevar al investigador a transitar otros caminos posibles para ir de su propia reflexividad a la reflexividad de los sujetos sociales. En este sentido, se trata de utilizarla como una herramienta en la reconstrucción etnográfica y de repensarla como elemento central de nuestras observaciones y reflexividad durante el trabajo de campo. Esto nos incita a preguntarnos cómo y qué está mirando el investigador que las incluye en el texto¹.

¹ Jiménez Trejo ha señalado que “la fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite”. Es una representación construida por el investigador a partir de su propia mirada y experimentación a lo largo del proceso de interacción con los sujetos, es decir, en el campo propiamente dicho (Traglia, 2016). Consultar: JIMENEZ TREJO Luis A. (s.f.). “La imagen como fuente de la investigación social, una reflexión actual”. Recuperado el 23 de agosto de 2016, de www.fotografia-practica.com/articulolaj02; TRAGLIA, Carla. “Notas sobre una aproximación al objeto de estudio desde el uso de la fotografía”. Ponencia presentada en I Jornada de Etnografías Visuales y Ensayos Fotográficos en las Ciencias Sociales. 29 de noviembre de 2016. FHYCS. UNAM.



Con motivo de recuperar los principios que guiaron este debate, el Dossier de este número 8 de La Rivada se compone de tres trabajos, los cuales abordan, desde diferentes ángulos, la idea de la inserción de la fotografía en el trabajo de campo. Asimismo, discuten acerca del objetivo implícito/explicito de su utilización y ponen de relieve las ventajas y desventajas de la decisión metodológica tomada, a la vez que nos permiten visualizar cómo ésta puede ser utilizada como un recurso/ herramienta en *distintas fases del proceso investigativo*: el trabajo de Eva Bidegain inaugura el debate, privilegiando la instancia de ingreso a campo, el de Cecilia Gerard se centra en una instancia intermedia y el de Delia Ramirez, Ilana Reck y Luján Olivera reflexiona sobre la instancia de cierre de un proceso de investigación de muchos años.

El trabajo de Eva Bidegain indaga sobre las posibilidades que brinda la fotografía al constituirse como una *aliada* para dar cuenta de la alteridad, de lo extraño, de lo que se ve y vive como diferente. Bidegain realiza su trabajo en la frontera norte de México con Estados Unidos, en la zona de Baja California Norte, y *hace zoom* en las ciudades de Tijuana, Mexicali y Ensenada. El objetivo de su investigación antropológica es problematizar el uso de los espacios ecológico-culturales por parte de pacientes en tratamiento por tuberculosis pulmonar, y cómo esta cuestión se vincula con las representaciones y prácticas del modelo biomédico sobre la enfermedad (disease) y el padecimiento (illness). Para la autora, la fotografía permite al investigador-antropólogo capturar un instante de realidad y otorgar indicios del habitar en la frontera y de elementos de la vida material, factores primordiales para el abordaje de su objeto de estudio.

El trabajo que presenta Cecilia Gerrard analiza y registra una ceremonia “tradicional” que consiste en la vigilia de Malvinas en Río Grande (Tierra del Fuego), y que busca conmemorar a los caídos durante la guerra de 1982. La cohesión social que supone esta ceremonia es cuestionada y problematizada por la autora, cuyo objetivo es analizar la supuesta “extinción” a la que se vieron condenadas las comunidades Selk’nam por el discurso hegemónico sobre la composición social en ese territorio. Así Gerrard pone de relieve que la fotografía es una herramienta *en sí misma* para reconstruir los ámbitos imaginarios y procesos sociales invisibles-invisibilizados que investigamos. Además, señala que, de la mano del relato, el registro fotográfico es una excusa que nos permite recorrer la línea del tiempo desde el presente vivido por el investigador hacia el pasado silenciado, transitar los senderos de la memoria y de las geografías. En este sentido, la memoria puede ser observada y representada visualmente, a la vez que es esa visualidad la que nos permite cuestionarnos acerca de lo que ha sido representado como memorable, lo que debe y no debe ser recordado.

De esta manera, tanto en el trabajo de Gerrard como en distintos pasajes de los trabajos presentados, hemos visto que la fotografía también nos otorga elementos que nos permiten re-significar otras imágenes construidas a lo largo del tiempo, imágenes que también han adquirido



Instituto Nacional de Estadística y Censos

una fuerte eficacia simbólica para la dominación de comunidades y sus territorios.

El tercer trabajo que integra este Dossier fue realizado por las antropólogas Delia Ramirez e Ilana Reck y la artista plástica Luján Olivera. Las autoras señalan la importancia del uso de la fotografía durante la instancia final de una larga labor investigativa con productores rurales en la zona centro de la provincia de Misiones. Al constituirse como un medio ideal para la devolución, comunicación y divulgación de resultados, señalan la importancia de que su utilización debe ser una decisión premeditada y específica en el abordaje metodológico; pues conlleva implicancias directas en la relación entre el investigador y los sujetos de la investigación. Las autoras construyen los datos en la producción fotográfica y realizan un proceso posterior de selección y montaje guiadas por las categorías analíticas que se pre-establecen pero que, a la vez, son instauradas en el mismo proceso creativo.

Esta diversidad en los trabajos expuestos nos permite poner de relieve que los usos e implicancias de la fotografía en la investigación son variados. Las imágenes nos llevan a elaborar una forma particular de *cuestionar* la alteridad que experimenta el investigador – el objeto de estudio-; contribuyen a *visibilizar* y *legitimar* la presencia de un otro invisible, oprimido, subalterno; nos conducen a *cuestionar* y *tensionar* la relación entre el registro oral y el visual y nos obligan a *pensar nuevas formas* de registros y abordajes metodológicos.

Cómo citar esta presentación:

Presentación Dossier: "Primera Jornada de Etnografías visuales y ensayos fotográficos en las Ciencias Sociales". Revista La Rivada 5 (8) 2017, 43-46.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/dossier/137-presentacion-del-dossier-de-la-i-jornada-de-etnografias-visuales-y-ensayos-fotograficos-en-las-ciencias-sociales>



UNM
Universidad Nacional de Misiones

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense- mexicana.

*Ethnography of inhabiting. Spaces and life in
Baja California, US-Mexican border.*

Eva Bidegain*

Ingresado: 18/05/17 // Evaluado: 01/06/17 // Aprobado: 03/06/17

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre el uso de la fotografía en la etnografía, y sobre las similitudes y diferencias con el registro sonoro documental a partir del trabajo de campo sobre la relación del uso de espacios ecológico-culturales y las representaciones y prácticas terapéuticas y preventivas biomédicas de la tuberculosis pulmonar en la frontera norte de México, años 2016 y 2017.

Palabras claves: Fotografía – Etnografía – Habitar - Sonidos

Abstract:

Notes regarding the use of field photography and ethnography, and the similarities and differences with the documentary sound record. Reflections from the fieldwork on the relation of the use of ecological-cultural spaces and the representations and therapeutic and preventive biomedical practices of pulmonary tuberculosis in the northern border of Mexico, in 2016 and 2017.

Key words: photography – ethnography – inhabity - sounds



Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Universidad Nacional de Misiones

Eva Bidegain

*Arg. (1980). Lic Antropología Social. Universidad Nacional de Misiones. Magister en estudios de Ciencia Tecnología y Sociedad, Universidad Nacional de Quilmes. Doctoranda del CIESAS, sede DF. Actualmente trabaja como becaria en el CIESAS DF –CONACyT. México. evabidegain@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Bidegain, Eva (2017). Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana. Revista La Rivada 4 (8), 47-60.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/dossier/138-etnografia-del-habitar-espacios-y-vida-en-la-baja-california-frontera-estadounidense-mexicana>

Este es un ensayo reflexivo sobre la fotografía (y el lenguaje visual) en campo, escrito durante el proceso de hacer una etnografía donde la fotografía es un recurso de ingreso a la ciudad vivida, la forma de habitar. Las reflexiones toman en cuenta la propia experiencia de habitar un nuevo espacio, la aldea *en estudio*, en tanto antropólogo y su mirada sobre el habitar, entendida como la experiencia del espacio de los sujetos que lo residen o transitan y que están conformando a su vez, su propio cobijo. Las formas de residir, de habitar, cambiarán según el modo en que se viva y ocupe un espacio: ya sea como migrante de paso, recién llegado, afincado, o de aquel que nació y ya no se movió de su lugar. La residencia cambia si es resultado de una situación esporádica o específica como la del turista, y también, por cierto, en tanto antropólogo.

Nos interesa problematizar el uso de los espacios ecológico-culturales por pacientes en tratamiento de tuberculosis pulmonar, y cómo este uso se vincula con las representaciones y prácticas del modelo biomédico sobre la enfermedad (disease) y el padecimiento (illness). La tuberculosis pulmonar es una enfermedad espacial, se la contrae al respirar en ambientes insalubres, y su tratamiento se ha desplazado a los espacios domésticos. Esto hace que el abordaje sea escalado: la región, la urbe, el espacio doméstico y la movilidad por espacios no domésticos (laborales, de consumo, de ocio). Nos encontramos en un espacio de zona de frontera entre México y Estados Unidos. La fotografía ha sido planteada en las dos primeras escalas: como un registro de nuestra mirada en el ingreso al campo y como una cartografía visual. Sin embargo, proponemos experimentar con una etnografía del sonido para la escala del espacio íntimo, privado, la de los espacios domésticos y los de ocio y consumo.

Clifford Geertz (1973) decía que se hacía etnografía en la aldea, pero ésta también es una etnografía de la aldea, y de los aldeanos que habitan dicha aldea.

Junto con la alimentación y el agrupamiento de los sujetos, el espacio participa en la identidad, en el terruño, en la modelización del ambiente ecológico a un ser/estar en el mundo.

Las formas de residir, de habitar, cambiarán con estrategias preventivas y de tratamiento cuando irrumpe la enfermedad: la segregación espacial es la concreción de los imaginarios de la enfermedad de tuberculosis.

Este ensayo está presentado en dos partes: la primera despliega notas sobre lo que significa el uso del lenguaje visual en el campo y las diferencias sobre la imagen en movimiento y el sonido. La segunda, el ensayo visual, presenta los avances y el resultado de las primeras semanas de campo.

a. Silencio

A diferencia del video y del audio, las fotografías son silentes. El sonido permite dar una idea de espacio, de tridimensionalidad. En cuanto a la imagen, la fotografía puede ser icónica o ser índice de dicha tridimensionalidad, es decir, puede asemejarse a lo representado o puede dar indicio de parte de lo representado. La fotografía etnográfica puede ser una toma directa o puede ser una pose, como las famosas fotografías de los indígenas del Paraguay de Guido Boggiani.¹ Son artificios estéticos, ficciones (Sontag, 2006), relatos al fin.

Las fotografías no logran captar el tiempo que transcurre sino sólo un momento detenido. El sonido, en cambio, requiere de la alternancia con el silencio e incorpora el tiempo. Las fotografías no pueden capturar, como el film, el sonido de los espacios.

Las fotografías que presentamos sobre el habitar requieren de la participación del lector para completar la experiencia total. Pero no sólo la del sentido de la imagen, sino también para imaginar los sonidos de los vehículos, la bocina de los buques del puerto, los motores y frenos de los camiones, la tonada norteña, la forma de pedir “parada” en el bus colectivo, las aves, el viento, los vendedores ambulantes, las conversaciones en la vía pública, en los puestos de tacos de birria y de pescado.

¹ <https://archiviodelverbanocusioossola.com/2012/03/25/dal-verbano-al-chaco-lavventurosa-vita-di-guido-boggiani-il-piemontese-che-spari-nella-giungla/> (consultada en Mayo 2017)



En este sentido, las fotografías son indicios, muestran el hábitat y algunos elementos de la cultura material al que, como un arqueólogo, el lector debe colegir una asociación posible con el hábitat. Este movimiento es fantástico e incompleto.

b. ¿Registro o guión?

La cientificidad de la fotografía radica en que ésta no sea manipulada con recursos de estilo o con recursos técnicos como filtros, velocidad, sobreexposición, saturación. Según el canon, en el lenguaje documental debe predominar la toma directa y en blanco y negro.

Marcus Banks (2016), en su estudio de la fotografía de la escena del crimen, nos invita a pensar sobre el estado de verdad (o veracidad) que impone la fotografía antes de que la escena del crimen sea alterada por la policía forense.

Un amigo arqueólogo recalca la importancia del registro fotográfico del sitio arqueológico en todo el proceso de “descubrimiento” en su entorno “natural” antes de la limpieza de las piezas. Los ateneos médicos usan la imagen para la presentación de partes del cuerpo humano, vísceras, cirugías como una prueba de verdad del caso médico -la mayoría de las veces, partes sin rostro, partes del cuerpo orgánico-. En el modelo biomédico de atención de la enfermedad, no resulta curioso que la fotografía médica ignore al sujeto y que el arqueólogo se detenga en las huellas, en los inscriptores. En ambos, el sujeto social y cultural está ausente. Sólo existen indicios, fragmentos, que el bricoleur armará en una narrativa.

¿Es la fotografía etnográfica una imagen que dé veracidad sobre el campo?

Si un ángulo o una toma es ya una manipulación de la escena, entonces la fotografía es como la edición de las partes de un informe etnográfico; y las notas de campo y las partes de entrevistas son una expresión de la mirada del antropólogo, de su episteme, de su ideología, de su sesgo, de su EGO. Sí, un bricoleur. Y precisamente, en el ver, escuchar, escribir de Cardoso de Oliveira (1996), hay ausencia de sentir, de emociones comparti-

das, afectadas entre investigador e investigado, o entre investigador y objeto porque ¿qué es sino la decisión de seleccionar algo como fotografiable?

Contra todos los sueños del positivismo, también la fotografía etnográfica es subjetividad.

Respecto a la actividad de la ciencia, Latour (1992) denominaba inscriptores a las marcas en las bandas de gel de las corridas del PCR. En este sentido, la fotografía de campo puede ser considerada un inscriptor para el conocimiento que se está construyendo, es decir, para las indagaciones del que está “mirando”.

c. Mirada

Lo que nos preguntamos cada vez que vemos fotografías en una etnografía, es cómo y qué está mirando el antropólogo que las incluye en el texto. Algunas veces es una evidencia del espacio, del antropólogo in situ. Otras veces es la exacerbación de lo exótico, de los adornos, de las formas de llevarlos y de los modos de comer, amamantar, manipular objetos de la cultura material, danzar y todo lo que sea distinto para quien explora como investigador. La mayoría de las veces, consideramos que no se reflexiona sobre la imagen, el lugar en el texto, cómo se relaciona con el relato ni sobre la metodología.

En algunas ocasiones parece predominar un uso como ilustración, y en otras como evidencia, como prueba de veracidad. Son pocas las veces en que se las deja hablar solas a las fotografías, como podemos observarlas en los libros de ensayos fotográficos, que parecen fluctuar entre la expresión artística y el documento, como National Geographic o World Press Photo.

En los concursos de fotografía etnográfica, nos hemos dado cuenta de que hay también una fluctuación entre el tema que se representa - “antropológico”- y la calidad estética de la fotografía. Ésta es una de las tensiones de la fotografía en campo.

Los temas sobre ciertos grupos válidos de tomarse como objeto de conocimiento antropológico, indígenas, migrantes, pobres, suburbios, tribus urbanas, suelen ser las tradicionales fotos



antropológicas; así como también los adornos, las danzas y lo exotizado. El zoom repara en el detalle de la cultura material y también como ilustración.

Luego, está la calidad estética, el modo que hemos sido enseñados a valorarla. En este sentido, las fotografías parecen aspirar al fotoperiodismo o a la fotocrónica. ¿Qué tan alejada de una fotografía etnográfica está la de Dianne Arbus, Annie Leibovitz, John Hilliard o el misionero Oscar Bony? ¿Es el tema lo que hace a una fotografía etnográfica? ¿O es el uso dentro de un discurso?

Margaret Mead decía que la antropología es una disciplina de la escritura. ¿Qué espacios crea la antropología que usa el lenguaje de la imagen? ¿La imagen es un complemento? ¿Es la redundancia del texto escrito? ¿Es la recreación lo que el antropólogo percibe?

Parte dos.

El ensayo visual

I. Indagaciones

¿Cuál es la relación del habitar los espacios domésticos, el vecindario y la ciudad con la experiencia de la autoatención y cuidado en el curso del padecimiento de una enfermedad infecciosa como la tuberculosis pulmonar?

¿De qué manera el registro fotográfico permite dar cuenta de dónde se desarrolla la vida cotidiana de los que estudia? ¿Cómo dar cuenta del espacio no como escenario sino como expresión vital, y del padecimiento de la tuberculosis pulmonar?

Y, finalmente, ¿de qué manera la mirada del antropólogo es influenciada por las diferencias socioeconómicas y culturales que implican el hecho de vivir en un espacio de zona de frontera y qué relaciones construye con los sujetos y con los

aspectos del objeto de estudio? ¿Desde qué lugar interpreta el antropólogo?

II. Territorio como espacio habitado

El espacio donde hemos capturado un instante de realidad es Baja California Norte, una península separada del México continental y en frontera con los Estados Unidos. Son tres las ciudades donde finalmente hacemos zoom: Tijuana, Mexicali y Ensenada.

La zona de frontera con los Estados Unidos marca el ritmo comercial, de oferta laboral, de explosión demográfica, de la situación migratoria, de los rasgos culturales de habitar esta ciudad: en los estilos urbanísticos, edificios, en las costumbres, la forma de vestir “vaquera”, en el hablar a lo “pochó”, el vestir las segundas, el desayunar hot cakes si salimos afuera a comer, y en la preocupación por el pinche Trump y cómo alterará el cruce por trabajo, por la familia que reside allí, muchas veces sin contar con la posibilidad de volver por no tener papeles; las rancheras y las bandas, el hablar “golpeado”, el espanglish, la forma de llamar a las cosas de un modo distinto a los mexicanos (los defeños chilangos) y a los sudamericanos, que no sabemos la diferencia entre sodas y aguas.

La periferia norte del centro de México se parece a nuestra frontera con Brasil y Paraguay: un espacio de disputa, de defensa del territorio y de la nacionalidad ante las “invasiones” de piratas y de empresas extractivas norteamericanas. Paradójicamente, los fronterizos somos los menos parecidos al ser nacional imaginado por el centro, somos un poco de todo, mezclado. Aquí, agringado; allí abrasilerado o paragua. Hay una distinción, una separación y también una complementariedad con el centro y con el sur.

Desde la década de los noventa, sobre todo luego de la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (NAFTA), la Baja California absorbe gran parte de la migración interna sur-norte. Los contingentes vienen con expectativas de empleo, de oportunidades y también, por ser



una de las rutas principales de narcomenudeo sur-norte. Norte árido, desierto, donde los problemas con el abastecimiento del agua potable para consumo y para regadíos son acuciantes, el peyote y el bufo alvurius, los que permiten hablar con el venado y el coyote.

La explosión demográfica se expresa en las mayores tasas de notificación de tuberculosis, HIV, sífilis, pero también en las de consumo de estupefacientes, de alcohol y de homicidios.

El muro, que Trump prometió extender hacia la costa del Atlántico para resguardarse de los “espaldas húmedas” mexicanos, se yergue como una línea roja sobre las montañas del desierto –patrulladas por helicópteros, patrullas Land Rover 4x4 y caballos- e impresiona a quien recorrió las fronteras abiertas de ríos profundos de Sudamérica.

Los contingentes migratorios del sur de México y de otros estados del Norte como Sonora, Guerrero, Michoacán y Chihuahua, gran parte expulsados por el desempleo y el narcotráfico, conforman un escenario de relaciones interétnicas en el cual también se incluyen a pueblos indígenas “originarios”, como los shumanos (pai ipai, kiliwas, cucapás y kumiai) y los rarámurís, mixtecos, zapotecos denominados “residentes” por agentes estatales de desarrollo indígena. En estos días, cerca de 9 mil migrantes africanos (senegaleses) y haitianos, hacinados en las calles y en los albergues de ayuda al migrante en Tijuana, Ensenada, Mexicali, siguen mostrando la relación de las condiciones de vida con la enfermedad. Mientras, los medios de prensa locales hablan de cólera y de tuberculosis -luego desmentida-; y de la “invasión” migrante, afirmando que es la misma zona donde los migrantes chocan con el muro del norte, donde los migrantes “espaldas húmedas” mueren tratando de cruzar el desierto agreste hacia Estados Unidos, donde los migrantes que “se quedan” pululan las calles de Tijuana y Mexicali con la mirada perdida, el cuerpo consumido por las drogas baratas, el alcohol, el desahucio, el hambre y el sufrimiento.

Ensenada es una ciudad que fue capital del estado de Baja California hasta los años ‘20 del siglo pasado, distante a 120 km de Tijuana, con clima mediterráneo y un puerto que hubo de ser pujante

con la pesca del atún. Por este puerto ingresaron contingentes migratorios de China, Japón, Rusia, Italia. Hoy recibe contingentes de turistas a bordo de cruceros que se quedan medio día en la ciudad y se retiran antes del anochecer. Además, a inicios del siglo pasado, compañías de colonización promovieron la traza urbana al modo norteamericano (sin plaza central). De esta época aún persisten las viviendas denominadas precisamente “de estilo californiano”.

En este habitar, la compra de saldos y de “segundas” de lo que el país del norte desecha en su frenético consumismo hace posible conseguir muebles, ropas, vajillas, alimentos procesados y medicamentos tanto como carros a escasos 1500 dólares. Toda una arqueología del consumo.

III. Sobre la mirada que registra

El registro fotográfico se convierte en un aliado de la propia inserción en campo, de lo que asombra, de lo que se vive como extraño, diferente. La serie fotográfica muestra aspectos que hacen al modo de habitar de estas ciudades de frontera con los Estados Unidos: el tipo de edificación californiano, los locales comerciales, los transportes públicos conocidos como “camiones” y “mulas”, rastros de la cultura particular nortea. Lo que miramos es lo que hace al habitar y lo que resulta es la mirada de lo que es extraño para el habitar de otra cultura, de otra zona de fronteras.

Haciendo etnografía de la aldea en la aldea, el antropólogo no deja de ser extranjero. El recurso técnico que permite la captura de la mirada, por medio de una cámara móvil del celular, o una cámara réflex, o una cámara automática permiten distinta versatilidad. Sin embargo, quien recorta del instante vivido en una fracción de segundo, y quien identifica algo que será destacable del habitar, no es sino un extranjero. La serie fotográfica que presentamos a continuación es la propia alteridad del habitar de quien construye un relato ficcional sobre los otros. Sí, la fotografía es fenomenológica.



Referencias bibliográficas

BANKS, Marcus (2016): “La importante banalidad de la fotografía de la escena del crimen”. Conferencia magistral en el 4º *Encuentro de Antropología Visual*. Baja California, México.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1996): “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. *Revista de Antropologia* Vol 39 N° 1, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Pp13-37

GEERTZ, Clifford (1973): *La interpretación de las culturas*. España, Editorial Gedisa.

LATOUR, Bruno (1992): *Ciencia en acción*. España, Editorial Labor.

SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México, Editorial Santillana.



Instituto Nacional de Estadística y Geografía

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Ensenada, Septiembre 2016.



Ensenada. Colonia Centro, Septiembre 2016.

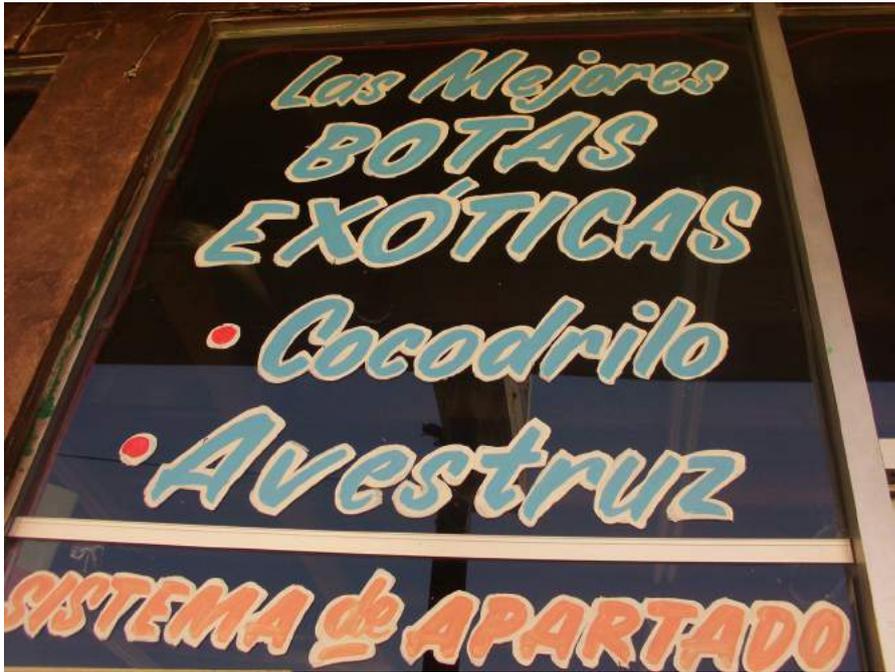


Colonia Centro, Septiembre 2016.



Mexicali, Octubre 2016.

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Comercio. Ensenada, Septiembre 2016.



Ensenada, Septiembre 2016.

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Tijuana, Octubre 2016.



Ensenada, Septiembre 2016.

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Ensenada, Septiembre 2016.



Ensenada,
Septiembre 2016.

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Tijuana, Abril 2016.



Tijuana, Abril 2016.

Etnografía del habitar. Espacios y vida en la Baja California, frontera estadounidense-mexicana.



Ensenada, Abril 2016.



Reflexiones sobre la fotografía a partir de una experiencia etnográfica

Photographing the Vigil: reflections from an ethnographic experience

Ana Cecilia Gerrard*

Ingresado: 06/06/17 // Evaluado: 07/06/17 // Aprobado: 08/06/17

Resumen

En esta presentación buscamos describir una experiencia etnográfica para reflexionar en torno al soporte fotográfico utilizado en el marco de nuestra participación junto al pueblo selknam en la “tradicional” Vigilia de Malvinas en Río Grande (Tierra del Fuego), instituida por el “Centro de Veteranos de Guerra Malvinas Argentinas”.

Palabras claves: Fotografía, Etnografía, Pueblo Selknam, Vigilia de Malvinas

Abstract

In this presentation I seek to describe an ethnographic experience with the Selknam people, to reflect on the photographic support used during my participation with them in the "traditional" Vigil of Malvinas in Rio Grande (Tierra del Fuego), instituted by "Malvinas Argentinas War Veterans Center".

Key words: Photography, Ethnography, Selknam people, Malvinas Vigil





Instituto Nacional de Estadística

Ana Cecilia Gerrard

**Licenciada en Antropología Social. Estudiante PPAS-UNaM. Becaria doctoral CADIC- CONICET/ ICSE-UNTDF. Correo electrónico: cgerrard@untdf.edu.ar.*

Cómo citar este artículo:

Gerrard, Ana Cecilia (2017). Reflexiones sobre la fotografía a partir de una experiencia etnográfica. Revista La Rivada 5 (8), 61-71.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/dossier/139-reflexiones-sobre-la-fotografia-a-partir-de-una-experiencia-etnografica>



Foto 1: Stand de la “Comunidad Indígena Rafaela Ishton” del pueblo selknam en la “Carpa de la Dignidad”. Río Grande, abril del 2013

Introducción

Desde los inicios de nuestro trabajo de campo en Tierra del Fuego (Argentina), en el año 2013, la fotografía ocupa un lugar fundamental, ya sea por su valor documental, ya sea por su importancia como archivo y, sobre todo, por su potencialidad en el registro etnográfico. La fotografía es, en nuestra experiencia, una herramienta y no un fin en sí mismo; una herramienta que acompaña el registro etnográfico, y muchas veces se convierte en nuestro archivo y el de las personas con quienes trabajamos.

El tomar fotografías no es meramente un recurso testimonial para dejar por sentado que “estuvimos allí”, ni un aderezo intrascendente para adornar un trabajo escrito; se trata de trabajar de otra manera en el campo y de buscar expresar en los resultados la articulación entre el texto y la

imagen. Por supuesto, no planteamos que hayamos llegado a tales resultados, este trabajo es la expresión de esta búsqueda.

La fotografía también puede ser analizada como objeto de estudio desde la antropología de la imagen, si estudiamos las que históricamente fueron erigiendo las representaciones de la alteridad en la región patagónica austral. Los célebres etnógrafos que visitaron Tierra del Fuego fueron eximios fotógrafos. Gracias a Martin Gusinde, conservamos fotografías del ritual selknam del Hain que ya no se practica en la actualidad. Anne Chapman, por su parte, dejó un legado impresionante de fotografías que tomó durante su trabajo de campo entre las décadas de 1960 y 1980. Ambos tenían interés en registrar lo que consideraban “amenazado” o “en peligro de extinción”. Para Gusinde, sus fotografías expresaban el fin de una cultura a causa del avance del frente colonizador; Chapman pretendía retratar a “los últimos selknam”.



El territorio de Tierra del Fuego fue erigido sobre la base ideológica de la desaparición de los pueblos indígenas. Esos retratos o imágenes que han sido sucesivamente invocados para sentenciar la desaparición de los pueblos y promover su invisibilización adquieren por supuesto otros sentidos cuando son leídos por los familiares y descendientes de los retratados.

De las fotografías como artefactos sociales, nacen algunas historias y se reconstruyen otras. Podemos conocer el rostro de parientes desconocidos fallecidos hace muchos años, reconstruir la propia historia familiar violentamente arrebatada por el Estado o producir imágenes desde otro lugar.

Las fotografías antiguas evocan recuerdos y suelen ser muy útiles para establecer puentes con el pasado; ayudan a recordar, traen a la memoria acontecimientos, traumas y alegrías. No son estáticas, llevan consigo la vida cotidiana y pueden ser (re) interpretadas de múltiples maneras.

Buscamos argumentar en este artículo que las fotografías aquí presentadas carecerían de sentido sin un relato de los hechos, o podrían invocar sentidos no deseados. La adecuada contextualización de las imágenes puede contribuir a una comprensión de la realidad social experimentada en el trabajo de campo. Por lo tanto, buscamos dotarlas de un significado cercano a tales contextos y, junto al escrito, tornarlas representativas a los fines de encontrar otras vías para comunicar los resultados.

La vigilia en las gramáticas provinciales de alteridad

Desde 1995, todos los años se realiza en la ciudad de Río Grande un gran despliegue para conmemorar a los caídos en la guerra de Malvinas. En vísperas del aniversario del inicio del conflicto

bélico con Inglaterra, la comunidad riograndense se reúne a orillas del mar -en un punto que los sitúa frente a las Islas Malvinas- para esperar la llegada del 2 de abril, cuando se realiza el desfile y distintos homenajes -impuestos por repetición y ritualizados- a los caídos y veteranos de guerra.

Esta conmemoración se convirtió en una verdadera “tradición inventada” en el sentido invocado por Hobsbawm (2001). Se trata de una “tradición” formalmente instituida y fechable que se estableció con gran rapidez. Sus impulsores buscan dar una imagen de “antigüedad”; constituye un conjunto de prácticas de naturaleza ritual y simbólica que pretende inculcar ciertos valores que implican una continuidad con el pasado y una narración particular del mismo que resulta “adecuada” a ciertos sectores, y en la cual se hacen evidentes las disputas en torno al pasado y sus usos.

La ceremonia de la vigilia y el desfile son eventos multitudinarios que demuestran asimismo una fuerte eficacia en términos de cohesión social y proveen de un pasado compartido para la gran mayoría de los actuales fueguinos. En ella participan muchos vecinos con sus familias, las fuerzas armadas y de seguridad, instituciones educativas y colectivos tales como los residentes de diversas provincias del país, extranjeros e incluso los motoqueros con sus motos y ropas de cuero escuchando a Pappo. “Nos une la celeste y blanca”, repetía incesantemente un ex combatiente.

Supimos de este ritual provincial en el 2013, cuando nos encontrábamos haciendo trabajo de campo con el pueblo selknam para la tesis de grado. Se trataba de la primera ceremonia que se realizó luego de que Río Grande fuera declarada como la “Capital Nacional de la Vigilia por Malvinas”. Según el texto del proyecto presentado por los diputados nacionales de la provincia Nérida Belous, Rubén Sciutto y Mariel Calchaqui -todos ellos “venidos y quedados”, es decir, inmigrantes que se asentaron en la isla con posterioridad a la sanción de la Ley de Promoción Industrial de 1972 y permanecen en la isla hace un tiempo “considerable”- la vigilia “tuvo su inicio formal en 1995, pero comenzó, realmente, en 1984. En esa fecha, y con la intención de poblar nuestra Argentina, distintos ex combatientes llegaron con



sus familias desde muy diversas provincias, especialmente desde el otro extremo del país”¹. De tal modo, se explicita que la ceremonia fue instituida formalmente poco después de la provincialización de la isla, pero sería anterior y “original”; y que los homenajeados son, al igual que los impulsores de la propuesta, “venidos y quedados” (VyQ) con la intención de “poblar el país”, lo que operó como una suerte de actualización del ideario decimonónico de “desierto” y como una forma de legitimar a los VyQ frente a los “antiguos pobladores” (AP), con quienes disputan los espacios y posiciones de poder político y prestigio.

Determinado sector dentro de esta población migrante detenta las posiciones clave de poder político en un campo en el que la distinción opera por clase social, por antigüedad de residencia y por el lugar de procedencia. Se diferencian de los “antiguos pobladores”, establecidos hacia finales del siglo XIX y primera mitad del XX y de los originarios, que no son considerados “antiguos pobladores” aunque se evoque tal idea en ciertos discursos oficiales que tomaron impulso en tiempos recientes. En Tierra del Fuego, la posición social está fuertemente determinada por el tiempo de residencia, sumado por supuesto al origen étnico y la clase social, lo que explicaría que paradójicamente quienes tienen más generaciones asentadas en la isla (los pueblos indígenas) no sean reconocidos como AP, como lo son los colonos, supuestos “pioneros” del “progreso” fueguino.

Los indígenas ocupaban –y en cierta medida ocupan– un lugar marginal en las narrativas oficiales de la Constitución del Estado provincial a pesar de haber sido fundamentales en la misma. Son muy citados en la literatura antropológica y a menudo son descriptos en ella como exóticos y salvajes, como cazadores-recolectores paleolíticos “extintos”. La sanción de extinción de los selknam en 1973, tras la muerte de Angela Loij y la publicación del artículo de Anne Chapman ese mismo año refiriéndose a la primera como “la última selknam”, legitimó la expropiación de territorios y abrió paso para la representación de una provin-

cia blanca y europea, en la que la existencia de los indígenas era un asunto del pasado.

Lo cierto es que los selknam no “desaparecieron” ni se “extinguieron”, siempre estuvieron ahí, invisibles entre la población regional (Gerrard, 2015). Ante estas supuestas “ausencias”, los inmigrantes radicados con posterioridad a la sanción de la Ley de Promoción Industrial de 1972 utilizaron “lo indígena” como estandarte de la identidad regional (Vidal, 1993; Gerrard, 2015). Estas imágenes se construyeron en gran medida en base a las configuraciones de alteridad elaboradas por los etnógrafos y los arqueólogos, que terminaron posicionando a los indígenas en un lugar exótico y pretérito. Ante la reemergencia de los selknam y los haush a fines de los ’80 y principios de los ’90, cuando el contexto fue propicio y se organizaron como colectivo, la primera reacción por parte de los VyQ y de los AP fue de rechazo. Sin embargo, la lucha que emprendieron los selknam desde entonces los posicionó en un lugar más “aceptable” –aunque siempre ambiguo y nunca del todo legítimo– que les permite, por ejemplo, participar del desfile y tener un espacio dentro de la “Carpa de la Dignidad” de los veteranos de Malvinas donde intentan, con cierta desventaja, hacer visibles sus historias. Entonces, mediante la presencia de algunos de sus representantes, parte del pueblo selknam adhiere y participa en el aniversario de la guerra conmemorando a los caídos en combate y homenajear a los veteranos de Malvinas.

No pretendemos en este ensayo explicar esta participación en la vigilia ni la vigilia en sí misma, sino reflexionar en torno a las posibilidades que nos brinda la fotografía en estos casos. Para ello, presentaremos la descripción de la ceremonia acompañando el texto con fotografías para pasar a analizar la articulación relato-imagen y los contextos de producción de las últimas.

3. Narrando la tradición

3.a- La “Carpa de la Dignidad” por los caídos y la vigilia

Los preparativos para la vigilia se inician con la instalación de una carpa - “tradicionalmente”

¹ <http://www.ushuaianoticias.com/noticias/leer/rio-grande-busca-ser-la-capital-nacional-de-la-vigilia-9258.html>





Foto 2: Carpa de la Dignidad. Marzo del 2013

ubicada en las inmediaciones del monumento a los héroes de Malvinas- unos 10 días antes del aniversario, que por lo general es montada por los veteranos con la colaboración de vecinos. Frente a la carpa, y con motivo de los 30 años del desembarco de las tropas argentinas en Malvinas, se dispuso un Mirage apuntando hacia las islas, en memoria de cuatro pilotos caídos en combate y dedicado a “todo el pueblo riograndense que cobijó al grupo Avutardas Salvajes”².

Dentro de la carpa se disponen una serie de stands de distintas instituciones que acompañan todos los años el aniversario: la Brigada contra Incendios Forestales, grupos scouts, Bomberos Voluntarios, instituciones educativas y de salud, unidades de la Armada e Infantería, la Base Aeronaval de Río Grande, la Prefectura y Gendarmería. Se dispone asimismo un “santuario” con fotografías y una maqueta del ARA Gral. Belgrano. Entre todos estos stands, colaboramos a fines de marzo del 2013 con el armado del que corresponde a la “Comunidad Rafaela Ishton” del pueblo selknam.

En el año 2013, nuestro aporte se restringió a acompañar lo que suelen hacer en esta fecha: preparar junto a los niños souvenirs de porcela-

na fría en forma de puntas de flecha y miniaturas de máscaras, colaborar con el tríptico, notas y adhesiones y con el cartel del stand y su armado final, que consistía en un biombo con imágenes del Hain, fotografías, máscaras y una mesa con cestos tradicionales. En el stand siempre quedaba alguien para recibir a los vecinos y autoridades que concurrían masivamente. Constantemente, confrontábamos con dudas relativas a la “extinción” o cuestionamientos respecto a la “autenticidad” de las puntas de flecha de porcelana e incluso de las personas y sus testimonios.

La tarde del primero de abril se empieza a sentir el ambiente de vigilia, la tristeza comienza a poblar los rostros de los veteranos y el aroma a locro comunitario que se sirve llegada la noche se esparce rápidamente por el aire mezclado con el perfume del mar en el viento.

La noche del 1 de abril del 2013 había por lo menos 2000 personas. El acto de inauguración de la vigilia empezó a las 22 hs. con el desfile de antorchas, de las cuales portamos una. Éstas se encienden frente a la carpa y se las porta hasta el mar, atravesando el monumento a los caídos. Alrededor de las 23:30 hs., se da inicio al acto formal en el que participan los miembros de todas las FF.AA. con sus banderas de ceremonia, los scouts, los abanderados de escuelas, las autoridades gubernamentales y los veteranos. Tras izar la bandera, se presentan a las autoridades, los discursos de los veteranos, las autoridades eclesiás-

² “Miembros del ‘1º Escuadrón Aeromóvil’ de la Fuerza Aérea Argentina que operó en Río Grande con estos poderosos caza”. En: <http://www.eldiariodelfindelmundo.com/noticias/2012/03/06/40919-rio-grandacondiciona-el-terreno-del-monumento-de-malvinas>





Foto 3: Miguel Suarez del pueblo selknam portando la wiphala momentos antes de desfilarse. 2 de abril del 2013

ticas y gubernamentales y el tradicional minuto de silencio para homenajear a los caídos. Esta celebración provoca fuertes emociones, y ese año finalizó con los disparos de armas de fuego hacia el mar por parte de las fuerzas de Infantería.

3.b- Desfilando por la Av. Héroes de Malvinas.

“La mañana del 2 de Abril se desarrolló en Río Grande el desfile en conmemoración a Malvinas. Había inclusive más gente que la noche anterior. Desfilaron todas las escuelas, jardines de infantes, PAMI, los veteranos, la Comunidad Indígena Ra-faela Ishton (CIRI), los motoqueros, miembros de las fuerzas, “gauchos” y jinetes. El desfile comenzó alrededor de las 12 del mediodía. Se desarrolló por la calle de la Costanera, desde el avión hacia la carpa, frente a la cual habían montado un palco para las autoridades (...) Unos aviones planeaban sobre la gente y la banda de música municipal alegró con sus marchar el trayecto (...) Los participantes del pueblo selknam me invitaron a desfilarse junto a ellos (...).” (Fragmentos del diario de campo, 2 de abril del 2013, 15 hs.)

La hegemonía del ideario de extinción se hizo presente durante el desfile, al igual que su contestación. Con anterioridad a la fecha del aniver-

sario de Malvinas, los miembros de la comunidad presentaron una nota reclamando la ubicación que le había tocado en el desfile -detrás de las colectividades de inmigrantes y extranjeros- y consiguieron ocupar un lugar más preponderante en relación a las colectividades de otras provincias y de extranjeros. En el marco de ese reclamo, mencionaron que en el 2012 tuvieron otro problema con la representante de “protocolo” de la municipalidad, a causa de la imposición de posicionar las banderas de ceremonia delante del estandarte y la wiphala, lo que se negaron a hacer en ambas ocasiones.

“(…) la que no se acercó ni por casualidad fue la de protocolo (...) nosotros pusimos el estandarte adelante de la bandera de ceremonia y viste que eso no se hace. Pero esto es el colmo, nosotros somos preexistentes al Estado. Es la única causa en la que usamos la bandera argentina porque el reclamo es de Argentina, a otros actos ni vamos. Por ahí hacemos presencia, pero para qué voy a participar para estar atrás de la banda de música... te tenés que dar cuenta, ¿vos sos fueguino? No. Bueno, estudia un poco de historia de tu provincia” (Conversación con Mirtha, registrada en el diario de campo. Abril del 2013)

La ambigüedad en el reconocimiento a la comunidad también se expresó en los artículos pe-



Universidad Nacional de Misiones

riodísticos que se publicaron en ese marco, los cuales se refirieron al pueblo selknam como “comunidades indigenistas”³ o directamente obviaron mencionarlos. Sin embargo, allí estaban muchos representantes del pueblo con sus familias.

El texto presentado por los selknam para el momento de su paso por el palco de las autoridades expresaba el apoyo y solidaridad con la lucha de los veteranos y el respeto a los caídos. También hacía alusión a los originarios que lucharon en Malvinas y su invisibilización. Por último, igualaban la lucha de los veteranos por la dignidad con la de los pueblos indígenas.

Al pasar por el palco, el locutor hizo caso omiso del texto y presentó a la comunidad como “los antiguos dueños de esta tierra que han dejado nuestros ancestros en épocas de duros inviernos y de vientos que no dejan de soplar” (Fragmentos del diario de campo, 2 de abril del 2013) y solamente se refirió al apoyo a los veteranos, la ambición colonialista inglesa, a los jóvenes caídos en combate y la soberanía argentina sobre Malvinas.

Se hace claro que el pasado está profundamente enredado en las disputas del presente. Los selknam son bien conscientes del rol del Estado en la subalternización y alterización de los pueblos indígenas. Sin embargo, muchos de ellos participan fervientemente del aniversario del 2 de abril, intentando ser escuchados año a año y haciéndose visibles en una ceremonia que parece ser clave en la comunalización de los riograndenses. En una ciudad donde la mayoría de la población es de inmigración reciente y proviene de diversas provincias del país, asentada con posterioridad a 1980 y unida por el sentimiento nacional⁴, el ani-

³ <https://www.riogrande.gob.ar/el-intendente-gustavo-melella-reivindico-el-dialogo-y-la-paz-por-la-soberania-demalvinas/>

⁴ La argentinidad es un elemento invocado por todos los “VyQ”, categoría a la que pertenecen quienes detentan las posiciones de poder en el gobierno desde la provincialización en la década de 1990 y presentan sus intereses como los intereses de toda la población, la que incluyen fervientemente en un “nosotros” fueguino. Sin embargo, se hace notoria la escasa participación de los “antiguos pobladores”, quienes participaron en el año 2016 en la organización de una vigilia paralela.



Foto 4: María portando el pabellón nacional y su hijo, Miguel, de escolta y con la wiphala. 2 de abril del 2013



Foto 5: Representantes del pueblo selknam junto a los veteranos de guerra. 2 de abril 2017.



Foto 6: Momentos antes del desfile. 2 de abril 2017.



Foto 6: Momentos antes del desfile. 2 de abril 2017.



Foto 8: Momentos antes del desfile. Fotografía: Sergio Roberti. 2 de abril de 2017.

versario del desembarco en Malvinas se convirtió fácilmente en un pasado compartido significativo. Como mencionamos anteriormente, “lo indígena” también formó parte de esa comunalización (Brow, 1990), y como ya no es posible ocultar la existencia de los pueblos, su presencia inevitablemente genera tensiones y disputas.

La fotografía en la etnografía: desafíos y posibilidades

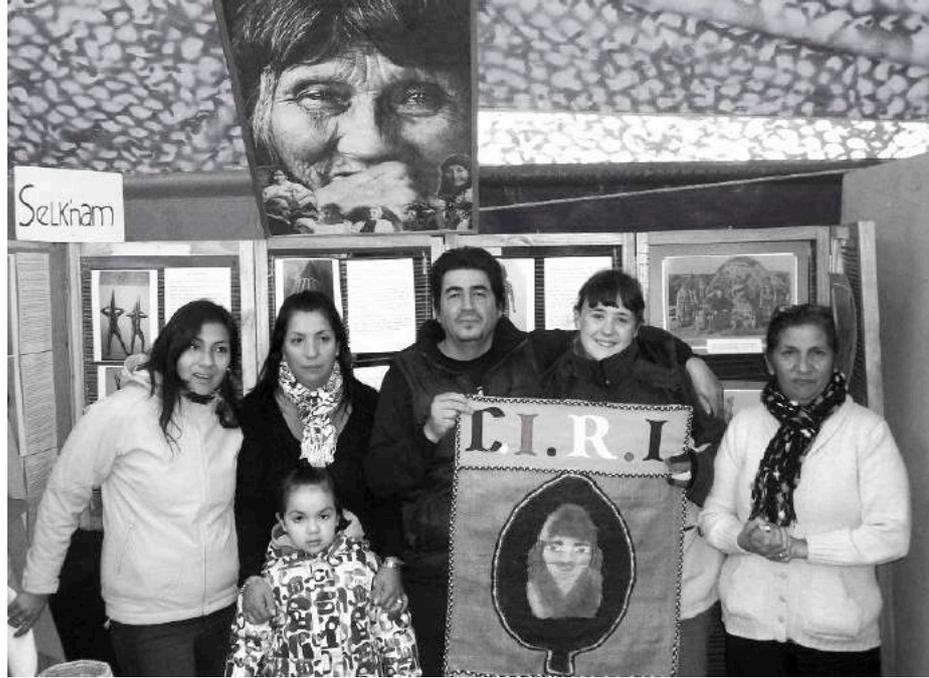
Seleccionamos estas fotografías por una serie de razones. En primer lugar, por la potencia simbólica que deviene de la (omni) presencia de “lo nacional”. Si estamos interesados en las formaciones provinciales de alteridad, un evento de

estas características es un maná de información etnográfica, aunque se trate al mismo tiempo de un terreno muy embarrado de disputas en torno al pasado y sus usos.

La fotografía nos permite en estos casos hacer visible la presencia del pueblo selknam y su apoyo por la causa Malvinas, una “causa nacional” que “lógicamente” sería contradictoria con sus propios intereses. Sin embargo, estas contradicciones parecen ser bastante aparentes y evidencian otras lógicas a descifrar.

En segundo lugar, la fotografía en contextos de reemergencia indígena sirve a los fines de desexotizar la mirada de un otro que, en este y otros tantos casos, ha sido construida históricamente desde su diferencia como “salvaje”, a través de la imagen de la desnudez y las pinturas corporales, que connota una máxima alteridad. El registro fotográfico y audiovisual puede ser una manera de visibilizar estas presencias y darles legitimidad, mostrar que ser originario no implica solamente

Foto 9: En la carpa de la Dignidad. De izquierda a derecha, Brenda, Chona, Miguel, la autora y Mirtha. Abajo a la izquierda Maia, hija de Chona. Fotografía: Juan Alberto Pereyra. Marzo de 2013.



vestir plumas, abrigos de cuero de guanaco o fabricar y utilizar arcos y flechas como nos enseñaron los etnólogos.

La mayor dificultad a la hora de tomar fotografías en estos contextos se vincula al riesgo de exotización del otro y a los efectos indeseados y paralelos que implican una interpretación diferente, por parte del público que toma contacto con ellas, a la pretendida por el etnógrafo. Se trata de un público habituado al hambre de alteridad y a cierta colonialidad del ver: cuando se menciona a los selknam, no importa si se trata de antropólogos o legos, inmediatamente aparece la imagen de las pinturas corporales y los abrigos de guanaco. Otra serie de dificultades se vincula a los conflictos presentes en todo grupo humano y a la imposibilidad de retratar a la comunidad toda. Siempre vemos retazos de realidad, y esos retazos tienen efecto directo sobre las poblaciones involucradas, generando posiciones de prestigio y poder, pero, al mismo tiempo, exacerbando los conflictos pre-existentes. En este caso, no toda la comunidad adhiere a la celebración de esta fecha, eso en sí forma parte de una disputa.

El mayor potencial de la fotografía en la etnografía radica en que la primera se nutre de grandes posibilidades mediando un conocimiento del universo de significaciones al que accedemos a partir del trabajo de campo etnográfico para comprender qué se está retratando. No tomamos fotografías meramente por lo pintoresco de la escena. Al margen de la estética, absolutamente necesaria, la fotografía sirve a los fines de visibilizar lo invisible, de ayudarnos a comunicar lo cotidiano. Las consideraciones éticas y epistemológicas deberían acompañarnos en todo momento.

Ahora bien, ¿qué ocurriría si ese “otro” saliera de esa posición pasiva a la que lo relegaron los fotógrafos y documentalistas y pasara a participar activamente en la producción de imágenes de sí mismos? Seguramente incorporaríamos nuevas formas de ver, representar e incluso interpretar. Procuramos salir del individuo que ve-un-otro para pasar a ver-nos y pensar-nos de forma colectiva e intercultural, lo que implica que las decisiones a la hora de fotografiar estén mediadas por una reflexión grupal. Pero el trabajo colectivo no se agota allí, continúa en la selección de las fotografías y el texto que las acompañará.

Sostenemos, finalmente, que las fotografías no hablan por sí mismas, como a menudo se suele afirmar. La selección de las utilizadas en este trabajo para la narración del “ritual” son tan controverbiales que se vuelven una clara evidencia de ello. Dada la polisemia que las caracteriza, el relato que las acompaña resulta fundamental, tanto como la comprensión del contexto en el que se desarrolla el desfile retratado. La tarea consiste en dar una imagen abstracta de lo concreto y darle a la imagen sentidos más acotados. Si al escribir estamos ejerciendo poder, ni hablar de lo que sucede con la fotografía y el audiovisual.

Por último, no vamos a buscar datos de la realidad para volcarlos en un escrito o una imagen como un objeto externo y ajeno a la relación social que establecemos con las personas y el efecto de nuestra presencia en el lugar. La fotografía sitúa al etnógrafo en una posición en la que tiene que hacer explícitos sus presupuestos epistemológicos, por lo tanto, se constituye como una herramienta de reflexividad y autocontrol.



Bibliografía

BROW, James (1990): "Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past". *Anthropological quarterly*, Vol. 63, No. 1, The George Washington University Institute for Ethnographic Research. Pp1-6.

CHAPMAN, Anne (1973): "Angela Loij, la última selk'nam". *Journal de la Société des Américanistes*, Volume 62, Numéro 1, Pp.232-234.

HOBSBAWM, Eric et. al. (2001): "Inventando tradiciones". *Historia social*, Número 40, Fundación Instituto de Historia Social, Valencia, España. Pp 203-214.

GERRARD, Ana Cecilia (2015): *Ya no saben cómo extinguirnos. Los Selknam de Tierra del Fuego. Historia, territorio e identidad*. Inédito. Tesis de Licenciatura en Antropología Social. DAS- FHyCS- UNaM.

GUSINDE, Martín (1982): *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.

VIDAL ESPINOZA, Hernán (1993): *A través de sus cenizas. Imágenes etnográficas e identidad regional en Tierra del Fuego (Argentina)*. Tesis de Maestría en Antropología, Ecuador, FLACSO.



Reflexiones en torno al proyecto “Lo que persiste. Huellas de la agricultura colona yerbatera”

Thoughts on the project "That which persists. Traces of the *yerba mate* farmers' agriculture"

Ilana Reck* - Delia Ramírez** - Lujan Oliveira***

Ingresado: 18/05/17 // Evaluado: 01/06/17 // Aprobado: 03/06/17

Resumen

En el presente artículo reunimos reflexiones que apuntan a considerar a la fotografía como técnica metodológica en los trabajos de investigación y a repensar el lugar de la imagen en las relaciones sociales. El mismo surge a partir de analizar nuestra práctica profesional en el marco de un proyecto que se llama “Lo que persiste. Huellas de la agricultura colona yerbatera”, una muestra construida a partir de imágenes fotográficas tomadas en octubre de 2015 que restituye las prácticas productivas de los colonos de Oberá-Misiones en un contexto económico y político que promueve la desarticulación de ese sector de agricultura familiar dedicada históricamente al cultivo de yerba mate.

Palabras clave: fotografía, agricultura colona yerbatera, modelos de desarrollo, prácticas sociales.

Abstract:

In this article, we reflect about to consider to the photography as a methodological technique in the research work and to think the place of the image in social relations. This



issue arises from the project "That which persists. Traces of the yerba mate farmers' agriculture". The photographic images were taken in October 2015, that restores the Oberá-Misiones farmers productive practices, in an economic and political context that promotes the disintegration of this family agriculture sector historically dedicated to the cultivation of yerba mate.

Keywords: Photography, colona yerbatera agriculture, development models, social practices.

Ilana Reck

*Antropóloga de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM), docente de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Correo electrónico: ilureck@gmail.com

Delia Ramírez

**Lic. en Comunicación Social (UNaM); Mgter. en Ciencias Sociales (IDES-UNGS); Dra. en Antropología social (PPAS/UNaM). Correo electrónico: deliaramirez@gmail.com

Lujan Oliveira

***Artista plástica independiente, ceramista, formada en la Facultad de Arte y diseño (UNaM). Correo electrónico: lujan133@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Reck, Ilana; Ramirez, Delia y Oliveira, Luján (2017). Reflexiones en torno al proyecto "Lo que persiste. Huellas de la agricultura colona yerbatera". Revista La Rivada 5 (8), 72-82. <http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/dossier/140-reflexiones-en-torno-al-proyecto-lo-que-persiste-huellas-de-la-agricultura-colona-yerbatera>



Introducción

"Lo que persiste. Huellas de la agricultura colona yerbatera" es una muestra construida a partir de 23 imágenes fotográficas tomadas en octubre de 2015 que restituye las prácticas productivas de los colonos de Oberá (Misiones) en el escenario contemporáneo. Este trabajo comenzó como un proyecto de divulgación científica: al inicio, la preocupación principal era generar una forma de comunicación con quienes habían sido sujetos en investigaciones anteriores, considerando que los géneros académicos son de difícil comprensión para las personas ajenas al campo intelectual académico.

Luego de varias experiencias, en el intento de devolución identificamos que, al momento de tomar contacto con las tesis, los colonos directamente pasaban a mirar las fotografías que se encontraban en los anexos de los informes. Así surgió una idea: ¿por qué no narrar desde la imagen?, seguida por el desafío de pasar de las categorías analíticas y conceptuales a imágenes que expresaran aquellos procesos rastreados empíricamente. En este sentido, si bien desde un principio estuvimos convencidas del potencial de la fotografía como estrategia para la comunicación con nuevos "públicos", no sospechábamos de su riqueza como herramienta metodológica en un trabajo de campo.

Lo primero que hicimos, antes de "llegar-regresar" al campo, fue elaborar "ejes de indagación": los paisajes, la casa, la chacra, la maquinaria y los cuerpos de los agricultores eran los lugares por donde pensábamos situar el lente. Cada uno de estos ejes tenían sentidos específicos asociados a los procesos de descapitalización de la agricultura colona yerbatera en el escenario contemporáneo.

También definimos premisas básicas: a) no cerrarnos a la posibilidad de contar "otra cosa" u "otra historia" diferente a la que nosotras ya conocíamos en base a las mencionadas investigaciones; b) los ejes de indagación no serían necesariamente los ejes finales de narración; c) en esta experiencia, lo primordial sería la relación social y no la "captura fotográfica", la cámara fotográfi-

ca sería utilizada siempre y cuando se presentara un ambiente de confianza y comodidad; d) nos propusimos evitar la construcción de un relato dramático y, a la vez, escapar de las tendencias de espectacularización de la realidad cotidiana; e) nuestras fotografías no serían un registro artístico, con lo cual las escenas retratadas no serían intervenidas ni montadas.

En octubre de 2015, viajamos a Oberá. La cita con uno de los colonos colaboradores que nos serviría de nexo para el ingreso a las diferentes chacras se concretó minutos antes de llegar a la ciudad. Aunque ese colono, como otros que nos ayudaron durante el proceso, no entendía del todo nuestra propuesta, así como frecuentemente suele suceder también en las experiencias etnográficas, se puso a disposición del trabajo al cual asumió como suyo. No obstante, advertimos que la experiencia de este proyecto no debe ser considerada estrictamente como una "etnografía" porque al momento de acceder al trabajo de campo teníamos objetivos bastante estrechos y direccionados respecto a lo que deseábamos retratar en una estadía de corto tiempo (5 días).

Pero, sí podemos hablar de un abordaje etnográfico que se funda en privilegiar la relación social a partir de la cual se recupera la perspectiva y la subjetividad de los actores en sus cotidianidades. Realizar fotografías desde un abordaje etnográfico implica una práctica superadora de las asimetrías establecidas por la relación: fotógrafo-fotografiado. En este sentido, el sujeto fotografiado participa y guía la imagen a ser fotografiada.

Tomar fotografías de la vida y el trabajo de los productores fue mucho más sencillo de lo que imaginábamos, quizás porque el lenguaje visual y audiovisual ya es parte de las cotidianidades de las personas que viven en la ciudad y en el campo. Sacar la cámara de fotos, previa consulta a los actores, ha sido mucho más fácil que usar el grabador o tomar notas. El cuaderno de notas y el grabador en ocasiones resultan disruptivos en la relación que se establece con los actores durante el trabajo de campo.

En el presente artículo, reunimos reflexiones que apuntan a considerar a la fotografía como herramienta metodológica en los trabajos de inves-



tigación y a repensar el lugar de la imagen en las relaciones sociales. A continuación, vamos a reconstruir muy sintéticamente el proceso histórico, social y económico recogido en investigaciones anteriores (Ramírez, 2005; 2011). Este proceso se constituye en aquello que se conoce como el contexto, como un marco de comprensión e interpretación de las fotografías, pero el mismo también se establece en la fundamentación y la motivación para la concreción de este proyecto.

Seguidamente, deliberamos sobre la fotografía en el escenario contemporáneo y su potencialidad como herramienta metodológica, a partir de algunas de las características de la narración visual. Luego se presentaron los ejes narrativos sobre los cuales se organizó la exposición.

En las consideraciones finales, reunimos reflexiones sobre el momento de inauguración de la muestra y aprendizajes de toda esta intensa experiencia.

Fundamentos para fotografiar las prácticas de la agricultura colona

El contexto, aquel cuadro de situaciones que habilita a la producción de sentidos y a la reinterpretación, se materializa en un texto explicativo que se ubica, por lo general, al ingreso de la muestra, ubicado al ingreso de la sala. Allí se da cuenta de los objetivos y los fundamentos del proyecto visual:

"Los agricultores familiares de Oberá, los "colonos", producen para el autoconsumo y plantan yerba mate como cultivo de renta. Para el colono misionero, la chacra es una prioridad a la hora de orientar sus inversiones. En los contextos de crisis, la estrategia económica de los colonos es la austeridad, y la venta de tierra como última alternativa. La persistente descapitalización del sector, como consecuencia de los bajos precios de la materia

prima, compromete su reproducción tanto en un nivel biográfico como intergeneracional. La consigna "precio justo" -asociada a la de "dignidad para la familia yerbatera"- representa un pedido no solo de renta sino también de reconocimiento social, político y simbólico para los sectores rurales de la provincia de Misiones." (Texto explicativo de la muestra).

En Misiones, el Estado se sirvió de la yerba mate para impulsar la colonización y para desarrollar la agricultura capitalista en la región. En 1926, por medio de la Ley de Colonización 4167, se implementó una política de fomento del cultivo de la yerba mate a través de la imposición de su siembra para la adjudicación de las tierras a los colonos (Schiavoni, 1995).

La yerba mate se convirtió rápidamente en la principal actividad económica de la provincia por aquellos años y fue considerada un "cultivo poblador" del territorio sobre la base de la explotación agrícola familiar (Bartolomé, 2007). En 1935, por medio de la Ley nacional 12.236 se crea la Comisión Reguladora de la Yerba Mate (CRYM), con la finalidad de reglamentar el cultivo y la cosecha mediante la aplicación de cupos. La política de este organismo tendía a reproducir ampliamente la estructura de la producción primaria yerbatera, que había sido fundada en los tiempos del proceso colonizador, es decir, se fomentaba la plantación de yerba mate en las explotaciones.

Finalmente, hacia la década de 1970, la estructura de Misiones se caracterizaba por el dominio de las cosechas de cultivos industriales y por la presencia de la explotación familiar como unidad productiva predominante (Bartolomé, 2007).

Durante la década de 1980, con la reactivación de la democracia, comienza una etapa de consolidación y prosperidad del sector yerbatero. Este período de bonanza se sostuvo durante unos años y atravesó la llegada de Carlos Menem al gobierno nacional en 1989. La desaparición de entidades reguladoras, mediante el decreto de desregulación económica 2284, dejó a expensas del mercado la mayoría de las tareas que anteriormente desempeñaba el Estado nacional. En el caso de la producción de yerba mate, con la disolución de la



CRYM y el Mercado Consignatario Nacional de Yerba mate Canchada en 1991, creció el número de plantaciones al mismo tiempo que la demanda se mantenía estable y el precio de la materia prima comenzaba una abrupta carrera descendente. Se produjo, entonces, una concentración de las ganancias yerbateras en los sectores mecanizados, industriales y supermercadistas, como también una acelerada descapitalización de los productores pequeños y medianos, de muchas cooperativas, de la mayoría de los secaderos, un deterioro en las condiciones de trabajo de los obreros rurales ("tareferos") y una consolidación de sistemas de intermediación por medio de contratistas ("cuadrilleros") (Ronsenfeld y Martínez, 2007; Rau, 2001).

La década de 1990 fue para tareferos y colonos una época de deterioro de sus condiciones de existencia y de profundización de la concentración de la renta a favor de los sectores agroindustriales más poderosos. Para finales de 1990 y principios del 2000, productores y tareferos participaron de protestas y movilizaciones en diferentes puntos de la provincia (Ramírez, 2005; 2011).

En este escenario comienza a repensarse la restitución de los mecanismos de regulación dentro del complejo yerbatero. Todo ello deriva en la sanción de la ley N° 25.564, el 21 de febrero de 2002. Cinco meses después, luego de un importante tractorazo que duró más de 50 días, se reglamenta la ley, a través del Decreto N° 1.240, y el 19 de Julio de 2002 se realiza la primera reunión formal del Directorio del INYM (ibid.).

Al mismo tiempo que se producía una concentración agroindustrial en la actividad yerbatera, ésta perdía relevancia en la economía provincial. La explotación forestal pasaba a posicionarse como la actividad primaria principal de la provincia fomentada por las leyes vigentes (principalmente la 25080 de inversiones para bosques cultivados). El desplazamiento del modelo asociado al cultivo de la yerba mate hacia el forestal se hace más evidente en la zona del Alto Paraná. Allí, las grandes empresas capitalistas han aumentado su control sobre la producción forestal mediante la concentración de los medios de producción y la tierra (Chifarelli, 2010; Ramírez, 2015a). Actualmente, el desarrollo econó-

mico misionero se perfila alrededor de la actividad forestal. Ésta requiere de grandes extensiones de tierra y explotaciones a gran escala a través del uso intensivo de tecnologías.

En este contexto de desplazamiento de la actividad yerbatera y concentración agroindustrial, la agricultura familiar atraviesa un proceso dinámico que compromete sus posibilidades de reproducción (Ramírez, 2011; 2013). Del cambio de prácticas y la adaptación a este nuevo contexto resulta un descreimiento por parte de los colonos sobre la posibilidad de que la yerba mate vuelva a valer lo que otrora permitió la capitalización de sectores de la agricultura familiar (Ramírez, 2015a).

En paralelo a este proceso de expansión forestal y desplazamiento del tradicional cultivo de la yerba mate, se consolida en la provincia una política fomentada desde el Estado nacional que presenta una batería de programas sociales de desarrollo productivo con la intención de asistir focalizadamente a poblaciones "vulnerables". La mayoría de estos proyectos y programas están destinados a la producción de alimentos, en manos de pequeños productores minifundistas, con el objetivo de que creen alternativas para la subsistencia y el autoabastecimiento.

Los colonos yerbateros, en tanto, no son alcanzados por estas políticas públicas. Estos productores de té y yerba, capitalizados en la década de 1970 y 1980 a través del cultivo de la yerba mate, no resultan beneficiarios directos de las líneas de financiamiento, o bien, por diferentes motivos, se resisten a tomar las alternativas productivas brindadas por las políticas públicas.

La mayoría de los colonos desplazados de su rol de actores económicos sobre los cuales se configura el desarrollo provincial no cree que la yerba mate vuelva a tener los precios alcanzados en sus mejores épocas. Actualmente, ellos atraviesan una situación económica difícil. Aquellos de mayor edad, y quienes poseen pocas hectáreas de yerba, son los que tienen más dificultades para avizorar un nuevo horizonte de trabajo. La persistente descapitalización del sector colono compromete su reproducción, tanto en un nivel biográfico como intergeneracional.

En el precio de la materia prima lo que está en juego es la distribución de la renta de la actividad yerbatera. La decisión de los valores de la materia



prima es una disputa que se da en la mesa del directorio del INYM, pero que la excede ya que la polémica afecta la agenda mediática y también la gubernamental. Si bien el precio se fija sobre la base de una grilla de costos que cada director representante de una organización presenta, el resultado se asemeja más a una paritaria en la que los sectores más débiles de la producción no logran imponer su voluntad (Ramírez, 2013).

El INYM es una institución con muchas dificultades para ejercer una efectiva regulación de los precios y garantizar una justa distribución de la renta de la actividad yerbatera. Las decisiones que se toman en ese seno suelen conformar más a los actores poderosos de la cadena (molinos y grandes productores) que a los agricultores familiares y cosecheros, quienes, sin precios acordes a sus costos de producción, ven comprometida su posibilidad de supervivencia y reproducción. En consecuencia, la mayoría de las veces esta institución termina por legitimar las profundas desigualdades estructurales que forman parte del complejo.

Todavía hoy la actividad yerbatera tiene una relevancia económica, cultural y política que afecta alrededor de unas 15 mil familias de productores en la provincia de Misiones. Los colonos de la zona centro resisten a través de diferentes estrategias (Ramírez, 2011). En el marco de esta problemática, la muestra fotográfica se propuso rescatar aquellas "huellas" de ese modelo tradicional que puja por su existencia.

Sobre la imagen fotográfica y sus formas de organización

Según Armando Silva (1998), la fotografía es una imagen detenida en el tiempo, un "aquí y ahora". Cuando una persona se toma una fotografía dice "aquí estoy". La foto detiene el pasado, el tiempo que ya existió.

La fotografía se integra también a los procesos de cambio y transformación, en el formato de re-

gistro, con la intención de preservar las imágenes activando la memoria y el recuerdo. Las familias toman fotografías de momentos felices; los padres y madres fotografían a los niños y niñas pensando que un día serán adultos. Pero no siempre esta intención de "congelar" un momento está presente de manera consciente. En la actualidad, podemos apreciar cómo la fotografía se constituye en una gran aliada de la vida cotidiana de las personas, y más aún de los adolescentes, que toman registros de sus movimientos todos los días y los suben a las redes.

El título que le hemos puesto al proyecto de muestra fotográfica, "Lo que persiste (...)" da cuenta de que la dimensión "tiempo" es fundamental para la narración. Con ello, decimos que existen personas, trabajos, objetos, lugares, prácticas que podrían desaparecer. Esto no apunta a generar una mirada fatalista, pesimista o apocalíptica del proceso social, económico y político, sino que invita a la reflexión. "Lo que persiste" y aún más "los que persisten" pueden narrar, desde los relatos y también desde la imagen, aquello que implica disfrute, sufrimientos, padecimientos, alegrías, esfuerzos.

Asimismo, es curioso como todas las palabras que se usan para la práctica de fotografiar refieren al poder que tiene quien maneja la cámara fotográfica: "tomar/quitar/sacar/capturar una foto" y, en el más llamativo de los casos, "disparar" una cámara para el acto de apretar el botón que permitirá finalmente perpetuar un momento. Respecto a este punto, en el marco de este proyecto, la cámara fotográfica no solamente se integró a nuestras conversaciones con los colonos de modo no invasivo y espontáneo, sino que los mismos actores guiaron aquello que consideraban debía ser recordado y retratado: "*mirá mi huerta*", "*sacale foto a esta sandía*", "*Mirá que el chanchito está posando*" fueron algunas de las manifestaciones con las que nos encontramos en las visitas que hicimos a las chacras. Consideramos, tal como afirma Sebastião Salgado en la película "La sal de la tierra", que las fotografías no se "toman" sino que son los mismos actores los que nos entregan una imagen. En esa entrega se juegan también los afectos y los sentimientos.

Durante el trabajo de campo, el registro fotográfico nos ha facilitado construir un relato cronológico de determinados procesos productivos. Por



Instituto Nacional de Misiones

ejemplo, cuando visitamos el establecimiento de la Cooperativa Tealera de Guaraní (COPETEGLA), los trabajadores se encontraban procesando té. En ese contexto, nos narraron con detalle cómo se producía mientras nos mostraban cada paso, cada máquina, cada etapa del proceso productivo esperando que tomáramos fotos de cada pequeña cosa que nos señalaban.

En este sentido, la cámara fotográfica fue concebida como parte-elemento de una relación social. Lo principal al llegar a las casas, chacras o establecimientos no fue realizar las fotos inmediatamente sino conversar con tranquilidad y entrega con la gente del lugar, hablar sobre sus trabajos, su vida, su familia y sus opiniones sobre la situación de la agricultura familiar, en los tiempos y modos establecidos por los mismos actores en campo.

En las conversaciones consultábamos sobre la posibilidad de fotografiar. Todas las personas que nos recibieron respondieron afirmativamente ante la consulta, sin embargo, pudimos notar que había quienes sentían cierta incomodidad al ser retratados. Cada vez que así lo advertimos, inmediatamente dejamos de fotografiar a esa persona para concentrarnos en los paisajes u objetos y en el fluir de la conversación.

Cabe aquí señalar la importancia de la persona (colono o colona) que ejercía en cada visita el papel de mediador entre nosotras las antropólogas y los agricultores, y que nos ha facilitado el ingreso a las chacras y casas. Ese mediador tenía el poder de decidir y elegir el lugar al que nos llevaría. Hemos trabajado con tres mediadores distintos, por lo cual hemos accedido a contextos productivos variados. Por ejemplo, la colona A nos llevó a la chacra de un colono yerbatero que trabaja con su familia en producciones diversas. El colono C nos llevó a emprendimientos productivos industriales. El colono H nos llevó a la chacra de colonos que vivían en zonas más alejadas al centro de Oberá y que si bien habían participado en el pasado de los tractorazos ahora accedieron proyectos de asistencia productiva proporcionados por el Estado.

De esa manera, nos fue posible profundizar en el conocimiento de las diferencias (sociales, económicas, políticas y culturales) dentro del sector de la agricultura colona yerbatera y saber más sobre las

diferentes alternativas políticas y de subsistencia que han tomado los colonos en los últimos años.

Al cierre de cada jornada de trabajo, repasábamos las situaciones vividas, la revisión de estrategias de acercamiento, completábamos el diario de campo que escribimos durante la estadía y con todo ello reflexionábamos sobre el proceso de aprendizaje.

En total fueron realizadas aproximadamente 500 fotografías. Al momento de organizarlas ya no importaron tanto los ejes que definimos para la indagación, sino que primaron nuevos ejes referidos a la narración, es decir, un registro expositivo vinculado a la intención de una muestra.

Una muestra es una forma de narrar a partir de clasificar, en este caso, las imágenes disponibles. El escenario de figuración, en el cual se establecerá una relación con el observador, es estudiado, calculado y dispuesto previamente. Quien toma la fotografía y la exhibe en el marco de un orden, narra, enuncia. Quien observa, interpreta ese orden. En esa interpretación hay un acto creativo. El proceso de interpretación excede al enunciador, quien debe renunciar a controlar esa relación social. En este sentido, la muestra se pensó desde un principio como una excusa para poder conversar, debatir, con los actores sociales.

Una vez definidos los ejes y seleccionadas las fotografías, recibimos la asistencia de una artista plástica sobre todos los aspectos técnicos-comunicacionales referidos al montaje¹.

Lo que contamos con las fotografías...

Luego de obtener las 500 fotografías aproximadas, efectuamos un proceso de selección. En paralelo, redefinimos los ejes de narración sobre los que se dispuso la muestra. Ellos son:

"Fundamentalmente productores": reúne tres fotografías de diferentes retratos de colonos. La

¹ Si bien esta colaboradora no participó del momento de tomar las fotografías, viajó a conocer a los colonos comprometidos en el proyecto con la intención de ser partícipe activa en la narración.





Fotografías 1.1; 1.2; 1.3

imagen se centra en sus cuerpos y rostros. Intentamos dar cuenta sobre aquellos aspectos que hacen a la “estética colona” (Ramírez, 2015b).

“...Y todavía sin precio justo”: se trata de tres fotografías de colonos/as que participaron del tractorazo. Las fotos están puestas sobre un fondo de archivo de notas de diarios de diferentes años

que insisten sobre palabras como: crisis, conflicto, precio, problemas, desacuerdos. La cuestión del precio de la materia prima de la yerba mate no podía estar ausente de las conversaciones, tampoco de la narración de la muestra. Una de las fotografías es de la esposa de un colono que participó del tractorazo. Para restituir ese recuerdo,



Fotografía 2.1



Fotografía 3.1



Fotografía 3.3



Fotografía 3.2



Fotografía 3.4

ella nos mostró una fotografía de su esposo en el tractorazo: *“Este es mi marido cuando llegó a la plaza cansado y abrió los brazos como diciendo ¡Por fin! Esta foto recorrió el mundo”* (Ver fotografías 2.1)

“¿Atrasados o empobrecidos?": se agrupan fotografías de máquinas viejas y tecnología abandonada. Las imágenes dan cuenta de que cuando

el colono tuvo acceso a recursos ha invertido en tecnología. Pretendemos con esta imagen discutir el imaginario social del colono como “atrasado” o como “parte del pasado”. (Fotografías 3.1; 3.2; 3.3). Apuntamos también a generar inquietudes respecto a los proyectos del Estado que se presentan bajo discursos de “progreso” o “desarrollo”.

(Ver fotografías 3.1; 3.2; 3.3; 3.4)

“Aquí el oro ya no es verde”: se trata de siete imágenes de diferentes paisajes donde antes había yerba, se ve el abandono de los yerbales o el avance de la forestación sobre la yerba en el desplazamiento de un modelo productivo sobre otro.

(Ver fotografía 4.2)

“La casa, el trabajo...nuestra vida”: son fotografías que recuperan la vida cotidiana en la unidad doméstica, en sus diferentes aspectos. Bajo este eje agrupamos diversas fotografías de las familias en la chacra.

(Ver fotografías 5.1; 5.2; 5.3)

Consideraciones finales

El 9 de noviembre de 2016 inauguramos la muestra fotográfica en la Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario (Oberá). La inauguración contó con la participación de agricultores, artistas, docentes, amigos, amigas y familiares de las expositoras. Luego de la presentación del trabajo por parte de las antropólogas y la artista plástica, se dio espacio para que los colonos, colonas y demás presentes expresaran sus opiniones.

En principio, el debate que surgió por parte de los participantes giró en torno de si la figura del colono puede “desaparecer”, siempre en relación con los modelos productivos vigentes en disputa. En este contexto, lo más llamativo ha sido la expresión de los colonos y colonas sobre cómo la fotografía había permitido el encuentro y, a partir del encuentro, el reconocimiento social y simbólico. Así ha sucedido en la relación de reconocimiento colono-fotografía, una relación de identificación, tal como lo plantea Silva en su libro: “Ver nuestra imagen es el principio de una relación de identidad, al menos como la más consolidada metáfora visual de uno mismo” (1988:85).

El proyecto de la muestra fotográfica “Lo que persiste. Huellas de la agricultura colona yerbatera” arrancó con cierto tono de conclusión: comunicar resultados. Sin embargo, en el hacer y en



Fotografía 4.2



Fotografía 5.1



Fotografía 5.2



Fotografía 5.3



Universidad Nacional de Misiones

el mientras tanto se fue configurando un nuevo principio, eso quedó bien claro el día de la inauguración cuando todas las intervenciones de los participantes fueron en la dirección de "les animo a que sigan", "lleven esto a todas partes", "nosotros acá trabajando sabemos que contamos con ustedes para darnos a conocer y ser escuchados".

En síntesis, la fotografía es una gran aliada para comunicar resultados y para la mediación social en un contexto cultural atravesado por la imagen. Asimismo, hemos visto que es también una herramienta metodológica muy valiosa en la indagación de contextos cotidianos y procesos productivos. No obstante, cabría seguir reflexionando sobre los movimientos de "proximidad" y "distanciamiento" que se generan a partir de la fotografía entre el investigador y los actores sociales.

Finalmente, cabe destacar el carácter colectivo de este tipo de narración a partir de las imágenes, como la suma de esfuerzos colaborativos y solidarios. Es una sola persona la que pulsó el botón de la máquina que retuvo una imagen en determinado momento; sin embargo, sentimos que las fotos son colectivas, en su producción, circulación y también interpretación.

Bibliografía

BARTOLOMÉ, Leopoldo. (2007): *Los colonos de Apóstoles. Estrategias adaptativas y etnicidad en una colonia eslava en Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

CHIFARELLI, Diego. (2010): *Acumulación, éxodo y expansión. Un análisis sobre la agricultura familiar en el norte de Misiones*. Buenos Aires, INTA.

RAMÍREZ, Delia (2005): "De las chacras a la Plaza: el Tractorazo de 2002 en Misiones", tesis de la Licenciatura en Comunicación social. UNaM.

RAMÍREZ, Delia (2011): "Van a enterrar hasta el último colonito. Resistencias políticas, económicas y culturales de los colonos misioneros frente a la expansión y concentración agroindustrial". Tesis de la maestría en Ciencias sociales (UNGS-IDES).

RAMÍREZ, Delia (2013): "La acción del Estado en una economía regional desplazada. Acerca de procesos y conflictos en el complejo de la yerba mate". En GRAS Y HERNANDEZ: *El agro como negocio. Producción, sociedad y territorios en la globalización*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

RAMÍREZ, Delia (2015a): "Del cultivo poblador al agronegocio forestal: acerca del cambio del modelo de desarrollo productivo y sus consecuencias sociales". Teoría e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 10 n. 2 jul/dez. 2015. Pp 59-75.

RAMÍREZ, Delia (2015b): "Estética y medios de comunicación: estrategias para la acción política de la dirigencia de una organización de colonos yerbateros de Misiones". *Cuadernos de Antropología Social*, 41. UBA. Pp. 55-77.

RAU, Víctor. (2001): "Yerba mate: el "paro verde" (Misiones, 4 de abril-8 de mayo de 2000)". *Realidad Económica*, 185, 122-144.

ROSENFELD, Víctor y MARTÍNEZ, Enrique. (2007): "El conflicto yerbatero; un triunfo contra la desregulación en el agro. La situación del sector yerbatero en Misiones y las nuevas formas de regulación". En GORTARI, Javier: *De la tierra sin mal al tractorazo. Una economía política de la yerba mate*. Editorial Universitaria de Misiones. Posadas. Pp. 351-399).

SILVA, Armando (1998): *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

SCHIAVONI, Gabriela. (1995): *Colonos y ocupantes. Parentesco, reciprocidad y diferenciación social en la frontera agraria de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.





RESEÑAS

1. Reseña de la tesis de Licenciatura en Turismo
"Revalorización del Patrimonio Jesuítico de Concepción de la Sierra como Recurso Turístico"
de Mariela E. Núñez
Amanda Ocampo

2. Reseña de la tesis de Maestría en Semiótica Discursiva
"Umbrática: semiosis de sombras instaladas como escritura"
de Gustavo Simón
Raquel Alarcón

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca

www.boladenieve.org.ar/

artista/11772/de-lucca-ignacio

Reseña de la tesis de grado de
Mariela Elizabeth Núñez

Revalorización del Patrimonio Jesuítico de Concepción de la Sierra como Recurso Turístico

Tesis de Grado.

Licenciatura en Turismo - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. UNaM

Autora: Mariela Elizabeth Núñez.

Directora: Mgter. Ángela Beatriz Rivero

Codirectora: Yamila L. Nuñez

Presentada el 19- 12- 2012

Por Amanda Eva Ocampo

Arqueóloga. Becaria doctoral - UNaM- CONICET- CEDIT

Ingresado: 27/03/17 // Evaluado: 16/04/17 // Aprobado: 28/04/17

Tema de investigación

La reseña de esta tesis hace referencia a una investigación relacionada al estado actual del patrimonio histórico reduccional de Concepción de la Sierra (provincia de Misiones), y a las propuestas para su puesta en valor a partir de la definición de un circuito turístico.

Cómo citar esta reseña:

Ocampo, Amanda Eva (2017). Revalorización del Patrimonio Jesuítico de Concepción de la Sierra como Recurso Turístico. Revista La Rivada 5 (8), 87-89.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/resenas/134-resena-de-la-tesis-de-mariela-nunez-revalorizacion-del-patrimonio-jesuítico-de-concepcion-de-la-sierra>



Las actividades realizadas combinan tanto trabajos de campo, a partir de la ejecución de un relevamiento del sitio de Concepción, como de diagnóstico del patrimonio analizado, teniendo en cuenta los lineamientos teóricos de la interpretación.

Finalmente, se proponen las acciones necesarias para poner en valor e interpretar el patrimonio jesuítico-guaraní desde un turismo cultural.

Contenido y desarrollo

En una primera instancia, se analizan las características generales del área de estudio: ubicación geográfica, economía local y datos relacionados a la población, junto a un análisis FODA (Núñez, 2012). Esta actividad implica una sistemática observación del estado de conservación de los distintos elementos que conforman actualmente el patrimonio jesuítico-guaraní de Concepción, presentando ventajas y desventajas.

La autora realiza una revisión histórica de la Compañía de Jesús y su encuentro con los guaraníes para posteriormente introducirse en la antigua reducción de “Nuestra señora de Ibitiracua”. También tiene en cuenta el periodo de su refundación destacando estos últimos datos para comprender por qué su situación es distinta a la de los demás pueblos jesuíticos conocidos turísticamente.

A partir del desarrollo histórico, analiza las particularidades de la reducción de Concepción y lleva a cabo un relevamiento de los materiales que existen en el pueblo de origen jesuítico, desde distintas edificaciones hasta objetos sueltos de las propiedades privadas a las que tuvo acceso.

Por otra parte, presenta diferentes lugares y nuevos espacios culturales, tales como la Casa de la Cultura; y además comenta cómo ésta ha contribuido con múltiples actividades en relación a un potencial turismo local.

Patrimonio jesuítico-guaraní e interpretación

El enfoque teórico adoptado cuenta principalmente con las perspectivas de patrimonio histórico, interpretación y activación patrimonial. Núñez toma al pueblo de Concepción y su legado material como una ciudad histórica, definiéndola como:

“...poseedoras de un rico y diversificado patrimonio cultural; y tanto su lectura como, su conservación, así como su utilización para el turismo requieren de nuevos planteamientos; ya que son conjuntos donde la superposición de variables arquitectónicas, sociales, ambientales, turísticas y simbólicas les brindan una especial singularidad”. (Núñez, 2012: 14).

A su vez combina la noción de patrimonio cultural con la de conservación, tomando el concepto de patrimonio cultural (según Prats Llorens, 1998; Ballart, 1997; Echague, 2011; Treserras, 2007) que mejor se adapta a su investigación: “un conjunto de bienes y manifestaciones intangibles que manifiestan la identidad de una sociedad” (Núñez, 2012; Ballart, 2007).

Además, subraya la noción de desarrollo sostenible, el cual ofrece caminos para conciliar la conservación con las nuevas perspectivas económicas y sociales que abre el turismo (Núñez, 2012).

Otro elemento teórico a subrayar es el de “interpretación”, entendida como todas las actividades que se realizan para incrementar la concientización pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural (Núñez, 2012: 22).

Finalmente, y a modo de complementar su enfoque teórico, tiene en cuenta otros conceptos tales como recurso, oferta turística y turismo cultural.

Basándose en su área de estudio, la autora propone un concepto de interpretación del patrimonio que permite realizar una puesta en valor, para finalmente proponer un plan de actividades que incluye charlas y circuitos autoguiados.



El turismo como elemento de activación patrimonial

Entre los puntos de esta investigación, destacamos la crítica que la autora realiza con respecto a las políticas turísticas locales al señalar que los recursos turísticos sólo se encuentran concentrados en áreas tales como el Parque Nacional Iguazú. Asimismo, resalta que es primordial abrir ese mercado e introducir en la oferta económica misionera nuevos productos que permitan diversificar el turismo de la provincia, logrando así un desarrollo equilibrado (Núñez, 2012).

Celebramos que este nuevo proyecto de apertura del turismo en Misiones tenga que ver con la conservación y presentación del patrimonio histórico ya que destaca la intención del municipio de subrayar la historia local y la combina con la propuesta de presentar y resguardar nuestra memoria para darla a conocer mediante potenciales recursos del turismo.

Sin embargo, como contracara del interés por parte del municipio por la conservación y puesta en valor del patrimonio jesuítico, la autora señala la falta de compromiso y respeto de parte de la sociedad para la protección y conservación del mismo.

El principal aporte de esta tesis es la reflexión acerca de cómo proteger la memoria y sus huellas materiales de los sitios que fueron antiguas reducciones de jesuitas y guaraníes, y también de cómo éstos se encuentran en grave peligro de perderse a causa de diferentes factores, tales como una falta de política patrimonial o una concientización real por parte de sus propios habitantes.

A lo largo de sus estudios sobre la historia del municipio de Concepción, Núñez refuerza la idea de unir la materialidad de la reducción con un potencial circuito turístico.

Para ello, se vale de la interpretación del patrimonio con la cual busca lograr la atención del pú-

blico a través de una adecuada presentación y de la utilización de diferentes medios (Núñez, 2012). De este modo, expone los principios básicos de la interpretación y los aplica como punto de partida para desarrollar un autentico recurso para el casco histórico.

Emprender trabajos de investigación sobre temáticas turísticas en territorio misionero y sobre cómo la misma posibilita una articulación con el reconocimiento de los patrimonios históricos misioneros implica un significativo aporte.

Para terminar, simplemente sostendremos que el aporte de esta investigación permite establecer un relevamiento sistemático de los espacios que contienen múltiples materialidades históricas y arqueológicas de lo que fue la reducción jesuítica-guaraní de Concepción de la Sierra y también posibilita visualizar cómo esto devino en una propuesta de conservación, concientización y activación patrimonial.

Bibliografía

- BALLART, Josep (1997). *El patrimonio Histórico y Arqueológico: Valor y Uso*. España. Ariel.
- BALLART HERNÁNDEZ; Josep, y TRESERRAS Jordi Juan (2007). *Gestión del Patrimonio Cultural*. España. Ariel.
- ECHAGÜE, María Rosa (2011). *Cuestiones de Turismo*. Universidad de Valencia. España
- PRATS, Llorenç (1998). *El concepto de Patrimonio Cultural*. Política y Sociedad, 27 Madrid.



Lecturas umbráticas de una tesis.
Reseña de la tesis de Gustavo Simón

Umbrática: semiosis de sombra instaladas como escritura.

Tesis de Post-grado.

Departamento de Antropología Social FHyCS-UNaM

Autor: Mgter. Gustavo Simón

Directora: Dra. Carmen Santander

Presentada en noviembre de 2016

Defendida y aprobada en marzo 2017

Por Raquel Alarcón

Dra. en Semiótica - Docente investigadora FHyCS-UNaM

Ingresado: 16/04/17 // Evaluado: 30/04/17 // Aprobado: 17/05/17

En esta escritura el sentido no está ausente, sino que se hace y deshace con ella, y la verdad, si verdad hay, no puede más que habitar en esta traza, este surco vacío y multiplicado que no tiene pies ni cabeza. (...) Ésta es una escritura oscura, que borra aquello que traza y dispersa lo que dice. (Derrida, Espolones, 13)

Cómo citar esta reseña:

Alarcón, Raquel (2017). Lecturas umbráticas de una tesis. Revista La Rivada 5 (8), 90-93.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/resenas/133-resena-de-la-tesis-de-gustavo-simon-umbratica-semiosis-de-sombra-instaladas-como-escritura>



La tesis de Maestría de Gustavo Simón desarrolla en torno del concepto de “umbrática” un trabajo que problematiza la “sombra” como categoría y artefacto material y simbólico -en su carácter signico de índice, ícono y símbolo- que le permite instalar una escritura ensayística en la cual el pensamiento mestizo encuentra su más cómoda materialización.

En un intento de oficiar como lector umbrático, nos proponemos en esta breve reseña exponer algunos planteos, asomos y descubrimientos considerando sobre todo la primera parte del trabajo (“Entrada: algunas cuestiones abordadas en Umbrática”) que encuadra, en algún sentido, los cinco ensayos que completan el texto. La extensión de casi ciento cincuenta páginas mantiene; una escritura prolija con un diseño despojado que pone de relieve la densidad discursiva de las estrategias interpretativas resueltas con “criterios originales, arriesgados e imaginativos” (Camblong, 2017)¹

Umbrático (del latín, *umbraticus*) se define como “perteneciente o relativo a la sombra” o “aquello que causa sombra”; etimología de base a partir de la cual se despliega un *locus*, por momentos un *no lugar*, umbrío, de sombras, de poca luz que se edifica inter e intra discursivamente en los capítulos-ensayos que completan la estructura de la tesis: “Bajo el árbol”, “Entre los árboles”, “La sombra del viajero”, “La caverna” y “Un edificio como dispositivo de sombra”. Los títulos anticipan el despliegue semántico de la sombra y sus implicaciones con los árboles (lo natural que nos ampara), la caverna (como lugar que cobija y como alegoría del conocimiento) que en continuidad deviene en edificios, y el viajero o el caminante (nuestra propia sombra).

El autor propone entender su texto “como una instalación que trabaja con los ‘artefactos’ que provocan sombra y con la sombra como un artefacto de significación”. Explicita además que lo propone “como una *semiosis*-asociación de signos para provocar sentidos-, como un relato libre que busca *instalarse* en el ‘entremedio’ de los relatos que conforman la historia o la representación

socio-cultural de la provincia de Misiones” (P. 4). La adopción de **su** lugar de enunciación *aquí y ahora* ubican/installan a autor y lector en los bordes, en los límites, en recorridos de lecturas y de conceptos que siempre anclan en significaciones y sentidos de la región y la historia provincial (cotidiana, oficial y no oficial).

Si bien se priorizan los diálogos con la filosofía y la literatura, en los distintos ensayos permanentemente se producen cruces con otras disciplinas que desafían múltiples derivas. Los discursos de la filosofía toman como base a Platón (*Alegoría de la caverna*), Giordano Bruno (*La sombra de las ideas*) y Nietzsche (*La sombra del viajero*, *Humano demasiado humano*, *Zarathustra*, *Ecce homo*) puestos en interacción con autores de la filosofía contemporánea (Deleuze, Sloterdijk, Abraham), la antropología (Augé, Bauman, Castoriadis), la semiótica (Camblong, Peirce, Voloshinov), los estudios culturales (Bhabha, Butler), la crítica de arte (Sontag), la historia, la literatura y otros discursos sociales; habilitando reflexiones semiótico- discursivas en torno de tres *artefactos* generadores: la tríada árbol-caverna-viajero que se corresponde con las sombras de la naturaleza, la civilización y el hombre, respectivamente. A partir de este reconocimiento artefactual, se propone un particular diálogo con la literatura, el cancionero popular y textos de viajeros de la región, algunos escasamente conocidos y/o ignorados en los circuitos de estudios del lenguaje.

El **árbol**, alegoría del conocimiento, brinda sombra al pensador y al caminante; y es, a la vez, raíz y rizoma; sujeción, expansión y fuga; método y experiencia (Deleuze). Los avances de modernidad y progreso se “leen” críticamente a través de la novela de Calvino (*El barón rampante*) como desde los autores territoriales (Zamboni, Areco, Ramírez, Grünwald, Marcial Toledo); donde, “a la luz de las sombras”, encuentra “...la *mancomunidad de lo humano con la naturaleza, la poesía que desea al árbol, la poetisa que quiere ser árbol, las historias de mujeres devenidas en árbol en las mitologías griegas y guaraní*”. (139)

La **caverna** como representación del mundo y como alegoría del conocimiento entreteje sentidos, por un lado, con revisiones de la modernidad

¹ Dictamen de la presente tesis.



mediante operaciones de deconstrucción de la película *Metrópolis* de Fritz Lang y de la novela *La caverna* de Saramago², y, por otro con reflexiones acerca de la historia y la conformación de la cultura y la lengua dialectal de Misiones, *instalado* el pensamiento en la sombra cavernosa de la Gruta India. Esas “pausas” o recreos dan paso a interesantes incursiones analíticas desde lo lingüístico que colaboran en la construcción de los sentidos y dan cuenta de conocimientos del autor en el campo gramatical y lexical.

La relación entre sombra y hogar tensa sentidos entre el pensamiento oriental, occidental y global en espacios literarios que se mueven entre la intimidad de la sombría morada oriental (*Elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki) y un clásico de la literatura occidental barroca, donde “edificio y sombra se reúnen a partir de la puesta en escena del sueño y de la torre” (*La vida es sueño*, Calderón de la Barca), para conectar con los edificios-torres de la *Modernidad líquida* (Zygmunt Bauman) que forman parte de un “imperio virtual y bursátil” y de una metrópoli instalada en cualquier parte. (126)

El **viajero** en su peregrinar recorre, pasa, se *asombra*, pero también decide intervalos de estancias, detiene la marcha y escribe. En esta *umbrática* conversan Zarathustra, el caminante y la sombra (Nietzsche) con viajeros y botánicos de fines del S. XIX e inicios del XX que se aventuraron en la selva de nuestro entonces territorio nacional (Bonpland, Montenegro, Azara, Peyret, Holmberg, Queirel, Bertoni, Ambrosetti), quienes en su “estar entre los árboles” encuentran secretos, descubren el universo de lo plantario y se maravillan con los mitos guaraníes. No falta la reflexión sobre “la feria del progreso”, la explotación y la extracción forestal desaprensiva.

“Lo que se busca instalar son instancias de diálogo donde conversen los colonizadores, los colonos y los colonizados, donde puedan ‘destar-

talarse’ los discursos, ‘triturrarse’ los artefactos. (...) desde una escritura *Umbrática* que sea densa como la misma sombra del viajero, esa sombra que, algunas veces, deja mostrar algún aspecto que la discursividad oficial silencia.” (22)

Sobre el género

“...el ensayo, forma privilegiada de la experimentación mestiza, multiplica de buena gana los desvíos, los recorridos oblicuos, las curvas, las elipses, los ‘zigzags’ hasta las derivas del nomadismo.” (Laplantine y Nous, 2007: 264)

Sin duda, uno de los logros ponderados de la tesis tiene que ver con el género adoptado para su escritura. “En definitiva, -expresa el autor- en esa escritura umbrática ensayística pueden convivir los opuestos, desplegarse cadenas de sentido que entren en polémicas y paradojas, porque lo recreado son diálogos entre discursos.” (Simón: 8). En esa superficie profunda, la escritura-sombra “puede desaparecer en otra sombra, como la del viajero en la cueva o bajo el árbol” y “precisa de la luz para delimitar su existencia, mientras que, al mismo tiempo, su presencia marca que ‘algo’ existe”.

Laplantine y Nous (2007) asocian con el ensayo las operaciones y movimientos del pensamiento mestizo:

“Un recorrido mestizo no es ni un trayecto ni una trayectoria. Es un recorrido nómada, no lineal, que no reduce efectos a causas. Es un recorrido que avanza girando, envolviendo, desarrollando, desplegando y, sobre todo, desplazando las literaturas, las músicas, las cocinas, las lenguas... de un espacio a otro. Lo cual significa que ese conjunto de conceptos no reúne principios que apunten a estabilizar el pensamiento imponiéndole un orden.” (Laplantine y Nous, 2007:28)

Y, precisamente, el ensayo es para los autores “un pensamiento en vías de elaboración..., en la contrariedad, la contradicción y la paradoja, un pensamiento susceptible de contradecirse a sí

² La *caverna* sirve de disparador a José Saramago para criticar a la modernidad capitalista desde un centro comercial enorme y desmesurado que funciona como el corazón de la ciudad y va consumiendo los antiguos oficios artesanales (los protagonistas son alfareros) reemplazándolos por productos industriales realizados en serie (Simón, P. 14).



mismo...” que “de manera continua desborda las categorías del pensamiento y del lenguaje. (...) es resultante heterogéneo y polimorfo... es lo contrario de la inmovilidad”. (Op. Cit, 2007: 262)

Ana Camblong, en su evaluación como jurado de este trabajo, expone en relación con el género lo siguiente:

Se podría aducir que el ensayo entra en colisión con los cánones de una tesis de posgrado, en virtud de las flexibles posibilidades del primero y las estrictas reglas de los textos académicos, razón suficiente para considerar una riesgosa orientación de trabajo. Optar por la vía del ensayo, obliga a la evaluación a expedirse respecto de la viabilidad de tal alternativa: cumpla entonces en apoyar esta iniciativa, principalmente, en el campo disciplinar de las Letras, siempre que no se renuncie a la consistencia de la investigación” (Camblong)

En la misma tesis encontramos intentos de precisar qué tipo o qué aproximación al ensayo es la que se busca en el montaje de las instalaciones logradas a partir de la laboriosidad con el lenguaje, tanto en el *dictum* como en el *modus*. Decisión genérica que habilita al autor a recortar, en algunos pasajes, aspectos episódicos, históricos y referenciales de los textos locales, anécdotas biográficas de los autores, giros lingüísticos en guaraní sin un análisis más específico sobre los mismos discursos, apostando a interpretaciones más libres y a reflexiones de orientación personal con apoyo en las bases teóricas y en un importante dominio del metalenguaje.

El género colabora en la construcción de una escritura umbrática en tanto problematiza el entendimiento instalando puentes entre filosofía, ciencia y arte creando/proponiendo intermedios, bordes, zonas de frontera como “espacio donde conviven las culturas que se han puesto en contacto”, como “zona de interrelación en las periferias”. (126)

Otro aporte a destacar en la tesis es la información sobre las fuentes teóricas, la bibliografía del corpus (extensa, variada, ecléctica) y una interesante sitografía de autores territoriales.

La escritura, otra sombra

“Una palabra escrita es la sombra de una palabra” aventura Simón, hipótesis que da cuenta de la opacidad del lenguaje, de la problematización de la representación de la “realidad” por medio del lenguaje, de la artificiosidad que implica el distanciamiento discursivo operado en una explicación o una argumentación que no es otra cosa que un artefacto semiótico. La palabra, el discurso remite al mundo y al lenguaje a la vez, bordea los pliegues oscuros de la escritura, técnica que oscurece al lenguaje, con lo cual la tesis agrega otra significación umbrática, la de la propia escritura. A partir de esta concepción es que puede pensarse la tesis como recorridos nómadas, donde los artefactos son expuestos en zonas de diálogo entramando una semiótica de empalmes múltiples. (P 5)

La escritura, en tanto instalación que precisa de la lectura, transita en el plano de la posibilidad, instala cruces arriesgados de interpretación como formas que permiten mostrar “quiebres” en los relatos oficiales circulantes, componer y recomponer sentidos como experiencia de un otro dispuesto a hacerlo. La tesis es una escenografía umbrática donde el lector se expande, se bifurca, avanza hacia los bordes, arremete nuevos pliegues, crea y re-crea como viajero sentado en otras sombras –de árboles, cavernas, cuevas, edificios– por venir.

Bibliografía

- DERRIDA, Jacques (1981): *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- LAPLANTINE Francois y NOUS Alexis (2007): *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Bs. As.: FCE





HOMENAJE

El hacedor de imágenes.
Homenaje a Humberto Carrizo.
Sebastián Korol

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca

www.boladenieve.org.ar/

artista/11772/de-lucca-ignacio

PRESENTACIÓN

Sinopsis

Presentamos en este nuevo número de *La Rivada* el Homenaje a una figura que ha dejado huella en el campo cultural de nuestra provincia desde el plano de la producción audiovisual: Humberto Carrizo, fotógrafo, camarógrafo, guionista, realizador audiovisual, profesor, maestro; quién tristemente falleció en diciembre de 2016.

Su ausencia repentina e inesperada ha dejado un enorme dolor en todas las personas que compartieron su vida, su arte, su visión del mundo. Humberto marcó un sinfín de existencias en su modo de “capturar imágenes/vidas”; personas que compartieron su trayectoria profesional, que participaron en su producción audiovisual y en sus fotografías; aquéllas que compartieron viajes, música, bares; aquéllas que fueron sus alumnos en el Instituto Montoya durante casi dos décadas; que imaginaron y escribieron guiones para dar voz y luz a los “invisibles”, diría Galeano.

Intentando acompañar en esta ausencia, como editores, nos hemos sumado a la idea de realizar un homenaje a Humberto a partir de la propuesta de un lector y amigo de la revista: Sebastián Korol –periodista, comunicador, realizador audiovisual...–, quien en carácter de colaborador ha trabajado en simultáneo con el equipo editorial de *La Rivada* para llevar adelante el relevamiento y registro testimonial de la actividad de Humberto Carrizo en Misiones.

Conjuntamente hemos pergeñado imágenes/palabras hilvanadas en un tejido multicolor de recuerdos/anécdotas/sensaciones para poner en primer plano las ideas, las pasiones, las historias de Humberto. Intentamos plasmar en papel la intensa vida de una persona comprometida con su mundo, con su trabajo, con sus amigos y familiares.

El recorrido se hilvana a partir de una crónica que, a la manera de un guion audiovisual –en el que se mezclan las dimensiones documentales y las escenas de ficción que caracterizan el relato de toda vida–, despliega un itinerario biográfico sostenido en la propia voz de Humberto y articulado con la palabra testimonial de aquéllos que conocieron y compartieron su amistad y su trabajo. La elección del género guion como forma narrativa responde a la necesidad de un homenaje que pretende conjugar de modo indisoluble imágenes y palabras para dar cuenta de la complejidad de la obra de Humberto en el campo audiovisual misionero, articulando las escenas biográficas y las voces testimoniales de quienes supieron vivir a su lado.



Universidad Nacional de Misiones

Un segundo momento retoma la palabra del autor en una entrevista sobre el documental *Impacto*, texto que abre un terreno fértil acerca de las intensas conexiones entre la imagen y los contextos socio-histórico a partir de los cuales Humberto pensaba y “fotografiaba” el mundo, su mundo. En este sentido, la mayoría de los escritos que se presentan abonan esta idea-fuerza: el mundo para Humberto giraba a la izquierda, siempre. Además, intercaladamente, presentamos tres textos que deslindan, desde la cercanía afectiva y profesional, matices y rasgos de una personalidad influyente para la cultura local, acompañados por una serie de estampas visuales que se han ido sumando tímida pero espontáneamente como parte de un acervo que habla por sí mismo y desde donde se dispara precisamente la urgencia de este tributo.

Para finalizar, sólo resta decir que converge en las páginas que siguen un recorrido cronológico por la obra fotográfica y audiovisual de Carrizo y los matices anecdóticos de un grupo fundante en la historia de la Teleducación en nuestra provincia y en el país; se encuentran aquí los distintos retratos de un fotógrafo “difícil de fotografiar”, pero también las imágenes que él compuso y las pistas para acceder a la casi totalidad de su producción audiovisual; se reúnen en este recorrido las escrituras de amigos y colegas y la elección de recordar algún aspecto de la experiencia compartida...

Los editores

Nota para el lector: aunque atentos a las dificultades que puede conllevar para algunos lectores el tránsito por un género tan específico como el del guion audiovisual, hemos optado por este *gesto escritural* como un modo de potenciar la memoria en torno al legado de Humberto Carrizo: si hay un género que ha sido afín a Humberto, ese ha sido el del guion. Confiamos en que los familiares, amigos y colegas de Humberto que gentilmente prestaron sus testimonios, estarán plenamente de acuerdo. He aquí, entonces, nuestro Homenaje.

Cómo citar esta presentación:

Presentación Homenaje: El Hacedor de imágenes. Homenaje a Humberto Carrizo. Revista La Rivada 5 (8) 2017, 96-148.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/homenaje>



Dirección Nacional de Museos

EL HACEDOR DE IMÁGENES

La Rivada #8 - Julio de 2017

INTERIOR. REDACCIÓN DIARIO PRIMERA EDICIÓN - DÍA
RÓTULO: Posadas, Misiones. Diario Primera Edición. Diciembre de 2000. Entrevista de Carlos Piegari a Humberto Carrizo.
CARLOS está reunido con HUMBERTO en la sala de redacción de un diario. Detrás de ellos se ve a varones y mujeres escribiendo en computadoras. Carlos saca de su bolso un grabador de voz, lo enciende y lo apoya sobre la mesa, al lado de una cámara filmadora. Observa por un momento la cámara, luego dirige la mirada hacia Humberto y le pregunta:

CARLOS

¿La cámara es tu vida?

HUMBERTO

(sonríe)

No es tan así, pero... permanentemente estoy pensando en un guión para filmar o en un encuadre fotográfico. Siempre pienso en imágenes, proyectando o buscando escenografías para algún corto o documental...

FUNDE A:

EL MUNDO ORDINARIO: Infancia y juventud en su Córdoba natal.



um

Dirección Nacional de Misiones

EXT. BARRIO POPULAR - DÍA

En la calle de tierra de un barrio con viviendas humildes, un grupo de niños juega al fútbol con una gastada pelota de cuero. Un par de ladrillos de cada lado marca los límites de los arcos. En la vereda, cerca del campo de juego, una pareja de abuelos observa el correteo infantil mientras toma mate. Dos de los niños comienzan a discutir. Uno de ellos, con anteojos de notable aumento, reclama:

NIÑO 1

¡Te digo que fue gol!

NIÑO 2

(señalando el arco)

¡No! La pelota pasó por acá, arriba del ladrillo: dio en el palo.

NIÑO 1

(dándose la vuelta)

Pero che... siempre me hacés esa misma trampa... ¿Y ustedes?

(dirigiéndose a los abuelos)

¿Acaso no vieron que sí fue gol?

INT. CASA DE MARIANA CARRIZO - DÍA

RÓTULO: Córdoba Capital. Mariana Carrizo, hermana de Humberto Carrizo.

Apoyada en la ventana que da al frente de su casa, MARIANA mantiene una conversación telefónica con SEBASTIÁN. Se ve a una niña circular en bicicleta por la calle asfaltada.

MONTAJE TELEFÓNICO:

SEBASTIÁN (OFF SCREEN)

-¿Cómo vivieron su infancia y cómo era Humberto de niño?

MARIANA

-Vivimos una infancia típica de niños de barrio, salíamos a jugar a la calle, en esa época no había problemas de inseguridad, y Humberto siempre fue de cuestionar todo.

SEBASTIÁN (O.S.)

-¿En qué tipo de situaciones, por ejemplo, aparecía esa actitud rebelde?

MARIANA

-Prácticamente en todas...

MONTAJE FOTOGRÁFICO: Imágenes de archivo de la década de 1960 correspondientes al barrio Bella Vista de Córdoba Capital.

NARRADOR [OFF]

Le decían "El loco". Realizador de video, productor audiovisual independiente, fotógrafo y profesor, Humberto Nicolás Carrizo nació en Córdoba el 11 de junio de 1955. Hijo de Elvira Abdelnur, ama de casa, y de Humberto Carrizo, carpintero y técnico aviador en la Fuerza Aérea Argentina, fue el menor de dos hermanos. Su familia residía en el populoso barrio Bella Vista, ubicado hacia el sur de la ciudad capital.

FUNDE A:



MONTAJE FOTOGRÁFICO: Imágenes de la familia Carrizo en las que se ve a Humberto en diferentes momentos de su infancia y adolescencia.

NARRADOR [OFF]

Humberto cursó la primaria en la Escuela Olmos y terminó la secundaria en el Instituto "Ramón García Martínez", conocido como "La Casona". En 1974, se inscribió a la carrera de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba. Por esos días, comenzó a militar en el Partido Socialista de los Trabajadores, de orientación trotskista. Se aproximó al movimiento estudiantil que acompañó con fuerza a las luchas sociales y políticas de la época y también trabajó en el centro de estudiantes de la facultad. Tras el golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976, interrumpió su militancia orgánica y dejó la universidad, luego de que el decano de Arquitectura advirtiera a la familia que, por esa actividad política, la vida de Humberto corría peligro.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Imágenes de video registradas en Córdoba durante los años del terrorismo de Estado.

MARIANA (OFF SCREEN)

Recuerdo que cuando mi hermano se vio obligado a abandonar la Facultad de Arquitectura fue justo a tiempo, porque luego nos enteramos de que veintidós compañeros suyos habían desaparecido. Creo que fue un milagro que a él no le ocurriera nada...

También recuerdo que un día llegó la policía a mi casa. Estaba mi madre sola. Entraron, revisaron y como no encontraron nada se fueron. A partir de ahí el miedo fue mayor...

MONTAJE FOTOGRÁFICO: Imágenes de la primera sede de la Escuela de Artes "Lino E. Spilimbergo", que funcionaba por calle Colón al 1600 de la capital cordobesa.

NARRADOR (OFF)

En 1977, Humberto comenzó a estudiar la carrera de Perito Fotógrafo y Técnico en Medios Audiovisuales en la Escuela de Artes "Lino E. Spilimbergo". Se graduó en 1980 y desde entonces se dedicó de



Dirección Nacional de Archivos y Servicios Bibliotecarios

lleno a la actividad audiovisual.

HUMBERTO [OFF SCREEN]

(en diálogo con Carlos)

Comencé como fotógrafo, pero me costó mucho expresarme a través de una sola imagen, entonces el cine fue un destino inevitable.

INT. CASA DE HUMBERTO CARRIZO - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. 30 de julio de 2014.

En el comedor de su domicilio, Humberto conversa con Sebastián mientras toman mate.

HUMBERTO

Básicamente, yo vengo trabajando desde el año '78 en el documental. ¿Por qué el documental? Porque la escuela de Córdoba, la escuela de cine, tuvo mucha influencia de Birri, de la escuela de Santa Fe. La escuela de Santa Fe fue la primera universidad de cine y trabajó únicamente con el documental. Entonces Córdoba tuvo mucha influencia con la escuela de Santa Fe, por eso la formación en la escuela de Córdoba fue el documental.

INT. EDITORA DE CINE U.N.C. - DÍA

RÓTULO: Universidad Nacional de Córdoba. Década del '80.

Dos jóvenes están reunidos en la editora de cine "La Moviola". Se ven cámaras, proyectores, una moviola para montaje y accesorios. Realizan juntos la edición de un video.

FUNDE A:

INT. DTO. DE CINE / UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA - DÍA

RÓTULO: Córdoba Capital. Mario Gómez, docente universitario y realizador audiovisual.

MARIO dialoga por celular con Sebastián en una pequeña sala ubicada al lado del salón de actos del Pabellón México, del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba, donde antes funcionaba la editora "La Moviola".

MONTAJE TELEFÓNICO:

SEBASTIÁN [OFF SCREEN]

¿Cuándo y cómo fue que conociste a Humberto?

MARIO

A fines de los '70 estudiamos juntos en la Escuela Lino Spilimbergo. Por esos años, recuerdo que teníamos temas vedados. En trabajos prácticos de



Universidad Nacional de Córdoba

fotografía, por ejemplo, no podíamos sacar fotos de villas miseria y ese tipo de temáticas. Pero Humberto, que ya desde ese momento mostraba un espíritu muy sensibilizado con las problemáticas sociales, siempre se interesaba en fotografías de tipo social, de denuncia.

Después seguimos vinculados con los profesores, especialmente con uno que era muy amigo, Eduardo Sahar, quien nos convocó para formar un equipo de trabajo para producir fotografías, documentales, registros fotográficos diversos, y armamos una pequeña sociedad de cooperativa de trabajo.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Segmentos de la película *Bajo otro sol*.

NARRADOR [OFF]

En 1987, Carrizo fue segundo asistente del Director de Fotografía Eduardo Sahar en la película cordobesa *Bajo otro sol*, dirigida por Francisco D'Intino.

Años atrás, Eduardo Sahar había sido profesor de Humberto en la Escuela Spilimbergo, en los cursos básicos y en los centros de producción audiovisual. Para Humberto, él fue, además, su primer maestro en el campo audiovisual y un referente en fotografía.

MONTAJE FOTOGRÁFICO: Se recorre visualmente un artículo periodístico titulado "Un merecido reconocimiento", publicado el 26 de febrero de 1987 en la sección Artes y Espectáculos del diario La voz del interior. En la fotografía que acompaña la nota aparece Humberto junto a otros cuatro integrantes del equipo técnico del filme *Bajo otro sol*. En un fragmento del texto se lee:

-¿Qué les aportó *Bajo otro sol* profesionalmente hablando?

-Humberto Carrizo (2° asistente de fotografía): Para mí fue una experiencia muy válida porque si bien hubo errores, sirvieron en pos del aprendizaje. En mi caso particular, yo siempre había hecho documentales en 16 mm. Esto fue algo nuevo que me enseñó muchas cosas.



INT. COCINA COMEDOR - NOCHE

RÓTULO: Tucumán. Eduardo Sahar, docente universitario y realizador audiovisual.

Mientras toma un café en la cocina, EDUARDO conversa telefónicamente con Sebastián desde su teléfono celular.

MONTAJE TELEFÓNICO:

EDUARDO

-Al ser su docente y al incorporarlo a mi equipo de trabajo y luego ser amigo también de él, significaba que yo tenía muchísima confianza en él y obviamente él en mí, entonces fuimos haciendo cosas juntos y creo que de alguna forma fui un poco el referente en cuanto a la salida profesional que él tuvo. Desde que yo lo conocí, él fue progresando muchísimo en este aspecto audiovisual.

EXT. CENTRO DE CÓRDOBA - DÍA

RÓTULO: Córdoba Capital. 1984.

Humberto camina por la calle Rioja, en pleno centro de Córdoba. Ingresa a un departamento amplio donde funciona "ProCine", estudio publicitario y laboratorio de fotografía y fílmico.

EDUARDO

(En diálogo con Sebastián)

Humberto fue un gran amigo, un gran tipo. Tuvimos esa amistad desde que nos conocimos, más o menos en el año '78. Hemos trabajado juntos, yo tenía un laboratorio y estudio cinematográfico y él nos ayudó muchísimo con eso, porque estuvo participando también, haciendo cosas con nosotros, sobre todo en la parte publicitaria. Pero además hicimos otras cosas, como cortos y el largometraje *Bajo otro sol*.

SEBASTIÁN [OFF SCREEN]

- ¿Y qué tenía Humberto en particular que hizo que lo sumaras a tu equipo de trabajo?

EDUARDO

- Bueno, primero como persona Humberto siempre fue muy honesto, muy directo, muy frontal, así en plantear las cosas; sin ser agresivo, pero siempre decía lo que tenía que decir. Lo decía francamente. Empezando por ahí. Y después lo otro: la voluntad y capacidad de trabajo. Él podía trabajar mañana, tarde y noche y si uno le pedía que se quedara un rato más se quedaba. De alguna manera, con



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

el grupo que iniciamos todo este tipo de cosas, desde el Spilimbergo en adelante, formamos una especie de familia. Inclusive salíamos juntos, de vacaciones, a veces con las parejas, con otros amigos. Teníamos una relación permanente y no era solamente profesional, sino de amistad, éramos amigos. Pero sí, sobre todo la capacidad de trabajo que tenía Humberto. Humberto no paraba de trabajar. Era un tipo que estaba ahí, firme, yo siempre contaba con él sin ningún tipo de problema. Yo sabía que Humberto iba a estar ahí.

ESCENA EXTRA - ANECDOTARIO 1

"Humberto siempre fue muy sincero, muy honesto y muy directo. Cuando yo recién lo conocí, más o menos en el '78, yo venía con la costumbre de la universidad, de la auto-evaluación. En ese momento, nos autoevaluábamos. Y propuse hacer a los alumnos que tuve ese año la misma manera de evaluación. Entonces cada uno se ponía su nota y además, los otros, los mismos compañeros, podían criticar esa nota y elevarla o bajarla. En un curso de veinte, veinticinco personas, más o menos. Y entonces, cuando llega la evaluación de Humberto le digo: "Bueno Humberto, ¿cuánto te ponés vos?" Y dice, con su tonada cordobesa: "Yo me pongo un cero". "¿Cómo te vas a poner un cero le digo si has traído las fotos?" "Sí, pero las fotos son una bagayada, no sirven para nada". "Bueno, pero por lo menos las has hecho, ponete un uno" (risas) Ese es el Humberto que yo conocí. Así lo conocí".

Eduardo Sahar.

MARIO

(en diálogo con Sebastián)

Con Humberto éramos grandes amigos, productores de aventuras en todo lo que era la producción audiovisual. Habíamos formado un grupo de amigos y de trabajo muy interesante, con el que compartimos cosas muy lindas. Participó en algunos de mis proyectos como *El saco* y *La otra orilla* y trabajamos juntos también en el largometraje *Bajo otro sol*, de D'Intino, donde él hizo asistencia de fotografía y yo asistencia de sonido. Ya teníamos una trayectoria a nivel de foto fija y ese tipo de trabajos, y después fuimos metiéndonos juntos en el oficio del audiovisual.

FUNDE A NEGRO

PRIMER PUNTO DE GIRO: la llegada a Misiones, las obras y los aliados.





Lanzamiento del Primer Encuentro de Fotógrafos de Misiones

EXT. CAMINO TERRADO / ZONA RURAL - DÍA

Un hombre a bordo de una motocicleta de gran cilindrada avanza ruidosamente por el camino de tierra colorada de un paraje rural. A su paso levanta polvareda.

RÓTULO: Misiones: Un destino inesperado.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Se reproduce la primera artística animada institucional del SiPTeD. Luego, se enlazan fragmentos de diferentes producciones audiovisuales realizadas por tal organismo a mediados de la década de 1980.

NARRADOR [OFF]

Por medio de la Ley N° 2161 en agosto de 1984, el Gobierno de Misiones, bajo la administración de la Unión Cívica Radical, creó el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SiPTeD), ente autárquico de Educación a Distancia que respondía al Ministerio de Educación. Este innovador organismo centró su actividad en la producción de contenidos audiovisuales con fines educativos.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas de la miniserie documental *Misiones, su tierra y su gente*.

NARRADOR [OFF]

En 1986, el Ministro de Educación de Misiones,



UNM
Universidad Nacional de Misiones

Sábato Romano, decidió contratar al cineasta Eduardo Mignogna para producir desde el SiPTeD una miniserie documental de cuatro capítulos titulada *Misiones, su tierra y su gente*, que abordó como temáticas la docencia rural, los pueblos originarios, los inmigrantes, los colonos y las Misiones Jesuíticas. Concluido ese proyecto, el SiPTeD conformó un equipo propio de producción. Entonces, llegó desde Córdoba la comunicadora social Isabel Salerno y se incorporaron Gabriel Apendino y otros profesionales a las áreas de Tele Clubes y Capacitación.

INT. CASA DE RUBÉN ZAMBONI -
DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. Rubén Zamboni, realizador audiovisual y docente universitario.

RUBÉN dialoga con Sebastián en su domicilio particular.

RUBÉN

Y cuando viene Isabel Salerno decimos: "Necesitamos un camarógrafo, pero tiene que ser un camarógrafo tiempo completo para el SiPTeD". Y ella dice "Yo conozco en Córdoba, ha trabajado conmigo, un fotógrafo que es muy bueno y doy garantía de que es bueno como camarógrafo". Y recuerdo que, para ver la apertura que teníamos, la directora dijo en ese momento "Háblenlo y tráiganlo".

ESCENA EXTRA - ANECDOTARIO 2

"Recuerdo que estaba en mi casa y desde mi casa Isabel Salerno le llama por teléfono a Humberto y le comenta: "Mirá, yo estoy acá en Misiones, vine a trabajar al Instituto de Teleducación a Distancia y necesitamos para el equipo un camarógrafo y queríamos ver si a vos te interesa, entonces yo te paso con el que es jefe de producción, que es mi cuñado". Y ahí hablé yo con él, por primera vez. Yo no lo conocía. Simplemente por la referencia que me daban. Y él, con la parquedad que lo caracterizaba, sobre todo en los primeros tiempos, "Hola qué tal, te habla fulano de tal"... "Hola". Y le conté lo que era el SiPTeD y que necesitaríamos un camarógrafo... "Sí". Parcamente: "Sí". Y no me decía nada, entonces yo le digo: "Si te interesa, no sé, y te digo incluso el sueldo sería más o menos tanto", le dije las características y él "Sí", nada más. "Bueno, y cuándo vos querés que te hable otra vez para tomar una decisión de cuándo podrías venir...". "Y bueno -dice- yo el sábado me voy". Creo que era jueves... y el domingo estaba llegando. Lo fuimos a esperar. Y así, no preguntó dos o tres veces, la propuesta le encantó desde el comienzo, vino casi con los ojos cerrados, porque creo que la propuesta era un desafío. Era en los comienzos de la democracia, se esperaban nuevos aires y es como que uno se incorporaba a todos esos proyectos, esos desafíos que presentaban nuevos aires". **Rubén Zamboni.**



MONTAJE FOTOGRÁFICO: Imágenes del equipo de trabajo del SiPTeD en los primeros años de funcionamiento.

NARRADOR [OFF]

Humberto llegó a Misiones a mediados de 1987 para incorporarse al equipo técnico del SiPTeD. Fue parte de la producción de numerosos videos, en diferentes roles: director, director de fotografía, camarógrafo y editor.

INT. CASA DE HUMBERTO CARRIZO - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. 30 de julio de 2014.

HUMBERTO

(En diálogo con Sebastián)

Trabajando en la escuela de cine me comunico con gente de acá de Misiones que me comentan del proyecto del SiPTeD, que era el Sistema Provincial de Teleducación, o sea que era el único sistema del país donde se usó el video como una herramienta para la educación a distancia. Entonces, vine con la idea de venir un mes, aprovechando las vacaciones que tenía en la universidad, y cuando vine me sorprendió la libertad que teníamos para realizar documentales. O sea, la idea era hacer documentales para registrar la realidad, poderla debatir y que la gente pueda ir modificando esa realidad. Entonces empezamos a hacer la historia de las distintas regiones de la provincia de Misiones. Eso nos llevó a investigar mucho, trabajar mucho con la gente.

INT. BAR - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. Ana Zanotti, documentalista y Antropóloga Social.

ANA dialoga con Sebastián mientras toman café en un bar.

ANA

Te diría, si hay un rol que vos querés asociarle a Humberto, y todos creo que le asociamos, es el de haber sido como una especie de primer maestro, ¿no? Esto era algo diferente, donde también aprendías a mirar de otra manera, trabajabas con la iluminación distinto; que también de alguna forma se acercaba a lo que habíamos visto en esas



Universidad Nacional de Misiones

experiencias con Eduardo Mignogna, que ellos venían con equipamiento completo, venían con un fotógrafo y camarógrafo, con un iluminador, con un sonidista, con un técnico de lo que sería la parte electrónica, porque ya era la captación de los datos audiovisuales... y que, bueno, nosotros también de a poquito empezamos a usar esto, acompañados un poco por esa primera edición que es la que nos acercó Humberto. Y ahí fuimos aprendiendo todos, cada cual volcaba lo suyo, aprendía del otro, nos peleábamos muchísimo, por supuesto, porque para la construcción audiovisual hay muchas, cómo decir, capas...

EXT. CERRO SANTA ANA - DÍA

RÓTULO: Santa Ana, Misiones. 1987. Rodaje del SiPTeD en Santa Ana.

MONTAJE AUDIOVISUAL. Los integrantes del equipo de producción del SiPTeD llegan en una camioneta a la cima del cerro de Santa Ana. Luego, se los ve dialogando con familias productoras de rapadura y registrando el proceso de elaboración. Se muestran escenas del video documental *Rapadureros de Santa Ana*.

FUNDE A:

INT. CASA DE ELIO - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. Elio Valdez, realizador audiovisual. En el estudio de sonido de su casa, rodeado de equipos y discos, ELIO mantiene una conversación con Sebastián. Sobre la mesa se ven fotografías.

ELIO

Había muchos frentes de trabajo, muchos proyectos audiovisuales en marcha y a todos había que hacerlos al mismo tiempo, entonces un día era una cosa, otros días era otra. A veces una semana entera metidos en una chacra del interior hasta las dos, tres de la mañana, todo mojado, todo embarrado, pero nosotros felices de la vida porque estábamos enamorados del proyecto. Entonces pasábamos hambre y no nos dábamos cuenta, es increíble. Teníamos sed y no teníamos agua a mano, y había que bancarse, bancarse los mosquitos, el hambre, el sueño, el cansancio, el barro, las necesidades propias cuando uno está



Dirección Nacional de Misiones

metido en una chacra y lejos de todo. Y había que estar. Y estábamos felices de la vida, ese era el ambiente de trabajo cuando estaba Humberto, del cual Humberto era parte. Humberto era un tipo aparentemente duro, aparentemente duro. No era duro... era una personalidad fuerte, avasallante, el tipo sabía lo que quería. Un tipo "decidor", "decidor" y cuando estaba convencido al tipo no lo convencías de otra cosa, pero era bastante "pantalla" en muchas cosas. Daba una imagen de duro, pero no era duro, conociéndolo a Humberto era un tipo como cualquiera, sensible ante las injusticias y todo eso.

RUBÉN

(En diálogo con Sebastián)

Desde el comienzo, realmente Humberto demostró ser un profesional con un interés profundo en lo audiovisual. Un estudioso de la imagen, un dedicado a esa actividad. Su vida era en torno a esa labor, eso era todo lo que a él le importaba. Obviamente, además de compartir momentos de amigos, pero digamos toda la puesta en torno a una producción era el marco para él. Y él estaba acá para eso. Esos fueron sus primeros años. Él era una persona que no hablaba mucho, pero fundamentalmente siempre tuvo un agudo ojo cinematográfico, tenía un sentido de la composición visual que hacía que luego las imágenes luzcan como tales, digan cosas.

NARRADOR (OFF)

En 1989, Humberto ganó una beca del Fondo Nacional de las Artes para especializarse en cine documental.

HUMBERTO

(en diálogo con Carlos)

Me fui a realizar mi corto en la Escuela de Cine de Córdoba, allí estuve seis meses, cuando quise regresar a Posadas, en la época de la hiperinflación, me acuerdo que con el sueldo que ganábamos en el SiPTeD no nos alcanzaba ni para pagar un alquiler. Entonces tuve que quedarme trabajando en Córdoba unos dos años y luego regresé a Misiones definitivamente.



Directorio Nacional de Misiones

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas del cortometraje cordobés *El saco*, filmado en las Salinas Grandes de Córdoba y protagonizado por Daniel Giraudo.

NARRADOR [OFF]

En 1990, Humberto Carrizo fue responsable de la edición del cortometraje de ficción *El saco*, dirigida por Mario Gómez Moreno.

MARIO

(en diálogo con Sebastián)

Pudimos trabajar junto a Humberto en la edición de este video que prácticamente recorrió todo el mundo y que nos dio muchas satisfacciones. Incluso, hasta en la actualidad todavía hay copias en algunos museos como obras de video-arte. *El saco* fue producido en conjunto, colectivamente, no de modo verticalista, si bien yo trabajé en la dirección, el equipo aportaba creativamente.

FUNDE A:

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas del cortometraje cordobés *La otra orilla*, filmado en la ciudad de Miramar, Córdoba.

NARRADOR [OFF]

En 1992, Humberto fue nuevamente convocado por Mario Gómez Moreno, esta vez para realizar la fotografía y cámara del videofilme *La otra orilla*.

MARIO

(en diálogo con Sebastián)

La otra orilla fue toda una aventura. Filmamos durante una semana. Una buena parte del trabajo se hizo sobre el agua, con los pies sumergidos, permanentemente montando trípodes o trabajando en una balsa, en una laguna que es como un pequeño mar metido en el centro de Córdoba... La verdad que fue muy lindo y Humberto se ocupó tanto de la fotografía como de la cámara. Estos trabajos, *El saco* y *La otra orilla*, pertenecen a un género que es el realismo mágico, por eso contienen visos de cosas mágicas en algunos temas que son más bien universales. Y allí radicó el éxito que han tenido estos videos a través del tiempo.



Dirección Nacional de Museos

FUNDE A NEGRO

EXT. MACHU PICCHU - AMANECER

Gustavo y Humberto realizan un registro audiovisual del amanecer en Machu Picchu, Perú.

FUNDE A:

EXT. PLAZA DE MONTEVIDEO - DÍA

RÓTULO: Montevideo, Uruguay. Gustavo Carbonell, realizador audiovisual y documentalista.

Sentado en el banco de una plaza, GUSTAVO se comunica telefónicamente con Sebastián.

NARRADOR [OFF]

A mediados de la década de 1990, Humberto Carrizo junto a su compañero de trabajo Gustavo Carbonell y otros dos amigos emprendieron durante veinte días un viaje por diferentes puntos de América Latina a bordo de una camioneta. El recorrido, que fue registrado audiovisualmente para Horianski Producciones, de Posadas, comenzó por las provincias del noroeste argentino, siguió por el norte de Chile, el Cuzco y tuvo como punto de llegada las ruinas de Machu Picchu, en Perú.

GUSTAVO

Fue una de las experiencias más hermosas, y por ser además una de las primeras que tuve. Vos te imaginás: el sentido latinoamericanista, ir con un compañero con el que compartíamos tantas cosas, visiones de nuestra profesión, de lo político, social, cultural. Y viajar tanto tiempo, compartiendo un proyecto así, era el sueño de cualquier persona. ¡Ir por Latinoamérica filmando! Puede parecer un poco idealista, pero fue así... En la práctica, se dio como algo soñado que se cumplía, así que lo disfrutamos mucho. Parábamos, filmábamos, tratamos de traer las mejores imágenes para la productora pero además, disfrutar. Fue un recorrido muy lindo hasta llegar a Machu Picchu.

Me acuerdo que nosotros soñábamos con tener imágenes diferentes, porque el problema es que vos vas a Machu Picchu como turista "normal" y



Dirección Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

podés filmar pero está lleno de gente. Nosotros queríamos hacer otro tipo de cosas: un Machu Picchu sin gente en el amanecer. Nos levantamos a la madrugada, de noche, nos conseguimos un transporte para llegar, le dimos una propina al que dejaba entrar ahí al parque y logramos fotografiar y filmar de todos los costados y en toda su extensión al Machu Picchu, con los primeros rayos de luz a través de la niebla...

MONTAJE AUDIOVISUAL: Se reproducen las placas de presentación de la serie *Escenas de la vida en el borde*, en las que se lee: "Estas historias suceden en Misiones, una singular provincia de fronteras en el nordeste argentino. Son historias nacidas de la dinámica tumultuosa de sus migraciones y de la coexistencia inquieta de sus culturas en contacto. Cuentan con voz propia el pequeño gran conflicto de vivir cruzando esos bordes en la vida de todos los días". Le sigue una secuencia de diferentes escenas del mencionado ciclo audiovisual.

NARRADOR [OFF]

Junto a la documentalista y antropóloga Ana Zanotti, Carrizo trabajó en tres de los cuatro documentales que componen la serie *Escenas de la vida en el borde*, ciclo realizado a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa).

En cada uno de los capítulos, la serie aborda diferentes aspectos de las fronteras, pensadas en relación con lo social, lo étnico, lo cultural, lo natural y lo ecológico.

En *La creación*, Humberto Carrizo fue guionista, director de fotografía y camarógrafo. La obra está compuesta en base a nueve relatos del libro *Memoria del Fuego 1*.

A esta voz de voces de la historia de América Latina, como lo definió Galeano, a la que el escritor uruguayo buscó devolver "el aliento, la libertad y la palabra", Carrizo y Zanotti agregan sus imágenes poéticas, atemporales y vivas. La sinopsis de la obra describe: "El pródigo paisaje natural de Misiones remite a un marco a la vez sugestivo e inquietante. Es la zona del descubrimiento. Es la exploración del recurso abundante que fluye y se desborda".

La creación se filmó en septiembre de 1998 en



Dirección Nacional de Misiones

Montecarlo, la isla Caraguataí, el arroyo Piray Guazú, las Cataratas del Iguazú, las Ruinas Jesuíticas de San Ignacio y diferentes tramos del río Paraná.

ANA

(en diálogo con Sebastián)

De las cuatro películas que integran la serie *Escenas de la vida en borde*, una se llama *La creación* y es con guión de Humberto. Él ya tenía esa idea de hacer una especie de mix entre la naturaleza, la obra de Galeano y una ficción. Porque a él le encantaba la ficción, si a él le gustaba algo era la ficción. En este caso, yo siempre apunté más al documental, pero dentro del documental no desdeñaba el papel que tiene la ficción, de hecho, los otros tres documentales tienen cada cual una pequeña ficción como pretexto, como hilo narrativo.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas de *La creación*. Se sigue el recorrido que comparten por la selva, el sendero, el río, las ruinas y las cataratas, un abuelo, interpretado por Willi Maerker, y su nieto "Moncho", en la actuación de Ramón Vidomlanski.

ANA [OFF SCREEN]

Y está bueno, porque cuando uno trabaja en ficción desarrolla todo otro tipo de cosas que a lo mejor por el documental no le da tanto tiempo para hacerlo. Entonces, está bueno pasar por las dos experiencias. Entonces, dentro de esta serie, quedó incorporado esa que no es un documental, es una ficción, se llama *La creación*. Aunque hay una perspectiva que toma algo sí de documental, que es la obra de Eduardo Galeano, *Memorias del fuego*, del primero de los volúmenes.

NARRADOR [OFF]

Zanotti recuerda que *La creación*, como idea de Carrizo, ya había tenido una primera versión, realizada desde Horianski Producciones en 1994:

ANA

(en diálogo con Sebastián)

Yo lo vi, pero nunca se editó. Nunca se difundió, ni se editó. Quedó en algún cassette, quién sabe dónde estará, pero bueno... El personaje que hacía del abuelo es el mismo personaje que hace del abuelo en *La Creación*, que es Willi Maerker, un profesor de historia de Montecarlo, queridísimo,



Dirección Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

una maravilla de persona, y él hace del personaje del abuelo y el nieto hace un chico que vivía ahí, que era muy amigo de él y era chiquitito. Cuando nosotros hicimos a los 3 años la serie, el mismo chico ya era más grande, estaba viviendo en Paraguay y lo trajimos para poder mantener un poco eso. O sea, es como decir, *La Creación de Escenas de la vida en el borde* es una remake de esa *Creación* que no sé ni dónde está ni quién la puede tener, no sé si Humberto habría tenido una copia, no tengo ni idea, pero tenía otra característica, porque no era lo que después grabamos, hicimos y editamos. Es como un antecedente, eso es guión de Humberto. Después, la edición de *La Creación de Escenas de la vida en el borde*, esa la realicé yo, yo hice ahí una mixtura... como siempre el que está editando pasa siempre su punto de vista allí, e interjuega con todos los elementos, dándole una forma final, una narración, que es la que después se ve. Pero no es documental en el sentido de lo que es documental...

MONTAJE AUDIOVISUAL: Se reproduce una secuencia de imágenes de los documentales *Seguir siendo* y *Mixtura de Vida*, de la serie *Escenas de la vida en el borde*.

NARRADOR [OFF]

Por otra parte, Humberto Carrizo fue co-guionista junto a Zanotti en el documental *Seguir siendo* y *Mixtura*

ESCENA EXTRA - ANECDOTARIO 3

"Nosotros en el mismo '87... en ese primer año, sobre final de año, salieron una serie de programas donde cada cual se fue encargando de un tema. En este caso, Humberto se encargó de Impacto. Yo me encargué de una serie que tuvo dos o tres pequeños programitas que se llamó En aquel entonces, y eran micro programas sobre pueblos viejos de Misiones. Y fuimos a Bonpland, hicimos uno de los pequeños micros allá... y bueno, claro, salíamos tempranísimo, tratábamos siempre de aprovechar los amaneceres y cosas así, para trabajar sobre datos audiovisuales de los mejores que nos pudiera ofrecer un poco el contexto, y así. Y a lo mejor en un día teníamos que hacer un registro grande, pero estaba buenísimo... yo dirigía esa serie y siempre un poco más, y probando y una toma más, y ver, y acá y allá, y me acuerdo de que él estaba con la cámara, estábamos con uno de los testificantes, un viejito, y claro, se ve que yo era también un poco exigente allí... Y en cierto momento, veo que se cae Humberto. Se cae. Evidentemente estaba cansado, a lo mejor ya venía de trabajar fuerte días anteriores, eso ya no te puedo decir, pero la cosa es que se cayó. Y entonces, cuando logramos reanimarlo le preguntamos "¿Pero, qué te pasó?", y él dijo "Desenfoqué y fundí a negro" (con tonada cordobesa. Risas). **Ana Zanotti.**



Dirección Nacional de Misiones

de Vida, para el que además trabajó en fotografía y cámara.

FUNDE A NEGRO-

EXT. COSTA DEL RÍO PARANÁ - NOCHE

RÓTULO: Posadas. Año 1999.

Es de noche y el equipo de rodaje trabaja en la costanera de Posadas, a orillas del río Paraná. Humberto dirige una de las escenas más desafiantes del cortometraje, protagonizado por MÓNICA Revinski. La iluminación está lista. Un camión hidrante se acerca y comienza a rociar agua desde lo alto. Se simula una tormenta. Mónica se resbala, tambalea, pero logra recuperar el equilibrio.

MÓNICA

¡Uy! ¡Me da pánico pisar este barro sin saber lo que hay debajo!

HUMBERTO

(sonriente)

Quedate tranquila que en esta parte no hay rayas ni bichos...

FUNDE A:

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas de los cortometrajes *La virgen perdida*, *Joao Pedro* y *Tabaco criollo*.

NARRADOR [OFF]

Hacia 1998, Humberto Carrizo resultó ganador por Misiones del concurso *Vidas y Literatura*, organizado por el INCAA, mediante el cual produjo tres documentales basados en relatos ficcionales de autores de la región.

Estas obras narran temáticas sensibles de la actualidad y la historia reciente de Misiones por medio de registros testimoniales que se confunden con ficcionalizaciones. Los videos exhiben las condiciones de vida de prostitutas, cosecheros de yerba mate y productores de tabaco.

HUMBERTO [OFF SCREEN]

El mejor destino que pueden tener esos videos es ir más allá del ambiente intelectual. Queremos que funcionen como disparadores de discusiones sobre los temas planteados en cada uno.



INT. CASA DE ADA - DÍA

RÓTULO: Ada Paredes, periodista. Compañera de Humberto Carrizo.

ADA

En aquellos días en que se produjo el ciclo de cine y literatura, Humberto era un tipo muy metido en su trabajo. Él nunca estaba cansado. Si tenía que levantarse a las dos de la mañana, se levantaba y siempre estaba contento, porque para él filmar era la vida.

ESCENA EXTRA - ANECDOTARIO 4

NARRADOR [OFF]

El trabajo se desarrolló a lo largo de dos años y se estrenó en Posadas el 15 de septiembre de 2000, en una memorable función presentada en el Auditorium del Instituto Montoya a la que asistieron desde Jardín América, Oberá y San Vicente los tareferos y colonos que participaron en la filmación de los documentales, quienes acompañaron desde las primeras filas al equipo técnico y actoral.

ADA

Esa presentación fue una cosa que, te digo: yo nunca vi al [Instituto] Montoya tan lleno. Hasta las escalinatas estaban llenas. Se alquiló un colectivo y se trajo a los colonos que habían participado. Como una forma de... porque ninguno cobró. Ninguno cobró y a esa gente de alguna manera había que homenajear. Entonces fue con la inauguración que los trajimos a todos los que habían participado. Y quedaron chochos, porque era la primera vez que se veían en cine. Esa fue una muy pero muy linda experiencia. Te digo que nunca vi el Montoya tan lleno, y la gente cómo salió, cómo les gustó...

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas del cortometraje *Tabaco criollo*.

ADA [OFF SCREEN]

Estábamos haciendo *Tabaco criollo* y teníamos todo el guión. Cuando le sentamos al matrimonio de colonos tabacaleros ahí en San Vicente a que nos hablaran, salió una conversación tan linda, pero tan linda entre el matrimonio que se dejó de lado el guión. Se dejó completamente de lado el guión y se dejó que la cámara, la grabación



Dirección Nacional de Cine

corriera porque era un espectáculo. Y con eso se hizo parte de ese video. Se reformuló, pero te digo que fue muy interesante.

FUNDE A

MONTAJE AUDIOVISUAL: Fragmento de *Tabaco criollo* en el que se oye parte del diálogo al que Paredes hace referencia.

PRODUCTOR

—Con el tabaco no se puede hacer más nada. Aquí, aquí lo que tengo para decirte es, como vos sos mi esposa, que cada vez, empresas tabacaleras, cooperativas tabacaleras más ricas, dirigentes más ricos, y colonos más pobres.

PRODUCTORA

— Y cada año es peor, peor...

PRODUCTOR

— Más pobres. Porque cada vez se aprovechan más del colono. Y la pobreza invade la colonia y las empresas tabacaleras están quedando cada vez más millonarias.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escena final de *Tabaco Criollo*. Familias trabajan con el cultivo de tabaco en el Alto Uruguay. Niñas y niños participan de las tareas.

ESCENA EXTRA - ANECDOTARIO 4

"Cuando salió la producción de la trilogía de Cine y Literatura, en un momento dado, [Humberto] me dice: "tengo que filmar la imagen del ordeño de una vaca, pero con el sol saliendo y el vapor de la leche". Pleno junio. ¡Un frío! Y es allá en el campo, al descuberto, y el corral donde estaban ahí. ¿Entonces qué tuvimos que hacer? A las 6 de la mañana, en 25 de Mayo, por aquella zona de Alba Posse, instalar los equipos. Y estar parados, en el medio del frío, que te sube... porque no hay forma de combatirlo. Hasta que, con los primeros rayos del sol, la colona empieza a ordeñar y "tac tac": sale la foto, la imagen que él quería."

Ada Paredes.

FUNDE A NEGRO-

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas del largometraje de ficción *Colombianos, un acto de fe*.

NARRADOR [OFF]

Con la película *Colombianos, un acto de fe*, ópera prima del director Carlos Fernández, a principios de 2001, Humberto concretó su primer trabajo como Director de Fotografía en el extranjero. El



realizador Gustavo Carbonell, quien por entonces residía en Colombia y participaba en el equipo de la obra, fue el mediador para la incorporación de Humberto al equipo.

GUSTAVO

Colombianos fue una primera experiencia en la que yo me sumé como co-productor y asistente de director. Era toda una experiencia para mí. Yo extrañaba mucho a los amigos, extrañaba fundamentalmente a Humberto. Extrañaba poder conversar de muchas cosas, de política, de arte y sobre todo de la profesión. Y siempre decía "cómo me gustaría darme el gusto de trabajar juntos afuera". Y se dio. Porque como yo era co-productor y estaba empujando ese proyecto con mi amigo, nos faltaba un director de fotografía y entonces le digo: "mirá, yo tengo, lo traemos de la Argentina". Aproveché y lo vendí al Humberto. Así que bueno: me di el gusto. En 2001, rodamos y llevé a Humberto como director de fotografía. Pude hacer que fuera posible, pude generar eso. Y de eso no me arrepiento nunca. La dirección de fotografía salió realmente muy bien. Y fue en cine, como le gustaba a él.

HUMBERTO

Llegué a Colombia unos días antes del rodaje, me reuní con el director y conversamos sobre el estilo de la fotografía. Nos pusimos de acuerdo en cómo iba a ser la iluminación de la película y en base a las escenografías que el director había elegido, pedí las luces. Lo lindo fue que a pesar de que convivimos treinta días con ellos jamás nos hicieron sentir como extranjeros, fue una relación muy linda con el equipo técnico y los actores.

FUNDE A NEGRO

SEGUNDO PUNTO DE GIRO: Las luces y las sombras detrás del sol.



Dirección Nacional de Cine



EXT. INSTITUTO MONTOYA - DÍA

Se ve a Humberto dando clases dentro y fuera del aula. Muestra a los estudiantes equipos de registro de video y toma notas en la pizarra.

NARRADOR [OFF]

Durante más de veinte años, Carrizo integró el plantel docente en la carrera de Productor y Director de Radio y Televisión, que se dicta en el Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya. Desde 1993, estuvo al frente de la asignatura Composición e Iluminación, y desde 1994, de la materia Técnicas de Archivo y Edición.

Pensado especialmente como material de cátedra para esa carrera, en 1997 Carrizo publicó a través de Ediciones Montoya el libro *Luces y sombras*, un trabajo en el que se abordan temas de iluminación, óptica y color, no como aspectos meramente técnicos sino como parte del lenguaje audiovisual. El libro fue recibido con interés por la comunidad audiovisual y fue incorporado como bibliografía en otros centros educativos del país especializados en comunicación, como el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER).



INT. REDACCIÓN DIARIO EL TERRITORIO - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. Diciembre de 1997.

Humberto es entrevistado por una periodista del diario El Territorio. Sostiene en las manos un ejemplar de su libro *Luces y sombras*.

HUMBERTO

No hay en el país textos que traten de iluminación. Por lo general, la iluminación es parte de un capítulo de los libros. Tal vez sea porque los técnicos no suelen escribir, los que escriben son los guionistas, realizadores y críticos, quienes no se interesan por este aspecto. Creo que la formación de profesionales en imágenes es muy importante para jerarquizar los medios de comunicación de la provincia.

En iluminación se parte del concepto básico pero cada uno tiene que construir su propio estilo.

FUNDE A NEGRO

MONTAJE AUDIOVISUAL: Secuencia de diferentes trabajos audiovisuales realizados por la productora ArteSur.

NARRADOR [OFF]

Humberto Carrizo y el realizador Gastón Gularte crearon en 1997 la productora ArteSur, sociedad desde la cual gestaron diversos proyectos audiovisuales de tipo institucional, comercial, de ficción y documental.

INT. BAR - DÍA

RÓTULO: Posadas, Misiones. Gastón Gularte, realizador audiovisual y docente.

GASTÓN dialoga con Sebastián en un bar mientras comparten un café.

GASTÓN

Trabajamos con muchas producciones que requerían calidad técnica y narrativa. Y en Misiones eso pasaba casi todo por ArteSur, porque no había otras productoras que garantizaran esa calidad para, digamos, "mostrar al resto del mundo". Hicimos también comerciales y campañas de propaganda. De esa etapa, nos quedó mucho archivo visual, todo lo que era el puerto y



Directorio Nacional de Misiones

lo que era Posadas en los años '90, registrado con la mejor calidad de imagen que había en ese momento.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Escenas de la película *Detrás del sol, más cielo*. Se aprecian diferentes paisajes de Misiones.

NARRADOR [OFF]

Detrás del sol, más cielo, dirigida por Gastón Gularte, captó la atención durante el 2007 por tratarse del primer largometraje de ficción "netamente misionero". Fue filmado en diferentes puntos de la provincia y contó con un 90 por ciento de participación de actores y técnicos locales. En esta obra, Humberto Carrizo fue director de fotografía y camarógrafo.

EXT. PUERTO DE CANDELARIA - NOCHE

Sobre una plataforma de madera, Humberto Carrizo trabaja en la colocación de las luces y la cámara para una escena de la película *Detrás del sol, más cielo*. Se observa un carro de tráveling y el elenco de actores preparándose para el rodaje. El director GASTÓN Gularte acompaña los preparativos con atención.

FUNDE A:

GASTÓN

(en diálogo con Sebastián)

En *Detrás del sol*... Humberto hizo la dirección de fotografía y la cámara. Y realmente demostró una vez más la capacidad de interpretación y de búsqueda del relato.

Consensuamos los criterios con cada área. Como director, ya en el guión había establecido qué queríamos contar y qué clima que deseamos alcanzar puntualmente en cada escena. Y después consensuamos con cada una de las cosas, lo que queremos, lo que buscamos, lo que pretendemos lograr, y dejé en libertad al director de cada área, para preocuparme por la cuestión del lenguaje narrativo nomás.

FUNDE A NEGRO

MONTAJE FOTOGRÁFICO: Secuencia de imágenes fotográficas paisajísticas capturadas y editadas por Humberto Carrizo.

NARRADOR [OFF]

En los últimos años, Humberto Carrizo se concentró más en la fotografía que en el audiovisual. Entre 2007 y 2008 ofreció dos muestras. La



Dirección Nacional de Misiones

primera tuvo como temática a los paisajes de la provincia. Fue individual y se montó a fines de 2007 en el Posadas Plaza Shopping. Estuvo compuesta por quince fotografías digitales en tamaño de 30 por 40 centímetros, color y blanco y negro.

HUMBERTO

(entrevistado por Primera Edición)

La idea no era hacer retratos de paisajes tradicionales, sino de buscar la parte expresiva del paisaje. Allí es importante la iluminación, porque le da un contraste especial en el que el paisaje se permite ver de otra forma. Siempre me llamaron la atención los paisajes de Misiones por los colores intensos que van desde el rojo al verde, por lo que reforcé los colores.

FUNDE A:

MONTAJE FOTOGRÁFICO: Imágenes de la muestra *Recordar*.

NARRADOR [OFF]

Una segunda muestra fotográfica, denominada *Recordar*, se habilitó en noviembre de 2008 y fue organizada en forma conjunta entre Humberto Carrizo y su amigo Marcos Otaño. La exposición se montó en el museo Juan Yaparí de Posadas.

PERIODISTA

¿Cuál es la diferencia entre la producción audiovisual y la fotografía?

HUMBERTO

La foto es más difícil, ya que tenés una sola imagen y sin el aporte del sonido y la música, entonces comunicar una idea es más complicado.

ADA [OFF SCREEN]

Para él, sacar una fotografía, aunque estuviera cinco horas sentado esperando el momento justo, él iba a estar las cinco horas. Ahora, cómo lo hacía, no sé. Porque no veía. Era muy chicato. No hay lo que no tenía: astigmatismo, miopía, presbicia. Todo junto tenía. (...) La fotografía era su vida. Ahora, cómo hizo las imágenes que hizo, no sé. Porque esa era la opinión de todos:



Museo Nacional de Misiones

¿cómo tiene tan buena imagen cuando es tan corto de vista?

FUNDE A NEGRO

CLIMAX: el legado.

MONTAJE AUDIOVISUAL: Retrospectiva de imágenes pertenecientes a diferentes momentos de la historia de vida y la trayectoria profesional de Humberto Carrizo.

RÓTULO: Humberto Carrizo falleció en Posadas el 23 de diciembre de 2016.

ANA ZANOTTI

¿El aporte de Humberto al campo audiovisual en Misiones? La exigencia por la calidad, la pasión por la tarea, el desafío para innovar, la constancia y la persistencia hasta conseguir lo buscado, la concentración extrema (que podía hasta ser leída como intolerancia), la actitud de transmisión de lo aprendido...

MARIO GÓMEZ

En Córdoba, el aporte de Humberto Carrizo quizás no sea tan visible, pero creo que lo que pudimos hacer, lo que hicimos, como aporte social, fueron las gestiones para poder reabrir la Escuela de Cine, que en ese momento estaba cerrada. Y en estos momentos, muchos de los que cursan en esa universidad no conocen exactamente lo que pasó en esa época, no se dimensiona lo que costó reabrir el departamento de cine, la cantidad de horas, días y meses de dedicación que llevó. Y Humberto le puso el cuerpo a esa lucha.

GUSTAVO CARBONELL

Humberto fue una persona que con absoluta generosidad nos brindó herramientas teóricas y, además, como decimos nosotros de manera informal: "nos hizo agarrar los fierros" y ponernos a trabajar. Para mí fue muy importante, yo rescato eso de no quedarnos solamente en la teoría e ir más allá, con la posibilidad de entender lo técnico, cómo realizarlo. Esas bases teóricas fueron en gran porcentaje reveladoras para mí. Pero todo eso se vio confirmado en la práctica concreta de entender cómo se trabajaba con



Universidad Nacional de Misiones

herramientas tangibles, el ir a filmar, editar, post-producir, entender cómo hacer un guión en la práctica. Era un profesional y un artista, un buen amigo que nunca se guardaba nada. Por el contrario, le apasionaba compartir. Humberto ha inculcado una visión muy generosa, nunca mezquina, del mundo de lo audiovisual.

GASTÓN GULARTE

De Humberto está bueno rescatar el compromiso social y que era una muy buena persona. No tenía ningún problema en ceder su conocimiento. Era muy generoso, independientemente de que creo que eso él no lo visualizaba. Pero en lo concreto, él no tenía problema en ceder lo que sabía o lo que sea para mejorar una producción. Y esa es una característica que no todos los profesionales tienen.

RUBÉN ZAMBONI

Yo creo que él fue un profesional de la imagen, como camarógrafo, por su formación, y llegó a Posadas, o a Misiones, en un momento en que todavía estábamos en una etapa virgen en esa materia. Por lo tanto, yo le atribuiría a Humberto como uno de los pioneros en ofrecer a Misiones un ojo diferente con su cámara, un ojo cinematográfico. Capaz de ofrecer una producción de imágenes con una impronta diferente, y no en vano es que él ha participado en producciones importantes, desde el SiPTeD, desde otras productoras, ha participado y ha enseñado. O sea, él, más allá de ser un pionero en esta materia, ha sido un maestro. Ha sido un maestro que ha formado, formal o informalmente, ha formado personas a través de la cámara o simplemente compartiendo momentos con él. Entonces yo creo que el máximo reconocimiento que le podemos hacer es: Humberto ofreció a Misiones una mirada diferente de lo audiovisual.

CARLOS PIEGARI

Sobre Carrizo puedo destacar su singular conexión visual entre su mundo interno y el exterior. Siempre pensé que su merma óptica le permitía abrir una percepción diferente hacia la imagen. Además, su actitud de vida, simple, con valores



Dirección Nacional de Misiones

muy humanos, casi ingenuos para el tipo de sociedad en que vivimos.

ELIO VALDEZ

Es muy simple. Yo creo que el aporte que él hizo fue a partir de su concepción del tratamiento de la imagen, de una imagen más humana, más en detalle, más en profundidad. Él con su fotografía daba ese mensaje más directo; o sea, hasta el día de hoy vos mirás los productos y ves las imágenes de Humberto y son imágenes que si vos comparás con otras imágenes, de otros productos, no tienen nada que ver. Tienen un mensaje, tienen una composición, que es como que hay algo atrás, no es una imagen vacía. Lo que él hizo en el momento en que él vino acá fue revolucionario, porque acá se venía haciendo totalmente otra cosa, era otra televisión. Él es como que nos despertó a todos, porque nadie se animaba a mezclar las cosas, cine era cine y televisión, televisión, entonces él es como que nos pegó un sopapo a todos, inclusive a él, porque él también vino a hacer su experiencia misionera. Porque él venía de una ciudad así como la docta, complicada, muy competitiva, más tipo Buenos Aires, y acá tuvo el campo abierto, un terreno virgen, ahora él obviamente que dejó esa pequeña revolución que él causó y que a la larga nos contagió a todos, nos contagiamos todos y que es lo que yo te contaba de la experiencia dentro del SiPTeD. O sea, rompió con todos los moldes... bueno también con la incorporación de gente que había estudiado en Córdoba, como Rubén y Damián. En ese sentido es que él cambió la tranquilidad misionera, eso es lo positivo.

EL DESENLACE Y LA RESOLUCIÓN: el hacedor de imágenes por siempre.

EXTERIOR. COSTA DEL RÍO PARANÁ - AMANECER

Una espesa niebla cubre al río Paraná en la primera claridad del día. A lo lejos, se ven las luces del puente internacional que une Posadas con Encarnación. Aparece en el cuadro un pescador en canoa. Se oye el disparo de una cámara fotográfica.

FUNDE A:

RÓTULO: "El pueblo que no genera su propia imagen está condenado



Directorato Nacional de Museos

a perder sus memorias". Humberto Carrizo (1955-2016).

FUNDE A NEGRO

FIN

CRÉDITOS

Investigación periodística y guión: Sebastián Korol.

Asistentes de producción: Carmen Guadalupe Melo, Juana Sánchez, Froilán Fernández.

Entrevistas:

- H. Carrizo, comunicación personal con S. Korol, 30 de julio de 2014.
- A. Zanotti, comunicación personal con S. Korol, 6 de abril de 2017.
- A. Paredes, comunicación personal con S. Korol, 17 de mayo de 2017.
- R. Zamboni, comunicación personal con S. Korol, 6 de abril de 2017.
- E. Valdez, comunicación personal con S. Korol, 7 de abril de 2017.
- E. Sahar, comunicación telefónica con S. Korol, 29 de mayo de 2017.
- M. Gómez, comunicación telefónica con S. Korol, 2 de junio de 2017.
- G. Carbonell, comunicación telefónica con S. Korol, 27 de mayo de 2017.
- M. Carrizo, comunicación telefónica con S. Korol, 31 de mayo de 2017.
- C. Piegari, comunicación por Facebook con S. Korol, 6 de junio de 2017.

Artículos periodísticos consultados (del archivo personal de Humberto Carrizo):

- Íntimo de la ciudad y en torno a la colonia. (16 de noviembre de 2008). *El Territorio*, (sin N° de página).
- Paisajes desde la lente de Carrizo. (Sin fecha). *Primera Edición*, (sin N° de página).
- "Recuerdos", dos puntos de vista en una muestra fotográfica. (Sin fecha). *Primera Edición*, (sin N° de página).



- Con "Detrás del sol" toma vuelo la filmografía local. (13 de marzo de 2007). *El Territorio*, p.18.
- Detrás del sol, más cielo. (11 de febrero de 2007). *Primera Edición*, p.18.
- Con el foco en la realidad. (10 de septiembre de 2000). *El Territorio*, p.43.
- Ana María Zanotti cosecha lauros. (6 de julio de 2000). *Primera Edición*, p, 24.
- Misterios y susurros. (Recorte sin información de la publicación)
- Miramar: el misterio de las aguas y la magia del cine. (25 de febrero de 1991). *El Interior*, Sección C (Sin N° de página).
- "Tabaco Criollo" por Canal 7. (7 de marzo de 2002). *El Territorio*, (sin N° de página).
- Sólo se consiguen en Misiones. (6 de diciembre de 1998). *Primera Edición*, p.27.
- ¿Vale la pena vivir y luchar en Colombia? (6 de octubre de 2004). *El Territorio*, p.3.
- Carrizo, de Espartaco al cine. (Recorte sin datos de fecha). *Primera Edición*, (sin N° de página).
- El jueves estrena "Bajo otro sol". (6 de septiembre de 1987). *La voz del interior*, (sin N° de página).
- "El saco" trajo un primer premio en el bolsillo. (10 de noviembre de 1999). *La voz del interior*, (sin N° de página).
- Un merecido reconocimiento. (26 de febrero de 1987). *La voz del interior*, (sin N° de página).
- Los costos aumentaron, la inspiración también. (1 de septiembre de 2002). *El Territorio*, p.6.
- Serie Pensar el aula. (2 de diciembre de 1997). *El Territorio*, (sin N° de página).
- Con Doble Filo Misiones aportará a la TV nacional una historia regional. (9 de abril de 2002). *Primera Edición*, (sin N° de página).
- Dos realizadores misioneros se jugaron y ganaron en España. *El Territorio*. (Recorte sin datos de la publicación).
- El ciclo Vidas y Literatura otra vez en la tele nacional. *Primera Edición*. (Recorte sin datos de fecha y N° de página).
- Piegari, C. (24 de diciembre de 2000). "La función del documental tiene que acompañar a todo un proyecto educativo y social". *Primera Edición*, pp. 8-9.
- Carrizo y Gularte realizan un cine donde la gente se reconoce. (13 de septiembre de 2000). *Primera Edición*, p.24.
- Ruedan documental misionero que se proyectará a nivel internacional. (16 de noviembre de 1998). *Tiempos de hoy*, p.31.
- Derechos en código audiovisual. (30 de marzo de 2002). *El Territorio*, p.9.
- Un premio y cuatro historias. *El Territorio* (Recorte sin datos de la publicación).



- Arias, J. (19 de enero de 2001) Ser o no ser... "Colombianos". *El Tiempo*, pp. 2-3.
- De la chacra y la tarea misionera a las pantallas del país. (4 de noviembre de 1998). *Tiempos de hoy*, p.13.
- Filmar en Colombia. (2 de mayo de 2001). *El Territorio*, p. 29.
- Imágenes con historia. (15 de septiembre de 2000). *El Territorio*, (sin N° de página).
- Los documentales de Carrizo, cine local que muestra la realidad con ojos duros. (19 de septiembre de 2000). *Primera Edición*, p.18.



Dirección Nacional de Cine

Primer plano

PRIMER EDICION

Edición

Recepciones



10 y 11

Humberto Carrizo
camarógrafo



Una cuestión de imagen

8 y 9



ENTREVISTA INÉDITA A

HUMBERTO CARRIZO

Impacto: el video subversivo

Por Sebastián Korol

A principios de 2014, un amigo me compartió el enlace a un documental titulado *Impacto*, subido al canal en YouTube del realizador audiovisual

Gustavo Carbonell. En la descripción del video se leía que el trabajo, dirigido por el documentalista Humberto Carrizo, había sido producido por el SiPTeD en 1987.

Este amigo, militante como yo en la causa de los ríos libres, recomendaba que lo viéramos porque, decía, presentaba un registro de las primeras voces de alerta en Misiones sobre las consecuencias socioambientales que la represa hidroeléctrica de Yacretá podía provocar en nuestra región.

El impacto del filme, valga la expresión, fue fuerte. Me sorprendieron muchas cosas: los testimonios de los vecinos que vivían lindantes al río Paraná, las imágenes de los barrios costeros en la zona de afectación, el discurso crítico de un producto comunicacional desarrollado desde un organismo público de la provincia y lo poco que se conocía este video.



UNM
Universidad Nacional de Misiones

Quise saber más. Cómo fue el proceso de realización, cuál era el contexto histórico, cómo había sido la difusión del documental, qué repercusiones había generado, qué pensaba hoy de ese trabajo el director.

Fue así que, tiempo después, me contacté con Humberto Carrizo. Me recibió amablemente en su casa de Posadas el 30 de julio de 2014 y, entre mate y mate, conversamos de estos y otros asuntos. Aquel diálogo es el que se reproduce a continuación.

SK: Humberto quisiera pedirte primero que te presentes y me comentes de tu llegada a Misiones.

HC: Básicamente, yo vengo trabajando desde el año '78 en el documental. ¿Por qué el documental? Porque la Escuela de Córdoba, la escuela de cine, tuvo mucha influencia de Birri, de la escuela de Santa Fe; entonces, la escuela de Santa Fe fue la primera Universidad de Cine y trabajó únicamente con el documental. Entonces Córdoba tuvo mucha influencia de la escuela de Santa Fe, por eso la formación en la escuela de Córdoba fue el documental. Trabajando en la Escuela de Cine me comunico con gente de acá de Misiones, que me comenta del proyecto del SiPTeD, que era el Sistema Provincial de Teleducación, o sea que era el único sistema del país donde se usó el video como una herramienta para la educación a distancia. Entonces, vine con la idea de quedarme un mes, aprovechando las vacaciones que tenía en la Universidad, y cuando vine me sorprendió la libertad que teníamos para realizar documentales. O sea, la idea era hacer documentales para registrar la realidad, poderla debatir y que la gente pueda ir modificando esa realidad. Entonces empezamos a hacer la historia de las distintas regiones de la provincia de Misiones. Eso nos llevó a investigar mucho, trabajar mucho con la gente.

Y después, a fines de... eso fue a comienzos

del '89. A fines del '89 presenté un proyecto al SiPTeD, de forma independiente, para hacer el proyecto de *Impacto*, que es un documental sobre Yacyretá. Cuando me pongo a investigar para el proyecto, o sea lo que es Yacyretá, me doy cuenta de que había muchas contradicciones entre lo que los medios oficiales te decían en esa época, de lo que iba a suceder. Entonces me pongo a investigar y de ahí salió el video.

SK: ¿Cómo surgió ese primer acercamiento a la temática y esa motivación por conocer los otros discursos, los otros escenarios posibles en el futuro post-Yacyretá?

HC: Junto con Vilma Encina, que en ese momento trabajaba también en el SiPTeD conmigo, nos pusimos a investigar a partir de que habíamos empezado a escuchar otras voces. Y eso nos llevó a investigar de qué se trataba esto. Y ahí nos dimos cuenta de todas las falencias que los medios oficiales... mejor dicho, no falencias, sino que, justamente, ocultaban, información que ocultaban. Entonces decidimos hacer este documental.

Y en un momento, cuando fui a ver al que era director de Yacyretá en ese entonces, ellos pensaron que íbamos a hacer un documental como estaban acostumbrados, que iba a ser todo a favor. Yo no presenté guion, no presenté nada, así que no traicioné ni mentí, sino que dije que iba a hacer un documental pero no dije qué, desde qué punto de vista. Entonces, ellos nos dejaban filmar tranquilamente, nos ofrecieron casa, alojamiento en Ituzaingó, todo, trabajamos muy cómodamente. Después, por supuesto, cuando vieron el documental nos querían matar. Pero, digamos, tuvimos una honestidad intelectual porque no es que dijimos "vamos a hacer a favor de la empresa" y después terminamos haciendo otra cosa, sino que directamente yo no presenté el guion ni me lo pidieron.



SK: ¿Qué tipo de información ocultaban los medios oficiales?

HC: Toda la gente estaba creyendo que todo iba a ser negocio con Yacypretá, que la realidad iba a cambiar... Eso fue lo que me llamó la atención, me puse a investigar, digo: esta realidad no se cambia tan fácilmente... Entonces ahí me puse a investigar y ahí llegué a la conclusión del gran impacto que iba a tener en Misiones... que la electricidad se va a las grandes ciudades y Misiones se queda con las consecuencias, ¿no es cierto?... A pesar de eso, todos los intendentes estaban enloquecidos porque iban a tener fuentes de trabajo por un par de meses, de años, sin tener en cuenta las consecuencias a largo plazo.

SK: ¿Cuáles eran los “medios oficiales”?

HC: Canal 12 y todos los medios, nadie planteaba las consecuencias que iba a tener Yacypretá. Todos decían que... o sea, es más, muchos programas eran auspiciados por Yacypretá. Entonces movían muchos programas de televisión; estaban financiados por Yacypretá, por lo tanto, toda la información era a favor de la empresa. Y, además, había la gran propaganda de la gran costanera que íbamos a tener y cómo iba a cambiar Posadas, que por supuesto, nadie va a negar que no es fea la costanera, pero a qué costo... se podía haber hecho la costanera perfectamente sin haber tenido que hacer Yacypretá. Entonces esa es la idea que me llevó a hacer ese documental.

SK: Una de las cosas que llama la atención del documental es que abordó la te-

mática desde una postura de pensamiento crítico y se concretó desde un organismo del Estado provincial. Comentame un poco cómo era la dinámica de trabajo al interior del SiPTeD por aquellos primeros años.

HC: La dinámica del SiPTeD en esa época era así: funcionaba un Departamento de Contenidos y un Departamento de Producción. De televisión y



radio. Y los del Departamento de Contenidos eran los que planteaban los temas a hacer, a realizar. O salían del departamento nuestro de producción, como fue en el caso de *Impacto*, que salió de la idea mía, de la inquietud mía, presentándolo al Departamento de Contenidos, y ellos lo aceptaron. Y en ese momento, la directora que era Antonia Husulak, no tuvo ningún inconveniente y me dio toda la libertad para realizarlo. Entonces cuando lo... justo coincide que terminamos el documental justo con el cambio de gobierno, cuando asume Humada... Cuando asume Humada...



SK: ¿Y durante qué período se realizó el rodaje?

HC: Y si no me equivoco... tuvimos como veinte días de rodaje, pero lo que más tiempo nos llevó fue la investigación. Y no recuerdo cuánto, pero fue un equipo de Vilma Encina, Isabel Salerno y yo, que estuvimos investigando. Y después nos llevó unos 45 días de rodaje y post-producción. Y por supuesto que en esa época los elementos tecnológicos eran muy limitados. Entonces no había muchas alternativas de edición, por lo tanto, fue una edición bastante simple para la época, y se llegó a terminar para noviembre o diciembre del '89. Después, coincide justo con el cambio de gobierno, que sube Humada en los '90, y con el proyecto neoliberal supongo que el SiPTeD no entraba dentro, no era una institución que hiciera falta porque el proyecto era destruir el país, por lo tanto, qué necesidad tenía de tener el SiPTeD. Entonces una de las... lo quisieron cerrar y hubo bastante movilización en esa época, salimos todos nosotros, y no se cerró. Pero dejó de funcionar porque no hubo un apoyo económico. Si no hay apoyo económico, no hay producción y si no hay producción, es para que la gente esté tomando mate nomás... O sea que se vació la institución. A pesar de que teníamos un apoyo de la Universidad de Canadá que había donado al SiPTeD equipos – que en esa época eran de última generación– para un estudio de televisión. Y de acá el director nunca mandó una persona para la aduana de Buenos Aires a retirar los equipos, por lo tanto, cuando los fueron a buscar, al año y pico, se encontraron con las cajas vacías. Una cosa de locos desperdiciar eso...

SK: ¿Cómo era la difusión de los trabajos que se producían en el SiPTeD y cómo se presentó el documental *Impacto*?

HC: La difusión consistía en dos formas: una por Canal 12, que era el canal oficial de la provincia, en el que teníamos un espacio donde pasábamos todos los documentales; y otro modo

de difusión, que era el más importante, era que en cada región de la provincia se entregaba a un representante de cada zona –que no estuviese identificado con ninguna religión ni abiertamente con ningún partido, sino que sea gente de base–, se le entregaba una video y un televisor, y ellos convocaban a la gente y pasaban el video. Se pasaba el video y después se debatía lo que se había visto, con la gente. Se hacía en los clubes vecinales, en distintos sectores de la comunidad. Entonces, el video se emitió por Canal 12 y por ese circuito. Pero no pudimos tener muchas respuestas porque después, cuando vino el cambio de gobierno, empezaron a... el video, como no sé... el director del SiPTeD no sabía cuál era la posición del peronismo con Yaciretá, por las dudas lo mandó a destruir. Entonces, antes de que se destruyera le gané de mano y me robé el máster. Entonces *quedó como un video subversivo*. Después, pasaron los años, y volví a entregarle a la institución el máster. Cuando ya había pasado, cuando ya no importaba políticamente el video, entonces lo devolví para que quede en el SiPTeD.

SK: Cuando decís el máster, ¿te referís a todos los crudos?

HC: No, no. El máster sería la primera copia, que es la que mayor definición tiene. Se hace la edición y la primera edición sería el máster y del máster se hacen las copias, porque no era digital. Era todo analógico, entonces era a cassette. Y entonces se hacían las copias, en una (no se entiende) para el canal 12 y en VHS para el circuito alternativo. Se trabajaba con el INTA, con distintas instituciones a nivel provincial también, o sea que se trabajó bastante en lo que es el documental.

SK: ¿Qué reacciones recordás que generó este material en el momento de la presentación?

HC: De parte de la institución fue totalmente en contra, de los nuevos directivos del SiPTeD, ya en época de Humada. Y por supuesto que cuando se estrenó, Yacyretá no sé si se comunicó con la Dirección del SiPTeD por el documental... calculo que no, porque si no me hubiesen avisado de que había... Pero sé que cuando fui y lo presenté, que fuimos con el grupo que trabajamos, fuimos a la EBY, se lo proyectamos, y ahí bueno, ahí no les gustó para nada, inclusive el director me cuestionó por su vestimenta, que era el único testimonante que estaba de saco y corbata, que lo hacía menos creíble según él, pero uno como realizador no le va a andar diciendo al testimonante cómo se tiene que vestir. Y después no hubo ninguna otra reacción porque se lo escondió. Incluso, lo pidió un sector de la universidad y clandestinamente les pasamos copias. Pero se terminó con la difusión. Pero no solamente con ése, sino que con todos los documentales prácticamente, porque uno de los proyectos de Humada fue destruir el SiPTeD y EMITUR, que eran dos banderas del radicalismo de esa época.

SK: Humberto, el documental tiene un valor testimonial, histórico, muy significativo. Tener la posibilidad de ver esos barrios costeros y escuchar esas primeras voces de preocupación... y los paisajes, que hoy resultan irreconocibles...

HC: Sí, las viviendas que estaban en la costa... Porque en esa época Posadas le daba siempre la espalda al río. Entonces, el sector más marginado era el que estaba en la costa, cosa que hoy es totalmente al revés. Los terrenos más costosos son los que están en la costa. Y todas esas imágenes que yo había filmado en esa época no existen más porque el SiPTeD lo borró.

SK: Los crudos estaban en el SiPTeD...

HC: Claro. Y de todos los materiales que se hi-

cieron no quedó nada. O sea: se eliminó el archivo porque empezaron a venir directores que no tenían ni idea y fueron eliminando. Como es el caso actual que para hacer los programas musicales, de danza, borran todo. Entonces no quedó nada. O sea, no hay registro de nada de hace diez años.

SK: Uno de los aspectos que me llamó la atención del documental, con relación a las fuentes consultadas, es el caso de algunos funcionarios que tenían esta postura crítica...

HC: Sí. Y que eran radicales.

SK: ¿Eran del radicalismo, del Gobierno provincial también?

HC: Sí, del Gobierno provincial.

SK: ¿Cómo era el contexto político en Misiones con relación a las obras de Yacyretá? ¿Recordás cuál fue el criterio de selección de los testimonantes del ámbito político?

HC: No, esos testimonios fueron buscados sin tener en cuenta si eran oficialistas o no, porque inclusive hay gente del radicalismo que está en el video que son críticos, como el caso de Fonseca, si no me equivoco, y algún otro más. O sea que había un sector del peronismo y del radicalismo que estaban en contra. Y lo que pusimos fueron las dos voces, la oficial, que estaba interpretado por el director de la EBY, y los demás profesionales que cuestionaban con sus argumentos las distintas consecuencias. Y los afectados también; ellos en un momento estaban viviendo cerca del centro, porque vivían en la costa, no tenían gastos de traslado, y de repente los relocalizaron, los llevaron lejísimo, donde no tienen acceso al centro urbano. Por ejemplo, mujeres



que trabajaban en el servicio doméstico y que antes se venían caminando, ahora tienen que tomar colectivo; gente que vivía de la pesca, y con el llenado se eliminó la pesca... recién ahora vuelve a haber peces. O sea, se fue modificando todo el sistema económico de las familias que fueron relocalizadas. Si bien estaban viviendo en un rancho y pasaron a vivir en un rancho de material, porque las casitas que les han dado son espantosas, están totalmente alejados del circuito comercial. Y eso es lo que planteaban en esa época los que iban a ser relocalizados. Y después se vio, lo que se plantea en el documental se está viendo actualmente que pasó, con las enfermedades, con los arroyos que ahora aumentan su caudal porque no pueden desagotar en el río por haber crecido el río y entonces se han embalsado los arroyos también, la contaminación es mayor porque ¿qué pasa?, aparte de que Posadas es una de las ciudades más pobres, al tener un impacto ambiental tan grande la pobreza se agudiza más. Porque podés hacer una ciudad con arroyo parqueizado y con espacio verde alrededor, pero la pobreza es tan grande que los arroyos terminan siendo desagües de los ranchos, por eso están contaminados, y encima se les suma este impacto y la pobreza se agudiza mucho más.

Y aparte el gran debate que hubo en el video de cómo hacer una represa en una sola... donde el espejo de agua es muy inmenso y produce una modificación total del ambiente. O sea, una cosa es hacer una represa en una zona montañosa donde el espejo de agua es muy reducido y no acá. Por el clima, el clima y el terreno, se supone que no se puede hacer ningún macro emprendimiento como Yacyretá. Y ahora piensan hacer dos más. Eso debido a que desde Nación el proyecto... Misiones no importa políticamente. ¿Porque cuántos votos aporta Misiones para Nación? Entonces, Nación dice: "las hacemos en Misiones, si total no tenemos ninguna consecuencia política ni económica. Por lo menos ya que no producen nada en Misiones que produzcan electricidad..." Supongo que ese ha de ser el proyecto que han decidido para Misiones a nivel nacional. Y a nivel provincial no va a haber nunca oposición, porque viven de lo que le da la Nación. Por lo tanto, es imposible mantener una

independencia económica y política de Nación. No creo que se animaran a destruir una provincia como Córdoba, Santa Fe o Mendoza... Han elegido Misiones.

SK: ¿Qué reflexiones te dispara ver hoy ese producto audiovisual *Impacto a veinticinco años de aquellas primeras discusiones, aquellos primeros debates?*

HC: Y... la sensación de que no estuvimos equivocados. Si bien no tenemos la verdad absoluta, no estuvimos equivocados de las consecuencias, porque las consecuencias se están viendo en estos momentos. Por eso lo que yo te decía: muy linda la costanera, muy lindas las obras complementarias, pero se podrían haber hecho sin sacrificar tanta tierra que podía servir para el cultivo, que es una preocupación muy importante que se viene en los próximos años, que es la producción de alimentos. Y ahora tenemos toda esa tierra bajo agua.

Y lo que más me llama la atención es que en estos momentos no hay ninguna movilización en contra de las represas que se van a hacer. Si bien hubo un plebiscito que fue en contra, la gente no está... no conoce lo que se va a venir en los próximos años si se llegan a construir las dos represas que tienen planificadas. Y esto no creo que se pueda detener, salvo que haya un cambio muy grande de la conciencia de la gente. Pero hasta ahora, desgraciadamente, no estoy viendo ninguna respuesta.

SK: Este trabajo de alguna manera permite pensar la importancia de atender el patrimonio audiovisual de Misiones, el archivo audiovisual como una política de nuestra propia identidad, nuestra propia historia. Lo que nos contaste de la pérdida de éste y seguramente muchos otros materiales con un valor documental muy importante da cuenta de una desatención en lo que hace al archivo audiovisual de la provincia. Ahora, con la Ley de Promoción



Universidad Nacional de Misiones

Audiovisual de Misiones, se contempla un apartado para la creación de un archivo audiovisual. ¿Cómo ves estas iniciativas que apuntan a revertir ese pasado de “borrado”?

HC: Y bueno, hasta ahora formalmente está bien, porque salió la ley. Pero ahora hay que ver cómo se la aplica, porque eso es lo más difícil. De dónde van a salir los fondos. Cuando uno ve que cada vez la provincia se está empobreciendo más uno dice ¿y de dónde van a salir los fondos?, ¿y si salen los fondos para qué tipo de producciones? Por eso, formalmente está muy bien la ley. Ahora hay que ver cómo se la aplica. Porque suena muy bien, queda muy lindo, pero hay que ver después cómo se la aplica. Porque no hay, en ningún momento se discutió de dónde van a salir los fondos para la producción, que fue el gran inconveniente que hubo con el SiPTeD, porque el SiPTeD en un momento se financiaba con un porcentaje de la quiniela, entonces cuando no se quería financiar más al SiPTeD qué es lo que decía Lotería

y Casinos: que no, que había dado pérdidas esos meses. Entonces nunca sabíamos si íbamos a cobrar el sueldo o no, hasta que después se incorporó al presupuesto provincial. Por eso, ya teniendo esa experiencia, de dónde van a salir los fondos y quiénes son los que van a producir. Por eso es bastante riesgoso decir qué puede pasar.



Taller de fotografía en Posadas



UNM
Universidad Nacional de Misiones



TOMA 1

Humberto Carrizo y lo aceptablemente nítido

Por **Café Azar***

Me piden –textual– por mail: “...el aporte de Humberto a la cultura local, su vinculación con lo audiovisual en Posadas, ofrecer unas pinceladas sobre su dimensión más vinculada a la cultura local”. Al aceptar la propuesta, incluso

* Licenciado en Antropología Social (UNaM). Se desempeñó en los cargos de Director de FM Universidad, radio de la Universidad Nacional de Misiones, y Director General de Patrimonio Cultural y Museos de la Provincia de Misiones. Correo electrónico: cafeazar@gmail.com



con entusiasmo, me invadió en ese mismo instante una terrible y ominosa sensación de arrepentimiento. Hace relativamente poco que Humberto ya no está entre nosotros. Hace apenas unos meses andábamos grabando por los barrios (El Porvenir II, Estepa, Los Patitos) una suerte de ficción documental de la Posadas invisibilizada. Hace nada, mientras tomábamos mate una mañana de diciembre, me dijo que sentía un extraño cansancio. Se hace difícil desandar, desmontar, las emociones cuando todo es tan reciente y la ausencia tan presente.

No será éste, entonces, un texto de enciclopedia. Apelaré a los recuerdos para bocetar en la memoria algunas imágenes –aceptablemente nítidas– de Humberto Carrizo en relación con el campo audiovisual en Misiones, ése cuya característica es la relación inversamente proporcional entre artistas y gestores: a más de los segundos, menos de los primeros (y ahí está Humberto, que ríe –ácido– después de lo que acabo de afirmar).

Escribir sobre Humberto Carrizo, al menos desde Misiones, es traer a este texto la creación del Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SiP-TeD) en el año 1984. Allí comenzó a dejar su huella. Venía –egresado de la Escuela de Artes “Lino E. Spilimbergo” dependiente de la Universidad Provincial de Córdoba– con el título de Perito Fotógrafo y Técnico en Medios Audio Audiovisuales. Formó parte de un equipo interdisciplinario que fue el encargado de la producción audiovisual del organismo. En ese equipo, el que tenía visión de la imagen, el que podía componer el cuadro fotográfico (en el sentido cinematográfico) era Humberto. Arriesgaría también que formateó de alguna manera una visión estética de la imagen que hasta el día de hoy podemos ver en las producciones audiovisuales provinciales.

La docencia fue otra de sus pasiones. En el Instituto Antonio Ruiz de Montoya, estuvo a cargo de diferentes cátedras en la Tecnicatura Superior en Comunicación Multimedial con el título intermedio de Productor y Director para Radio y Televisión (I.S.E.R.), en la Tecnicatura Superior en Artes Audiovisuales y en la Tecnicatura Superior en Diseño; además de realizar talleres de fotografía y producción cinematográfica. En el año 1998, publica *Entre luces y sombras* (Ediciones Montoya) un manual sobre iluminación para cine y video hecho a su *aire*. Entre las recomendaciones técnicas –precisas y específicas–, había textos del cine militante de Pino Solanas (aquel de *La Hora de los Hornos* –1968–). No había, para Humberto, forma de separar lo técnico de lo ideológico. La técnica fotográfica es un lenguaje que sirve para expresar una visión del mundo, una visión crítica del mundo en este caso. “A ver cuándo salimos a grabar chicas lindas” decía –irónicamente– sobre su elección de testimoniar la desigualdad social y darle imagen y palabra a los olvidados por la edad o la marginalidad.

En los currículos abreviados que aparecen en internet se lee: “fue cámara de...”. Yo afirmaré que no sólo fue cámara (y esto no es desmerecer el oficio del camarógrafo que Humberto conocía al dedillo) sino un creador que supo visualizar la potencia de la imagen resolviendo prácticamente la puesta en escena. Uno puede ver la mano de Humberto en producciones de diferentes realizadores en donde su nombre figura como cámara.



Fue director de fotografía en la ópera prima de Gastón Gularte: *Detrás del sol, más cielo* (2007). Su nombre aparece ligado aquí al largometraje liminar de los últimos años. En las reseñas de medios gráficos nacionales se destaca su trabajo.

A medio camino, entre datos, CV y recuerdos personales, voy tratando de definir algunos aportes de Humberto Carrizo en el panorama del campo audiovisual en Misiones. Seguramente, faltarán menciones, trabajos realizados, análisis de guiones escritos (cada tanto me mandaba alguno para que lo leyera y comentara). Sobre todo, su análisis de la cinematografía. Ése que quedó flotando en el aire cuando hablábamos de Vittorio De Sica, Glauber Rocha, Francis Ford Coppola, y, sobre todo, Vittorio Storaro.

Creo que Humberto Carrizo fue –sobre todo– un artista de la fotografía (una “cámara lúcida”, valga la referencia). Fotografía en un sentido amplio. Una vez, en el medio de nuestras tantas discusiones sobre estética de la imagen –me decía que si le recomendaba una película era mejor no verla, sentencia que surgió a partir de mi desmesurada fascinación con *Kaos* (1984) de los hermanos Taviani– me confesó su admiración por Félix Monti. Ése tipo de fotografía era el que lo conmovía. Todo aquello que se ve, todo ese campo de luces y sombras tenía que tener un sentido. Y ese tipo de fotografía es el que plasmó en su cinematografía, sus videos y sus fotos. Hay un trabajo poético en el registro audiovisual de Humberto. Alejado de un naturalismo plano, fuera de toda literalidad, la composición de la fotografía forja una mirada que subraya y dirige la definición de los sentidos y las significaciones. Una nitidez subjetiva (como toda definición de nitidez), en el campo de la distancia hiperfocal sin perder de vista el carácter construido de la imagen. Es Daniela Pasquet (DG, Investigadora, docente de la FAyD de la UNaM y amiga) quien me ayuda a poner en foco este pensamiento sobre el trabajo de Humberto. Me escribe y dice que: *el grado extremo en la ficcionalización de la imagen, el encanto de la exageración en los contrastes, la retórica en el relato visual fue siempre apelando a esa ponderación y, en consecuencia, a la sinécdoque. La fuerza de su trabajo visual permitía el fuera del cuadro, su fotografía se expandía y el espectador sentía la suficiente libertad como para recrear ese imaginario visual expandido.* La transparencia del artificio que desnaturaliza la escena para poner en foco aquello a lo que se apela y se quiere señalar, pero que, además, funciona como un disparador que abre pantallas nuevas e inesperadas.

Pienso en Humberto como en un gran imaginador programado para manipular, editar y montar imágenes que, parafraseando a Vilém Flusser, dan sentido al absurdo de este mundo.

Como todo artista, Humberto tenía sus certezas. O por lo menos sus intuiciones certeras. No tenía medias tintas para decir las cosas. Un tipo –una personalidad– en formato *raw*. La crudeza que te da la convicción. Pero además era un ser generoso, con sus saberes y sus iluminaciones. Y la palabra “gracias” no suele ser muy usada entre nosotros.

“Ajá”, diría Humberto, nítidamente inmutable.

Café Azar

Una mañana lluviosa de mayo de 2017

Posadas, Misiones, RA





TOMA 2

Humberto Carrizo, el hombre detrás de la lente

Por Patricia Campuzano*

A pocos meses de su increíble partida, son miles de imágenes las que reconstruyen su trayectoria como maestro de las luces y las sombras.

Convocado a mudarse a Misiones, por su experticia audiovisual y fotográfica, llegó a fines de los ochenta procedente de su Córdoba natal. Inme-

* Productora y Directora de Radio y TV (ISARM) y Periodista (UNaM). Se desempeña como Directora Coordinadora de las carreras de *Técnico Superior en Comunicación Multimedial y Producción de Radio y TV* que se dictan en el Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya.
Correo electrónico: patriciac@isparm.edu.ar



UNaM

Universidad Nacional de Misiones

diatamente, hizo pie en los sets de grabación del SiPTeD, en la Productora Horianski contenidos y tomó horas como docente en la carrera de *Productor y Director para Radio y Televisión*, dictada por el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER), en la sede del Instituto Montoya.

Participó activamente en la realización de documentales, informes y ficciones que le valieron reconocimientos nacionales e internacionales.

En su labor docente, perfeccionó herramientas didácticas para la enseñanza de los espacios curriculares *Composición de la imagen e Iluminación*, *Postproducción* y *Fotografía*, cuando todavía las cámaras e islas de edición procesaban las imágenes de manera analógica y los recursos digitales se abrían paso muy lentamente. Preocupado por el proceso de internalización de contenidos, escribió y publicó el libro *Luces y Sombras*, editado por Impresiones Montoya en el año 1994, en el que tuve el privilegio de ser su colaboradora.

Amante exquisito del cine de autor, sus clases transcurrían entre los matices del blanco y negro de Francois Truffaut, Étore Scola y los primeros films de Leonardo Favio, también Eisenstein, entre otros. Al analizar la composición de las imágenes, recorrer las obras de Miguel Ángel, Monet y Rafael, las clases nos quedaban cortas, mientras la búsqueda del encuadre perfecto era su obsesión. La composición de los perfectos dos tercios era su meta. Incansable a la hora de explicar posibles enfoques, dejaba de lado el horario de clases para seguir la charla en los pasillos de la institución.

Detallista y exigente, así era con su trabajo y eso esperaba de sus alumnos. El inconformismo era su mejor estado: filosóficamente inquieto, cuestionador del sistema, dueño de un humor irónico, seleccionaba su calidez para unos pocos y esos pocos debían ganarse el espacio que les daba. Humberto fue un maestro de fotografía, abrió camino a los realizadores de la región y supo brindar su amistad a los que abrazaron la pasión por las imágenes.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales



TOMA 3

De Humberto Carrizo: Detalles, otros

Por Nora Delgado*

*(...) Aprendimos a quererte
Desde la histórica altura
Donde el sol de tu bravura
Le puso un cerco a la muerte.*

*Aquí se queda la clara,
La entrañable transparencia,*

* Profesora y Licenciada en Letras (UNaM). Doctora en Letras Modernas (UNC). Docente e investigadora del Departamento de Comunicación Social (FHyCS, UNaM). Correo electrónico: nora_delgado@hotmail.com



UNaM
Universidad Nacional de Misiones

De tu querida presencia...

Esta canción, que funciona aquí -en esta textualidad- a modo de epígrafe (y que muchos sabemos es un himno de descripción y afectos), valora una acción y una vida. Está referida (eso se conoce ampliamente) al Che Guevara, mentor de tantos horizontes y búsquedas.

Podría decir entonces, desde la aserción anterior, que el Che fue una especie de brújula ideal -de un imaginario latinoamericano- para el protagonista de mi texto: Humberto Carrizo. Lo fue a su modo, en *modo Humberto* -aventuro rápidamente-. Aunque el Che no lo forjó en ninguna trinchera, ni fue su contemporáneo de acciones, a Humberto Carrizo y a esta canción los une un recuerdo personal.

En esa escena evocada -que caprichosamente insiste en traer otra temporalidad a la actual-, lo veo y escucho a Humberto carraspeando esa letra y melodía, en un dúo espontáneo con Damián Tuzinkiewicz, allá por 1985. Ambos eran miembros del Área de Producción del Sistema Provincial de Teleeducación y Desarrollo de la Provincia de Misiones. Eran las épocas fundacionales del recién nacido SiPTeD y de su ambiciosa propuesta de “todos los medios modernos al servicio de la educación de todos”.

En este encuadre memorioso, los cantores aludidos -coincidentalmente ahora, habitantes de la dimensión sutil del no tiempo- no estaban solos. El misionero y apostoleño -Damián- y el cordobés -Humberto- compartían ratos de trabajo y de vida con los licenciados en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba: Gabriela Appendino, Isabel Salerno, Rubén Zamboni. A ellos se sumaban las presencias de Gustavo Carbonell, Ana Zanotti, Gabriela Bergomás, Aline Machón, Vilma Encina, Elio Valdez. Todos conformaban un grupo de realizadores audiovisuales y de jóvenes profesionales de la educación que transformaban el territorio del Área de Producción del SiPTeD (y su zona de influencia) en un particular espacio de desafíos productivos.

Esos desafíos enarbolaban la vigencia de las teorías pedagógicas de Pablo Freire y eran también delineadores de propuestas comunicativas que ubicaban a Mario Kaplún como hoja de ruta y posibilidades formativas. Eran esos objetivos tantos y novedosos que hasta desacomodaban el ritmo burocrático de los horarios de registros del personal del SiPTeD y su consecuente trabajo. La burocracia del área de administración -claro está, en ese inicio- no entendía de “capturas apropiadas o de tomas” a las 5 de la mañana o a las 22 hs. de la noche, por citar algún ejemplo. Y entonces, dar esas explicaciones a la dirección del SiPTeD, y otras que hacían a “un trabajo que no se ajustaba al horario normal de la administración pública”, eran protagonizadas por Carrizo (y también por los otros integrantes del área de producción de ese entonces). “Los dejamos locos” decía en su tonada cordobesa, mientras reforzaba la idea de por qué tal imagen debía tomarse en tal lugar y a tal hora. Siempre lo hacía con una convicción que no admitía reformulaciones.

Eran las épocas en las que Humberto era el comandante de su moto Kawasaki Vulcan de gran cilindrada y con ella definía excursiones al interior de Posadas, de la provincia de Misiones y hacia Córdoba (su provincia de origen). Más de una vez le dijimos que esa estampa suya de motoquero socialista



(barbudo, de campera, borcegos y boina negra) lo situaba en una zona próxima a veces al Che (cosa que lo enorgullecía) y otras veces a Horacio Quiroga (quien también había tenido una moto en estas tierras y también -supongo- se tornaba marrón y de pelo duro -meros efectos de tierra colorada sobre un humano-).

Pueden tomarse esos detalles anteriores como datos de color de un contexto del que revivo momentos en los que este realizador audiovisual defendía el registro de una imagen, más allá de tal o cual encuadre teórico. “Que si era constructivista”, “que si era cognoscitivista”, “que si era piagetiana” -al decir de las teorías fuertes de la época y que circulaban por el SiPTeD- poco lo alteraba. Creía en aquella imagen, en aquel registro que nos tocara, nos apelara, nos hiciera recordar o nos sorprendiera y que obedeciera más al orden de una historia que a un encuadre teórico. Eso lo tenía muy claro: la vida interpelaba y en esa captura del momento merecía belleza, reflexión, celebración y reconocimiento.

Recuerdo de Humberto la particular devoción a tomar imágenes que implicaran a la vida y al arte. En eso era tozudo y obstinado. Esa tarea, esa búsqueda -de una imagen- para él no estaba ajena al registro de una historia comprometida, aún cuando conjurara y volviera sutiles los ejes por los que discurrían la historia ficcional y la fáctica (*Joao Pedro, La Virgen Perdida, Tabaco Criollo*, son algunos de los documentales que guionó y dirigió, y que ejemplifican lo sostenido anteriormente); sin entrar en precisiones de tecnicismo audiovisual ni referencias de jerga profesional, manifiesto que le parecía -y lo decía, y lo hacía- debía fusionarse en lo mostrable la fuerza expresiva del relato que latía en él. Tamaño desafío que lograba con holgada suficiencia y maestría.

Eran esas, siempre historias que -le sugerían- desafiaban al poder oficial mostrándose “así nomás en la particular simplicidad que las hacía visibles” y que por eso mismo merecían los primeros planos o la exaltación de un detalle expresivo en un zoom o ritmo de cámara lenta.

Tal vez por eso le gustaba rumiar las imágenes, aun las que no fueran propias y que por sujeción a un guión le eran demandadas. Insisto, le gustaba darles vuelta (algo así como verlas del derecho y del revés): las pensaba, las buscaba, las cazaba y hasta las evocaba en fragmentos literarios para “ablandar la mirada”. No se trataba solamente de una acción racional o de método sino también afectiva, emotiva (en la más pura y elemental referencia al signo semiótico de la afección). Recuerdo al respecto su enunciación socarrona y astuta de decir “si tengo que buscar algo y captar algo, siempre, siempre voy a la izquierda. Si no sabés dónde queda algo, vos siempre doblá a la izquierda. A la izquierda, siempre a la izquierda está mejor”.

Aunque tenía la genialidad del registro espontáneo, en su captura de imágenes hacía trabajo etnográfico. Para encontrarlas, consultaba a fuentes, delimitaba un campus de trabajo y ahí ajustaba encuadres y tomas.

Aunque fuera otro recurso el de la lectura -no el obvio de las cámaras y de los *clicks* espontáneos y azarosos que lo implicaban siempre- a Humberto Carrizo le gustaba leer. Recuerdo, en ese inicial tiempo -también de mi profesionalización en el SiPTeD y el ESA (Escuela Secundaria Abierta)- que a Hum-



berto, tal vez por esas cualidades de cazador de imagen, el grupo del Área de Producción lo llamaba “Tigre”. Formaban todos los de Producción una alegre cofradía que compartía largas horas de trabajo y recorridas por el interior de Misiones. La apuesta estaba ahí, en el desafío por llegar a los más recónditos teleclubes del interior de la provincia y en traer un registro acorde con una mirada que ayudara a la emancipación de los oprimidos y olvidados. Era esa una arista casi lindante con la figura de un romántico marxista, imagen también abonada en un Humberto que refería a Fidel Castro en variadas ocasiones.

Por ese tiempo -al que refiere este fragmento que escribo-, lo supe lector de autores que le permitían un registro “preciso y sensible” de nuestra realidad latinoamericana.

Vuelvo a evocarlo y veo al Humberto lector, en el inicial SiPTeD, recorriendo las páginas del libro de Eduardo Mignogna *Cuatro casas*. Lo advierto comentando con Aline Machón; imágenes de ese ejemplar y analizando la precisión del detalle con el que Mignogna hacía encuadres en la historia. Era el relato de un pequeño poblado de siete casas, de campesinos sencillos y de una trama familiar a la intemperie, en una zona de sierras donde los colores y los aromas se filtraban en las líneas escritas por el cineasta. Lo recuerdo, también, en una charla entusiasta con Gustavo Carbonell acerca del posible guión que contenía ese libro. Siempre ambos debatían ideas respecto de lo que estaban leyendo -y eso, estimo, abonaba sus búsquedas de registros-.

Desde esta huella que habilita mi memoria, también rememoro nuestras charlas con respecto a las *Venas Abiertas de América Latina* y *Memorias del Fuego* de Eduardo Galeano (por ese entonces, decía que era el libro preferido de Ana Zanotti). *Memorias del Fuego* era para él -como para mucho- una trama que potenciaba los sentidos, que prendía historias: no se quedaba en la superficie de una imagen evocada en palabras sino que con ellas -con las palabras- ahondaba sugestivamente detalles. Revivo también que una vez, me comentó que le gustaba la pluma de Gabriel García Márquez y su *Relato de un Náufrago*. Tampoco olvido sus comentarios acerca de la realización cinematográfica de Leonardo Favio y la de Pino Solanas, como tampoco las reflexiones que hacía en relación a la música de Serrat y a la de la Trova Cubana.

A pesar de esas referencias a su yo lector, no era de trasladar libros o andar con alguno en sus manos. Lo suyo -visual y cotidianamente- era la materialidad de la cámara -tanto la aparatosa y grande que permitía filmaciones extensas, como la más pequeña de fotos-. Filmaba y volvía sobre sus registros hasta que apareciera en esos actos “eso” que pulsaba sus imágenes: una expresividad tal que las tornaba extraordinarias (extra-ordinarias).

Creo, desde este lugar que evoca esas charlas y que define algunos rasgos de semblanza, que Humberto Carrizo era un cultor del *realismo mágico*. Al referirlo hablo de ese realismo tan latinoamericano, tan misionero, tan cordobés, tan argentino, tan nuestro que desdibuja los límites del registro real objetivo y lo sumerge en vaya a saber cuántas dimensiones impregnadas por la creencia, el deseo, la vida, la energía, la naturaleza, el afecto, etc. Son dimensiones, todas, que se le filtraron en tomas fotográficas exquisitas que compartió en muestras y realizaciones cinematográficas durante el presente siglo XXI.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

De la arista productiva de Humberto Carrizo queda mucho más por referir. Hay un catálogo indicial de sus obras en una página de cine argentino (www.cinenacional.com). Su genial producción puede ser localizada y visitada no sólo en la página de Facebook en la que habita, sino también en YouTube -donde él mismo había subido sus realizaciones-. De toda su obra -no dudo- se hace y se harán análisis y lecturas de la calidad fotográfica que las impregna, del imaginario al que alude y de las matrices culturales que se dejan ver en ellas.

Delinear su vida y obra con Ada Paredes, su compañera de más de dos décadas y productora de Arte-Sur, queda pendiente. Ahí, sin dudas hay, también, despliegues interesantes que alimentan una ética y una estética. Tal vez, ese costado público pero también intimista lo retrate junto a sus perros Evo y Tania (dos ejemplares de la raza Aireadle Terrier). Tal vez, lo encuentre a ambos (a Ada y a él) filosofando veranos en la Casa de Pao de Queijo, en Capao Canoa; o tal vez los halle recorriendo las sierras cordobesas, reclamando peperina y fotografiando vida; tal vez los ubique en Colombia trabajando con Gustavo Carbonell o quizás viajando por Europa, registrando imágenes; o tal vez charlando presentes con profesionales como Gastón Gularte, Claudio Bustos, Café Azar, Malena Montiel, Hugo Sales Figueredo, Rubén Morel o Nuni Ferreira. Y hasta también, tal vez, lo active -imaginariamente- comiendo una parva de huevos fritos (que era uno de sus platos preferidos) o “procediendo” con los choripanes a la parrilla, entre amigos y guitarreadas. En todas esas escenas, Humberto, que no era estridente pero que nunca pasaba desapercibido, entonaba su “cordobesidad” o “cordobesitud” en frases que recuerdo, siempre eran afirmativas. Decía “Sí” (con la contundencia del cantito cordobés que era más bien dulzón que petulante). Irónicamente afirmaba: “Sí, ¿te das cuenta?, tenemos al Che, la docta, las sierras, el cuarzo, el fernet, el campo, los ríos primeros y hasta cuartos, los diques, la mar chiquita, el choripán, el cuarteto, la reforma del ‘18, el Cordobazo. A los cordobeses sólo nos falta declarar la independencia”, expresaba con humor.

Lo dicho anteriormente es otro surco de un curso a seguir por el que va la vida y la producción del genio Humberto. Es un trazo que sugiere el perfil más intimista, vital y amigable de este gran realizador audiovisual. Y sí, “aquí se queda la clara, la entrañable transparencia de tu querida presencia”, dice la canción epígrafe de este texto y la historia audiovisual de Misiones ya lo registra. Humberto Carrizo es un personaje indeleble para los realizadores de la región: cuánta historia, cuánta búsqueda y cuántos logros nos deja en imágenes.



UNM
Dirección Nacional de Misiones



1987 - equipo produccion SIPTED (grabando Rapadureros del Cerro Sta Ana)

Línea de tiempo Humberto Carrizo

1980: Se gradúa de Perito Fotógrafo y Técnico en Medios Audio Audiovisuales en la Escuela de Artes “Lino E. Spilimbergo” – Córdoba.

1988: Se radica en Misiones y comienza a trabajar en el Departamento de Producción del Sipted.

1989: Guionista y director del documental *Impacto*.

1998: Publica el libro “Luces y sombras” (Ed. ISARdM).

1999: Co-guionista del documental *Seguir siendo* (Dir. Ana Zanotti).

1999: Guionista del cortometraje documental *La creación* (Dir. Ana Zanotti).

2000: Guión y dirección del cortometraje *Tabaco criollo*.

2000: Dirección del docu-ficción *Joao Pedro*.

2002: Dirección de fotografía y operador de cámara del documental *Mixtura de vida* (Dir. Ana Zanotti).

2004: Dirección de fotografía del largometraje de ficción *Colombianos: un acto de fe*.

2013: Producción y operador de cámara del documental *Magnicidio en Misiones*.



Universidad Nacional de Misiones

VIDEO Humberto Carrizo ganó el certamen de videos culturales del Incaa y Cultura

Un premio y cuatro historias

En Vidas y literatura, el realizador cordobés asentado en Misiones quiere mezclar realidad y ficción

POSADAS. La mezcla de la ficción con la realidad es el eje central de los documentales que Humberto Carrizo va a realizar en breve, merced al concurso de videos culturales que ganó recientemente.

Con los fondos del Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales y la implementación de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, es el segundo certamen de este tipo que se concreta en Misiones.

"Hay que rescatar el trabajo de Cultura, porque no en todas las provincias se está haciendo con la regularidad con la que se hace aquí", expresó Gastón Gularte, futuro productor del video y socio de proyectos varios con Carrizo. En efecto, del proyecto anterior -que ganó Ana María Zanotti- se cumplieron todos los pagos y está en la etapa final. "Las reglas de juego están claras y es algo que hay que valorarlo".

Misiones en cuatro miradas

Vidas y literatura se divide en cuatro programas, de tres bloques de ocho minutos cada uno.

La virgen perdida, de Raúl Novau, es el cuento que da nombre al documental sobre prostitución, que refleja a las jóvenes que abandonan sus lugares de origen y cómo terminan en esta tarea.

El yerro de Antolín, de Novau también, se centra en la situación de los pescadores del Paraná, y su sufrimiento a causa de la construcción de Yacyretá.

Joao Pedro, personaje de Horacio Quiroga en *Los desterrados*, cuenta la situación económica actual de los tareferos.

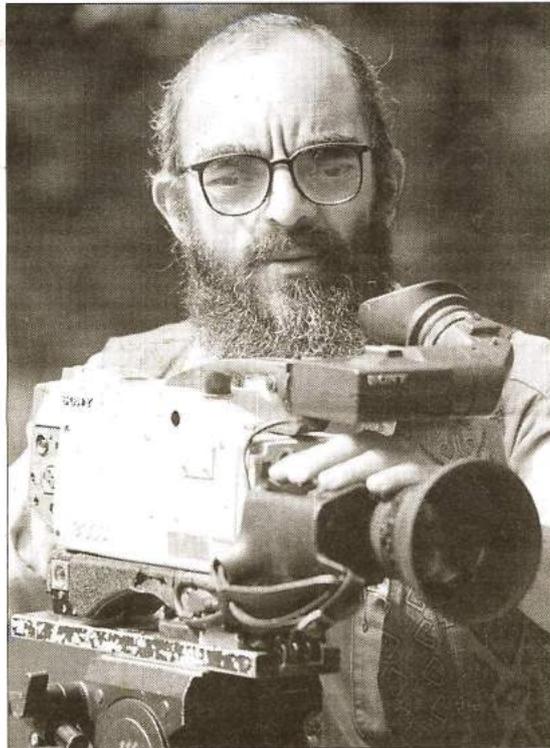
Y Tabaco Pito, de Gerardo Centeno, pone en escena a los pequeños tabacaleros, cuyas familias viven en las franjas más pobres del centro de la provincia, y están sometidos al precio que las empresas tabacaleras imponen.

El objetivo será "mezclar lo documental con la ficción, sin que se note dónde empieza uno y dónde el otro".

Ganancia: la realización

El total del subsidio del Incaa suma 30 mil pesos, que se van entregando a medida que se cumplen las etapas: pre producción, producción, rodaje, edición.

"El proyecto sale mucho más caro. Por eso -para hacerlo con calidad- se quiere- vamos a



Calidad. Un trabajo mal hecho te cierra puertas, opina Carrizo.

necesitar la colaboración de instituciones en movilidad, alojamiento, etcétera. Pero no necesitamos pedir el efectivo".

Con Gastón, Humberto opina

La realización podría comenzar en dos meses, con la primera partida de los 30 mil pesos

que "más que nada, esto te permite realizar algo que de otra manera no se podría. Y que no es por encarga, sino una idea de uno.

"El beneficio de esto es producir. Es una cadena: a medida que uno va mostrando, consigue avales y puede presentar proyectos de mayor jerarquía".

La primera partida -diez por

ciento- podría llegar en dos meses. Con eso, "pensamos producir en el Alto Paraná y el Alto Uruguay; mostrar paisajísticamente a la provincia es uno de los requerimientos del proyecto".

Se calcula que el rodaje de cada documental lleva entre siete y nueve días. La edición avanza a un promedio de tres minutos por día, es decir, ocho, nueve días.

Al equipo de trabajo se sumarán Ada Paredes y Hugo Darrois. "Tenemos la gran ventaja de que siempre trabajamos juntos y ya nos conocemos los tiempos".

Una vez finalizado, los master van al Instituto de Cine. El realizador se queda con una copia, que puede emitirla con autorización del Incaa. "Es muy flexible, con un aviso ya no hay problema. Ellos quieren mostrar la producción del interior, en su canal satelital y en ATC".

Apuesta por la regionalización

¿Se puede vivir de la realización en video, manteniendo una calidad competitiva? Es una pregunta que se formulan las nuevas generaciones.

Humberto Carrizo y Gastón Gularte, a la cabeza de la novel productora Arte Sur más que opinar, evidencian que sí se puede. Claro que con oficinas instaladas en Paraná y Resistencia, su apuesta es más amplia.

"Estamos convencidos de que la competencia es con Capital Federal u otros lugares del mundo, porque si no, tu material no lo ve nadie. Como todo está tan globalizado, es así. En el zapping, uno rechaza lo que no tiene calidad de imagen. Recién después analiza el contenido. Por eso hay que competir con las producciones que están en pantalla constantemente", dice Gastón.

De la realización hogareña a la profesional "hay un gran salto económico, que encarece todas las producciones que se encaren de esa forma". La manera de que tal inversión reditue es plantearse un mercado regional.

"No es tan difícil", asegura Humberto. "La cosa es no cerrarse en un circuito comercial definido. Por ejemplo, a principios de año, filmé en Asunción un video sobre ecología. Ahora, nos contrataron para hacer un documental sobre la Facultad de Medicina de Córdoba. Hay necesidades en distintas regiones".

Claro, ambos realizadores ya definieron que prefieren decir que no a un proyecto que pretende bajo costo, antes que hacerlo mal. "Es que al producto terminado, la gente no se anda fijando si el presupuesto era bajo o no. Y un trabajo malo te cierra puertas".





EN FOCO

Y salimos a fotografiar cielos.

Selección de Fotografías de Humberto Carrizo pertenecientes a la Muestra "Recordar" realizada por Humberto Carrizo y Marcos Otaño en el Museo Provincial Juan Yaparí, Posadas, 2008.
Marcos Otaño y Sandra Nicosia

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretario de Investigación y Posgrado: Cristian Garrido

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Ignacio de Lucca
www.boladenieve.org.ar/
artista/11772/de-lucca-ignacio

Y SALIMOS A FOTOGRAFIAR CIELOS

Por Sandra Nicosia

En este número de La Rivada, En Foco –conjuntamente con la sección Homenaje- rinde tributo a Humberto Carrizo, fotógrafo y realizador audiovisual de gran trayectoria en tierra misionera.

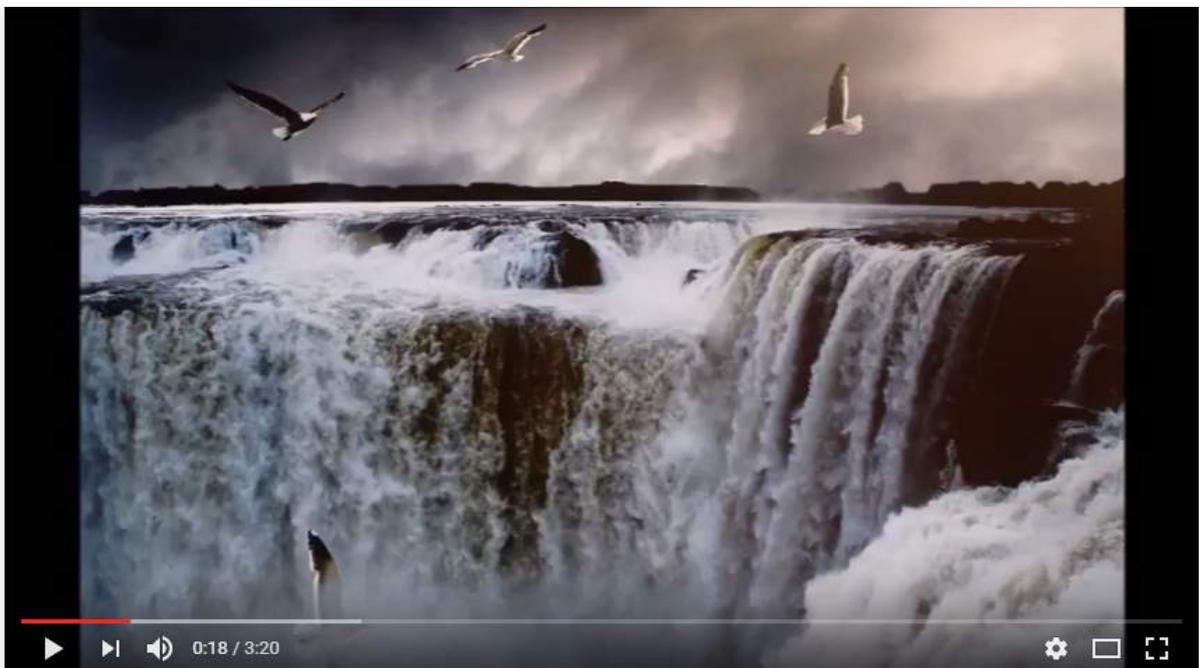
¿Y qué mejor manera de recordar a un autor sino a través de su Arte?

Echaremos un vistazo a una pequeña parte de su extensa producción fotográfica: caminos que se pierden en el horizonte, rostros del trabajo cotidiano, de hombres y mujeres, la fuerza del río que nos rodea, cielos y naturaleza.

En el relato en off de su colega y amigo, el fotógrafo Marcos Otaño, con quien además de viajes y jornadas de labor, compartiera la muestra “Recordar” en el Museo Provincial Juan Yaparí allá por el 2008, nos adentramos en un Humberto Carrizo más íntimo, recordado desde las vivencias compartidas, las charlas, las reuniones.

Los invitamos a transitar este recorrido por la obra de un artista que nos deja una mirada siempre presente en los paisajes y personajes cotidianos de Misiones. Una mirada que se extraña.

Para acceder al material:



Cómo citar esta presentación:

Nicosia, Sandra (2017) Y salimos a fotografiar cielos. Revista La Rivada 5 (8), 153.

<http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-8-julio-2017/en-foco>

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

