POR EL CAMINO DE SIRGA
Cine y accesibilidad



SANDRA CAPONI - UMA TAYLOR - GABRIELA FERNÁNDEZ
ELINA TERESITA BARCELÓ CRISTIANSEN - TATIANA MORENO - LORELEI CISNEROS
VIVIANA OEHLENSCHLÄGER - MARIELA RAGONE - MARTÍN BATALLA - AGUSTÍN BERNAL
NATALIA PÉREZ - MAIA FERRO - MATEO ALABERN - JORGE HORST

PROGRAMA CINE DEBATE Y ESCRITURA
Fpsico UNR
UNR Universidad Nacional de Rosario

Por el camino de sirga

Cine y accesibilidad

PROGRAMA CINE DEBATE Y ESCRITURA

Fpsico UNR

UNR Universidad Nacional de Rosario

Programa Cine Debate y Escritura (PCDE) · Facultad de Psicología · UNR
1a ed.- Rosario: PCDE Editora
Rosario, Argentina, 2026
Por el camino de sirga. Cine y accesibilidad/Mariela Ragone ... [et al.] ; Compilación de Mariela Ragone
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-9596-4

Facultad de Psicología · Riobamba 250 Bis · Rosario · Argentina
Contacto cinedebateyescrituraunr@gmail.com



Reconocimiento – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)

Diseño y maquetación
PCDE · Mariela Ragone

Arte de tapa Maia Ferro

Asesoramiento jurídico contable
Cosmos consultora https://cosmos.ar/

Las imágenes de esta edición cuentan con texto alternativo (*alt text*) detallado y descriptivo, desarrollado para que las personas usuarias de lectores de pantalla accedan al contenido visual de manera integral. Las descripciones e interpretaciones fueron elaboradas por quienes realizaron cada trabajo, en cooperación con el equipo del PCDE.

Consejo editorial

Álvaro Uribe

Benjamín Campos Acencio

Bruno Vega

Elisa Rossetti

Macarena Flores

Mariela Ragone

Patricio Savage Cummins

Por el camino de sirga

Cine y accesibilidad

Sandra **Caponi** · Uma **Taylor** · Gabriela **Fernández** · Elina Teresita **Barceló Cristiansen** · Tatiana **Moreno** · Lorelei **Cisneros** · Viviana **Oehlenschläger** · Mariela **Ragone** · Martín **Batalla** · Agustín **Bernal** · Natalia **Pérez** · Maia **Ferro** · Mateo **Alabern** · Jorge **Horst**

Nuestro agradecimiento a la Facultad de Psicología de la UNR, que declaró esta publicación de interés académico; al Taller de Narrativa Gráfica/Consultorio Gráfico de COAD, y a todas las personas que desde hace más de diez años participan de este proyecto.

Por el camino de sirga

Cine y accesibilidad

Índice

Consejo Editorial **9**

Por el camino de sirga

Sandra Caponi **11**

Prefacio

Uma Taylor **21**

Dialéctica

Gabriela Fernández **26**

Del hacer ver al dejar mirar

Accesibilidad cinematográfica y la conquista de la mirada propia

Elina Teresita Barceló Cristiansen **37**

El viaje

Cuando el itinerario cambia, sorprende, convoca e invita a lo nuevo, lo inesperado y sin embargo posible

Tatiana Moreno **40**

Sobre riesgos, encierros y otras recetas

Algunos interrogantes a partir de la trama de la película *27 noches*

Lorelei Cisneros **47**

Aguafuertes de cine: montaje colectivo, percepciones y proyecciones infinitas

Reseña

Viviana Oehlenschläger **53**
Pasado, presente y futuro incierto. Una aproximación a la dimensión epocal
Relato de experiencia

Mariela Ragone **59**
Un espinal, una casa en pena, un rastro de ánimas
Impresiones de lectura a partir de *Una casa sola*, de Selva Almada

Martín Batalla **64**
Écfrasis y crítica de películas
El cronista cinematográfico de prensa durante los primeros años del sonoro

Agustín Bernal **92**
El silencio que habitó nuestras casas
Reseñas de las películas *Valor sentimental* y *Las normas de la casa de la sidra*

Natalia Pérez **98**
«La tormenta que arrancó el árbol»

Maia Ferro **103**
Sin Serif

Mateo Alabern **106**
Se me pasó el tiempo jugando

Jorge Horst **112**
I. *La Maga* … a Carmelo
II. Sobre música y cine

Por el camino de sirga **120**
Inventario de semblanzas

Consejo Editorial

Por el camino de sirga

Si ya sentíamos, después de ver *Les glaneurs et la glaneuse,* que Agnès Varda nos había enseñado que se podía espigar un campo audiovisual, hoy nos parece también que hacer el libro *Aguafuertes de cine* nos encauzó, con firmeza, en la senda de la accesibilidad.

Por el camino de sirga es un libro hecho en el marco de un programa de extensión vinculado con el área de accesibilidad de una universidad pública argentina: se trata del Programa Cine Debate y Escritura (PCDE) de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario (Santa Fe, Argentina).

En ese camino procuramos crear un espacio de encuentro entre accesibilidad y discapacidad. Es un afán que a veces puede adoptar un rumbo errático, porque no creemos que ni el *alt text* (el camino de las tiflotecnologías) ni la écfrasis (el camino verbal de la imagen) sean garantías de accesibilidad. Por supuesto, más de una vez nos afirmamos en ellos como si fueran sirgas para arrastrar las palabras, las imágenes, los sonidos... entre los canales de la extensión, la investigación y la vinculación.

Hicimos este libro pensando en cómo navegar un río audiovisual, y nos representamos una suerte de música diegética capaz, como en el cine, de convivir con la trama. Fue así también como imaginamos este *camino de sirga* no solo para cargas de mercancías remolcadas por tracción a sangre, sino como un terreno desde donde tirar y hacer fuerza mientras visualizamos, siempre en el horizonte, un puerto de accesibilidad universal.

Tal vez, por eso mismo valga la pena decir unas palabras sobre los temas con que se encontrará quien decida continuar más allá del índice —que no sería poco—. Se hallará, principalmente, con trabajos que buscan comunicar experiencias, vinculadas al cine, a la accesibilidad y

bifurcaciones inesperadas a las que conduce ir *por el camino de sirga*. Por lo tanto, para leer este libro son necesarios, nada más –y nada menos–, algunas destrezas perceptivas y algún interés por el cine.

La invitación está hecha. Con confianza en ello, nos encomendamos a la curiosidad por lo que ya se dijo y lo que aún se puede decir en compañía del cine.

Sandra Caponi

Prefacio



Fotograma de la miniserie documental *Sin Serif* (Ferro, 2026)

Hay libros que nacen de una investigación y otros que nacen de los encuentros, de las conversaciones, de las experiencias compartidas y de la convicción de que la producción de saberes no puede separarse de los vínculos que construimos con los otros. *Por el camino de sirga. Cine y accesibilidad* pertenece a este último grupo. Se trata de una obra colectiva que nos invita a pensar el cine no solamente como una manifestación artística, sino también como un espacio privilegiado para interrogar nuestras formas de interpretar el mundo y de relacionarnos con quienes lo habitan.

El libro, compilado por Mariela Ragone (2026) y publicado por PCDE Editora es una producción del Programa Cine Debate y Escritura (PCDE) de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario. Esta publicación es el resultado de un proyecto de extensión e investigación que, a lo largo de una década, posibilitó la construcción de un espacio de intercambio entre diferentes saberes, experiencias y sensibilidades vinculadas a diferentes expresiones cinematográficas. En este proyecto el cine es más que una experiencia individual de disfrute y contemplación. Aquí se convierte en una oportunidad para el encuentro, el debate, la reflexión crítica y la transformación de nuestras maneras de comprender el mundo.

Este libro reúne perspectivas heterogéneas, ensayos académicos, reflexiones teóricas, reseñas cinematográficas, relatos autobiográficos, experiencias artísticas, investigaciones sobre las relaciones entre imagen y palabra, aproximaciones a la música y a la danza, sin dejar de formular interrogantes éticos y políticos sobre los derechos de las personas con discapacidad. Esta diversidad de registros y lenguajes constituye, quizás, la mayor riqueza de la obra. Cada texto abre una puerta diferente, propone nuevas preguntas y amplía el horizonte de aquello que podemos pensar a partir de determinada experiencia cinematográfica.

La accesibilidad ocupa un lugar central en este recorrido, sin reducirla a un conjunto de procedimientos técnicos destinados a facilitar el acceso a determinados contenidos culturales. Al contrario, la accesibilidad es

presentada como una temática ética, política y epistemológica que nos obliga a preguntarnos quiénes pueden participar de la vida cultural, a definir las barreras que limitan esa participación, sin dejar de cuestionar a quién se le concede la autoridad para definir las formas legítimas de mirar, escuchar, comprender y disfrutar una obra artística.

En este sentido, el libro nos invita a cuestionar una concepción de la discapacidad construida exclusivamente desde la falta, la deficiencia o la necesidad de adaptación a una supuesta normalidad. Propone reconocer la multiplicidad de experiencias perceptivas y corporales que constituyen nuestra vida en común. La accesibilidad deja así de ser entendida como una concesión otorgada a determinados sujetos y se convierte en una condición necesaria para el ejercicio de derechos y la participación cultural, esenciales en la construcción de sociedades democráticas.

Esta perspectiva adquiere especial relevancia cuando pensamos en el papel de la universidad pública. En tiempos en que las instituciones educativas y científicas enfrentan profundas dificultades, defender los espacios de extensión, investigación y producción cultural constituye también una manera de afirmar el carácter público y colectivo del conocimiento. El PCDE demuestra que es posible construir experiencias universitarias atentas a escuchar otras voces, a producir otras formas de conocimiento y a fomentar nuevos debates y nuevas preguntas.

El libro considerado como objeto estético exige una atención especial, que aquí queda demostrada. Particularmente, por la incorporación de imágenes, cuidadosamente elegidas, que acompañan los capítulos, y producen un profundo impacto estético. Ese cuidado editorial expresa una voluntad de coherencia entre los principios defendidos y las estrategias de producción y circulación del conocimiento. La accesibilidad no se presenta únicamente como un objeto de reflexión, sino también como una responsabilidad asumida en la materialidad de la publicación.

El título elegido, *Por el camino de sirga. Cine y accesibilidad*, resulta particularmente sugerente. Evoca un recorrido que requiere esfuerzo, cooperación y movimiento; un camino desde el cual es posible acompañar

y desplazar aquello que, de otro modo, permanecería detenido. La imagen del camino de sirga permite pensar la accesibilidad como una construcción colectiva, necesariamente inacabada, que exige revisar continuamente nuestras prácticas, nuestros lenguajes y nuestras certezas. No se trata de alcanzar de una vez y para siempre un modelo ideal de inclusión, sino de mantener abierto un horizonte de posibilidades para que otras formas de participación y de experiencia puedan existir.

Los textos que integran esta obra recorren precisamente esos caminos. Algunos se detienen en las relaciones entre cuerpo, movimiento y territorio; otros interrogan los vínculos entre discapacidad, derechos y autonomía. Encontramos también reflexiones sobre el sufrimiento, el duelo, la memoria, las relaciones familiares y las múltiples formas de resistencia frente a las imposiciones sociales e institucionales. La literatura, la música, la danza y el cine se entrecruzan para mostrar que ninguna experiencia humana puede ser comprendida desde una única perspectiva.

Al recorrer los textos que integran el libro, podemos reconocer que es precisamente en la singularidad de las diferentes voces aquí reunidas donde se revela la potencia de esta experiencia colectiva.

El libro inicia con el capítulo denominado «*Dialéctica*», de Uma Taylor. Este capítulo es una reflexión profundamente sensible sobre las relaciones entre cuerpo, movimiento, territorio y creación artística. A partir de su videodanza (2025), la autora explora las posibilidades y los límites del movimiento corporal bajo el agua, construyendo una experiencia estética que articula cine, danza y música. Taylor propone pensar el cuerpo como una realidad situada, atravesada por memorias, afectos, relaciones sociales e historias personales. La obra adquiere una dimensión autobiográfica, vinculada con su ciudad de origen, Rosario, y con un espacio familiar cargado de significados. La danza se convierte, de este modo, en una forma de pensamiento que emerge de la experiencia corporal y de su relación con el mundo.

El texto de Gabriela Fernández, «Del hacer ver al dejar mirar. Accesibilidad cinematográfica y la conquista de la mirada propia», tematiza

la accesibilidad. Este capítulo presenta uno de los interrogantes fundamentales que atraviesan el libro: ¿qué significa garantizar una experiencia cinematográfica verdaderamente accesible? En diálogo con Silvia Bleichmar, Jacques Lacan y Fernando Ulloa, Fernández cuestiona las formas de capacitismo que persisten incluso en prácticas aparentemente inclusivas, cuando se presupone que alguien posee el saber necesario para decidir por los otros. La autora propone comprender la accesibilidad como una transformación de las relaciones institucionales y de las condiciones de participación, y no simplemente como una adaptación técnica. La experiencia de proyección de la película *27 noches* permite ampliar estos interrogantes hacia el campo de la salud mental, la autonomía y los derechos. Nos recuerda que reconocer al otro como sujeto implica también aceptar que posee un saber sobre su propia experiencia que ninguna intervención, ya sea profesional o institucional, puede sustituir.

El siguiente capítulo denominado «El viaje. Cuando el itinerario cambia, sorprende, convoca e invita a lo nuevo, lo inesperado y sin embargo posible», escrito por Elina Teresita Barceló Cristiansen, nos invita a pensar la vida como un viaje cuyos itinerarios pueden transformarse de manera inesperada. La experiencia de la discapacidad aparece aquí no como una condición que clausura las posibilidades de existencia, sino como una circunstancia que exige reinventar caminos, tiempos y maneras de habitar el mundo. La autora recupera lo vivido en la jornada de cine accesible realizada el 3 de diciembre de 2025 en la Facultad de Psicología de la UNR, una experiencia que le permitió descubrir nuevas formas de encuentro y participación cultural. Su relato nos aproxima a la dimensión subjetiva de la discapacidad, a las incertidumbres y dificultades que pueden acompañarla, pero también a la importancia de los vínculos, de la escucha, de la ternura y de la solidaridad.

El trabajo de Tatiana Moreno, «Sobre riesgos, encierros y otras recetas. Algunos interrogantes a partir de la trama de la película *27 noches*», constituye una reflexión crítica particularmente relevante sobre las relaciones entre salud mental, autonomía, derechos y prácticas de

internación psiquiátrica. Tomando como punto de partida la película *27 noches*, dirigida por Daniel Hendler, la autora interroga los discursos que permiten justificar la restricción de la libertad de una persona en nombre de su supuesto bienestar, a partir de la historia de Martha Hoffman relatada en la película. Su análisis cuestiona la persistencia de prácticas tutelares, hospitalocéntricas y medicalizadoras que históricamente han vinculado locura, peligrosidad y encierro. El texto nos invita a reconocer que el cuidado no puede confundirse con la anulación de la autonomía y que ninguna intervención en salud mental debería prescindir de la participación de quienes viven esas experiencias.

A continuación, Lorelei Cisneros propone una lectura crítica y sensible de «*Aguafuertes de cine*: montaje colectivo, percepciones y proyecciones infinitas», la publicación colectiva que precede a este nuevo volumen y que constituye un antecedente esencial del trabajo desarrollado por el PCDE. La autora recurre a la metáfora del montaje cinematográfico para comprender la diversidad de voces, experiencias y perspectivas reunidas en aquella obra. El libro es observado como una composición abierta, en la que cada contribución establece nuevas relaciones con las demás y habilita múltiples posibilidades de lectura. Su reflexión permite comprender que el cine, cuando se transforma en objeto de conversación y escritura compartida, deja de ser una experiencia exclusivamente individual para convertirse en un espacio de construcción de comunidad.

Viviana Oehlenschläger recupera su participación en el Tercer Encuentro Nacional de Educación Superior y Derechos Humanos, realizado en San Juan en septiembre de 2026, en el capítulo «Pasado, presente y futuro incierto. Una aproximación a la dimensión epocal». Allí desarrolla una reflexión sobre las relaciones entre universidad pública, accesibilidad, memoria y compromiso democrático. Su relato articula la experiencia de intercambio académico con una preocupación por las transformaciones políticas e institucionales que atraviesan el presente argentino. También recupera las experiencias desarrolladas en la Facultad de Psicología de la UNR, destacando el valor del trabajo colectivo y de las redes institucionales.

Un aspecto particularmente interesante de su contribución es la mirada crítica sobre las tecnologías de transcripción de audio, cuyas posibilidades no deben ocultar sus limitaciones para garantizar una participación efectiva.

Mariela Ragone, organizadora de este libro, nos propone un desplazamiento hacia el territorio de la literatura, la memoria y las relaciones entre palabra e imagen, en su texto «Un espinal, una casa en pena, un rastro de ánimas. Impresiones de lectura a partir de *Una casa sola*, de Selva Almada». Ragone construye un ensayo de notable sensibilidad estética, en el que la experiencia literaria se aproxima constantemente al lenguaje cinematográfico. La casa, el monte, los sonidos y las huellas del pasado adquieren una presencia que desborda su condición de escenario para convertirse en elementos constitutivos del relato. El paisaje del litoral argentino aparece como un territorio cargado de historias, conflictos y presencias que desafían las separaciones convencionales entre naturaleza y cultura, interior y exterior, pasado y presente. Su contribución amplía el horizonte del libro al mostrar que las relaciones entre cine, literatura y accesibilidad no se agotan en la traducción de un lenguaje a otro, sino que abren interrogantes más profundos sobre las múltiples formas de percepción y de producción de sentido.

Martín Batalla presenta, en su texto «Écfrasis y crítica de películas», una investigación sobre las relaciones entre imagen y palabra. Parte de la noción de écfrasis, entendida como representación verbal de una representación visual. A través de un recorrido que comienza en la tradición literaria clásica y se desplaza hacia la crítica cinematográfica argentina de las décadas de 1930 y 1940, el autor muestra cómo la escritura puede reconstruir imágenes y producir experiencias visuales mediante el lenguaje. Su análisis se concentra especialmente en el trabajo de los cronistas cinematográficos de la prensa escrita durante los primeros años del cine sonoro, cuando las reseñas debían transmitir a los lectores la experiencia de películas que muchas veces no habían visto. Su aporte

resulta especialmente pertinente para las preocupaciones que atraviesan este libro, porque permite comprender que describir una imagen nunca es una operación puramente mecánica: implica decisiones interpretativas, elecciones de lenguaje y formas específicas de mediación entre una obra y sus públicos.

Agustín Bernal reúne dos lecturas cinematográficas que, desde historias y contextos diferentes, permiten reflexionar sobre los vínculos familiares, el sufrimiento, la responsabilidad y los dilemas éticos que atraviesan nuestras relaciones con los otros, en el capítulo denominado «El silencio que habitó nuestras casas. Reseñas de las películas *Valor sentimental* y *Las normas de la casa de la sidra*». Tomando como punto de partida la película *Valor sentimental*, de Joachim Trier, Bernal explora las huellas del abandono, las dificultades de comunicación entre padres e hijas y las posibilidades del arte para elaborar experiencias dolorosas que permanecen inscritas en la memoria familiar. Su lectura de *Las normas de la casa de la sidra*, de Lasse Hallström, se detiene en los conflictos morales que atraviesan la vida de los personajes, particularmente en las tensiones entre las normas sociales, las decisiones individuales y la responsabilidad frente al sufrimiento ajeno. En ambos casos, lo que se destaca es la capacidad del cine para aproximarnos a experiencias humanas complejas, sin reducirlas a explicaciones simplificadoras o a juicios morales incuestionables.

Natalia Pérez, en «*La tormenta que arrancó el árbol»,* nos ofrece una reflexión especialmente conmovedora sobre la experiencia del duelo, la pérdida y las posibilidades de reconstrucción subjetiva después de la muerte de un ser querido. A partir de la película *Demolición*, dirigida por Jean-Marc Vallée, la autora analiza el recorrido de un personaje que, tras la muerte de su esposa, se enfrenta a la dificultad de reconocer y expresar su sufrimiento. En diálogo con las reflexiones de Joan Didion y Massimo Recalcati, Pérez explora las relaciones entre memoria, ausencia, amor y elaboración de la pérdida. Su escritura nos recuerda que el duelo no sigue necesariamente un recorrido lineal ni responde a formas previsibles de expresión emocional. La experiencia cinematográfica permite

aproximarnos a aquello que muchas veces resulta difícil de nombrar y reconocer.

Maia Ferro presenta «*Sin Serif*», una miniserie documental de cuatro episodios que propone un acercamiento singular al universo de la poesía y de la creación literaria en la provincia de Santa Fe. El documental establece un diálogo entre palabra, imagen, territorio y experiencia biográfica, mostrando que la poesía no constituye una práctica separada de la vida cotidiana, sino una forma de habitarla e interpretarla. Esta contribución amplía las posibilidades del cine como espacio de encuentro entre lenguajes artísticos y como herramienta para dar visibilidad a expresiones culturales que merecen circular más allá de sus ámbitos habituales.

Mateo Alabern nos invita a descubrir las relaciones entre música, juego, tiempo y participación cultural en «Se me pasó el tiempo jugando», a partir de una experiencia vinculada con *La Máquina de Sonar,* una escultura sonora concebida por el compositor Carmelo Saitta. El texto recupera la dimensión lúdica de la creación musical y cuestiona las fronteras convencionales entre quienes poseen conocimientos especializados y quienes simplemente desean experimentar con los sonidos. A través de un dispositivo que permite producir música mediante diferentes formas de interacción, personas de distintas edades y trayectorias pueden participar de una experiencia creativa compartida. Su defensa de los espacios públicos de creación cultural adquiere particular relevancia en el contexto de una obra dedicada a la accesibilidad, porque muestra que la participación artística puede construirse desde la experimentación, el juego y el encuentro. La música aparece, así, como una experiencia abierta, colectiva y profundamente democrática.

La contribución de Jorge Horst, organizada en dos partes, cierra el recorrido por los trabajos individuales con una exploración de las relaciones entre música, escritura, imagen y experiencia cinematográfica. En «*La Maga*… a Carmelo», texto escrito originalmente en 1994, el autor parte de la escucha de la obra electroacústica *La Maga o el ángel de la noche*, de Carmelo Saitta, para desarrollar una experiencia de traducción entre

lenguajes artísticos. En la segunda parte, «Sobre música y cine», Horst propone una reflexión sobre las relaciones entre composición musical y lenguaje cinematográfico. A través de referencias a diferentes cineastas y compositores, el autor destaca la importancia de las colaboraciones artísticas en la construcción de las experiencias audiovisuales. Su contribución permite cerrar el libro con una reflexión que recupera la relevancia de la multiplicidad de relaciones posibles entre los sentidos, los lenguajes y las formas de expresión artística.

Al finalizar este recorrido, resulta evidente que *Por el camino de sirga. Cine y accesibilidad* es mucho más que una compilación de textos sobre películas o experiencias culturales. Es, fundamentalmente, una invitación a pensar de otra manera nuestras relaciones con las imágenes, las palabras, los sonidos y los cuerpos. Cada una de sus contribuciones muestra, desde perspectivas diferentes, que las experiencias artísticas pueden ampliar nuestras posibilidades de comprensión del mundo, cuestionar certezas arraigadas y abrir espacios para reconocer la singularidad de otras vidas.

La diversidad de los trabajos reunidos permite reconocer la importancia del proyecto colectivo que los hace posibles. El cine aparece aquí como un territorio de encuentro entre disciplinas, generaciones, experiencias y sensibilidades. Un territorio en el que la reflexión académica convive con la creación artística, la memoria personal, la crítica institucional y la defensa de los derechos. Como sugiere la imagen elegida para el título, avanzar por el camino de sirga implica acompañar, sostener, hacer fuerza en común y aceptar que ningún recorrido se construye en soledad. Es también una invitación a mirar de nuevo aquello que creíamos conocer y a escuchar voces que no siempre encuentran un lugar.

Ojalá estas páginas nos inviten a transformar nuestras maneras de mirar a los otros y de reconocernos en ellos. Porque quizás sea allí, en esa disposición a compartir el mundo sin imponer una única forma de percibirlo, donde comienza a construirse verdaderamente la accesibilidad.

Uma Taylor

Dialéctica



Fotograma del videodanza *Dialéctica* (Taylor, 2025).

Dialéctica (2025) es un proyecto de investigación sobre la disposición del cuerpo de una bailarina bajo el agua. Presenta un lenguaje que dialoga entre cine, danza y música; fue filmado en enero de 2025 en el barrio La Tablada de Rosario, donde se está construyendo mi casa. La dialéctica es entendida como una práctica metodológica de los debates y controversias filosóficas cuya característica central es la confrontación de dos ideas para dar con una tercera. En la pieza audiovisual se genera una modulación entre lo abstracto y lo figurativo, entre el placer y la desesperación; entre la búsqueda de la danza y el movimiento que le impone la masa de agua al cuerpo.

El videodanza presenta un cuerpo que aborda, habita y danza un territorio que es ajeno a su naturaleza. Asimismo, el cuerpo desde el cual es pensada, investigada y teorizada esta idea es un cuerpo situado en un territorio de pertenencia, una casa que está en construcción y que es entendida como hogar. Un territorio que está situado en una ciudad bordeada por el río, limítrofe al agua. En Rosario el horizonte es agua, en *Dialéctica* el territorio es agua.

Este videodanza se convierte en una especie de biodrama o biografía casi sin diseñarlo o pensarlo de esta manera, presentando una escena que sucede en casa, en el terreno que compró mi abuelo y en la estructura que construyeron mi mamá y mi papá, interpretado por mi mejor amiga, en el agua. Con el agua me refiero a este territorio sinuoso, desconocido, sumergible, pero a la vez limítrofe de mi ciudad de origen (Rosario), contenido de mi lugar de origen (la placenta) y estructura fundamental de mi principal herramienta de trabajo (el cuerpo).

La propuesta de la antropóloga Silvia Citro en su texto «Cuerpos significantes, nuevas travesías dialécticas» nos impulsa a pensar de dónde somos, a reflexionar sobre el hecho de que nuestras producciones artísticas no emergen en abstracto, sino desde un cuerpo situado, atravesado por afectos, tensiones, memorias y territorios. Como señala la autora:

(...) nuestras producciones intelectuales sobre el cuerpo son el resultado

> de un complejo entramado de materialidades biológicas, tecnologías, procesos psicológicos, intersubjetivos, históricos y político-culturales que entrelazan sensaciones, movimientos, afectividades, imágenes, representaciones y discursos. (Citro, 2014, p. 11)

De este modo, se genera una consecuencia, en este caso el producto artístico, que habla sobre el cuerpo, el movimiento y su inscripción en un entorno que no es neutro.

Como bailarina, uso mi cuerpo como herramienta de trabajo y como instrumento de investigación. De hecho, es ahí donde le doy origen a la idea de este videodanza, en la investigación de mi propio cuerpo en el agua (un cuerpo acostumbrado al movimiento y la danza en un territorio plano y terrenal), explorando qué le sucedía a mi cuerpo ubicado en un territorio totalmente distinto. ¿Cómo es moverse bajo el agua? ¿Cuáles son las posibilidades y las limitaciones? Estas fueron las preguntas que me dispararon la necesidad de poder transmitírselo a otro cuerpo y de esta manera poder dejar registro artístico de esa investigación.

Esa corporalidad sumergida que se fue construyendo es fruto del trabajo de investigación, de una historia y un contexto afectivo-familiar y social que se inscriben poderosamente en la carne y la delimitan a partir de múltiples relaciones. Esa misma carne es sede de nuestra creatividad y singularidad subjetiva e incluso de nuestra resistencia político cultural.

En esta perspectiva, la noción de un yo geopolíticamente situado y, a la vez, la experiencia corporal como originadora, creadora e investigadora permite leer *Dialéctica* como una obra que nace desde y con el cuerpo. Tal como señala Antonin Artaud (citado por Citro, 2014, p. 14), «nunca hubiera nacido una idea sin el trabajo efectuado un día por el cuerpo».

Se trata de una producción que busca decir algo del mundo desde el propio cuerpo inmerso en él. No hay pensamiento sin movimiento, ni estética sin historia. La pieza audiovisual, entonces, puede ser entendida como una forma de autoetnografía poética, donde no me limito a representar una idea, parto desde mi experiencia.

El cuerpo, entendido también como un objeto político y de poder, es un

cuerpo que en *Dialéctica* se ve oprimido, ahogado y limitado por una fuerza mayor que es el agua. De esta manera, el cuerpo se vuelve posibilitador de una investigación sobre cómo es un cuerpo moviéndose dentro de una masa de agua; este proceso de investigación, improvisación y exploración desemboca en un cuerpo completamente oprimido e imposibilitado por su contexto. El medio acuático no es neutro (como tampoco lo son los contextos sociales y antropológicos en relación con los individuos): impone, moldea, retrasa, aplica límites claros y resignifica los movimientos obligando a la intérprete a una danza que ya no depende únicamente de su voluntad, aparece como resultado de una tensión (una dialéctica) entre deseo y límite, impulso y materia, libertad y contención.

La intérprete situada en el agua está flotando, y también resistiendo. Se adapta, también batalla contra esa fuerza mayor. Lo que la cámara captura es el modo en que ese yo corpóreo y político, busca desplegar una gestualidad propia en un medio que ralentiza, condiciona y transforma. El agua actúa aquí como campo de fuerzas, no como metáfora vacía. La corporalidad en juego no es ideal, ni abstracta, ni universal: son corporalidades (tanto la de la autora, como la de la intérprete) situadas, formadas por tramas biográficas, técnicas, afectivas y contextuales que se inscriben poderosamente en la carne. Y esa misma carne, aunque constreñida, es también el lugar desde el que se crea, se expresa y se resiste.

Con las escenas seleccionadas y las decisiones estéticas que se tomaron, el videodanza intenta transmitir al cuerpo de los espectadores la vivencia y el registro corporal que experimentaron y exploraron la intérprete y la autora bajo el agua.

El movimiento en el agua es un recurso expresivo, una vía de conocimiento, una forma de pensar corporalmente. *Dialéctica* es una obra sobre el cuerpo y una experiencia que piensa con el cuerpo. La exploración del cuerpo sumergido se convierte en una forma de conocimiento situada, afectiva y material, donde la teoría se aplica, emerge.

Crear desde el cuerpo es también una forma de resistir desde el cuerpo.

Tal vez ahí, justo en esa zona de cruce entre lo que sentimos, pensamos y hacemos, es donde empieza la posibilidad de decir algo propio. De esta manera, me pregunto: ¿qué otras materialidades y/o corporalidades podrían seguir profundizando esta dialéctica entre cuerpo y territorio?



Fotogramas del videodanza *Dialéctica* (Taylor, 2025).

Referencias

Citro, S. (2014). Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, *1*(1), 10–43. https://doi.org/10.14483/cp.v1i1.8414

Taylor, U. (Dirección y producción). (2025). *Dialéctica* [Videodanza]. Rosario, Santa Fe, Argentina. Link de visualización: DIALÉCTICA - Uma Taylor.mp4

Historial de selecciones, proyecciones y premios de *Dialéctica*

- Festival Internacional de Cortometraje y Videodanza Universitario 8&24. (2025). *Selección oficial*. Madrid, España.

- Festival Internacional de Videodança do Rio Grande do Sul. (2025). *Selección oficial* (Universidade Federal de Pelotas). Rio Grande do Sul, Brasil.
- Festival Simbiosis de Artes Múltiples. (2025). *Proyección* (Universidad Nacional de San Martín). Buenos Aires, Argentina.
- Cuerpo Mediado Festival de Videodanza. (2025). *Selección oficial y Mención Especial*. Rosario, Argentina.
- Festival Artístico Audiovisual. (2025). *Selección oficial y Mención Especial* (Universidad Nacional de Río Negro). Río Negro, Argentina.

Gabriela Fernández

Del hacer ver al dejar mirar

Accesibilidad cinematográfica y la conquista de la mirada propia



Fotografía tomada por Patricio Savage Cummins, *Pororó*.

Cuando, como coordinadora del Área de Accesibilidad de la Facultad de Psicología de la UNR, propuse proyectar una película con audiodescripción y subtitulado para que todas las personas pudieran participar, la gente se agarró la cabeza.

No era rechazo. El rechazo dice «no», dice «no hay presupuesto», dice «en otro momento». Agarrarse la cabeza es otra cosa: el cuerpo responde antes que el lenguaje, como cuando algo todavía no tiene un lugar donde ser alojado. Yo proponía apenas una función de cine, dos pistas de audio, una capa de subtítulos. Pero el gesto me decía que lo que se escuchaba no era un dispositivo técnico, sino una pregunta: una pregunta sobre quién tiene derecho a mirar una película, y de qué manera.

Después, Mariela –directora del PCDE– no se agarró la cabeza. Preguntó cómo se hacía. Y entre todas y todos buscamos el modo de llevarlo a cabo.

Quiero empezar por ese gesto. No porque sea un obstáculo, sino precisamente porque es un síntoma. Una propuesta que, en términos lógicos, es autoevidente —poner audiodescripción y subtitulado para que quien no ve pueda oír y quien no oye pueda leer—, aparece en la percepción cotidiana de la institución, primero, como «complicación». Y esa *complicación* no es administrativa: es subjetiva. Toca una distribución previa acerca de quiénes son los que ya pueden participar y quiénes son los que aún no pueden hacerlo. Esa distribución es la que mediante estas líneas se pretende poner en cuestión.

Como psicóloga que trabaja en un contexto institucional, no quiero reducir ese gesto a «prejuicio» o a «falta de información». Silvia Bleichmar nos recuerda que la constitución del sujeto ético comienza con el reconocimiento del sufrimiento del otro, y que ese reconocimiento requiere que antes se haya instaurado la categoría de semejante. Quien se agarra la cabeza no niega la existencia de las personas con discapacidad; lo que ocurre es que, en ese instante, quien va a sentarse en la oscuridad a depender de una pista de audio para ver una película todavía no ha sido alojado en el lugar de «alguien, con derecho a elegir cómo ver».

Este ensayo se propone desplazar ese problema de lugar: sacarlo del fondo y ponerlo en primer plano.

La ley dice «puede», pero no responde «cómo»

Digo primero lo evidente: una proyección accesible es, antes que nada, un derecho.

El artículo 30 de la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* de la ONU (2006) exige a los Estados partes asegurar que las personas con discapacidad disfruten de «programas de televisión, películas, teatro y otras actividades culturales en formatos accesibles». Argentina es Estado parte. La Universidad Nacional de Rosario es una universidad pública. En términos jurídicos, esta proyección no necesita que nadie la «autorice»: necesita que alguien la ejecute.

Pero la ley se detiene en la palabra «disfruten». ¿Qué es disfrutar? ¿Una pista que narra todas las imágenes es disfrutar? ¿Una capa que convierte todos los diálogos en texto es disfrutar? La *Convención* no responde, porque no la escribieron quienes hacen cine en conversación con personas con discapacidad.

Aquí se sitúa una crítica central en los estudios de accesibilidad de los últimos años. Perez & Jurigová (2025) señalan que los marcos orientados al cumplimiento normativo «priorizan la provisión técnica por sobre la profundidad de la experiencia», y que «los estándares medibles no garantizan por sí mismos un involucramiento significativo con la película» (p. 88). Registran un problema recurrente: la «representación simplificada o generalizada» (p. 88) de los sonidos en los subtítulos, el tratamiento inconsistente del silencio y de la música, y la oscilación entre omitir información contextual y exagerar la interpretación.

Lo que estos problemas antes mencionados tienen en común es una estructura: la lógica del cumplimiento trata al espectador como terminal receptora, no como sujeto de la mirada.

El discurso del cumplimiento le dice a la película: «decime qué hay en la imagen, yo lo convierto en palabras». Y le dice al espectador: «ahora lo

tenés». Lo que no pregunta es: quien está mirando/escuchando, ¿tiene un lugar donde pararse en el hueco entre la imagen y la palabra?

A esto llamo el nivel del hacer ver y del hacer oír. Es necesario, sí, pero no es suficiente.

Antes de profundizar con mi lectura propiamente dicha, quiero detenerme en una distinción que me parece decisiva para no repetir, en el nivel del argumento, lo que criticamos en el nivel del lenguaje.

Es habitual que el capacitismo se comporte desde una actitud individual: alguien tiene prejuicios, alguien no conoce, alguien «todavía no entendió». Bajo esa lectura, el problema se resuelve con información, sensibilización, capacitación. Pero el capacitismo no es primariamente una actitud: es un discurso, en el sentido en que lo entiende el psicoanálisis lacaniano. Un discurso es una estructura que distribuye lugares, saberes y goces con independencia de las intenciones de los sujetos que lo habitan. Alguien puede ser personalmente respetuoso, estar a favor de los derechos, y sin embargo, hablar desde un lugar que sigue suponiendo que hay un «nosotros» que concede y un «ellos» que recibe.

El capacitismo como discurso opera, entre otras cosas, mediante un saber supuesto: hay alguien que sabe lo que el otro necesita. Ese saber puede adoptar la forma benevolente del «yo te ayudo» o la forma técnica del «yo aplico la norma». En ambos casos, el sujeto con discapacidad queda en el lugar de aquel a quien se le supone una falta que otro viene a llenar. Y aquí está el punto: la accesibilidad más o menos adecuadamente entendida no llena la falta, porque la falta no es un defecto a suprimir sino una condición estructurante de todo sujeto. Lo que hace es dar un lugar a esa falta para que el sujeto pueda habitarla.

Esta es la razón por la cual el vocabulario importa. «Incluir», «integrar», «adaptar» son términos que presuponen un patrón y una desviación, un adentro y un afuera, lo que se concede y lo que se recibe. La accesibilidad, tal como la quiero pensar, no es la operación de meter al que está afuera en el adentro, sino la operación de reconstruir el adentro de modo que nadie quede constituido de antemano como «el que viene de afuera».

Siguiendo los planteos de Silvia Bleichmar, en varios de sus trabajos sobre la restitución de la condición de ciudadanía plena frente a las lógicas meramente asistenciales, cabe distinguir entre inclusión y reinclusión (o reciudadanización). Bleichmar me resulta precisa. Su distinción no parece una sutileza terminológica: hace a la diferencia entre dos políticas subjetivas. La inclusión mete al sujeto en un marco ya existente y lo deja en deuda con ese marco. La reciudadanización reconstruye el marco mismo, de modo que quien se incluye no entra como «objeto a ubicar», sino como «sujeto con derecho a definir cómo se entra». En términos cinematográficos: la inclusión es agregar una función accesible al costado del calendario; la reciudadanización es preguntar qué es ver una película cuando el calendario entero se diseña desde el comienzo suponiendo que cualquiera puede no ver y cualquiera puede no oír.

Una distinción psicoanalítica: ver y dejar mirar

En el *Seminario 11*, Lacan (2010) formula una proposición que se puede parafrasear del siguiente modo: la mirada no está de mi lado. Miro el cuadro, pero el cuadro ya me mira; soy puesto en la luz, «fotografiado», y quien fotografía no es mi ojo sino una mirada que viene de otro lugar. La mirada como objeto *a* es eso que escapa en el campo visual, eso que quiero atrapar y siempre se me escurre entre los dedos.

Esta proposición se vuelve extremadamente concreta en una proyección accesible.

Cuando la audiodescripción no es adecuada, cuando quien describe decide qué «vale la pena decir», qué «no hace falta», qué constituye «comprensión», qué constituye «detalle», el espectador ciego no «ve menos». Queda capturado por la mirada de otro. El descriptor ocupa el lugar del «yo sé lo que tenés que ver», y el espectador queda en el lugar del «se me informa». La imagen se traduce en palabras, pero el hueco de la mirada queda tapado, tapado por el juicio ajeno.

La audiodescripción, cuando es pertinente, hace otra cosa. No tapa ese hueco. Da material suficiente para que el deseo trabaje, y se corre.

Pienso en un ejemplo que suele citarse de la película *El sexto sentido* referido al aliento de los muertos que sale de la boca del niño. Quien audiodescribe tiene que notar ese detalle, pero no puede sacar conclusiones por el espectador. Vázquez Martín (2024) describe la práctica así: «indicar el vaho que exhala el niño, sin entrar en mayor detalle, y dejando que el usuario llegue a sus propias conclusiones» (p.42). Ahí está el punto de inflexión: el descriptor renuncia al lugar del «yo sé lo que tenés que ver» y deja el hueco de la mirada para el espectador.

Lo mismo vale para el subtitulado para personas sordas. Un buen SPS no es «convertir el sonido en letra». Las didascalias o acotaciones que prescribe la norma UNE 153010 —(RISA), (APLAUSOS), (MÚSICA TRISTE)— abren, en el lugar donde falta el sonido, un espacio de significante auditivo, para que el espectador sordo pueda, como un oyente, ser tocado, engañado o sorprendido por un efecto sonoro, en lugar de ser meramente informado de que «aquí hay risa». Lo segundo es «hacer oír»; lo primero es dejar escuchar.

Fernando Ulloa tiene un concepto que en estas discusiones es menester traer, y que para mí es ineludible: la ternura. No usa esta palabra en sentido sentimental. Creo que lo dice con claridad: hablar de ternura en tiempos de ferocidad no es ingenuidad. Es un concepto profundamente político. Enfatiza la necesidad de resistir la barbarización de los lazos sociales de nuestro mundo. La ternura es la insistencia en el buen trato, y el buen trato es el núcleo ético de todo contrato social. ¿Qué significa la ternura en una institución?

Significa, primero, que el gesto de agarrarse la cabeza sea escuchado, no sorteado. Significa que yo no tome el «cómo se hace» de Mariela como una pregunta meramente técnica, sino como un lugar dispuesto a dejarse cambiar por la propuesta. Significa que, en el trabajo de coordinar la proyección, cada discusión sobre «si agregamos tal acotación», «cómo describimos esta música», no sea solo una discusión técnica, sino una negociación sobre quién tiene derecho a decidir qué cuenta como «accesible».

Pero la ternura significa también algo más incómodo: significa renunciar a la posición de quien sabe. El buen trato institucional no es el trato amable del que concede; es el trato que acepta que el otro tiene un saber sobre su propia experiencia que yo no tengo y no puedo suplir. Esto es exactamente lo contrario del capacitismo como discurso, que se sostiene sobre un saber supuesto al otro. La ternura, en Ulloa, es la destitución de ese saber supuesto. No: «yo te ayudo», sino: «decime vos cómo querés que hagamos esto, y yo me dejo enseñar».

Ulloa dejó huellas en Rosario. En 1958, como discípulo de Pichon Rivière, participó de la célebre «Experiencia Rosario»: treinta grupos, más de mil participantes —docentes, estudiantes, amas de casa, comerciantes, trabajadoras sexuales, boxeadores, médicos, pintores— sentados juntos a pensar su comprensión de la ciudad. El legado central de esa experiencia no fue la «técnica grupal», sino una convicción: la capacidad de pensar puede reactivarse en lo colectivo, siempre que alguien se resista a pensar en lugar del otro.

Yo llevo esa convicción al trabajo de accesibilidad. Coordinar una proyección no es «yo ya lo arreglé para ustedes», sino «veamos entre todos cómo se hace esto». Lo segundo es mucho más lento, mucho más torpe, pero produce otra cosa. Lo primero produce una proyección conforme a la norma. Lo segundo produce un lugar: un lugar que puede seguir siendo ocupado, ampliado y transmitido en la Facultad.

Hay una dificultad que no aparece en los manuales de accesibilidad y que, sin embargo, fue la más difícil de todas: elegir la película. No porque no hubiera opciones. Porque elegir una película para una función accesible no es elegir un título: es decidir qué conversación queremos abrir en la institución. Una película «sobre discapacidad» habría sido la elección obvia, la tranquilizadora, la que confirma que la accesibilidad es un tema de «ellos». Elegir *27 noches* fue otra cosa.

27 noches (2025), dirigida y protagonizada por Daniel Hendler junto a Marilú Marini, está basada en la novela homónima de Natalia Zito y en un caso real que, según se dice, sirvió para impulsar la *Ley de Salud Mental* de

2010. La trama es esta: Martha Hoffman, una mecenas excéntrica y adinerada de ochenta y tres años, es internada en una clínica psiquiátrica por sus hijas, quienes sostienen que sufre demencia. Un perito judicial, Casares, debe determinar si Martha está realmente enferma o si simplemente ha elegido vivir sus últimos años con una libertad que resulta intolerable para su familia. La película pone en cuestión, como señala la crítica, la noción misma de «cordura» como herramienta social para domesticar lo que se sale de la norma.

¿Por qué esta película y no otra?

Porque la salud mental está en el corazón del film, pero no de manera complaciente. La pregunta que *27 noches* lanza no es «¿está loca Martha?», sino «¿quién tiene derecho a decidir sobre la vida de otro?». Esa pregunta es exactamente la pregunta de la accesibilidad, aunque desplazada: ¿quién tiene derecho a decidir cómo otro ve, cómo otro oye, cómo otro participa?

Elegir *27 noches* fue elegir una película que no habla de discapacidad pero que obliga a pensar la distribución de saberes y poderes que la discapacidad pone en juego. Fue elegir una película que incomoda, que no deja a nadie en el lugar tranquilo del espectador bienintencionado. Fue, en el sentido de Ulloa, un ejercicio de ternura: no ofrecer un espejo consolador, sino un material con el que pensar.

La película, además, tenía una particularidad técnica que la volvía viable: Netflix la había estrenado con pista de audiodescripción en español latinoamericano. Es decir: el material existía. No había que producir la accesibilidad desde cero, sino hacerla circular en un espacio donde habitualmente no circula. La Facultad de Psicología no es una sala de cine. Es un espacio donde se enseña y se investiga sobre el sujeto. Llevar allí una película con audiodescripción y subtitulado no era «llevar cine accesible a la Facultad»: era poner en escena, frente a la comunidad académica, aquello de lo que hablamos cuando hablamos de sujeto.

La proyección se hizo. No voy a decir que fue un éxito, porque esa palabra pertenece al vocabulario de la gestión. Voy a decir algo más preciso: ocurrió algo. Asistentes que nunca habían escrito sobre una experiencia cinematográfica pidieron hacerlo. Colegas que en principio no trabajan en accesibilidad, pero que tienen vasto recorrido en el ámbito de la salud mental, hicieron aportes con sus lecturas del film. Se abrió una conversación que excedía la película misma: sobre la autonomía, sobre el saber psiquiátrico, sobre quién decide qué es una vida vivible. Y, en el centro de esa conversación, estaba la experiencia de haber compartido el disfrute de una película que tiene mucha tela para cortar, en un espacio donde las barreras que suelen persistir ante la mayoría de las propuestas culturales —la falta de subtitulado, la falta de audiodescripción, la falta de previsión— habían sido, por una vez, derribadas.

Lo que ocurrió no fue «inclusión». Fue algo más parecido a lo que Bleichmar llama «reciudadanización»: un espacio que se reconstruye para que nadie entre como «el que viene de afuera». Los que escribieron sobre la experiencia no escribieron «fui a una función accesible». Escribieron sobre *27 noches*, sobre Martha, sobre Casares, sobre la locura y la libertad. La accesibilidad no fue el tema: fue la condición para que el tema pudiera ser pensado en común.

Eso es lo que el discurso del cumplimiento no puede producir. El cumplimiento habría dado una función con audiodescripción y subtitulado. Lo que ocurrió fue que la accesibilidad desapareció como problema en el momento en que dejó de ser el obstáculo. Cuando la barrera se derriba, lo que queda no es «una experiencia accesible»: queda una película, una conversación, un después.

Volver al gesto de agarrarse la cabeza

Ahora puedo releerlo.

Quien se agarra la cabeza no me está rechazando. Está siendo alcanzado por algo que todavía no tiene nombre: una propuesta que, en la superficie, trata de técnica (pistas, subtítulos), pero que en el fondo trata de

distribución —de quién tiene derecho a mirar y «dejarse mirar», de si el SUM de la Facultad de Psicología puede ser algo más que «pasar una película y después discutir», de si puede ser un pequeño acontecimiento sobre la distribución de la mirada y de la escucha.

No convencí a nadie en ese momento. Ni siquiera estoy segura de haber dicho las cosas con claridad. Pero Mariela no se agarró la cabeza. Preguntó cómo se hacía. Buscamos.

Y en esa búsqueda, lo que nos ocurrió es que nos dejamos cambiar un poco por la propuesta porque el trabajo de accesibilidad en la Facultad no empieza con «mi nueva idea», empieza cuando buscamos junto con otros.

Recuerdo que Ulloa dijo una vez algo que tomo como línea subterránea de este ensayo: es más interesante pensar lo que ocurre que pensar lo que estamos haciendo. El gesto de agarrarse la cabeza es lo que ocurre. Vale más la pena pensarlo que mi propuesta, que mi argumentación, que este ensayo mismo.

Porque en ese gesto habita una pregunta todavía sin responder en esta Facultad, ¿quién tiene derecho a mirar y «dejarse mirar»?

Escribo este ensayo no para responderla. Sino para que, cuando alguien se agarre la cabeza, no la soltemos demasiado rápido.

Referencias

Bernades, H. (2025, 16 de octubre). *27 noches*: el espejo doble de la realidad *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/866099

Bleichmar, S. (2014, diciembre 4). Conferencia completa de Silvia Bleichmar: La construcción de legalidades como principio educativo [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mu7Fua__m18

Bleichmar, S. (2006). *No me hubiera gustado morir en los noventa* Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Hendler, D. (Director). (2025). *27 noches* [Película]. Netflix.

Lacan, J. (2010). *El seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Organización de las Naciones Unidas [ONU] (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf

Perez, E., & Jurigová, K. (2025). Beyond compliance: Participatory accessibility and the limits of standards. *Fordítástudomány*, 28 (Különszám), 88–101. https://doi.org/10.35924/fordtud.28.SI.5

Ulloa, F. (2012). *Novela clínica psicoanalítica: Historial de una práctica* Libros del Zorzal.

Ulloa, F. (2018). *Salud ele-Mental. Con toda la mar detrás* Libros del Zorzal.

Vázquez Martín, A. (2024). La audiodescripción y el sistema Audesc. *RED Visual: Revista Especializada en Discapacidad Visual,* 83, 37-45. https://doi.org/10.53094/YZQZ3807.

Elina Teresita Barceló Cristiansen

El viaje

Cuando el itinerario cambia, sorprende, convoca e invita a lo nuevo, lo inesperado y sin embargo posible



Registro fotográfico realizado por la autora desde su teléfono celular el 3 de diciembre de 2025.

Nacer es comenzar un viaje, o varios. Viajes que comienzan no con desplazarse, sino con lo que viene hacia nosotros. La luz, los movimientos, el contacto, los aromas, los sonidos, las miradas.

Los viajes se multiplican y se agregan los caminos, los destinos, los encuentros y la soledad. También puede haber un viaje en el cual no encontrás el pasaje a último momento. O con el pasaje en la mano perdiste el colectivo porque ya no lo ves, o porque ya no podés correrlo, o porque te quedás sin voz para gritarle al chofer, y porque el mundo ya no es como proyectabas, sino que se pone en negro, en silencio, estático.

Allí comienza otro viaje que se reconfigura con lo que sí, con lo posible, aunque se tantee, se renguee, y se necesite de otro reloj para medir el tiempo y de otro suelo para habitar el espacio.

Viajar con una discapacidad replantea el recorrido, y en ese recorrido los otros se abren, tienden sus miradas, sus manos y su escucha haciendo más liviano el peso. ¿Siempre es así? No. Pero es lo que predomina y eso se celebra.

El 3 de diciembre de 2025 el SUM de la Facultad se fue poblando a un tempo acorde a lo que iba a vivenciar. Por primera vez el cine inmersivo compartido marcaba un antes y un después, confirmando que estar cada tanto en un pellejo que no es el nuestro abre puertas que no tienen llave.

Hubo un *bonus track* esa tarde, que a su vez abría (y habría) otros: la presentación de *Aguafuertes de cine* (2025).

Sin dudas, un viaje, pero no un viaje al que estaba acostumbrada, como lo es viajar semanalmente a la facultad, sino un recorrido de nuevas paradas, con nuevos pueblos y plazas, techos, ventanas y puertas que invitan a pasar y quedarse, reflexionar y emocionarse, alojar también cómo se sostiene lo que se escapa y cómo se reinventa lo muy pequeño que queda.

Recuperar lo elemental de la mirada, la voz, el silencio y la palabra. Abrir compuertas para que el dolor pase y no se estanque.

Que la discapacidad habite un cuerpo, mi cuerpo, va transformando lo esperable, lo hace incierto en estado puro, y la apuesta es ver qué hago, qué se hace con eso.

A veces desorienta, sumerge y casi ahoga, entrampa, hace que haya un sismo propio, y nuestro cuerpo queda haciendo equilibrio entre la grieta, entre el derrumbe.

Ahí es cuando se escucha la palabra o, se encuentra la mirada, o se extiende la mano a los otros. La palabra suaviza, la ternura sostiene y las manos ayudan a saltar los escombros.

Aguafuertes acerca, desde diversas miradas, voces, sensaciones y mapas, diferentes recorridos de esta forma singular en que nos toca transitar la vida e, igualmente, sonreír con ella.

Referencias

PCDE (3 de diciembre de 2025). Cine accesible por el Día Internacional de las Personas con Discapacidad: Proyección de la película *27 Noches* y presentación del libro *Aguafuertes de cine* [Jornada]. Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario.

Ragone, M. (comp.). (2025). *Aguafuertes de cine* [Libro digital]. PCDE Editora. Repositorio Hipermedial UNR. https://hdl.handle.net/2133/31627

Tatiana Moreno

Sobre riesgos, encierros y otras recetas

Algunos interrogantes a partir de la trama de la película *27 noches*





Afiche de la película *27 noches* y portada de la *Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657*.

Tenemos que empezar
a no reflejarnos ya en los charcos,
a borrar nuestra imagen de los espejos,
a abdicar de nuestras cómodas representaciones,
a derrotar las copias de nuestra imagen,
a ganar su irreproductibilidad.
(Roberto Juarroz, 2014)

La película *27 noches* (Hendler, 2025) permite visibilizar una situación que pareciera, en principio, solo interpelar a quienes formamos parte del campo de la salud mental: trabajadores/as, usuarias/os, familiares. Sin embargo, en la medida que avanzamos en el relato, esta problemática se presenta mucho más amplia, en tanto interroga y conmueve representaciones que nos sostienen como parte de una comunidad y con las que intervenimos en el mundo.

La trama de la película está basada en la novela *Veintisiete noches*, de la escritora Natalia Zito. Tiene como protagonista a Martha Hoffman, una excéntrica mujer de ochenta años, amante del arte y con una importante fortuna que le permite sostener sus gustos «extravagantes». Sus dos hijas deciden para «cuidarla», consultar con un médico para restringir su autonomía a los fines de protegerla y preservar su dinero. El argumento para esta solicitud es la preocupación que generan las distintas conductas de Martha que no coinciden con lo que se espera para una señora de su edad: le gusta participar de fiestas, muchas de las cuales organiza en su amplio departamento en donde ingresa gente desconocida, también disfruta de salir de su casa a realizar múltiples actividades; lo que más se destaca es su nutrida vida social y una expresión de la sexualidad que desafía estereotipos. La posición de sus hijas se sostiene desde el enunciado: «Es por tu bien».

Así, la trama nos invita, como espectadores y espectadoras, a posicionarnos ante al menos dos dimensiones que surgen de inmediato: la locura y el par riesgo/cuidado. Por un lado, nos convoca a revisar qué entendemos por «padecimiento en salud mental»: ¿qué implica que una

persona lo atraviese?, ¿cómo se evalúa? Si se considera el riesgo como elemento para disponer una internación: ¿riesgo para quién?, ¿existe una dimensión de dignidad en el riesgo?

Más allá de los marcos normativos, de los paradigmas en disputa en el campo de la salud mental y de la perspectiva de derechos humanos que debe orientar todo abordaje, se trata de reconocernos como parte de una comunidad, como amigos/as, vecinas/os, padres y madres, hijos/as o compañeros/as, y de preguntarnos qué nos produce la locura y qué hacemos con eso.

El hecho de estar basada en una «historia real», seguramente aporta a la atracción del relato. Todos los rasgos de la protagonista garantizan un personaje adorable y muy divertido, probablemente se animará alguien a expresar: «porque no es familiar tuyo». De todos modos, la construcción ficcional de una historia, sostenida en un buen texto, ya es suficiente para convocarnos a pensar en problemas que nos atraviesan, nos posicionan como sujetos que formamos parte de una trama social, comunitaria y que además tenemos responsabilidad sobre aquello que generamos o reproducimos. ¿Cómo acompañamos (o rechazamos) eso que es inesperado? (utilizo «inesperado» para no condensar en la categoría normal/anormal).

La internación involuntaria de la protagonista en una clínica psiquiátrica, solicitada por su familia y acompañada/habilitada por el informe de un médico (se trata de un médico psiquiatra muy reconocido en nuestro país que además ha aspirado a ocupar un cargo de gestión), nos sitúa directamente en el núcleo de la trama. ¿Quién define lo que implica el padecimiento para alguien?, ¿qué discurso está autorizado? ¿Qué lugar tiene la voz de quien «padece»? ¿La orden de internación a quien cuida? La trama se pone jugosa en tanto desliza que el profesional pareciera acceder sin mayores cuestionamientos al pedido de la familia. De este modo, queda desestimada la posición ética que debe dirigir todo proyecto clínico singular para abordar la situación en su complejidad. Implica, además, considerar que la estrategia debe orientarse hacia el cuidado de quien

estaría en riesgo considerando que debe ser lo menos restrictiva de los derechos de esa persona. Sin embargo, no considera la voz de Martha como interlocutora en la construcción de una estrategia clínica, se hace a sus espaldas, no se la implica como sujeto.

Respecto a la internación, sobre el final de la película se presenta una placa que declara: «Años después, Argentina sancionó una nueva *Ley de Salud Mental*, que prohíbe la internación sin consentimiento». Este es un argumento que se utiliza a menudo, en las antípodas al espíritu que transmite la trama de la película, para cuestionar la ley de salud mental, que evidencia el núcleo al que suelen reducirse las problemáticas en ese campo: internación sí *vs.* internación no. Es importante aclarar que la legislación vigente contempla las internaciones involuntarias, por lo cual resulta necesario detenerse en ese aspecto.

La *Ley Nacional de Salud Mental* (*LNSM*) *N°26657*, normativa vigente en nuestro país, fue sancionada en 2010 y es de destacar que contó con el apoyo de todos los sectores políticos. Se la reconoce como producto del trabajo de distintos movimientos y organizaciones de salud mental y se constituye en un marco normativo de reconocimiento internacional en materia de DDHH. Su texto concentra los ejes fundamentales que impulsan la transformación del sistema de salud mental, disputando al paradigma médico hegemónico en el que se sostiene toda la tradición de nuestras prácticas. Este se caracteriza principalmente por ser hospitalocéntrico, por sostenerse en la condensación entre locura, peligrosidad y necesidad de encierro, privilegiar una mirada individual y biologicista de los procesos de salud/enfermedad, sin considerar las condiciones sociales, históricas y políticas que determinan la vida de las personas y también los modos de sufrimiento.

Cabe señalar que la *LNSM*, en el capítulo VII, contempla particularmente a la internación como un recurso terapéutico dentro de un abordaje integral de salud mental. En este marco, se reconoce la complejidad de los procesos de padecimiento y se priorizan las intervenciones interdisciplinarias, intersectoriales y comunitarias que se orientan al

sostenimiento de los lazos sociales. Específicamente, en cuanto a las internaciones, por supuesto considera las voluntarias, pero además contempla las involuntarias. Describe las condiciones para tomar esa decisión terapéutica: una es que debe argumentarse desde una evaluación interdisciplinaria. También incluye las exigencias respecto a las instancias posteriores de evaluación, tratamiento e informes que garanticen el adecuado proceso, en términos clínicos y también jurídicos. Destaca que la internación es un recurso terapéutico restrictivo, debe ser lo más breve posible y excepcional, sobre todo en los casos en que la persona no preste su consentimiento. Este carácter de «excepcionalidad» y esta referencia al tiempo es importante leerlos en contexto, no solo actual sino histórico. De acuerdo con el informe del CELS (2008), a partir de una investigación realizada entre 2004 y 2007, en Argentina se encontraban internadas en distintos hospitales psiquiátricos alrededor de 25.000 personas y el promedio de internación rondaba en los 10 años. Si bien esta cifra es contundente, también, como exigencia de construcción de datos representativos, oculta en cierta forma historias singulares que dan cuenta de personas que han transcurrido su vida en hospitales psiquiátricos, el «manicomio» se ha constituido como centro de referencia, de lazos afectivos y también como horizonte y expectativa vital. En uno de los hospitales de la provincia de Santa Fe, una de las personas ¿paciente? que está alojado ¿viviendo? en la sala geriátrica, ingresó hace más de cincuenta años. La pregunta que permite cuestionar esta situación: ¿se puede considerar una internación, en tanto recurso terapéutico en ausencia de un proyecto clínico que sostenga el encuadre, que actualice el porqué de esa medida/condición?

Si bien historias como la de la protagonista no son las que más abundan en los hospitales y clínicas de nuestro país, ya que en la mayoría de los casos no hay fortunas ni obras de arte en disputa, es importante situar que las internaciones involuntarias sin un proyecto terapéutico son muy frecuentes. Allí sobresalen otros motivos que exceden o no coinciden

necesariamente con el cuidado de quien está/estaría sufriendo (a veces sin saberlo). Toda internación se constituye en una real interrupción de la vida para alguien, y en ocasiones es lo necesario frente a una crisis. Sin embargo, en muchos casos la situación se ve agravada al desdibujarse el objetivo a lograr para que esa internación cese: ¿una casa?, ¿una familia continente?, ¿un trabajo? Sabemos que contar con una casa, un trabajo o una familia que nos contenga es muy importante para el sostenimiento de la vida, pero ¿se pueden constituir en "condiciones clínicas" para un alta hospitalaria?

Debemos reconocer que las instituciones psiquiátricas, herederas del asilo, han sido reductos sin tantas exigencias en el ingreso (Foucault, 2006; Salessi, 1995): locos, pobres, personas en situación de calle, prostitutas y continúa la lista, y que han asumido en sus inicios el mandato moral del orden social. Esa demanda a la institución total (Goffman, 2009) se constituye en acta fundacional que continúa ejerciendo, a pesar de lo construido de modo crítico, un mandato que no es sencillo desmontar aún en la actualidad.

Encierros, interrupciones, aislamientos, tutela, silenciamiento, medicalización de la vida (Galende, 2022; Amarante, 2006): características de una historia de la Salud Mental que es necesario reconocer para comprender los distintos movimientos que llevaron a la necesidad de repensar las coordenadas. En nuestro país se produjeron experiencias locales que permitieron conmover esas tradiciones, esos dispositivos (Foucault, 1977; 2014) de la crueldad: Santa Fe, Río Negro, San Luis, entre otros. La *LNSM N° 26657* se inscribe como producto de esas experiencias como también respecto a otros antecedentes de reforma, se enlaza con acontecimientos internacionales respetuosos de las prácticas con perspectiva de derechos. En este sentido, se torna imprescindible generar las condiciones para una participación legítima de los usuarios en las definiciones, no solo respecto de los tratamientos (considerando a la implicación subjetiva como un elemento necesario para abordar la

dimensión del propio sufrimiento) sino también y sobre todo en la construcción de las políticas públicas en el sector.

Referencias

Amarante, P. (2006). *Locos por la vida. La trayectoria de la reforma psiquiátrica*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

CELS-MDRI. (2008). *Vidas arrasadas. La segregación de las personas en los asilos psiquiátricos argentinos. Un informe sobre DDHH y Salud Mental en la Argentina*. Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, M. (1977). Le jeu de Michel Foucault. *Ornicar?*, (10), 62-93.

Foucault, M. (2006). *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI editores.

Galende, E. (2022). *Crítica de la razón psiquiátrica. Salud Mental y Psicoanálisis*. Coloquio de perros.

Goffman, E. (2009). *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu editores.

Hendler, D. (Director). (2025). *27 noches* [Película]. Netflix.

Ley Nacional de Salud Mental N° 26657 [LNSM], Boletín Oficial N° 32041, 3 de diciembre de 2010 (Argentina).

Ley Nacional de Salud Mental N° 26657 [LNSM], reglamentación, Boletín Oficial N° 32649, 29 de mayo de 2013 (Argentina).

Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas*. Beatriz Viterbo Editora.

Lorelei Cisneros

Aguafuertes de cine: montaje colectivo, percepciones y proyecciones infinitas

Reseña



Fruto de una década de recorrido colectivo que transformó un espacio de taller en el Programa Cine Debate y Escritura (PCDE) de la Facultad de Psicología (UNR), *Aguafuertes de cine* (2025) no se nos ofrece como una obra clausurada. Funciona, más bien, como un «primer corte de montaje» sin pretensiones de cerrarse sobre sí mismo, sino de interpelarnos: una polifonía de quince contribuciones que, enmarcadas por un prefacio y un epílogo, entraman el análisis cinematográfico con las problemáticas de la discapacidad, la accesibilidad, la salud mental y la crítica anticapacitista. A medida que avanzamos en su lectura, el lenguaje de la pantalla grande deja de ser una superficie pasiva y distante para convertirse, como dicen lxs propixs referentes de PCDE, en «un territorio de derechos» y, sobre todo, en un potente detonante de nuestra sensibilidad.

La arquitectura analítica del libro se sostiene sobre un despliegue de tensiones dialécticas que, haciendo foco constante en las sensaciones, las corporalidades y los pliegues de la percepción, nos desafían a ingresar en las obras fílmicas por vías singulares, ni cómodas ni habituales, al tiempo que nos impulsan a arriesgar la interpretación. Porque, ciertamente, son muchas esas vías de acceso a un volumen como este. Podríamos entrar en él a través de un prolijo punteo de autores, películas, textos y asuntos tratados (y detenernos en los modos en que apelan al cuerpo, al contacto, a la piel, a la mirada y a los sentidos); o hacerlo a partir de la diversidad de formatos discursivos y dispositivos que conviven en estas páginas (ensayos teóricos y clínico-psicoanalíticos, artículos crítico-culturales y de deconstrucción, resúmenes ejecutivos de proyectos de investigación, memorias de actividades, crónicas de encuentros de talleres y laboratorios, documentación e itinerarios visuales, entre otras categorizaciones posibles). También podríamos reseñarlo atendiendo a la dimensión institucional y de política pedagógica y de extensión que un material como este comporta en tanto testimonio de lo producido por la Universidad Pública Argentina: reflejo de años de trabajo de articulación en red y en territorio, este libro nos habla también de las alianzas institucionales construidas en Rosario y la región, las cuales alcanzan, incluso, a

universidades internacionales. La promoción del uso de herramientas tiflotecnológicas (lectores de pantalla, audiodescripciones, subtítulos descriptivos) que en estas páginas se realiza, no solo como dispositivos técnicos, sino como apuestas éticas y políticas para garantizar el derecho a la participación cultural de todxs, da cuenta de lo fundamental que resulta, en ese sentido, una obra como esta.

Frente a las diversas posibilidades de abordaje, nosotros preferimos poner el foco en ciertos núcleos de debate que elegimos presentar en forma de pares (o tríadas) conceptuales. Estos núcleos van proponiendo una lectura en torno a problemáticas teóricas y ético-políticas que resultan transversales. Podríamos empezar con el par: autonomía/cuidado (y educación somática) que se despliega particularmente en el trabajo de Natalia Pérez, «Entre cuerpos. Una reflexión sobre el contacto, la educación somática y el film *On body and soul*». Allí la mirada se detiene profundamente en las fronteras de la piel y el contacto corporal, algo en lo que se insiste a lo largo de todo el libro, cuyos capítulos vuelven una y otra vez al rescate de la percepción y las vivencias de corporalidades diversas. Clínica/memoria (y elaboración del duelo) se nos aparece como otro par para la interpretación. En los análisis de Benjamín Campos Acencio («Algunas puntuaciones sobre la noción de trabajo de duelo en Freud») y Agustín Bernal («El proceso de duelo en el cine» y «Un análisis del sufrimiento, la rutina y la esperanza en la obra de Wim Wenders *Perfect days* (2023). Apuntes del taller online sobre el duelo»), las historias dejan leer un dispositivo para elaborar la pérdida «pieza por pieza». Frente a la ausencia irremplazable, el trabajo psíquico, la memoria de los objetos, la empatía y la rutina rechazan los atajos de la eliminación (química o tecnológica) del dolor y restituyen una presencia simbólica que, cual poesía, reorienta la libido hacia la vida. Otra tensión, la de ruido/silencio (y complejidad) cobra fuerza en el trabajo de Viviana Oehlenschläger, «El cine como espejo de lo invisible. Inclusión y accesibilidad en la hipoacusia», que analiza *8 cuentos sobre mi hipoacusia* (Charo Mato) bajo el paradigma de la complejidad de Edgar Morin. Aquí se indaga la subjetivación en la

hipoacusia a través de la dialéctica entre el sonido, el silencio y la poesía, y se muestra cómo la vivencia sensorial desarticula la mirada patologizante y abre formas singulares de percepción. Por su parte, el planteo de Gabriela Fernández en «El capacitismo. Su impacto en las representaciones fílmicas y la patologización de la discapacidad» puede ser leído a la luz de un nuevo par, el de norma/excepción (y deconstrucción del capacitismo). El trabajo enfrenta el modelo social de la discapacidad con el capacitismo hegemónico a través de un análisis que desmonta las exigencias a la persona con discapacidad y denuncia las trampas del *tokenismo* al tiempo que reivindica la diversidad y la cotidianidad sin adjetivos normativos. El tema se articula, a su vez, con «La pantalla como territorio de derechos», que presenta el Resumen ejecutivo del proyecto de investigación «Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027», una investigación dedicada a abordar la discapacidad desde la intersección del lenguaje audiovisual, los Derechos Humanos y la Educación Superior. En el mismo sentido, aparece el aporte de Maia Ferro y su «Documentación visual del itinerario inclusivo», un archivo fotográfico sobre el recorrido por cuatro espacios culturales de Rosario organizado por el Movimiento de Unidad de Ciegos y Ambliopes de Rosario (MUCAR). La contribución de Sandra Caponi, «Injusticia epistémica, género y carreras psiquiátricas: La carrera psiquiátrica de Yeonghye en *La vegetariana*», que sirve de marco a su vez al trabajo colectivo «De la letra a la pantalla: *La vegetariana,* traducciones, adaptaciones y formatos accesibles», permite abordar el par cuerpo/injusticia epistémica (y violencia institucional): la negativa del cuerpo y el rechazo radical a comer carne se leen como una resistencia silenciosa frente a la psiquiatrización, la violencia de género e institucional y la descalificación sistemática del testimonio de las mujeres en los espacios de salud mental. Un nuevo par que podría recuperarse (entre otros tantos posibles) es el de rutina/deseo (y juventud), con él volvemos al análisis de Agustín Bernal sobre *Perfect Days* (Wim Wenders), donde se reflexiona sobre la construcción ritualizada del tiempo presente y el valor poético de lo cotidiano. En esa misma línea de indagación sobre la

identidad y el estar en el mundo, Elisa Rossetti y Bruno Vega abordan *Simón de la montaña* (Federico Luis) y abren el debate sobre la juventud, la diversidad y los modos de habitar la construcción identitaria.

En los últimos trabajos, el libro se desplaza hacia la labor institucional y comunitaria que sostiene el Programa. Los registros de los Encuentros 2022 y las referencias al Taller Integrador «Interseccionalidades: sexualidades y discapacidades de Junio 2025» (de Macarena Flores y Mariela Ragone) dan cuenta de esta trama. Configuran lo que, siguiendo nuestra lógica expositiva, podríamos denominar como práctica/comunidad (y pedagogía territorial). Este par permite anudar las producciones más recientes con la memoria del recorrido colectivamente trazado. Desde las crónicas donde destacan las reflexiones sobre la lectura como lazo afectivo de Sonia Scarabelli («La lectura como una forma de la amistad»), hasta la mirada analítica de Maia Ferro («Cuando menos es más también en el cine»), el volumen va delineando su forma y halla su síntesis en el epílogo («Todos los días un poco, programas socioeducativos para la inclusión»), en el que Fernández, Ragone y Oehlenschläger reafirman que la accesibilidad constituye una práctica constante y territorializada que desborda las aulas universitarias. Y, de hecho, la incorporación de descripciones detalladas de imágenes (*alt text*), el trabajo con la Biblioteca Accesible y la edición bajo licencias libres a las que hemos aludido antes demuestran que, para lxs autorxs, la accesibilidad más que un añadido técnico posterior resulta una postura ética que guía el recorrido desde el inicio del proceso creativo e investigativo.

Finalmente, podríamos decir que, más allá de cualquier otro análisis, *Aguafuertes de cine* tensiona un asunto más básico: lo individual y lo colectivo. El Programa que le dio origen nos muestra, en última instancia, cómo el cine puede dejar de ser un consumo individual e intimista para transformarse en un acto ético de encuentro y de construcción de comunidad y de conocimiento. Por eso, el libro que de él se desprende opera como un verdadero dispositivo de montaje colectivo: une retazos de proyecciones, conversaciones y marcos teóricos que podríamos leer como

una proyección infinita. Con un tono de crónica accesible, y cercano a la experiencia de lxs espectadorxs, *Aguafuertes de cine* resulta, sin dudas, un material imprescindible para reafirmar la labor de la Universidad Pública como un espacio incesante de producción colectiva, crítica y transformadora. Constituye, en definitiva, una herramienta activa para que nuevxs lectorxs continúen la tarea común de forjar una sociedad mejor, más sensible y más inclusiva.

Referencia

Ragone, M. (Comp.). (2025). *Aguafuertes de cine* [Libro digital]. PCDE Editora. Repositorio Hipermedial UNR. https://hdl.handle.et/2133/31627

Viviana Oehlenschläger

Pasado, presente y futuro incierto. Una aproximación a la dimensión epocal

Relato de experiencia



Aula 34 del CUIM Amarillo (1.° piso) Centro Universitario Islas Malvinas (CUIM) de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) (17 y 18 de septiembre de 2026, San Juan, Argentina).[1]

[1] Todas las fotografías incluidas en este artículo fueron tomadas por la autora en 2026.





Imágenes del Centro Universitario Islas Malvinas (CUIM), en la UNSJ.

La realización del 3° Encuentro Nacional de Educación Superior y Derechos Humanos no solo propició el replanteo con el pasado, sino que también nos permitió compartir las experiencias de trabajo junto a otros expositores.

Nuestra participación se desarrolló en el Eje 3, Mesa 1 coordinada por José Sebastián Barrionuevo Sapunar y Hugo Antonio Soria Martínez, en el Aula 34 del CUIM Amarillo (1.° piso), bajo la modalidad de relato de experiencia acerca de la realización del libro *Aguafuertes de cine* (2025).

En esta oportunidad, la presentación de nuestro trabajo estuvo acompañada por el Proyecto de Promoción Científica y Tecnológica (PPCT-UNR 2024) de la Facultad de Psicología de la UNR, titulado «Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR (2024-2027)», bajo la dirección de Viviana Oehlenschläger y Mariela Ragone.

Gabriela Fernández, referente de la biblioteca accesible de la Facultad de Psicología de la UNR, impulsada por ella con todo su esfuerzo y trayectoria, y compañera del equipo de accesibilidad que conformamos, expresa con claridad:

> El Área de Accesibilidad se erige, así, como un faro de buenas prácticas y un testimonio tangible de cómo la academia puede evolucionar hacia un espacio inclusivo. Esta iniciativa, además de proporcionar un impacto

> inmediato en la vida de los estudiantes con discapacidad al facilitar su acceso a la información y el acompañamiento en las adecuaciones necesarias, también sienta las bases para una universidad más equitativa y enriquecedora para todos. Al dar prioridad a las otredades, al alivio del malestar y a la creación de un entorno que celebra que el bien común debe y puede ser responsabilidad de todos y todas por más diversos que seamos, la flamante Área de Accesibilidad refleja una visión transformadora. (Fernández, 2024, p. 17)

En función de lo expuesto, considero oportuno recuperar primero el pasado institucional para, posteriormente, abrir una reflexión crítica sobre los recursos tecnológicos actuales. En este sentido, abordaré hacia el cierre del escrito el rol de las aplicaciones de audio transcripción (como TurboScribe o Live Transcribe): herramientas que, si bien se presentan como soluciones accesibles, a menudo terminan obturando la verdadera inclusión debido a sus limitaciones técnicas e imprecisiones.

Una mirada al pasado



Museo de la Historia Urbana en la ciudad de San Juan.

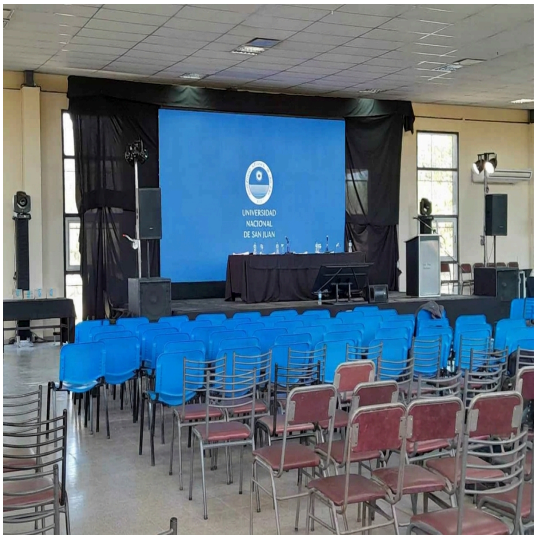
A lo largo de su historia reciente, las instituciones de educación superior han adoptado las demandas sociales en sintonía con las transformaciones políticas del país. En este sentido, la inclusión de los derechos humanos en el ámbito universitario tras la vuelta de la democracia fue un proceso clave, favorecido por el lugar central que adquirió esta materia dentro de las políticas de Estado (Abratte, 2019).

Esto nos exige descorrer el velo de una época marcada por vertiginosos cambios de impronta y urgencias para las personas con discapacidad (PCD), ya sean estudiantes, docentes o nodocentes. En este escenario, resulta ineludible analizar, desde la clave interpretativa de «El malestar en la cultura» (Freud, 1997), cómo el desfinanciamiento en áreas críticas de la salud y la educación impacta directamente en el aparato psíquico colectivo. Así, el ajuste sobre las universidades nacionales y el desfinanciamiento de la Ley de Emergencia en Discapacidad reactivan de manera evidente la vigencia de los planteos freudianos.

La vida en comunidad se funda en un pacto social donde el sujeto renuncia a sus impulsos primitivos a cambio de que el Estado le provea protección y seguridad ante el sufrimiento. Al sofocar a las universidades —vías fundamentales para la sublimación intelectual— y desamparar a las personas con discapacidad frente a su vulnerabilidad, el Estado quiebra unilateralmente dicho acuerdo. Esta retirada institucional abandona al sujeto al desamparo, liberando la hostilidad social y transformando el ajuste económico en una profunda crisis de angustia colectiva.

El recorte presupuestario representa una ruptura sociopolítica estructural ante el abandono de las responsabilidades estatales. Frente a esta desprotección, la resistencia colectiva emerge como la única vía posible para la defensa irrenunciable de los Derechos Humanos. Aquel trayecto histórico que las universidades públicas supieron construir a través de secretarías, áreas de investigación, programas de posgrado, extensión y observatorios se halla hoy severamente interpelado por transformaciones regresivas, discursos negacionistas presupuestarios.

El presente y el futuro incierto





Comedor universitario «Juan Gutiérrez», UNSJ.

El encuentro en San Juan no fue solo un espacio de balance académico o de intercambio de buenas prácticas; fue, ante todo, un círculo de abrigo, de intercambios pedagógicos, culturales y sociopolíticos. En tiempos en los que el futuro se presenta incierto, poner en común las experiencias transitadas en las aulas, en los pasillos y en las calles universitarias significó volver a mirarnos a los ojos, habilitar el espacio a la escucha y hacer visible lo invisible. Si bien cada expositor aportó su propia perspectiva y criterio, el diálogo colectivo dejó un diagnóstico compartido en este escenario de malestar sociocultural y político, la inclusión, la accesibilidad, la adaptabilidad y la asequibilidad exigen continuar con la apertura de caminos.

Por otro lado, la inteligencia artificial y las aplicaciones de transcripción de audio —como TurboScribe o Live Transcribe—, recursos que pareciera que facilitan la accesibilidad para las PCD, representan avances tecnológicos que, por sus sistemas de implementación, aún ameritan mejoras. Hoy en día, tales mejoras están obturadas por las falencias de los creadores de dichas APP o aplicaciones y, por lo menos en nuestro país, por la falta de recursos científicos y tecnológicos. Este relato busca rescatar los ecos de aquellos días en Cuyo, que nos abrieron las puertas a todas las

provincias que nos permitieron compartir experiencias, atravesados por un mundo propio de incertidumbres, es por eso que la historia es lo que hacemos activamente.

La función historizante representa que somos nosotros, es decir, sujetos desde el presente y a través de nuestra praxis, los que dotamos de sentido, relatamos nuestra propia subjetividad y construimos el devenir histórico. La experiencia transitada en este recorrido concluyó que no somos espectadores ajenos, más bien partes conectadas al mundo de redes complejas y multidimensionales.

Referencias

Abratte, J. P. (2019). Educación Superior y Derechos Humanos: reflexiones, apuestas y desafíos. En M. R. (Ed.), *Derechos Humanos y Educación Superior*. Editorial Uader.

Bravetti, G. (2018). Momentos claves del devenir: Movimientos de auto-organización psíquica. En *Desarrollo, temporalidad y psiquismo, la escritura psíquica como sistema abierto y complejo* (Cap. 1). Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Fernández, G. S. (2024). *Universidad y subversión de la normalidad en la práctica de la lectura* [Trabajo Integrador Final de grado, Universidad Nacional de Rosario]. Repositorio Digital UNR. https://hdl.handle.net/2133/30864

Freud, S. (1997). El malestar en la cultura. En *Sigmund Freud: Obras completas* Vol. XXI. Amorrortu.

Morin, E. (1994). Epistemología de la complejidad. En D. Frid Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Nueva Visión.

Ragone, M. (Comp.). (2025). *Aguafuertes de cine* [Libro digital]. PCDE Editora. Repositorio Hipermedial UNR. https://hdl.handle.net/2133/31627

Mariela Ragone

Un espinal, una casa en pena, un rastro de ánimas[2]

Impresiones de lectura a partir de *Una casa sola*, de Selva Almada



[2] Este texto nace en el taller Escrituras y pantallas: perspectivas sobre accesibilidad, cine y movimiento, en el marco de las actividades del PCDE. Allí se exploraron e implementaron tiflotecnologías —tales como lectores de pantalla (NVDA, JAWS), líneas braille, sintetizadores de voz y software de amplificación y contrastes adaptados— con el fin de promover el acceso pleno a la lectura y al lenguaje audiovisual.

1.

«Yo ya vi esa película mientras escribía el libro», cuentan que dijo Selva Almada cuando le preguntaron si imaginaba *Una casa sola*, su última novela, llevada al cine. Mientras tanto, quienes atravesamos la experiencia desde la lectura, habitamos un presente de espera. ¿Qué sucedió con los Lucero? Sentimos que esa pregunta hace al tiempo guarecerse como a la sombra de la siesta, en un pasado de espectros rurales y en un futuro de enumeraciones botánicas: campanillas azules, cabellera del diablo, trompetas de San Juan... Selva Almada proyecta una historia allí donde la casa recuerda. Pues bien, para cuando sus manos todavía escribían —con esa parsimonia de ponerle nombre a las cosas más brutales—, sus ojos ya habían asistido al visionado de adobe en un *raccord* de luces y sombras naturales. *Ya había visto la película*.

Pero en este punto, una precisión se vuelve necesaria: el objeto libro —sea un bloque de papel con su blancura de pastera o un archivo digital alojado al calor refrigerado de una granja de datos— es una superficie tan compacta como el macadam bajo el sol de la siesta; permanece mudo hasta que algo —un ojo, un oído, una mano— intenta rescatarlo del silencio. Es allí donde la experiencia intensa de la lectura conecta con la accesibilidad, que deja de ser una noción abstracta o puramente técnica, para volverse el signo de una urgencia. La urgencia por encontrar esa materia propia que permita acercarse al libro, y que puede implicar un despliegue de tecnologías de apoyo que operan como prótesis del sentido, por ejemplo, tiflotecnologías que se despliegan sobre el vacío de lo discapacitante. En esa zona de fricción, el PDF, el ePub o la voz sintética de la IA se vuelven machetes que, en la espesura del dispositivo, abren un camino por donde el relato pueda finalmente filtrarse para ser leído y para que la casa, por fin, siga mentando el espinal.

2.

Si en la visión de Selva Almada el tiempo parece ser un fantasma que

vuelve, el espacio, en cambio, configura la materia que resiste en el espinal: ese reservorio de tierra, agua y árboles. Ocurre, sin embargo, que la chispa de este libro habría de encenderse lejos del monte, en Saint-Nazaire; fue allí, en la *Maison des Écrivains*, donde la distancia funcionó como la lente de una cámara oscura. Concentró la luz dispersa del recuerdo para proyectar, sobre la pared blanca del estar lejos, la imagen invertida y nítida de un monte que solo podía verse con los ojos entornados desde la otra orilla. En ese territorio extranjero, la naturaleza y la cultura fraguan la cocción de lo que luego será ese barro con forma de litoral, devenido, finalmente, en el escenario de todas las apariciones y de todas las desapariciones.

¿Cómo se lee, se escucha, se ve una voz? Dijimos que la casa, sobre todo, habla. ¿Hasta dónde pueden los dispositivos, incluido el libro en papel, sostener algo a la vez tan inmaterial y tan tangible?

3.

Las paredes de este relato se levantan sobre un cimiento poético marcado por un epígrafe de Estela Figueroa: esa idea de que la casa no es solo una morada, sino una suerte de greda que, a la vez, conforma y habita a sus moradores. Este ademán sugiere que Selva Almada edifica la tensión de una trama en la que parece que nadie puede huir de sus lares sin dejar una huella, pero esto ya no está al alcance de la casa, esto no es algo que ella pueda ni ver ni testimoniar porque está arraigada, como el tala –el tala y ellas son «hermanos de leche»–, a esa tierra. Pero además, se podría decir que esta novela es también sonora.

Ya desde la primera página, los sonidos tensionan la civilización y la barbarie en una pulsión agazapada: un grupo de hombres reducidos a una gestualidad, por momentos, casi animal, como andar en cuatro patas, y cuya existencia parece suspendida en las periferias de lo doméstico. Esos cuerpos sin rango, que no sabemos si han desertado o de qué, se proyectan sobre la casa, que emerge en el paisaje como un contorno difuso bajo una luminiscencia espectral, casi eléctrica. La escena parece la

de un acecho. Pero a medida que la lectura continúa, la acechanza parece jugarse en otro lugar, un lugar referido a un poder humano que deja restos que el monte recibe como una devolución. ¿Hay algún dispositivo capaz de hacer resonar esos sentidos por sí mismo? ¿No será que la verdadera clave es que siempre haya alguien que ve, o escucha, o toca, del otro lado?

4.

En *Una casa sola*, el espacio no rodea a los personajes; los constituye. Sin ser una geología metafísica, al modo macedoniano, a alguien se lo sugiere, tal vez, arbitrariamente. ¿Por qué? Quizás porque el afuera y el adentro en la voz de esa casa se confunden constantemente, como si se tratara del insomnio montaraz que nos recuerda que no toda es vigilia la de los ojos abiertos. Y nos sitúa allí donde la casa de los Lucero no es una construcción, sino un sedimento de espectros que el paisaje ha decidido, finalmente, ¿devolver?

A pesar de que no se quiera dejar a nadie afuera del monte, la lectura es ese pulso que golpea contra la pared hasta encontrar una rajadura. El límite técnico, entonces, no es meramente un vacío de sentido, sino un lapsus de la materia, un desperfecto en el herraje. Como ocurre con el tropiezo del habla en el medio de una frase común, el error del dispositivo deja lugar a la irrupción de una verdad incómoda: que la técnica no es infalible y que el acceso siempre guarda un resto de imposibilidad, una puerta que no termina de cerrar. Allí donde el audio se corta o la imagen se deforma, la lectura deja de ser un flujo suave para volverse una experiencia de la falta, un quedarse a oscuras en medio de la habitación. Pero es precisamente en esa intermitencia, donde la lectura en común nos da el aventón para arrimar el cuerpo allí donde la máquina se quedó muda, transformando el error en una nueva forma de presencia.

5.

De este modo, la casa se revela como testigo de lo que se desvanece ante el peso de la historia. En la quietud de esa estructura —merodeada por el

abandono—, flota el sedimento de antiguos conflictos: la sombra de las guerras civiles, el caudillo y su palacio, la mujer del patrón y el indio conchabado. Pero también persiste allí el eco de aquel general que, en el espanto de una dictadura, arremetió en una aventura bélica. Mientras tanto, la casa permanece en una vigilia ambigua ante un espinal que ignora, con eficacia anacrónica, tanto las jerarquías sociales como los galones militares. Afuera, el monte solo sabe ser monte.

En última instancia, la lectura común no logra salvar a nadie de las espinas; celebra la épica cotidiana de que el nombre de las cosas —el de una flor, un soldado o el pescuezo de esa mujer— finalmente sea dicho. Entre ladridos y zumbidos, la casa ya no está sola, porque siempre hay alguien que lee el misterio que late en la espesura: acaso para remontar río arriba hacia la tierra sin mal, o para hundirse en un adentro de gallinas hurgando entre los restos. Para esa altura, no se trata ya de descifrar un archivo, sino de abrirse paso entre la chilca, el espinillo y el aguaribay que Selva Almada nombra con la precisión cimarrona de quien siente que el monte la está mirando. Escribir y leer, rastreo y baquía: habitar, al mismo tiempo, el techo y la intemperie.

Referencia

Almada, S. (2026). *Una casa sola* Random House.

Martín Batalla

Écfrasis y crítica de películas

El cronista cinematográfico de prensa durante los primeros años del sonoro

1. Introducción. ¿Qué es una *écfrasis*?

El recorrido que vamos a proponer para este texto, pensado originalmente bajo el formato de una charla para estudiantes, nos permitirá hacer un ligero paseo por el territorio de las *artes combinadas*: en este caso, y de acuerdo con los ejemplos que vamos a suministrar, podremos asistir, para comenzar, a los cruces entre la literatura y la pintura, y más centralmente, y adentrándonos en el núcleo de esta comunicación, a los que se dan entre la literatura periodística y el cine.

Nos proponemos contar, en primer lugar, qué cosa es una *écfrasis*, para luego mostrar cómo las *écfrasis* resultan muy «visibles» en un conjunto representativo de reseñas cinematográficas (es decir: de notas sobre películas), escritas por los periodistas del diario *El Mundo* de Buenos Aires (Raimundo Calcagno: que firmaba bajo el seudónimo de «Calki»: el jefe de la página; y Manuel Rey: «King», su ayudante), en el lapso temporal que comprende el primer tramo sonoro, entre 1930 y 1945.

Vamos a comenzar con una cita perteneciente a uno de los historiadores del arte vivos más dotados de su generación: W. J. T. Mitchell. En su notable libro *Teoría de la imagen*, Mitchell se pregunta lo siguiente: «¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea?» (Mitchell, 2009, p. 105).

Los antiguos griegos, que, pese a todo lo que se los celebra por sus magníficos adelantos culturales, no conocieron ni la fotografía, ni el cine –ni las tablets, ni la web, ni los iPhones, ni la inteligencia artificial–, hubieran respondido rápidamente a este interrogante diciéndonos que *se puede*

hacer ver con la escritura: que *las palabras hacen ver*, y que la forma en que lo logran es a través del recurso de la *écfrasis*. Una *écfrasis*, ya vamos a saberlo, no es más que una descripción verbal de una representación visual.

Homero, el más célebre de los poetas griegos, escribió la *Ilíada* en el siglo VIII antes de Cristo, y en ese largo poema épico relató la lucha entre aqueos y troyanos, que, como es muy conocido, culmina con la caída de la ciudad de Troya. En un canto célebre de ese texto, describe, con ayuda de una *écfrasis*, el escudo de su héroe, Aquiles, fraguado especialmente para él por el jorobado dios Hefestos, que era herrero.

Se trata de la primera *écfrasis* de la literatura occidental, y gracias a ella podemos ver todas las imágenes finamente trabajadas que forjó Hefestos en el interior de sus múltiples capas. Desde las estrellas en el cielo hasta las ciudades, campos de cultivo, rebaños de ganado, ríos y océanos, el escudo encapsula la totalidad del mundo conocido en la época de Homero, y en él se representan hombres, dioses y semidioses. La *écfrasis* del escudo proporciona así una visión única de la antigua cosmovisión de la Grecia clásica.

¿Cómo definir rápidamente la naturaleza y las funciones de una *écfrasis*? Como acabamos de decir, se trata de *una vívida y detallada representación verbal de una representación visual*. La voz griega ἔκφρασις (*écfrasis*), que pasó fonéticamente igual a nuestra lengua, hace referencia a la descripción precisa y minuciosa de un objeto artístico.

¿Hacemos una prueba para ver si entendemos?

Pero en lugar de remontarnos a la descripción homérica del escudo, que es muy extensa para examinarla aquí en detalle, vamos a recurrir, por nuestro lado, a un relato moderno. El fragmento que vamos entonces a citar pertenece al cuento «La lentitud del placer», de la joven escritora argentina Agustina Bazterrica:

> (…) Hay una mujer sentada sobre un bote de madera negra, sosteniendo una cadena de la que es prisionera. Hay juncos en el agua que pueden lastimarle la piel, penetrarla como agujas de hielo. Hay una lámpara que

> cuelga de la punta del bote oscuro y hay velas que se consumen, se apagan. Hay un río, agua suspendida que pareciera querer congelar el mundo, detenerlo por siempre en ese momento, en ese instante perfecto. Hay pájaros diminutos, apenas visibles, parados sobre juncos, sobre las espinas afiladas que lastiman el extremo del paisaje, donde no hay sangre.
>
> La mujer va a morir y lo sabe. No llora. Lleva un vestido blanco que aparentemente la protege del frío, pero no lo hace. Está sentada sobre una manta que roza el agua, que ya está mojada, que no la tapa. Los árboles duermen, pero oyen que los ojos de la mujer se cierran, huelen el color rojo del pelo que cae hasta la cintura, sienten los labios, la suavidad del miedo, de la boca apenas abierta. El frío detiene los aromas, los sonidos, los reduce a una quietud semejante a la de un alarido deforme, mudo. Quiere matarlos despacio, dándoles placer. Quiere que la mujer desaparezca entre las caricias punzantes, despedazarla con la lentitud que sólo permite la muerte. (...) (Bazterrica, 2020: pp. 131-133).

Esto que nos deparan las palabras, que está hecho de palabras, es una *écfrasis*. Lo que quiere decir que lo que comunican las palabras no se origina, como cualquier ficción, en principio en ellas mismas: sino que preexiste a esa descripción en otra forma: en una representación visual. Porque lo que acabamos de ver con nuestro *ojo interior* es uno de los más famosos lienzos del pintor romántico John Williams Waterhouse, amante de las temáticas medievalistas de corte fantástico [Ilustración 1].



[Ilustración 1] John William Waterhouse, *The Lady of Shalott* (1888: Tate Gallery, London).

Inspirado en un poema del poeta inglés Alfred Tennyson, Waterhouse pintó un tríptico sobre esa temática. Bazterrica, por su parte, escribió una *écfrasis* sobre el cuadro del pintor. Queda a criterio de quien lee juzgar si está o no lograda...

2. *Écfrasis* y críticos de películas

El recurso a la *écfrasis* (es decir: a *la vívida y detallada representación verbal de una representación visual* es muy ostensible en las reseñas cinematográficas que publicaron, durante las décadas del treinta y del cuarenta, los críticos de películas, obligados a cubrir el visionado de un film al día siguiente de su estreno, en el marco del ecléctico circuito de exhibición comercial de Buenos Aires [Ilustración 2]. Sus usos y funciones en esas colaboraciones dedicadas al nuevo arte de masas, permitían retransmitir a los lectores una enérgica experiencia de *escritura imaginaria*, tal como la que vimos en el texto de Bazterrica.



[Ilustración 2] La publicidad de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), y la crítica de Calki publicada en *El Mundo*, el viernes 18 de agosto de ese año.

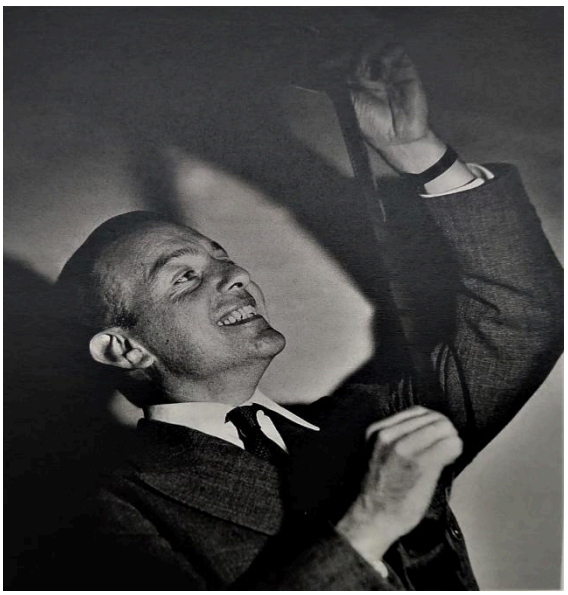
Como ha escrito el citado Mitchell, se trataba de poner en escena una pregunta nuclear: «¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea?» En lo que sigue, vamos a tratar de que ese interrogante sugestivo –que da forma al problema de la *écfrasis*; y que sólo para los incautos resulta facilísimo de responder– atraviese las reflexiones componentes de esta intervención.

Tras el visionado de un film en la noche de su estreno, a la velocidad de la proyección y sin posibilidad de revisión alguna, los críticos de diario salían del cine literalmente disparados hacia sus redacciones de destino, buscando atrapar con la escritura las imágenes todavía candentes grabadas en sus retinas como parte de ese visionado que venía de hacerse [Ilustración 3].



[Ilustración 3] Publicidad de *Yo quiero ser bataclana* (Manuel Romero 1941), estrenada la noche del 30 de abril de ese año, junto a las reseñas publicadas por *La Nación* y *El Mundo* al día siguiente, el jueves 1° de mayo.

Y al buscar entonces retransmitir a sus lectores esa experiencia de las salas, e incitarlos a concurrir al cine al día siguiente a ellos también, el recurso a la *écfrasis* fue una práctica usual como parte de la escritura febril, contra reloj, que el notable analista Raimundo Calcagno, Calki –el jefe de la página de cine del diario *El Mundo* de Buenos Aires–, definió como *crítica rápida de subte*. Y es que tenían que trabajar muy rápido, porque a la medianoche el diario comenzaba a imprimirse para salir al día siguiente, en la edición de la mañana temprano. [Ilustración 4].





[Ilustración 4] Raimundo Calcagno (Calki), celuloide en mano; Manuel Rey (King), Tyrone Power y Calki, en ocasión de la visita del astro norteamericano a Buenos Aires, en noviembre de 1938.

La crítica de un film fue entonces la ocasión, para un columnista suspicaz, de producir un efecto preciso en los espectadores de destino. Concentrándose en lo que ocurría en las pantallas, *retraduciéndolo* con el concurso de la *écfrasis* (en tiempos en que la imagen no abundaba como hoy), el crítico de diario educa la mirada: *hace ver*, *hace pensar*; *hace sentir*; enseña a mirar una película; entrena la perspicacia del lector y aguza la lectura.

Construye, apostando a las imágenes, una sensibilidad de cuño moderno; «*mostrando*» lo que nombra, representa; *articulando* lo que busca *reproducir*, «*hace*» *imagen* [Ilustración 5].





[Ilustración 5] Manuel Peña Rodríguez, jefe de la página de cine del diario *La Nación* y gestor de su lujoso *Suplemento* en huecograbado; King, en la redacción de *El Mundo*, y Rolando Fustiñana (Roland), el crítico de *Crítica*.

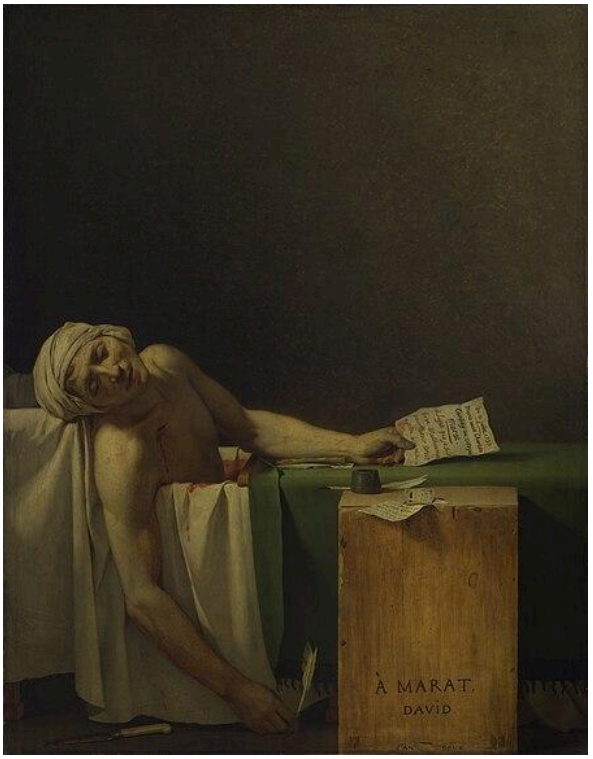
3. *Écfrasis* e historia del arte

La historia del arte nos enseña que la *écfrasis* fue un tropo al que recurrieron con frecuencia historiadores y comentaristas al examinar las grandes obras de la pintura universal. No hay –no puede haber– historia del arte sin ella. Como no hay –y no puede haber– crítica cultural sin representaciones verbales de las representaciones visuales que constituyen el objeto de esa historia y de esa crítica.

Así, y durante el siglo XIX, signado por el imperio de la pintura, las nuevas figuras de escritores encontraban su legitimación interviniendo con sus textos las exposiciones de los *Salones*. Baudelaire es un caso notable de sensibilidad crítica aplicada al arte plástico, pero también de transposición a su escritura –por *écfrasis*– de aquello que veía en el rectángulo del

marco. «La crítica de un cuadro» –escribió–«no es otra cosa que ese cuadro pensado por un espíritu inteligente y sensible» (Baudelaire, 1846, p. 78).[3]

Si no fuera porque la crítica teatral constituye la inmediata precursora de la cinematográfica, habría entonces que buscar el más remoto antecedente de esta práctica moderna en los textos firmados por estos emergentes artistas parisinos. Ellos orientan la circulación y el consumo de las obras: intervienen un campo artístico ascendente, forman un panteón *imaginario*, canonizan las telas circulantes, consagran artistas, tendencias y preceptivas con juicios ajustados. Pero, sobre todo, representan por la palabra una representación por la imagen: hacen *écfrasis*.



[Ilustración 6] Jacques-Louis David, *La mort de Marat*.

Cuando aún no era famoso como ícono de la Revolución Francesa, el célebre cuadro de Jacques-Louis David, *La mort de Marat* (pintado en 1793, pero que había permanecido en la clandestinidad desde la caída de

[3] «La critique d'un tableau est ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible». En todos los casos, la traducción es nuestra.

Robespierre), era redescubierto por un joven Baudelaire para el *Salon* parisino de 1846, y descripto con el auxilio de esta *écfrasis* precisa:

> El *divino* Marat, un brazo colgando fuera de la tina, sosteniendo débilmente su pluma postrera, el pecho atravesado por la herida *sacrílega*, viene de exhalar su último suspiro. Sobre el verde pupitre ubicado delante suyo, su mano sostiene aún la letra pérfida: «Ciudadano, es preciso que yo sea muy desafortunada para tener derecho a tu benevolencia». El agua de la tina está enrojecida de sangre, el papel, ensangrentado; yace por tierra un gran cuchillo de cocina empapado de sangre; sobre el soporte miserable que compone el mobiliario de trabajo del incansable periodista, se lee: «A Marat, David». (Baudelaire, 1846, p. 69, cursivas de fuente)

Para la Ilustración 6, reproducimos el célebre cuadro de David, hoy en los Museos Reales de Bélgica, que vio Baudelaire hace ya mucho tiempo y describió con auxilio de la *écfrasis* que leímos. Ustedes dirán si acertó a hacerlo...

4. El periodista cinematográfico y su columna *anfibia*

El periodista cinematográfico de diario trabaja, sobre material audiovisual, con los mismos enseres que estos críticos de arte; interviene un escenario similar, sembrado de tensiones. Entre ellas se destaca, como para aquéllos, la *querella entre lo visual y lo verbal* que pone en escena la *écfrasis*.

Así, la columna *anfibia* de que se ocupa el crítico de cine –un «campo heterogéneo de imagen texto», según Mitchell (2009, p.54)– promueve un transitadísimo corredor semiótico, un tráfico significante resistente a las demarcaciones, y un hábito basculante de lectura que va *de la imagen a la palabra* y *de la palabra a la imagen*. [Ilustración 7]



[Ilustración 7] Dos portadas del *Suplemento* en huecograbado dedicado al cine por el diario *La Nación*.

Ese hábito se ejercita en las propagandas gráficas en las que coexisten texto e imagen; se observa en las crónicas verbales que reenvían, *écfrasis* mediante, a los films en cartelera; en los estrenos de películas que obligan al lector/espectador a repasar anticipadamente (o a revisar tras la proyección) la página de cine. [Ilustración 8] Estando la *écfrasis* de por medio, cualquier texto, se encuentra, tarde o temprano, con sus *otros semióticos*.



[Ilustración 8] Dos publicidades fílmicas anunciadas por los diarios para la cartelera porteña.



[Ilustración 9] Propaganda y crítica de *El Huracán* (*The Hurricane*, John Ford, 1938), junto a una publicidad de *Veinte años y una noche* (Alberto de Zavalía, 1941).

Se trata entonces de un circuito intermedial, mixto, impuro, que combina códigos, convenciones discursivas, canales, modos sensoriales y cognitivos... *Un pie en las imágenes y otro en el lenguaje verbal*. Al intermediar el uso de la *écfrasis*, ponemos «el lenguaje al servicio de la visión»; se genera una imagen, dice Mitchell, «que sólo puede encontrarse en el texto como un "extranjero residente"» (Mitchell, 2009, p.142) [Ilustración 9].

De acuerdo con esa lógica, las crónicas de cine, frutos de una escritura procelosa en la que resulta tan común el recurso a ese tropo, transmiten exactos juicios valorativos al lector. Le relatan –anticipándose a sus horizontes de espera– las escenas más significativas de las cintas; detectan para él sus *momentos altos* o *pregnantes*; buscan afectarlo con vehemencia desde la escritura, apuntando a lo que Stevenson (1882, p. 70) llamó el «*ojo de la mente*», con la misma intensidad que las imágenes del film hieren, en un solo instante, la mirada física [Ilustración 10].

Los críticos de cine, entonces, persiguen interesar a los públicos, confiando a los rápidos pasajes descriptivos de sus notas (ese *transfert* que

va de la imagen a la página), algunas de las estrategias y funciones que signaron la historia de la *écfrasis*: sintética narración episódica, detección de detalles significativos, enfoques sugerentes y descripciones vívidas, retraducción icónica intersensual, tensión estatismo/movimiento, detenimiento en los aspectos formales de la imagen.

Vale decir, y en los términos de Rancière (2003, p. 24): un auténtico «halo de palabras y de imágenes» que da forma a un nuevo régimen moderno de representación, signo de los tiempos.



[Ilustración 10] Propagandas fílmicas pregnantes correspondientes a tres clásicos estrenados en la plaza porteña.

5. El crítico hace imagen…

El crítico de cine, entonces, *hace imagen*; transpone, a golpes de *écfrasis*, las experiencias del visionado de las salas. Inestable, *ojo en movimiento* (como las películas que examina), echa por tierra el régimen de la atención pictórica fija y reposada: se vuelve él mismo, como decía Benjamin, un espectador *que se dispersa*; y el texto que produce, una *talking picture in motion*…

Cuando en agosto de 1941 se estrena *El ciudadano* en el Gran Cine Ideal [Ilustración 11], el crítico de *El Mundo* «*proyecta*» para la columna de su diario, el antológico comienzo del envío; «*enfoca*» con su nota un *ver de la palabra*; «*enciende*» –con ayuda de su *prosa* «*óptica*» e *intersensual* – expectativas difíciles de resistir.



[Ilustración 11] El estreno de *Citizen Kane* en Buenos Aires.
La cobertura previa dedicada al film por *La Nación* y la crítica de Calki en *El Mundo*.

En la cita que va a leerse, se observa con absoluta claridad la implícita intención de retransmitir al «*ojo mental*» de los lectores una secuencia de

película, de un modo tan vívido y sobrecogedor como se presentó al ojo físico de quien escribe:

> Música grave, funeraria. «NO TRESPASSING». (Nadie pase aquí). Del cartel sobre las gruesas rejas, a un portón con una enorme letra «K» y en el fondo, un castillo en negro, subrayando la introducción sombría. Labios que abarcan, horizontalmente, toda la pantalla, se entreabren.
>
> Alguien que muere dice su última palabra:
>
> –ROSEBUD...
>
> De su mano cae una bola de cristal, dando brincos sin ruido, como en un sueño.
>
> Avanza después desde un pequeño cuadrángulo de luz una enfermera que cubre el rostro del muerto.
>
> De pronto, música estridente. ¡NOTICIAS DEL DÍA! «Ha muerto el señor de Xanadú». «Charles Foster Kane, el magnate del periodismo norteamericano...»
>
> Y un noticiario, reconstruído con su misma fotografía chata y común, narra la vida de Kane: su lucha por imponer un nuevo tipo de periodismo, sus afanes de dominación social, sus fracasos políticos y conyugales, hasta que cruza la pantalla la palabra «FIN».
>
> El operador saca la película, y en la bruma de la cabina de proyección los autores del noticiario, hablando varios a la vez, comentan:
>
> –Le falta algo –dice el director–. Una vida tan extraordinaria debe ser narrada con más fuerza. Busquemos el significado de la palabra que dijo antes de morir: «Rosebud».
>
> Y un repórter es el encargado de entrevistar al tutor de Kane, al administrador de su diario, a su amigo más íntimo, a su segunda mujer y al mayordomo del castillo de Xanadú. La biografía de Kane –tema de *El ciudadano*– es enfocada desde seis ángulos distintos. Cada uno de los entrevistados, a su antojo, vivisecciona su alma. Las imágenes y las palabras son como rayos de una cinegrafía terriblemente humana. (Calki, 1941a, p. 13)

Como podrá verse a partir del visionado de las dos secuencias con que comienza el film (la inicial de la muerte de Kane, tras el recorrido de la cámara desde la reja del castillo hasta el interior de su recámara; y la de la inmediata renarración de su vida por el noticiero cinematográfico), el alto componente de subordinación al objeto a que se refiere, convierte a la nota de Calki en lo que Andrew Laird denomina una «*écfrasis* obediente»: esto es, una resolución textual que guarda un alto grado de iconicidad con el objeto audiovisual que iconiza (Gabrieloni, 2008, pp. 83-108).

Hondamente impresionado por el film, el olfato y el pronóstico del crítico –infalible detector de arte; heraldo de las canonizaciones por venir– consagra la película para la posteridad al día siguiente de su estreno. La *écfrasis* con que lo hace permite «*ver*», «*tocar*» y «*oír*»:

> *Nos hallamos en presencia de la película más revolucionaria que ha salido de los estudios de Hollywood. Un vértigo de cosas nuevas. Su autor, Orson Welles, un muchacho de 26 años, enseña al mundo todo lo que se puede hacer con ese arte mágico e inconmensurable que es el cine.*
>
> *Lo sensacional, lo novedoso, lo desconcertante, surge de la pantalla en aluvión. Es la película más extraña y audaz de los últimos tiempos. Técnicamente, pone en juego un lente nuevo, que da tres planos en foco, interiores con techos no trucados, que cambian la perspectiva habitual; brinda nuevas proyecciones a la fotografía, al sonido, a la escenografía, a los pases y al montaje.*
>
> *Pero más importante es lo que renueva espiritualmente: la técnica del relato, de un impresionismo parecido al de una moderna novela de Huxley o de Dos Passos, y, sobre todo, las nuevas formas de expresión que extrae de las infinitas posibilidades de un arte llamado –con impulsos así– a concentrarlos a todos.*
>
> *Orson Welles, además de escribir el argumento, en colaboración con H. Mankiewicz, produjo y dirigió la película, creó los decorados e interpretó el papel central, mostrándose como un actor estupendo. Otro tanto pasa con sus compañeros del «Mercury Theatre» (...); Bernard Hermann,*

> *en la música, y Gregg Toland, en la fotografía, son soldados en esta «cruzada Orson Welles» pro renovación del arte cinematográfico.*
> *Los que buscan cosas nuevas en el cine y desean verlo erguirse como arte, deben ver El ciudadano, film de vanguardia. No los que lo prefieren como espectáculo frívolo y entretenido; es algo totalmente distinto.* (Calki, 1941a, p. 13, cursivas de fuente)

Los cronistas de películas estaban obligados a *visualizar* para el lector los films sobre los que se escribía. Y nada mejor que la apelación al recurso de la *écfrasis* para llevar a cabo esa empresa espinosa.

Para una de las últimas entrevistas que concedió, el crítico e historiador Domingo Di Núbila recordó la obligación de su trabajo en los años en que fue cronista de películas: «El comentario debía obedecer a patrones determinados. Cada cosa que se decía debía permitir visualizar la película. Se describía un producto y a la vez se hacía el comentario del mismo» (Muoyo, 2022). Como vemos, se trata de una definición más de la *écfrasis*...

Así, y pese a la *irreductibilidad de la letra y las imágenes* (a la disyunción insoslayable entre *contar* y *ver*), los críticos de prensa se entregaron –obstinados– a esa dialéctica de *lo visible* y *lo decible* (a *decir lo que vieron*); y gracias a que hicieron de esa consigna su divisa, los públicos de cine lograron acaso *ver –por lo dicho–* en sus reseñas.

6. *Haciendo ver...*

Una reseña de película tiene que «*hacer ver*», según Di Núbila: ofrecer un servicio comentado que alcance gráficamente a espectadores con necesidades perentorias de informarse: anticiparle parcialmente lo que le espera en la pantalla; seducirlo con el relato de los momentos más significativos de las cintas. Espolear el hábito de frecuentar las salas; estimular la sensibilidad mental del receptor [Ilustración 12].





[Ilustración 12] Propaganda del influyente film francés *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, Marcel Carné, 1939) y de la cinta nacional *En el viejo Buenos Aires* (Antonio Momplet, 1942).

En el marco de un fenicio mercado exhibidor inundado de ofertas de películas [Ilustración 13], el desvelo retórico de los periodistas de sección camino a entretener y a implicar a su auditorio, parece haber sido algo central. Las *écfrasis* de un crítico tuvieron que traducirse en jugosos ingresos para los dueños de los cines; el versátil manejo del lenguaje, el estilo atractivo de sus giros, el rápido formulismo de la apuesta, tuvo que encontrar amplificadas resonancias del otro lado de la página.



[Ilustración 13] La Warner, la RKO y la Fox anticipan sus respectivos catálogos en las páginas del *Suplemento* del diario *La Nación*.

En esa función sustantiva, capital –cautivar y entretener, «*haciendo ver*», «*sentir*», lo que el crítico de diario– parece jugarse por entero la necesidad de la figura de la *écfrasis*. Maestro en la generación del interés, el crítico de prensa imparte sus lecciones de lacónico prosista consumado, en crónicas que suelen seducir y sembrar poderosa expectativa.

Las mismas credenciales que Ernst Gombrich requiere para la lectura de una imagen –síntesis inequívoca, legibilidad compositiva, precisas indicaciones situacionales (Gombrich, 2000, pp. 78-104)– se observan en las *écfrasis* presentes en las reseñas de los films.

Imágenes cinéticas, recortes descriptivos, oraciones efectistas, sumadas a la importancia que Siegfried Kracauer solía conferir a los objetos, componen la *pócima* perfecta que logra hechizar al buen lector (el amigo fiel de la columna), decidir –por sí o por no– su voluble conducta de

espectador asiduo de los cines, y activar un circuito energizado que vuelve a encenderse en cada estreno con cada comentario.[4]

Cual las *vívidas écfrasis* con que antaño el rapsoda fascinaba desde la oralidad a su auditorio, las que intenta ahora el crítico de prensa, actúan como umbral poderosísimo de la atracción de todo *moviegoer*:

> De entrada nos encontramos con un hombre que se incorpora en una plaza, restaña con un pañuelo la sangre de una herida que tiene en una sien, y se hurga los bolsillos. No sabe quién es. Ha perdido por completo la memoria. Un caso de amnesia total, producida por un fuerte golpe. En sus bolsillos encuentra cigarrillos, dos entradas de teatro, fósforos, diecisiete dólares. Hasta aquí el misterio es sencillo y fácil de solucionar. Lo piensa el público. Una muchacha que vaga por la plaza entabla conversación con el protagonista, y le propone el consabido medio: ir hasta la comisaría más cercana, y en diez minutos lograr su identidad.
>
> Dos metros antes de la puerta de la comisaría aparece la primera complicación: en un diario que sostiene un vendedor los sorprende un título. Un empresario de teatro –el mismo teatro a que corresponden las entradas– ha sido asesinado pocas horas antes en aquella plaza. Se busca a Denis Reed, el chauffeur de la víctima, que ha huído. Y D. R. son las iniciales grabadas en el sombrero del protagonista. (Calki, 1936, p. 17)

Soltura, formulismo enunciativo, directa comunicabilidad, síntesis redonda –deliberada implicación del auditorio–, encienden infaliblemente la curiosidad de los lectores. Cuantas más elipsis se utilicen, cuanto más se entrecorte el ritmo de las frases, cuanto más pueda aproximarse el periodista al decálogo del perfecto ejecutante (comienzo *in medias res*, modalidad de telegrama, adjetivación sólo suficiente), tanto más las *écfrasis* de cine se vuelven un concentrado moderno, irresistible.

[4] Sobre la importancia que Siegfried Kracauer solía conferir a los objetos en el cine, véase Kracauer, 1989 y 2016.

7. La imagen como texto; el texto como imagen…

Volvamos a apelar a la premisa que nos regalaba Mitchell: «*¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea*?». Los periodistas de películas estarían en condiciones de aventurar una respuesta. Sería ésta: *traduciendo la imagen como texto*; pero a condición de que el lector perciba su *texto como imagen*…

El ideal consumado de los críticos (lograr que el lector «*vea*» *como en el cine*, *por sí mismo* y sin la intermediación de nadie), se observa en el trabajo con las *écfrasis* que intentan predisponer una cómoda visibilidad del auditorio: fundir al lector de la reseña con el personaje protagónico del film; eludir el umbral de la ficción; saltear el de la misma realidad.

> Un hombre repta en la maleza de la selva que rodea a Berchtesgaden. Se detiene y apunta en su rifle de precisión. Distancia: 500 metros. Enfoca con el telémetro a la presa. Es Hitler.
>
> El hombre apunta cuidadosamente. Hitler se ha acodado al balcón de piedra de su palacio. Aprieta el gatillo…
>
> Es el capitán Thorndike, que ha descendido en paracaídas cerca del retiro del Fuehrer.
>
> La bala no sale.
>
> Antes de que pueda gatillar por segunda vez un guardia de asalto se ha echado sobre él; se acercan otros; lo apresan. (Calki, 1941b, p. 13)

En frases que «*re-encuadran*», que «*re-enmarcan*» la superficie de visión, se busca aproximar la nota a la pantalla, integrar al lector (ocupante eventual de una butaca) a la acción que «*proyecta*» la escritura justo frente a él: implicarlo en lo narrado. En estos casos, y como en las formulaciones más clásicas de la *écfrasis*, el presente descriptivo subraya la vivacidad de lo narrado y potencia la implicación. Y la *écfrasis* se vuelve, como puede verse, sugestivo *telémetro del espectador*…

Esa convertibilidad intersemiótica (ese *transfert* entre *ver* y *decir* se repite para la notable reseña de *Saboteador*. Allí, una vez más, podemos comprobar que, si a golpes de *écfrasis*, el crítico «*textualiza*» la película, el

lector, en cambio, «*visualiza*» la reseña: intentará reconvertir el *texto* en una *imagen*; retraducir ese *decir* en «*ver*», con el «*ojo de la mente*».



[Ilustración 14] *Saboteador* (*Saboteur*, de Alfred Hitchcock, 1942) en la publicidad de su estreno en el diario *La Nación*.

Agosto, 1942: Calki va a ver *Saboteador* [Ilustración 14], de Alfred Hitchcock, y escribe, tras la proyección, para su diario. Barry Kane, mecánico de una fábrica de aviones, es injustamente acusado por un crimen y debe entonces escapar, tras la pista de un tal Fry, para desenmascarar un peligroso sabotaje. La propuesta –conocida por la celebérrima secuencia de la Estatua de la Libertad– desestabiliza, con «acción zigzagueante», al ansioso espectador en la platea.

Arrebatadora y suspensiva como el film, la crónica de cine mantiene deliberadamente en vilo a sus lectores; los induce, como a los personajes del gran Hitch, a perder –frase a frase– el equilibrio:

> El vértigo mayúsculo.
>
> Algo que hace poner en punta los nervios, mientras más de una espectadora se tapa los ojos y pregunta después lo que pasó.
>
> El protagonista encuentra por fin a Fry (...) refugiándose en la estatua de la Libertad.
>
> Fry se escapa por un conducto que lleva a la pequeña plataforma de la mano que sostiene la antorcha.
>
> Resbala, casi cae...

> Barry lo ayuda: es la evidencia. Lo toma de la mano, pero la costura de la manga empieza a desgarrarse. El sensacionalismo de Hitchcock extiende la cuerda hasta su máxima tensión en este final, que es de una violencia inusitada.
>
> Robert Cummings, cada vez mejor; Priscilla Lane, Otto Kruger, Alan Baxter y el actor que hace de Fry, Norman Lloyd, tienen la más destacada actuación en este cautivante y vertiginoso film, donde hay un director con un sobrante de imaginación que sabotea, por su cuenta y riesgo, la vulgaridad. (Calki, 1942, p. 11)

Pese a la disyunción *contar/mirar*, la vibrante reseña que Calcagno entrega a rotativas parece respirar aún bajo el influjo trepidante de la cinta; la crónica –como por imantación–, correr a la «agitada» velocidad de la película. La *écfrasis* detecta una corriente de emoción y la gestiona; restituye en el tejido de la nota, la textura de las sensaciones brutas experimentadas con el film. Muy próxima a salirse del «cuadro» que la enmarca, espoleando la sensible fibra emocional de los lectores, la película entonces «se anima» y «cobra vida» en la reseña.

8. *Cinematografiar con palabras…*

Implicar enérgicamente al receptor, transmitirle intensas emociones, son las claves que justifican el concurso de la *écfrasis* y dan vida, consecuentemente, a una reseña; y la reseña bien compuesta en esos términos, a su vez, al film que se examina. Como a veces las películas, la crónica de cine empieza por lo general *in medias res*, buscando *cinematografiar con las palabras*.

Como puede observarse en la de *Sólo vivimos una vez* [Ilustración 15], la crítica (la película) ya está en movimiento apenas iniciada, ni bien el lector ha vuelto la página del diario con velocidad vertiginosa. Los críticos y sus espectadores miran usualmente *con un ojo en movimiento*. Y es precisamente esa mirada inestable, *aperceptiva*, que deja atrás la reconcentrada atención de la pintura, la que puede revelar una experiencia que escapa por lo general a la atención fija:

> Un automóvil corre velozmente por caminos enlodados. Tiene marcas de impactos en sus vidrios. En su interior, Henry Fonda y Silvia Sidney. Un hombre y una mujer, que huyen de la sociedad.
> Al hombre lo habían condenado a la silla eléctrica, por un crimen del cual era inocente. Su drama es que, para escapar de la cárcel, tuvo que descargar su revólver sobre el único hombre que juzgaba bueno. Ella, por amor, se ha hecho su cómplice, ayudándolo en la fuga.
> Corre el automóvil, y sobre su capota la lluvia cae como latigazos. Dos árboles, dos álamos tiernos, se doblan también ante el embate de la tempestad; tratan de que no los arranque de sus raíces la furia de la naturaleza desatada fatalmente en su contra. (Calki, 1937, p. 15)



[Ilustración 15] *Sólo vivimos una vez* (*You only live once*, de Fritz Lang, 1937) en las páginas del diario *La Nación*.

La *écfrasis* (la reseña de una película) es una práctica de la «*conversión*» entre imagen y palabra, que estimula cognitivamente al receptor. Y la nota de *Sólo vivimos una vez* ilustra cabalmente este proceso: tres «planos» –de lo general a lo particular– suministran necesarias referencias; el nudo de la acción se avanza en pocos trazos; proféticas incidencias del entorno anticipan el destino de los personajes. El lector –también– ya está en el

auto: corriendo a la velocidad del fotograma, sufriendo la angustia de los prófugos de este clásico inoxidable de Fritz Lang.

Fruto de un experto del oficio, capaz de manipular al auditorio y tensar expectativas, el dinámico *cinetismo del estilo* define tanto al realizador como a su crítico. La película de Lang –la crónica de Calki– alcanzan la terminal nerviosa del lector; complican la respiración, turban el ánimo; dilatan la pulsación y la suspenden.

Una *estesiología* de la recepción de masas –que podría extenderse sin violencia a todo el cine clásico– entra, con estos componentes, en escena.

9. Trasladar al lector una experiencia

Así, y lejos de contribuir tan sólo a la circulación de un film en cartelera, el crítico de diario se empeña en devolver a su lector el *efecto que las películas producen* (que pueden producir) *en quien las mira*. Con el auxilio de sus *écfrasis* premeditadas, trasvasa a quienes aún no han visto una propuesta, la experiencia puntual del analista en la noche del estreno de una cinta; permite a quien ya estuvo sentado en la butaca, medir, por disimilitud o analogía, sus propios alcances perceptivos en relación con aquéllos del cronista.

La función más visible de la *écfrasis*, entre los elaborados propósitos que le prestan su relieve, parece ser entonces la de lograr que el público «*sienta*» en el «recinto» de la página, aquello que el cronista interventor poco antes en el espacio de la sala.

Trasladar al lector una experiencia parece haber sido la consigna del talentosísimo King, pseudónimo con que firmó sus trabajos para *El Mundo* el crítico cinematográfico Manuel Rey. Poseedor de una prosa elaborada, elegante, que no parece periodística, en la reseña de *Rebeca* [Ilustración 16], su manera de aludir elípticamente a la historia en indirecto libre, sin contarla, sus inquietantes construcciones personificadas, los sugerentes adjetivos sensoriales –o el tono misterioso y suspensivo afín con la

ambientación de la película–, son recursos que acreditan una meditada maestría de la pluma:

> Rebeca, la bella esposa de Máximo de Winter, ha muerto. Pero cuando el acaudalado señor vuelve a casarse y regresa al palacio de Manderley, el recuerdo de Rebeca es lo primero que sale a recibir a la pareja. De ahí en adelante la invisible Rebeca estará en todas partes.
>
> No importa que la que trata de ocupar su lugar sea buena y humilde. La verdad es que todo en la solariega mansión está saturado por la memoria de la que se fue. Su nombre está en los labios de la servidumbre que la veneraba y en el recuerdo de los amigos para quienes fue siempre una mujer extraordinaria. Y en la atmósfera misma parece respirarse la memoria de todo cuanto ella hacía y decía.
>
> La nueva esposa se siente demasiado pequeña para luchar contra un recuerdo tan grande y tan querido. Y cuando está a punto de abandonar todas sus esperanzas, algo ocurre. Algo que cambia completamente las cosas. Tan grande y tan importante que hasta cambia la memoria de Rebeca… (King, 1940, p. 11)

A golpes de *écfrasis*, la nota de un estreno se elabora sobre el contenido del film objeto de reseña. Sí; pero también buscando recuperar la temperatura de una sesión *impresionista* hecha de afectos y emociones: sobresaltos, estremecimientos, sacudidas; resabios que el crítico no puede sino *llevarse con él* tras la lectura; retraducir, con ayuda de la *écfrasis*, sobre una historia pregustada, escandida como la película de Hitchcock.



[Ilustración 16] *Rebeca* (*Rebecca*, de Alfred Hitchcock, 1940) anunciada en *La Nación* por el Gran Cine Suipacha.

Referencias

Baudelaire, Ch. (1992). Salon de 1846. En *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Gallimard. (Obra original publicada en 1846)

Bazterrica, A. (2020). *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*. Alfaguara.

Calki [Calcagno, R.]. (1936, 24 de julio). Sombras de pasión, película de carácter policial, con un argumento muy interesante. *El Mundo*, p. 17.

Calki [Calcagno, R.]. (1937, 24 de abril). Sólo vivimos una vez: Una película digna de destacarse por su magistral realización. *El Mundo*, p. 15.

Calki [Calcagno, R.]. (1941a, 9 de agosto). Aluvión de originalidad: El ciudadano, de Orson Welles. *El Mundo*, p. 13.

Calki [Calcagno, R.]. (1941b, 27 de septiembre). La caza del hombre, o más bien: El hombre que quería cazar a Hitler... *El Mundo*, p. 13.

Calki [Calcagno, R.]. (1942, 8 de agosto). Humor y sensacionalismo a lo Hitchcock: Saboteador. *El Mundo*, p. 11.

Gabrieloni, A. L. (2008). Écfrasis. *Eadem utraque Europa* 4(6), 83–108.

Gombrich, E. (2000). Acción y expresión en el arte occidental. En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (pp. 78-104). Debate.

King [Rey, M.]. (1940, 30 de julio). Belleza y cine de alta calidad: Rebeca, una mujer inolvidable. *El Mundo*, p. 11.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós.

Kracauer, S. (2016). *Ensayos sobre cine y cultura de masas: Escritores norteamericanos*. El Cuenco de Plata.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.

Muoyo, Adrián (2022), Domingo Di Núbila: En la década del ’30, si en el cine aparecía un personaje acaudalado no hacía falta aclarar que se trataba del malo de la película, Taipei. Crítica de cine, edición digital (25 de febrero). https://taipeirevista.com/index.php/2022/02/25/ Publicado originalmente en Revista *La Maga* (septiembre de 1996).

Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. La fabrique.

Stevenson, R. L. (1882). A gossip on romance. *Longman’s Magazine*, 1(1), 69–79.

Agustín Bernal

El silencio que habitó nuestras casas

Reseñas de las películas *Valor sentimental* y *Las normas de la casa de la sidra*



Fotograma de *Valor sentimental* (Trier, 2025).

Valor Sentimental es una película dirigida por Joachim Trier, heredero del cine dramático de Ingmar Bergman. Aquí tenemos una historia de rencores y tristezas anquilosadas en la memoria de una hija llamada Nora, interpretada por la gran actriz Renate Reinsve. Este malestar brota a raíz del distanciamiento de un padre, Gustav Borg, tras separarse de su esposa y madre de sus hijas, para dar rienda libre a su carrera como cineasta. El

abandono del padre hace mella en Nora, se inocula en su corazón como un veneno. Para debilitarla. Para trastocarla. El dolor, muchas veces, es una herida abierta. Al principio paraliza, confunde, causa llanto; luego hace estragos. Los ojos se ensombrecen, la espalda se dobla, los hombros se ablandan, el corazón se enfría, se arma una cueva y permanece metido en ella, oculto, temeroso de salir en la búsqueda del amor que necesita para curarse.

Sin embargo, Nora no está sola en su naufragio emocional. Hay una hermana menor, Agnes, que no recuerda su pasado de la misma forma que ella, y es quien la escucha, apoya y acompaña en sus momentos de repliegue y depresión. En una escena crucial a mitad de la película, Nora le pregunta a Agnes «¿Cómo pasó esto? Tú saliste bien, y yo toda jodida. ¿Por qué no te arruinó nuestra infancia?». La hermana tiene una respuesta clara: «Crecimos de maneras muy distintas. Yo te tuve a ti. Sé que te crees incapaz de querer, pero estuviste para mí cuando mamá estaba mal. Me lavabas el cabello, me peinabas. Me llevabas a la escuela. Me sentía segura».

Ante la ausencia del padre y las intermitencias de la madre, la ternura y el cuidado estuvieron a cargo de Nora, la hermana mayor.

Por lo demás, el film gravita en torno a la pregunta por el deseo del padre. Un deseo que a Nora se le presenta como un misterio que no logra comprender ni elaborar. Un deseo que supera tanto el plano del antojo localizado en una aventura amorosa, como el plano de la vocación artística. Nora se pregunta: «¿Por qué papá dejó de querernos?» La respuesta no es obvia. A lo largo de la película, esta inquietud se intenta responder de diversas formas: el padre tiene fama de artista bohemio, el padre se aleja de esa casa donde ha visto morir a su madre y fracasar a su matrimonio, el padre es un hombre extremadamente narcisista que sólo piensa en sí mismo y en su beneficio propio.

En cualquier caso, el padre no pudo «hacerse tiempo» para compartir con sus hijas. No pudo hacerse un lugar en la vida de sus hijas. El vínculo con ellas está mediado por el tamiz de su arte y no existe otro camino para

acercarse a ellas. Su hija más chica fue la protagonista en una de sus películas, y ahora, Borg, tiene pensado un papel principal para su hija mayor, en la próxima película que rodará en un futuro inmediato. Quizás sea éste el único modo que tiene de mostrar su amor. Quizás sólo sea esto un intento tardío y fallido por resarcirse de los errores cometidos en el pasado. El caso es que la hija no acepta el papel. Pero este recurso de incluir *el cine dentro del cine*, permite a Joachim Trier, ubicar al séptimo arte – y al arte en general- como ejercicio de sublimación. A medida que avanza con la propuesta del guión escrito para su hija Nora, nos damos cuenta de que el mismo retrata a Nora, y también a la madre de Gustav Borg, e ilustra, más exactamente, el episodio de su muerte.

Tenemos en *Valor sentimental*, una historia coral que encadena a tres generaciones de parientes. Tenemos una historia familiar unida a una casa histórica. Por eso la película abre con un plano largo a una casona bella y antigua. La casa, como cámara de amplificación de las historias que resuenan en ella, es la mayor protagonista. Trier hace hablar a la casa a partir del relato de una Nora chica que escribe sobre lo que observa en su rutina. La casa es algo vivo, que asume mil caras. Es una realidad que está más allá de lo que ven sus ojos; más allá de la arquitectura y de la mezcla de ladrillos y cemento que se hace presente en sus muros y fachada. Irguiéndose majestuosa, como una reliquia de otro tiempo, la casa es una compañera parlanchina que cuenta cosas, que deja ver otras, y alude a otras más que no se muestran, que son anteriores a la crisis de la familia Borg. Cuántas veces nos hemos dicho, en un gesto de autocomplacencia, si esta casa hablara ¡las cosas que contaría! Ese es el maravilloso caso de esta película de Joachim Trier.



Fotograma de *Las normas de la casa de la sidra* (Hallström, 1999)

Las normas de la casa de la sidra es una de mis películas favoritas de Lasse Hallström. Toda su filmografía es admirable. Cualquier domingo por la tarde, si estoy solo o acompañado, me puedo tirar en el sofá y ver cualquier largometraje de su repertorio estando seguro de que no voy a ser defraudado. Sin embargo, *Las normas…* es una caja de Pandora de la que brotan conflictos o dilemas éticos muy hondos y oscuros, que nos hacen estremecer y pensar una y otra vez en posibles soluciones para destrabar la perplejidad por la que permanecemos dominados. Basada en la homónima novela de John Irving, y con la participación del escritor en el guión, la adaptación que hace Hallström es excelente. El filme nos cuenta la historia de Homer Wells (Tobey Maguire), un joven huérfano criado en un hogar llamado St. Cloud, el cual, al no ser adoptado por ninguna pareja,

queda a cargo del Doctor Larch (Michael Caine), quien finalmente adoptará al chico como hijo —aunque no oficialmente— e intentará convertirlo en su sucesor. El doctor Larch es un mentor para Homer; le enseña conocimientos de medicina y, más exactamente, de obstetricia. Sin embargo, a medida que Homer crece, no se reconoce como médico -—de hecho, no tiene estudios universitarios— y comienza a cuestionar las prácticas de abortos que observa en St. Cloud. A partir de la llegada de un marino y una encantadora chica (Charlize Theron), que buscan *desembarazarse de un problema*, Homer piensa en hacer algo con su vida, «ver el mundo» como él mismo le dice al doctor. Con ellos dos se va, emprende el viaje -—un rito iniciático de la madurez— hacia la costa, donde es empleado como cosechador de manzanas en una finca. Allí conoce a otros trabajadores y tiene una aventura amorosa con la novia del marino.

El filme explora un amplio abanico de temas complejos: niños huérfanos, incesto, aborto, la cuestión de la ley y la ética; y otros, no más sencillos, pero sí más amenos: aventura, amistad, primer amor. Y hace todo eso sin caer en una filosofía de bolsillo ni en la sensiblería de cotillón. El planteo del director es muy sólido desde el primer fotograma: deja al espectador decidir qué opinión merecen estos temas.

En cuanto a mí, me interesó especialmente la cuestión de la paternidad. La pregunta acerca de qué es un padre o qué es admisible en el comportamiento de un padre, me parece que recorre todo el filme de manera oblicua. Veamos: de un lado, tenemos al doctor Larch, que además de buen ginecólogo, es buen hombre. Alguien que, sin ser progenitor, nos brinda la versión de un padre que es muy humana. Larch es capaz de interpretar y transmitir la ley, sin obedecerla a ciegas. Es capaz de ejercitar la ternura, esa cualidad que, según el psicoanalista argentino, Fernando Ulloa, consiste en un cuidado y alojamiento de aquel que es distinto a uno. Del otro lado, está el señor Arthur Rose, el jefe de cuadrilla de cosechadores, que embaraza a su hija Rose Rose, según sus palabras, «por amor», porque que dice amarla como no ama a nadie más en el mundo

(pequeña digresión: no me gustó que el padre incestuoso sea un miembro de la comunidad afro). Ambos son figuras paternas, ambos aman a su manera y ambos viven sin acatar la ley social. Pero mientras el primero discierne una ética que le impide vulnerar a otro a costa de su goce o del acto de imponer la ley a la fuerza -— recordemos que, en el filme, se nos dice que la ley vigente en Inglaterra admite el aborto— . El caso es que el doctor Larch lo practica tras escuchar el relato de mujeres desesperadas que no pueden maternar. El señor Rose, en cambio, se refugia en su distorsionada visión del amor, y *hace de su capricho la única ley*, falsa ley —revestida del más puro egoísmo— que desconoce el límite infranqueable más allá del cual se causa daño.

Por último, del doctor Larch, magistralmente interpretado por Caine, nos sorprenden, gratamente, cada una de sus actitudes: por ejemplo, el trato tierno que prodiga a los niños huérfanos a los que todas las noches les lee un cuento y despide diciendo: «Buenas noches, príncipes de Maine y reyes de Nueva Inglaterra»; el doctor Larch lleva la ternura como bandera y escudo contra el desamparo al que cientos de niños son condenados en este mundo. Otra acción conmovedora es la que se revela al final; cuando Homer se entera de que la radiografía que llevaba en su portafolios, no es la suya, y que los problemas con el corazón no eran de él sino del doctor, que se la dio para evitar que lo recluten para la Guerra.

Voy a concluir acá, con la siguiente frase de Dickens, que es leída por Homer más o menos a la mitad del filme: «Si he de resultar yo el héroe de mi propia vida, o si ha de ocupar ese puesto otro cualquiera, habrán de revelarlo estas páginas». Esa es la misión del espectador: llegar hasta el final de esta historia, para saberlo.

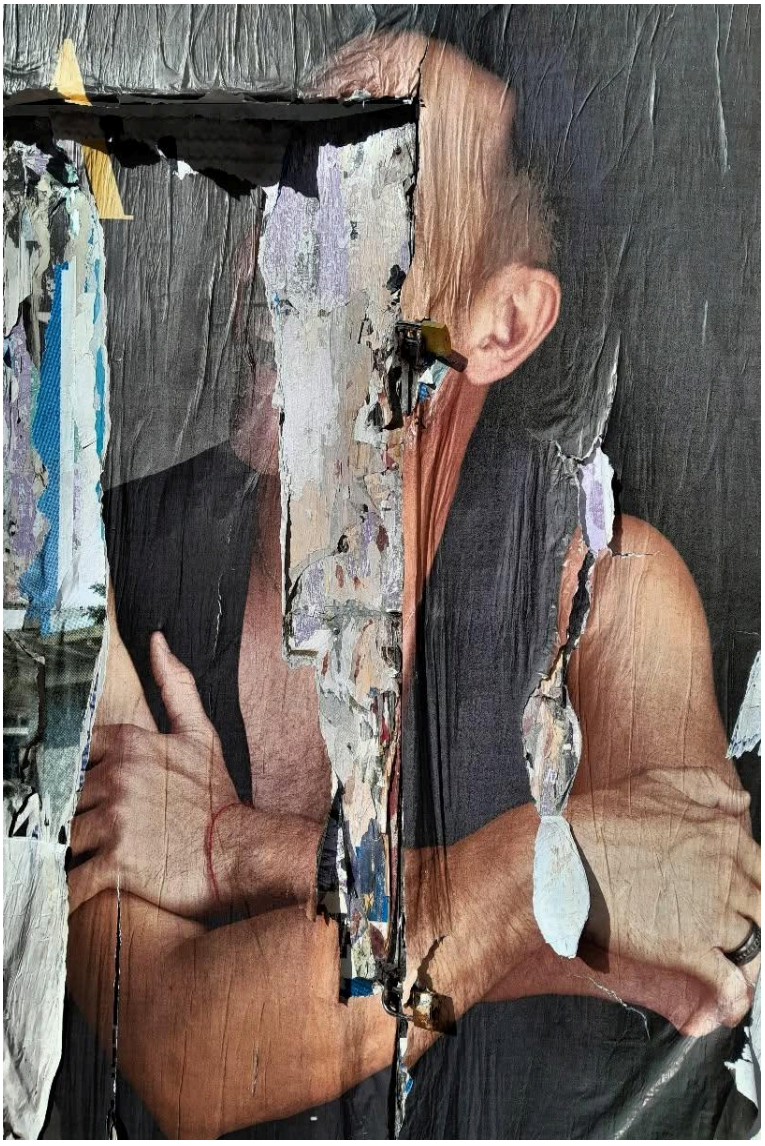
Referencias

Hallström, L. (Director). (1999). *Las normas de la casa de la sidra* [Película]. FilmColony; Miramax.

Trier, J. (Director). (2025). *Valor sentimental* [Película]. Mer Film; Eye Eye Pictures.

Natalia Pérez

«La tormenta que arrancó el árbol»



Fotografía tomada por Alejandro Lamas (2026), sin título.

A Patricia, mi mamá.

En la película *Demolición* (2015), Davis Mitchell (Jake Gyllenhaal), un joven hombre que se dedica a las finanzas, tiene un accidente de auto, su mujer queda en grave estado, su vida pende de un hilo. La película, que dirigió Jean-Marc Vallée, empieza con ese viaje en auto: Davis junto a su esposa Julie.

En ese otro tiempo que se despliega en los sanatorios, Davis pone unas monedas en esas máquinas expendedoras para comprarse un chocolate, unas m&m's.

Al caer, la golosina queda trabada, Davis se indigna, consigue el contacto del proveedor de las máquinas expendedoras. Su mujer muere y ante esta tragedia es como si él quedase congelado en ese detalle.

Empieza un reclamo burocrático que se va desarrollando de una manera inesperada: empieza a intercambiar cartas con Karen Moreno (Naomi Watts). Las cartas tienen un tono de carta de reclamo al consumidor, y en un momento empiezan a filtrar su historia (¿acaso no es siempre un poco así?), le cuenta por qué estaba en el hospital, le cuenta cómo es su vida, dónde conoció a su mujer y por qué se casó con ella sin estar enamorado.

Desde que la vi, la sentí emparentada con el libro *El año del pensamiento mágico* (2021), donde Joan narra la muerte de su esposo John Gregory Dunne, su relato empieza así:

La vida cambia deprisa.

La vida cambia en un instante.

Te sientas a cenar y la vida que conocías se acaba.

La cuestión de la autocompasión.

Joan narra, con una distancia llamativa, ese año que llamó de «pensamiento mágico», el año en el que estuvo en un limbo, un limbo

parecido a aquel en el que está Davis, quien, mientras pasan los días desde la muerte de su esposa, empieza a sentir una gran curiosidad, empieza a prestar atención a las personas, a las cosas, a su entorno.

Sabemos que Julie le decía que estaba como ausente, que no prestaba atención.

Ahora que su experiencia se transformó radicalmente, tocando su cuerpo, empieza a balbucear un relato (en las cartas a Karen y luego en sus encuentros), que le permita decir y ubicar algo indecible como la muerte de su esposa. Davis, el protagonista de la película, ve un árbol caído y advierte que todo se ha vuelto metáfora, dice: «Soy el árbol arrancado, la tormenta que arrancó el árbol».

En otro momento, su suegro, Phil (Chris Cooper), le dice que para arreglar cualquier cosa hay que desarmarla y descubrir qué es lo importante.

Davis que por momentos está en un registro literal: empieza a desarmar todo, la heladera que gotea, la puerta del baño de su trabajo, la cafetera.

Desarma y no puede volver a armar, ¿no puede volver a a(r)mar ?

¿Acaso es fácil descubrir qué es lo importante y qué no lo es?

¿Cómo se vuelve a ensamblar algo que se desarmó?

Entre las transformaciones que el personaje atraviesa, deja su trabajo en finanzas y se acerca a una obra en construcción, dice que necesita trabajar con algo real : «no más zanjas imaginarias».

Pasa del traje que ajusta su cuerpo a una remera y pantalón ancho; se acerca a una obra en construcción y pide trabajo, como no se lo dan, insiste y paga por trabajar (¿como en un análisis?), allí le dan la tarea de demoler.

Con una maza tira abajo paredes, incansable, con una energía nueva.

En esos movimientos de su cuerpo, que ahora transpira y se dispone de otras maneras, todo su cotidiano se va moviendo, como si demoler sintonizara con el momento que vive: es la tormenta que arrancó el árbol, el árbol arrojado fuera de su lugar y la extrañeza y la insensatez.

Joan también describe algo de ese pensamiento trastocado:

> Ya estaba muy avanzado el verano, meses después de la noche en que yo había necesitado estar sola para que él volviera, cuando por fin reconocí que a lo largo del invierno y la primavera se habían dado momentos en los que yo había sido incapaz de pensar racionalmente. Yo había estado pensando igual que los niños, como si mis pensamientos o deseos tuvieran el poder de darle la vuelta a la narración y cambiar los resultados. (Didion, 2021, p. 34)

¿Cómo volver a ligarse a la vida después de una pérdida?

En otra escena de la película, Karen y Davis van al mar, Karen le pregunta si no extraña a Julie; mientras él le cuenta que su esposa adoraba el mar, se le aparece, como un reflejo, como una aparición y por primera
vez llora.

Cuenta cómo cuando ella le tocaba el pelo estando él con la cabeza apoyada en su regazo, lo hacía acordar a cuando estaba enfermo y su madre hacía ese mismo gesto tranquilizándolo.

Joan dice:

> Llegó un momento de aquel verano en que me empecé a sentir frágil e inestable. Se me enganchaba una sandalia en la vereda y eso me obligaba a correr unos pasos para evitar caerme. ¿Y si no lo evitaba? ¿Y si me caía? (Didion, 2021, p. 142)

¿Qué experiencias son como una caída y cuáles como una demolición?

Vuelvo al comienzo, a ese detalle que me inquietó: la golosina atascada en la máquina expendedora 714 del Hospital de San Andrés.

Ese reclamo burocrático que se transforma en cartas: del lenguaje del formulario a las cartas de amor, de querer que te devuelvan el dinero a saber que hay algo imposible de recuperar.

> (...) el detalle de su boca y de sus ojos, la pared rosa de aquella montaña, el jarrón roto que colocamos junto a la puerta de nuestra casa de la playa, su vestido colgado en la puerta, sus papeles de trabajo esparcidos sobre la gran mesa del estudio, el aroma inconfundible de su piel y de la hierba cortada en los meses de la primavera. Una y otra vez, el detalle se revela

antiguo y nuevo a la vez, de un modo que lo invisible emerge en la superficie de lo que vemos. (Recalcati, 2025, p. 115)

Referencias

Didion, J. (2021). *El año del pensamiento mágico* Penguin Random House Grupo Editorial.

Lamas, A. (2026, 28 de abril). Sin título [Fotografía]. Facebook. https://www.facebook.com/alejandrolamasfotos

Recalcati, M. (2025). *La luz de las estrellas muertas. Ensayo sobre el duelo y la nostalgia* Anagrama.

Vallée, J.-M. (Director). (2015). *Demolición* [Película]. Fox Searchlight Pictures; Black Label Media.

Maia Ferro

Sin Serif



Afiche de *Sin Serif*, miniserie documental de Maia Ferro (2026). Trailer

Poetas Santafesinos nos transportan a su imaginario a través de sus historias de vida, sus textos y cómo viven hoy su entorno poético. Con poemas recitados y audiovisuales, cada episodio despliega la impronta de sus protagonistas: Nacho Gebala Elias, Cecilia Gallino, María Paula Alzugaray y Rocío Muñoz Vergara. (Ferro, 2026)

Sin Serif es una miniserie documental de cuatro capítulos que presenta la poesía y el mundo de las letras como excusa para descubrir lugares, ciudades, realidades, personas y personajes de la provincia de Santa Fe. El abordaje pretende romper con la idea solemne de la poesía y la literatura en general. Proponiendo artistas de la región que además de poetas, son *personajes* atractivos que se animan a estar frente a cámara, a intervenir los guiones de los episodios y a representarse a sí mismos, logrando variedad de estilos, generaciones y perfiles.

El 21 de septiembre de 2026 tuvo lugar su *avant-première* en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en el auditorio Jorge Luis Borges, en la ciudad de Buenos Aires. Durante la presentación se proyectaron los cuatro capítulos de la serie y, posteriormente, se realizó un conversatorio.



Fotografía tomada durante la presentación del documental en el Auditorio Borges.

En Rosario, el estreno está previsto para el 10 de diciembre de 2026 en el Centro Cultural Lumière, con la presencia de la directora, el equipo de realización y los protagonistas.

Mateo Alabern

Se me pasó el tiempo jugando





Fotografías de la *Máquina de Sonar* tomadas por el autor del artículo en Rosario, Argentina (2026).

«Componer es plantearse un problema temporal, porque la música es tiempo», dijo Carmelo Saitta en el documental *Carmelo Saitta, collage 1944* (Gino Gelsi, 2023). En esta pieza audiovisual, Carmelo recorre su vida y trayectoria de una manera reflexiva, con la música y el tiempo como ejes centrales. Además de todas sus composiciones, en este documental se muestra brevemente cómo ideó *La Máquina de Sonar*, una escultura sonora en la que se mezclan las ideas del tiempo, la música y el juego.

No sé mucho del tiempo, pero sé que cuando juego se me pasa volando.

Qué terreno peligroso en el que nos metemos cuando nos ponemos a hablar del tiempo: la gente se sensibiliza, pensamos que a veces no lo aprovechamos lo suficiente e intentamos calcular cuánto nos queda. Pero, ¿cómo medimos todo eso? ¿Siempre transcurre a la misma velocidad? Si para mí siempre es distinto cuando hablamos del tiempo en la música, ni te digo si me estoy divirtiendo.

Dentro del predio del Jardín de los Niños se encuentra *La Máquina de Sonar* de Carmelo, una escultura sonora perteneciente al Territorio de la Invención junto con *La Máquina de Volar*, *La Máquina de Trepar* y *El Taller de Leonardo*. Cuenta con una propuesta lúdica muy interesante y participativa que se aborda con ternura. Pero antes de hablar de lo que propone, debemos saber lo que tiene y cómo funciona.

La Máquina de Sonar busca que el público se involucre en la producción de estructuras musicales diversas a partir de movimientos como girar, empujar, tirar. Su estructura principal consiste en una base pentagonal y cinco niveles de altura, mientras que cada uno de estos niveles cuenta con toboganes y sistemas de acción manual que hacen sonar juegos de campanas tubulares con afinación pentatónica (con Do#4 como fundamental). A su vez, posee dos módulos periféricos a nivel del piso con diversos instrumentos de percusión. Por último, La Isla Acuática Musical (LIAM) es un sistema de polea que, a través de una palanca, emite notas por caños de PVC que suenan gracias a la presión que hace el agua sobre el aire.

Surgen muchas dudas al entrar a este dispositivo, como por ejemplo: ¿cuándo es tarde para empezar a hacer música? ¿Cuál es la diferencia entre música y ruido? ¿Cómo se mide el tiempo en la música? ¿En segundos o en notas? ¿Cómo se nos pasa el tiempo cuando estamos tocando? ¿Y cuando estamos jugando?

De todas estas cosas hablé con Ignacio de 7 años. Con Graciela que tiene 68. También con Paula, que acaba de cumplir 30. Lo que tienen en común es que pasaron a hacer música por *La Máquina de Sonar*. Sin ningún tipo de conocimiento académico previo, lograron distinguir el ruido de la música realizando acciones intencionadas dentro de un contexto.

Música/Sonido/Ruido

En sí, la música se hace de ondas sonoras que viajan por el aire hasta nuestros oídos, al igual que el ruido; quienes le damos el título de música somos nosotros, sumando la intención del creador con la interpretación del oyente. Se piensa que el ruido es algo contrario a la música, algo que no suena de manera armoniosa y que no posee un tono afinado, lo cual puede ser cierto. Pero me parece que una definición más apropiada es la siguiente: el ruido es todo sonido que interrumpe el discurso sonoro o llega a la oreja en un contexto inadecuado. Supongamos que mientras vos y yo hablamos, el mensaje de nuestras voces se empieza a perder en el aire debido a que alguien comenzó a tocar al lado nuestro una pieza de Chopin en un piano de cola. Puede sonar hermoso, pero en ese determinado contexto, ese sonido tiene el mismo rol que el de un taladro cuando pasás cerca de una construcción, es ruido. La creación de música tanto en un instrumento como en *La Máquina de Sonar* depende del contexto y de nuestra intención.

El espacio público

Qué importante que es hoy en día tener un espacio como el Tríptico de la Infancia. Entre tanta incertidumbre y violencia hay espacios que sobreviven y contienen. Tanto El Jardín como La isla y La Granja son espacios públicos de la ciudad que, a través de un gran abanico de propuestas y dispositivos, promueven el acceso y la participación de todas las personas, contemplando distintas edades, géneros, capacidades y necesidades.

Veo la cultura como una herramienta de transformación social, y es en lugares como estos donde se logra alcance y contención de una manera única. El encuentro que generan es sumamente necesario al tener infancias que pasaron gran parte de su vida aislados por una pandemia, con una sociedad que sufre las consecuencias que nos dejó. Estas se ven reflejadas en el individualismo y la falta de empatía y de sentir colectivo que estamos atravesando.

Siempre recomiendo que quien pueda visite el Tríptico, y quien tenga ganas, pueda anotarse para ser coordinador en este proyecto. Son espacios muy valiosos y, como dijo la Chiqui González en el *Manifiesto de los chicos* (2009): «Cuidemos lo público porque para algunos es lo único».

Juego, arte y tiempo

Al estar tanto tiempo jugando me doy cuenta de lo distinto que puede percibirse el tiempo. Veo como se acelera cada vez que me divierto y como parece interminable siempre que me aburro. En el Jardín el tiempo suele pasar muy rápido.

En el libro de Carmelo Saitta (2014) *Artículos: Música, cine, pedagogía, entre otros*, se habla de tres dimensiones del tiempo: el tiempo físico o cronométrico, el tiempo vivencial o psicológico y el tiempo virtual. A interpretación mía, podríamos brusca y brevemente definir al tiempo cronométrico como aquel que medimos y sistematizamos. Por otro lado, el psicológico sería la relativización de la experiencia temporal por las

actividades mentales y la experiencia propia, ya sea previa o presente. Para pensar el tiempo virtual voy a citar a Susanne Langer (1996), que dice:

> Todo cuanto sólo existe para la percepción y no desempeña un papel corriente, pasivo, en la naturaleza, según ocurre con los objetos comunes, constituye una entidad virtual. No es algo irreal; a donde les confronta a ustedes, ustedes realmente la perciben, no la sueñan ni imaginan percibirla. La imagen en un espejo es una imagen virtual. (p. 14)

Podemos decir entonces que una obra de arte es un objeto virtual, ya que no pertenece al mundo real ni al de las ideas.

Al jugar con la música, estamos dando saltos entre estas tres dimensiones temporales, presenciando obras (objetos virtuales) con un tiempo cronométrico, el cual es afectado por el tiempo psicológico, que depende de las vivencias y emociones de cada persona. Quién diría que esas ondas sonoras que viajan por el aire nos harían vivenciar el tiempo de una manera tan particular, mientras El Jardín está en funcionamiento durante 5 horas, estas van danzando en nuestra percepción, pudiendo parecer desde 5 minutos hasta 5 días.

Creando canciones sin ser profesionales y analizando obras sin ser críticos expertos, esta máquina nos permite abrir nuestras puertas a la música e igual de importante, abrir las puertas de las infancias a la música mediante lo lúdico. Todos los fines de semana, el público de Rosario y sus visitantes llegan a *La Máquina de Sonar*; con simples acciones y la intención de divertirse, hacen música jugando.

Sobre Carmelo, creador de la máquina

Carmelo nació el 23 de enero de 1944 en Stromboli, Sicilia, una isla pequeña con un volcán activo, ubicada al sur de Italia. Vino a Argentina en 1951 y tiene una extensa carrera abocada principalmente al campo de la música; es compositor, director, instrumentista y docente. También se

adentró en el cine y el campo audiovisual, mezclando a menudo estas dos artes tanto en la práctica como en la enseñanza.
Información adicional sobre su carrera y obras puede encontrarse en su página web: carmelosaitta.com.ar

Más sobre *La Máquina de Sonar*

Curiosamente, en este dispositivo todo ronda el número 5 (pentágonos, escala pentatónica, cinco niveles, etc.). Esto es con la intención de establecer un vínculo con el sistema musical precolombino, es decir, el que precede al proceso de colonización y la impuesta euro-centralización de la música. En cuanto a la forma del pentágono, también lo podemos relacionar con su origen en la visión de Agripa de Nettesheim, del cual se deriva el dodecaedro dibujado por Leonardo Da Vinci para la *Divina Proportione*. Esta imagen se muestra en *El Taller de Leonardo*, donde también podemos ver los inicios de mecanismos e invenciones que dieron lugar a la creación de máquinas semejantes a la creada por Carmelo.

Referencias

Gelsi, G. (Director). (2023). *Carmelo Saitta, collage 1944* [Película]. Fueye films.

González, M. de los A. «Chiqui» (30 de mayo de 2009). Manifiesto de los chicos. https://chiquigonzalez.com.ar/project/manifiesto-de-los-chicos/

Langer, S. (1996). *Los Problemas del Arte* Ediciones Infinito.

Saitta, C. (2014). *Artículos: Música, cine, pedagogía, entre otros*. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. http://www.cmmas.org/librosaitta

Jorge Horst

I. *La Maga* … a Carmelo

II. Sobre música y cine



Fotograma del documental *Carmelo Saitta, Collage 1944* (Gelsi, 2023). Se trata del momento en que Carmelo recuerda la presencia de su abuelo en la película *Stromboli, Terra di Dio* (Rossellini, 1950)

I. *La Maga*... a Carmelo, junio de 1994

«La Maga... a Carmelo» es un texto que surgió motivado por la escucha y el escrutamiento de la obra *La Maga o el ángel de la noche* (1989), compuesta por Carmelo Saitta para sonidos electroacústicos.

Tiempo, espacio, texto, sonido, audición, lectura, imagen interior, trama, guion, relato, trasmisión, expresión, discurso, y quizás muchas aristas más, se activan en esta experiencia casi sinestésica.

Esta especie de écfrasis, cual *eikón* poético, nocturna/navega entre elementos técnicos y no tanto, y surge como emergente de una sensible, profunda y persistente audición en tiempo real. El resultado se plasma como una traslación de la dimensión sonora a la textual, donde el tiempo se convierte en espacio de representación escritural (lo que dura la música, encuentra un locus análogo en/durante el texto). De tal manera, si se lee lo escrito en correlato, mientras la música ocurre, se podrá apreciar, en esa cordillera de sentidos, una cierta instancia de posible adherencia entre lo que suena y lo leído.

La Maga ...

...imperceptible

como asomando

tímida

murmura

bocca chiusa

desplegando

pliegues

acrecentándose

con arrugas

frotando membranas corrosivas

fragorosas

Densos manojos resplandecen

centelleantes

con crudos buriles

que pulsan

latiendo

friccionan

Alternantes

objetos

vibrando

que percuten pieles

no solo graves

raspan

quiméricos

en instrumentalidades

ilusorias

Imprevisible

Nuevos metales-ecos

tientan

Repentino

En giros

de rumbos

dirigidos

que mutan

rugosos

derroteros

iterados

en trayectorias

raspadas

sacudidas

Maderas placas

Ecos lejanos

Leves vocerío

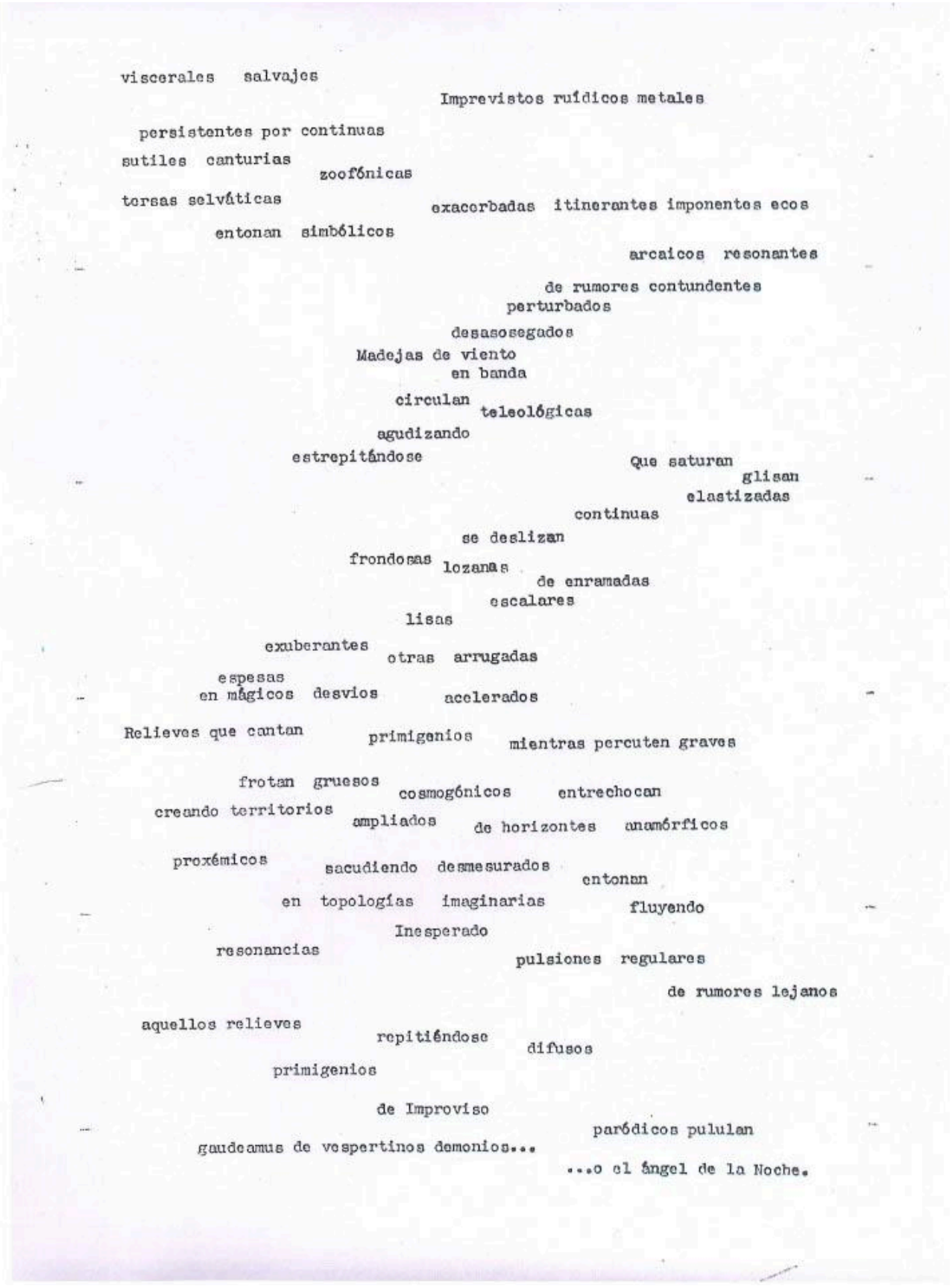
de resonancias

suaves

como animales

lejanos

dóciles cantan



Facsímil del original del texto escrito en 1994 por Jorge Horst a partir de la obra *La Maga o el ángel de la noche*, de Saitta, de 1989.

II. Sobre música y cine

Octubre 2026.

1.

La música diegética es intraterritorial, pues está encapsulada conviviendo con la trama como un personaje más. En cambio, la extradiegética pervive en la frontera límbica, interior-exterior, entre el film y el espectador.

Convergencia y divergencia.
Centrípeto y centrífugo.
Adherencia/empatía y desconexión; separación/ecpatía o apatía.

En la extradiégesis, el cine no se entera de que la música lo observa y condiciona a la vez. Incluso, hasta podría ser que, sin ella, él resultaría sensiblemente diferente.

2.

Posible corpus lexical transdisciplinar:

Armonía
Color
Contrapunto
Densidad
Diacronía y sincronía
Dialéctica y convivencia
Diégesis y extradiégesis

Direccionalidad y orientación
Discurso
Espacio
Estrato
Leitmotiv
Montaje
Paradigma (y Sintagma)
Plano
Prosodia
Ritmo
Secuencia y secuenciación
Sintagma (y Paradigma)
Subordinación, complementariedad e independencia
Superficie
Teleología
Tempo
Textura
Tiempo
Trama

... y muchos variados etcéteras...

3.

¿Qué denoconnotada trama entraman cuando traman la dupla cineasta/compositor?

¿Qué conjuros surgen/nutren esa extraordinaria y estrecha interacción simbiótica?

Entrelazan caminos, recorren senderos de doble vía, vienen y van interdisciplinas.

Los casi primigenios e iniciáticos Sergei Eisenstein, Edmund Meisel, Gavriil Popov y Sergei Prokofiev.

Entre múltiples y maravillosas singularidades, el *tempo* y las sutiles polirritmias de Akira Kurosawa y también la magnificencia pero intimismo a la vez en conjunción con Fumio Hayasaka, Masaru Sato y Toru Takemitsu.

La estrecha convivencia de alucinantes tiempos y espacios diversos que comparten Andrei Tarkovsky y Eduard Artemiev.

Además de citar a Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Ingmar Bergman, con su excepcional y singular arte, convoca a Erland von Koch y Erik Nordgren.

La reunión de Robert Bresson con Jean Wiener y Phillippe Sarde, más allá y a pesar del uso de músicas preexistentes y de su austero concretismo sonoro que aquel prefería.

La fantástica cofradía entre Federico Fellini y Nino Rota, con su fabuloso desparpajo, agudeza, audacia y sagacidad.

Wim Wenders y sus numerosos compositores de múltiples categorías musicales, haciendo de la música un elemento axial en su producción, al igual que su coterráneo Werner Herzog, que trabajó con Florian Fricke y Ernst Reijseger, entre muchos otros colaboradores más.

El prolífico y omnipresente John Williams con Steven Spielberg, George Lucas, Chris Columbus, Oliver Stone, Robert Altman, Sidney Pollack, Alan Pakula, Richard Donner, *et alii*...

La dialéctica *minimal/maximal* entre Peter Greenaway y Michael Nyman.

La profundísima y visceral Margarethe von Trotta con Nicolas Economou, André Mergenthaler, Christian Heyne y, por supuesto, el inefable Ennio...

Ennio Morricone, que además de conjugarse con Sergio Leone, Giuseppe Tornatore, lo hizo con centenares de directores más, plasmando una extraordinaria, asombrosa, inagotable y perenne singularidad.

... y siguen ...

Inventario de semblanzas



Fotografía tomada por Patricio Savage Cummins en 2021, *El trabajo que no se ve*.

Programa Cine Debate y Escritura (PCDE) es un espacio de reflexión y acción que ha crecido y se ha consolidado en la Facultad de Psicología de la UNR a lo largo de más de diez años. Su trabajo se desarrolla en la triple misión universitaria (extensión, investigación y vinculación). Cuenta con el auspicio y la Declaración de Interés Académico por parte del Consejo Directivo de la Facultad.

El PCDE propone el cine como un eje central para el debate social. Su labor se enfoca en generar reflexión crítica sobre el capacitismo y otros marcos de dominación, buscando así fomentar la accesibilidad, la inclusión y los Derechos Humanos. Para lograrlo, el Programa organiza encuentros abiertos de cine debate, desarrolla propuestas pedagógicas específicas y mantiene recursos de apoyo como una Biblioteca digital y Aula virtual.

En su ámbito de Investigación, el PCDE articula el proyecto Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027, buscando sistematizar y profundizar el conocimiento en este campo. Esta labor se nutre de una red de vinculación que incluye colaboraciones estratégicas con la Asociación Gremial COAD, el Movimiento de Unidad de Ciegos y Ambliopes de Rosario (MUCAR), la Escuela Provincial de Cine y Televisión (EPCTV), el Instituto de Danzas Isabel Taboga, el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 5 (ISFDyT N° 5) de Pergamino y la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) en Brasil.

Parte de las reflexiones y el camino recorrido por el Programa se recogen en el libro *Aguafuertes de cine*, una compilación de trabajos que se propone compartir y continuar el diálogo generado a lo largo de su historia.

El Programa tiene su sede en la Facultad de Psicología, ubicada en la Ciudad Universitaria de Rosario (CUR), un predio conocido coloquialmente como «La Siberia». Los encuentros físicos se realizan en la Sala Audiovisual 1.11 y sus recursos y contenidos virtuales se gestionan a través del Aula 3123 en la plataforma *Comunidades UNR* Psicología.

Contacto:

Institucional progcinedebateyescritura-psi@unr.edu.ar

General cinedebateyescrituraunr@gmail.com

Biblioteca Accesible es un dispositivo que se sumó en 2019 a la Biblioteca «Dr. Juan Carlos Gardella» de la Facultad de Psicología, UNR.

Su tarea principal es garantizar el acceso a la lectura y al material académico a estudiantes, docentes e investigadores con discapacidad o barreras que impiden el acceso a la lectura de modo tradicional. Se ocupa de la adecuación y producción de textos en formato de texto plano, lo cual facilita la conversión a diversos formatos accesibles, para quienes, en función de su lectura, utilicen magnificadores, lectores de pantalla, pulsadores, reproductores de audio y otras tecnologías.

Hoy esta Biblioteca es parte del Área de Accesibilidad de la Facultad, encargada de acompañar las trayectorias académicas de estudiantes con discapacidad, coordinar procesos de adecuaciones curriculares y ofrecer lo que se conoce con la denominación de «ajustes razonables». Con este fin, se ponen al alcance de la comunidad educativa computadoras con software específico, material didáctico accesible y se implementan diversas estrategias orientadas a posibilitar una mayor equidad en las trayectorias de las personas con discapacidad. Asimismo, se promueve la capacitación sobre la importancia de la accesibilidad y los derechos de las personas con discapacidad al interior de la comunidad universitaria.

El Área de Accesibilidad se vincula con distintos espacios institucionales, entre ellos, con el PCDE. Esta articulación facilita la socialización de lecturas y vuelve asequible material relacionado con la concientización acerca de la discapacidad, con la intención de promover la intervención dentro del Modelo Social de la Discapacidad.

Contacto: bibliotecaaccesible-psi@unr.edu.ar

Editores de este volumen

Mariela Ragone (editora y compiladora) es psicóloga y profesora, posee una Especialización Docente en Programas Socioeducativos. Además, cursó estudios iniciales de Bellas Artes (UNR) y una Maestría en Historia en la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF).

Actualmente, se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Psicología (UNR) y en el Profesorado de Educación Especial del ISFDyT N° 5 de Pergamino. Ha participado en tareas de investigación, docencia y extensión en la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA, sede Pergamino) y en la Universidad de Concepción del Uruguay (UCU, sede Rosario).

En el ámbito de la UNR, dirige el PCDE y es la docente responsable del taller anual Escrituras y pantallas: perspectivas sobre accesibilidad, cine y movimiento. Asimismo, codirige el Proyecto I+D Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027; e integra la Comisión de Accesibilidad de dicha Facultad. Es autora y compiladora del libro *Aguafuertes de cine* (2025), obra que sistematiza una década de labor colectiva en el PCDE. Sus publicaciones académicas se centran en la intersección entre epistemología, teoría social, salud mental y accesibilidad.

Contacto: marielaragone@gmail.com

Álvaro Uribe (consejo editorial) es Psicólogo y Profesor de Psicología. Cuenta con una Diplomatura en Acompañamiento Terapéutico y Salud Mental y otra de Abordaje de los Consumos Problemáticos. Es cursante de la Especialización en Psicología en el Ámbito Jurídico Forense y se desenvuelve como auxiliar docente en las cátedras Teoría Social y Psicología en el ámbito Jurídico Forense de la Facultad de Psicología, UNR. Forma parte del Programa de Referentxs de Trayectorias Estudiantiles perteneciente a la Secretaría Estudiantil de la Facultad de Psicología, UNR.

Se desempeña como colaborador técnico en el PCDE haciendo publicaciones en la plataforma Comunidades con herramientas de accesibilidad. Además, integra el Proyecto I+D Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027, y el Proyecto de Investigación PID-UNR titulado: «Entre la protección de derechos y la punición: discursos y prácticas de las agencias del sistema penal juvenil de la provincia de Santa Fe a partir de la entrada en vigencia del Código Procesal Penal Juvenil (Ley N° 14.228)».

Su labor se ve motorizada por el recorrido que ha tenido en la coordinación de grupos para personas privadas de su libertad en cárceles de Santa Fe que lo llevó, a investigar para su Trabajo Integrador Final, titulado «La cárcel como primer ¿hogar?: aproximaciones sobre la función materna en niños/as hijos/as de mujeres privadas de su libertad» y a desarrollarse como trabajador, en la actualidad, en la Corte Suprema de Justicia de la Provincia de Santa Fe como Perito y en el ámbito de la Salud Pública como Psicólogo y Acompañante Terapeutico.

Contacto: uribealvaro96@gmail.com

Benjamín Campos Acencio (consejo editorial) es psicólogo egresado de la Facultad de Psicología, UNR. Formó parte del Cuadro de Honor de Graduados del año 2024 que organiza la revista *Punto Biz*.

Se dedica a la práctica clínica del psicoanálisis en su consultorio particular. Además, forma parte del equipo de psicólogos del SAIE de la institución Fort-Da.

Contacto: benjaminacencio1@gmail.com

Bruno Vega (consejo editorial) es estudiante avanzado de Psicología, UNR, realizó una Diplomatura en Acompañamiento Terapéutico y es Técnico Superior en Publicidad, graduado del ISET N° 18.

Desde su labor como acompañante terapéutico, ha puesto el foco en infancias e inclusión en contextos escolares y deportivos. Esta trayectoria

abarca intervenciones directas en casos de Trastorno del Espectro Autista (TEA), hipoacusia y enfermedad de Alzheimer. Las experiencias en instituciones escolares, psiquiátricas y clubes han contribuido a su interés por desarrollarse en el ámbito de la educación, lo comunitario y lo deportivo.

En cuanto a su recorrido académico, ha participado en las áreas de investigación, extensión y docencia, como becario del Proyecto I+D Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027; como auxiliar docente de la cátedra Teoría Social; como integrante del Proyecto de Extensión Universitaria Radio poriajhú en Capitán Bermúdez; y realizó una Práctica en RISAM (Hospital Eva Perón) en 2023, vinculada a la cátedra Salud Pública y Salud Mental. Ha realizado seminarios y jornadas de formación en temas como discapacidad, infancias, consumos problemáticos de sustancias y derechos humanos.

Contacto: vega.bruno85@gmail.com

Elisa Rossetti (consejo editorial) estudia psicología, es técnica en producción agropecuaria, realizó una formación como acompañante terapéutica en el Programa Andrés Rosario y la Diplomatura de Acompañamiento Terapéutico, UNR.

Trabajó como docente de talleres de cocina para niñes, vendedora de camisetas de fútbol, vendedora de libros, en una panadería y como docente de italiano (en fin, polirrubros). Los últimos cuatro años trabajó como acompañante terapéutica en instituciones psiquiátricas y en escuelas, en geriátricos y en casas-hogar.

Su trayectoria en el cine se desenvuelve en proyectos más surrealistas, como «Imaginario: sujeto a la libertad onírica» y «Orale», o «Sorelle», y otros proyectos más experimentales, volcados a la tarea de la improvisación. Ha participado en estos proyectos y en otros como directora de arte, producción y actuación. Actualmente, se encuentra trabajando en

filmografías de terror, resultado de investigaciones sobre lo siniestro, el horror, lo visceral, y todo lo irrepresentable o irremediable.

Contacto: elisarossetti99@gmail.com

Macarena Flores (consejo editorial) es psicóloga, docente y acompañante terapéutico.

Se desempeña en el ámbito clínico desde la orientación psicoanalítica, con jóvenes y adultos; en la docencia de nivel secundario y superior (Colegio Icade e ISFDyT N°5 de Pergamino); y como acompañante de infancias en contextos escolares. Ha participado en la ayudantía de la cátedra Psicología del Lenguaje y del Desarrollo (2018-2019) y en el Proyecto de Extensión «Desarrollo en primera infancia» (2017-2018), de la Facultad de Psicología, UNR.

Su práctica se orienta al trabajo singular y grupal, promoviendo la construcción de lazos y espacios de encuentro. Se mantiene en formación constante en temáticas vinculadas a infancias, discapacidad, sexualidades, familias, orientación vocacional y psicología del deporte.

Contacto: psimacarenaflores@gmail.com

Patricio Savage Cummins (consejo editorial) es estudiante avanzado de la Facultad de Psicología, UNR.

Ha participado como ayudante de cátedra en Problemas Epistemológicos de la Psicología y en Perspectivas en Educación. También integra el PCDE, que le permitió realizar un contrapunto entre lo académico y lo audiovisual, hecho que lo inspiró, gracias a las posibilidades de la edición, la narrativa, la música y la imagen, a estudiar Realización Audiovisual en la EPCTV y recibirse en 2023. Ha dirigido un documental llamado «El Libertador», un cortometraje llamado «Hermanos», y se desempeñó como Director de Fotografía en «Jaque Mate» y Director de Sonido y Post-producción en «Malófago» y «Petunia».

Se ha desempeñado como tallerista y profesor en diversos Centros Educativos Terapéuticos, tales como El Trampolín y el Instituto de Neuropsicología Clínica.

Contacto: patriciosavage@gmail.com

Autores y autoras que participan en esta edición

Sandra Caponi es Profesora Titular del Departamento de Sociología y Ciencia Política de la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Posee una sólida formación académica que incluye una Licenciatura en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), y una Maestría y un Doctorado en Lógica y Filosofía de la Ciencia por la UNICAMP (Brasil). Complementó su trayectoria con una Estancia Posdoctoral Senior en la prestigiosa École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, Francia.

Dictó clases como profesora invitada en la EHESS, en el Collège de France, en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la Universitat Rovira i Virgili, entre otras. Coordinó el proyecto Capes-Cofecub (en convenio con la Universidad de París-8) de 2019 a 2024. Obtuvo un *Grant* María Zambrano de la Unión Europea para realizar una estancia en la Universitat Rovira i Virgili-España (2023-2025).

Se desempeña como Investigadora del CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil). Es Investigadora externa del Medical Anthropology Research Centre (MARC) del Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social (DAFITS) de la Universitat Rovira i Virgili (España).

Contacto: sandracaponi@gmail.com

Uma Taylor es bailarina, intérprete y creadora. Estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas con mención en Danza de la Universidad Nacional de San Martín. Su trayectoria integra danza contemporánea,

improvisación, movimiento experimental y técnicas clásicas, desarrolladas en Argentina, Chile, Italia y Estados Unidos. Desde 2008, ha complementado su formación con seminarios, residencias y cursos especializados, incluyendo el Nuovo Balletto Classico (Reggio Emilia), Ciudad Abierta de Amereida y programas recientes con Jennifer Monson, Silvina Szperling, Jesús Guiraldi, Elizabeth Johnson, Luc Vanier, entre otros.

Su trabajo escénico y audiovisual abarca creaciones individuales y colaborativas, así como participación en compañías de danza y proyectos artísticos. Entre sus trabajos recientes se encuentran Insaciable, Corpus, Refulgencia, Colores santos y furtivos sobre el plano y Todo puede ser esta noche, junto con el videoarte *DIALÉCTICA*, seleccionado en festivales internacionales de España, Brasil y Argentina.

Ha interpretado piezas de León Ruiz y Lucía Animendi, entre otros. En 2025 se unió a la Compañía Universitaria de Danza de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), e interpretó obras de Emanuel Ludueña y Maria Khumichel. Su trayectoria ha sido reconocida con premios y becas, como la YAGP Tampa, Estados Unidos (finalista, 2022) y becas de estudio en Italia y Chile, lo que le ha permitido consolidar un perfil que entrelaza la creación, la investigación corporal y la exploración interdisciplinaria.

Contacto: uma@taylor.se

Gabriela Fernández es psicóloga, docente e investigadora, graduada en Psicología por la UNR.

Actualmente, se desempeña como Coordinadora del Área de Accesibilidad de la Facultad de Psicología de la UNR y dicta el seminario electivo Intervenciones en el campo de la discapacidad: dimensiones éticas, políticas y clínicas. Ejerce también, como psicóloga clínica en consultorio particular, de forma tanto presencial como virtual.

Además de su labor académica y clínica, participa activamente en el campo de la sociedad civil, siendo miembro de la ONG sin fines de lucro Movimiento de Unidad de Ciegos y Ambliopes de Rosario (MUCAR), de

Mirame bien, ONG de la ciudad de Santa fe y la Federación Argentina de Instituciones de Ciegos y Ambliopes (FAICA).

Contacto: gabysolfernandez@gmail.com

Elina Teresita Barceló Cristiansen es profesora de Artes en Música, egresada del Conservatorio Provincial de Pergamino «Juan Carlos Paz», y también educadora musical para niveles inicial, primario y medio. Además, es alumna avanzada de Psicología en la UNR e integrante del Área de Accesibilidad en esa Facultad. A veces, poeta.

Formó parte de proyectos cinematográficos para el TIF de Producción Cinematográfica de Leandro Borrell (2003). Realizó la producción ejecutiva de la versión *La Novicia Musical*, Comedia musical infantil (2012), en Arrecifes. En el ámbito de la docencia, en educación primaria y secundaria, ideó y gestionó proyectos artísticos de integración sociocomunitaria, como *Lo que hacemos, sabemos y damos* y *El circo ambulante*, entre otros. También fue docente de la Escuela de Educación Especial 501, donde se pusieron en escena proyectos artísticos de integración en formato de comedia musical, como *El señor sol y Frutillitas*, *Hamelin y el Flautista* y *Expresión sonora y corporal de* Carmen *de Bizet*. Asimismo, dirigió y coordinó Tamuvi (Taller de Música Viva), en Arrecifes (2001- 2012).

Actualmente, coordina un taller de aprendizaje de Lenguaje Musical, Audioperceptiva y Piano para todas las edades.

Contacto: terelinavikinga@gmail.com

Tatiana Moreno es psicóloga. Docente de grado y coordinadora del Área de prácticas de la Carrera de Especialización en Psicología Clínica, Institucional y Comunitaria, Facultad de Psicología, UNR.

Integra el Consejo Consultivo Honorario en Salud Mental y Adicciones.

Se desempeña como trabajadora en el sistema de Salud Pública de la provincia de Santa Fe.

Contacto: tatiamore@hotmail.com

Lorelei Cisneros es Profesora en Letras, Magistra en Teoría Lingüística y Adquisición del Lenguaje y Doctora en Lingüística y Lenguas.

Centrado en los estudios del lenguaje y su relación con el mundo antiguo, su trabajo articula la gramática y la retórica clásicas con las teorías lingüísticas contemporáneas, el análisis del discurso y la historia de las ideas.

Es docente e investigadora de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde ejerce como Profesora Titular de Lengua Latina I (Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes) y como Profesora Adjunta de Lingüística y Discursividad Social (Facultad de Psicología).

Contacto: loreleicisneros@gmail.com

Viviana Oehlenschläger es especialista en Psicodiagnóstico, psicóloga, docente e investigadora de la Facultad de Psicología, UNR.

Actualmente, dirige el Proyecto I+D Inclusión, accesibilidad y cine. Facultad de Psicología UNR 2024-2027.

Complementa su labor académica con la práctica clínica, y ofrece servicios en consultorio interdisciplinario con sólida experiencia en el área de discapacidad infantojuvenil y Acompañamiento Terapéutico.

Contacto: vivianaoehl@gmail.com

Martín Batalla es profesor en Letras y magister en literatura argentina por la Universidad Nacional de Rosario, y doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Docente e investigador, enseñó semiótica, literatura y cine en el Instituto Superior de Formación Docente «Pte. Arturo Illia», en la Escuela Superior de Artes Visuales «Emilio Pettoruti» y en el Conservatorio de Música «Juan Carlos Paz». Ha escrito trabajos especializados para diversas revistas académicas; sus ensayos han sido premiados en más de una ocasión por el Fondo Nacional de las Artes, institución de la que además ha sido becario.

Publicó, en colaboración con Judith Brunstein, *La escritura incesante. Historia, ciencia, literatura: el caso ejemplar de Galileo* (Buenos Aires, Biblos, 2003).

En 2023, organizó y coordinó –junto a Valeria Olivieri y a un grupo de numerosos estudiantes– las Jornadas Saer, que reunieron a críticos, profesores y editores especializados en la obra del escritor santafesino, y que se desarrollaron, en forma totalmente gratuita, en el Auditorio de la Biblioteca Pública Municipal «Dr. Joaquín Menéndez».

Contacto: martinjbatalla@gmail.com

Agustín Bernal es psicólogo por la UNR.

Cuenta con una trayectoria en talleres de escritura creativa ligados al psicoanálisis y la literatura. Coordinó el taller: Literatura e infancia en el Centro Cultural «La Angostura», Rosario, Santa Fe (2017-2020). Coordinó el taller: Una clínica imposible sobre el duelo en formato virtual (2021-2025). Participó en el taller de Cine-Debate de la cátedra Teoría Social (Facultad de Psicología, UNR, 2015-2016).

Contacto: agsbernal@gmail.com

Natalia Pérez es bailarina, docente, investigadora del movimiento. Es Profesora de Danzas con orientación en Expresión Corporal (Instituto Superior Provincial de Danzas «Isabel Taboga», Rosario, Argentina), y está formada en Anatomía para el movimiento (Método Blandine Calais, Barcelona).

Cuenta con una trayectoria de más de veinte años en la enseñanza de la danza y la improvisación; su práctica se enfoca en la anatomía vivencial, la improvisación y los diálogos entre el movimiento, la lectura y la escritura. Su labor se extiende al ámbito de la comunicación, donde tiene una columna semanal sobre Educación Somática y Danza en el programa Siesta Nacional (Radio Nacional Rosario). Es autora del libro *Apuntes de*

clases (Rosario, editorial Río Belbo, 2020) y colabora con artículos especializados en diversas publicaciones.

Se desempeña como profesora en el Instituto Superior Provincial de Danzas «Isabel Taboga» en Rosario, allí dicta asignaturas como Anatomía Vivencial I y II, Expresión Corporal II y UDI de Contact Improvisación.

Contacto: Péreznatalia1977@gmail.com

Página web: nataliaperez.ar

Maia Ferro posee una sólida formación en el campo audiovisual. Cursó la Tecnicatura en Realización Audiovisual (EPCTV), en Fotografía (ISET 18), en Animación (EPA), y el Postítulo en Comunicación Audiovisual (UNR).

Su compromiso con el sector se evidencia en su participación activa en asociaciones como ARTEA, RAC, la Cooperativa de Animadores Rosario, la Red de Animación Rosario y AREA Rosario. Como docente y tallerista, ha compartido sus conocimientos en lenguaje audiovisual a través de numerosos cursos y seminarios. Su trayectoria como realizadora incluye la dirección de cortometrajes de diversos géneros y formatos, así como su participación en producciones integrales. Recientemente, finalizó la realización de *Sin Serif*, una miniserie documental dedicada a poetas y poetisas de la provincia de Santa Fe: Nacho Gebala, Cecilia Gallino, María Paula Alzugaray y Rocío Muñoz. La serie está programada para estrenarse próximamente en el Centro Cultural Lumière, en la ciudad de Rosario. En los últimos años, su búsqueda artística se orienta hacia la experimentación con nuevas técnicas y soportes audiovisuales, lo que la ha llevado a exponer su obra en dos oportunidades en Espacio Lab Rosario. Codirige el PCDE.

Actualmente, se desempeña como profesora en diversas materias de la Escuela Provincial de Cine y TV de Rosario (EPCTV).

Contacto: maiaferroconti@gmail.com

Mateo Alabern es músico multiinstrumentista, compositor y sesionista, egresado de Escuela Provincial de Danzas «Nigelia Soria» y estudiante del profesorado de música «Carlos Guastavino» y de la Escuela de Música de la UNR.

Cuenta con una extensa participación en proyectos musicales independientes y académicos. También ha gestionado y tomado parte en festivales, recitales y eventos culturales de la ciudad. Participó del trayecto del Tríptico de la Infancia en el año 2025 como auxiliar pedagógico en El Jardín de los Niños y sigue manteniendo su participación en la institución.

Actualmente, también forma parte del Programa Residencias Culturales en el Museo del Deporte Santafesino.

Contacto: mateoalabern@gmail.com

Jorge Horst es compositor, docente e investigador. Estudió con Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge E. Molina.

Participó activamente en diferentes colectivos, encuentros y simposios de compositores realizados en el país y en el exterior (Alemania, Chile, Dinamarca, EEUU, España, México, Suiza). Dictó conferencias, clases y seminarios de grado y de posgrado en instituciones de Argentina (UNR, ISPM y EPM-Rosario, CCEM-San Lorenzo, UNL-Santa Fe, UNLP, UNTREF, CEAMC y CCEBA-Bs.As., etc.), y también en las de otros países (Dinamarca, España, Suiza, Chile). Editó parte de su producción musical y teórica, y su música fue interpretada tanto en la Argentina como en el exterior. Fue distinguido con diversos premios y becas (The Alea III Composition, Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes, Premio Municipal CABA, Premios Nacionales, Konex, entre otros).

Contacto: horst1963@gmail.com

Este libro utiliza la tipografía Montserrat diseñada
por Julieta Ulanovsky y disponible en Google Fonts.
Edición digital publicada en diciembre de 2026.



Por el camino de sirga, este libro destinado a tener una vida electrónica, ofrece una perspectiva particular sobre la conexión entre la escritura, la lectura, el cine y una idea de la accesibilidad vinculada a esos medios. Los trabajos que compila fusionan la reseña con la reflexión y el relato experiencial y lo configuran como un objeto de múltiples posibilidades, conectado con el arte y la construcción de conocimiento como tarea común. Proponer un objeto digital, aun cuando está dotado de ciertas cualidades que brindan otras formas posibles de relación con el acto de leer y de vincularse con las imágenes, es una acción que puede no estar, sin embargo, exenta de límites. Sólo que en este trabajo colectivo, esos límites –como los que se experimentan, por ejemplo, al querer transmitir una imagen a través de recursos exclusivamente verbales– son pensados como las marcas de una zona de intentos, de desafíos abiertos que buscan integrar la tecnología con el gesto antiquísimo de la imaginación humana. Hay así algo del orden del sueño, de lo vívido y lo incomunicable al mismo tiempo, que está en el corazón de este proyecto. De ese modo, lo que su título evoca es, ante todo, una disposición luminosa, la de aceptar transitar en una zona que representa a su vez un límite y un camino abierto no hacia la búsqueda de claves definitivas, sino a nuevos intentos que traduzcan, cada vez, las condiciones de un lugar y un tiempo siempre en cambio.

Sonia Scarabelli

ISBN 978-631-01-9596-4