



# Interacciones mediatizadas: contactos y vínculos antes y durante la pandemia

Tobi ■ Berman  
(Comp.)



  
**UNR**  
EDITORIA



Universidad  
Nacional  
de Rosario



# **Interacciones mediatizadas: contactos y vínculos antes y durante la pandemia**

*Mónica Berman*

*Ximena Tobi*

*(editoras)*



Interacciones mediatizadas : contactos y vínculos antes y durante la pandemia /

Irene Lis Gindin ... [et al.] ; editado por Mónica Berman ; Ximena Tobi. - 1a ed. -

Rosario : UNR Editora, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-588-0

1. Ciencias de la Comunicación. 2. Análisis Sociológico. I. Gindin, Irene Lis. II. Berman, Mónica, ed. III. Tobi, Ximena, ed. CDD 302.2309



## Índice

|                                                                                                                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Prólogo: Crónica de una mediatización anunciada</b>                                                                                                                    | <b>7</b>  |
| <i>Mónica Berman y Ximena Tobi</i>                                                                                                                                        |           |
| <b>Listado de Autores</b>                                                                                                                                                 | <b>13</b> |
| <b>¿Puede la mediatización ayudar a entender la datificación?</b>                                                                                                         | <b>21</b> |
| <i>Joan Ramón Rodríguez-Amat, Irene Gindin, Gastón Cingolani</i>                                                                                                          |           |
| <b>Redes de gustos. Un horizonte de sentido en la organización de las plataformas</b>                                                                                     | <b>37</b> |
| <i>Gastón Cingolani</i>                                                                                                                                                   |           |
| <b>“Nuestro periodista se encuentra en el lugar para contar lo que está sucediendo”: La cobertura mediática y las variedades no cronológicas de la crónica simultánea</b> | <b>61</b> |
| <i>Pablo Porto López</i>                                                                                                                                                  |           |



**Conjeturas para pensar la relación entre información y creencias en pandemia: tensiones entre mediatización y experiencia cotidiana no mediatizada** 86

*Natalia Raimondo Anselmino, Mariano Dagatti, Raquel Tarullo, Gastón Cingolani, Yamila Heram, Ana Laura Hidalgo,*

**Interações em plataforma: circulação de conteúdos sobre COVID-19 em grupos no Whatsapp constituídos por vínculos familiares** 107

*Aline Roes Dalmolin, Maicon Elias Kroth, Viviane Borelli*

**Mediatización de la pandemia a través de memes de internet. Construcción semiótica de espacios y temporalidades sociales** 128

*María Elena Bitonte, Laura Siri*

**Universidad y pandemia: Reflexiones sobre el contacto pedagógico en tiempos de Covid-19** 161

*María Cecilia Reviglio*

**Aconsejar sin prescribir. Un modelo de campaña preventiva frente al COVID-19** 177

*María Elena Bitonte, Lorena Steinberg*

**¿Cómo asombrarse frente a los emergentes educativos? Cuando los estudiantes recrean un país en Minecraft.** 207

*Julio Alberto Alonso.*

|                                                                                                    |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Plataformas y artes escénicas</b>                                                               | <b>219</b> |
| <i>Mónica Berman</i>                                                                               |            |
| <b>La opinión del público en las artes escénicas:<br/>el caso de Alternativa</b>                   | <b>255</b> |
| <i>Fernanda Daniela Blanco</i>                                                                     |            |
| <b>Registros de la pandemia: redes, contactos y<br/>vínculos del Museo de la Ciudad de Rosario</b> | <b>266</b> |
| <i>Mariana Maestri</i>                                                                             |            |
| <b>Instagram, @neoperreo y el cuerpo mediatizado</b>                                               | <b>277</b> |
| <i>Naimi Furlan, Eduardo Pelosio</i>                                                               |            |
| <b>Impresiones sobre el cuerpo, el horror y<br/>el amor en los tiempos pandémicos</b>              | <b>294</b> |
| <i>Paula Drenkard</i>                                                                              |            |
| <b>Futuros post-pandémicos: discursos utópicos y<br/>distópicos</b>                                | <b>321</b> |
| <i>Pablo Francescutti</i>                                                                          |            |



## Prólogo

### *Crónica de una mediatización anunciada*

*Mónica Berman*

*Ximena Tobi*

Éste es un libro inaugural. Inicia la segunda década de ediciones de nuestro CIM. Una nueva etapa de su vida institucional. Además, los artículos que lo conforman surgen de exposiciones realizadas durante el primer coloquio mediatizado del Centro de Investigación en Mediatizaciones, a diez años de su creación (2011-2021). Una verdadera invitación a la auto reflexividad, a observar nuestro propio hacer investigativo como objeto de estudio.

Así también, este prólogo se escribe en un momento de inicio: la vida post pandemia. Aquí estamos, promediando 2022 empezando a dilucidar qué es lo que nos dejó la pandemia. Una cosa es indudable. Generó una novedosa experiencia social: la de que “todo puede cambiar de un día para el otro”. Como comentaban nuestras colegas del CIM Irene Gindin y Mariana Busso en el prólogo del libro del Coloquio 2019, editado en 2020 durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO): la pandemia generó cambios en las dinámicas de funcionamiento de todas las áreas de lo social —lo económico, lo político, lo educativo, lo laboral, lo sanitario, lo público y lo privado, etc. Y este libro es un ejemplo de ello.

Corría el primer semestre de 2020 y como equipo organizador del Coloquio



## ■ Interacciones mediatizadas

CIM 2020 empezábamos a intercambiar impresiones y finalmente tomar la decisión de posponer el evento, esperando poder reunirnos en abril de 2021 en algún lugar de la Ciudad de Buenos Aires, como lo habíamos previsto; más aún contando con el apoyo a reuniones científicas que habíamos recibido de la UBA. Transcurrió todo el 2020, luego el verano 2021, y con el impulso del clima cálido y los pocos casos de COVID reportados, imaginábamos que por fin nuestro encuentro en Buenos Aires se haría realidad.

Llegó el mes de marzo y conseguimos para el Coloquio una sala en el Centro Cultural San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires. El grupo de Whatsapp del comité organizador explotaba de intercambios con marchas y contramarchas. De hecho, considerábamos imprescindible que, si nos reuníamos cara a cara en Buenos Aires, debíamos garantizar la posibilidad de que otras personas siguieran y/o participaran del evento vía streaming. Sin embargo, las posibilidades y restricciones de un evento híbrido no estaban claras.

A su vez, el regreso a las actividades académicas aún a distancia empezó a poner en cuestión nuestro impulso “presencialista”; luego, los viajes de Semana Santa dispararon un nuevo pico de contagios. Finalmente, arrancaba la segunda ola de COVID en Argentina. Así nació el primer coloquio online del CIM. Sobrevolaba la duda de si el intercambio intenso y basado en resultados llegaría a ser tan rico como lo había sido en los encuentros cara a cara de los diez años anteriores. Con el diario del lunes, estamos en condiciones de decir que sí lo fue y con creces.

Si la riqueza de los intercambios se mantuvo, fue porque logramos construir un espacio digital de intercambio fluyendo entre interfaces. El coloquio articuló un espacio de expositores en Meet con un espacio para el público en Youtube. Mientras todo lo que ocurría en Meet, se replicaba en Youtube, con segundos de delay, un tercer espacio, el espacio de la organización se desplegó en bambalinas, a través de la conexión vía WhatsApp entre las coordinadoras del coloquio y el encargado del canal de Youtube. En esta ocasión la institucionalidad no la dio el edificio de una universidad o de un centro cultural, sino el diseño gráfico de las placas de apertura y cierre de cada mesa y del marco omnipresente durante toda la transmisión de Youtube. La articulación de Meet, Youtube y WhatsApp configuró el ecosistema de mediatización (Fernández, 2021) del coloquio del CIM 2020-21, cuyo título

fue: “Interacción, contactos y vínculos en la sociedad mediatizada antes y después de la pandemia”.

A diferencia de los conversatorios que nuestro Centro organizó apenas dos meses después de iniciado el ASPO, donde compartimos las primeras observaciones del fenómeno inédito, el Coloquio estaba teniendo lugar tras un año de experiencia pandémica. Esto permitió tanto sistematizar experiencias de investigación o intervención ocurridas durante el primer año de pandemia, como aportar reflexiones sobre las mediatizaciones en pandemia con mayor perspectiva. Así lo demuestran la mayoría de los trabajos expuestos en esos días de Coloquio, muchos de los cuales forman parte de este libro, siguiendo el mismo ordenamiento que tuvo el Coloquio: la mediatización en distintos campos de desempeño o áreas de lo social (información, educación, arte), así como los artículos que aportan a una discusión más general sobre diversas condiciones y efectos de la mediatización.

Este último caso es el de los primeros dos artículos del libro. En “¿Puede la mediatización ayudar a entender la datificación?”, Joan Ramón Rodríguez-Amat, Irene Gindin y Gastón Cingolani sostienen que los datos digitales juegan un papel central en la sociedad y, por ende, en el ecosistema comunicativo. Plantean dos abordajes que ayudan a entender el fenómeno de la datificación interrogándose, en primer lugar, con respecto a si su tratamiento es del orden de la pertinencia de la mediatización y, en segundo lugar, preguntándose qué instancia de la datificación participa en la producción de sentido.

En “Redes de gustos. Un horizonte de sentidos en la organización de las plataformas”, Gastón Cingolani plantea que el gusto funciona como un horizonte de sentido, un efecto de organización de la individualidad; se interroga sobre la capacidad signifiante en reunir y diferenciar contenidos y acciones. Las plataformas lo toman como organizador (reúne contenidos, propone redes de usuarios, sugiere consumos, etc.) En el marco de lo post masivo el gusto (los intereses) del usuario funcionan como dispositivo que opera la legitimidad de la oferta.

Luego de estos dos primeros artículos que observan aspectos o fenómenos generales de la mediatización, presentamos tres artículos que exploran relaciones entre mediatización e información. En el artículo “Nuestro

## ■ Interacciones mediatizadas

periodista se encuentra en el lugar para contar lo que está sucediendo: la cobertura mediática y las variedades no cronológicas de la crónica no simultánea”, Pablo Porto López aborda un tipo de crónicas simultáneas en las que la cronología no desempeña un rol central en la estructuración discursiva. Toma un caso en el que trabaja una cobertura mediática que construye una escenografía enunciativa que retoma elementos de transmisiones radiofónicas y televisivas.

En “Conjeturas para pensar la relación entre información y creencias en pandemia: tensiones entre mediatización y experiencia cotidiana no mediatizada”, Natalia Raimondo Anselmino, Mariano Dagatti, Raquel Tarullo, Gastón Cingolani, Yamila Hiram y Ana Laura Hidalgo buscaron compartir una serie de conjeturas elaboradas en torno a cómo en la Argentina post pandemia se han transformado las relaciones entre actualidad, prácticas informativas y creencias a partir del contexto social pandémico. Supuestos teóricos provenientes en su mayoría de la semiótica de las mediatizaciones se inscriben detrás de esas conjeturas.

En el artículo “Interações em plataforma: circulação de conteúdos sobre COVID-19 em grupos no Whatsapp constituídos por vínculos familiares”, como su título indica, Aline Roes Dalmolin, Maicon Elias Kroth y Viviane Borelli analizan las dinámicas de interacción surgidas en una serie de grupos de WhatsApp, en conversaciones sobre la pandemia durante 2020; observando aspectos ligados a la frecuencia e intensidad de los intercambios, tanto como a su temporalidad y espacialidad.

Se presentan a continuación artículos que analizan fenómenos de mediatización dentro del campo educativo y de creación de contenidos. En “Mediatización de la pandemia a través de memes de internet. Construcción semiótica de espacios y temporalidades sociales”, escrito por María Elena Bitonte y Laura Siri se proponen reflexionar sobre la mediatización de memes en el contexto de la pandemia. Un fenómeno complejo que ilustra y resignifica múltiples aspectos de la vida social, que generan patrones de comprensión y que, además, tienen una rápida multiplicación.

María Cecilia Reviglio en Universidad y pandemia: reflexiones sobre el contacto pedagógico en tiempos de Covid-19, analiza los desfases y las

## ■ Interacciones mediatizadas

continuidades en las experiencias docentes, los límites y las facilidades de las interfaces, los estilos de interacción pedagógica, todo en el dictado de clases de educación superior. Un ensayo sobre una experiencia para intentar algunos rasgos que orienten para vislumbrar la post pandemia.

María Elena Bitonte y Lorena Steinberg en “Aconsejar sin prescribir. Un modelo de campaña preventiva frente al Covid -19”, comparten la experiencia de producción de la campaña llamada “La facu te quiere bien” elaborada por un grupo de trabajo de Semiótica de los Medios II de Comunicación de la UBA, respondiendo a una convocatoria cuyo objetivo fue concientizar a los jóvenes universitarios respecto de la prevención del Covid 19.

“¿Cómo asombrarse frente a los emergentes educativos? Cuando los estudiantes recrean un país en Minecraft”, es el aporte de Julio Alonso en el que recupera y analiza las estrategias adoptadas por unos estudiantes de tercer año del secundario en contexto de pandemia para introducir la idea de narrativas transmediáticas interactivas que devienen en un universo creado, construido y narrado por los estudiantes.

Del campo de la educación, pasamos al campo del arte. “Plataformas y artes escénicas” de Mónica Berman plantea el vínculo entre unas y otras que no se consideran a priori relacionadas, busca establecer el entramado complejo y extenso que se produce entre estos universos que parecen sin puntos de contacto.

Fernanda Blanco en “La opinión del público en las artes escénicas: el caso de Alternativa” se propone revisar el rol activo que ocupan los públicos de las artes escénicas en el hecho artístico. Analiza el caso en Alternativa como una plataforma de mediatización y viralización de estas opiniones, práctica constitutiva del hábito de expectación escénica.

Siguiendo en el ámbito del arte, Mariana Maestri, en su artículo “Registros de la pandemia: redes, contactos y vínculos del Museo de la Ciudad de Rosario”, trae las reflexiones elaboradas en el área de prácticas socio comunitarias del Museo de la Ciudad de Rosario en el contexto de la pandemia por el Covid-19, indaga en la propuesta de registro y archivo en el marco de la mediatización de las prácticas y usos de visitantes usuarios.

## ■ Interacciones mediatizadas

A continuación, incluimos dos artículos que desde perspectivas diversas abordan la problemática del cuerpo y la mediatización. En “Instagram, @neoperreo y cuerpo mediatizado”, Naimi Furlan y Eduardo Pelosio trabajan sobre la noción de cuerpo como interfaz, analizan la triangulación de la experiencia corpórea en situación de fiesta en el espacio público.

Por su parte, Paula Drenkard en “Impresiones sobre el cuerpo, el horror y el amor en los tiempos pandémicos” indaga en los vínculos y asociaciones de los cuerpos y las subjetividades en un mundo signado por las catástrofes. Se interroga por cómo las biopolíticas asumen la pandemia y cómo las redes subjetivas se comportan en estado de crisis.

Para cerrar este volumen y dejar abierta la conversación, en “Futuros post-pandémicos: discursos utópicos y distópicos”, Pablo Francescutti analiza las características discursivas de la futurología difundida a través de los medios de comunicación y las redes sociales focalizando en los tonos utópicos o distópicos.

Haciendo honor a nuestro primer coloquio online, en cada artículo se indica el link a Youtube de la mesa en que fue expuesto. Así, estamos presentando el primer libro transmedia del CIM: un surtido abanico de reflexiones sobre y análisis de mediatizaciones, elaborados mientras cada autora y cada autor permanecía en su casa, durante el primer año que vivimos en pandemia de coronavirus.



## Autores

### Julio Alonso

Doctorando en Educación en la Facultad de Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Sociales-UBA). Coordinador de la Licenciatura en Negocios Digitales por Digital House y la Universidad de Andrés. Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Taller de Datos Cátedra Domínguez Halpern (Ex-Piscitelli) en Sociales UBA. Es Coordinador de Redes y Contenidos Digitales en la Agencia de Noticias de la Carrera de Ciencias de la Comunicación UBA. Es consultor sobre tecnología educativa en universidades, organizaciones y empresas. Sus intereses se centran en los procesos de aprendizaje que involucren cualquier tipo de objeto considerado tecnológico.

[alonso.julito@gmail.com](mailto:alonso.julito@gmail.com)

### Mónica Berman

Doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Análisis del Discurso, Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras. UBA. Adjunta de Semiótica de las Mediatizaciones. Investigadora. Coordina el Área de Comunicación y Artes Escénicas en la carrera de Comunicación FSOC. UBA. Co-coordina Proyecto Pierre. Construyendo el hábito de ir al teatro. Crítica de Artes escénicas. En Estancia posdoctoral en Facultad de Filosofía y Letras UBA. Autora de Teatro en el borde.; La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Las resistencias del objeto: Máquina Hamlet, co-autora de Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al comunitario; compiladora de Comunicación y Artes Escénicas I.

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

### María Elena Bitonte

Se desempeña como profesora adjunta de la Cátedra de Semiótica de los medios II, en la Carrera en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y es responsable de Talleres de Expresión oral y es-



crita y de Géneros académicos en el grado y el posgrado de la Universidad Nacional de Moreno (UNM). Es investigadora de la UBA en temas de semiótica, medios de comunicación y géneros discursivos. Coordina el programa Grupos de Investigación en Comunicación (GIC), dependiente de la Carrera de Ciencias de la Comunicación y la Secretaría de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Semiótica.

[mariabitonte@hotmail.com](mailto:mariabitonte@hotmail.com)

### **Fernanda Blanco**

Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA), Diplomada en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM). Tiene más de diez años de experiencia en diversas áreas dentro de la Comunicación y la Gestión Cultural. Forma parte del Área de Comunicación y Artes Escénicas CCOM de la Universidad de Buenos Aires donde co-coordina “Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro”. Ha presentado ponencias sobre comunicación, públicos y artes escénicas.

[fer.dblanco@gmail.com](mailto:fer.dblanco@gmail.com)

### **Viviane Borelli**

Profesora asociada del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Santa María, doctora en Ciencias de la Comunicación por Unisinos. Realizó una pasantía posdoctoral en la Universidad Nueva de Lisboa en 2016 con la Beca Capes. Periodista (1999) y Máster de la UFSM (2002). Líder del grupo de investigación del CNPq “Circulação midiática e estratégias comunicacionais” y coordinadora del proyecto de investigación “circulação discursiva no contexto de mediação da sociedade”.

[viviane.borelli@ufsm.br](mailto:viviane.borelli@ufsm.br)

### **Gastón Cingolani**

Director del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) 2014-2022. Profesor de grado y posgrado en comunicación, semiótica y medios en Crítica de Artes - (UNA) y en la Fac. de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). Desde 2007 dirige proyectos de investigaciones sobre mediatización y prácticas estéticas. Desde 2017 dirige el proyecto de organización y análisis del archivo personal de trabajo de Eliseo Verón (IIEAC, UNA). Presidente de la

Asociación Argentina de Semiótica desde 2020 y miembro externo del CIM (UNR).

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

### **Mariano Dagatti**

Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede de trabajo en el Centro de Innovación de los Trabajadores (CITRA), donde coordina el Núcleo de Comunicación y Discurso. Es Profesor de Comunicación Visual en la Universidad de San Andrés y Profesor de Semiótica en la Universidad Nacional de Entre Ríos. Dicta, además, los Talleres de Escritura y de Tesis de la Maestría en Diseño Comunicacional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Su tema de investigación actual es el consumo mediático en centros urbanos.

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

### **Paula Drenkard**

Master en Comunicación y Educación por la Universidad Autónoma de Barcelona; Licenciada en Comunicación Social por la UNR; Psicóloga por la UNR. Profesora Certificada del Método Feldenkrais por el Instituto Feldenkrais de España. Es Profesora e Investigadora de la Facultad de Ciencia Política de la UNR donde desarrolló un área que atiende a la corporalidad y las identidades desde el año 2005: la cátedra “Culturas, cuerpos e identidades” y el Grupo de Estudio “Poscolonialidad, cuerpo y prácticas artísticas”. Es miembro del Comité Académico y docente de la Especialización en Gestión Cultural de la UNR. Es miembro del CIM- UNR. Es docente de la Diplomatura en Antropologías del Cuerpo de la UBA-UNR. Actriz, Performer y Directora de Teatro. Trabajó para organismos internacionales dirigiendo Proyectos Educativos y Culturales (UE, ONU, Coop. Española, Coop. Luxemburguesa, Hivos Internacional).

[paulazul@yahoo.com](mailto:paulazul@yahoo.com)

### **Pablo Francescutti**

Se licenció en antropología cultural en la Universidad Nacional de Rosario y se doctoró en sociología en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde reside. Actualmente es profesor titular de Periodismo de Análisis y Opinión en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha publicado 12 libros

y monografías de investigación, a título propio o en co-autoría con otros investigadores. Sus líneas de investigación: sociología del tiempo, discurso periodístico, comunicación social de la ciencia. Entre sus libros más recientes figuran “Historia del futuro: utopías y distopías después de la pandemia” (Comares, 2021) y “Análisis e Interpretación periodística” (Ed. Ramón Areces, 2021).

[pacuti@hotmail.com](mailto:pacuti@hotmail.com)

## **Naimi Furlán**

Licenciada en Comunicación Social (FCC – UNC). Integrante del equipo de investigación “Interfaces de la Cultura Contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión” – SeCyT – Centro de Investigación en Periodismo y Comunicación (CIPeCo) - FCC, UNC. Integrante del grupo de lectura: Cultura de la conectividad: Prácticas y experiencias juveniles mediadas por tecnologías. - CIPeCo, de la misma facultad. Sus áreas de interés son: Jóvenes, medios y géneros.

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

## **Irene Gindin**

Investigadora del CONICET y del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones de la Facultad de Ciencia Política y RRH de la Universidad Nacional de Rosario. Es Doctora (2017) en Comunicación Social por la UNR y docente de la cátedra Lenguajes III, correspondiente al tercer año de la Licenciatura en Comunicación Social. Sus áreas de interés se centran en el análisis del discurso político mediatizado, específicamente el abordaje de plataformas de redes sociales. Es autora del libro “Mi aparente fragilidad. La identidad política en el discurso de Cristina Fernández de Kirchner: 2007-2011” (Prometeo, 2019).

[iregindin@hotmail.com](mailto:iregindin@hotmail.com)

## **Yamila Heram**

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani / UBA. Profesora en la materia “Teorías y Prácticas de la Comunicación II” y del seminario “Televisión y Crítica de Medios” en la UBA.

## ■ Interacciones mediatizadas

Área de interés: televisión, estudios en recepción y estudios de comunicación latinoamericanos.

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

### **Ana Laura Hidalgo**

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Política y Planificación Social y Especialista en Gestión Social por la Universidad Nacional de Cuyo. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de San Luis. Es Profesora Adjunta Regular del área “Política e instituciones” del Departamento de Comunicación de la UNSL. Actualmente, es becaria postdoctoral del CONICET. Sus temas de investigación se sitúan en un estudio de las desigualdades sociales situadas desde el campo de la comunicación.

[hidalgo.analaura@gmail.com](mailto:hidalgo.analaura@gmail.com)

### **Mariana Maestri**

Doctora en Comunicación Social por la UNR. Profesora titular de la asignatura Epistemología de la Comunicación. Miembro del Comité Académico del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones. Directora de la Revista “La Trama de la Comunicación” perteneciente al Departamento de Ciencias de la Comunicación - Escuela de Comunicación Social - Facultad de Ciencia Política y RR. II. – UNR. Áreas de interés: teorías de la comunicación, la cultura y las mediatizaciones.

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

### **Maicon Elias Kroth**

Profesor de periodismo de la Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Desarrolla investigaciones en las áreas de radioperiodismo, mediatización y práctica sociales. Periodista por la Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC. Maestro em Comunicação por la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Post Doctor en Ciencias de la Comunicación en la Universidade da Beira Interior, Portugal, financiado por el Programa de Pesquisa Pós-doutoral en el Exterior/CAPES.

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

### **Eduardo Pelosio**

Doctor en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesor asistente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC. Integrante del equipo de investigación “Interfaces de la Cultura Contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión” –SeCyT– Centro de Investigación en Periodismo y Comunicación (CIPeCo) - FCC, UNC. Integrante del grupo de lectura: Cultura de la conectividad: Prácticas y experiencias juveniles mediadas por tecnologías. - CIPeCo, de la misma facultad. Sus áreas de interés son: jóvenes, medios y cultura.

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

### **Pablo Porto López**

Investigador y docente de Semiótica en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Es magíster en Análisis del Discurso (FFyL, UBA) y doctorando en Ciencias Sociales (FSoc, UBA). Es miembro del Comité Directivo de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS). Sus últimos trabajos son “The dynamic configuration of non-linear texts in live blogs: a discursive approach” (Text & Talk, De Gruyter), y “La crónica simultánea: construir el acontecimiento desde una perspectiva temporal” (Signa, Asociación Española de Semiótica).

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

### **Natalia Raimondo Anselmino**

Doctora en Comunicación Social y se desempeña como investigadora adjunta en CONICET (Argentina). Es docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario y en la Universidad Abierta Interamericana, y dicta seminarios de posgrado en diversas instituciones del país. Es codirectora del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (UNR) y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Semiótica. Dirige y participa en equipos de investigación interdisciplinarios especializados en estudios de semiótica de las mediatizaciones y en semiodata.

[natalia\\_raimondo@hotmail.com](mailto:natalia_raimondo@hotmail.com)

### **Joan Ramón Rodríguez-Amat**

Principal Lecturer en el Departamento de Media, Arts y Communication en Sheffield Hallam University, Reino Unido. Su trabajo explora las construcciones culturales de espacio y tiempo, las formas de expresión ciudadana,

## ■ Interacciones mediatizadas

y las estructuras del poder, y reta los métodos digitales aplicándolos a la investigación socio-cultural. Escribe sobre gobernanza comunicativa y democracia; sobre comunidades e identidades -sexuales, nacionales o culturales - plataformas y redes sociales; y sobre tecnologías e infraestructuras de la comunicación: datos, aparatos, y redes.

[J.Rodriguez-Amat@shu.ac.uk](mailto:J.Rodriguez-Amat@shu.ac.uk)

### **Aline Roes Dalmolin**

Profesora adjunta del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidade Federal de Santa Maria/Brasil, vinculada al Programa de Posgrado en Ciencias de la Comunicación. Líder del grupo de investigación del CNPq Circulação Midiática e Estratégias Comunicacionais (Cimid). Tiene experiencia en el campo de la comunicación, trabajando principalmente en los siguientes temas: redes sociales, medios y religión, periodismo, discurso mediático, comunicación y biopolítica.

[aline.dalmolin@ufsm.br](mailto:aline.dalmolin@ufsm.br)

### **Laura Siri**

Docente de TICs, telecomunicaciones y derechos humanos en el entorno digital (UBA-FSOC-CC). Integrante de distintos UBACyT en semiótica, análisis del discurso y, actualmente, en el proyecto “Retomas discursivas en tiempos de convergencia”, dirigido por María Rosa del Coto. Docente de formación profesional en Ciencia de Datos, Inteligencia de Negocios, Bases de Datos y Gestión de Proyectos (UTN). Autora y editora de libros, capítulos de libros y artículos académicos. Especialista en metodología de la ciencia (UNLA). Periodista y ex social media manager. Tesorera de la Fundación Vía Libre.

[laura.siri@gmail.com](mailto:laura.siri@gmail.com)

### **Lorena Steimberg**

Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Semiótica de los medios II, Cátedra Rocha, en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Titular de Semiología, de Publicidad y Comercialización y Opinión Pública de la Tecnicatura en Periodismo Deportivo del Círculo de Periodistas Deportivos —Escuela José López Pájaro. Titular de la materia Relaciones Públicas 4 de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. J.T.P. de Comunicación y Semiótica I y II de Artes Audiovisuales de la U.N.A. Titular de la materia Teorías

y Estrategias de Comunicación de la Especialización de Posgrado en “Construcción de Marcas”, modalidad virtual, de la U.C.E.S Integra el Proyecto de Investigación UBACyT (2018-2022): Retomas discursivas en tiempos de convergencia: producción, circulación, consumo, con sede en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Las áreas de interés son: sociosemiótica, discurso publicitario y preventivo.

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

## **Raquel Tarullo**

Investigadora del CONICET. Doctora en Ciencias Sociales y Humanas (UNQui) y magíster en Comunicación, Cultura y Sociedad (Goldsmiths. University of London). Investigadora asociada del grupo de I+D Mediaflows de la Universidad de Valencia, del Centro de Estudios sobre Medios y Sociedad (MESO), de la red internacional de investigación académica en comunicación política DigiWorld y de la agrupación Tierra Común. Su línea de investigación aborda la interacción entre comunicación política y activismo digital y las prácticas de participación de la ciudadanía.

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



# **¿Puede la mediatización ayudar a entender la datificación?**

*A midiatização pode ajudar a entender a dataficação?*

*Joan Ramón Rodríguez-Amat*

*Irene Gindin*

*Gastón Cingolani*





## Resumen

La transformación del ecosistema comunicativo en su deriva hacia una sociedad en la que los datos digitales juegan un papel central generó una oleada de debates en el ámbito de la comunicación. El andamiaje de la datificación se teje -desde los resultados de las búsquedas en la web, hasta la música que vamos a oír- a medio camino entre lo invisible y lo visible. Pero ese andamiaje no es siempre accesible ni para los usuarios ni para los investigadores; y solo nos podemos dar cuenta de ello a partir de los resultados/efectos, es decir, de cómo tales búsquedas o recomendaciones se presentan.

En diálogo con la teoría de la mediatización de Verón y sus desarrollos sociosemióticos presentamos dos modos de abordaje que ayudan a comprender mejor la naturaleza del fenómeno de la datificación: el primero, interrogando el tratamiento mismo de la datificación y cuestionando si su estudio efectivamente le atañe a la mediatización, y el segundo averiguando en qué instancia la datificación participa en la producción de sentido. Entre los primeros pasos para abordar esta discusión está identificar los puntos de liminalidad del discurso y la datificación, y para ello este trabajo se fija en las zonas de aparición-desaparición de los datos digitales y de su procesamiento, para identificar los momentos interpretativos del proceso. El análisis nos ha llevado a identificar tres niveles de profundidad y tres momentos de codificación que articulan la atribución de sentido de la datificación.

## Palabras Claves

datificación, mediatización, subdiscursivo, discurso, algoritmos



## **Resumo**

A transformação do ecossistema de comunicação em sua deriva rumo a uma sociedade na qual os dados digitais desempenham um papel central gerou uma onda de debates no campo da comunicação. O andaime da dataificação é formado - dos resultados das pesquisas na web à música que estamos prestes a ouvir - a meio caminho entre o invisível e o visível. Mas esse andaime nem sempre é acessível nem para os usuários nem para os pesquisadores; e só podemos percebê-lo a partir dos resultados / efeitos, ou seja, de como essas pesquisas ou recomendações são apresentadas. Em diálogo com a teoria da midiatização de Verón e seus desdobramentos sócio-semióticos, apresentamos duas abordagens que ajudam a compreender melhor a natureza do fenômeno da dataificação: a primeira, questionando o tratamento da própria dataificação e questionando se seu estudo realmente diz respeito a ela. a midiatização, e a segunda, descobrir em que instância a dataificação participa da produção de sentido. Entre os primeiros passos para abordar esta discussão está a identificação dos pontos de liminaridade do discurso e da dataificação, e para isso este trabalho olha para as áreas de aparecimento-desaparecimento dos dados digitais e seu processamento, para identificar os momentos interpretativos do processo. . A análise nos levou a identificar três níveis de profundidade e três momentos de codificação que articulam a atribuição de sentido à dataificação.

## **Palabras Claves**

dataificação, midiatização, subdiscursivo, discursivo, algoritmo



*"A Benne Gesserit, should ask the reasoning behind an open ended system?" Paul asked." F. Herbert. Dune. Messiah. (1972) p.72.*

En diálogo con la teoría de la mediatización de Verón y sus desarrollos sociosemióticos proponemos dos modos de abordaje que podrían ayudar a comprender mejor la naturaleza del fenómeno de la datificación: el primero, interrogando el tratamiento mismo de la datificación y cuestionando si le atañe a la mediatización como ámbito de estudio; y el segundo, averiguando en qué instancia la datificación participa en la producción de sentido. Frente a esto es evidente que la datificación es un proceso que requiere mediatización, en la medida en que permanece bajo soportes materiales variables y perceptibles. La datificación, entonces, se comporta como una variable dependiente no solo de los procesos de digitalización crecientes, sino también de las instancias en que se materializa, los lenguajes que 'traducen' esos datos y las posibilidades y restricciones de reapropiaciones de los mismos.

Con el fin de reflexionar sobre esto comenzaremos con el análisis de dos casos. El primero es un caso que ha emergido con fuerza a mediados del año 2021: el de Google y el negocio del *cero click*<sup>1</sup>; y el segundo, se trata de una persecución judicial de un usuario de Twitter por una humorada, en abril del 2020.

## Google y el *cero click*

Un estudio demostró que Google ha adaptado su página central de resultado de búsquedas para que los usuarios no clickean más allá de los resultados obtenidos. Para hacerlo, ha incorporado un extracto del texto que podría responder mejor a la pregunta buscada, y una lista de preguntas secundar-

---

1. Ver <https://sparktoro.com/blog/in-2020-two-thirds-of-google-searches-ended-without-a-click/> (última fecha de consulta: 26 de noviembre de 2021)



## ■ Interacciones mediatizadas

ias que se responden con un click sin tener que salir de la página de resultados. Este cambio del diseño de la interfaz tiene el efecto de mantener a los usuarios de Google dentro de la propia red en lugar de ofrecer un link que lleve a abandonar el dominio Google. Se trata no solo de un cambio gráfico, sino que encuentra su raíz significativa en la filosofía de Google. Mientras la marca más conocida entre los motores de búsqueda había crecido en el ecosistema digital mostrando cuán rápido el algoritmo era capaz de encontrar links relevantes a cualquier búsqueda, ahora, en lugar de links, Google propone directamente las respuestas, con el fin de que no sea necesario hacer click “para salir” a ninguna otra web del vasto internet.

Las repercusiones que trajo el “cero click” no se hicieron esperar y comenzaron a delinear, al menos, una serie de interrogantes que los expertos publicaron en redes sociales. En este sentido, Becerra (en su cuenta de Twitter @aracalacana) señalaba<sup>2</sup>, con la mirada puesta en la economía política de la comunicación, lo siguiente:



Fiura 1: Captura de Twitter

2. Ver <https://twitter.com/aracalacana/status/1375788442722861060?s=20> (última fecha de consulta: 15 de diciembre de 2021)

## ■ Interacciones mediatizadas

Un par de días después, Scolari (@cscolari) también publicó un tweet<sup>3</sup> sobre el mismo tema pero con una mirada algo distinta. Scolari se refería al diseño de la interfaz de Google que transformaba la web ejemplarmente centrífuga en una interfaz centrípeta que atrapaba al lector en lugar de dirigirlo al siguiente click.

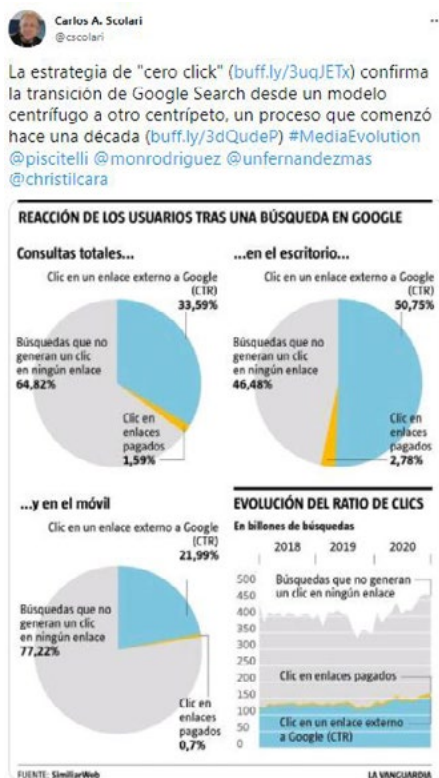


Figura 2: Captura de Twitter

La discusión despertada en la red social apuró la respuesta de otro colega, José Luis Fernández (@unfernandezmas), que preguntó, de manera provocativa, qué había de malo en todo esto si, al fin y al cabo, Google proporcionaba la información que el usuario requería.

3. Ver: <https://twitter.com/cscolari/status/1378972537913290766?s=20> (última consulta: 26 de noviembre de 2021)

## ¿Cuál es el problema?

Precisamente esta aparentemente ingenua pregunta de Fernandez se conecta con la primera de las cuestiones que se mencionó previamente en relación a la datificación y la mediatización, esto es, desde el punto de vista de la sociosemiótica ¿cuánto y por qué importa este cambio en el diseño de Google?

Con la mirada puesta en el proceso de reconocimiento, sólo interesa en la medida en que los resultados de la búsqueda resuelven su propósito. Pero desde el punto de vista de la datificación, la pregunta se extiende hacia la región en la que la gestión de los datos -y de los vínculos propuestos por el motor de búsqueda automatizado- es un proceso sociosemiótico. Ahí, las dos cuestiones que exploramos en este texto.

## Persiguiendo humoradas en Twitter

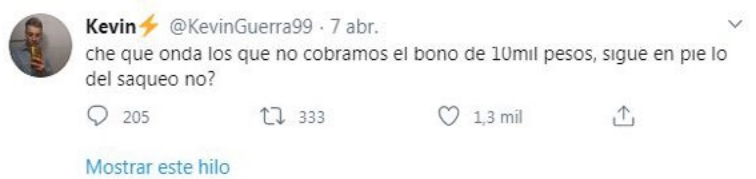
Pasemos a explayarnos en el segundo caso que nos sirve de ejemplo. A mediados de abril de 2020 y en el contexto de emergencia sanitaria causada por el COVID-19, el Estado argentino dio a conocer un conjunto de actividades que denominaron “ciberpatrullaje” -decisión que se realizó en nombre de la prevención y la seguridad, exacerbadas por la excepcionalidad de las circunstancias mundiales. La revitalización del Plan Federal de Prevención de Delitos Tecnológicos y Ciberdelitos (Argentina) ejemplifica claramente la importancia que adquieren los datos para los Estados nacionales<sup>4</sup>.

El punto de partida -público- de dicha decisión fue la publicación de un tweet en el que se realizaba una humorada sobre la situación económica del país y la posibilidad de realizar un acto delictivo (un “saqueo”).

---

4. Ver <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/331224/norma.htm> (última consulta: 14-12-2021)

## ■ Interacciones mediatizadas



**Figura 3: Captura de Twitter**

Esta primera operación de publicación de un tweet por parte de un ciudadano fue inmediatamente interpretada por el Estado nacional como un peligro y un delito de intimidación pública. Mezclados y superpuestos, se entrecruzan aquí políticas estatales de resguardo del bien público con los derechos individuales de protección de datos personales y de libertad de expresión. A tal punto que las fronteras entre libertad de expresión y control de los ciudadanos se difuminan y se confunden.

Por un lado, el caso puso de relieve una cadena de actores que intervienen en estos procesos: el Estado, el aparato judicial, policial, etcétera. Pero, también, y esto es lo que nos interesa, las plataformas, los algoritmos y sus respectivas capacidades técnicas (¿e interpretativas?) de atribuir valor moral y social a estos datos. Dicha cadena de capacidades y empoderamientos no es estrictamente nueva, pero la decisión del viraje hacia los datos entra en tensión no solamente con el tipo de datos que se recolecta sino, fundamentalmente, con la forma en la que estos datos se interpretan. Si el protocolo previamente citado apunta a evaluar -para judicializar los hechos- que los mismos supongan un daño o un riesgo, ¿en base a qué se define dicha peligrosidad? En este sentido, el ciberpatrullaje es un aparato que encumbraba al Estado como una *autoridad interpretativa* capaz de decidir cuáles de los millones de datos que circulan constantemente en las redes sociales se transforman en peligrosos para el orden social (Gindin, Cingolani, Rodríguez-Amat, 2021). Con esta operación se visibiliza un desplazamiento entre una idea de datos como una entidad neutral, electrónica; y otra en la que los datos funcionan como testigos, como registro y como prueba con valor judicial que amenaza un cierto orden legal.

Estos dos ejemplos muestran que los procesos relacionados con datos ocurren en un área semi-oscurecida de selección, interpretación, y activación que

se hace visible justo en el momento de su utilización. Es precisamente ahí donde se vuelven relevantes las dos cuestiones que organizan esta presentación: primero, este proceso oscurecido, ¿es relevante?, ¿importa desde el punto de vista sociosemiótico? Al fin y al cabo, el proceso es invisible porque ocurre antes del reconocimiento. Y, sin embargo, se perciben mecanismos de interpretación y decisión que se sumergen hasta parecer desaparecer para su procesamiento; y reemergen, luego, con implicaciones punitivas y con actores que se atribuyen capacidad decisoria y *autoridad interpretativa* alrededor de la relevancia social de esos datos.

Para pensarlo conviene clarificar ciertos conceptos.

### **Cuestiones conceptuales**

Aunque etimológicamente la noción de dato viene de algo dado, el avance de la digitalización ha llevado la voz a describir cualquier pieza de información que pudiera ser almacenada y traducida a código informático (Puschmann y Burgess, 2014). Esto ha logrado expandir el concepto desde el bit informacional hasta el big data, incrementando la amplitud de su valor pero también las incertidumbres que arrastra: en todo este recorrido, los datos adquieren un valor semiótico, más allá de su propia condición de bits o impulsos eléctricos.

Por esta misma razón, dado que los datos son el fruto de una traducción a código, “no pueden quedarse fuera de los procesos de interpretación, incluso cuando son generados por tecnología. Por el contrario, la producción de los datos es concebida por y para algún sistema (humano o maquina) que lo puede captar e interpretar al hacerlo circular” (Gindin, Cingolani y Rodríguez-Amat, op.cit.: 11). En tanto que huellas significantes, los datos existen en la medida en que “son interpretantes de sus condiciones de producción y como signos a ser interpretados en sus condiciones de reconocimiento (Verón, 1988: 132-133)” (p. 11).

A la sombra de esta noción de dato, la idea de la datificación se refiere a un fenómeno por el cual la vida social es traducida a datos digitales. Van Dijck

(2014) la entiende como una suerte de paradigma con legitimidad para entender el comportamiento social que ha ido cobrando fuerza con el advenimiento de la web 2.0 y los sitios de redes sociales, a partir del cual, fundamentalmente, se observan los esfuerzos por codificar muchos aspectos de la vida social. Hepp (2020), por su parte, afirma que “la datafication es la recopilación y el proceso de grandes cantidades de datos que forman parte de una construcción de la realidad automatizada basada en datos” (traducción nuestra, Hepp, 2020: 1414).

En otra parte, Hepp (2019) mismo asimila la datificación a la deep mediatization. Pero también sabemos que la idea de mediatización no es una idea homogénea así que conviene visitar el punto de partida y reformular: ¿qué noción de mediatización puede ayudar a entender qué forma de datificación? Y también, ¿es la datificación un fenómeno relevantemente diferenciado, o no deja de ser parte de una mediatización sólo que acelerada, digitalizada? No se puede ser indiferente a la sospecha como matriz social de la mediatización, tal como sostiene Groys (2008); en todo caso, se trata de darnos un instrumento de trabajo analítico sobre sus procedimientos.

### **¿En qué medida el data participa de los procesos de mediatización?**

De forma similar a lo que pasa en otros entornos, el data parece que funciona como un sistema cerrado -como la fotografía o una grabación fonográfica-: hay un procesamiento ciego con una caja negra de la cual la información solo vuelve a emerger en la forma de determinado resultado y actuamos en consecuencia de estos resultados sin preguntarnos demasiado sobre el proceso. Esta caja negra solo aparece como un punto relevante de reflexión si se detecta el parpadeo que separa el antes del después de tal procesamiento: como la humorada en Twitter, o la búsqueda de Google (procesos invisibles hasta que el cambio del diseño de la interfaz se combina con la economía política para cambiar la eficacia).

En el caso de la datificación, este proceso se acopla a una red de confianza que se construye alrededor de un sistema que se basa en el principio de la

invisibilidad del proceso de los datos, y que sólo emerge como problemático en esos momentos de indeterminación: el parpadeo, el *déjà vu* y la máquina que deja entrever la operación de modificación de los datos. Entonces, el sistema de confianza entra en crisis y se muestra bajo discursos cuasi conspirativos acerca de su autenticidad, su fiabilidad, su peligro. La insistencia en torno a la opacidad de estos procesos se debe a que los patrones mediante los cuales se establecen los criterios de búsqueda de información y los criterios de posterior puesta en relación son desconocidos e invisibles. La datificación funciona como una caja negra en la que no se sabe hasta qué punto los datos son utilizados, calculados, etc. y sólo se sabe que cuando emergen se hacen visibles, se vuelven... ¿discursivos?

Los datos entonces en tanto que son solo outputs, pueden ser resultados de búsquedas, recomendaciones musicales, ajustes que realiza la interfaz para interpretar al usuario; el resultado es socialmente interpretado, ya es discursivo, los datos ya son puestos en relación con otros datos.

En el punto inicial de este programa de investigación, intentamos fijarnos precisamente en este espacio liminal de indeterminación entre el plano discursivo y el plano que podríamos llamar *subdiscursivo* (el circuito invisible de los datos).

Y con un poco de atención, nos damos cuenta de que este espacio de liminalidad se puede distinguir como desfases de sentido que ocurren en tres niveles: el primer nivel de desfase es el más superficial, está en las distintas formas de utilizar y de interpretar los discursos sobre los datos y en la variedad de repertorios accesibles, *frames*, perspectivas, prioridades, intereses. Entre ellos están las metáforas que atrapan y explican el funcionamiento de los datos y las implicaciones que tienen -desde la idea de la nube contra la idea del almacén, hasta las ideas fluidas de la circulación, o las más políticas asociadas a la vigilancia, extracción o colonialismo por datos. El segundo desfase del sentido es el paso del nivel profundo al superficial. Es decir, el punto en el que se explora de qué manera se produce una transformación del *big data* en mensajes o en discursos que se ponen en circulación en plataformas, aplicaciones, etcétera. Estos son los aspectos que se preguntan acerca de las recomendaciones, de los resultados visibles de las operaciones con datos -las búsquedas, las selecciones-, de ciertos esfuerzos, por ejem-

plo, de transparencia pero que luego también se enmascaran con gestos como el llamado *algorithm washing* o el blanqueo por algoritmo. En el tercer nivel -más profundo- se produce la traducción del bit al dato y a información y, en sentido contrario, la traducción de información a datos. Esta operación, que sigue siendo interpretativa, es aquella que reconocemos en las distintas visualizaciones de datos en diagramas o en representaciones (los datos de contagios por COVID-19 y las diferentes “oleadas” representadas en diagramas son un ejemplo de ello).

En este último nivel, los datos se representan como algo casi crudo, apenas codificado, casi directo y unívoco en su interpretación. Pero también en este caso hay que considerar un importante momento de desajuste, y es necesario prestarle atención y deconstruir la parte opaca de la conexión interpretativa que asimila los fenómenos a los datos, el like al bit; el hit al like. Es precisamente porque hay un desajuste entre los datos y los fenómenos -sociales- que hay una operación de significación: es fundamental fijarse y revelar entonces las implicaciones (eficacias) que tiene tal conexión interpretativa.

Ahora bien, estos tres niveles se combinan con tres momentos: el primer momento en el que lo discursivo es traducido a subdiscursivo como un proceso de codificación informática. Ahí, los elementos discursivos que se trasladan desde los atributos hasta las pautas de comportamiento se traducen en datos. Es en ese momento donde hay discusiones, discursos y debates sobre lo que es relevante, lo que es registrable, lo que es almacenable en forma de datos digitales; y, por lo tanto, todo el recorrido va en descomposición, desde negociación de significados hasta unidades menores que finalmente adoptan la forma de algo programable, algo informáticamente relevante.

El segundo momento es el opuesto: es aquél en el que los datos subdiscursivos emergen hasta el plano de lo discursivo. En las operaciones implicadas en este proceso hay un esfuerzo de interpretación más claro. La visualización de los datos, por ejemplo, deviene decisiones por la magia -si se quiere- de la probabilidad, y de la identificación.

Y, finalmente, en acalorada discusión, aparece la cuestión intermedia, de si es posible o no es posible hablar de un tercer momento que insistiremos en

poner entre paréntesis. Este momento se puede entender como el del en-cadenamiento de los dos anteriores, pero, a la vez, como un momento con entidad propia. Se trata de la operación en la que los datos son obtenidos y recombina-dos para generar más datos. Es el momento ciego en que unos datos iniciales ya son generados, y accesibles, pero que luego son reutiliza-dos para generar nuevos datos que se considerarán relevantes en tanto que datos secundarios. Allí hay un momento de transformación discursiva, pero que sucede o que tiene lugar bajo la opacidad de lo programático: el algorit-mo es el ejemplo más claro, aunque no el único.

Los algoritmos son producto de la programación humana, pero funcionan a partir de la combinación de datos obtenidos de distintas fuentes en espacios “oscuros”, en “lo profundo”. Esto es lo que sucede en el nivel de lo deep, y los modelos algorítmicos basan su sustancia ideológica en la selección de qué datos se combinan y cuáles no, qué proporciones son significativas y cuáles irrelevantes. Y sin embargo, estas “recetas” discursivas de combinaciones de datos forman parte de lo opaco, lo invisible: permanecen fuera del ac-ceso público. Por ejemplo, los procesos que llevaron a la identificación del autor de la humorada, o los factores que llevaron al ranking de búsqueda de Google, o la identificación de actores relevantes en una conversación en línea, etc.

Estos tres niveles y tres momentos se pueden representar en la siguiente tabla:

**Desfases de sentido:**

|                                                                                    |                                                                                                   |                                                                          |                                                                         |                 |
|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------|
|                                                                                    | De discursivo a subdiscursivo<br>-codificar-                                                      | (Subdiscursivo a subdiscursivo<br>(operaciones humanas)<br>-modelar-     | De subdiscursivo a discursivo<br>-decodificar-                          |                 |
|                                                                                    | de lo discursivo al dato ----- del dato a lo discursivo                                           |                                                                          |                                                                         |                 |
|                                                                                    | Metáforas del data y sus procesos: flujos y líquidos, materiales y bienes, significados y valores |                                                                          |                                                                         |                 |
| Discursos usuarios sobre data                                                      | Coleccionar<br>Vigilar<br>Huellas digitales                                                       | Deep                                                                     | -(Des)confianza<br>-uso (acrítico)                                      | deceivos        |
| el paso del nivel profundo al superficial<br>(de big data a discursos y viceversa) | Programar<br>Definir Variables<br>Diferenciar lo registrable de lo que no lo es                   | -(Auto)matizacion<br>-Aprendizaje-máquina                                | Feedback<br>Recomendaciones<br>Relevancia (visibilidad)<br>Estadísticos | probabilísticos |
| al traducir bit en dato-<br>Informacion y viceversa                                | Tabular-Inserir<br>Definir (rangos de) valores para cada variable                                 | Recombinar datos de distintas variables.<br>Diseñar Algoritmos - modelos | Data-Viz (descriptivos)                                                 | descriptivos    |

**Tabla 1: Tres niveles del superficial al profundo, y tres momentos, para identificar los nueve puntos de desajuste significativo entre lo discursivo y lo subdiscursivo de la datificación.**

**Reflexiones finales**

A partir de esta representación, ya se pueden acercar algunas reflexiones que van a servir aquí para cerrar nuestra aportación, en cuatro puntos.

Primero, los datos, en tanto que discursivos deben ser estudiados a partir de las huellas de su producción, circulación y reconocimiento; y segundo, la datificación se construye a partir de la transición entre procesos discursivos y procesos opacos e invisibles. Ante esta imposibilidad, hay que prestarle atención al umbral de indeterminación que se construye entre lo discursivo y lo subdiscursivo. En esta presentación hemos hecho un esfuerzo para señalar los lugares, los momentos, los mecanismos, los desfases que se producen precisamente en esta región en la que los datos des-aparecen. La Tabla 1 sirve para señalar que la opacidad de estos procesos no debe confundirse ni con la naturalidad ni con la neutralidad de los procesos de datificación, sino

al contrario: estos niveles y momentos deben entenderse como invitaciones para visualizar los desajustes y para identificar mejor los mecanismos que construyen el sentido en los datos. Se trata, en última instancia, de pensar críticamente que las opacidades se convierten en estrategias para establecer autoridades interpretativas: ¿quién tendrá la autoridad para interpretar esos datos? ¿Quién puede generar, calcular, utilizar, almacenar esos datos y en qué formas esa capacidad puede modificar el sentido de los datos y su funcionamiento social? ¿Quién habla los lenguajes secretos que permiten generar algoritmos, programar, acceder y acumular datos; y qué se hará con ellos?

Estas autoridades interpretativas son uno de los emergentes políticamente más relevantes de la opacidad de la producción de sentido de los datos. Su peso aumenta de acuerdo con la naturalización de las metáforas sobre los datos: lo neutral, lo dado, lo que es ideológicamente independiente, basado en lo oscuro, lo profundo, lo opaco. Es precisamente identificando estos puntos de liminalidad (expresados en la tabla 1) donde la mirada analítica puede ayudar a trabajar sobre las composiciones, traducciones e intervenciones de lo ideológico de la datificación y su eficacia en las mediatizaciones contemporáneas. ■

## Referencias

Gindin, I.; Cingolani, G. y Rodríguez-Amat, J. (2021). Autoridades interpretativas: una perspectiva teórica sobre datificación y producción de sentido, en *Palabra Clave*, 24(3). Universidad de La Sabana. DOI: 10.5294/pacla.2021.24.3.6

Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-textos.

Heep, A. (2019). *Deep mediatization*. Routledge.

Heep, A. (2020). "Artificial companions, social bots and work bots: Communicative robots as research objects of media and communication studies", en *Media, Culture & Society*, 42(7-8), pp. 1410-1426.

Puschmann, C. y Burgess, J. (2014). "The politics of Twitter Data", en Weller, K., Bruns, A., Burgess, J. Mahrt, M. y Puschmann, C. (eds.), *Twitter and society*. Nueva York: Peter Lang. pp. 43-54. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2206225>

Van Dijck, J. (2014). "Datafication, dataism and dataveillance: Big data between scientific paradigm and ideology", en *Surveillance & Society*, 12, pp. 197-208. DOI: <https://doi.org/10.24908/ss.v12i2.4776>



## Cómo citar este artículo

Cingolani, Gastón, Gindin, Irene y Rodríguez-Amat, Joan Ramon (2022). *¿Puede la mediatización ayudar a entender la datificación?* En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Joan Ramon Rodríguez-Amat

Media Arts and Communication. Sheffield Hallam University, United Kingdom

Irene Gindin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)- CIM, Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina

Gastón Cingolani

IIEAC/Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina



## Link a la presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=bcYPduDDADw&t=4781s> (Mesa 2 TC: 52.27)





# **Redes de gustos. Un horizonte de sentido en la organización de las plataformas**

*Redes de gostos. Um horizonte de sentido na  
organização de plataformas*

*Gastón Cingolani*





## Resumen

El gusto funciona como un horizonte de sentido en múltiples espacios de interacciones sociales y de circulación de la discursividad. Entre sus efectos están los de la organización de la individualidad (esbozando un perfil más o menos particular, trayectorias de prácticas y opiniones); con su pluralización –los gustos–, tiene el efecto de promover instancias de diferenciación y asociación entre individuos. El gusto también ejerce su capacidad significativa en la reunión y en la diferenciación de contenidos y de acciones. Las plataformas toman variablemente este horizonte como organizador, en la medida en que es utilizado para reunir contenidos, proponer redes de usuarios, sugerir consumos, evaluar y retroalimentar sus sistemas de recomendación, ampliar y redefinir sus esquemas de funcionamiento.

Uno de los aspectos en que se diferencia la actual etapa de las mediatizaciones con respecto a la anterior es que mientras en la era de lo masivo la institucionalidad mediática cargaba el peso legitimador de la oferta de contenidos (informativos, de ficción, de entretenimiento, etc.), en lo postmasivo se posa sobre la figura del usuario, siendo su gusto (o sus “intereses”) el dispositivo operador de la legitimidad de la oferta. La hipótesis es que esto ha generado una dinámica de customización de las mediatizaciones, primordialmente de aquellas plataformas destinadas a la distribución de contenidos. Seguidamente, se sugiere que la configuración del custom es un tipo de estandarización del ejercicio de vinculación entre usuarios y contenidos, que tiene sus fronteras demarcadas con una clase de perfil extremo (el fan) y la exterioridad resistente a la estandarización (el random).

## Palabras Claves

plataformas, gusto, colectivos, perfiles, usuario





## **Resumo**

O gosto funciona como um horizonte de sentido em múltiplos espaços de interações sociais e circulação de discurso. Entre seus efeitos estão os de organização da individualidade (traçar um perfil mais ou menos particular, trajetórias de práticas e opiniões). Sua pluralização –os gustos–, tem por efeito promover instâncias de diferenciação e associação entre os indivíduos. O gosto também exerce a sua significativa capacidade no encontro e na diferenciação de conteúdos e ações. As plataformas variam este horizonte como organizador, na medida em que são utilizadas para reunir conteúdos, propor redes de usuários, sugerir consumos, avaliar e fornecer feedback sobre os seus sistemas de recomendação, expandir e redefinir os seus esquemas de funcionamento.

Um dos aspectos em que o estágio atual das mediações difere do anterior é que enquanto na era dos meios de comunicação de massa, as instituições midiáticas carregavam o peso legitimador da oferta de conteúdo (notícia, ficção, entretenimento etc.), em o pós-massivo repousa sobre a figura do usuário, sendo seu gosto (ou seus “interesses”) o dispositivo operante da legitimidade da oferta. A hipótese é que isso tenha gerado uma dinâmica de customização das mídias, principalmente daquelas plataformas destinadas à distribuição de conteúdo. A seguir, sugere-se que a configuração customizada seja uma espécie de padronização do exercício de vinculação entre usuários e conteúdo, que tem seus limites demarcados com uma classe de perfil extremo (o fã) e exterioridade resistente à padronização (o aleatório).

## **Palabras Claves**

plataformas, gustos, grupos, perfis, usuarios





## Presentación

El presente trabajo parte de un interrogante doble: ¿Cómo y por qué las mediatizaciones en plataformas y aplicaciones de distribución de contenidos incorporan a los gustos como horizonte de sentido?

Antes de avanzar sobre las hipótesis, es necesario admitir que estas preguntas comprenden varios elementos que deberíamos definir. Por *distribución de contenidos* hacemos alusión al ejercicio de poner a disposición de múltiples usuarios una cantidad y variedad de contenidos que no están dirigidos específicamente a ninguno de ellos. En esto no hay una gran diferencia con la historia previa de las mediatizaciones (llamadas “masivas” o “broadcasting”): un “medio” o canal emitía contenidos para un lectorado o una audiencia abierta, más allá de que tuviera mejor o peor delineada la especificidad de un público (que no dejaba de ser colectivo; para la distinción entre audiencia y público, (Dayan, 2000)). Cualquier individuo de esa audiencia podía tomar contacto con esos contenidos, haya sido pensado o no para su perfil. En la actual dinámica de plataformas, que se suelen caracterizar como “postmasiva” (Cingolani 2014) o “postbroadcasting” (Fernández 2014), la diferencia enunciativa y también material es que no toda la audiencia tiene facilitado el acceso a los mismos contenidos por intermedio de las mismas superficies de contacto. Si bien ciertos tipos de plataformas (por caso, la mayoría de los portales de noticias) mantienen el dispositivo de contacto canónico de lo masivo (cualquiera que tome contacto con este canal encontrará lo mismo), muchas otras tendrán la indicación de que hay más contenidos que los que ofrecen en las capas primeras, y la selección referenciada al inicio no es la misma para cualquier tipo de usuario, es decir, para cualquier perfil. Por lo tanto, lo postmasivo está signado no solo por una complejización de la frontera entre público y audiencia, sino también por la necesidad de resolver esto con algún criterio cuyo sentido metacomunique que no se trata de un simple capricho.

Es aquí donde parece cobrar sentido el segundo término clave, el del *gusto*. No aspiramos a concluir aquí debates que llevan siglos de apertura. Pero sí podemos adelantar una delimitación del terreno en el que traemos el térmi-



no. En primer lugar, se trata de un término de uso nativo. Es en las mismas plataformas que los gustos son invocados: “porque te gustó esto, te recomendamos aquello”, “canciones que te gustan”, “me gusta/no me gusta”, son algunas de las expresiones que encabezan secciones u ordenamientos, o dan sentido a las funciones de intervención del usuario en las plataformas. Es, también, por ello, un término cuya delimitación no debería ser tarea del análisis; en todo caso, el análisis consistirá en registrar y ordenar cómo el gusto es invocado en esos espacios discursivos. Si bien lo detallaremos más adelante, podemos prever que el gusto es un horizonte de sentido (Cingolani 2022), o –en términos de la teoría semiótica de Peirce–, un interpretante, que hace de contención de ese arbitrio aplicado en la oferta de contenidos bajo un orden que, como usuarios, ignoramos: ¿por qué me llega esto a mí? El usuario en la etapa postmasiva tiene esa pregunta en la conciencia (sobre todo en las experiencias que le resultan frustrantes o sorprendentes), ya que detrás de una oferta o disponibilidad orientada, surge la inquietud por la motivación de esa oferta. La dimensión de la sospecha –consustancial a los procesos culturales a lo largo de toda la especie humana, Lévi-Strauss (1979 [1968]) lo ha señalado– es hermana de la de la confianza (Luhmann 2000; Luhmann 2005 [1996]), y participa de nuestras experiencias sociales con las mediatizaciones (Groys, 2008). En esta instancia, el gusto conjura la duda, y la presunción de que los sistemas inteligentes pueden inferir nuestro gusto a partir de nuestras preferencias se alimenta discursivamente en la práctica con los medios: los paratextos y metatextos (Genette 1989) conforman una red que contiene la deriva del sentido.

Entonces, podemos ir avanzando sobre las hipótesis a las preguntas del inicio. Al interrogante del por qué incorporar al gusto como interpretante, podemos arriesgar que se trata del procesamiento de dos complejidades típicas de esta etapa de las mediatizaciones: a) la sobreoferta de contenidos (“¿por qué me ofrecen esto?”), y b) la interpelación diferencial (“¿por qué me lo ofrecen a mí?”). La primera complejidad parte del actual entorno digital que ha provisto –como nunca– de contenidos con grados variables pero enormes de disponibilidad en infinidad de espacios en la Red (Resnick & Varian 1997). Estos contenidos y disponibilidad no paran de incrementarse segundo a segundo, de modo que el principal logro es resolver a qué prestarle atención en el limitado lapso de nuestra jornada o de nuestra vida (Simon 1971). La gestión de esto está parcial pero mayoritariamente delegada a las

mismas tecnologías por las que nos llegan los contenidos, a punto de que la técnica humana se desarrolla en negociación con un recurso ya filtrado<sup>1</sup>. Uno de los dispositivos de resolución de esta hiperoferta es la configuración diferencial de lo que se ofrece de acuerdo con los perfiles de usuarios. Para ello se procesan masas de datos que seleccionan contenidos –según un patrón de órdenes, los afamados algoritmos– para ser ofrecidos antes que otros, a ciertos tipos de usuarios (procurando la coincidencia o match entre ambos tipos de entidades). El de los algoritmos es un orden subdiscursivo que resuelve una parte del asunto. Luego viene la parte discursiva y es el sentido que adquiere la coincidencia o match. Los algoritmos son secretos, y la propensión a sentirnos interpelados buscando develar ese secreto (“¿por quién me toman?”) es una de sus consecuencias más directas, producto del saber del arché (Schaeffer 1990) que los nativos tienen del sistema hipermediático. La complejidad de seleccionar “bien” contenidos y usuarios para hacer match se desarrolla subdiscursivamente como un sistema cuya retroalimentación aprende (machine learning) de sus propios aciertos y errores. En cuanto a lo discursivo, esta dimensión procura resolver argumentativamente (como una justificación) los esquemas de oferta: en estos, el gusto es uno de sus vectores más importantes.

Lo que sigue de la exposición refiere a la otra parte del interrogante, el cómo. Para ello, vamos a utilizar como observables no sistemáticos algunas plataformas de distribución de contenidos musicales.

### **Gusto, gustos**

Una digresión para avanzar: es necesario buscar una delimitación del gusto como categoría, antes de prorrogar la reproducción de algunos de sus usos indiscriminados. La categoría de gusto es una reapropiación teórica y científica de un campo semántico de uso nativo. El pasaje entre ambos tipos de usos es complejo, y hasta donde sabemos, no se ha hecho una genealogía completa de esto.

Por el momento, sugerimos un principio de ordenamiento:

---

1. A propósito, es interesante seguir hasta la coda el artículo de Celis Bueno (2020) como síntesis de un pensamiento diferente sobre el tema.

**Gusto I** (de uso nativo [observador de primer orden] pero retomada por las estéticas del siglo XVIII): identifica la capacidad de apreciar lo que es bello y de distinguirlo de aquello que no lo es. Remite a un ideal contemplativo sujeto-objeto y su interpretante conjuga la formulación “subjetiva” (usada como remisible al actor individual) de un juicio objetivo.

**Gusto II-n** (de uso nativo [observador de segundo orden no científico]): remite a la colección o seriación de atracciones y rechazos individuales pero proyectables a colectivos. “Los gustos de fulano”, “El gusto de los argentinos”, etc. Funciona como un interpretante reflexivo: el reconocimiento del estilo –propio o ajeno, individual o colectivo– tiene consecuencias en la dimensión pública de la manifestación verbal o práctica de los individuos, ya que esa reflexividad dota de sentido “estético” las elecciones, preferencias, rechazos, opiniones, consumos, etc.

**Gusto II-s** (de uso sociológico [observador de segundo orden]): remite también a una colección de atracciones y rechazos pero en búsqueda de someter ese orden a fuerzas no conscientes que “expliquen” esa compulsión, llegando incluso a la predicción. Esta perspectiva produce un interpretante sistematizado (por caso, el *habitus* de Bourdieu (1988), cuyo sentido estético no es más que una función de la estructura social prevalente. A diferencia del Gusto II-n, carece de anécdota, de recodo, incluso disuelve la dimensión socioindividual de la manifestación del gusto en un campo exclusivamente colectivo.

**Gusto III** (de uso sociológico [observador de segundo orden]): remite a la *interpenetración* entre el sistema socioindividual y el social (Verón & Boutaud 2007; Verón 2013; Luhmann 1995): el gusto se utiliza como resultante de esa red de relaciones entre interpretaciones I y II manifestadas en discursos y acciones, y cuya descripción no descarta las excepciones ni se explica por lo generalizado (Hennion 2004). La generalización es un dispositivo meta-discursivo de mapeo, no un mecanismo explicativo, de acuerdo con la regla epistemológica según la cual el *explanandum* no debe formar parte del *explanans*.

Sobre estos puntos se pueden agregar algunas consideraciones. La cuestión de lo individual y lo social no ha tenido resolución sociológica, pero en cuanto

a los gustos es útil recordar que reducir toda su dimensión en un mecanismo que va de lo colectivo a lo singular es un esfuerzo que no trae consecuencias agradables. En primer lugar, olvida que en nuestras sociedades, en el discurso nativo, los gustos están ávidamente remitidos a definir lo individual, no lo contrario. Lo que podemos complementar, desde un punto de observación sociológico de segundo orden, es que los gustos no tienen como fuente la “subjetividad” sino que la *performan* (en el particular sentido que (Butler, 2007) le da a este verbo). Luego, si el *habitus* de clase tampoco es fuente del gusto, de esto no se deriva que el gusto es, por ello, únicamente individual o subjetivo. En todo caso, tenemos comportamientos que, observados en serie, declinan en clases o conjuntos de rasgos que dan perfiles (de individuos, de comportamientos o de productos). Pero los perfiles son un efecto y no la causa –aunque, a veces, para el nativo como para el sociólogo, esto se invierta–. Así, los gustos cobran sentido necesariamente como series (implícitas o explícitas), aunque recaigan sobre entidades singulares. Esas series son detectadas por los propios nativos, de modo tal que se reconocen los gustos propios y los ajenos, y se crean denominaciones y se enlazan actitudes que registran esos conjuntos, ya sea para la valoración pública, para el rechazo o para la confirmación, para incremento o defección de los consumos, etc. De este modo social de procesar los comportamientos y valoraciones propias y ajenas, surge la iniciativa informatizada de producir secuencias de datos para producir perfiles. La novedad que trae la inteligencia artificial (AI) aplicada a datos masivos (*Big data*) para procesar racimos (*clusters*) de rasgos y caracterizar cuentas de usuarios y contenidos, es que puede identificar patrones (*patterns*) de datos incluso allí donde un actor humano no ha detectado una regularidad. Es probable que sea el único aporte real, aunque no esté garantizada su eficacia ni su utilidad sea inmediata. Para esto último, hay que construir una instancia, que podemos llamar discursiva, a partir de la cual aquello que una plataforma ofrece o retacea como contenido tiene una *justificación* interpretable y comprensible por los nativos. Esa justificación en numerosos casos es lo que se denomina o actúa como gustos.

Hecha esta digresión, podrá intuirse que no estamos en condiciones de determinar ni explicar los gustos en una sociedad o en un individuo; se trata, apenas, de recoger qué discursos, acciones o compuestos son atribuibles o atribuidos a este interpretante, y con qué recursos.

## La tópica de los medios masivos

Ante el interrogante de por qué en las plataformas de distribución de contenidos, el gusto aparece como un interpretante organizativo, podría responderse intuitivamente que es el principio más práctico para organizar la sobreoferta, y direccionarla de manera optimizada para cada usuario, con una manera verosímil de presentar los contenidos. En caso de que esta hipótesis fuera cierta, el paso del universo mediático masivo (*broadcasting*) a los entornos postmasivos (*postbroadcasting*) podría describirse también como una inversión del peso de la relación (en términos de mercado) entre oferta y demanda: los medios masivos privilegiaban la oferta, la postmasividad se erige desde la demanda. En el final del siglo pasado, trabajos como los de Wolton (1990) posaban su atención sobre los síntomas de un cambio, incluso en un medio canónicamente masivo como la televisión. Conviene revisar la hipótesis de si se trata de un pasaje del peso de la oferta al imperio de la demanda.

Podemos sumar para ello que la evolución de los medios masivos fue de la concepción de los consumos en términos de audiencias (una multiplicidad indiscriminada de individuos que solo tienen como rasgo común conocido el hecho de consumir el mismo producto) hacia su atención como públicos (colectivos que tienen una mayor organicidad, tal como los describen Dayan (2000) y otros (Dayan 1997).

Es evidente que se abre un espacio de reflexión no exento de paradojas. Si se cultivó una lógica cada vez más orientada a los colectivos, es que no se estaba mirando tanto a los individuos como a su perfilamiento, incluso en la propia etapa de maduración de los medios masivos. El asunto está en cómo se organizan esos destinatarios imaginarios, cómo la discursividad mediática –en sus contenidos, pero también en sus diseños, curadurías e interfaces– construye esa interpelación especificada y con qué recursos.

En las mediatizaciones masivas, cada medio construye su identidad (que Verón ha investigado como estrategia; (Verón 1985, 1988, 1994) en base al procesamiento constante de dos variables siempre dinámicas, inestables,

que evolucionan en el tiempo y que toman forma en sistema con la identidad del medio: la agenda y la consolidación de fidelidad de sus receptores.

La identidad del propio medio como unidad con voz propia es lo que se sintetiza en la noción de *línea editorial* –no importa si lo que produce o emite es material periodístico, ficcional, artístico o técnico–. Esta condensa la mayor carga de rasgos del medio, materializados como contenidos y también como recursos modales: cómo organizarlos, jerarquizarlos y tratarlos. Hay una extensa tradición de estudios sobre esto, tanto en su dimensión temática (como el *frame analysis*) como en su enunciación (*contrato de lectura*).

Al mismo tiempo, este ejercicio tan crucial en la producción discursiva y en la circulación social de un medio, es revelador de un ajuste permanente de los desequilibrios a los que debe atender. Solo de manera esquemática, proponemos un triángulo de tensiones entre polos (Figura 1).

Si el vértice superior señala la impronta editorial de cada medio, éste se re-define en tensión con los otros dos polos. Uno es la segmentación del público que se configura progresivamente como un colectivo. El público es, antes que nada, la prefiguración de rasgos que podrán guiar la interpelación modal. Se sabe gracias a las aplicaciones de la teoría de la enunciación que la distancia entre la destinación enunciativa y la recepción o consumo efectivo es la de un abismo que cada estrategia mediática procura reducir. Ahora bien, la destinación enunciativa procura ajustar los propios mecanismos enunciativos con la necesidad de incitar (incluso, moldear) unas maneras de aceptar una interpelación: es el delicado equilibrio entre aceptar la estrategia de un medio (identificarse con ella), comprenderla sin por ello aceptarla (no identificarse), rechazarla o que nos sea indiferente (Verón 2004). No todos esos procesos son “publígenos” (Dayan 2000). Y aún entre los que sí lo son, no todos los públicos se pueden convertir en colectivos auto o heteropercebidos. Además, la dimensión sistémica comprende también al tiempo (antes que nada) ya que solo en el mediano o largo plazo un medio puede consolidar una identidad. Pero ese desarrollo va de la mano de la maduración de su público, que como tal modifica sus condiciones materiales de vida, e incluso,

expande su condición colectiva hacia otras prácticas, pierde o gana espacio de expresión, etc.

El otro polo es el de la agenda. Todo medio procesa lo que sucede en el mundo, sea este el insumo primordial para la producción de contenidos periodísticos (el mundo “real”), o bien el procesamiento de lo que las industrias culturales generan como novedad, en forma de producciones, modas, cambios estilísticos, tendencias, nuevos artistas o productoras, etc.

En resumen, el polo editorial de la identidad de un medio se consolida en la capacidad de procesar dos dimensiones de complejidad: los colectivos (en forma de estrategias de destinación) y la agenda (en forma de renovación de contenidos) sobre la base del tiempo y su devenir –los medios son los grandes procesadores del tiempo social (Stiegler 2001)–.

El equilibrio dinámico así procesado se traduce discursivamente en una lógica que podría equipararse una función parcialmente cercana a la que antes cumplían (y todavía cumplen) los menús, los catálogos de ventas, las góndolas en los mercados, las vidrieras en los comercios, y otros modos del escaparate de productos. Esa lógica no invoca un gusto sino una oferta diversa, neutralizada y a disponibilidad. Esto se expresaría en los medios que producen para una audiencia (por su amplitud y no segmentación): es lo que Wolton llamaba medios *generalistas*, y encontramos también en el modelo del hipermercado. La diversidad se vuelve gradualmente relativa y acotada. Siempre limitada, cuando logra traducir un estilo que conjuga con algún perfil de destinatario, puede alcanzar distintos grados de eficacia, porque se orienta bien hacia la especificidad de un segmento: las vidrieras de tiendas de ropa, por ejemplo, o en términos de Wolton, la aparición de los medios de tipo *temático*.

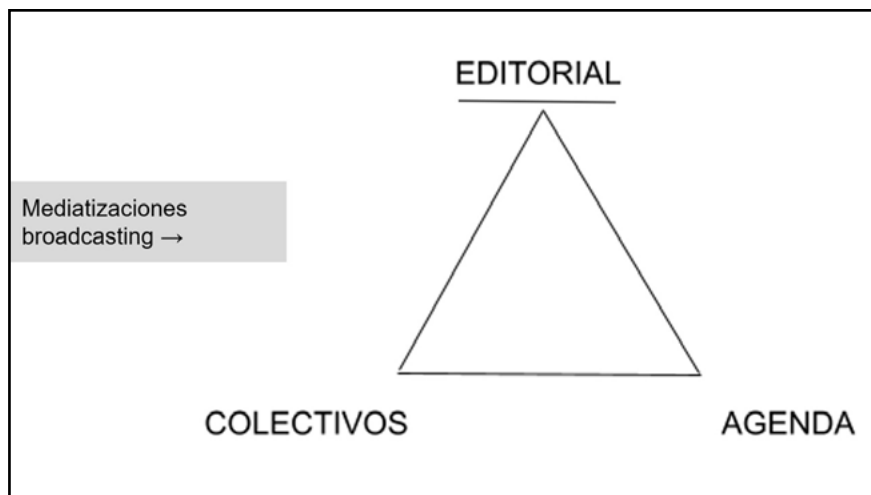


Figura 1: Tónica de los medios masivos

## La tónica de las plataformas

La novedad más importante de las plataformas no está en los contenidos; tampoco, en su enunciación orientada a audiencias. A excepción de aquellos mensajes específicamente interpersonales, es decir, estrictamente *privados*, las productoras profesionales así como las producciones amateurs subidas a las plataformas, siguen generando contenidos para públicos anónimos, impersonales y colectivos. Como todo producto, podrá tener –mejor o peor delineados– sus consumidores *modelo*, pero la elección de cómo disponerlo en un escaparate mediático para que cualquiera lo consuma, sigue la lógica de base *broadcasting*, de uno-a-muchos. Entre las diferencias está en la escala de productores, que no solo creció numéricamente sino que cambió de estatuto al incorporarse a los productores individuales y/o amateurs (el DIY) y/o anónimos en espacios mediáticos en coexistencia con cuentas de productoras altamente profesionalizadas, de autor e institucionalizadas.

El peso mayor de la innovación en contraste con los medios masivos (generalistas o de nicho), está en el nivel de la enunciación orientada a los consu-

midores. El diseño de las interfaces de las plataformas se presenta discursivamente como una oferta ajustada para cada usuario.<sup>2</sup>

Ese ajuste cambia diametralmente el peso específico de los polos y la dinámica de la mediatización por plataformas en el sistema postmasivo. Podemos trazar otro esquema triangular, con nuevos polos (Figura 2). Allí identificamos que, desalojado el protagonismo de la línea editorial propia, el centro de gravedad de las plataformas lo ocupa la figura del usuario. Este polo representa el lado interno del sistema networking. La discursividad postmasiva construye un universo (la vida) cuyo lado externo organiza todo aquello que pueda ser procesado como información (difusión) o como intercambios (contacto). En particular, cuando se trata de contenidos de entretenimientos o de consumos culturales (incluyendo los turísticos, gastronómicos, etc.), se procesa como gusto. Pero éste debe describirse en relación con los otros polos que tensionan la estructuración.

Por un lado, el atesoramiento y disposición de contenidos: su constante renovación y aumento, desafía la capacidad del usuario de tomar contacto con lo que le puede interesar, gustar, ser útil, recuperar, disponer, etc. Los contenidos, virtualmente, infinitos y, por lo tanto, bajo una selección improcesable como tal, requiere de una curaduría que no se transforme, sin embargo, en una opacidad en sí misma. El logro técnico es ofrecer el contenido más “adecuado”, pero el éxito político de esa curaduría está en su efecto de transparencia, es decir, hacerse lo suficientemente confiable y natural para no distraer la atención primaria puesta en los contenidos.

El otro polo es el de los usos: los contenidos y el usuario se encuentran y correlacionan en el marco de unos usos y unas prácticas. Solo un modo pertinaz de la herencia kantiana nos haría soslayar que las plataformas van integrando –por el momento, como pueden– informaciones que no son propias ni del usuario ni del contenido, sino de series cuyas coordenadas son contextuales, por ejemplo, espacio-temporales, pero también sociales: frecuencia,

---

2. La excepción a este canon la constituyen aquellas plataformas que se conciben como una transposición de los medios masivos, caracterizadas por conservar la idea de que su línea editorial habla del mundo con los mismos contenidos para todos: aunque decrece lentamente, esta es la lógica los portales de noticias, de los sitios web institucionales y pocos más. Para todo el resto, las plataformas ofrecen una interfaz que se enuncia como *ajustada por usuario*.

duración, ubicación, dispositivo, movilidad, soledad o compañía, ocio/trabajo/estudio, por mencionar apenas las más obvias. El usuario es un perfil resultante de la correlación entre sus maniobras con los contenidos en ciertos contextos de usos. De ahí que el usuario no es, estrictamente, un individuo y que esta trilogía que proponemos es dinámica en cuanto a sus valores, y también progresa año a año la sofisticación de su implementación.

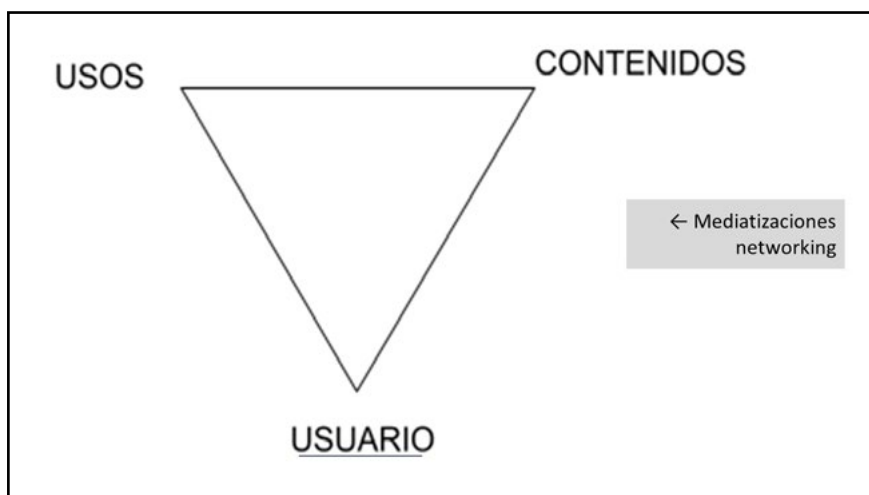
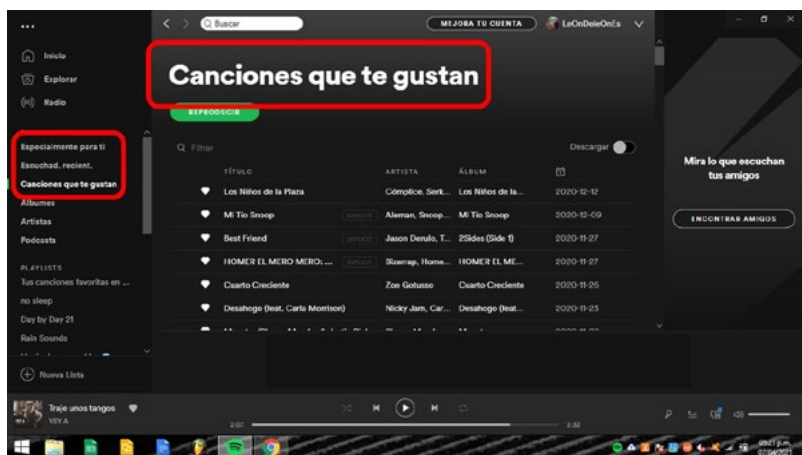
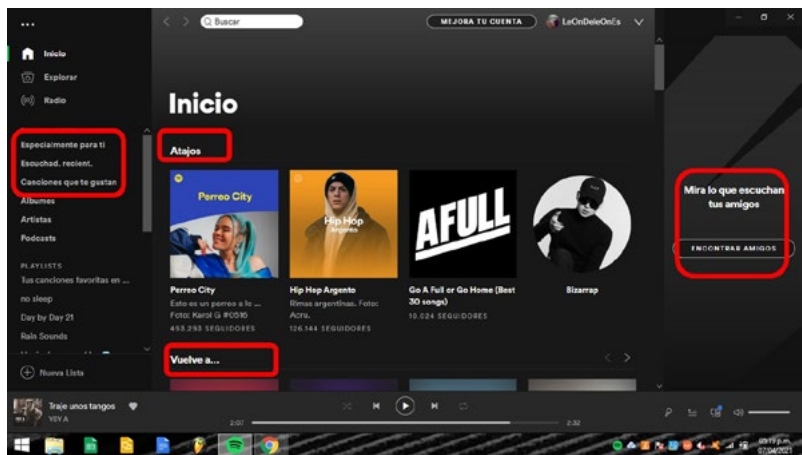


Figura 2: Tópica de las plataformas

### El gusto como horizonte de sentido

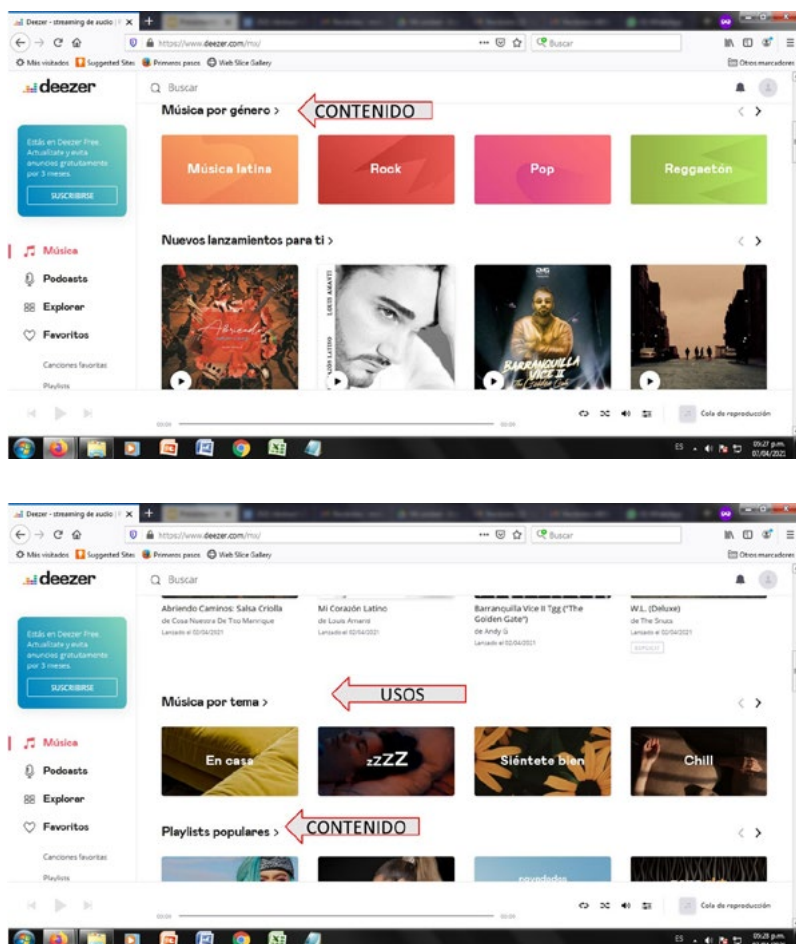
Para cerrar esta intervención, retomamos la observación en la superficie discursiva de algunas plataformas. La agrupación en categorías y secciones mediante las cuales se asigna sentido a los contenidos ofrecidos son reveladoras del gusto como interpretante. En la correlación entre los polos usuario y usos identificamos dos bloques de indicadores. En primer término (más cerca del polo de los usos), las sugerencias contextuales y organizativas que ayudan a que cada usuario adquiera una identidad: *playlists*, *libraries*, redes de amigos, *likes* ("favoritos", "me gusta", etc.). Más próximo al polo usuario se encuentra la posibilidad de la recuperación de las actuaciones del usuario: "porque viste", "escuchados recientemente", "tus favoritos en 2021" (Figuras 3 a 8: capturas de plataformas de música)

■ Interacciones mediatizadas



Figuras 3 y 4: Spotify

## ■ Interacciones mediatizadas



Figuras 5 y 6: Deezer

## ■ Interacciones mediatizadas

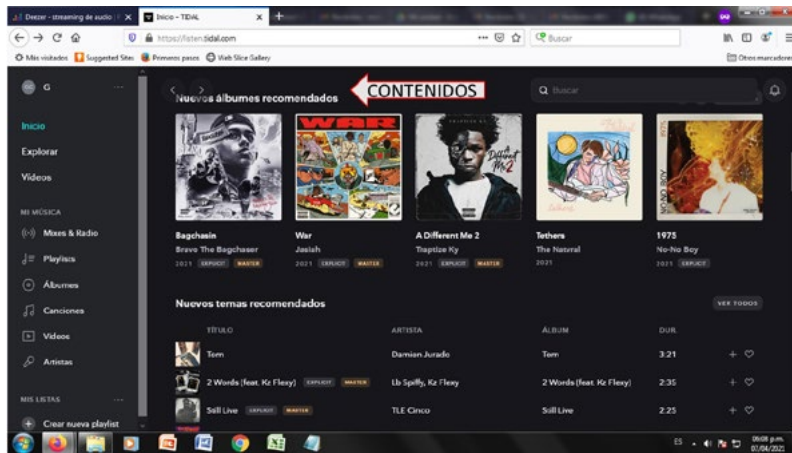


Figura 7: Tidal

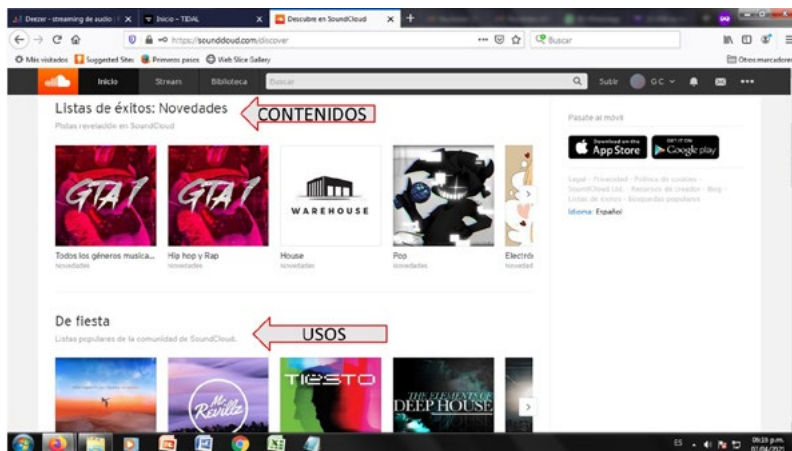


Figura 8: Soundcloud

El eje que correlaciona contenidos y usuario agrupa en primer término lo que invoca la dimensión colectiva (“tendencias”, “más populares”, “novedades”, “más leídos”, “popular en Argentina”, etc.), y luego la organización de una

identificación personalizada: “canciones que te gustan”, “especialmente para tí”, etc.

En consecuencia, una de las hipótesis que indicábamos al principio (se trata de un universo mediático organizado desde la demanda que sustituyó a uno que se organizaba desde la oferta) parece equívoca. Quizás convenga reescribirla del siguiente modo: estamos ante el pasaje de una oferta mediática editorializada a una oferta customizada.<sup>3</sup>

Esto abre un espacio a desarrollar en los análisis de la organización de la oferta mediática. Como punto de partida abductivo, la customización no es simplemente un modo de ajuste de la vastísima diversidad y complejidad de los contenidos en torno al perfil de usuario, sino que también implica una digestión de las otras diversidades, la de los perfiles, y –en progreso constante– la de los contextos.

La producción de perfiles no es universalizable. Si bien hay que tomar en cuenta que las escalas de imprevisibilidad humana no sobrecargan los sistemas con formas irreductibles, el ejercicio de producir y mejorar los perfiles de usuarios no puede desatender aquello que funciona en desnivel. Veamos.

La customización es una lógica en la que confluyen la visión nativa y la sociológica sobre la previsibilidad de las afinidades; en ese sentido, remite al gusto con el modelo que tipificamos como Gusto-2. El custom procura la estandarización de una multitud de comportamientos de consumos, recepción y expresión de las valoraciones. Pero no hay que perder de vista que ese modelo del gusto no se compone como un binomio (“objeto-sujeto”, “producto-consumidor”, “contenido-recepción”). El gusto comprende una trilogía que incluye el trasfondo sobre el que se produce esa correlación, de lo que resulta como identificación o como diferenciación, como distinción. Así, cada perfil estandarizado es resultado de la visión propia, particular, sobre el entorno, y de la reflexión que cada quien hace del ejercicio de diferenciarse o identificarse, aunque se viva como la expresión espontánea de una individualidad (sin atención consciente de los demás), o como el logro

---

3. Preferimos no adoptar la terminología de la smart curation (Martel, 2015), ya que supondría que hubo una curaduría sin inteligencia.

de una atracción irresistible o de un rechazo irrenunciable de un objeto. De ello se nutre la customización como patrón: de la hipótesis de que el gusto es la seriación con foco en el individuo como perfil. En ese sentido, las plataformas ponen a disposición más contenidos del mismo estilo, y la diversificación como contexto. Por lo general, el gusto es el sentido iluminador de esas consistencias que giran sobre cada individuo tratado de manera serial.

Luego, el reino ordenador del custom nace de las tinieblas de lo aleatorio, de lo infinito, de lo caótico, que podemos llamar *random*. El *random* representa el lado exterior del sistema: aquellos individuos “suelos”, tildados como “sin paladar”, a los que se atribuye carecer de discernimiento o de capacidad estética, sin patrón reconocible, o aquellos contenidos inclasificables y de rango dudoso, piezas raras, sin historia genérica o estilística previa. Pueden ser un mundo a descubrir, pueden ser la resaca, el resto, incluso el magma de lo que se está formando. Lo interesante es que la customización es el triunfo sobre el caos, y si las afinidades propuestas por las plataformas de manera explícita (en forma de recomendaciones) o implícita (como disponibilidad inmediata: “novedad”, “tendencias”, “lo más popular”) adquieren verosimilitud, no es solo porque interpretan correctamente los intereses del usuario, sino también porque forman parte de su sistema de intelección. El interés es una función de la información, así como el gusto es una función de la disponibilidad para la selectividad. Por lo tanto, lo que se organiza como *disponible* se superpone, se performa, al mismo tiempo, como *interés del usuario*. Aquello que en los medios tradicionales era –y continúa siendo– la programación (institucional) como modo legítimo de oferta, lo que llamamos más arriba el polo *editorial*, fue literalmente sustituido por la gramática discursiva del *usuario* y cuyo interpretante es su interés (cuando se trata de contenidos más informativos), su gusto (cuando son consumos de entretenimiento).

El modelo que se opone a la customización es un perfil de usuario extremadamente activo: el *fan*. El *fandom* es un modo particular de apropiarse de los contenidos y consumir, fuertemente productivo (genera muchos contenidos o incluso nuevos espacios), con clara conciencia del sistema en que se inscribe, y que por lo tanto no se diferencia por la seriación de contenidos asociados, sino por la seriación de su praxis intensiva (Fiske, 1992). Su consumo no es derivante ni exploratorio. Por ello, su modo de emplear las plataformas va por encima de las fronteras de estas, promoviendo redes de

contactos para generar espacios donde compartir su culto. En ese sentido, el sistema de estandarización de usuarios lo puede comprender como fuera de sistema, o como parámetro extremo. Por lo pronto, produce una retroalimentación sobre el mismo desde otros aspectos: a este perfil lo caracterizan el coleccionismo, su conocimiento ultraespecializado, su tendencia a volverse *influencer*, la producción amateur, el desarrollo activo y activista de prácticas estéticas (Jenkins 2010; Jenkins, Ford & Green 2013). Solo algunas plataformas abren funciones para canalizar ese tipo de tendencias: la función de guardar, las de dar otras valoraciones que no son *like*, la generación de redes de contacto activas, la producción sistemática de comentarios, la generación de playlists y su captación de seguidores, la producción de contenidos y la posibilidad de compartirlos, las funciones *wiki*, entre otras.

En ese sentido, el *fandom* escapa (como en el caso del *random*) a los modelos de gusto que hemos descrito, ya que resulta menos una selección de lo disponible que un aporte al propio sistema, una praxis.

*Custom*, *fandom* y *random* conforman un sistema de posiciones solidarias, es decir, que se requieren y diferencian orgánicamente. Pero, como es evidente, se trata de un sistema asimétrico: en el centro, *custom* domina la escena y representa la mayor parte del desarrollo de los patrones de identificación de perfiles, mientras que *fandom* y *random* escoltan al sistema y lo nutren desde sus bordes. El modelo que designamos como Gusto-3 busca comprender la complejidad del sistema, evitando describir solamente afinidades e incorporando las posiciones paradójicas que son, aunque laterales, decididamente productivas.

Esperamos que haya quedado esbozado un camino para responder al doble interrogante planteado al inicio: ¿cómo y por qué las mediatizaciones en plataformas y aplicaciones de distribución de contenidos incorporan a los gustos como horizonte de sentido? El *porqué* podría deberse a que el gusto es un campo de sentido compartido por nativos y sociólogos, campo de sentido que comprende una reflexividad sobre el propio sistema. El *cómo* demanda descripciones (que hemos hecho escasamente aquí) de los dispositivos de la discursividad del gusto en las plataformas. La credibilidad y confianza en estos se engrosa en la medida en que el gusto (como el interés) parece surgir de los contenidos mismos (como en el modelo del Gusto-1), y se debilita

cada vez que los sistemas de recomendación fallan al procurar interpelarnos. Si la reflexión socioantropológica sobre estos temas está comprometida, las mediatizaciones postmasivas estarán probablemente cada vez más provistas de funcionamientos para canalizar no solo los comportamientos custom, sino también los fandom y los random, no como domesticación sino como retroalimentación de la complejidad social ■

## Referencia

Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Butler, J. (2007). Prefacio (1999). En *El género en disputa. El feminismo y La subversión de la identidad* (págs. 7-33). Barcelona: Paidós.

Celis Bueno, C. (2020). La economía de la atención: del ciber-tiempo al tiempo cinemático. *hipertextos*, 8(14), 59-71. doi:<https://doi.org/10.24215/23143924e019>

Cingolani, G. (2014). ¿Qué se transforma cuando hay mediatización? En F. Rovetto, & M. C. Reviglio, *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones* (págs. 11-23). Rosario: UNR Editora. Obtenido de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1353>

Cingolani, G. (2022). From the Semiosis of Aesthetic Experience to the Semiotics of Aesthetic Praxis. En S. Biglari, *Open Semiotics*. Paris: L'Harmattan.

Dayan, D. (comp.) (1997). *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.

Dayan, D. (2000). Television, Le Presque-Public. *Réseaux*(100), 429-456.

Fernández, J. L. (2014). Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas. En *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical* (págs. 27-46). Buenos Aires: La Crujía.

Fiske, J. (1992). The Cultural Economy of Fandom. En L. A. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (págs. 30-49). London & New York: Routledge.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

Hennion, A. (2004). Pragmatics of Taste. En M. H. Jacobs, *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture* (págs. 131-144). Oxford: Blackwell.

Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture*. Nueva York & Londres: New York University Press.

Lévi-Strauss, C. (1979 [1968]). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En M. Mauss, *Sociología y Antropología* (págs. 13-42). Madrid: Tecnos.

Luhmann, N. (1995). *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.

Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona – México: Anthropos - Universidad.

Luhmann, N. (2005 [1996] ). *Confianza*. México: Universidad Iberoamericana.

Martel, F. (1 de septiembre de 2015). *Le critique culturel est mort. Vive la smart curation!* Recuperado el 2015, de Slate: <http://www.slate.fr/story/106131/critique-culturel-est-mort-vive-la-smart-curation>

Resnick, P., & Varian, H. R. (1997). Recommender systems. *Communications of the ACM*, 40(3), 56–58. doi:10.1145/245108.245121

Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Simon, H. A. (1971). Designing organizations for an information-rich world. En M. G. (Ed.), *Computers, Communication, and the Public Interest* (págs. 38-72). Maryland: Johns Hopkins University Press.

Stiegler, B. (2001). *La technique et le temps, vol.3 Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée.

Verón, E. (1985). L'analyse du 'contrat de lecture': une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse. En *Les médias, Expériences, recherches actuelles, applications* (págs. 203-230). Paris: Institut de Recherches et d'Etudes Publicitaires.

Verón, E. (1988). Presse écrite et théorie des discours sociaux: production, réception, régulation. En *La presse. Produit, production, réception* (págs. 11-25). Paris: Didier Erudition.

Verón, E. (1994). De la sémiologie de l'image aux discursivités. Le temps d'une photo. *Hermès*(13/14), 45-64.

Verón, E. (2004). El discurso publicitario o los misterios de la recepción. En *Fragments de un tejido* (págs. 213-219). Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2013). Lógicas sistémicas sociales y socioindividuales. En *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (págs. 291-303). Buenos Aires: Paidós.

Verón, E., & Boutaud, J.-J. (2007). Du sujet aux acteurs. La sémiotique ouverte aux interfaces. En *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication* (págs. 165-194). Paris: Lavoisier, Hermès Science.

Wolton, D. (1990). *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*. Paris: Flammarion.



## Cómo citar este artículo

Cingolan, Gastón (2022). *Redes de gustos. Un horizonte de sentido en la organización de las plataformas*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) “Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia”. Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Gastón Cingolani

IIEAC/Universidad Nacional de las Artes, Argentina



## Link a la presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=GTUe8PY5ugQ&t=19s> (Mesa 4 TC: 10.10)





**“Nuestro periodista se encuentra en el  
lugar para contar lo que está sucediendo”:**

**La cobertura mediática y las variedades no  
cronológicas de la crónica simultánea**

*“Nosso jornalista está no lugar para dizer  
o que está acontecendo”:*

*A cobertura da mídia e as variedades não  
cronológicas da crônica simultânea*

*Pablo Porto López*



## Resumen

El presente trabajo aborda un tipo de crónicas simultáneas (live blogs o vivos) en el que la cronología del suceso cubierto no desempeña un rol central en la estructuración del discurso. Se analiza un evento durativo y relativamente homogéneo en el tiempo, la primera jornada de protesta de los “chalecos amarillos” franceses en noviembre de 2018, en el cual la cobertura mediática efectuada por Le Monde, con sus periodistas ubicados en diversos puntos del país, se erige como el principio organizador del encadenamiento de las sucesivas publicaciones (o entradas) de la crónica. Concluimos que la capacidad para construir una escenografía enunciativa que transpone elementos de las transmisiones en directo de la radio y la televisión, en donde la figura de un metaenunciador otorga los turnos de habla a los corresponsales que reportan desde el terreno, constituye un indicio de la flexibilidad estructural de este género periodístico.

## Palabras Claves

discurso de la información, live blog, plataformas, semiótica, transmisiones en directo

## **Resumo**

O presente trabalho aborda um tipo de crônicas simultâneas (live blogs ou ao vivo) em que a cronologia do evento tratado não desempenha um papel central na estruturação do discurso. Um evento duradouro e relativamente homogêneo ao longo do tempo é analisado, o primeiro dia de protesto dos “coletes amarelos” na França em novembro de 2018, no qual a cobertura midiática realizada pelo Le Monde, com seus jornalistas localizados em várias partes do país, constitui o princípio organizador do acorrentamento das sucessivas publicações (ou entradas) da crônica. Concluímos que a capacidade de construir uma cenografia enunciativa que transpõe elementos de transmissões ao vivo de rádio e televisão, onde a figura de um meta-enunciador adjudica mudanças na fala de correspondentes que reportam a partir do campo, é uma indicação da flexibilidade estrutural desse gênero jornalístico.).

## **Palabras Claves**

discurso da informação, live blog, plataformas, semiótica, transmissões ao vivo



## 1. Introducción

Desde hace tiempo que los acontecimientos noticiosos no se confunden con los hechos mismos, ni tampoco con un reflejo de las prácticas sociales. Se los sabe, antes bien, el resultado de un proceso de asignación de sentido en múltiples niveles (Verón, 2001, 2002[1981]). El discurso de la información desempeña un rol clave en la construcción de lo que para la sociedad es lo real y, en particular, para la emergencia de una cierta idea de actualidad compartida. A su vez, cada género periodístico, con su propio repertorio de rasgos, pone en juego mecanismos específicos para la elaboración de la noticia. El live blog, o crónica simultánea, no es la excepción en este respecto. Sin embargo, se trata de un género que admite una amplia variedad de configuraciones y que, como consecuencia de ello, puede construir el acontecimiento de muy diversas maneras (algo que resulta especialmente notorio cuando se lo compara con las constricciones que impone la noticia tradicional de la prensa gráfica).

La crónica simultánea (CS) es un género periodístico nativo de la web, que aprovecha las posibilidades inusitadas de actualización permanente ofrecidas por las plataformas digitales para proponer un intercambio discursivo escrito que se desenvuelve en el presente de la enunciación (Benveniste, 2011[1974]): son textos que informan sobre un suceso en el preciso momento de su acontecer. Hay, así, una concomitancia entre las acciones y el discurso por la que cada nuevo desarrollo en el plano de los hechos recibe como contrapartida una nueva contribución en el plano discursivo. Esta última, la actualización discursiva, presenta un carácter discreto y el momento preciso de su emisión queda registrado por un sello de tiempo (timestamp). Cada nueva publicación o entrada se agrega a las precedentes en un proceso recursivo que incrementa paulatinamente el acervo de lo ya dicho. Esta dinámica contrasta de plano con aquella de la noticia tradicional, que llega a los lectores como algo completo, cerrado, acabado. La CS, en tanto que texto escrito que es a la vez contemporáneo con el suceso, no puede sino



ser producida y consumida de manera secuencial, segmentada, quedando sometida a un proceso de elaboración y actualización permanente.

Lo que nos interesa especialmente aquí es que mientras que la noticia se caracteriza por presentar los hechos referidos según un único criterio de relevancia (formato que se conoce como pirámide invertida), la CS es capaz de organizar el material noticioso de las más diversas maneras, sin que ninguna de ellas coincida plenamente con la de la noticia. En este sentido, ha sido señalado que el grado cero de la configuración discursiva de la CS es el orden cronológico (Marty et al., 2017; McDougall, 2011; Porto López, 2010, 2020; Thurman y Walters, 2013). Sin negar esto, el presente trabajo se propone analizar una de las configuraciones alternativas (desde ya que no la única) que puede asumir la CS. Para ello, se analizará la cobertura que el diario francés *Le Monde* dedicó a la primera jornada de movilización de los “gilets jaunes” (chalecos amarillos), el 17 de noviembre de 2018. Se verá que esta crónica no sigue una lógica temporal estricta, o que, cuando menos, no coloca a la progresión temporal de los hechos como la dimensión estructurante del texto.

En primer lugar, realizaremos algunas observaciones relativas a aquellas CCSS que efectivamente se estructuran según un orden cronológico, y las contrastaremos con las noticias tradicionales (Sección 2). A continuación, repararemos en algunos desvíos locales que la CS puede introducir en la progresión temporal de los hechos, sin que esto implique el abandono de una organización general de tipo cronológico (Sección 3). Luego, nos detendremos en la mencionada crónica de *Le Monde*, donde, sin ser abiertamente contradicha, la cronología pasa a un segundo plano y los hechos se estructuran de acuerdo con otro principio, vinculado con la distribución espacial del suceso o, mejor, de la cobertura mediática, que incluyó a numerosos puntos del país gracias a la vasta red de corresponsales dispuesta por el periódico (Sección 4). Tendremos la oportunidad de observar aquí un fenómeno que, una vez más, opone la CS a la noticia tradicional, a saber: la multiplicación de los periodistas (Fernández, 2008; Verón, 1983), fenómeno propio de los medios broadcasting, y ausente, hasta ahora, en la prensa escrita. Por último, extraeremos del análisis algunas conclusiones provisionarias relativas a la flexibilidad, o a la labilidad incluso, de este tipo de textos (Sección 5).

## 2. Relevancia y cronología

A la hora de abordar la cuestión de la organización temporal del texto, puede resultar provechoso regresar sobre una distinción clásica de la narratología: aquella que separa el tiempo del relato del tiempo de la historia (Genette, 1989). El tiempo del relato refiere al orden en que los hechos son presentados por el discurso, mientras que el tiempo de la historia alude al orden en que se supone que aquellos hechos efectivamente ocurrieron. Así, los textos de base narrativa presentan un contenido proposicional que expresa acciones y hechos que constan de un ordenamiento temporal intrínseco, el cual suele estar marcado, aunque no necesariamente, por un entramado de relaciones de causa y consecuencia. Esta afirmación se basa en el supuesto de que existe una dimensión temporal o episódica en los hechos extranarrativos (Ricoeur, 2006). El relato es “dos veces temporal”, pues incorpora a la vez “el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato” (Genette, 1989: 89); y por ello puede hablarse de concordancia o de discordancia entre tiempo del relato y el tiempo de la historia.

En el caso de las noticias tradicionales, es precisamente el desacople entre estas dos líneas temporales independientes la que introduce el fenómeno de las anacronías. El esquema de la pirámide invertida estipula que el texto de la noticia comience por exponer no aquellos hechos que primero han ocurrido sino aquellos que son más relevantes. El lead, o primer párrafo de resumen, debe contener la respuesta a las preguntas que se conocen como las 5 W y la H: what, who, when, where, why y how (qué, quién, cuándo, dónde, por qué y cómo). Así, el tiempo de la historia es transgredido ya desde el comienzo del texto, pues es allí donde ha de aparecer el hecho central a propósito del cual se informa. Ese hecho, además, suele ser el resultado de lo que se mencionará a continuación como las acciones o la situación que han conducido a dicho estado de cosas o desenlace. En efecto, las noticias suelen incluso concluir con la mención de los sucesos que están más alejados en el tiempo, es decir, los antecedentes generales que permiten contextualizar el hecho noticioso principal.

En un discurso informativo deben existir buenas razones para no apegarse al orden natural de los hechos. Y es que lo que se pierde en términos de cronología, se recupera con creces en claridad expositiva. En el primer pá-

rrafo de la noticia, el lector encuentra desplegada ya la red conceptual de la acción (Ricoeur, 2006), que no es otra cosa que la respuesta a las 5 W y la H. Que la información central esté contenida en el lead, por lo demás, tiene una segunda ventaja: ofrece la posibilidad de interrumpir la lectura en casi cualquier punto del desarrollo ulterior del texto.

Evidentemente, en una crónica simultánea (CS) los hechos no pueden estar organizados de acuerdo con su relevancia, pues aquello a ser reportado no ha tenido lugar aún en el momento en que el texto comienza a ser emitido. En ese sentido, la primera entrada de una crónica consistirá a lo sumo en una orientación (Labov y Waletzky, 1967), en donde la situación y los actores principales son apenas presentados, y en la que todavía no hay nuevas informaciones. Luego, en entradas posteriores, una vez el evento se encuentra en marcha, pueden ya referirse las acciones concretas que hacen a la historia en cuestión. Es por ello que la CS se intuye como un tipo de texto en el que la concordancia temporal es la regla, en donde parecería que el discurso no puede sino acompañar punto por punto el desenvolvimiento temporal del evento que cubre. De hecho, se creería que es únicamente por esta vocación de seguir de cerca el devenir del suceso que puede justificarse su condición de texto temporalizado.

Sin embargo, esta concordancia entre tiempo del discurso y tiempo de los hechos (o del relato y de la historia) no es una consecuencia necesaria del funcionamiento del dispositivo técnico (Fernández, 1994) de la CS. A diferencia de lo que sucede con la radio o la televisión en directo, no hay aquí captación ni registro indicial de lo real (Carlón, 2006; Fernández, 2008). El ordenamiento cronológico de los hechos es más bien el resultado de la combinación entre una posibilidad ofrecida por el dispositivo, la actualización permanente de un texto a partir de la acumulación de entradas sucesivas, y la exigencia de dar a conocer lo que ha sucedido tan pronto como la información se encuentre disponible, imperativo que resulta del tipo de discurso en el que se inscribe el género: el discurso periodístico.

### 3. Transgresiones (locales) al orden cronológico

Una consecuencia de este imperativo es que los hechos que son referidos por las entradas suelen respetar el orden cronológico para todo aquello que haya ocurrido con posterioridad al inicio de la cobertura. Puede afirmarse que, de no mediar constricciones externas, dados dos hechos con un nivel de importancia semejante y que hayan ocurrido luego de comenzada la crónica, estos serán reportados en el mismo orden en que han tenido lugar. Este principio rector, sin embargo, deja margen para toda una serie de variaciones, que a continuación nos limitaremos a comentar de manera muy somera.

En primer lugar, tenemos todo lo que en la noticia desempeña el papel de los antecedentes (van Dijk, 1990). Al hacerse referencia a aquellos hechos que son previos al suceso central, pero que mantienen con éste una relación significativa, podrán introducirse anacronías en cualquier momento de la cobertura. Por lo general, no obstante, estas son más frecuentes entre las primeras entradas, pues su finalidad es la de proveer un contexto para las nuevas informaciones. En el caso de la crónica de Le Monde sobre la movilización de los “chalecos amarillos”, además de la segunda y de la tercera entrada, ambas referidas a hechos previos, encontramos algunos antecedentes también en la séptima, con la introducción y el hipervínculo a una noticia en la que se habla de las causas sociales de los reclamos populares. En este caso, la referencia a los sucesos previos tiene lugar una vez que ya se han reportado los primeros movimientos de la jornada de protesta. La entrada consta tan solo del titular, la bajada y la fotografía principal de la noticia (Figura 1). Dicha noticia, por su parte, se encuentra alojada en la plataforma de Le Monde, lo que aparece indicado por la volanta a color en la parte superior de la entrada (“En ‘Le Monde.fr’”).



Figura 1

**Entrada 7: Antecedentes de la manifestación (Le Monde, 2018)**

En términos narratológicos, los antecedentes corresponderían a lo que Genette (1989) denominó analepsis extradiegéticas, pues introducen hechos previos al punto de inicio de la narración (siempre y cuando la crónica no haya comenzado directamente por los antecedentes). Pero más allá de este tipo de anacronías, las crónicas pueden asimismo volver sobre un hecho que ha referido previamente en la misma cobertura (lo que supondría una analepsis intradiegética). En estos casos, puede reformularse algo para completar una información que ha sido ofrecida solamente de manera parcial o bien para rectificar un dato erróneo. Esto último no es algo infrecuente en un tipo de textos producidos al mismo tiempo que tiene lugar el suceso que reportan. Debe tenerse en cuenta que las CCSS mantienen un criterio de edición mínima de los posts, y toda enmienda ha de efectuarse en una nueva entrada. De otro modo, aquellos que ya hubieran leído la entrada rectificada no accederían al texto enmendado.

La reformulación puede asimismo no implicar una rectificación y ser, en cambio, un simple compendio de lo ya dicho. Es decir, el retorno sobre hechos previos puede obedecer a la intención de poner al lector al corriente de lo acaecido. Esta es, en efecto, la finalidad de las entradas de resumen. En la crónica de Le Monde, encontramos dos resúmenes hasta la mitad de la jornada, lapso que representa 5 horas de cobertura: el primero tiene lugar a las 10:41 (entrada 40) y el segundo a las 13:00 (entrada 79). Ambos constan de viñetas o bullet points, un formato comúnmente empleado para este tipo de síntesis. En el caso de esta crónica, las dos entradas de resumen son introducidas por frases semejantes: “Actualización sobre la movilización de los ‘chalecos amarillos’ en toda Francia” y “Actualización al mediodía”, respectivamente.



Figura 2

Entrada 79: “Actualización al mediodía” (Le Monde, 2018)

Estas entradas no introducen una fuerte discordancia temporal, pero reformulan lo ocurrido y lo presentan de una manera sintética, y en una única publicación (un único acto enunciativo). Esta práctica se vincula con el tipo de lectura no secuencial que admite este tipo de textos (Porto López, 2021), y también con la renovación del público a la que se ve sometido, algo cuyo influjo en la redundancia del discurso en directo de la televisión y, en particular, de la radio, ha sido sobradamente señalado (Kerbrat-Orecchioni, 1986[1980]; García Negroni y Tordesillas, 2001). Desde luego, y a diferencia de la radio y la televisión, al tratarse de un texto escrito, las entradas previas quedan a disposición para ser leídas en cualquier momento por el usuario, aunque la gran extensión que suelen alcanzar estos textos puede ciertamente desalentar las lecturas completas, en especial, para aquellos que se hayan sumado a una cobertura ya en actividad desde algunas horas atrás. En definitiva, estas entradas de resumen son un reflejo del valor que el género confiere al presente de la enunciación, algo que se materializa también en el hecho de que la entrada más reciente aparezca en la parte superior de la pantalla, desplazando hacia abajo a las anteriores, cuya importancia disminuye conforme se alejan del presente imaginariamente representado por la sección superior de la pantalla.

Volver sobre hechos ya mencionados por la misma cobertura (reformulación) o narrar hechos que han ocurrido con anterioridad a que esta diera inicio (antecedentes), supone introducir discordancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Se trata, de todos modos, de disrupciones locales que no obstan para que pueda afirmarse que las crónicas se estructuran en concordancia con el desarrollo temporal del hecho. El que determinadas entradas puntuales puedan apartarse de la temporalidad lineal del evento, no significa que el isomorfismo general entre la cronología de la historia y la del relato quede anulado. A continuación, en cambio, nos referiremos a un caso en el que la cronología parece dejar de jugar ese papel central como principio estructurador de la crónica.

## 4. Más allá de la cronología: la cobertura mediática

Le Monde dedicó una CS a la primera jornada de movilización de los “gilets jaunes”, el 17 de noviembre de 2018. La cobertura fue concebida de modo que el periódico pudiera contar con corresponsales emplazados en diversos puntos clave del territorio francés, donde algunas de las concentraciones más numerosas estaban previstas. En este marco, si bien puede afirmarse que en cada publicación se representa a la protesta en un presente que es nuevo cada vez, los cambios en el espacio y la referencia a participantes distintos en cada entrada impidieron el establecimiento de relaciones de causa y consecuencia entre las acciones narradas, e incluso que se manifestara un efecto de sucesión temporal claro entre los hechos referidos.

Si se considera al texto en su conjunto, resulta innegable que tiene lugar un desarrollo progresivo de la situación, donde el acontecimiento cobra forma paulatinamente a medida que los manifestantes arriban a los diferentes puntos de reunión. Pero no es menos cierto que no existe una relación de sucesión temporal clara o evidente entre una entrada y la que le sigue. El despliegue textual en un nivel micro y meso (Adam, 2018) está signado no tanto por relaciones cronológicas como por la presentación de lo que son las partes de un mismo y único objeto: la manifestación. La progresión temporal que acompaña al desplazamiento de la instancia de enunciación sería así, en parte, un subproducto de la necesidad de fraccionar el objeto (la movilización de los “chalecos amarillos” en tanto actor social colectivo), ante la imposibilidad de instaurar una observación única que pudiera abarcarlo por completo (Fontanille, 2001; Greimas y Fontanille, 2017) .

La propia temporalidad del suceso impone desplegar la observación por un lapso prolongado, en donde una etapa incoativa, en la que los manifestantes comienzan a acercarse en un número aún escaso a los puntos de encuentro, da paso a una fase durativa, que abarca casi toda la cobertura, en la que congregaciones multitudinarias en distintas regiones del país ofrecerán la oportunidad de conocer las historias de vida de aquellos que se han movilizadado contra el alza en el precio de los combustibles y otras medidas del gobierno francés. Finalmente, hay una breve fase terminativa signada por la desconcentración y el regreso a los hogares. Ahora bien, si se dejan de lado estos grandes movimientos del texto, puede verse que la relación entre las

entradas individuales se establece no por los hechos que cada una de ellas refiere, sino a partir de la dinámica de la cobertura mediática misma. Esta clave de lectura es propuesta a la audiencia desde la primera entrada, donde Le Monde da a conocer el tipo de tratamiento que brindará a la jornada de protesta:

*07:58. Bonjour à toutes et à tous et bienvenue dans ce direct consacré à la journée de mobilisation des "Gilets jaunes" à travers la France.*

*Plusieurs journalistes et photographes du Monde sont actuellement sur des points de rendez-vous des manifestants pour raconter ce qu'il s'y passe. N'hésitez pas à nous envoyer vos questions et vos remarques tout au long de cette journée. (Le Monde, 2018)*

La “jornada de movilización de los ‘Chalecos amarillos’ en toda Francia” es el objeto de un discurso concebido como una extensa y detallada descripción. La crónica en su totalidad puede entenderse, en efecto, como una expansión de esa denominación o tema-título, que es la jornada de protesta de los “chalecos amarillos”. Hamon (1994) afirma que la descripción entraña la yuxtaposición de las partes de un mismo todo, por lo que un discurso dedicado a la tarea de describir tiende a generar un “efecto de lista”, que puede verse aquí en la concatenación de las entradas, cada una de las cuales ofrece un trozo más del cuadro general de situación de la manifestación. Por su parte, Adam (1987) prefiere denominar aspectualización a este fenómeno, dado que la secuencia descriptiva presenta cualidades o aspectos parciales del objeto en cuestión (o thème-titre). Es esta tarea justamente la que, en la crónica de Le Monde, recae sobre una miríada de observadores, todos ellos periodistas, ubicados en distintos puntos de Francia.

La particularidad del caso no se agota en la intervención de observadores diferentes, cuyas informaciones son incluidas por el periodista-autor de la crónica a través del discurso referido (Authier-Revuz, 1984; García Negroni y Tordesillas, 2001). Lo que tiene lugar aquí es una verdadera operación de transposición (Steimberg, 2013) o remediación (Bolter, 2002), en donde cada periodista contará con “salidas” en sucesivos momentos de la cobertura, de un modo semejante a lo que ocurre con los móviles radiofónicos o televisivos que reportan desde el lugar de los hechos. El discurso de cada

corresponsal es presentado o introducido por el locutor responsable de la crónica, que oficia así de metaenunciador (Verón, 1983), pues confiere el turno de palabra a los otros enunciadorees como lo haría el conductor de un noticiero. El encadenamiento textual de la crónica propone un recorrido por los distintos corresponsales desplegados por el periódico. Veamos las dos primeras intervenciones de estos “móviles” en la cobertura de Le Monde, que corresponden a la cuarta y la quinta entrada respectivamente:

08:06. RÉACTIONS

*A Paris, premiers blocages au niveau de la porte d'Asnières*

*Notre journaliste Simon Auffret se trouve actuellement sur le périphérique parisien au niveau de la porte d'Asnières.*

*Simon Auffret (@S\_Auffret)*

*Le cortège #GiletsJaunes s'est arrêté à 150 m de la porte d'Asnières. Une voie est laissée filtrante. Une grosse centaine de véhicules pour un concert de klaxon #17novembre*

7:38 AM • Nov 17, 2018 (...)

08:15. RÉACTIONS

*Début de rassemblement sur les Champs-Élysées*

*Notre journaliste Aline Leclerc se trouve en ce moment sur les Champs-Élysées où un rassemblement est prévu. Mais la mobilisation est faible pour le moment.*

*Aline Leclerc (@aline\_leclerc)*

*Un petit groupe de #giletsjaunes commence à se retrouver sur les Champs-Élysées. Un peu timides, ils se saluent. « Vous aussi vous êtes là pr prendre l'Elysée? » en souriant car pr l'instant ils sont 10 !*

8:09 AM • Nov 17, 2018 (Le Monde, 2018)

Se observa que ambas entradas en las que intervienen los corresponsales siguen un mismo esquema: la identificación del lugar de la acción, la presentación del periodista que se encuentra allí emplazado, y la cesión de la palabra para que éste ofrezca su reporte. Veamos cada uno de estos elementos de manera más detallada. En primer lugar, el metaenunciador circunscribe espacialmente las informaciones que se ofrecerán en la entrada, muchas veces empleando marcos discursivos o discourse frames (Charolles, 2011), como ocurre con el sintagma preposicional “en París,” en la entrada de las 8:06. Algunos otros ejemplos de estos procedimientos de circunscripción espacial en esta misma crónica son: “Primera obstrucción en Bar-Le-Duc” o “Inicio de la operación de disrupción del tránsito (opération escargot) en Lille”.

En segundo lugar, encontramos las diversas fórmulas a través de las que el metaenunciador introduce al periodista corresponsal. Las empleadas en el ejemplo anterior son: “Nuestro periodista Simon Auffret se encuentra ahora en...”, “Nuestra periodista Aline Leclerc se encuentra en este momento...”. Entradas posteriores ofrecen otras variaciones, como “Nuestra periodista Laurie Moniez recorre Lille para intentar encontrar chalecos amarillos”. Y, por último, la palabra del periodista que oficia como corresponsal es citada en la entrada, lo que en casi todos los casos se hace directamente por medio de la inclusión de un tuit publicado por aquel. Por lo general, dicho tuit incluye alguna fotografía o video, lo que incorpora un elemento visual (o audiovisual) que cumple con una función clave de los móviles en los medios broadcasting: permitir, a través del empleo de dispositivos de captación indicial de lo real, que la audiencia acceda a determinadas dimensiones sensibles del hecho. La recopilación de testimonios de los protagonistas no es una función menos relevante de los móviles televisivos y radiofónicos, y las palabras de los manifestantes aparecen también aquí en los tuits de los corresponsales, aunque, en ocasiones, también son citadas in extenso por el metaenunciador en el cuerpo de la entrada (luego de haber presentado al corresponsal que ha obtenido dicho testimonio).

La inclusión del tuit en la entrada simboliza la conexión entre el estudio y el móvil de exteriores, de modo que los roles que los periodistas desempe-

ñan quedan claramente demarcados. Es un tipo particular de relación entre plataformas que en este caso permite construir una escenografía (Maingueneau, 2002) que recrea el dispositivo enunciativo de las transmisiones en directo del discurso de la información. Pero no es la sola inclusión de un tuit en la crónica lo que genera esta escenografía; se trata de una condición necesaria, sí, pero no suficiente. Esto puede comprobarse fácilmente si se observa que, en las noticias tradicionales de los periódicos online, los tuits no producen un efecto de sentido semejante. Para que pueda construirse un verdadero espacio mediático (Fernández, 1994, 2008), que aquí resulta de la conexión entre un espacio-estudio y un espacio-móvil-de-exterior, no solamente habrá de darse la concurrencia o participación de múltiples enunciadores, sino que dichos enunciadores deberán ser periodistas y, además, deberán compartir el tiempo presente de la enunciación. La CS es un texto polifónico en el que esas diversas voces mediáticas tienen la capacidad de discurrir en un presente compartido, que es también el presente del destinatario. Aunque no pueda decirse propiamente que los periodistas interactúen aquí del mismo modo en que lo hacen en los medios broadcasting, el meta-enunciador, de todos modos, pone en escena la palabra de un reportero que describe en tiempo presente el hecho cubierto por la crónica, palabra que se sabe destinada a ser incluida en la crónica.

En tanto que responden a un mismo armazón formal, las entradas en las que intervienen los corresponsales se vuelven fácilmente identificables: lo que varía son los periodistas, los lugares en los que estos se encuentran y los sucesos puntuales sobre los que informan. La recurrencia de este molde, por su parte, genera una expectativa en el lector para las entradas por venir. Hoey (2001) hace referencia a este mecanismo de la interacción textual al hablar del paralelismo como la combinación de elementos que se repiten y elementos se reemplazan, esto es, como una mezcla entre rasgos constantes y variables. Hay, incluso, una recurrencia o iteración a nivel de la composición visual (Kress y van Leeuwen, 2006[1996]), en la medida en que la combinación entre texto e imagen de acuerdo con un orden y una proporción homogéneas a lo largo de la crónica refuerza la inclusión de las entradas en las que intervienen los corresponsales dentro de una misma clase (Figura 3).

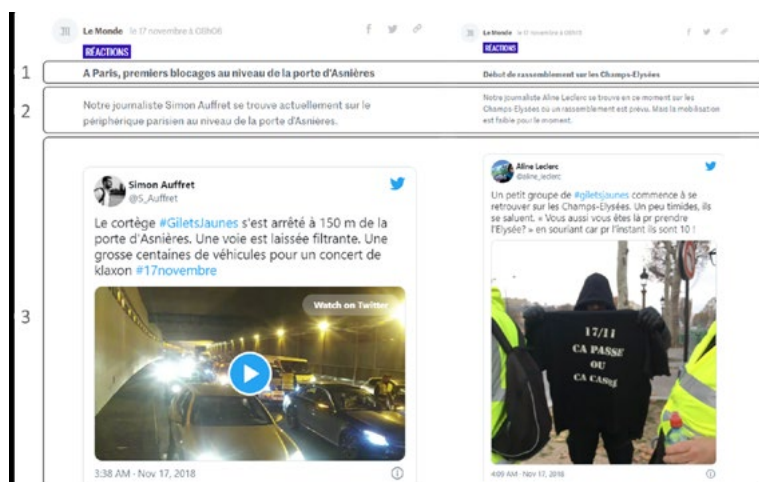


Figura 3

Entradas 4 y 5: Primeras intervenciones de un corresponsal (Le Monde, 2018)

Por lo mencionado hasta aquí, la cobertura desplegada por el periódico francés da como resultado un texto que es inevitablemente fragmentario, pero, sobre todo, extremadamente complejo. Esa complejidad adquiere la forma de un mosaico en el que cada fragmento mantiene relaciones débiles con los restantes, por más que pueda distinguirse, en determinados pasajes textuales, un diseño subyacente. Emerge, en efecto, un cierto patrón en la “ronda de móviles”, al menos hasta las 10 a.m., momento a partir del cual este tiende a desdibujarse. Ese patrón responde más a un ciclo preestablecido que efectúa el metaenunciador por los diferentes sitios en los que hay presencia periodística de Le Monde, que a las informaciones que el propio suceso pudiera imponer a la cobertura del medio como novedades insoslayables. En la Tabla 1, se presenta esquemáticamente el recorrido que la crónica describe a través de los 11 puntos de reunión en los que el medio contaba con presencia periodística. No todas las entradas de la CS presentan intervenciones de los corresponsales, de allí los saltos en la numeración que se aprecian en la primera columna de la tabla.

## ■ Interacciones mediatizadas

| Entrada                                                                   |       |                                | Móviles |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|---------------------------------------------------------------------------|-------|--------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| #                                                                         | Hora  | Ubicación                      | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 4                                                                         | 8:06  | 1) París (Circunvalación)      | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 5                                                                         | 8:15  | 2) París (Palacio de Gobierno) |         | x |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 6                                                                         | 8:16  | 3) Bar-Le-Duc                  |         |   | x |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 8                                                                         | 8:25  | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 9                                                                         | 8:31  | 5) Vendenheim/Strasbourg       |         |   |   |   | x |   |   |   |   |    |    |
| 10                                                                        | 8:34  | 1) París (Circunvalación)      | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 13                                                                        | 8:46  | 2) París (Palacio de Gobierno) |         | x |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 15                                                                        | 8:52  | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 16                                                                        | 8:56  | 2) París (Palacio de Gobierno) | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 17                                                                        | 9:03  | 3) Bar-Le-Duc                  |         |   | x |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 18                                                                        | 9:08  | 6) Le Muy                      |         |   |   |   |   | x |   |   |   |    |    |
| 19                                                                        | 9:10  | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| 21                                                                        | 9:16  | 8) París (manif. choferes VTC) |         |   |   |   |   |   |   | x |   |    |    |
| 22                                                                        | 9:18  | 9) Rouen                       |         |   |   |   |   |   |   |   | x |    |    |
| 23                                                                        | 9:22  | 2) París (Palacio de Gobierno) | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 24                                                                        | 9:28  | 3) Bar-Le-Duc                  |         |   | x |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 25                                                                        | 9:33  | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| 26                                                                        | 9:35  | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 29                                                                        | 9:45  | 5) Vendenheim/Strasbourg       |         |   |   |   | x |   |   |   |   |    |    |
| 37                                                                        | 10:30 | 9) Rouen                       |         |   |   |   |   |   |   |   | x |    |    |
| 38                                                                        | 10:32 | 5) Vendenheim/Strasbourg       |         |   |   |   | x |   |   |   |   |    |    |
| 39                                                                        | 10:33 | 10) Rennes                     |         |   |   |   |   |   |   |   |   | x  |    |
| 41                                                                        | 10:51 | 6) Le Muy                      |         |   |   |   |   | x |   |   |   |    |    |
| 42                                                                        | 10:55 | 5) Vendenheim/Strasbourg       |         |   |   |   | x |   |   |   |   |    |    |
| 45                                                                        | 11:11 | 3) Bar-Le-Duc                  |         |   | x |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 47                                                                        | 11:15 | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 48                                                                        | 11:16 | 10) Rennes                     |         |   |   |   |   |   |   |   |   | x  |    |
| 49                                                                        | 11:20 | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| 51                                                                        | 11:28 | 1) París (Circunvalación)      | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 52                                                                        | 11:35 | 3) Bar-Le-Duc                  |         |   | x |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 53                                                                        | 11:39 | 1) París (Circunvalación)      | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 54                                                                        | 11:41 | 6) Le Muy                      |         |   |   |   |   | x |   |   |   |    |    |
| 55                                                                        | 11:49 | 11) Ministerio del Interior    |         |   |   |   |   |   |   |   |   |    | x  |
| 56                                                                        | 11:50 | 8) París (manif. choferes VTC) |         |   |   |   |   |   |   | x |   |    |    |
| 57                                                                        | 11:52 | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 63                                                                        | 12:15 | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| 65                                                                        | 12:20 | 2) París (Palacio de Gobierno) | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 67                                                                        | 12:27 | 4) Lille/Séclin                |         |   |   | x |   |   |   |   |   |    |    |
| 69                                                                        | 12:33 | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| 71                                                                        | 12:36 | 2) París (Palacio de Gobierno) | x       |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 72                                                                        | 12:45 | 6) Le Muy                      |         |   |   |   |   | x |   |   |   |    |    |
| 75                                                                        | 12:52 | 10) Rennes                     |         |   |   |   |   |   |   |   |   | x  |    |
| 76                                                                        | 12:53 | 8) París (manif. choferes VTC) |         |   |   |   |   |   |   | x |   |    |    |
| 78                                                                        | 12:56 | 7) Angers                      |         |   |   |   |   |   | x |   |   |    |    |
| Total: 44 entradas de 79 (56%),<br>hasta el resumen de medio día (13 hs.) |       |                                | 4       | 6 | 5 | 6 | 4 | 4 | 6 | 3 | 2 | 3  | 1  |

**Tabla 1**

### “Ronda de móviles” (hasta el mediodía) en la cobertura de Le Monde (2018)

A estos “móviles” de pleno derecho, se suman entradas más breves en las que no se presenta al periodista que está en el origen del contenido publicado. En estos casos, la contribución se encuentra acreditada entre paréntesis al final de la entrada. Este último tipo de publicaciones se compone casi exclusivamente de retratos o perfiles de los manifestantes; retratos que también son ofrecidos por los corresponsales que son presentados por el metaenunciador. Estas descripciones suspenden por completo el desarrollo

temporal de la acción, pues no se habla allí de lo que ocurre en cada lugar en ese preciso momento.

Vale aclarar que cuando se regresa a uno de los “móviles” que ya ha sido visitado, potencialmente pueden producirse relaciones de causa y consecuencia entre las entradas o, cuando menos, existirá un vínculo de sucesión temporal entre los hechos que allí son narrados. Sin embargo, como se observa en la Tabla 1, un gran número de entradas puede interponerse entre los dos hechos que así deberían de ser interpretados. En la primera mitad de la jornada, las mayores amplitudes se dan entre la segunda y tercera aparición del móvil 1 (de la entrada 10 a la 51), y entre cuarta y la quinta del móvil 2 (de la entrada 23 a la 65); casi tres horas separan las intervenciones del corresponsal en ambos casos, lo que excluye cualquier continuidad en la interpretación que el lector pueda hacer de los hechos. Desde luego, este no tiene que ser necesariamente el caso, y, en efecto, pueden hallarse intervenciones consecutivas de un mismo móvil en las que la separación es tan solo de 1 entrada (móvil 1: entradas 51 y 53) o de 2 entradas (móvil 2: entradas 13 y 16), aunque, como se observa, esto no es lo más frecuente.

La organización de la crónica a partir del dispositivo de cobertura mediática comporta, pues, ciertas consecuencias no menores en cuanto a la manera en que los diferentes segmentos textuales se vinculan entre sí. Pese a que se genera un efecto de sentido de actualidad por el que cada publicación parece referirse a algo que está sucediendo en “ese momento” o que acaba de suceder, se establece entre las entradas una relación temporal no evidente, y que definitivamente se aleja de un principio de sucesión lineal. Y cuando dicha relación de sucesión existe efectivamente, su interpretación podría demandar que el lector reuniera hechos extremadamente lejanos en el tiempo tanto como en el espacio (por su ubicación en sitios distantes entre sí en el texto).

## 5. Conclusiones

En tanto se regresa en repetidas ocasiones a los “móviles” que ya han sido visitados (hasta seis veces para los corresponsales 2 y 4), se introduce un

principio de iteración en el discurso que es frecuente en las coberturas en directo, en ese espacio mediático construido a partir de la multiplicación de los periodistas, que producen su discurso en un presente de la enunciación que coexiste en tensión con la temporalidad del hecho. El único motivo para volver una y otra vez sobre un mismo emplazamiento como fuente de nuevas informaciones es que el suceso se encuentre todavía en desarrollo. Claro que una estructuración discursiva del tipo de la que vemos aquí (Tabla 1) solamente la admitirán determinados tipos de sucesos. La movilización de los “chalecos amarillos” es, empleando la clasificación de Vendler (1957), una actividad, esto es, ni un logro y ni una realización. Al tratarse de una acción con una duración homogénea, el objeto de discurso favorece este tipo de representaciones caracterizado por una temporalidad tenue o velada, que además llega incluso a suspender totalmente el tiempo con la inclusión de los retratos de los manifestantes. A su vez, esto induce a una lectura que no interprete las entradas consecutivas a partir de relaciones causales ni temporales. Más que ante un relato, nos encontramos ante una descripción, y diríamos, por añadidura, ante una descripción fragmentaria.

Hay, asimismo, un segundo rasgo que contribuye a esta configuración del discurso: la dispersión espacial de un hecho que ocurre en un mismo momento. Su carácter múltiple y simultáneo lleva a que deba delegarse la actividad perceptiva y cognoscitiva en diferentes observadores. Esta multiplicación de voces y puntos de vista refuerza el carácter disperso de las informaciones recibidas. Allí aparece el rol del metaenunciador como figura que articula las voces de los diferentes periodistas que participan de la cobertura. Fueron 11 los corresponsales cuyos tuits introdujo, presentó y compartió en las entradas de la crónica, con un promedio de 4 participaciones de cada uno de ellos en esas primeras 5 horas de movilización. Esto, sin contar otras contribuciones menos conspicuas, pero que de todos modos suponen la intervención de más voces periodísticas.

Puede hablarse de una cierta labilidad del género en el sentido de que, a diferencia de lo que ocurre con la noticia tradicional o retrospectiva, el modo de estructurarse de una crónica simultánea es en buena parte el resultado del tipo de suceso cubierto, así como de la relación temporal que este mantiene respecto de la instancia de enunciación periodística. Desde luego, debe reconocerse que una escenografía enunciativa como la que despliega

la cobertura de la jornada de los “chalecos amarillos” no es un efecto directo de la falta de circunscripción espacial de la manifestación; sin embargo, es sin dudas un modo que el discurso tiene de responder a esta característica del suceso, a partir de la apropiación o la transposición de los recursos que han desarrollado los medios sonoros y audiovisuales para su tratamiento. Es evidente que las posibilidades en la configuración de la CS desbordan ampliamente a las de los géneros del periodismo gráfico, por más que podamos identificar en sus entradas elementos como volantas, titulares y bajadas (vale señalar, en este sentido, que una CS puede tener múltiples volantas, titulares y bajadas; esto, además de la volanta, titular y bajada que corresponden a la crónica como un todo, que son únicos, pero que se actualizan a lo largo de la cobertura).

Así, puede decirse que en este tipo de textos tiene lugar un proceso de hibridación a partir de ciertos rasgos retóricos de los géneros del periodismo escrito (que es retrospectivo), y de rasgos retóricos y enunciativos de los géneros periodísticos audiovisuales (que, por lo general, transmiten en directo). Esto se explica en buena medida por la conjunción que tiene lugar en la crónica simultánea, inusitada en el campo periodístico, entre la materialidad escrita y el presente de la enunciación. Incluso con la cronología del suceso relegada a un segundo plano, este tipo de textos puede de todos modos producir un efecto de sentido de inmediatez, específicamente en este caso, por medio de la mimesis del tipo de cobertura que históricamente han desplegado los medios que hicieron de la toma directa la herramienta privilegiada para el acceso a la actualidad en desarrollo.

## Referencia

Adam, J.-M. (1987). “Textualité et séquentialité. L'exemple de la description”, en *Langue française* N° 74. pp. 51-72. Disponible en <https://doi.org/10.3406/lfr.1987.6435>. Recuperado el 10/11/2021.

Adam, J.-M. (2018). “Les opérations de liages micro-textuels : Un premier palier de délimitation des unités textuelles”, en *Semiotica* N° 223. pp. 33-48. Disponible en <https://doi.org/10.1515/sem-2017-0058>. Recuperado el 10/11/2021.

Authier-Revuz, J. (1984). "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", en *Langages* N° 73. pp. 98-111. Disponible en <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>. Recuperado el 10/11/2021.

Benveniste, É. (2011). *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI Editores, 1974.

Bolter, J. D. (2002). "Formal Analysis and Cultural Critique in Digital Media Theory", en *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* N° 8(4). pp. 77-88. Disponible en <https://doi.org/10.1177/135485650200800408>. Recuperado el 10/11/2021.

Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Charolles, M. (2011). "Cohérence et cohésion du discours", en K. Hölker y C. Marelló (eds.). *Dimensionen der Analyse von Texten und Diskursen. Dimensioni dell'analisi di testi e discorsi*. Berlin: LIT Verlag. pp. 153-173.

Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

Fernández, J. L. (2008). "La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva", en J.L. Fernández (dir.). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía. pp. 9-73.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.

García Negroni, M. y Tordesillas, M. (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1972.

Greimas, A. J. y Fontanille, J. (2017). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores, 1991.

Hamon, P. (1994). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Hoek, J.; Evers-Vermeul, J. y Sanders, T. (2019). "Using the Cognitive Approach to Coherence Relations for Discourse Annotation", en *Dialogue & Discourse* N° 10(2). pp. 1-33. Disponible en <https://doi.org/10.5087/dad.2019.201>. Recuperado el 10/11/2021.

Hoey, M. (2001). *Textual Interaction: An introduction to written discourse analysis*. London: Routledge.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1980.

Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 1996.

Labov, W. y Waletzky, J. (1967). "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", en J. Helm (ed.). *Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Seattle: University of Washington Press. pp. 12-44.

McDougall, D. (2011). *The Journalistic Identities of Liveblogging. A Case Study: Reporting the 2009 Post-Election Protests in Iran*. Tesis de maestría. London School of Economics and Political Science. Londres, Reino Unido.

Maingueneau, D. (2002). "Problèmes d'ethos" (Trad. M. Eugenia Contursi), en *Pratiques* N° 113/114. pp. 55-67. Disponible en <https://doi.org/10.3406/prati.2002.1945>. Recuperado el 10/11/2021.

Mann, W.C. y Thompson, S.A. (1988). "Rhetoric Structure Theory. Toward a functional theory of text organization", en *Text* N° 8(3). pp. 243-281.

Marty, E., Pignard-Cheynel, N. y Sebbah, B. (2017). "Internet users' participation and news framing: The Strauss-Kahn case-related Live Blog at Le Monde.fr", en *New Media & Society* N°19(12). pp. 1-19. Disponible en <https://doi.org/10.1177/1461444816650641>. Recuperado el 10/11/2021.

Porto López, P. (2010). "La escritura del directo. Transformaciones y permanencias de lo radiofónico en las transmisiones deportivas de los diarios en Internet",

en Letra, Imagen, Sonido. Ciudad mediatizada N° 5. pp. 107-125. Disponible en <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3683>. Recuperado el 10/11/2021.

Porto López, P. (2020). "Los usos de Twitter en las crónicas simultáneas", en Estudios sobre el Mensaje Periodístico N° 26(1). pp. 275-283. Disponible en <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.67306>. Recuperado el 10/11/2021.

Porto López, P. (2021). "Time, Written News and Digital Media: The Semiotics of Live Blogs", en S. Valdettaro (ed.). Mediatization(s) Studies. Rosario: UNR Editora. pp. 317-344. Disponible en <https://cim.unr.edu.ar/publicaciones/1/libros/166/-mediatization-s--studies-cim-10th-anniversary>. Recuperado el 10/11/2021.

Porto López, P. (2022). "La crónica simultánea: Construir el acontecimiento desde una perspectiva temporal", en Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica N° 31. pp. 651-671. Disponible en <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29424>. Recuperado el 10/11/2021.

Ricoeur, P. (2006). Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique. París: Éditions du Seuil, 1983.

Steimberg, O. (2013). Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Thurman, N. y Walters, A. (2013). "Live Blogging - Digital Journalism's Pivotal Platform? A case study of the production, consumption, and form of Live Blogs at Guardian.co.uk", en Digital Journalism N° 1(1). pp. 82-101. Disponible en <https://doi.org/10.1080/21670811.2012.714935>. Recuperado el 10/11/2021.

Todorov, T. (2012). Los géneros del discurso. Buenos Aires: Waldhuter, 1978.

Van Dijk, T.A. (1990). La noticia como discurso. Barcelona: Paidós, 1980.

Vendler, Z. (1957). "Verbs and Times", en The Philosophical Review N° 66(2). pp. 143-160. Disponible en <https://doi.org/10.2307/2182371>. Recuperado el 10/11/2021.

## ■ Interacciones mediatizadas

Verón, E. (1983). "Il est là, je le vois, il me parle", en Communications N° 38. pp. 98-120. Disponible en <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1570>. Recuperado el 10/11/2021.

Verón, E. (2001). "El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica", en El cuerpo de las imágenes. Buenos Aires: Norma, 2001. pp. 13-40.

Verón, E. (2002). Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. Barcelona: Gedisa, 1981.

Crónica simultánea citada: Anónimo. (2018). 17 novembre : 282 000 'gilets jaunes' mobilisés, un mort et plusieurs blessés aux abords de barrages. Le Monde. 17 de noviembre. Recuperado de [https://www.lemonde.fr/societe/live/2018/11/17/suivez-en-direct-la-mobilisation-des-gilets-jaunes-a-travers-la-france\\_5384807\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/live/2018/11/17/suivez-en-direct-la-mobilisation-des-gilets-jaunes-a-travers-la-france_5384807_3224.html)



## Cómo citar este artículo

López Porto, Pablo (2022). "Nuestro periodista se encuentra en el lugar para contar lo que está sucediendo": La cobertura mediática y las variedades no cronológicas de la crónica simultánea. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Pablo Porto López  
Universidad de Buenos Aires



## Link a la presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=GTUe8PY5ugQ&t=19s> (Mesa 4 TC: 34.05)





**Conjeturas para pensar la relación  
entre información y creencias  
en pandemia: tensiones entre  
mediatización y experiencia cotidiana  
no mediatizada**

*Conjecturas para pensar a relação entre  
informação e crenças em uma pandemia:  
tensões entre midiatização e experiência  
cotidiana não midiatizada*

Natalia Raimondo Anselmino

Mariano Dagatti

Raquel Tarullo

Gastón Cingolani

Yamila Heram

Ana Laura Hidalgo





## Resumen

Este escrito tiene como objetivo compartir algunas de las conjeturas elaboradas durante el proceso de redacción del proyecto PISAC presentado en la convocatoria que el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Nación (Argentina) abrió en 2020 para fomentar investigaciones, desde las ciencias sociales, en torno a “La sociedad argentina en la postpandemia”. El proyecto que presentamos partía de una serie de hipótesis sobre el modo en que se han transformado las relaciones entre actualidad, prácticas informativas y creencias en nuestro pasado reciente y en nuestro presente, a partir del contexto social de pandemia por COVID-19. Nos moviliza el interés por reflexionar acerca de los interrogantes respecto de los cuales éstas fueron diseñadas como conjeturas, en función de supuestos teóricos provenientes, mayoritariamente, de la semiótica de las mediatizaciones.

## Palabras Claves

pandemia, creencias, COVID-19, mediatización, prácticas informativas

## **Resumo**

Este artigo pretende compartilhar algumas das conjecturas feitas durante o processo de elaboração do projeto PISAC apresentado na convocatória que o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação da Nação (Argentina) abriu em 2020 para promover a pesquisa, a partir das ciências sociais, em torno “A sociedade argentina na pós-pandemia”. O projeto que apresentamos baseou-se num conjunto de hipóteses sobre a forma como as relações entre notícias, práticas de informação e crenças se transformaram no nosso passado recente e no nosso presente, a partir do contexto social da pandemia COVID-19. Somos motivados pelo interesse em refletir sobre as questões a respeito das quais estas foram concebidas como conjecturas, a partir de pressupostos teóricos derivados, principalmente, da semiótica das mediações.

## **Palavras Chave**

pandemia, crenças, COVID-19, mediação, práticas de informação.



## Introducción

Nos proponemos en este documento presentar algunas de las conjeturas elaboradas colectivamente durante el proceso de redacción de un proyecto PISAC (que por sus siglas significa “Programa de Investigación sobre la Sociedad Argentina Contemporánea”), en el marco de la convocatoria que el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Nación abrió en 2020 para fomentar investigaciones, desde las ciencias sociales, en torno a “La sociedad argentina en la postpandemia”. Nuestro proyecto tuvo como título: “Prácticas informativas en pandemia/postpandemia y creencias vinculadas al COVID-19 en diversas escalas territoriales de Argentina”. Partía de una serie de hipótesis sobre el modo en que se han transformado las relaciones entre actualidad, prácticas informativas y creencias en nuestro pasado reciente y en nuestro presente, a partir del contexto social de pandemia por COVID-. <sup>1</sup> Entendemos que estamos presentando hipótesis cuya comprobación empírica no se hará efectiva (al menos por el momento), pero ello no quita el interés por reflexionar, en el contexto de este libro del CIM, acerca de los interrogantes respecto de los cuales éstas fueron diseñadas como conjeturas, en función de supuestos teóricos provenientes, mayoritariamente, de la semiótica de las mediatizaciones (entendida como se propone en Fernández, 2018).

Entre otras inquietudes, nos movilizaban —y aún nos movilizan— las siguientes preguntas: ¿Cómo se resignificaron nuestras prácticas informativas cotidianas (sobre todo aquellas vinculadas con el virus y la pandemia) en el marco de las medidas de Aislamiento y Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio (en adelante, ASPO/DISPO) decretados por el Poder Ejecutivo Nacional? ¿En qué medida la prolongación y/o modificación de las políticas de ASPO/DISPO —esto es, el tipo y duración de sus distintas fases— pro-

---

1. El proyecto no fue finalmente seleccionado para su financiamiento, pero consideramos que las conjeturas a las que dio lugar resultan de interés para futuros proyectos de investigación en el área.



dujeron cambios en las prácticas informativas de la población? ¿Cuáles son las variables que inciden en la resignificación de estas prácticas? ¿Qué relaciones pueden pensarse entre dichas prácticas informativas y las creencias en torno al nuevo virus y la pandemia? ¿Cómo se re-articulan los aspectos mediatizados y no mediatizados de nuestra vida social y cómo ello repercute en eso que llamamos actualidad? ¿Cómo comprender esas transformaciones desde una lectura que considere las multiplicidades territorialidades y las diversas escalas poblacionales presentes en nuestro país? ¿Cómo es posible abordar todos estos interrogantes desde las ciencias sociales en general, y desde los estudios sobre mediatizaciones en especial?

### **Nuestro punto de partida**

Antes de avanzar sobre las conjeturas propiamente dichas, nos detendremos brevemente en los postulados que organizan nuestro punto de vista.

Es sabido que, a partir de la pandemia por COVID-19 y del ASPO/DISPO se fueron modificando diferentes aspectos de la vida en todo el territorio argentino. En el marco de esa cotidianidad parcialmente alterada, la sociedad reconstruyó los sentidos respecto del rol de los diversos niveles del Estado, de los agentes de salud –en tanto depositarios de un saber específico reconocido–, de los medios de comunicación de (supuesto) alcance “nacional”, regional y local e, incluso, de los modos de comunicación interpersonal. Desde marzo de 2020 en adelante se asistió, en consecuencia, a un proceso de reconfiguración de las representaciones y creencias signado, en buena medida, por la tensión entre las persistencias, las acentuaciones y las metamorfosis de diferentes aspectos de la cotidianidad en lo sanitario, lo económico, lo social, lo educativo, etc.

La coordinación generalizada de acciones (individuales y colectivas) destinadas a enfrentar la situación de pandemia depende, en gran medida, de los “convencimientos” y creencias que los movilizan. Esto se hace todavía más evidente cuando las acciones se orientan a contramano del hábito general y reorganizan los comportamientos ordinarios de la población de manera abrupta: nos referimos, por ejemplo, al #quedateencasa (como hashtag pre-

dominante, sobre todo durante las fases más restrictivas), el uso del barbijo o tapabocas y todos los protocolos de eso que se ha dado en llamar “distanciamiento social”.

Para lograr altos grados de coordinación y cambios en los comportamientos, es preciso que muchísimas personas confíen en lo que están haciendo o en lo que se les demanda hacer: quedarse en casa, transformar sus mecanismos de socialización, vacunarse. El alcance de esa creencia es, en todos esos casos, tan fundamental como difícil de objetivar por las investigaciones en ciencias sociales.

Aclaremos que la noción de creencia no es tomada aquí como una simple declaración consciente e individual, sino como un acto de carácter interindividual (de palabra o no), asertivo y provisto de confianza evidente. Como lo expresa de Certeau: “No [es] el objeto del creer (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de sujetos en una proposición, el acto de enunciarla al tenerla por cierta” (1996: 194).

Partimos, así, de la premisa de que dichas creencias circulan (es decir, se socializan) bajo la forma de informaciones<sup>2</sup>; y que la circulación como tal es, al mismo tiempo, partícipe y síntoma de la aceptación, rechazo y/o transformación de las creencias. Tal postulado nos permite reconocer en el estudio de las prácticas informativas un modo de acceso a semejante proceso de transformación. La categoría *prácticas informativas* no se circunscribe, exclusivamente, a aquellas que se llevan a cabo en el ámbito particular de los tradicionales medios de comunicación ni a las que son ejercidas solamente por los llamados “profesionales de la información” (periodistas, cronistas, reporteros gráficos, etc.). Por el contrario, definimos a las prácticas informativas como un conjunto diverso de actividades, llevadas a cabo por cualquier

---

2. Adoptamos la siguiente definición de Wiener (citado en Rodríguez, 2019: 89): “Damos el nombre de información al contenido de lo que es objeto de intercambio con el mundo externo, mientras nos ajustamos a él y hacemos que se acomode a nosotros”. Con respecto al discurso de la información, Verón (2004:196) sostiene que se trata de un tipo de discurso cuyo objeto es la actualidad, que debe ser conceptualizado en relación, por un lado, con la red tecnológica de los medios y con los sistemas de normas que rigen la profesión del periodista y, por otro lado, con determinadas modalidades de construcción de un único destinatario genérico, el ciudadano-habitante (asociado al colectivo país, pero motivado por el colectivo mundo).

actor socioindividual ordinario, y que se orientan a buscar, consumir, usar, reelaborar y compartir la información en el marco de la vida cotidiana.

Consideramos, por último, que estas prácticas informativas deberían ser pensadas, en el caso que nos atañe, a partir de las realidades de los diferentes territorios subnacionales en Argentina que, dada su heterogeneidad, no pueden ser completamente igualadas. Las diferentes regiones del país tienen características demográficas, económicas, productivas, sociales y comunicacionales diversas, y esto hace necesario analizar las prácticas informativas en una doble dimensión. Por un lado, en escala geográfica y demográfica, en función de variables socioeconómicas, de identidad de género y etarias; por otro lado, en relación con el tipo, alcance y acceso a medios tradicionales, a plataformas de redes sociales y a otros soportes a través de los cuales la ciudadanía de cada región se informa sobre lo “nacional”, lo regional y lo local. De hecho, la conformación de un grupo interprovincial de trabajo, tal cual lo dispusimos en nuestro proyecto PISAC, tenía ese horizonte.

## Conjeturas

A continuación, pasaremos revista a cuatro de las hipótesis de trabajo que, como conjeturas, formulamos en ocasión de elaborar el proyecto.

**Conjetura 1:** La situación de crisis global por pandemia –que sitúa en un primer orden de interés a toda información concerniente a ella y desplaza, inevitablemente, otros tópicos de actualidad regional, nacional e internacional– y el contexto particular de ASPO/DISPO –que, en diferentes medidas según sus fases, restringe el ejercicio de los actores socioindividuales en el espacio físico común y el contacto interpersonal por fuera de los núcleos familiares– modificaron la relación habitualmente establecida entre la experiencia individual no mediatizada, la experiencia colectiva massmediáticamente construida y la experiencia interindividual mediatizada a través de plataformas de redes sociales digitales (Twitter, Facebook, Instagram, WhatsApp, entre otras). Dicha transformación reconfigura, a su vez, las prácticas informativas ejercidas según la fase de ASPO/DISPO en la que una población se encuentre.

Como puede advertirse, discriminamos analíticamente tres tipos diferentes de experiencia siguiendo los aportes de Eliseo Verón (1987). En primer lugar, la experiencia *individual no mediatizada* que, en tanto experiencia directa, está limitada a ese contexto inmediato con el cual podemos tener un contacto personal. En segundo lugar, la experiencia *colectiva mediatizada* a la cual accedemos cuando nos acercamos a ese presente compartido porque es publicado en los medios masivos de comunicación, como la prensa, la radio y la televisión, que nos cuentan “lo que ocurre en el mundo”. Y, finalmente, entre esos dos órdenes radicalmente diferentes (Verón, 1987), ese gigantesco circuito de intercambio mediatizado —ya sea para la comunicación interpersonal o grupal, o también para una exposición cuasi pública— que está constituido por ese cada vez más amplio espectro de objetos culturales que el lenguaje común califica como “redes sociales”. Lo que, sintetizando, esta primera conjetura propone es el siguiente razonamiento:

1. la crisis sanitaria por la pandemia, en tanto proceso de tipo explosivo (Lotman, 1999) y globalizado alteró el orden habitual de las grillas y jerarquías informativas en todos los medios masivos de diferente escala y se convirtió en el epicentro del discurso de información, con diferentes grados y aristas según se desarrolla la situación sanitaria;
2. las políticas de ASPO (sobre todo, en su primera fase) limitaron, más de lo habitual, el contacto directo de los actores socioindividuales con el afuera del hogar, lo cual, a su vez, intensifica el rol que los medios cumplen —no sólo en término de necesidades cognoscitivas sino, también de integración social, evasión y fruición— y la relevancia de la información que allí se publica<sup>3</sup>;
3. la situación de aislamiento durante los primeros meses de la “cuarentena” acentuó prácticas de socialización vía redes sociales digitales, tal como puede observarse en el crecimiento del uso de la plataforma de WhatsApp durante el ASPO (mencionado en Carrier & Asociados, 2020) o en el incremento de TikTok, Twitch y los vivos en Instagram;

---

3. Nótese que durante los primeros meses de la pandemia los principales diarios del país liberaron sus contenidos, que eran por suscripción paga, sobre temas vinculados al COVID-19. Incluso, hasta acordaron por un día (19 de marzo de 2020) presentar todos una misma portada.

## ■ Interacciones mediatizadas

4. La combinación de (1), (2) y (3) transforma los tres órdenes de experiencia señalados —la experiencia individual no mediatizada, la experiencia colectiva (mass) mediatizada y la experiencia interindividual y grupal mediatizada a través de las plataformas de redes— y reconfigura el régimen de prácticas informativas, esto es, produce transformaciones (más o menos permanentes o fluctuantes, eso se verá con el tiempo) en el modo en que buscamos, consumimos, compartimos, usamos y producimos la información.

Respecto de cuáles son o en qué consisten, más concretamente, esas transformaciones en las prácticas informativas, no podemos decir demasiado, aunque sí arriesgar que pueden observarse a partir de las siguientes dimensiones, que no son exhaustivas ni exclusivas:

- cantidad de tiempo dedicado a buscar y compartir información;
- diversificación vs. concentración de la dieta informativa<sup>4</sup>;
- domesticación de la información recogida: cómo se incorpora la información en la vida cotidiana;
- sensaciones y percepciones respecto de la cantidad de información acumulada y de su relevancia en nuestra vida cotidiana en momentos de mayor incertidumbre que la habitual y en función de agregar lo vinculado a la pandemia a nuestra biósfera semiótica;
- interrupción de rutinas y prácticas cotidianas durante las primeras conferencias de prensa del presidente durante el ASPO.

Además, sería oportuno preguntarse si las prácticas informativas contemporáneas, así como los agentes informativos reconocidos como relevantes (administraciones públicas de los distintos niveles del Estado; empresas y

---

4. Con esta dimensión nos referimos tanto al consumo de medios y de géneros distintos a los habitualmente consumidos, como a la combinación de medios que no necesariamente se orientan en una misma línea editorial, o a la incorporación de fuentes antes no utilizadas para obtener información (páginas oficiales gubernamentales, discursos y fuentes gubernamentales, médicas, científicas).

organizaciones mediáticas de alcance nacional, regional y local; instituciones académicas, investigadores e investigadoras, entidades sociales, actores socioindividuales mediatizados a través de plataformas de redes sociales, etc.), varían significativamente en función de la franja etaria de pertenencia. También cabría averiguar en qué medida estas prácticas exceden los contenidos propuestos por los medios tradicionales de comunicación que son, usualmente, los más estudiados en el campo de las ciencias sociales.

La experiencia de la pandemia que cada individuo tiene, por otro lado, ha estado atravesada –muy probablemente en grado decreciente, a medida que pasó el tiempo– por un paroxismo de eso que Escudero Chauvel (2007) denominó, en ocasión de analizar la cobertura de prensa de la guerra en Malvinas, *síndrome de permeabilidad de la información*. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando casi la totalidad de la información publicada en los periódicos o de la programación informativa de la televisión se encuentran en relación directa con un acontecimiento o suceso puntual. Y decimos paroxismo por dos razones. La primera es la mutación (o cambio) del ecosistema mediático, si tomamos como referencia los inicios de la década de 1980 en la Argentina: esto es, la permeabilidad hoy se produce en un escenario muchísimo más capilar de mediatización, con una relación diferente entre los grandes actores mediáticos y los actores socioindividuales. Un escenario de postbroadcasting, por decirlo con los términos de Fernández (2020). La segunda razón es que una pandemia, a diferencia de una guerra (por más cercana que fuera), es una experiencia que impacta con fuerza en la vida cotidiana de todos los individuos, y que modifica las lógicas mismas de circulación, uso y vivencia de los espacios público y privado.

No parece haber dudas de que esta permeabilidad informativa ha tenido altos y bajos durante el período que va desde el comienzo del ASPO hasta el momento de presentarse este escrito (diciembre de 2021), fluctuando según la prevalencia informativa de la situación sanitaria, económica, política, cultural. La relativa estabilidad del porcentaje de camas ocupadas en UTIs, la creciente certeza de que el sistema sanitario no colapsaría, la crisis económica y la necesidad de salir a trabajar de un porcentaje importante de la población, el incremento de la agenda política y parlamentaria (la aprobación, sin

ir más lejos, de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo<sup>5</sup>), el malestar creciente respecto del cierre (y, más tarde, de la reapertura) de las instituciones educativas, los escándalos en torno a la organización de la vacunación y a la distribución de las vacunas, la muerte y el funeral de Maradona<sup>6</sup>, las nuevas cepas que ingresan al país, el malestar por el festejo de cumpleaños de la primera dama en pleno confinamiento, son todos factores que han ocupado espacio en esa entelequia informativa que es la “actualidad” y que han competido con el interés monotemático del COVID-19 aunque, en la mayoría de los casos, han sido abordados en relación con la situación de pandemia.

**Conjetura 2: Las prácticas informativas llevadas a cabo durante la crisis sanitaria por COVID-19 presentan una relación de interdeterminación con las creencias acerca del virus, de la pandemia, así como de las medidas de prevención, promoción y control promovidas por los gobiernos nacional, provinciales y locales. Por un lado, las prácticas informativas habituales repercuten en las características de la información con la que los ciudadanos cuentan para gestionar su vida cotidiana y sus comportamientos en el marco de la emergencia; por otro lado, las creencias vinculadas al COVID-19 orientan los modos en que dichos actores buscan, usan, reelaboran y comparten la información en cuestión.**

Nuestras prácticas informativas –o más bien, la relación entre prácticas informativas y creencias: qué creemos, a quién le creemos, quién puede tener información confiable para uno sobre un tema, etc.– tuvieron un cambio repentino. Es probable que durante la etapa del ASPO —en su primera fase— se haya producido una centralización y verticalización de las prácticas informativas traducible en: confianza en los discursos de los líderes de los diferentes partidos políticos que durante los primeros dos meses del ASPO se mostraron trabajando de manera conjunta, promoviendo un discurso de unidad (en las conferencias de prensa, cadenas nacionales), confianza en la voz de los expertos (científicos, epidemiólogos, sanitaristas), confianza en

---

5. La Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (LIVE) N° 27.610 fue sancionada por el Congreso Nacional de la Argentina el 30 de diciembre de 2020 y promulgada el 14 de enero de 2021.

6. Diego Maradona fue velado en la Casa de Gobierno de la Argentina el 26 de noviembre de 2020. Se calcula que asistieron al lugar un millón de personas.

## ■ Interacciones mediatizadas

el periodismo mainstream (y su propuesta de unidad: todos los diarios con las mismas tapas [ver fotografía abajo], la transmisión de manera conjunta y simultánea por los seis canales de aire del programa solidario *Unidos por Argentina* el 5 de abril de 2020); todo ellos considerados faros en medio de la bruma. Algo así como un retorno a la confianza de las voces broadcasting en medio de una experiencia de “guerra”, como se solía afirmar.



**Fotografía 1. Las portadas de los diarios**

La pandemia supuso la difusión constante de explicaciones, demostraciones y estadísticas, que condujeron a políticos, periodistas y científicos al centro de la escena pública. A medida que la experiencia de la pandemia se volvió cotidiana, que la (nueva) rutina se impuso, la vuelta a una etapa postbroadcasting se hizo palpable, en parte por la propia falibilidad de esos discursos-guías —sensación de falibilidad exacerbada por la propia lógica del ecosistema mediático actual. La sociedad, además, se familiarizó con los discursos científicos sobre el COVID-19 y fue tomando decisiones en las que convergían eclécticamente los artículos de *The Lancet*, las recomendaciones de la OMS y la experiencia adquirida de forma casera día tras día y semana tras semana. Por otro lado, para Semán y Wilkis (2020):

La epidemiología legitimó sus intervenciones de manera teórica basada en la experimentación científica y en su superioridad sobre la experiencia cotidiana, vaga y aleatoria, que es supuestamente la de la sociedad. Esto produjo dos problemas complementarios: la sociedad se apropia de la cuarentena desde la experiencia, que es sintónica de un comportamiento del virus que hasta ahora

viene desafiando a la ciencia. Como dijo Nicholas Taleb, el virus tiene un comportamiento que desafía el empirismo ingenuo de la ciencia con secuencias cambiantes. El hecho de que la ciencia sepa poco sobre el virus, haya cambiado su diagnóstico y recomendaciones (recordemos por ejemplo que el uso de barbijo estuvo discutido en un comienzo) se acopla con el sentido común y los saberes alternativos que lo alimentan ("Una ciencia no estatal", párrafo 2)

Sólo un dato que da cuenta del lugar relevante que tuvieron los medios tradicionales durante los inicios del ASPO podemos obtenerlo en relación al consumo. Según el informe Ignis Media Agency (que retoma datos de Kantar Ibope Media, 22/04/2020), se incrementó el consumo de televisión por cable y aire, siendo las noticias y las películas los productos que mayor visualización obtuvieron.

En síntesis, podemos conjeturar que por un período, aquello que Fernández (2020) llama *postbroadcasting*, volvió a *broadcastinizarse*, aunque luego se fue *re-postbroadcastinizando*. Frente al fracaso de la centralización (cuando gobierno y otros actores centralizadores se desgastaron o fallaron en la retención de confianza masiva), se prodigó un estallido de formas de reapropiación de la situación, con los tintes 'locales' (regionales, generacionales, económicos, etc.).

**Conjetura 3: La escala territorial (que marca la diferencia entre ciudades pequeñas, medianas y metropolitanas) impacta en el funcionamiento de los diversos agentes informativos que participan de la circulación de información sobre COVID-19 y configuran prácticas y contextos heterogéneos en el territorio nacional. Así, las prácticas informativas en la Argentina varían significativamente no sólo de acuerdo con la diversidad de las regiones del país sino, también, según la escala poblacional de las localidades en las que los agentes residen y, por lo tanto, deben ser estudiadas desde una mirada federal con acento en las diferencias demográfico-territoriales. En ese sentido, se identifican distintos momentos de circulación de contenidos informativos en un esquema de interacciones entre medios de alcance nacional, medios regionales y/o locales y prácticas informativas de la ciudadanía en relación con los contenidos noticiosos circulantes.**

## ■ Interacciones mediatizadas

El interés que moviliza las prácticas informativas fue mutando a medida que se prolongaba el ASPO, en un continuum que fue de lo general/nacional –incluso global– (primer momento) hasta lo local/cercano (segundo momento). Así, durante los primeros momentos del ASPO –en sus primeras fases– la centralización y verticalización de las prácticas informativas (Conjetura 2) fueron acompañadas por:

a) una nacionalización de la realidad porteña (esto es, concentrada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) por parte de los medios “de alcance nacional” y;

b) una reproducción de los contenidos porteñizados en manos de los medios locales/regionales.

Este esquema de nacionalización de la realidad porteña también se trasladó a las decisiones políticas: pueblos y ciudades de mediana y gran escala, fueron confinados con la misma rigidez que CABA y AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires), aún cuando no tenían casos registrados en sus localidades. Basta con recordar que en muchas localidades por fuera del AMBA no hubo casos de COVID-19 hasta julio de 2020. Esto impactó en la vivencia de las medidas de ASPO, incluso cuando se contradecían con la experiencia cotidiana directa no mediatizada de la mayor parte de la sociedad por fuera de CABA y el AMBA.

Luego, en un segundo momento —y ya con la propagación del virus en ciudades de distintas escalas de todo el país, sumada a cierta descentralización/adequación de las medidas en territorio—, el interés se volvió hacia lo particular/local de la pandemia, mediado este por el impacto que estas medidas tenían en sus comportamientos cotidianos. Así, la circulación de contenidos informativos sobre pandemia en relación con las economías locales (apertura-cierre de servicios considerados esenciales, horarios de comercios, protocolos de atención), esparcimiento y recreación (apertura-cierre de espacios públicos, deportes permitidos), sanitarias (cantidad de contagios, muertes, ocupación de camas), entre otras, comenzaron a ocupar los espacios de medios locales y regionales.

Los primeros meses se diferenciaron de los siguientes en cuanto a los tratamientos que tensaban el halo “nacional” de los panoramas provinciales o locales. Durante los primeros meses varias provincias tuvieron sus propias conferencias de prensa encabezadas por sus respectivos gobernadores. Lo cual, claramente, no era replicado en los “medios de alcance nacional”: eran los tiempos en que el presidente Alberto Fernández hacía sus conferencias acompañado por el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Axel Kicillof, y el jefe de gobierno de CABA, Horacio Rodríguez Larreta.

Por tomar un ejemplo, en San Luis, era el propio gobernador Rodríguez Saa quien encabezaba las conferencias rodeado de “especialistas” provinciales. Los medios provinciales se centraban más en esto que en las conferencias del Presidente Fernández, quizás también por el propio sistema de medios de la provincia, ya que utilizaba las cuentas oficiales de las múltiples plataformas que tiene el Gobierno puntano. Asimismo, en Santa Fe se brindaba un parte diario (en horario vespertino o nocturno) del que en ocasiones (cuando la situación epidémica lo ameritaba) participaban el gobernador, Omar Perotti, o su Ministra de Salud provincial; evento que era transmitido vía Facebook y cuya recepción alcanzaba grandes registros diarios.

En este marco de reconfiguración del escenario mediático, decir que el Presidente de la Nación marcaba el ritmo de la circulación de noticias oficiales sólo en los medios “de alcance nacional”, podría formularse a la inversa: los así llamados “medios de alcance nacional” son aquellos que organizan una agenda diferente a las de los medios que se identifican con lo provincial o local, es decir, aquellas en las que los referentes locales (intendentes, mesas locales de salud, directores o directoras de hospitales, etc.) fueron los y las protagonistas, situando la pandemia en el territorio local/regional propio.

Además y también por ello, en esta nueva etapa, la circulación de estos contenidos tuvo lugar entre núcleos de contactos cercanos y/o entre contactos con intereses similares. Por esto, conjeturamos que WhatsApp ocupó un lugar preponderante en esta nueva fase de “vuelta” hacia lo local, conocido, cercano y, por ello, seguro.

**Conjetura 4: Con la prolongación y/o modificación de las medidas de ASPO/DISPO, el interés por los contenidos noticiosos relacionados con el**

**virus y la pandemia fue fluctuando, con una oscilación también vinculada a los “rebrotos” temáticos de la pandemia.**

A medida que la pandemia se volvía cotidiana, el papel del Estado –y de las voces *mainstream*– como fuente de normativización de la conducta de los ciudadanos se volvía menos determinante. Y, paralelamente, la conducta de los actores sociales fue adoptando una actitud de negociación mayor con respecto a las conductas consideradas deseables, ya sea por necesidades económicas (trabajar o sostener empleos), sociales (encontrarse con familiares y amigos), recreativo-culturales (aprovechar el verano para salir a parques o bares) o políticas (grandes manifestaciones, como las de fines de diciembre por la Ley de IVE, o pequeñas protestas, por ejemplo, por la quita del IFE<sup>7</sup>, por la megaminería o por los conocidos como vacunatorios VIP<sup>8</sup>). La apropiación social de la información circulante supuso una negociación progresiva en diferentes niveles.

En su estudio sobre los comportamientos de la población en pandemia, Semán y Wilkis identifican “cuatro tipos de creencias” que “inciden en el modo de rechazar parcial o totalmente la cuarentena y en la modulación de los cuidados en general”, y una de ellas es “la estadística por mano propia”, que acompaña un proceso de relativización de la información oficial (o centralizada). Esta práctica:

*se alimenta de la creencia en la aleatoriedad o supuesta aleatoriedad del contagio y la gravedad de la enfermedad. Todo el mundo conoce o dice conocer casos en los que la ruptura de los cuidados no fue sucedida por un contagio como el que anuncia la información oficial. En esas condiciones percibidas por los actores se legitima el cuentapropismo estadístico, para el que siempre hay*

---

7. IFE es la sigla para referir al “Ingreso Familiar de Emergencia”. Es un bono de \$10.000 (aprox. 50 dólares) dispuesto por el Gobierno argentino para paliar el impacto de la emergencia sanitaria sobre la economía de las familias argentinas más afectadas. Estaba dirigido a trabajadores informales, monotributistas, personal doméstico, beneficiarios de algunas asignaciones universales.

8. El nombre “vacunatorio VIP” fue la designación preferida por gran parte de los principales medios periodísticos para referir a un caso de vacunación irregular en el Ministerio de Salud de la Argentina. Básicamente, consistió en que el Ministerio de Salud argentino aplicó vacunas contra el COVID-19 a personas que, por las limitaciones dispuestas en el protocolo de vacunación, no debían aún recibir dichas vacunas. [https://es.wikipedia.org/wiki/Esc%C3%A1ndalo\\_por\\_vacunatorio\\_VIP\\_en\\_el\\_Ministerio\\_de\\_Salud\\_de\\_Argentina](https://es.wikipedia.org/wiki/Esc%C3%A1ndalo_por_vacunatorio_VIP_en_el_Ministerio_de_Salud_de_Argentina)

*un caso que avala la teoría de la aleatoriedad, que suele combinarse con las doctrinas de la excepcionalidad individual ( Semán y Wilkis, 2020: 7).*

El ASPO/DISPO (en sus distintas fases) adoptado en la Argentina, como medida para paliar y controlar los efectos de la crisis sanitaria por COVID-19, incide en las prácticas informativas de la población y en las relaciones establecidas con los diversos agentes informativos en su función vinculada con la información de actualidad.

Es probable que la fase de ASPO haya retrasado esta cotidianización de la pandemia y, por lo tanto, haya retrasado también la capacidad de los individuos para semiotizar por cuenta propia la nueva situación, que fue un verdadero escándalo semiótico (Ledesma, 2007). El desarrollo de una “epidemiología popular” (Semán y Wilkis, 2020) fue inversamente proporcional a la capacidad de las élites políticas y mediáticas para monopolizar la información pública creíble. Aunque la pandemia sigue siendo, aún hoy, un problema sanitario de primer orden, la hemos semiotizado.

El tiempo fue limando los fragmentos de esa cotidianidad estallada. La pandemia modificó nuestra vida cotidiana, pero una vez que los individuos y grupos pudieron desarrollar su experiencia cotidiana en pandemia (con mucho de ensayo y error: contagios cercanos, problemas para organizar lo cotidiano, etc.) el escándalo, la desnaturalización pasó (o poco a poco pasó). Hablar de “nueva normalidad” es apuntar exactamente a este punto. A medida que pasa el tiempo, la experiencia de la pandemia –cómo se la vive y se la significa– provee elementos poderosos para explicar por qué se sigue o no esta norma: en marzo de 2020, la sociedad no tenía esta experiencia y, por lo tanto, tendía a seguir las razones de la cuarentena (los porqué) que las élites políticas, mediáticas y científicas le proveían. Pero con el paso del tiempo, la sociedad fue teniendo sus propias experiencias de la cuarentena y podía sumar o restar sus cómo vivir la cuarentena a los porqué que la política ofertaba. Las personas han incorporado activamente el conocimiento epidemiológico, integrándolo a la vida cotidiana, lo que dio lugar a una epidemiología “popular” o “cotidiana” que es parte constitutiva del uso real de la norma.

Semióticamente, la situación de ASPO –y progresivamente menos a medida que se pasaba a fases menos estrictas– le devolvió a las élites políticas, cien-

tíficas y mediáticas “el lugar institucional de ‘producir la verdad’” (Escudero Chauvel, 2007: 44). La trama de la verdad pública se apoyaba, como en el viejo escenario del *broadcasting*, en un doble pacto entre consumidores y productores de información: un pacto interno de producción de un discurso al menos verosímil y un pacto externo de recepción donde el momento de la verificación queda generalmente inconcluso (Escudero Chauvel, 2007, 53). La producción institucional de la información sobre las conductas a adoptar, social e individualmente durante la pandemia, perdió peso a medida que la experiencia de la vida en pandemia –ir al supermercado, al banco; utilizar transporte público; sentarse en una plaza, en un café, en un bar; salir a comer; ir a la escuela, a los clubes– ofreció a los ciudadanos datos empíricos para semiotizarla y, por lo tanto, para generar hábitos de vida en pandemia. Esos hábitos son el resultado de prácticas informativas actuadas de forma diversa. La cotidianización del COVID-19 volvió redundantes, “contrafácticas” o prescindibles muchas de las informaciones de las élites, informaciones que no estaban en muchos casos exentas de errores, contradicciones o contraindicaciones (como dijimos); entre ellas, informaciones que las propias élites políticas y mediáticas interpretaban o traducían de forma contraria. Pero una vez más, cada oscilación en el devenir de la pandemia puede ocasionar un rebrote: cuando se aprueba una vacuna para su inoculación, cuando se anuncia que llegan o no llegan al territorio nacional, cuando se descubren nuevas cepas del virus que atentan contra el control de la epidemia, cuando hay un cambio significativo en la administración de la política sanitaria (por ejemplo, reapertura de las clases presenciales en las escuelas), el interés repunta.

## Consideraciones finales

Las conjeturas de este texto cavilan sobre el pasado reciente y sobre un presente en frenética transformación, pero en ningún caso procuran aventurar sobre el futuro: eso sería ciencia ficción.

En la “Introducción” mencionamos que este escrito partió del proceso de diseño de un proyecto de investigación que se propuso analizar “La sociedad argentina en la post pandemia”, aunque tal post pandemia todavía no llegó.

Por estos días, mientras en Argentina ya se habla de los primeros contagios locales de la variante Ómicron (6 de diciembre de 2021), en otras partes del mundo se vuelven a ver curvas de rebrotes (con efectos diversos). La campaña de vacunación ha llegado a gran parte de la población argentina, pero incluso así parecería insuficiente. Hace casi dos años que convivimos con y en pandemia, hemos naturalizado algunos nuevos hábitos y hemos vuelto a recuperar otros del pasado pre-pandémico. Han transcurrido casi 24 meses y las preguntas que dieron origen a este proyecto de investigación siguen vigentes, pero también modificadas: ¿cómo se trastocaron nuestras creencias y prácticas informativas en este escenario pandémico?, ¿de qué manera nuestras experiencias cotidianas durante los últimos veintidós meses nos han transformado? Estos interrogantes nos invitan y habilitan a seguir conjeturando ■

## Referencias

AA.VV. (2020). *El consumo de medios en un entorno extraordinario*. Buenos Aires: Ignis Media Agency. Disponible en <https://www.totalmedios.com/PublicFiles/files/Ignis-Covid.pdf>

De Certeau, M (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

Fernández, J.L. (2018). *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: La Crujía.

Fernández, J. L. (2020). *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires: La Crujía.

Escudero Chauvel, L. (2007 [1996]). *Malvinas: El gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*, Barcelona: Gedisa.

Ledesma, M. (2007). "Repensar la agenda de la semiótica. El caso 'Bolivia Construcciones'", en *La Trama De La Comunicación*, Anuario del Departamento de Cien-

## ■ Interacciones mediatizadas

cias de la Comunicación, vol. 12, Rosario: UNR Editora, pp. 85–101. <https://doi.org/10.35305/lt.v12i0.91>

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*, Buenos Aires: Cactus.

Verón, E. (1987). Prefacio a la Segunda Edición. En *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Miles Island*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Semán, P. & Wilkis, A. (2020): “¿Por qué no obedecemos?”, en *Le Monde Diplomatique*. Cono Sur, s/f. Disponible en: <https://www.eldiplo.org/notas-web/por-que-no-obedecemos/>



## Cómo citar este artículo

Raimondo Anselmino, Natalia et al. (2022). *Conjeturas para pensar la relación entre información y creencias en pandemia: tensiones entre mediatización y experiencia cotidiana no mediatizada*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) “Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia”. Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Natalia Raimondo Anselmino,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y CIM, Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Mariano Dagatti



## ■ Interacciones mediatizadas

Centro de Innovación de los Trabajadores (CITRA), dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad Metropolitana del Trabajo (UMT).

Raquel Tarullo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y IPG. Universidad Nacional Noroeste de Buenos Aires (UNNOBA.)

Gastón Cingolani

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Yamila Heram

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Universidad de Buenos Aires (UBA)

Ana Laura Hidalgo

Universidad Nacional de San Luis (UNSL) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)



## **Link a la presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=GTUe8PY5ugQ&t=19s> (Mesa 4 TC: 1.14.00)



*Interações em plataforma:  
circulação de conteúdos sobre  
COVID-19 em grupos no Whatsapp  
constituídos por vínculos familiares*

**Interacciones en plataforma:  
circulación de contenidos sobre  
COVID-19 en grupos de Whatsapp  
constituídos por vínculos familiares**

*Aline Roes Dalmolin*

*Maicon Elias Kroth*

*Viviane Borelli*





## **Resumen**

O artigo reflete acerca das lógicas e processualidades de constituição de grupos e a circulação de conteúdos sobre COVID-19 em grupos formados por vínculos familiares na plataforma WhatsApp. O estudo analisa as interações em plataformas midiáticas, considerando as trocas discursivas que ocorrem em sua interface e a complexidade cotidiana por meio de um olhar microssociológico.

## **Palavras-chave**

Mediatização, plataformas, circulação discursiva, Whatsapp, Covid-19





### **Resumo**

El artículo reflexiona sobre las lógicas y procedimientos para la constitución de grupos y la circulación de contenidos sobre COVID-19 en grupos formados por lazos familiares en la plataforma WhatsApp. El estudio analiza las interacciones en las plataformas mediáticas, considerando los intercambios discursivos que ocurren en su interfaz y la complejidad cotidiana a través de una perspectiva microsociológica.

### **Palabras Claves**

mediatizaciones, plataformas, circulación discursiva, Whatsapp, Covid-19.



## Introdução

No presente texto, analisamos interações em grupos formados no Whatsapp através de vínculos familiares no que se refere à circulação de informações sobre Covid-19 no Brasil. Buscamos mapear algumas trocas discursivas que ocorrem em sua interface para compreender a complexidade da gestão da vida social e dos processos de circulação enquanto processos marcados pelo desequilíbrio (Verón, 2004, 2013), por uma zona de indeterminação (Fausto Neto, 2018) e por fluxos que seguem adiante (Braga, 2017).

Para compreender a pandemia como um fenômeno sociocultural, enfocando a sua dimensão comunicacional, partimos do entendimento de um cenário de estudos sobre a midiatização da vida cotidiana (Verón, 1997, 2004, 2013). Nesse contexto, os modos de viver dos atores sociais são afetados por distintas interações, complexificando-se a própria sociabilidade.

Para Fernández (2018: 58-59), há duas formas de estudar a circulação: como “tráfico” ou como “intercâmbio discursivo”. Neste texto, interessa-nos a segunda perspectiva, que se soma às pesquisas que vimos desenvolvendo no sentido de apontar pistas que nos ajudem a melhor compreender os processos circulatórios, as intenções, as trocas e as divergências entre os sujeitos participantes.

Como lembra Fernández (2018), é importante observar as trocas discursivas presentes nas interações da interface. Neste sentido, este estudo se vincula à perspectiva de promover a análise sociológica de nível “micro-micro” através da observação das dinâmicas interacionais que ocorrem na plataforma (Fernández, 2018).

Nesse contexto, comentar, compartilhar, postar, curtir são verbos muito recentes e que carregam também as características de suas plataformas. No caso específico do WhatsApp, há que se questionar sobre o que representa



o reenvio/encaminhamento de informações sem qualquer enunciado agregado no processo de enunciação?

Que tipos de intercâmbios discursivos ocorrem quando se trata de um tema como a pandemia em grupos formados por pessoas que possuem laços familiares? Hipoteticamente, o grupo fora criado para trocas de mensagens sobre temas que envolvem a vida e a rotina de seus integrantes. Num contexto de mediação da sociedade, como foram inseridos e discutidos assuntos que dizem respeito ao cotidiano atravessado pela pandemia?

A partir do mapeamento inicial de 17 grupos de Whatsapp - constituídos por distintos vínculos - sejam familiares, de amizade, de trabalho, de estudo, interesses comuns, entre outros -, utilizando-se da metodologia “bola de neve” (Becker, 1993), elegemos para a análise dos processos interacionais presente neste estudo apenas os grupos constituídos por laços familiares, que são sete<sup>1</sup>. É preciso destacar que, decorrido pouco mais de um ano desde o início da pandemia<sup>2</sup>, alguns grupos deixaram de existir, mudaram de nome ou mesmo se dissolveram em subgrupos. Em alguns, o tema foi banido das discussões. Essas transformações observadas nos grupos remetem à própria dinâmica da nossa vida.

Como ressalta Fernández (2018), há que se observar os distintos processos interacionais nesses agrupamentos, visto que hoje as plataformas atravessam nossas vidas. Dessa forma, após discutir os conceitos norteadores da reflexão, vamos fazer uma breve descrição de como se constituem esses grupos para, então, posteriormente, mostrar alguns exemplos de lógicas interacionais que são comuns aos grupos e também aquelas que são singulares.

---

1. Um dos grupos analisados neste corpus consiste em um grupo formado por vínculo de amizade (grupo B - vide descrição adiante), que foi adicionado a este corpus devido ao fato do grupo de amigos ser formado há mais de 20 anos e pela intensidade das trocas discursivas por eles realizados.

2. A análise presente neste texto foi realizada em abril de 2021.

## Circulação e interações em plataformas

A pesquisa em plataformas multimídia expande seus horizontes por meio de inúmeros novos estudos, em um momento de redefinições teóricas e metodológicas, a fim de observar a dinâmica dos processos e práticas comunicacionais contemporâneas. Na Argentina, por exemplo, José Luiz Fernández se propõe a avançar nos estudos sobre as trocas discursivas em plataformas midiáticas, diferenciando-as, como um objeto de pesquisa, de outros fenômenos comunicacionais. Em seu entendimento, a partir das investigações de Eliseo Verón, rompe-se com o sentido comum dos estudos sobre a cultura massiva e se passa a considerar a dinâmica da circulação como um campo diferencial entre produção e reconhecimento. Desde Verón, diversos estudos sobre a circulação se expandem entre pesquisadores que vêm trabalhando a partir desta perspectiva, num processo de adequação da proposta apresentada por ele de observar novas realidades, propondo-se compreender a circulação como um fenômeno central.

Fernández (2018), ao aprofundar seu olhar sobre fenômenos que constituem, em suas palavras, a vida através de plataformas midiáticas, demonstra que, sobre a multiplicidade de suportes e interfaces de rede, convivem ‘todas las formas de mediatización conocidas’ (Fernández, 2018, p.13). Ele compreende que, por trás de cada clique, estaria uma complexa interação social, de base discursiva.

Na mesma direção, mas no Brasil, um dos mais importantes investigadores da dinâmica da circulação midiática é Antônio Fausto Neto (2018). Segundo este autor, a relevância da circulação a partir do contexto de mediatização é apoiada na dissolução entre as instâncias de produção e reconhecimento, próprio dos meios massivos.

Ela deixa de ser um conceito associado à defasagem e passa a ser compreendida como instância de articulação entre ofertadores e usuários de discursos, a partir das noções de espaço (distância) - temporalidades. A circulação despontaria como um novo dispositivo ao ser transformada em um lugar de ‘jogos enunciativos complexos’. (Fausto Neto, 2018, p.22).

A circulação, ao deixar de ser uma problemática de intervalos entre elementos de um determinado processo de comunicação, exerce trabalho de acoplamentos de sentidos nas interfaces que se atravessam no contexto de produção e reconhecimento, implicando na constituição de uma rede de relações de retroalimentação. No contexto de uma ambiência em midiatização, Fausto Neto (2018) afirma que é possível identificar pistas as quais apontam que a circulação adquire uma certa “corporeidade, na medida em que certos ‘contornos’ de sua existência são nomeados e descritos, e deixam-se ver pela captura dos processos observacionais” (2018, p.29).

E tal perspectiva é retomada por Fernández (2018), pois defende que o estudo das novas midiatizações converge em diversos níveis e, de maneira mais precisa, de práticas de investigação entre as quais nem sempre é fácil estabelecer relações. Sua proposta, caracterizada como um avanço dos estudos sobre as novas midiatizações enfoca “en las cada vez más complejas relaciones sociales y discursivas construidas en las plataformas multimedia” (Fernández, 2018, p.22). Em sua percepção, o termo plataforma possui uso estendido no discurso técnico e na vida cotidiana. Ele denomina plataformas de mediatização “a los complejos sistemas multimodality de intercambios discursivos mediatizados que permiten la interacción o, al menos, la copresencia, entre diversos sistemas de intercambio discursivo mediático [...]” (Fernández, 2018, p.30).

A lógica das interfaces é a grande transformação da arquitetura dos processos comunicacionais e, para compreendê-la, se torna central analisar os processos e práticas interacionais a partir das plataformas. Para Fernández (2018, p.15) “hoy, todo espacio de la vida social es susceptible de ser, en algún sentido, gestionado a través de plataformas mediáticas”. Esta perspectiva também é considerada por investigadores europeus como Van Dijck, Poell e Wall (2018), em sua obra *A sociedade da plataforma*. Desde uma perspectiva europeia, Van Dijck, Poell e Waal (2018) analisam a relação entre o poder da estrutura social e o poder das plataformas de impregnar tais espaços. Os autores entendem que o aumento da presença e uso de plataformas digitais afetam diretamente as formas de interação social e, neste sentido, é essencial desvendar sistematicamente como as operações das plataformas podem atuar sobre os arranjos institucionais estabelecidos.

## A formação dos grupos

Antes de apresentarmos os aspectos relacionados à formação dos grupos de WhatsApp que consistem no corpus desta análise, alguns comentários de ordem metodológica se fazem importantes para que possamos compreender a caracterização do próprio processo de coleta de dados.

Este estudo se insere no marco de uma pesquisa maior, estruturada em torno da análise da circulação de discursos sobre a pandemia ocasionada pela Covid-19 em plataformas midiáticas. Esta pesquisa, desenvolvida pelos autores no âmbito da Universidade Federal de Santa Maria (Brasil), pretende investigar as regularidades informacionais e estratégias de comunicação de falas que circulam nas plataformas; compreender os discursos que circulam sobre a Covid-19 no contexto da “panmedia<sup>3</sup>” (Fernández, 2020) e, ainda, identificar a lógica de interação entre os interagentes em diferentes contextos<sup>4</sup>. Por outro lado, o projeto decorre de uma parceria de investigação binacional (Argentina - Brasil) ocorrida ao longo de 2020, na qual a equipe brasileira vem desenvolvendo alguns procedimentos metodológicos de investigação e realizado os primeiros avanços analíticos (Kroth, Borelli e Dalmolin, 2020) na observação de informações sobre a pandemia que circulam em grupos de WhatsApp.

O presente texto lança o olhar para os grupos de WhatsApp que constituem o corpus desta pesquisa, direcionando indagações para sua própria estruturação enquanto grupos, suas dinâmicas interacionais e sobre o modo como estes fizeram circular informações sobre a pandemia da Covid-19. O período observado vai de março de 2020 a abril de 2021, abarcando um período um pouco maior do que o primeiro ano da pandemia. A coleta foi realizada de

---

3. O termo pode ser entendido como um espaço de amplitude discursiva, midiática e social em que trocas diversas (ambientais, educacionais, políticas, sociais etc.) difundem-se como um fenômeno hipermediatizado (Fernández, 2020).

4. É preciso registrar e agradecer o esforço coletivo na captura e tratamento dos dados desenvolvido pelos pesquisadores do grupo de pesquisa Circulação Midiática e Estratégias Comunicacionais (CIMID). Mais informações em <https://www.ufsm.br/cursos/pos-graduacao/santa-maria/poscom/circulacao-midiatica-e-estrategias-comunicacionais/>

forma coletiva pelos pesquisadores, que também realizam inferências sobre o corpus e refletem sobre suas próprias interações enquanto integrantes desses grupos.<sup>5</sup> Como se tratam de comunicações realizadas no âmbito pessoal, optamos, por questões éticas, em retirar as marcas identitárias. Inspiramo-nos nas pesquisas desenvolvidas por Becker (1993) que, ao investigar grupos considerados à margem da sociedade e que haviam cometido delitos, necessitava de anonimato e de imersão no local, sem identificar-se ou revelar seus propósitos. Dessa forma, as inferências realizadas acerca da circulação de conteúdos sobre a pandemia em grupos de WhatsApp decorrem de observações feitas sem a explicitação do duplo papel que ali estamos desempenhando. Tal estratégia metodológica se justifica pela exigência de anonimato e também como uma tentativa de investigar as interações em processualidades complexas que atravessam nossa vida cotidiana numa sociedade em processo de mediação (Verón, 1997, 2013).

Como todos os grupos foram criados anteriormente, partimos do pressuposto de que foram constituídos para outros fins. Dessa forma, observamos como o tema da pandemia passou a integrar a rotina desses grupos, disputando sentidos com outras agendas e tensionando suas lógicas de funcionamento. Dos grupos inicialmente mapeados, sete são constituídos por laços familiares e possuem em média 16 integrantes (sendo que o menor deles tem 11 e o maior, 29).

Este mapeamento permite observar as dinâmicas “micro-micro” (Fernández, 2018) que se produzem dentro dos grupos familiares, analisando a circulação de conteúdos sobre Covid-19 neles. A circulação de informações de conteúdo sobre a pandemia interfere no fluxo habitual dos grupos, que em geral se estruturam pela troca de mensagens voltadas à manutenção dos laços afetivos (como mensagens de “bom dia”, mensagens motivacionais, stickers, fotos de família, etc.). Nesta lógica de funcionamento, a pandemia afeta os fluxos discursivos na rotina dos grupos, promovendo alterações na dinâmica interacional.

---

5. Estas apropriações poderão ser fruto de pesquisas futuras do grupo, inclusive de cunho etnográfico, que poderiam vir a ampliar as percepções sobre os aspectos interacionais em plataforma dentro do contexto observado.

Compreendemos que a constituição dos grupos remete a vínculos anteriormente construídos e também a afinidades – pelo menos como ponto de partida. Em nossa observação sobre a formação dos grupos de WhatsApp, notamos que os laços familiares remetem a vínculos que não ocorrem apenas ali, mas que tem na vida cotidiana e na experiência uma historicidade e memória. O que coloca os integrantes em contato pode ser o pertencimento a um âmbito familiar mais próximo (com vínculos mais estreitos – filhos, pais, irmãos, cunhados, afilhados, tios, avós) ou mais afastado (pelo fato de possuir um mesmo sobrenome e ter ali integrantes de várias gerações e mesmo familiares muito distantes).

Também consideramos que os vínculos familiares não são apenas construídos por laços de sangue, pois alguns grupos são formados por amigos e colegas que convivem há dezenas de anos e que encontraram na formação de um grupo, nessa plataforma específica, uma maneira de seguir em interação que não apenas na modalidade face a face.

O quadro abaixo (Quadro 1) traz uma breve descrição dos sete grupos observados, nomeados aleatoriamente em ordem alfabética: de A a G. Compilamos algumas características de seus integrantes: número, faixa etária e escolaridade, fator motivacional do vínculo que originou o grupo e onde vivem seus integrantes. É importante ressaltar que as informações sensíveis quanto aos dados dos grupos foram omitidas a fim de se preservar o anonimato dos integrantes e contemplar questões éticas envolvendo a pesquisa. Dessa forma, tanto a nomeação quanto algumas referências são mais genéricas.

| Nome do grupo  | Número de integrantes      | Faixa etária e escolaridade                             | Vínculo entre os integrantes | Localização geográfica dos integrantes                                                    |
|----------------|----------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Grupo A</b> | 14 (5 homens e 9 mulheres) | A faixa etária é muito variada e a escolaridade, também | Familiar                     | Distribuídos em 4 estados do Brasil (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Roraima) |

## ■ Interacciones mediatizadas

|                |                              |                                                                                                                                                                                        |           |                                                                                                                                 |
|----------------|------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Grupo B</b> | 12 (3 homens e 9 mulheres)   | Todos têm curso superior, faixa etária de 45 a 65 anos.                                                                                                                                | Amizade   | Todos residem na cidade de Santa Maria, no estado do Rio Grande do Sul                                                          |
| <b>Grupo C</b> | 20 (8 homens e 12 mulheres)  | Faixa etária predominante em torno de 45 anos. Um pessoa possui mais de 90 anos. Nove dos integrantes possuem ensino superior                                                          | Familiar  | Distribuídos em 4 estados do Brasil (Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Paraná)                              |
| <b>Grupo D</b> | 29 (14 homens e 15 mulheres) | Faixa etária variada. A maioria tem apenas o segundo grau completo, exceto pelos mais jovens (4 universitários)                                                                        | Familiar  | Todos residem no estado do Rio Grande do Sul                                                                                    |
| <b>Grupo E</b> | 17 (7 homens e 10 mulheres)  | A faixa etária predominante é em torno de 45 anos. Cerca da metade dos integrantes possui ensino superior.                                                                             | Familiar. | Do total, 3 pessoas são do estado de Santa Catarina, 1 reside fora do Brasil (Irlanda) e os demais residem no Rio Grande do Sul |
| <b>Grupo F</b> | 12 (4 homens e 8 mulheres)   | 5 tem idade entre 20 e 30 anos, 2 com idade entre 30 e 40, 4 com idade entre 40 e 60, 1 com mais de 80 anos. A maioria dos integrantes possui segundo grau completo ou estão cursando. | Familiar  | Todos os integrantes são do Rio Grande do Sul                                                                                   |

|         |                            |                                                                                                                      |          |                                                                                                   |
|---------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Grupo G | 11 (7 mulheres e 4 homens) | A faixa etária é variada. A maioria tem curso superior. O grupo também tem estudantes - universitário e ensino médio | Familiar | Os integrantes são, majoritariamente, do estado do Rio Grande do Sul. Há alguns de Santa Catarina |
|---------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|

**Quadro 1 - Descrição dos grupos observados**

**Fonte: elaboração dos autores a partir de banco de dados da pesquisa**

Os grupos possuem em comum o fato de todos os integrantes (numa faixa etária muito diversa e ampla) se conhecerem pessoalmente, de compartilharem datas comemorativas, como aniversários, de darem “bom dia”, de expressarem e partilharem experiências pessoais, de chamarem-se pelo nome.

Quanto à caracterização dos integrantes, observa-se que a maioria é formada por mulheres, há diversidade quanto a faixas etárias, níveis educacionais e localizações geográficas - muito embora o “ponto de partida” seja o estado do Rio Grande do Sul, situado no extremo Sul do Brasil, espaço físico onde se situam os pesquisadores envolvidos. Este último aspecto é central ao analisarem-se as informações compartilhadas nos grupos, que reportam aspectos regionais relacionados à propagação da Covid-19 na cidade de Santa Maria e no estado do Rio Grande do Sul.

## **Dinâmicas interacionais nos grupos de WhatsApp**

Conforme afirmamos anteriormente, a emergência da pandemia da Covid-19 impacta na circulação de conteúdo nos grupos familiares de WhatsApp e promove alterações em suas dinâmicas interacionais. A seguir, abordaremos como se dão essas processualidades no âmbito dos grupos estudados, cujas interações encontram-se sintetizadas no quadro abaixo (Quadro 2).

## ■ Interacciones mediatizadas

| Nome do grupo  | Intensidade e frequência das interações                                                                                                                                                             | Maior intensidade de postagens sobre a pandemia                                                                                                                                                                                                                          | Menor intensidade de postagens sobre a pandemia                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Grupo A</b> | Algumas pessoas (entre duas ou quatro), dão “bom dia” aos familiares. Semanalmente, a média de mensagens é pequena e muito variável                                                                 | Nos meses de março e abril e maio de 2020. Os integrantes do grupo compartilhavam perspectivas ideológicas, informativas verdadeiras e falsas e alguns pontos de vista pessoais sobre o vírus, sobre as políticas públicas, sobre cuidados e sobre preocupações pessoais | A partir do mês de maio de 2020, o tema começa a não ser mais tão frequente. O grupo começa a deixar de interagir com tanta frequência                                                                                                                                                    |
| <b>Grupo B</b> | Troca diária e intensa de mensagens                                                                                                                                                                 | Em março, abril, e maio de 2020, há muitos encaminhamentos de mensagens, áudio de infectologistas, dados de Santa Maria, RS. Mas também informações nacionais e do mundo, como processo de vacinação, política nacional                                                  | Ao longo do ano de 2020, especialmente após junho. Com a esperança de vacina, as interações sobre o tema são retomadas no fim de 2020 e no início de 2021. Com bandeira preta no Rio Grande do Sul, em fevereiro de 2021, retomaram mensagens locais, áudios com médicos infectologistas  |
| <b>Grupo C</b> | Há troca de mensagens praticamente diária, a maioria para dar notícias e mandar fotos da matriarca da família, que tem 93 anos. No início da pandemia havia uma troca mais frequente de informações | No início da pandemia, principalmente. O que mais se percebia era o medo e a incerteza sobre o vírus, e também a preocupação com os familiares que estavam longe e para com a matriarca idosa                                                                            | A partir da metade de 2020 o grupo silenciou bastante, e quando fala busca tratar de outros assuntos. O tema era retomado quando havia alguma novidade como as vacinas, a informação sobre novas máscaras, a lotação de hospitais ou mudança de bandeiras no município de Santa Maria, RS |

## ■ Interacciones mediatizadas

|                |                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                              |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Grupo D</b> | Diariamente tem mensagens, mas são poucas. A média por dia é 10. A maior interação é entre os integrantes mais velhos do grupo. Normalmente são mensagens de bom dia e notícias sobre a avó da família (que não faz parte do grupo) | A maior intensidade de compartilhamento de informações sobre a pandemia ocorreu no início desta em 2020, nos meses de março, abril e junho. Os integrantes trocaram informações sobre o que era o coronavírus, as primeiras medidas de isolamento, o número de casos na cidade | De setembro de 2020 a fevereiro de 2021, quando quase não se tocou mais no assunto.                          |
| <b>Grupo E</b> | Não há tanta interação no grupo, sendo a média de 10 mensagens por semana, enviadas, principalmente, por mulheres. As pessoas que mais interagem são em torno de 4 pessoas, a maioria na faixa de 45 anos                           | No início da pandemia, principalmente, nos meses de março e abril de 2020. O que mais se percebia era o medo e a incerteza sobre o vírus, e também a preocupação com os familiares que estavam longe                                                                           | A partir da metade de 2020 o grupo silenciou bastante, e quando fala busca tratar de outros assuntos         |
| <b>Grupo F</b> | Baixa intensidade, normalmente 5 a 6 mensagens por semana. Uma das integrantes é a que mais envia mensagens, é professora e tem entre 50 e 60 anos                                                                                  | O período de março a maio de 2020 foi o que mais teve interações entre os integrantes e maior envio de informações                                                                                                                                                             | A partir de junho de 2020, o tema pandemia se tornou bem menos pautado nas conversas do grupo                |
| <b>Grupo G</b> | A troca de mensagem ocorre diariamente, com média de 15 mensagens. Os seis integrantes mais velhos do grupo se destacam nas interações, sendo a maioria mulheres                                                                    | Sim. Em março de 2020, especialmente.                                                                                                                                                                                                                                          | A partir de julho de 2020, o assunto começa a decair. Em 2021, com o aumento dos casos, o assunto é retomado |

**Quadro 2. Intensidade das interações nos grupos observados**

**Fonte: elaboração dos autores a partir de banco de dados da pesquisa**

Na sequência, as dinâmicas interacionais apresentadas no quadro serão detalhadas e analisadas quanto aos seguintes aspectos: 1) acionamentos interacionais, 2) silenciamentos discursivos, 3) temporalidades da pandemia e 4) geografias pandêmicas.

### **Acionamentos interacionais**

Os acionamentos interacionais dizem respeito aos mecanismos que fazem com que os interagentes realizem postagens nos grupos. Destaca-se que a grande maioria das interações são realizadas a partir de informações compartilhadas, caracterizadas pela identificação de texto “encaminhado”/“encaminhado com frequência” classificados pela própria plataforma, ao se compartilhar postagens feitas por terceiros. A estas informações, dificilmente são incorporados novos dados pelos usuários, e quando isso ocorre, normalmente se limita à expressão de emojis ou a comentários em forma de interjeições, do tipo “que absurdo!” ou “é verdade!”.

Podemos afirmar que, mesmo nos grupos com maior índice de interações diárias, são poucos os integrantes que postam conteúdo. De uma forma geral, apenas um quarto dos integrantes dos grupos interagem, a maioria assiste silenciosa ao compartilhamento de informações ou se restringe à troca fática de “bom dia”. Menor ainda é o número de quem posta com frequência, normalmente dois ou três integrantes de cada grupo respondem pela maioria das postagens. Isso faz com que um número muito reduzido de unidades informacionais desencadeie intercâmbios discursivos entre os integrantes dos grupos. Estes intercâmbios se dão através de textos, áudios, vídeos, fotos, emojis, memes, figurinhas (stickers) e links, que refletem as informações a serem compartilhadas com o grupo.

## Silenciamentos discursivos

Os laços familiares que estruturam a constituição dos grupos impõem lógicas de atuação interacionais, marcadas por relações de afeto e dinâmicas da ordem de funcionamento da própria plataforma. O avesso dos aspectos mencionados no item anterior pode ser constatado nos silenciamentos discursivos, que se refere justamente à ausência de interações verificadas na maioria dos integrantes dos grupos, mesmo quando estes não concordam ou tem dúvidas referentes às informações circulantes.

A pandemia da Covid-19 no Brasil suscitou uma intensificação nos processos de polarização política a partir de posturas negacionistas disseminadas por grupos políticos e pelo próprio presidente da República. Estes fenômenos sociais possuem implicações discursivas que influenciam na dinâmica de falar/silenciar sobre os temas relacionados à pandemia, que não se restringem, portanto, às questões de saúde e suas interrelações com a vida cotidiana.

Diante disso, não raramente os integrantes vestem máscaras sociais de neutralidade frente ao grupo, sobrepondo em importância os laços de afeto e as convenções sociais a sua convicção política e constituição ideológica. Muitas vezes, esses silenciamentos no interior dos grupos promove o surgimento de outros grupos, ou seja, subgrupos de afinidades que se formam para manter o contato entre sujeitos de percepções semelhantes, ou mesmo pela troca de mensagens interindividuais de forma direta.

Neste sentido, levamos em consideração o que explicita Fernández, quando afirma que “dentro de los grupos de WhatsApp, como en todos los grupos relativamente grandes (de más de tres miembros), es frecuente que se armen subgrupos para diferenciarse o para influir respecto del conjunto” (Fernández, 2018, p.127). O pesquisador argentino ainda compreende que os conflitos existentes na nossa vida repercutem e são expandidos nas diferentes plataformas.

## Temporalidades da pandemia

Em termos de temporalidades, algumas semelhanças foram notadas: o tema da pandemia foi objeto de discussão mais intensa de março a julho de 2020. Os dois primeiros meses (fevereiro e março de 2020) são marcados pela incerteza quanto à natureza e o impacto do vírus, que ainda estava geograficamente distante de nosso país. Já os dois meses seguintes (abril e maio de 2020), correspondem a uma intensificação de trocas informacionais sobre cura, tratamentos e formas de contágio da doença, coincidindo com o momento em que a Covid-19 dissemina-se no território nacional. Já em junho e em julho de 2020 são marcados pela tentativa de “controlar o incontrolável”, em discussões sobre a adoção de políticas de distanciamento social, com intenso debate sobre o papel do estado em regular estas medidas.

A maior intensidade na circulação de conteúdo se dá muito enquanto reação diante do início da pandemia, mas também em um movimento dos integrantes dos grupos de tentar entender a situação e as diversas informações que circulavam, nos mais diferentes âmbitos do social. Destacam-se os comentários sobre o que se via nas ruas, como as pessoas que não seguiam os protocolos, bem como os debates sobre o funcionamento do comércio, especialmente nos grupos com participação de integrantes que trabalham neste setor.

Por outro lado, verifica-se no conjunto dos grupos o quase total silenciamento sobre o tema durante o segundo semestre de 2020, de agosto a dezembro, com a diminuição nas interações sobre o tema. Podemos atribuir a causa disso a diversos fatores, como uma espécie de “normalização” da pandemia na vida das pessoas, ao mesmo tempo em que cada vez mais integrantes do grupo eram positivados ou mesmo viriam a falecer, tornando muitas vezes um tabu ou mesmo indelicadeza a manifestação sobre o assunto.

Já entre janeiro e abril de 2021, verifica-se uma retomada das postagens relacionadas à Covid-19 nos grupos observados, muito embora em menor intensidade se comparada ao verificado no início da pandemia. Essa retomada se dá sobretudo a partir de fevereiro de 2021, com a segunda onda da pandemia na maioria do país, o decreto da bandeira preta no sistema de distanciamento controlado no Rio Grande do Sul e o início da vacinação.

## Geografias pandêmicas

Paralelo aos aspectos temporais, as questões geográficas também marcam o debate sobre a pandemia da Covid-19 nos grupos de WhatsApp. Neste sentido, ganham destaque as dinâmicas da vida e de proximidade às experiências vividas que se revestem dos contornos com a espacialidade baseadas na pandemia na medida em que essa vai se tornando mais próxima. Inicialmente restrita ao plano internacional no início da pandemia, quando os casos nacionais ainda eram poucos e a pandemia impactava países como China e Itália, gradativamente ela vai chegando ao nível local, e seu impacto vai se tornando cada vez mais próximo. Neste momento, áudios e vídeos refletem a testemunhalidade para poder evidenciar a aproximação do vírus e de nossas realidades cotidianas.

Uma questão a se observar nos grupos analisados é o fato de como esses vão repercutindo o impacto da pandemia nos diferentes estados e municípios em que seus integrantes se localizam, bem como manifestam a preocupação com os parentes mais distantes e vulneráveis. Um aspecto bastante contemplado em diferentes grupos é a preocupação dos integrantes com a saúde dos idosos da família, na medida em que se vão disseminando informações sobre a maior incidência da Covid-19 neste grupo etário. Nas geografias dos grupos, tempos e espaços se fundem nos valores da união e do cuidado familiar.

## Considerações finais

As interações em grupos familiares no WhatsApp são percorridas por lógicas dos relacionamentos face a face, ao mesmo tempo em que as relações sociais e familiares dos sujeitos são atravessadas pela lógica operativa da própria plataforma. Para que as trocas continuem em tempos de pandemia, estratégias de contato são desenvolvidas. As dinâmicas interacionais no Whatsapp podem aproximar e, ao mesmo tempo, nos afastar, em com-

plexas inter-relações entre o tempo e o espaço, entre silenciamentos e acionamentos discursivos.

A observação das interações nos grupos mostra-nos, como afirmam Verón (2004, 2013) e Fausto Neto (2018), que a circulação é uma zona de indeterminação e que seu caráter processual torna as relações sociais mais complexas. A criação de subgrupos se refere a outros circuitos de comunicação (Braga, 2017) que são acionados para que a interação possa ocorrer em outro locus, sem amplificar as limitações ou conflitos naquele espaço específico.

Estamos em comum acordo com Fernández (2018, p.128) de que “las diferentes plataformas expanden en más o menos los conflictos preexistentes”. A imposição dos laços familiares nesta dinâmica contrapõe performances interacionais, afetando os sujeitos à luz de sua constituição ideológica e acionando a construção de contratos de leitura com sujeitos de percepções similares. Não se trata em grupos problemas que segmentam ou só interessam a um subgrupo (Fernández, 2018, p. 129).

Uma vez percebido o amplo universo de produção de sentidos em circulação, destacamos a percepção da constituição de um verdadeiro campo de conflitos que se estrutura e se desestrutura no fluxo contínuo das interações. Assim, por sua vez, avançamos um pouco mais na compreensão dos modos de como convivem lógicas de interfaces e de interações entre sujeitos por meio de comunicações interpessoais. Por fim, pode-se concluir que as dinâmicas interacionais nos grupos de WhatsApp se estruturam por relações de afeto, ao mesmo tempo que a constituição dos próprios grupos são estruturados e desestruturas por elas ■

## Referências

Becker, H. (1993) *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec.

## ■ Interacciones mediatizadas

Braga, J. L. (2017) “Dispositivos interacionais; circuitos de comunicação”. Em Braga, J. L., Calazans, R., Rabelo, L. Et Al. *Matrizes interacionais: a comunicação constrói a sociedade*. Campina Grande: Eduepb. pp. 17- 42.

Fausto Neto, A. (2018) “Circulação: trajetos conceituais”. En Rizoma, [S.L.], V. 6, N. 2, P.08-40, 7 Jul. 2018. pp. 8 - 40

Fernández, J. L. (2018) *Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. 1ª Ed. Ciudad Autónoma De Buenos Aires: Crujía.

Fernández, J. L. (2020) “Complejidad e incertidumbre en Panmedia/Pandemia”. Em Scolari, C. et al.; Valdetaro, S. (comp). *Conversaciones em PanMedia*. Rosario: UNR Editora, 2020, p. 38-44.

Kroth, M., Borelli V., Dalmolin, A. (2020) “Circulação de discursos sobre a pandemia do coronavírus em grupos de Whatsapp: primeiras inferências” Em: Anais de resumos expandidos do IV Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais, v. 1 n. 4. Disponível em <https://midiaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-resumos/article/view/1203> Acesso em 14 nov 2021.

Verón, E. (2004) *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos.

Verón, E. (2013) *La Semiosis Social 2: Ideas, momentos, interpretantes*. 1º ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Verón, E. “Esquema para el análisis de la mediatización”. In Revista Diálogos de la Comunicación, n.48, Lima: Felafacs, 1997. pp. 10 - 17

Van Dijck, J; Poell, T.; De Waal, M. (2018) *The platform society. public values in a connective world*. Nova York: Oxford University Press.



## Cómo citar este artículo

Dalmoline, Aline, Kroth, Maicon y Borelli, Viviane. (2022). *Interações em*



## ■ Interacciones mediatizadas

plataforma: circulação de conteúdos sobre COVID-19 em grupos no Whatsapp constituídos por vínculos familiares. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### **Sobre los autores**

Aline Roes Dalmolin

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Maicon Elias Kroth

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Viviane Borelli

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*



### **Link a la presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=GTUe8PY5ugQ&t=19s> (Mesa 4 TC: 52.15)





# **Mediatización de la pandemia a través de memes de internet. Construcción semiótica de espacios y temporalidades sociales**

*A midiatização da pandemia através de  
memes da Internet. Construção semiótica  
de espaços sociais e temporalidades*

*María Elena Bitonte*

*Laura Siri*





## Resumen

El COVID-19 dislocó nuestra vida social y nos obligó a la mediatización virtual de nuestros vínculos y experiencias sociales. Es por eso que en este trabajo queremos reflexionar acerca de la mediatización de memes de internet o “imemes”, en el contexto la pandemia. Pese a su aparente puerilidad, los imemes son fenómenos sorprendentemente complejos y merecen ser tomados en cuenta como objeto de investigación semiótica, por tres razones fundamentales: su capacidad para ilustrar y resignificar múltiples aspectos de la vida social, su rápida multiplicación en cadenas metonímicas de producción de sentido y su capacidad para generar patrones de comprensión, de acción y comunidades en red. Nos apoyaremos en el análisis de imemes basados en la figura del cantautor Julio Iglesias, para mostrar cómo en 2020, este clásico de todos los meses de julio vuelve a retomar y a reencuadrar distintos aspectos de la vida social según nuevas condiciones políticas y sociales, como en este caso, la construcción del acontecimiento de la pandemia y la temporalidad en cuarentena.

## Palabras clave

Memes de internet. Operatoria. Rasgos genéricos. Espacios de afinidades y temporalidad social.



## **Resumo**

O COVID-19 deslocou nossa vida social e nos forçou à midiatização de nossos laços e experiências sociais. É por isso que neste trabalho queremos refletir sobre a midiatização de memes da Internet ou “imemes”, no contexto da pandemia. Apesar de sua aparente infantilidade, os imemes são fenômenos surpreendentemente complexos e merecem ser considerados como objeto de estudo semiótico, por causa de três razões fundamentais: sua capacidade de ilustrar e ressignificar diversos aspectos da vida social, sua rápida multiplicação em cadeias metonímicas de produção de sentido e sua capacidade de gerar padrões de compreensão, de ação e comunidades em rede. Por meio de uma análise de imemes baseados na figura do cantor e compositor Julio Iglesias, mostraremos como em 2020, este clássico de cada julho retorna para retomar e reenquadrar diferentes aspectos da vida social de acordo com novas condições políticas e sociais, como neste caso, a construção do evento pandêmico e da temporalidade em quarentena.

## **Palavras-chave**

Memes da internet. Operatória. Rasgos do gênero. Espaços de afinidades e



temporalidade social



## Introducción

La pandemia de COVID-19 y su consecuencia, el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), incrementaron el uso de distintas tecnologías para sustituir la proximidad física por la presencia en línea. No solamente para seguir trabajando o estudiando, sino también para entretenernos e intentar aliviar por medio del ingenio y el contacto en línea la comprensible incertidumbre experimentada. Recursos paradigmáticos de nuestro tiempo fueron los memes de internet o “imemes”<sup>1</sup>, devenidos en “héroes de WhatsApp” (Escudero 2020) y de otras redes y plataformas.

El propósito de este trabajo es presentar una propuesta de análisis de imemes desde los marcos teórico-metodológicos de la sociosemiótica, la semiótica operacional (Verón, 1993 [1988], 2013, 2014) y los estudios de la cultura digital (Knobel y Lankshear, 2007; Jenkins, 2009; Shifman, 2020; Wiggins, 2019). Se trata de entender al imeme como una forma peculiar de producción de sentido y de poner de relieve su ingeniosa capacidad constructiva para visibilizar, conectar y conferir inteligibilidad a los acontecimientos sociales<sup>2</sup>. En este sentido, a través de recursos semióticos múltiples provenientes de los medios y de la cultura popular, los imemes incorporan humor y críticas acerca de algún aspecto de la experiencia humana. Como dice Wiggins (2019): “se trata de una nueva forma de producción de sentido. Y la rapidez con que son producidos y propagados subraya su importancia”. A lo largo de la pandemia, los imemes fueron un intento de dar sentido a algo desconocido y desconcertante, de lo que no teníamos imágenes ni conceptos previos y cuya gestión cotidiana debimos aprender a la fuerza.

---

1. Así los denominó Vélez Herrera (2015: 131).

2. Como expresa Jenkins (2009): “[L]a adaptación del formato del LOLcat a diferentes situaciones (teorías, cachorros, políticos) constituye un proceso de producción de sentido y, al mismo tiempo, las personas usan las herramientas a su disposición para explicar el mundo que las rodea”.



## ■ Interacciones mediatizadas

Apoyaremos nuestra exposición en ejemplos tomados de un corpus de imemes que, como todos los años, juegan con la disemia “Julio” (Iglesias, el cantautor español) / julio (el mes). Mostraremos cómo este clásico juego conceptista se resignificó en julio de 2020 en el contexto de una cuarentena que parecía no tener fin (Ver Fig. 1 y 2). Pero antes sintetizaremos los principales enfoques en el estudio de imemes y reseñaremos trabajos que prestaron atención a este fenómeno, específicamente en relación con el COVID-19<sup>3</sup>.



Figura 1. Los imemes de Julio Iglesias en 2019

3. Este trabajo forma parte de la investigación UBACyT “Retomas discursivas en tiempos de convergencia: producción, circulación, consumo”, dirigido por María Rosa del Coto, Semiótica de los Medios II, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires y fue presentado en el Coloquio 20/21 del CIM “Interacción: contactos y vínculos en la sociedad mediatizada antes y después de la pandemia”. Asimismo, se articula con la tesis doctoral en curso (UBA-CCSS) de Laura Siri *Las denuncias de Edward Snowden sobre vigilatismo global: una mirada desde los memes de internet*.



Figura 2 Los imemes de Julio Iglesias en 2020

## De los memes de Dawkins a los memes de internet

Quien usó primero el término “meme” para referirse a “unidades de replicación cultural” fue Richard Dawkins (1976). Según este autor, los memes serían ideas “contagiosas” que se multiplican y, al hacerlo, se renuevan<sup>4</sup>. Tendrían las mismas cualidades que los genes (mimesis y memoria) y las mismas condiciones de éxito en la selección natural: fidelidad de la copia, fecundidad y longevidad. Puede decirse que los imemes de Julio Iglesias con los que ejemplificaremos este trabajo, cumplen estas tres condiciones. En efecto, todos los años se repite el mismo chiste con muchas variaciones y hasta circulan compilaciones (metadiscursos) en videos, que pueden hallarse en Youtube, y notas periodísticas con “los mejores”, entre otras formas de divulgación que funcionan como archivo y aumentan su replicabilidad y perdurabilidad<sup>5</sup>.

4. “Se trata de ideas tales como la rueda, ir vestidos, la vendetta, el triángulo rectángulo, el alfabeto, el calendario, La Odisea, el cálculo, el ajedrez, el dibujo en perspectiva, la evolución por selección natural, el Impresionismo, «Greensleeves», el desconstruccionismo” (Dennett, 1995: 214).

5. Por ejemplo, Canal Apache LOL (25 de septiembre 2017) Julio Iglesias sus mejores memes [archivo de video]. Youtube. [https://youtu.be/mcW0E\\_Ybooc\\_y\\_Canal\\_javito852](https://youtu.be/mcW0E_Ybooc_y_Canal_javito852) (12 de

Vélez Herrera (2015: 131) explica que imeme “es un término acuñado para separar las [sic] memes de Internet, de las [sic] memes teóricas formuladas por Richard Dawkins (2002). Consisten en signos que al ser interpretados por usuarios tienen la tendencia a ser reproducidos”. Es decir que un meme de internet incita por su propia estructura a ser replicado. Esas réplicas generan numerosas variantes reconocibles en la retoma de una base común perpetuada en el tiempo. Sin embargo, solo funcionan en el contexto de determinadas interpretaciones e intérpretes.

En su revisión de la literatura sobre el tema, García Huerta (2014), afirma que “Los memes de Internet pueden definirse como un medio que transmite un suceso, material o idea que pueden tener la forma de una imagen, video, música, frase o broma que es seleccionada, modificada y transmitida de persona a persona en Internet”. Aunque es controvertido definir a los imemes como “un medio”, es interesante esta definición que subraya un *modus operandi* consistente en retomar en bucle una imagen macro (u otro soporte material) para reproducirla en nuevas redes de producción de sentido. No es difícil notar, en esta operatoria, las tres dimensiones postuladas por Peirce: *feelings*, *reaction*, *thinking*, las grandes organizadoras de la actividad semiótica de construcción de la realidad social (Verón [1988] 1993) y constituyentes del funcionamiento cognitivo del *sapiens* (Verón, 2013).

Otros autores hacen notar el poder de los imemes para resignificar sus intertextos y producir sentidos nuevos a partir de lo previo. Limor Shifman (2013 y 2014), por ejemplo (posiblemente la comunicóloga más citada en el estudio de memes de Internet) destaca que el imeme es una expresión multiparticipativa con contenido, forma y lo que en inglés se llama *stance*. Es decir, una postura o actitud que expresa un punto de vista a veces favorable y otras de “contra-meme”. Apoyándose en este antecedente, Wiggins (2019: 16) define a los memes de internet como “un género de la comunicación digital”, producto de prácticas ideológicas de enorme poder discursivo, capaces de realizar un ejercicio de crítica política, social, cultural, económica a actores sociales comunes, representantes políticos o a celebridades del estrellato mediático y cuyos alcances pueden traspasar la frontera de la interfaz. Se-

---

septiembre 2013) Funny Stuff. Recopilación de memes de Julio Iglesias [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/0C7km0vRQaE>

gún Wiggins, la dimensión ideológica de los imemes estriba en la posibilidad que tiene el usuario de sentar su posición, ya sea apoyando, confrontando o negociando significaciones en su actividad de lectura y replicación.

Contra lo que se pudiera pensar, el aspecto humorístico no siempre es lo más resaltado por quienes investigan sobre imemes. Apter (2019: 5), por ejemplo, con una mirada peirceana, destaca su dimensión cognitiva y su indicialidad, asocia al imeme con la función del interpretante y enfatiza su señalamiento autorreferencial: “Los memes [de internet] se corresponden con lo que Charles Sanders Peirce llama «predicados generales del pensamiento» y llaman la atención sobre sí mismos a través de diversas técnicas”. Por su parte, Yus (2018) explica el modo de conocimiento que aportan los imemes, desde la teoría de la relevancia y de lo que denomina “ciberpragmática”. Destaca que los memes de Internet nos enfrentan a algo muy reconocible, la “explicatura” o lo explícito que, en yuxtaposición con otros elementos, lleva a reconocer elementos implícitos mediante operaciones inferenciales. Este autor también señala que, a pesar de su aparente trivialidad, los memes pueden llegar a ser muy críticos y que contribuyen a reforzar la identidad y los vínculos afectivos de quienes los producen y comparten.

Knobel y Lankshear (2007) coinciden en observar que la ironía, el humor y su ingeniosa retórica –pródiga en yuxtaposiciones anómalas e intertextualidad– aportan a los imemes un potencial controversial y subversivo que alimenta la discusión pública con nuevas versiones y remixes que enriquecen, alteran o rechazan la idea posteadas. Al mismo tiempo, generan y son generados en “espacios de afinidad”, es decir, en entornos donde el reconocimiento del sentido se vuelve posible en virtud de significados y experiencias compartidos. Apter (2019: 5) usa la atractiva palabra *shibboleth* para expresar este tipo de vínculo, que se puede traducir como “santo y seña”: una clave que es necesario conocer para entrar en determinado ámbito –en este caso de interpretación–, sin la cual se queda excluido. En el caso de nuestro corpus, podemos decir que, probablemente, la figura de Julio Iglesias funciona exitosamente como imeme porque es un *shibboleth* ampliamente conocido por personas de muy distintos orígenes y condiciones socioculturales.

Como puede verse, cada encuadre abre posibilidades de análisis distintas. Pero no quisiéramos terminar esta sección sin tomar posición frente a en-

foques como el de Kien (2019) que sostienen que, al reproducir indiscriminadamente imemes, las personas son manipuladas y se vuelven vectores acríticos de propagación de modelos ideológicos, información parásita o fake news. Apartándonos también del sentido denotativo que le imprimen al fenómeno imeme las aproximaciones reproductivistas, ancladas en la noción de mimesis, consideramos que los imemes son formas de producción de sentido abiertas, participativas, colaborativas y versátiles (Milner, 2012). Sin duda, sus condiciones de producción, circulación y reconocimiento están sujetas a factores ideológicos y de poder, pero no en un sentido determinista (Verón, 1995). Su producción, interpretación y reproducción no es ni intrínsecamente liberadora ni intrínsecamente peligrosa. Más bien, en vez de encuadrarlos en debates ya muy superados entre apocalípticos e integrados, preferimos intentar entender a los imemes identificando el entramado de restricciones y posibilidades genéricas, estilísticas y de “dispositivo” (Traversa, 2001) que los caracteriza como parte de nuestra “vida en plataformas” (Fernández, 2021).

### **Los imemes en pandemia**

A lo largo de 2020, diferentes autores prestaron atención al modo en que los imemes tematizaron el COVID-19. Por ejemplo, Haq y Nugraha (2020) estudiaron aquellos sobre la teoría conspirativa de que Bill Gates, de algún modo, habría sido el responsable. Wiggins (2020) reflexionó sobre los imemes como crítica cultural para ejercer ciertos activismos en el marco de la pandemia. Sebba-Elran (2021) analizó los imemes sobre el Covid-19 en Israel desde un enfoque narrativo. Hussein y Aljamili (2020) hicieron lo mismo en Jordania y concluyeron que estas piezas humorísticas contribuyeron a suavizar el estado de ánimo sombrío generado por la situación. Similar conclusión alcanzaron, para otros países, Carpio-Jiménez, Barraqueta y Suing (2020).

Prates Santana, Dos Santos Fraga, Mignac Ferrari y Pinho de Mello (2020) se enfocaron en cómo se construyó a través de imemes la imagen de las infancias en cuarentena en Brasil. Sola-Morales (2020) hizo un análisis de contenido para estudiar los recursos persuasivos y retóricos de los imemes del Covid-19 en España. Rivas Cardona y Calero Valera (2020), también de España, destacaron el vínculo entre imemes y fenómenos de “infodemia” asociados con la enfermedad. Saint Laurent, Glăveanu y Literat (2021)

conceptualizaron los imemes sobre la cuarentena como micronarrativas que forman parte de historias mayores, con perseguidores, víctimas, héroes y bufones. Norstrom y Sarna (2021) examinaron el uso de imemes en Polonia como forma de comentario político para ridiculizar las órdenes y prohibiciones gubernamentales motivadas por la pandemia. Capistrán Bañuelo y Cerrillo Garnica (2020) analizaron cómo los imemes construyeron cierta imagen del vocero gubernamental que a diario informaba sobre la pandemia en México. Nicholls (2020) destacó la intertextualidad e “interpictorialidad” en los imemes sobre el Covid-19. Balarezo-López (2020) analizó específicamente imemes sobre este tema en Perú y en WhatsApp y el modo en que expresaban ironía y sarcasmo. Rodríguez Garay, Méndez Gurrola y Mancillas Trejo (2020) también estudiaron este tema en esa plataforma, pero en el caso de Ciudad Juárez (México), y concluyeron que los imemes expresaron la necesidad de seguir comunicados ante el encierro. También sobre México, pero con foco en Querétaro, González Pureco y Rivera Magos (2020) destacaron el uso de los imemes como forma de explicar y gestionar la realidad biológica, social y personal representada por la pandemia. Campbell (2020) editó una compilación de diversos autores que estudiaron cómo se tematizó específicamente en los imemes la distancia social. Meyer (2020), por su parte, reflexionó que los imemes son una forma en sí misma de análisis sociológico, de la cual los cientistas sociales deberían aprender para entender mejor lo que a la sociedad le pasó con el Covid-19.

En nuestro entorno más próximo, Bitonte y Gurevich (en prensa) observaron cómo más allá de los sentidos múltiples que los atraviesan, en los discursos meméticos del COVID-19 prevaleció uno: *#QuedateEnCasa*, embragador de todo un dispositivo pedagógico de la presencia en línea. Cabe mencionar también el estudio exploratorio de Raimondo Anselmino (2020) sobre la circulación de información y desinformación sobre el COVID-19 a través de WhatsApp, así como las demás intervenciones surgidas de eventos organizados por el Centro de Investigaciones en Mediatizaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y RRH de la UNR, como “Conversaciones en panmedia” (2020) y el Coloquio del CIM “Interacción: contactos y vínculos en la sociedad mediatizada antes y después de la pandemia” (2020/2021).

## La pandemia y los imemes de Julio Iglesias en julio de 2020

Cuando comenzó julio de 2020, el 23 del mes previo ya se habían cumplido en la Argentina cien días de cuarentena y se habían contabilizado 1192 muertes<sup>6</sup>. Una cantidad que, en retrospectiva, parece menor en comparación con las más de cien mil actuales. En una columna en *Perfil*, la editora de género, Mabel Bianco, decía que en la sociedad primaban las “sensaciones del agotamiento [...], especialmente en las mujeres, por la sobrecarga que significa el teletrabajo al que se suman las tareas del cuidado no remunerado como cuidado de niños, discapacitados, ancianos, y las tareas domésticas”<sup>7</sup>. Lo que al principio pareció metafóricamente un mal sueño, literalmente iba incrementando la frecuencia de pesadillas nocturnas de la población<sup>8</sup>. Mientras, aumentaba la alimentación compulsiva y disminuía el movimiento físico<sup>9</sup>. En este escenario, el 29 de junio, el Poder Ejecutivo Nacional dispuso la prórroga del decreto de “Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio” (DECNU-2020-576-APN-PTE), que imponía la continuidad y el refuerzo de las restricciones vigentes desde el 1 hasta el 17 de julio de 2020. La estrictez de esta nueva etapa frustraba las expectativas de apertura. Además, se intensificó la intervención policial en las vías de acceso de distintas zonas del país, se cerraron muchos pasos habituales y en los que permanecían abiertos, se experimentaba gran congestión vehicular.

En paralelo con el creciente deterioro económico de muchos sectores, tres meses de cuarentena habían consolidado una “virtualización de la vida

---

6. Todos los medios informaban esas cifras a diario, ver por ejemplo Crucianelli, S. y Fitz Patrick, M. (2020, 27 de junio). “100 días de cuarentena en 10 gráficos”. En Infobae. Disponible en <https://www.infobae.com/america/2020/06/27/100-dias-de-cuarentena-en-10-graficos/> Recuperado el 21/9/21.

7. Bianco, M. (2020, 5 de julio). “Una mirada feminista de cien días de cuarentena”. En *Perfil*. Disponible en <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/una-mirada-feminista-de-cien-dias-de-cuarentena.phtml> Recuperado el 21/9/21.

8. Entre varias notas al respecto, véase Himition, E. (2020, 9 de julio). “Coronavirus en la Argentina. ¿Por qué tenemos más pesadillas durante esta etapa de la cuarentena?”. En *La Nación*.

9. Se mencionó en varios medios, por ejemplo, Coraggio, L. “Sedentarismo y cuarentena: por qué el ejercicio físico es más importante que nunca y claves para empezar” (2020, 31 de julio). En Redacción. Disponible en <https://www.redaccion.com.ar/sedentarismo-y-cuarentena-por-que-el-ejercicio-fisico-es-mas-importante-que-nunca-y-claves-para-empezar/> Recuperado el 21/9/21.

cotidiana” y una “viralización de la comunicación” (Bitonte y Gurevich, en prensa) lo que, como contraparte, representaba una oportunidad para el comercio electrónico y para el entretenimiento online. “Anti cuarentena” y “pro cuarentena” fueron nuevas etiquetas para intentar reducir a sólo dos términos viejas y no tan binarias sensibilidades políticas. Algunos canalizaron su frustración el 9 de julio de 2020 en una marcha de protesta contra las medidas gubernamentales<sup>10</sup>. El 18 de julio llegaron ciertas flexibilizaciones, publicadas en el DECNU-2020-605-APN-PTE, que regiría hasta el 2 de agosto. Se autorizó la apertura escalonada de algunas actividades, a criterio de cada jurisdicción. En CABA, por ejemplo, se anunció la habilitación gradual en seis etapas de comercios de cercanía, peluquerías, actividad física, salida de menores y actividades de culto. Sin embargo, la preocupación seguía creciendo<sup>11</sup>. En este contexto de incertidumbre y desaliento, los imemes irrumpieron como todos los meses de julio en las redes sociales pero, en esta ocasión, el motivo principal fue la mediatización de la pandemia.

## **Análisis y resultados**

En esta sección sintetizaremos los resultados de nuestro análisis en el que consideramos las características del sistema de intercambio discursivo, en sus aspectos *material*, *genérico-estilístico*, *interaccional* y de *costumbres de uso* (Fernández, 2021: 203) y la dimensión ideológica –en términos del “sistema de relaciones entre un conjunto significativo dado y sus condiciones sociales de producción” (Verón, 1995: 26)–. La descripción de los materiales se organizó a partir de los siguientes criterios: tratamiento del tema (idea o sistema de ideas replicadas, operaciones referenciales), configuración retórica (procedimientos discursivos de construcción de sentido y posiciones de los sujetos) y situación enunciativa (situación de enunciación, interacción, configuración de identidades, vínculos y comunidades discursivas).

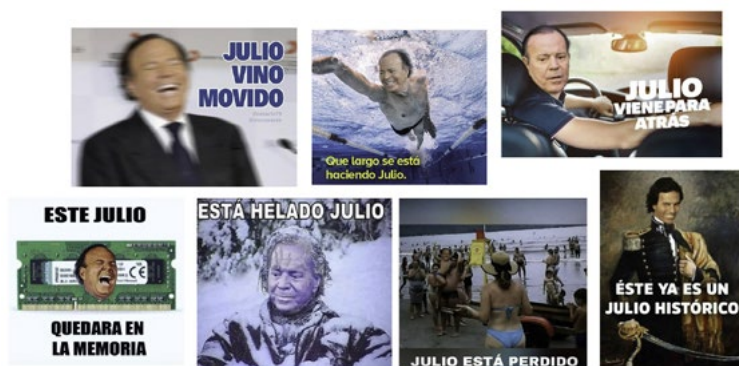
---

10. Salió en varios medios, por ejemplo, Beato Vassolo, I. (2020, 10 de julio) “Multitudinario banderazo contra el Gobierno en diferentes puntos del país”. En *La Nación*.

11. El entonces ministro de salud Ginés González García declaró textualmente a *FM La Patriada* el 23 de julio: “Estoy preocupado; creí que iban a empezar a bajar los números por la cuarentena anterior”. Hasta la agencia oficial de noticias *Telam* parecía asumir un encuadre pesimista al titular el 31 de julio que “El 16 de agosto se cumplirán 150 días de cuarentena”.

Como dijimos, hace años que estos imemes reaparecen cada julio, término-operador de un doble flechaje que remite, a la vez, al mes y al nombre del cantante. Desde el punto de vista referencial, estos imemes son Interpretantes de un Objeto Dinámico inagotable: resulta interesante ver cómo todos los años cambian de objeto. Antes, cuando llegaba esa época del año, generalmente parodiaban, con comentarios procaces, el estereotipo del “macho ibérico” (en alusión a las presuntas andanzas amorosas del artista). Pero, en 2020, la disemia nombre-mes fue un procedimiento retórico cuyo foco estuvo puesto en narrativizar las condiciones del distanciamiento social en pandemia y la postergación de la anhelada apertura<sup>12</sup>.

En efecto, los imemes de esa etapa de la pandemia hablaban de agotamiento, cansancio, sobrecarga y ansiedad. Es decir que predominó la mediación de las operaciones primeras –relativas a emociones, sensaciones y aspectos cualitativos– que exteriorizaban imaginarios acerca de un tiempo tormentoso, trágico, tremendo. Julio es horrible, pésimo. Produce desazón, desesperanza, sentimientos de alarma social, desasosiego, impaciencia, conmoción, trauma, contrariedad, turbación y frustración (Ver Figura 3).



**Figura 3. Julio es desapacible, frío, inhóspito, duro y, sobre todo, largo, muy largo, más largo de lo esperado, histórico, imborrable.**

12. Ver, por ejemplo, Canal José Cástulo Rock (21 de julio, 2020) MEMES DEL COVID 19. Julio del 2020. Me-meando ando [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/cTw1-vo0U1g> y Canal eltrece (31 de julio, 2020) Se va “Julio” y sus memes, lo que dejó este mes de cuarentena, con un humor muy argentino y creativo. [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/iRqOYbXuxqM>

Los imemes también se hicieron eco de las noticias sobre presuntos abusos policiales en el control de circulación de personas y los efectos económicos, mientras la situación hacía que distintas sensibilidades e interpretaciones de lo que ocurría se manifestaran en forma bastante binaria e iracunda. El 29 de junio, cuando se prorrogó el decreto del distanciamiento social, se decía que el 17 de julio se autorizaría una reapertura escalonada de algunas actividades. Pero eso no siempre fue plasmado en los imemes con expectativa, sino con escepticismo (Ver Figuras 4 y 14).



Figura 4. La desesperanza, en este caso plasmada con un humor negro que sugiere que, aunque terminase julio, el mes siguiente sería comparable a una dictadura o a la muerte.

Las afinidades emocionales, experienciales e ideológicas se materializaron en réplicas, a través de las cadenas metonímicas del “gustar”, “comentar”, “compartir”, “etiquetar” o “mencionar” (Gurevich, 2018). Así, los imemes circularon como interpretantes de la pandemia, y las reacciones y los contramemes que desataron contribuyeron a construir y reforzar vínculos entre sujetos que tuvieran –cuanto al menos– conocimiento del cantante y las circunstancias. En efecto, los imemes presuponen las prácticas socioculturales de las comunidades de discurso que ellos mismos construyen y están

regidos por las convenciones, genéricas, estilísticas y tecnológicas de los entornos virtuales donde circulan (Yus, 2018:10). De este modo, existen en lo que, como se adelantó, Knobel y Lankshear (2007) llaman “espacios de afinidad”<sup>13</sup>. En sentido análogo, en su artículo sobre los imemes de la pandemia, Escudero (2020) señaló cómo éstos ayudaron a construir un sentido comunitario y de la temporalidad social como parte de lo que la autora denominó una “semiosis del tiempo suspendido”, denominación que daba cuenta de la transformación de un mundo donde primaba la circulación y la rapidez hacia otro que se encontró, de golpe, en pausa:

*“El humor es la vacuna individual de circulación colectiva que nos queda, hasta ahora, frente a la impotencia de los poderes públicos. Nadie se reía ni osaba reírse del SIDA, pero todos nos reímos con el COVID-19. ¿Por qué? Hay que llenar este tiempo suspendido en un mundo que nos había acostumbrado al valor de la circulación y rapidez del intercambio, y que se encuentra de golpe, de un día para otro, en suspenso”.*

Notemos sin embargo que, en nuestro corpus, lo humorístico no logra disimular sentimientos sombríos y una temporalidad vivida como agotadora. Por ejemplo, el imeme “Si la cuarentena no termina en Julio se podría extender hasta Agostini” (Ver Figura 5), está ciertamente basado la estructura iterativa ya descrita. Ciertamente, produce un sinsentido de efecto humorístico por la forma, debido a que cruza la plurisignificación de términos homófonos y desencadena el juego inferencial con implícitos (Yus, 2018): por un lado, “julio” (el mes, sobreentendido) y “Julio” (nombre propio explícito) y “Julio” (imagen del cantante, explícita) y por otro “agosto” (elidido, sobreentendido)

---

13. A lo largo de este trabajo no hablaremos de “comunidades” en el sentido de las teorías tecnoutópicas que, con cierto determinismo tecnológico, sostienen que internet generaría lazos vinculares más fuertes y democráticos de lo que realmente son. Creemos también que “espacios de afinidad” es un concepto que conviene, ya que está en sintonía con el de “colectivos de comunicación” de Verón, vale decir, un conjunto de usuarios o consumidores que coinciden en ciertas simpatías políticas, ideológicas, de gusto, etc. No se pueden confundir estos colectivos de la comunicación con los democráticos, del mismo modo que no se pueden confundir ciudadanos y consumidores. Los colectivos que se configuran hoy en Internet son colectivos comunicacionales, supeditados a lógicas comerciales, dominadas por lo icónico y lo indicial, por lo que responden a una temporalidad de corto plazo y son, en consecuencia, coyunturales. Los colectivos identitarios, en cambio, son formales y de orden simbólico ya que obedecen a mecanismos institucionales y responden a la lógica de la democracia por lo que establecen vínculos sociales y expectativas de largo plazo (Verón, 1988, 2001; 2002b, 2011 [2009]).

y “Agostini” (imagen del cantante Daniel Agostini). Siempre estos juegos de ingenio despiertan una sonrisa pero, en el contexto pandémico, este clásico incorpora a la composición, elementos que connotan exasperación: nótese las imágenes que se yuxtaponen: una, la pequeña figura de una mujer encerrada y la otra, la figura “carnavalizada” del presidente Alberto Fernández disfrazado y en pose ridícula. En conjunto, se percibe desesperanza y reprobación, connotaciones que no tenía el mismo imeme en años anteriores.



Figura 5. El encierro, yendo desde “Julio” hasta “Agostini”.

En otros ejemplos (ver Figura 6) se observa un juego de disemias con las palabras “duro” –en el sentido de “difícil”– y “volar” –en el sentido de pasar rápido–, que también aluden al estar narcotizado (como sugiriendo que hay que consumir sustancias para aguantar la situación).



Figura 6. Alusión al consumo de drogas para poder soportar lo que sucedía.

Hay otro imeme donde se juega con “pico”, en el sentido de punto más alto de la curva de casos y “pico”, como término informal para decir “beso” (Ver Figura 7). Esta pieza cuya sintaxis visual se divide en dos secciones, exhibe, en la parte de arriba, a la figura del Presidente Fernández anunciando que se viene un “pico” de contagios y abajo, a la célebre conductora Susana Giménez con expresión de repulsión al ser abordada por Julio Iglesias. Por cierto, tal operación de yuxtaposición se puede asociar a una banalización de cuestiones realmente graves (el aumento de casos de COVID-1 o la vulneración de la integridad de la mujer). Sin embargo, no podemos dejar de advertir cómo el imeme pone en escena temas de trascendencia pública: la perpetuación de la cuarentena, la degradación de la palabra presidencial, el acoso sexual.



Figura 7. Julio produce repulsión, como un avance no consentido.

## Caracterización semiótica del imeme

A partir del análisis del corpus y de la revisión bibliográfica realizada, consideramos al imeme como un género digital transversal a diversos sistemas de intercambio discursivo (como las redes sociales y plataformas WhatsApp, Twitter, Facebook o Instagram, entre otras). Asimismo, cada imeme particular forma parte de un discurso más amplio, de alcance potencialmente global y producto típico de lo que Jenkins (2009) llama "cultura participativa". Dicho esto, no es un desafío menor hacer una caracterización semiótica de los imemes, dada la heterogeneidad de materias significantes que los componen y la complejidad de sus niveles de funcionamiento. Frente a tal diversidad, la semiótica operacional de matriz peirceana (Peirce, 1987; Verón, 1993 [1988], 2013) ayuda a establecer criterios de orden para articular las diferentes aristas de este tipo de mediatización. Desde este encuadre, se puede constatar que los imemes ponen en funcionamiento las tres dimensiones semióticas fundamentales de la producción de sentido. En el registro de la *primeridad*, se observan las operaciones icónicas generadoras de analogías, que no funcionan como calco, aunque posibilitan la comparación y el reconocimiento de identidades entre réplicas. La operación muchas veces se apoya en imáge-

nes macro (Shifman, 2014) –plantillas prefiguradas reutilizables donde cada usuario simplemente añade un texto–, o bien en otras imágenes elegidas para el caso a las que se le yuxtaponen elementos gráficos de diversos orígenes, así como también, se pueden montar en otras materias significantes (sonoras o audiovisuales) cuya iconicidad permite establecer la semejanza con el objeto de referencia y expresar sensaciones. En el registro de la *secundidad* se desarrollan las operaciones indiciales, capaces de motorizar la cadena de contigüidades textuales, intertextuales e intersubjetivas (es decir, de contacto y de vínculos entre interactores). En este registro se despliegan procedimientos de puesta en relieve y los datos cualitativos se vuelven operadores de énfasis visual que maximizan la atención perceptiva sobre ciertos detalles. En el registro de la *terceridad* se encuentra la operatoria simbólica que cohesiona y da sentido a los elementos de esta semiosis verbo-plástica y policéntrica.

Según Knobel y Lankshear (2007), los imemes se caracterizan por el uso de un lenguaje propio, con tres rasgos distintivos: 1) algún elemento de humor, parodia o ironía; 2) una rica intertextualidad que involucra referencias cruzadas y remixes de discursos de la cultura popular y masiva (incluyendo productos, acontecimientos, actores y prácticas mediatizadas) y 3) el recurso de la yuxtaposición anómala (la unión de elementos inconexos). En este sentido, tanto la producción como el reconocimiento de los imemes son fuertemente dependientes del contexto. De esta premisa se puede inferir por qué el reconocimiento de imemes genera “espacios de afinidad” o de reconocimiento tan exclusivos: porque el sentido producido solo puede ser interpretado por quien domina ese código, sus incongruencias y sus remisiones intertextuales. Es claro que, en la retórica del imeme, los índices de intertextualidad pueden estar basados no sólo en el discurso verbal sino también en la dimensión analógica de la imagen, cuyo poder evocativo incluso puede reducir al mínimo o prescindir de signos verbales. La intertextualidad resulta entonces un rasgo genérico constitutivo del imeme, que tiene como condición de interpretabilidad la experiencia compartida (Yus, 2018: 8) y como efecto, la *unificación ideológica* (Verón, 2004 [1975]: 107).

Hasta aquí, hemos sintetizado el funcionamiento semiótico general del imeme y a continuación, describiremos sus propiedades genéricas. Es decir, sus rasgos temáticos, retóricos y enunciativos (Steimberg, 2005).

**Rasgos temáticos:** Por medio de diversas operaciones de representación, los imemes recogen temas de la vida social, política, cultural y mediática y los tiñen de parodia. Mientras apelan al reservorio cultural compartido, tematizan, expanden, recontextualizan, resignifican y, muchas veces, ponen en el centro de la discusión pública diversos tópicos que retroalimentan las agendas mediáticas. De esta manera, ayudan a objetivar situaciones insólitas que sorprenden o agobian y permiten retomarlas para ponerlas en evidencia, discutirlos o interpretarlas. En esto reside su poder de crítica cultural, política, económica o social, como subraya Wiggins (2019). En cuarentena, los imemes testimoniaron y contribuyeron a visibilizar sentimientos, experiencias y pensamientos acerca de una vida social suspendida en un aislamiento vivenciado como exasperante. Específicamente, en nuestro corpus se ve cómo tematizaron las políticas sanitarias y gubernamentales de cuidado frente al COVID-19 y sus consecuencias económicas, sociales y afectivas (ver Figura 8).



Figura 8. La ironía para expresar crítica cultural, política, económica y social.

**Rasgos retóricos:** En esta categoría se pueden discriminar tres tipos de procedimientos:

**1) Icónicos:** Basados en la imitación. En nuestro corpus, muchas veces se apoyan en imágenes macro, pero es posible verlos otros soportes. La producción de réplicas se da en un espacio visual policéntrico que incluye múltiples elementos gráficos, descripciones, *inserts*, personificaciones o animi-

zaciones, ilustraciones, comparaciones, antítesis, distorsiones, bricolajes, reordenamientos, sobreimpresiones, elipsis de elementos, operadores de relevancia visual y otros recursos analógicos que convergen en yuxtaposiciones anómalas (ver Figura 9).



**Figura 9. Ejemplos de animización (el virus en lugar del rostro de Julio Iglesias), disemia (Julio transformándose en Largo, el personaje de Los Locos Adams) y punctum (el centímetro sobre la panza abultada)**

**2) Indiciales:** En este nivel de descripción encontramos los operadores textuales, intertextuales e hipervinculares de relación, orientados a guiar la atención o inducir la rápida multiplicación en cadena. También encontramos los operadores de autenticación que remiten indicialmente al mundo “extradiscursivo” (fotografías, alusiones, embragadores exofóricos que activan el vínculo con el contexto, la relación inter-sujetos y actúan como índices de veridicción), entre otros procedimientos metonímicos de producción de sentido, como el humor, el contacto o la interpelación (resaltadores gráficos, *punctum* fotográfico, mirada a cámara, dedo que apunta al destinatario). Algunos de estos recursos se ejemplifican en la Figura 10.



Figura 10. Imemes basados en imágenes macro, que no requieren mucha creatividad, tienen una estructura fija y cualquiera puede hacerlos fácilmente en sitios como [memegenerator.es](http://memegenerator.es) o [makeameme.org](http://makeameme.org)

3) **Simbólicos:** Los procedimientos simbólicos pueden estar basados en operaciones de designación y representación expresadas a través de neologismos, disemias, polisemias, sarcasmos, ironías y otros procedimientos paródicos. La creación de significados y códigos culturales basados en remixes que combinan elementos verbales y no verbales producen un entramado de inferencias intertextuales cuyo reconocimiento promueve mecanismos de unificación ideológica y la construcción de espacios de afinidad a partir, precisamente, del reconocimiento y uso de ese lenguaje. Por ejemplo, la ambigüedad del enunciado “Un Julio Bárbaro” (Figura 11), solo puede desambiguarla quien reconozca al político retratado, llamado Julio Bárbaro y pueda activar la ironía implícita en el imeme.

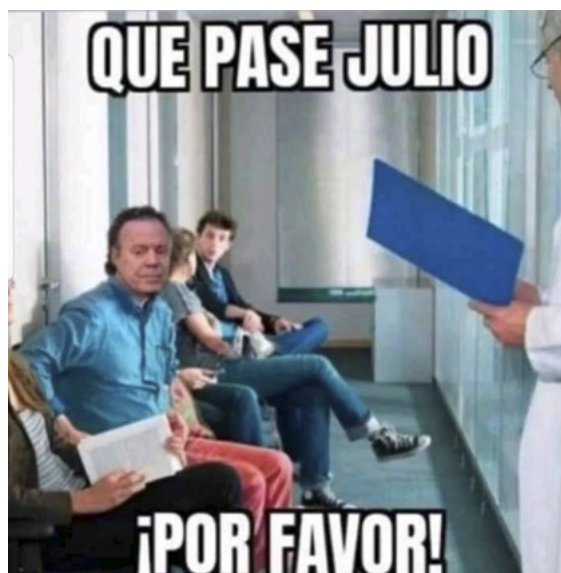


Figura 11. Inferencias intertextuales, copresencia y coenunciación

**Rasgos enunciativos:** Los imemes configuran imágenes discursivas de coenunciadores situados, activos y versados en el uso de ciertas tecnologías o, como subrayan Knobel y Lankshear (2007), alfabetizados en la producción, replicación y reconocimiento de imemes<sup>14</sup>. Se insertan en la vida social a través de diversas praxis que dan lugar a sus tipos discursivos (cotidiano, político, informativo, publicitario, artístico o científico, entre otros). En nuestro corpus los imemes entrecruzan las esferas política, informativa y cotidiana y las recontextualizan, construyendo las escenografías donde se relacionan directamente los interactores. Lo hacen mediante operadores de identificación, de interpelación, de vinculación intersubjetiva y de otras modalidades que configuran las identidades y el contacto *online* y *offline*. Esto se da, por ejemplo, con diálogos fingidos y otros mecanismos de simulación de conversación pública (aunque se pueda cuestionar qué nivel argumentativo alcanzan). El caso de la Figura 12 es un ejemplo ilustrativo y enunciativamente complejo: “Que pase Julio. Por favor!”. Podríamos preguntarnos ¿es un enunciado directivo o desiderativo? ¿quién habla? En un primer nivel (el literal), podría atribuirse la responsabilidad del enunciado al médico personificado en la imagen, que se asoma al pasillo del consultorio y llama a un paciente. Pero quien participe del “espacio de afinidad” entenderá que no se trata de Julio (el supuesto paciente) sino del mes de julio. Y que quien enuncia es el lector, enunciando una expresión de deseo cuyo sentido actualiza por el mero hecho de leer el imeme. Este caso es muy común en la enunciación memética: plantea un cambio de escala a nivel enunciativo (Verón, 2002b) y pone en acción la llamada “Modalidad 4” (Culioli, 1985), que habilita una relación de copresencia y coenunciación, típica de los contratos de lectura cómplices (Verón, 1985).

---

14. Hay quien llama a este tipo de usuarios “prosumidores”, porque serían tanto “productores” como “consumidores”. Sin embargo, no se debe soslayar que, en su mayoría, los sujetos se limitan a difundir los imemes que les gustaron en sus redes sociales y es menor la cantidad de personas que se dedica a crearlos y a reformularlos. De hecho, es sabido que muchas veces los imemes exitosos no provienen de “espontáneos” sino que fueron deliberadamente armados por agencias publicitarias, *influencers* o en el marco de campañas políticas.



**Figura 12. Múltiples instancias enunciativas que, para ser distinguidas, requieren formar parte de cierto “espacio de afinidad”**

Algo similar se da con el imeme de Julio Bárbaro (Fig. 11) porque quien juzga (por antífrasis) que julio será malo es el lector o coenunciador (Culioli, 1985; Maingueneau, 2004). Notemos también, en la pieza, los vestigios de escritura manuscrita, la inserción de tachaduras y de reescritura manuscrita o emojis en las Figuras 13 y 14: ¿A quién se le atribuye esa reformulación marcada en el texto? y, de nuevo, ¿quién enuncia? Los imemes suelen también exhibir marcas con valor indicial que corresponden –o se podría presumir que corresponden– por contigüidad, a la mano de algún usuario que dejó ahí registro de su presencia: tachaduras, textos sobreimpresos, emojis, entre otros. A través de esta operatoria, posibilitan la construcción espacios y temporalidades donde cohabitan los coenunciadores.

¡ui vamos!!!! 😊 #juliosorprendeme

Bienvenido Julio

~~SORPRENDEME~~  
Apládate

Figura 13. Presuntos indicios (reales o simulados) de la intervención de terceros



Figura 14. Puesta en escena de varios coenunciadores concurrentes, por ejemplo, aquél a quien se puede atribuir el comentario inserto bajo la forma de un emoji yuxtapuesto.

## Conclusión: por qué investigar imemes desde la semiótica

Los memes de internet pueden parecer un objeto de estudio sumamente banal. Cuando, hace unos años, comenzamos a interesarnos por ellos como una forma de discurso de reconocimiento de otros discursos o acontecimientos mediáticos, había pocos trabajos al respecto. Hoy cada vez hay más publicaciones sobre el tema, no necesariamente con foco en lo humorístico

o su potencial viral sino en las complejas operatorias con las que interpretan lo social, interconectan series distintas mediante cadenas metonímicas fascinantes y hasta pueden constituirse en llamados a la acción. Los imemes han contribuido a crear un peculiar lenguaje, breve, eficaz, horizontal, urticante y que contempla el sinsentido como parte de la construcción de los acontecimientos sociales, que confronta la retórica sedimentada y vertical de los viejos medios (Koren, 2013). Es por esto por lo que, pese a su apariencia simple y pueril, los consideramos dignos de estudio. No porque sean “infecciosos” o poderosos agentes difusores de falsa información, sino por su singular capacidad para ilustrar y resignificar múltiples aspectos de la vida social, por su rápida mediatización en redes de producción de sentido y por su capacidad para generar, reaprovechar y reforzar patrones comunes de comprensión y acción.

De esta manera, la mediatización de la pandemia se nos ofreció como un “laboratorio abierto” donde estudiar –como lo había sugerido Verón (1988) respecto de la prensa escrita– las transformaciones socioculturales vinculadas con el surgimiento de nuevos fenómenos discursivos. Con el COVID-19 pudimos ver que la circulación de imemes incrementó la cantidad, simultaneidad y asiduidad de las comunicaciones de una forma muy notoria. Pero asimismo notamos que pese a la magnitud de estos cambios, la singularidad del imeme se debe a su operatoria, la que puede ser descripta desde la semiótica operacional ternaria dado que –siguiendo nuevamente a Verón (2013: 279)– por mucho que hayan cambiado las condiciones de la mediatización con internet, las diversas materializaciones de la semiosis siempre siguen siendo el resultado discursivo de las operaciones semiocognitivas de la primeridad, la secundidad y la terceridad. Desde este fundamento podemos afirmar que la semiosis del imeme articula estos tres niveles diferentes, pero estrechamente ligados entre sí. En efecto, la semiosis del imeme consiste en la retoma de una idea que usa como soporte una imagen macro u otra materia sensible para replicarse en cadenas virales de producción de sentido y es reconocida en virtud de determinados hábitos interpretativos, convenciones y códigos culturales propios de la comunidad de discurso en la que circulan. En cuarentena, estos discursos crearon nuevos lugares de encuentro y sentaron posiciones sobre las medidas de cuidado, que animaron la discusión pública en un lenguaje novedoso. Muchos autores enfatizan la iconicidad como su rasgo dominante y los analizan como mímesis, pero pier-

den de vista que los imemes son fuertemente performativos. Los imemes son dispositivos *compelentes* que, bajo el aparente acto de mostrar, también realizan el acto perlocutorio de prescribir (su regla de oro: “compárteme”)<sup>15</sup>. No necesitan las maniobras extorsivas de las cadenas de oración ni enunciados exhortativos (“por favor”, difunde”, “es importante”, “no lo cortes”). En este sentido, su estructura no es meramente denotativa, ya que entraña macro-instrucciones o un conjunto de reglas que los usuarios pueden aplicar a un formato predeterminado (Lankshear y Knobel, 2019). De este modo, funcionan como una suerte de gramática de producción y multiplicación en red de infinitas piezas gráficas que no solamente copian algo, sino también hacen algo, se posicionan frente a algo e invitan a que otros también hagan algo. Eso explica por qué los imemes vehiculizan no sólo una idea sino también las reglas de su interpretabilidad y transmisibilidad a través de la función normativa del interpretante. En este sentido, los podemos entender como *dispositivos mini-instruccionales para la acción de compartir y para compartir consignas de acción*.

Finalmente, como anticipamos, no todos los imemes tienen el mismo éxito. Los protagonizados por Julio Iglesias tienen los atributos genéricos que Dawkins describió como “fidelidad”, “fecundidad” y “longevidad”, lo que los hizo notablemente eficaces antes y después de 2020. Pero, en el contexto de esta pandemia, contribuyeron a visibilizar la frustración por el aplazamiento de una apertura reiteradamente postergada y, a la vez, ofrecieron una manera de poner signos donde había un objeto desconocido así como también, de estar en contacto con otros, mitigar la angustia y construir cierto sentido de comunidad. ■

---

15. En otro lugar (Bitonte y Gurevich, 2021 en prensa) afirmamos que “este acto prescriptivo, durante el COVID19 se generalizó bajo la forma del hashtag #QuedateEnCasa. Marca consagratória de las condiciones sociales e ideológicas de los discursos del COVID-19, enseña la cultura de un cuidado que se gestiona a través de la producción de reglas para el contacto y la acción socio-individual”. Se puede ver también, Bitonte y Steinberg, en este mismo volumen.

## Referencias

Apter, E. (2019). Alphabetic Memes: Caricature, Satire, and Political Literacy in the Age of Trump. En *October Magazine*, 170(4), 5–24. [https://doi.org/10.1162/octo\\_a\\_00366](https://doi.org/10.1162/octo_a_00366)

Balarezo-López, G. (2020, julio-diciembre). “Reír para no sufrir: la pandemia del coronavirus a través del humor de los memes en el WhatsApp”. En *Paideia XXI*, 10(2), 555-572.

Bitonte, M.E. y Gurevich, A. (2021). “Aislamiento social, preventivo e indicial. Pedagogía viral del contacto”. En prensa, aceptado para publicación en *deSignis*.

Campbell, H. (Ed.). (2020). *Social Distancing in a World of Memes*. Texas University Libraries. Disponible en <https://oaktrust.library.tamu.edu/handle/1969.1/188699> Recuperado el 21/9/21.

Capistrán Bañuelo, J. y Cerrillo Garnica, O. (2020). “La construcción de la imagen pública de Hugo López-Gatell a través del meme en el contexto de la pandemia de COVID-19”. En *Virtualis*, 11(21), 137-158. Disponible en <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/356/408> Recuperado el 21/9/21.

Carpio-Jiménez, L., Barrazueta, P. y Suing, A. (2020, septiembre). “El humor gráfico en tiempos de coronavirus: Análisis de los memes publicados en Ecuador entre marzo y mayo de 2020”. En *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação* (35), 452-465.

Culioli, A. (1985). *Notes du séminaire de DEA*. Université de Potiers, 1983-1984.

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.

Dennett D. (1995). *La conciencia explicada*. Barcelona: Paidós.

Escudero Chauvel, L. (2020). “Semiosis del tiempo suspendido”. En *Hipermediaciones*. Disponible en <https://hipermediaciones.com/2020/03/28/semiosis-del-tiempo-suspendido/> Recuperado el 21/9/21.

Fernández, J. L. (2021). *Vidas mediáticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.

García Huerta, D. (2014). “Las imágenes macro y los memes de internet: posibilidades de estudio desde las teorías de la comunicación”. En *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, 6, marzo-agosto. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

González Pureco, G. y Rivera Magos, S. (2020). “Virus y viralidad: Los memes durante la Pandemia por COVID-19”. En *Virtualis*, 11(21), 27-51. Disponible en <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/347> Recuperado el 21/9/21.

Gurevich, A. (2018). *La vida digital. Intersubjetividad en tiempos de plataformas sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La Crujía. Colección Futuribles.

Haq, A. S. y Nugraha, I. S. (2020). “Bill Gates Covid19 Conspiracy in Reddit Memes: A Semiotic Approach”. En *Al-Tsaqafa: Jurnal Ilmiah Peradaban Islam*, 17(2), 186-194. Disponible en <https://doi.org/10.15575/al-tsaqafa.v17i2.9320> Recuperado el 21/9/21.

Hussein, A. T. y Aljamili, L. N. (2020). “Covid-19 humor in Jordanian social media: A socio-semiotic approach”. En *Heliyon*, 6(12). Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e05696> Recuperado el 21/9/21.

Jenkins, H. (2009). “If It Doesn’t Spread, It’s Dead (Part One): Media Viruses and Memes”. En *Confessions of an Aca-Fan*. Disponible en [http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html) Recuperado el 21/9/21.

Kien, G. (2019). *Communicating with Memes: Consequences in Post-truth Civilization*. Londres: Lexington Books.

Knobel, M., y Lankshear, C. (2007). “Online memes, affinities, and cultural production”. En *A new literacies sampler*, 29, 199-227.

Koren, R. (2013). “La critique du discours des ‘anciens’ médias ‘mise au Net’: un nouveau type d’argumentation politique?”. En *Argumentation et Analyse du Discours*, 10, 2013. Disponible en <http://aad.revues.org/1463> Recuperado el 21/9/21.

Lankshear, C. y Knobel, M. (2019). "Mememes, Macros, Meaning, and Menace: Some Trends in Internet Memes". En *The Journal of Communication and Media Studies*, 4(4), 43-57.

Maingueneau, D. (2004). "¿«Situación de enunciación» o «situación de comunicación»?" En *Discurso.org*, 2 (5).

Meyer, M. (2020). "Thus spoke the internet: Social media sociologists and the importance of memeing in making meaning". En *Irish Journal of Sociology*, Disponible en <https://doi.org/10.1177/0791603520947655> Recuperado el 21/9/21.

Nicholls, C. (2020). "Online Humour, Cartoons, Videos, Memes, Jokes and Laughter in the Epoch of the Coronavirus". En *Text Matters* (10), 274-318.

Norstrom, R. y Sarna, P. (2021). "Internet memes in Covid-19 lockdown times in Poland". En *Comunicar*, 29(67). Disponible en <https://doi.org/10.3916/C67-2021-06> Recuperado el 21/9/21.

Peirce, C. S. (1974). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (vols. 1-8). Harts-horne, C., Weiss, P. y Burks, A. W. (eds). Harvard University Press.

Prates Santana, J., Dos Santos Fraga, L., Mignac Ferrari, L. y Pinho de Mello, C. (2020). "De que criança(s) estão falando? Análise dos memes veiculados no Brasil no período da pandemia do coronavírus". En *Sociedade E Infancias*, 4, 225-228.

Raimondo Anselmino, N. (2020). "Inquietudes sobre la circulación de información a través de WhatsApp en tiempos de pandemia". En *Conversaciones en pandemia*. Valdetaro, S., Scolari, C., Tobi, X., Fernández, M., Fernández, J. L., Rodríguez-Amat, J. R. y Schaufler, M. L (Eds). Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

Rivas Cardona, M. y Calero Vaquera, M. L. (2020, octubre). "Pandemia y posverdad: el impacto de la Covid-19 en la comunicación por WhatsApp". En *Prisma Social* (31), 110-154.

Rodríguez Garay, G. O., Méndez Gurrola, I. I. y Mancillas Trejo, T. E. El Mensaje digital distribuido en WhatsApp durante la pandemia Covid 19. En Flores, J. Oyarce, J. y

Rodríguez-Garay, G. O. (Eds.), *Reflexões sobre internet, tecnologia e comunicação*. RIA Editorial. Disponible en <http://cathi.uacj.mx/handle/20.500.11961/16112> Recuperado el 21/9/21.

Saint Laurent, C. de, Glăveanu, V. P. y Literat, I. (2021). "Internet Memes as Partial Stories: Identifying Political Narratives in Coronavirus Memes". En *Social Media + Society*, 7(1). Disponible en <https://doi.org/10.1177/2056305121988932> Recuperado el 21/9/21.

Sebba-Elran, T. (2021, marzo). "A pandemic of jokes? The Israeli COVID meme and the construction of a collective response to risk". En *Humor*. Disponible en <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/humor-2021-0012/html> Recuperado el 21/9/21.

Shifman, L. (2013). *Memes in Digital Culture*. Boston, MA: MIT Press.

Shifman, L. (2014), "The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres". En *Journal of visual culture*, 13(3). SAGE Publications, 340–358.

Sola-Morales, S. (2020). "Humor en tiempos de pandemia. Análisis de memes digitales sobre el coronavirus". En *ZER*, 25(49), 35-58.

Steimberg, O. (2005 [1993]), *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Traversa, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". En *Signo y Seña* N° 12.

Vélez Herrera, J. I. (2015). "Influyendo en el ciberespacio con humor: imemes y otros fenómenos". En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 35, 130-146.

Verón, E. (1985). "El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media". *Les medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP. pp. 181 - 192

Verón, E. (1993 [1988]). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1988). *Mediatización de lo político. Estrategias, actores y construcción de los colectivos*. En Gilles Gauthier, André Gosselin y Jean Mouchon, comp. (1998). *Comunicación y política*. Gedisa.

Verón, E. (2001). "Vínculo social, Gran público y colectivos de identificación. A propósito de una teoría crítica de la televisión". En *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Verón, E. (2002a). "Mediatización de la política: discursos en conflicto, cruces y distinciones". Entrevista a Eliseo Verón de María Elena Qués y Cecilia Sagol. *deSignis 2, La comunicación política*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2002b). *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1995). "Semiosis de lo ideológico y del poder". En *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Verón, E. (2004 [1975]). "Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal". En *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.

Verón, E. (2011 [2009]). "El canto de las sirenas". En *Papeles en el tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 74-76.

Verón, E. (2013). *La Semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Verón, E. (2015 [2014]). "Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica". En *Mediatization of Communication*, 21. Trad. Celeste Wagner. Dto. de Ciencias Sociales. Universidad de San Andrés. Cuadernos de Información y Comunicación, 20, 173-182.

Wiggins, B. E. (2019). *The Discursive Power of Memes in Digital Culture Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. New York: Routledge.

Wiggins, B. E. (2020). "Boogaloo and Civil War 2: Memetic antagonism in expressions of covert activism". En *New Media & Society*, 00(0), 1-26.

## ■ Interacciones mediatizadas

Yus, F. "Identity-related issues in meme communication". En *Internet Pragmatics*, 2018, 1(1), 113-133.



### Cómo citar este artículo

Bitonte, María Elena y Siri, Laura (2022). *Mediatización de la pandemia a través de memes de internet. Construcción semiótica de espacios y temporalidades sociales*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### Sobre los autores

María Elena Bitonte

*Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA)*

Laura Siri

*Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA)*



### Link a la presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=bcYPduDDADw&t=4781s> (Mesa 2 TC: 39.36)





**Universidad y pandemia:  
Reflexiones sobre el contacto  
pedagógico en tiempos de  
Covid-19**

*Universidade e pandemia:  
Reflexões sobre o contato  
pedagógico em tempos de  
Covid-19*

*María Cecilia Reviglio*





## Resumen

El tránsito de los estudios universitarios en un año de pandemia por Covid19 durante el año 2020 produjo desfases y continuidades variadas en cada una de las experiencias. Desde aquellas vinculadas con las competencias de docentes y alumnos con ciertas plataformas donde de la noche a la mañana las clases empezaron a ocurrir exclusivamente, pasando por los límites y facilidades de esas interfaces hasta los estilos de interacción pedagógica, los registros discursivos de unos y otros, las estrategias diversas de mediatización de la clase que se fueron sucediendo y experimentando a lo largo del año lectivo, nos encontramos al fin de ese ciclo -lectivo, no de pandemia- con un cúmulo de anécdotas que son el punto de partida de una serie de interrogantes y reflexiones respecto del dictado de clases en línea en el nivel superior. ¿Cómo se resignifica la idea de presencia? ¿Qué estar presente en una clase? ¿Cómo se está en una clase mediada por computadora? ¿Qué pasa con el eje de la mirada en las pantallas de plataformas sincrónicas? ¿Qué géneros discursivos son los que (con)viven en esos espacios? ¿Cuáles son los códigos de socialidad en un aula de clase desarrollada en una pantalla? ¿Se trata de un aula de clase en una pantalla?

Este trabajo -que busca inscribirse en el género ensayo- se propone poner en común algunas reflexiones rumiadas a la luz tenue de la experiencia de mediatización radical de la vivencia del aula de clase universitaria, en un intento por ubicar continuidades y discontinuidades en las prácticas prepandemia y durante la pandemia para -en el mejor de los casos- intentar vislumbrar algunos rasgos orientadores en lo que todavía resulta dificultoso avizorar como pospandemia.

## Palabras Claves

géneros discursivos, contactos, desfases, marco, universidad





## **Resumo**

O trânsito dos estudos universitários em um ano de pandemia pela Covid19 durante o ano de 2020 produziu lacunas e continuidades variadas em cada uma das experiências. Dos vinculados às competências de professores e alunos com determinadas plataformas onde as aulas noturnas passaram a ocorrer exclusivamente, passando pelos limites e facilidades dessas interfaces aos estilos de interação pedagógica, aos registros discursivos de um e do outro., As várias estratégias. de midiatização da aula que foram acontecendo e experimentados ao longo do ano letivo, nos encontramos no final daquele ciclo - aula, não pandemia - com um leque de anedotas que são o ponto de partida de uma série de questionamentos e reflexões sobre a entrega de aulas online de nível superior. Como a ideia de presença é ressignificada? O que estar presente em uma aula? Como você se sente em uma aula mediada por computador? E quanto ao eixo do olhar nas telas da plataforma síncrona? Que gêneros discursivos eles (con) vivem nesses espaços? Quais são os códigos de sociabilidade em uma sala de aula desenvolvidos em uma tela? É uma sala de aula em uma tela?

Este trabalho -que busca fazer parte do gênero ensaio- pretende compartilhar algumas reflexões ruminadas na penumbra da experiência de midiatização radical da vivência da sala de aula universitária, na tentativa de localizar continuidades e descontinuidades nas práticas pré-pandêmicas. e durante a pandemia para - no melhor dos casos - tentar vislumbrar algumas características norteadoras do que ainda é difícil imaginar como uma pós-pandemia.

## **Palabras Claves Portugués**

Gêneros discursivos, contatos, lacunas, quadro, universidade





## La escena final del inicio

La irrupción del aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) a causa de la pandemia por Covid19 impuesto por el gobierno nacional a inicios de 2020 trajo aparejado en el mundo de la educación un reacomodamiento violento, consecuencia de la imposibilidad de que profesores y estudiantes nos reuniéramos en el espacio físico del aula de clase para transitar el año académico y llevar a cabo los aprendizajes previstos por los planes de estudio de las diferentes instancias educativas. Por primera vez en la vida de muchos, hubo que pensar desde cero y en tiempo record modos alternativos de configurar los espacios de enseñanza aprendizaje para hacer frente a la contingencia con las singularidades de cada nivel educativo, de cada carrera, de cada docente y cada grupo de estudiantes. Sostener el encuentro en los ámbitos educativos -aunque los escenarios cambiaran- fue, desde el inicio, un imperativo político, una suerte de actitud resistencial, una voluntad de trabajar en las grietas de una situación que, por novedosa e incierta, se nos presentaba como paralizadora, en muchos casos.

Con el paso de los meses, se fueron suscitando reflexiones y trabajos (Casany, 2021; Chiurazzi, 2020; Dussel, 2020; Ferrarelli, 2020; Igarza, 2021; Larrosa, 2020; Le Breton, 2020; Maggio, 2020; Mena, 2020; Merieu, 2020; Reviglio, 2020; Reviglio y Blanc, 2020) respecto de cómo se iban reconfigurando esos espacios, cómo sucedía y se modificaba esa mediatización radical a la que el sistema educativo todo -a escala mundial- se veía compelido. Así, conversatorios, foros, artículos, posteos en redes sociales fueron conformando una constelación no siempre coherente de reflexiones, propuestas, análisis de lo que estaba sucediendo, en tiempo real. Mientras tanto, más o menos perplejos, más o menos agobiados, más o menos esperanzados, estudiantes y docentes seguíamos frente a las pantallas, tratando de encontrar juntos un modo y también las respuestas a un por qué y un hasta cuándo, mientras suspirábamos por esa presencialidad que nos devolvería algo del mundo anterior, algo de los cuerpos extraños, algo del calor de estar con otros (cuerpos).



Envueltos en esa vorágine de pantallas, estrategias, clases sincrónicas y asincrónicas, vocabulario nuevo, formas de socialidad insospechadas, modos inaugurales del cansancio, euforias y depresiones, esperanzas y ucronías, refugios y desamparos, llegamos al final de ese primer año en el que por primera vez en mucho tiempo, los docentes universitarios no tuvimos una percepción global de los cuerpos de nuestros estudiantes, del grupo clase siquiera una vez.

En ese marco, en el del final de 2020, de un ciclo lectivo con estudiantes atravesando el umbral de egreso (Camblong, 2003, 2005) de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario -tan en el umbral que se trata del espacio curricular en el que los y las estudiantes diseñan su proyecto de tesina, trabajo último que los llevará a conseguir su titulación universitaria- participé de la siguiente escena:

*Ronda el fin del año académico en un verano algo anticipado. Estoy a cargo de la última clase del Taller de tesina que dicto hace ya cinco años, con estudiantes prontos a finalizar el cursado de la carrera, es decir, estimamos que académicamente alfabetizados. Estamos cansados. Hace ya más de dos horas que estamos conectados, escuchando avances de proyectos, haciendo devoluciones que intentan recuperar el proceso de cada uno de quienes exponen. Falta poco para el horario de finalización de la clase. Un estudiante enciende su cámara cuando le toca exponer. En el cuadrado que se ilumina, correspondiente a su espacio, vislumbro a un joven en cuero. Pienso que estoy viendo mal. Parpadeo. El estudiante habla y dice que va a estar sin remera porque hace mucho calor y en su casa no hay ventilador. Dice, también, que enciende la cámara porque prefiere que hablemos “mirándonos”. Luego de eso, expone los avances finales de su trabajo. Me cuesta esfuerzo concentrarme en lo que está diciendo. No puedo dejar de pensar en que debo intervenir de alguna manera y no encuentro el modo. Finalmente, un desliz -otro, aunque éste es lingüístico, lexical, para ser más precisa- del estudiante, me da el pie para intervenir y reponer algo de lo que podemos llamar “el marco de la clase”. Trato de actuar para no sonar odiosa ni pacata. Veo sonrisas -cual luciérnagas (Didi-Huberman, 2017)- en los pocos cuadrados que tienen las cámaras encendidas. Suspiro aliviada. También yo sonrío. Fin del año lectivo.*

## **Comentarios iniciales. Del marco de la clase a la pantalla como lugar del desmarque.**

En el origen este trabajo despunta una serie de preguntas que giran en torno de los significados de la presencia, de la pertinencia de los géneros, de los marcos de la clase y de la cuestión de la mirada y del contacto que, de forma intersectada, vienen a articularse con la escena inicial, terreno propicio para que esas inquietudes se inscriban y crezcan, multiplicándose.

Comenzaré por la cuestión del marco. La facultad donde ocurrió la escena es un lugar donde la heterogeneidad es, casi, un rasgo de estilo. Sin embargo, no recuerdo haber estado en una clase, en los más de veinticinco años que habito ese espacio, en la que un integrante participara sin alguna de las prendas de ropa convencionales, aún los días de más calor. Más allá de las singularidades de este estudiante -que, de hecho, fue la excepción y no la norma-, es justamente el cambio de escenario de la clase lo que habilita esta situación, estas excepcionalidades. Una clase que también sucede en cada uno de los domicilios particulares, una clase que transcurre en casa parece configurarse como un ámbito en el que podemos participar como se está en la propia casa, es decir, de entrecasa.

En uno de los tantos conversatorios realizados durante el año pasado, el español Jorge Larrosa (2020) recordaba que el valor de la escuela es, precisamente, ofrecer un espacio y un tiempo otros. Que si la educación formal tiene sentido es porque los aprendizajes que allí se realizan son diferentes de los que pueden tener lugar en otros entornos y que, por tanto, un entorno de aprendizaje puede llevarse a una casa pero de ninguna manera se puede llevar allí el aula de clase, la escuela.

Si bien las reflexiones de Larrosa se centran en la escuela y sobre todo en el nivel primario, como espacio alternativo a la endogamia del hogar, vale la idea para reflexionar sobre los efectos de sentido que produce llevar un aula -de cualquier nivel- a una casa, a todas las casas. La pandemia -y las sesiones de GoogleMeet- en algunos casos develaron un entorno cotidiano, doméstico, algunas veces poblado, incluso, de los estudiantes -y de los

docentes-, un espacio en el que se multiplicaban los imprevistos singulares que ocurrían en cada uno de esos espacios y que, configurados entre sí, formaban un mosaico del que todos éramos testigos. El espacio público de la universidad se metió, irrumpió en un espacio privado, personalísimo como es la casa de cada uno de quienes formamos la comunidad de la clase y puede suceder que las cosas se confundan. La idea del espacio otro, de los aprendizajes diferenciados es lo que también permite desconfiar o poner, al menos, un signo de pregunta, respecto de las propuestas educativas que sostienen que para que los aprendizajes sean significativos tienen que incluir aquello que se aprende fuera de la escuela. Esa lógica asegura que los chicos se aburren en la escuela -o en la facultad- porque la clase no tiene la lógica del videojuego, por ejemplo. Si las instituciones educativas ofrecieran lo mismo que el resto de las instituciones sociales, ¿cuál sería su razón de ser? Si enseñan lo mismo que ya se sabe, ¿para qué embarcarse en tamaña empresa? Si tienen alguna función, alguna justificación es, precisamente, porque son diferentes al resto de los espacios, porque se constituyen, al decir de Larrosa, como “un espacio otro”, entendiendo el espacio como lo hace Ximena Tobi (2020: 19), es decir, no como “un receptáculo, sino [como] una dimensión constitutiva del individuo”.

En ese mismo sentido, una parte muy importante de la alfabetización académica, de la experiencia universitaria, de los aprendizajes no formales, tiene que ver con lo que sucede dentro de la facultad pero fuera del aula de clase. Los pasillos, el bar, la biblioteca, la fotocopidora son espacios de socialización indiscutidos que dan lugar a lo espontáneo, lo inesperado, la serendipia. Muchas de esas ocurrencias no suceden en la pantalla, porque, para usar una expresión coloquial conocida, la pantalla no admite el *vi luz y subí*, en la mayoría de las variantes posibles para esa situación. El lugar para lo espontáneo no se cancela pero sí se reduce y mucho. En el mismo sentido, habilita un régimen de visibilidad total y colectivo. No puede haber susurros ni cuchicheos entre participantes (en GoogleMeet, hasta el chat es de uno a todos), no hay conversaciones privadas durante la clase, no existen los aparte en simultáneo con el encuentro<sup>1</sup>. En algún sentido, lo público irrumpe

---

1. Alguien podrá decir que esto no es exacto, que esos cuchicheos, cotilleos, esos uno-a-uno suceden a través de los dispositivos móviles, gracias a la aplicación de whatsapp. Pero para ello, tiene que existir un lazo previo, un antes que haya permitido intercambiar números, un antes que habilite ese contacto, que lo permita en el sentido estricto de la palabra, que lo haga

en el espacio de lo privado o de lo íntimo, del oikos en todo caso, y, al mismo tiempo, se privatiza, se invisibiliza para un afuera, deja al margen al que no tiene el código de acceso. Si no se está matriculado en el aula virtual, si no se recibió el enlace a la sesión sincrónica, si no se está identificado, el acceso se deniega. No parece menor esta apreciación en el marco de la discusión por la educación pública. No parece menor en tanto se habla y se ha hablado mucho de la democratización del acceso que ha supuesto y supone la Internet. Sin embargo, como siempre, nada es tan claro, ni tan simple, ni tan sin pliegue. A las dificultades de conectividad; a los ruidos de múltiples ambientes y de variadas naturalezas que obligan -o dan excusas- a silenciar micrófonos y apagar cámaras; a la escasez de dispositivos adecuados en el seno de una misma familia donde, de pronto, la vida social -incluidos en ella lo laboral, lo educativo, lo cultural, lo afectivo- de todos sus miembros pasa por la pantalla -compartida-; a las competencias limitadas en muchos casos de manejo de los dispositivos, se le suma la restricción del acceso manifestada en la posesión de un código que viene del estatuto del pertenecer. La universidad de ingreso literalmente libre -no en el sentido de ser o no estudiante, sino de la posibilidad de entrar al edificio y recorrerla, salones de clase incluidos- ha perdido ese estatuto y a nadie parece inquietar ese detalle<sup>2</sup>.

En este mismo sentido, con una colega decíamos en otro trabajo:

*Lo cierto es que el aula, más allá de la forma en que decidamos habitarla, nos iguala como sujetos con un objetivo común mientras la cámara hace evidente nuestro segundo plano (aun existiendo la opción de elegir un fondo para nuestro espacio virtual), nuestra privacidad. Mientras el habitar el espacio universitario nos propone una suspensión temporal de nuestra realidad cotidiana como condición para alcanzar distancia crítica y nos invita a transitar espacios com-*

---

posible, mientras que para inclinar el torso hacia otro cuerpo y murmurar, para establecer un cruce de miradas, por fugaz que sea, solo se necesitan dos cuerpos en un cierto mismo espacio.

2. Digo “detalle” porque tampoco es cierto que las facultades estén llenas de personas que pasan porque sí un rato de su día, una vez de tanto en tanto. Pero el dispositivo aula, el dispositivo edificio de ingreso libre lo posibilita, mientras que las aulas virtuales, no. Y aunque fuera posible eliminar el código de ingreso, eliminar al gatekeeper de esas plataformas, la facilidad de ese acceso haría imposible el dictado de las clases (hay pruebas de ello en el hackeo absurdo de reuniones académicas y culturales realizadas en estas plataformas sin inscripción previa).

partidos; este nuevo espacio que nos impuso el aislamiento desnuda nuestra privacidad que no se asemeja a la que los estudiantes exponen en Instagram o en Snapchat precisamente por el hecho de ser impuesta (Reviglio y Blanc, 2020: 216).

Por otro lado, la característica plana de la pantalla -sin pliegues, sin rugosidades- acrecienta la sensación de continuidad entre un espacio y otro. La clase, la charla con amigos, el ocio, el trabajo ocurren todos en la misma pantalla, a veces, en la misma plataforma y, o bien en simultáneo o bien sin intervalo. Esa cualidad de confuso que había identificado Mayans (2002) en el inicio del siglo para algunos géneros -el chat, en aquel entonces- parece empezar a permear a todos los géneros en función del espacio en el que se despliegan. Sin embargo, la clase supone unos ciertos códigos lingüísticos y no lingüísticos propios de cierta “esfera de la praxis humana” (Bajtin, 2005: 248) que la constituyen como tal aunque la ubicuidad repentina que la clase asume como propia en el contexto actual parece difuminar. Vestirse tal como cuando se está en casa, hablar como se habla en casa, estar de entrecasa es parte de lo que parece habilitar el espacio de la pantalla que, de hecho, durante los tiempos de ASPO y DiSPO (Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio) se emplazó en la casa. El ejercicio de situarse en la universidad, en una clase, la recordación de que quienes aparecen cuadrículados en la pantalla son compañeros de curso, es decir, pares, pero también el o la docente, de que se espera de los partícipes un tipo de vocabulario, unos modos de uso del lenguaje que se corresponden con la esfera de la praxis humana vinculada a lo académico, lo formal, lo no familiar, lo exógeno es un esfuerzo doble, porque no hay nada del contexto más inmediato que acuda a recordarlo. Así como los cuerpos no están presentes -la presencia, otro gran tópico de estos tiempos<sup>3</sup>-, tampoco lo están los elementos físicos de la situación de comunicación que alejan de lo familiar del hogar y ubican en lo convencional de ese espacio otro.

---

3. Al respecto, es particularmente representativa una viñeta de Tute donde se ve a un adulto preguntarle a un niño qué quiere ser cuando sea grande y el niño responde: “Presencial”, con esa agudeza con la que el humor suele dar cuenta del pulso de una época.

## Los ojos no encuentran los ojos.

Algo que ha dejado claro este tiempo de mediatización radical -¿por qué no rabiosa?- es que la mirada, el contacto vía la mirada no es posible a través de las pantallas. La sensación es que, más que los cuerpos, son las miradas las que faltan hoy en los espacios educativos mediados por computadora. Asistimos, tal como dice Mariano Fernández (2020), a una socialidad descarnada y, nos atrevemos aquí a agregar, exacerbada<sup>4</sup>, pero también donde todos miramos sin ser mirados: si miro a la cámara, para tratar de que mi interlocutor se sienta mirado, no lo veo. Si miro a mis interlocutores, incluso si intento dirigir mis ojos hacia sus ojos, no me encuentro con sus miradas porque no me miran. Aun cuando estén enfocando mi imagen, si ambos miramos a la cámara al mismo tiempo -sólo por hacer un ejercicio, porque en la práctica no ocurre- tampoco allí los ojos se conectan. No hay cruces. Las miradas no se encuentran en la pantalla. En ese sentido, no hay eje de la mirada (Verón, 1997) en estas plataformas. No hay ojos-en-los-ojos. El eje de la mirada está quebrado en los encuentros sincrónicos que tratan de emular una clase en un aula instalada de algún edificio. Todos miran, pero nadie se siente mirado. Todos miran, intentan devolver la mirada, pero nadie logra identificar esa reciprocidad, ese contacto que, al decir de Verón (1997) es “el fundamento mismo de la relación entre el enunciador y el destinatario” (p. 533) y en el que se construye la confianza, esencial -agrego yo- en una relación de aprendizaje. “La mirada es la que concede el reconocimiento. Es también la primera de todas las formas de apreciar el vínculo, de quitarle u otorgarle fiabilidad a la dialógica” (Igarza, 2021: 94).

Cuando Eliseo Verón teorizó sobre el eje de la mirada, estaba tratando de dilucidar lo nuevo en un formato singular del noticiero televisivo de aquel momento y se respondió, precisamente, que la novedad radicaba en el contacto y que ese contacto se establecía, precisamente, a partir de la mirada, a partir del reconocimiento de que ese otro, presente del otro lado de la pantalla, estaba ahí, podíamos verlo y nos hablaba - *Il est là, je le vois, il me parle*- y, en algún punto, nos miraba. Justamente ahí podemos encontrar

---

4. Podríamos recordar aquí un video español que circulaba al inicio de los confinamientos donde una persona contaba lo agotada que se sentía debido a la enorme cantidad de actividades sociales que tenía agendadas, desde aplausos en la terraza pasando por clases virtuales de yoga hasta recorridas simuladas por el Museo del Prado.

una clave para comprender qué falla acá, ahora, en este contacto: mientras la televisión funciona de uno a muchos -propio de sistema de *broadcasting*-, en la clase, la interacción es de uno a uno. La mirada no es simulada, no es de ese uno a esos muchos de manera indistinta. El docente interpela con la mirada cada vez la dirige a alguien y ese alguien es uno. No es, no podría ser, cualquiera. Es ése que es, se sabe y se siente mirado, aunque esa mirada, esa interpelación, ese diálogo uno-a-uno dure apenas un instante. En ese instante son dos los que se miran.

En el noticiero, en cambio, el cruce de miradas no es necesario. Alcanza con que el espectador se sienta mirado para que el contacto se efectivice. El conductor no sabe a quién mira, mira a la cámara y sabe que aunque él no mire a nadie, en la soledad y la privacidad de los hogares, muchos se sentirán mirados y eso constituye el contacto, que no es de persona a persona, de sujeto a sujeto, sino de figuras de la interacción. En la clase, en cambio, ese cruce de miradas es parte de esa suerte de modelo de interacción que habilita un ida y vuelta inmediato. No alcanza con saberse mirado en general, no es esa mirada de barrido que hace el docente cuando en una suerte de toma panorámica recorre con la vista, panea a todo su auditorio, sino cuando ese barrido se detiene, aunque sea un momento fugaz, en otro par de ojos. Entonces, sucede. Ahí, la maravilla del contacto.

El cruce, el encuentro de miradas -que no puede ser más que de uno a uno- es parte de cierto contrato pedagógico. Lo que ocurre en los noticieros llevado al aula de clase es propio, justamente, de ese tipo de clase tan cuestionado por los paradigmas de comunicación pero también y sobre todo por los pedagógicos, donde no hay ida y vuelta, donde el docente se parece más a un conferencista que a un maestro. Las plataformas a través de las cuales se han realizado los encuentros sincrónicos, en algunos casos llamados clases, en otros, instancias de acompañamiento pedagógico<sup>5</sup>, favorecen ese modelo de clase, también -y no solamente, de hecho la dificultad que supone para la interacción, para la comprensión, que todos o incluso varios tengan el micrófono abierto al mismo tiempo para poder, en el sentido estricto, conversar, versar con, hablar con otros- porque es imposible, ya no mirar, pero sí mirarse entre quienes participan del espacio. Como contrapartida, o tal vez como

---

5. Sin que nadie entendiera muy bien la diferencia.

paradoja, en la pantalla el rostro propio y el de los otros está todo el tiempo, como si hablásemos frente a un espejo que nos devuelve, no solo nuestra propia imagen, sino también la imagen de ellos, de los otros, de aquellos a quienes nos dirigimos.

Esa socialidad descarnada de la que hablaba Fernández (2020) es descarnada no solo por la ausencia de los cuerpos, con sus olores, sus profundidades, sus superficies -y, en cuyo lugar, tenemos, en el mejor de los casos, imágenes planas y asépticas-; sino también porque a esa ausencia volumétrica se le suma la ausencia de la mirada, del eje de la mirada, del eje del contacto, ese lugar que funciona, en la exquisita poesía de las palabras de Beatriz Sarlo (2011:136) “como sinécdoque del alma”.

## Algunas reflexiones finales

Escribo estas líneas -termino de escribirlas- ya cerrado el segundo año académico en el que dicté, dictamos, tomé, tomamos clases en un marco completamente inusual. Inusual no sólo por la virtualidad -rabiosa, al inicio; matizada ya durante 2021- a la que nos debimos aventurar para sostener los espacios educativos, sino también y sobre todo, por el monto de incertidumbre, zozobra, inquietud con el que -me atrevo a decir- todos transitamos este tiempo inaugural, aunque no sabíamos, no sabemos aún, inaugural de qué.

Durante la segunda mitad de este segundo año, pudimos construir de diversas maneras espacios de encuentro académicos con los estudiantes, reunidos en un mismo espacio físico, con el alivio de unos y otros. Eso permitió comprobar que los otros no eran un holograma<sup>6</sup>. Veintidós meses después de aquella sorpresa inicial (Reviglio, 2020), sigo creyendo que hay que ir a la conquista de los espacios mediatizados que, en el marco de una socialidad descarnada, nos permitieron seguir sosteniendo algunos encuentros educativos a pesar de la pandemia. Con la misma virulencia creo que es imperativo que esos espacios y los modos de enseñar, de aprender, en definitiva,

---

6. Una amiga y colega comentó en la primera clase presencial que dictó en 2021 una estudiante se acercó y le preguntó si podía tocarla dado que necesitaba comprobar que ella -la docente- era “real”.

de comunicarse, de entrar en contacto, que experimentamos durante este tiempo, sean examinados, analizados, estudiados con la minuciosidad que las nuevas experiencias y la sistematización de conocimiento nuevo exigen para que sean cada vez menos parte de unas acciones trazadas en el apuro, en el mientras tanto, en el marco de una educación en emergencia o de emergencia (Reviglio, 2020)<sup>7</sup> y puedan diseñarse estrategias a largo plazo, serias, sopesadas, puestas a discusión, a prueba, contrastadas, si lo que se busca es ampliar el espectro de acción de la universidad.

En el mismo sentido, la mediatización de la educación, del aula de clase, de los espacios de aprendizaje no es sinónimo de educación a distancia. Para sostener una educación basada en una socialidad descarnada en el mediano y largo plazo, no alcanza con la utilización de plataformas ni con la creatividad de los docentes al servicio del aprendizaje. La educación a distancia requiere de un plan a largo plazo, de estudiantes con un grado alto de autonomía y de un cuerpo docente formado en educación a distancia (Menna, 2020) para que el marco de la clase aún ampliado, no se vuelva un desmarque, para que el contacto que no puede darse en el cruce de miradas construya otros caminos, otras vías, otros senderos de encuentro que no se planteen devaluados y que sigan poniendo en el centro la cuestión del enseñar y del aprender que es, justamente eso, lo que le da sentido a las instituciones educativas ■

## Referencia bibliográfica

Bajtín, Mijail (2005). “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI. pp. 248–293.

Cassany, Daniel (2021). *El arte de dar clase (según un lingüista)*. Barcelona: Anagrama.

---

7. Y lo reitero porque a la luz de declaraciones de funcionarios y autoridades educativas, no es ocioso recordar que eso es lo que hicimos durante dos años: hacer con lo que había en una situación excepcional que no es trasladable ni deseable como normalidad (sea nueva o vieja, poco importa ahora esa disquisición).

Camblong, A. (2005). "Instalaciones en los umbrales mestizo-criollos", trabajo presentado en el Seminario de Políticas Lingüísticas, Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, recuperado de <http://www.programadesemiotica.edu.ar/publicaciones/Instalaciones%20en%20los%20umbrales%20mestizo-criollos.pdf>

----- (2003). *Umbral en Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, EUDEBA.

Chiurazzi, T. (2020). Intervención en *La enseñanza interpelada. ¿Espacios, sentidos y alcances confinados?* 4º conversatorio, Programa Alcances y efectos de la pandemia en Arquitectura, Secretaría de Investigación. FADU-UNL, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CxQIZ5PBogM>

Didi-Huberman, G. (2017). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

Dussel, I. (2020). "La clase en pantuflas". Conversatorio virtual. 27 de abril, recuperado de <http://isep-cba.edu.ar/web/2020/04/27/la-clase-en-pantuflas-accede-a-todo-el-contenido-sobre-la-conferencia-de-ines-dussel/>

Fernández, M. (2020). "Aturdidxs por el sacudón". En Boba. La plata, recuperado de <http://www.boba.com.ar/aturdidxs-por-el-sacudon/>

Ferrarelli, M. (2020) "Educación: de la pandemia a las estrategias panmedia", entrevista de De Gennaro, L., en Sangre, 27 de abril, recuperado de <http://sangre.com.ar/2020/04/27/educacion-de-la-pandemia-a-las-estrategias-panmedia/ibliografía>

Igarza, R. (2021). *Presencias imperfectas. El futuro virtual de lo social*. Buenos Aires: La marca editora.

Larrosa, J. (2020). Intervención en *La enseñanza interpelada. ¿Espacios, sentidos y alcances confinados?* 5º Conversatorio, Programa Alcances y efectos de la pandemia en Arquitectura. Secretaría de Investigación. FADU-UNL. 24 de junio, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7-tNXOYIPEU>

Le Breton, D. (2020). “Una ruptura antropológica importante”, en *Topia. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*, marzo, recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/una-ruptura-antropologica-importante>

Maggio, M. (2020). “Enseñar en tiempos de pandemia”. Conferencia pronunciada en el marco del Ciclo de Videoseminarios Webinars UNCA. Universidad Nacional de Catamarca. 25 de marzo, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lvy5QZ5Qk04>

Mayans i Planells, J. (2002). *Género Chat O cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*, Barcelona: Gedisa.

Mena, M. (2020). “El laberinto de los escenarios futuros de la universidad”, en *Webinario Escenarios en nuestras universidades después del aislamiento. Educación a distancia, más que una posibilidad*. RUEDA y CIN. 18 de junio, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=6HZ-Mz\\_q4kM](https://www.youtube.com/watch?v=6HZ-Mz_q4kM)

Merieu, P. (2020). “La escuela después...¿con la pedagogía de antes?” 18 de abril, traducción recuperada de <http://www.mcep.es/2020/04/18/la-escuela-despues-con-la-pedagogia-de-antes-philippe-meirieu/>

Reviglio, M.C. (2020). “Aislamiento, educación universitaria y escritura: un ensayo cronológico en un (nuevo) umbral”, en *Revista Temas y debates*, número especial Pandemia fase 1: entre la perplejidad y el temor. Rosario, UNR. pp. 161-198, recuperado de <https://temasydebates.unr.edu.ar/index.php/tyd/article/view/496>

----- y Blanc, C. (2020). “La formación universitaria en tiempos de pandemia. Notas sobre encuentros sin cuerpos en el aula”, en *Estudios Covid-19*. CIUNR. UNR, recuperado de <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/18863/REVI-GLIO%20-%20BLANC%20.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Tobi, X. (2020) “Del espacio público al espacio mediatizado”, en Valdettaro, S. (comp.) *Conversaciones en Panmedia*, Rosario, UNR Editora, pp.19-26.

## ■ Interacciones mediatizadas

Verón, E. (1997). "Il est là, je le vois, il me parle" in *Sociologie de la communication*, volumen 1, N°1, París: Le Seuil. pp. 521-539.



### **Cómo citar este artículo**

Reviglio, María Cecilia (2022). *Universidad y pandemia: Reflexiones sobre el contacto pedagógico en tiempos de Covid-19*. En Tobí, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### **Sobre los autores**

María Cecilia Reviglio

CIM - CIUNR. Universidad Nacional de Rosario (UNR)



### **Link a la presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U&t=12067s> (Mesa 6 TC: 2.16.34)





# **Aconsejar sin prescribir. Un modelo de campaña preventiva frente al COVID-19**

*Aconselhar sem prescrever. Um  
modelo de campanha preventiva  
contra o COVID-19*

*María Elena Bitonte*

*Lorena Steinberg*



## Resumen

El discurso preventivo es un tipo de discurso enunciado desde instituciones del Estado u ONGs cuyo propósito es disminuir conductas de riesgo e incrementar las seguras. El modelo tradicional se basa en un contrato de lectura pedagógico. En este trabajo compartimos la experiencia de producción de la campaña llamada *La facu te quiere bien*, que fue elaborada en agosto de 2020 por un grupo de trabajo de Semiótica de los Medios II (Ciencias de la Comunicación de la UBA), respondiendo a una convocatoria del Ministerio de Salud de la Nación, la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA, FSOC), la REDCOM y el Consejo de Decanos y Decanas de Ciencias Sociales. La campaña tuvo el objetivo de concientizar a los jóvenes universitarios respecto de la prevención del COVID-19. Se basó en un modelo contractual que procuró simetrizar el vínculo recogiendo aspectos socio-afectivos, interaccionales y convenciones culturales y en un modelo cognitivo de consejos que contempla esquemas situacionales y la opcionalidad del destinatario.

## Palabras clave:

Prevención del COVID-19, sociosemiótica, modelo cognitivo del consejo, historieta, imemes.

## Resumo

O discurso preventivo é um tipo de discurso enunciado por instituições do Estado ou ONGs cujo objetivo é reduzir os comportamentos de risco e aumentar aqueles que são seguros. O modelo tradicional é baseado num contrato de leitura pedagógico. Neste estudo compartilhamos a experiência de produção da campanha “La facu te quiere bien”, que foi elaborada em agosto de 2020 por um grupo de trabalho da matéria Semiótica dos Meios II (Ciências da Comunicação da UBA), a partir de uma convocatória do Ministério da Saúde da Nação, a Carreira de Ciências da Comunicação (UBA, FSOC), REDCOM e o Conselho de Decanos e Decanas de Ciências Sociais. A campanha teve como objetivo conscientizar aos jovens universitários sobre a prevenção do COVID-19. Baseou-se em um modelo contratual que buscou simetrizar o vínculo coletando aspectos socioafetivos, interacionais e culturais, e em um modelo cognitivo do conselho que considera os esquemas situacionais e a opcionalidade do destinatário.

## Palavras-chave

prevenção do COVID-19, sociosemiótica, modelo cognitivo do conselho, banda desenhada, imemes

## Introducción

El trabajo tiene el propósito de compartir la experiencia de producción de piezas comunicacionales para la “Campaña de prevención y cuidado frente al COVID-19” que llamamos “La facu te quiere bien”. Fue diseñada por un equipo de trabajo de Semiótica de los Medios II (cátedra Del Coto): Lorena Steinberg (Coord.), María Elena Bitonte, Mariel Bonino, Magalí Bucasich, Ariel Gurevich, Inés Mazzara, Daniela Parga, Agustina Sabich, Ezequiel Vasen y el ilustrador Sebastián Franco. La campaña fue motivada por la convocatoria efectuada por el Ministerio de Salud de la Nación, la Red de Carreras de Comunicación y Periodismo (REDCOM), el Consejo de Decanos de Ciencias Sociales (CODESOC) y Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), en agosto de 2020. Este trabajo se inscribe en el Proyecto UBACyT “Retomas discursivas en tiempos de convergencia: producción, circulación, consumo”, dirigido por la Prof. María Rosa del Coto.

El diseño de las piezas de campaña surgió como resultado de la articulación de dos técnicas sugeridas por Verón (1985), el análisis semiótico de un corpus y el terreno cualitativo (encuestas cualitativas):

*Hace falta insistir sobre la complementariedad entre la propuesta semiótica y la de campo. Un análisis semiótico sin datos de campo permite conocer en detalle las propiedades de un discurso de soporte tal como se ofrece al lector pero no nos indica de qué modo el contrato de lectura así constituido se articula a los intereses, expectativas e imaginarios de los lectores. Los datos de campos sin análisis semiótico del contrato de lectura son un dato de campo salvaje (p11-12).*

Con base en esta recomendación metodológica, se realizó un trabajo exploratorio en varios frentes: a) Relevamiento bibliográfico para discriminar el enfoque a seguir en el planteo de la campaña; b) Relevamiento de campañas de prevención contra el COVID-19 desarrolladas por organizaciones públicas gubernamentales y no gubernamentales de Argentina y de otros

## ■ Interacciones mediatizadas

países, c) Relevamiento de campañas de marketing de empresas en el contexto de Pandemia, d) Sondeo de las percepciones que los propios jóvenes universitarios tenían de la pandemia, el Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio, de sí mismos y de sus circunstancias, en dicho contexto, e) Relato de una anécdota cotidiana en el contexto del distanciamiento social y f) Construcción de imaginarios sociales sobre la vida cotidiana después del ASPO en AMBA.

Las piezas que integran esta campaña fueron diseñadas con vistas a 1) concientizar a los jóvenes universitarios con respecto a la importancia de adoptar conductas de prevención frente al COVID-19, 2) producir la rápida replicación de esta idea de cuidado y 3) ilustrar, en el contexto de la pandemia, situaciones y vivencias de la vida cotidiana de los jóvenes a quienes estaba dirigida la Campaña. Para lograr estos objetivos, decidimos basar la campaña en dos géneros discursivos que consideramos idóneos para tal fin: la viñeta de historieta y el imeme. Ambos géneros fueron elegidos por su potencial para hacer converger las recomendaciones oficiales de Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio y un registro anecdótico de las vivencias socio-individuales de este nuevo modo de vida en pandemia.

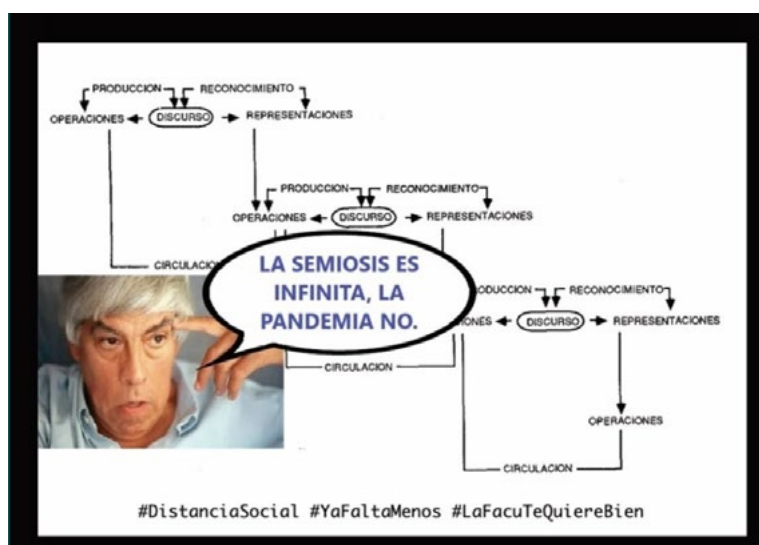


Figura 1

## Estudio de campo

### a) Relevamiento bibliográfico para discriminar el enfoque a seguir en el planteo de la campaña. Modelos de discurso preventivo

En el contexto del primer año de cuarentena, en Argentina la comunicación preventiva circulada en redes sociales oficiales seguía los parámetros tradicionales: enunciados directivos emitidos desde una institución estatal. Este modelo se basa en un contrato de lectura asimétrico desde el que el enunciador está investido de autoridad para prescribir y el destinatario, conminado a acatar. Notemos el uso de verbos en modo imperativo en el siguiente ejemplo<sup>1</sup>:



Figura 2

1. Las imágenes están tomadas de una página oficial de Facebook que reproducen información oficial del MSAL, la OMS, UNICEF, SADI, etc. Disponibles en [https://www.facebook.com/coronavirus\\_info/](https://www.facebook.com/coronavirus_info/)



Respetar las indicaciones de las autoridades locales sobre quedarse en casa

Figura 3



Mantente a 6 pies o 2 brazos de distancia de otras personas como mínimo

Figura 4

Para salir de este modelo en el que el sujeto es configurado como sujeto disciplinado recurrimos, por un lado, a la estrategia comunicacional de Verón (1988) “Aconsejar sin sermonear” –de ahí el título de esta presentación- y

por otro, al modelo cognitivo de consejos proveniente del enfoque constructivista de la pragmática cognitiva (Tobar y Pulido, 2018).

En su reporte de investigación para la campaña contra el consumo excesivo de alcohol, Verón (1988: 9) plantea dos ejes de trabajo fundamentales: a) evitar que la institución (entonces, el Comité Francés de Educación para la Salud) quedara posicionada como “entidad moral” y prescriptiva y b) evitar un discurso “informativo” u “objetivo”, de estilo institucional e impacto dudoso, e incorporar la dimensión afectiva y vincular. El rescate de estas dimensiones fue puesto en obra a través de la adopción del proverbio, género que recoge y divulga motivos y estrategias de la sabiduría popular:

*La comunicación de naturaleza didáctica y/o informativa tenía que ser evitada en virtud de su carácter abstracto. Este tipo de mensaje, usualmente asociado con las fuentes institucionales, contiene el riesgo potencial de ser evaluado positivamente, pero descalificado por el receptor a través de una “maniobra que desvía la relevancia”: “este mensaje está bien, pero no es para mí” (p.10).*

El otro encuadre adoptado para el diseño de la campaña fue el modelo cognitivo de consejos, expuesto por Tobar y Pulido (2018), en relación con su potencial para favorecer la comunicación de actos directivos. Estos estudios explican por qué algunas expresiones pueden transmitir mejor que otras un consejo, sobre la base de una aproximación que entiende los actos indirectos como metonimias del tipo parte-todo, capaces de evocar el acto de habla a través de una expresión tangencial (Thornburg y Panther, 1997 en Tobar y Pulido: 26). A partir de una investigación con un grupo de informantes, llegan a la conclusión de que para obtener mejores resultados en el acto de aconsejar es necesario articular el modelo cognitivo del consejo con un modelo de costo y beneficio para el destinatario. ¿Por qué? Porque la posibilidad de transmitir con eficacia la fuerza ilocutiva del acto de habla (pedido, orden, sugerencia, recomendación, consejo) no depende del significado enunciado sino de las formas de transmitir el sentido pragmático (Tobar y Pulido: 44). Según los ejemplos analizados por los autores, los enunciados directivos activados por verbos deónticos (por ejemplo, “deber” o “tener que”) activan modelos cognitivos de gran obligatoriedad y menor opcionalidad, los que suelen ser menos aceptados. Y los que expresan el deseo del enunciadore de que el destinatario realice la acción, también obtienen índices

## ■ Interacciones mediatizadas

bajos de aceptación, toda vez que la acción demandada se percibe como algo que satisface una necesidad del enunciador y no un beneficio para el destinatario. En cambio, cuando el consejo construye un destinatario libre de decidir si realiza o no la acción, resulta un modelo de alta opcionalidad y suele ser más aceptado.

Sobre esta base se convino que los lineamientos de la campaña debían responder a determinadas consignas estratégicas para, en primer lugar, simetrizar la relación enunciador-destinatario, considerando particularmente, que estaba dirigida a jóvenes universitarios. Y siguiendo esta línea se, se proyectó un diseño contractual horizontal, a partir de un modelo cognitivo de consejos que incorporó la variable costo-beneficio del destinatario y esquemas situacionales socio-individuales, afectivos, interacciones cotidianas, hábitos, convenciones culturales y rituales sociales.



Figura 5

## **b) Relevamiento de campañas de prevención contra el COVID-19**

Fueron recogidas las campañas centradas en la prevención del coronavirus, desarrolladas por organizaciones públicas, gubernamentales y no gubernamentales de Argentina y de otros países (Perú, México). La revisión de los anuncios audiovisuales arrojó las siguientes conclusiones que clasificamos en tres categorías: 1) Campañas orientadas a producir conocimiento sobre el tema, 2) orientadas a indicar conductas y acciones de cuidado y 3) orientadas a generar sensaciones de alarma o temor. Así pudimos ver que la campaña de TVPerú, por ejemplo, tendía, a través de un contrato de lectura objetivo con rasgos pedagógicos, a divulgar conocimiento sobre el COVID-19 y a reforzar la información circulante que el destinatario ya conocía (por ej. “Se transmite a través de las gotas que una persona expulsa”). En el caso de México, las piezas gráficas se estructuraban como narrativas y configuraciones video-lúdicas que incorporaron personajes estereotipados, como superheroínas que hacían las veces de ejemplo y daban recomendaciones a partir de un contrato de lectura asimétrico, con componentes a la vez lúdicos e instruccionales. Finalmente, uno de los primeros anuncios circulados en Argentina (Campaña del Ministerio de Salud de la Nación) combinaba la búsqueda de identificación, poniendo en escena al joven actor Tomás Fonzi, quien, mirando a cámara, describía un sórdido cuadro de situación<sup>2</sup>. Su discurso, enunciado en un estilo objetivo, ofrecía ejemplos, establecía relaciones causales y conminaba a cuidarse a través de verbos impersonales y el modo imperativo, entre otras estrategias que lo configuran como voz de autoridad. La imagen del destinatario resultante era un joven inconsciente e irresponsable sobre el que recaían sentimientos de culpa (“Muchos se contagian simplemente, de torpes que son”).

Vale aclarar que en general, no hemos registrado campañas oficiales estructuradas sobre estrategias humorísticas excepto, en el caso de una muy particular, que a pesar de que fue diseñada por el gobierno de Ucrania, tuvo una circulación de alcance global: estaba basada en imemes<sup>3</sup>.

---

2. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PDK5BFgnO88>.

3. Ministry of Culture and Information Policy Ukraine (2020). #ArtOfQuarentine #FlattenTheCurve (disponible en <https://www.adeevee.com/2020/04/mcpu-artofquarantine-online/>). Se puede leer un análisis de esta campaña en Bitonte y Gurevich (en deSignis, en prensa).

### **c) Relevamiento de campañas de marketing de empresas en el contexto de Pandemia**

En la esfera publicitaria se observó una reorientación clara de las comunicaciones, que conservó los valores de la marca y puso de relieve la vigencia y utilidad del producto en el contexto del aislamiento social. En general hubo, por un lado, una recuperación de la imaginaria doméstica y de las estéticas de los usuarios (planos cortos haciendo foco en hechos cotidianos, las cenas, los cumpleaños, las videollamadas, los abrazos “virtuales”). Y por otro, planos panorámicos hechos con drones recorriendo la ciudad desde arriba o vídeos caseros tomados desde celulares, que mostraban la ciudad y las calles vacías. Tales configuraciones publicitarias se presentaban más empáticas que los discursos de prevención descriptos anteriormente. Algunas publicidades configuraban un espacio distópico que envolvía tanto a empresas como a consumidores. El tono no era conativo sino expresivo, melancólico, de añoranza y expectativa (“Ya va a pasar”, “Ya volveremos a estar juntos”; “Vamos a salir mejores”). Otras promovían la identificación de la empresa con el colectivo nacional (YPF, “argentinos y argentinas”, “la patria”; Quilmes, “Nosotros, los argentinos”, “De argentino a argentino”, “Costumbres argentinas”). El lema implícito recogía la paradoja que nos impuso la coyuntura: juntos pero separados, ser responsables en este contexto de pandemia. Hubo muchas publicidades que apelaron a anécdotas y recuperaron las voces y experiencias vividas. Tal es el caso de la campaña “Tu Voz Nos Importa”<sup>4</sup> que realizaron conjuntamente UNICEF, la Fundación INECO y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En los spots se invitaba a los adolescentes a completar un formulario para dar su opinión sobre qué pensaban, sentían y qué expectativas tenían para cuando terminara el ASPO. La campaña “8 Formas de Identidad”<sup>5</sup> de Teatro x la Identidad, también se recuperó discursos autobiográficos. En uno de los spots, “El Guardapolvo”, por ejemplo, una maestra narra en primera persona la experiencia de usar el guardapolvo desde el jardín de infantes hasta ejercer la docencia, y la melancolía que sentía de poder volver a usarlo cuando se regresara a las aulas.

---

4. Disponible en <https://es-la.facebook.com/EducacionBA/videos/tu-voz-importa/195351885155183/>

5. Disponible en <https://www.facebook.com/teatroxlaidentidad/videos/3502346199802185/>

Es interesante también, el aviso de Turismocity, “Destinos de Cuarentena”<sup>6</sup>, porque resignifica los destinos de viaje en imágenes tomadas del confinamiento. La serie de analogías sobre las que avanza la descripción donde los glaciares son las cubeteras del freezer, las cataratas son la canilla de la cocina, la fauna es el gato sobre la mesa, las montañas son la ropa amontonada, Orlando es el portero del edificio y así... pone humor donde hay pena.

### d) Sondeo de las percepciones de los jóvenes universitarios

Ahora haremos referencia a las percepciones que los propios jóvenes universitarios manifestaron acerca de la pandemia, el DISPO, de sí mismos y de sus circunstancias. Dicha información fue resultado del análisis cualitativo de encuestas virtuales a 83 estudiantes universitarios, de entre 17 a 25 años, residentes del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). El estudio en reconocimiento contempló el análisis del visionado, por parte de los encuestados, de las campañas “Cuidados Principales” y “Quedate en Casa”<sup>7</sup> difundida por el MSAL.

Del visionado de los avisos gubernamentales, los jóvenes encuestados destacaron las siguientes esquematizaciones: 1) **responsabilidad comunitaria** (“que nos cuidemos entre todos”, “es un compromiso social”, “nadie se salva solo”; “cuidarse a uno mismo y a los demás”, “laburar juntos para que esto termine”, “cuidarse es fundamental también para cuidar al otro”, “debemos cuidarnos entre todos quedándonos en casa”. 2) **Miedo**, con dos visiones: rechazo (“para mí hay que educar a las personas y no atemorizarlas”) y eficacia (el miedo como medio para un fin: “de otra forma no funcionarían las campañas”, “La gran mayoría de las campañas de bien público suelen ser así”). A partir de estos sentidos, los estudiantes realizaron las siguientes sugerencias comunicacionales: “Quizás pudieran tomar ejemplos de la vida cotidiana en los cuales cuidamos de nuestros seres queridos”, “Tratar de que la publicidad sea más realista y poder llegarle mejor a la gente”, “mensaje de

---

6. Disponible en <https://www.dossiernet.com.ar/articulo/-destinos-de-cuarentena-la-nueva-campana-de-dhelet-vmlyr-para-turismocity/23448>

7. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/andis/coronavirus-covid-19-0>, <https://www.argentina.gob.ar/salud/coronavirus-COVID-19> y <https://www.facebook.com/msalnacion/videos/quedate-en-casa/225973571957687/>

les jóvenes hacia otros jóvenes”; “Buscaría la manera de tratar de empatizar con el otro, de ponerme en su lugar, no necesitamos oír que nos vamos a contagiar, porque somos conscientes de los riesgos que corremos al salir a la calle; pero hay que entender que el que sale es porque tiene una necesidad, no hay hacerlo sentir culpable por eso”.

Otro de los ítems de la encuesta solicitó a los encuestados que aportaran espontáneamente, una palabra, frase o imagen asociada al distanciamiento social. Se pueden organizar las respuestas en las siguientes categorías:

- 1) **Lecturas sanitarias:** la coyuntura generó imbricaciones entre los campos privado, cotidiano y sanitario: las escenas de la vida cotidiana fueron atravesadas por las medidas de prevención. Los estudiantes encuestados identificaron claramente las diferencias entre aislamiento y distanciamiento y enfatizaron el carácter necesario del distanciamiento social como “medida preventiva más efectiva”. Sus discursos evidenciaron marcas de lecturas de discursos informativos, políticos, sanitarios, publicitarios y humorísticos, las que configuraban la imagen de un joven informado y razonable, consciente de la preservación de la salud propia y de su responsabilidad social.
- 2) **Lecturas afectivas:** Los jóvenes expresaron sentimientos y emociones negativas (temor, soledad, ansiedad, depresión). Predominó el énfasis en los afectos personales, amigos, familia, seres queridos (“Con lejanía, así me siento de mis amigos, compañeros, etc.”, “Lo asocio con sentimientos de soledad, angustia, ansiedad, prohibición, enojo, incertidumbre... Porque es lo que a mi entender genera el distanciamiento social”, “Miedo, encierro, descuido social y de la salud mental”, “Con la tristeza. Porque estamos alejados de las personas que más queremos”).
- 3) **Lecturas sociopolíticas:** Enfatizan en el cuidado colectivo, consideran el distanciamiento social como una responsabilidad cívica y no pierden de vista las consecuencias económicas. (“Lo asocio con cuidarnos entre todos y con una responsabilidad cívica en cuanto a los derechos humanos de toda la población”, “Con los anuncios oficiales y la militancia en ollas populares”).

En síntesis, los discursos producidos por los estudiantes estuvieron fuertemente anclados en la primera persona. Los sentimientos asociados a la situación personal fueron de agobio, cansancio, depresión, ansiedad, falta de tolerancia para con los otros, incertidumbre y desmotivación (“Muy mal, triste, con ansiedad, con ataques de pánico y angustia”). Pero pese a todo,

reconocieron la importancia de cumplir con la medida. Las emociones positivas no solían expandirse en explicaciones y fueron, generalmente, mitigadas por expresiones que daban cuenta de un estado de excepcionalidad (“Por suerte bien”, “Bien”, “En mi caso, bien”, “Me siento bien, tengo el privilegio de sentirme cómoda en mi casa con mi familia”). Con respecto a los encuentros, valoraron la positivamente la posibilidad de encontrarse a través de dispositivos digitales, pero manifestaron nostalgia respecto del “cara a cara” (“no es lo mismo”). El cambio, en las dinámicas grupales mediadas por la virtualidad se vivió como una pérdida para sus hábitos de sociabilidad, cuyo desgaste se profundizó, en la medida en que se prolongaba el aislamiento (“Obviamente que no es lo mismo y se extraña el contacto, un abrazo no es transmisible a través de un mensaje”, “En un primer momento eran más seguidas y hoy por hoy hablamos menos, pero lo hacemos cada tanto”, “estoy tan angustiada que me aleje de todo y todos, tanto que a esta altura ya me cerré a todos y no hablé con nadie”, “Cada tanto nos cruzamos en la plaza”).

### **e) Relato de una anécdota cotidiana en el contexto del**

#### **distanciamiento social**

Juntamente con las preguntas de la encuesta, se procuró obtener información acerca de las representaciones que los jóvenes tenían de su entorno más próximo a través del relato de una breve anécdota. El sentido producido en dichas micronarrativas estuvo vinculado a la (sobre)exposición que suponían las clases virtuales, a la mediatización del mundo privado en un espacio público: micrófonos abiertos accidentalmente, interrupción de la exposición para atender cuestiones domésticas, metadiscursos en grupos de WhatsApp (“Esos grupos me salvaron la cursada, y suplantaron un poco la dinámica con compañeros tradicional”). Otras anécdotas estuvieron vinculadas a experiencias de pérdida de familiares, con expresiones de alto impacto emocional (“El hecho de no poder ir al velorio, o verlo en la clínica en sus últimos días a mi abuelo, agrava la herida que deja la cuarentena”). En relación con las clases virtuales, el estado emocional anteriormente descripto significó un desenfoque total y la pérdida de atención, muy difícil de sostener. (“Me han pedido que prenda la cámara y no lo he podido hacer porque estaba llorando o porque estaba en la clínica”). Otras expresiones describían

pasajes callejeros, discusiones y controversias relativas al cumplimiento del distanciamiento social (“Pelear en los supermercados por el incumplimiento de la distancia social”, “Una vez haciendo la fila con distanciamiento para entrar al supermercado, dos personas se empezaron a pelear porque una se acercó un poco de más de la distancia que debería”, “Mis amigxs se juntan, me invitan a previas y tengo que decir que no. Me genera mucha frustración y después de debatir, no se llega a ninguna conclusión, cada uno hace lo que le parece”).

## **f) Construcción de imaginarios sociales sobre la vida cotidiana**

### **después del ASPO en AMBA**

Por último, se les solicitó a los encuestados que imaginaran la vida cotidiana una vez finalizado el aislamiento social en AMBA. Las respuestas que volcaron los jóvenes dieron cuenta de un escenario similar al anterior al COVID-19, pero signado por el distanciamiento y constreñido por una suerte de protocolización de la vida cotidiana (“Mucho protocolo seguramente. Mucho aire libre”, “Va a ser igual, distanciada. El trabajo en oficinas va a buscar que estemos distanciados, o incluso, a veces, remotos, al igual que la universidad y otros espacios. El nuevo normal no va a ser como el que teníamos”). Las vacunas, entonces, formaban parte de un futuro posible (“Igual que antes, teniendo en cuenta que terminar en serio con el aislamiento solo puede ser posible cuando aparezca la vacuna”). Pero muchas descripciones expresaban una visión pesimista y distópica asociada al individualismo y expresaban temor respecto de que las conductas irresponsables hicieran peligrar la anhelada apertura (“Distópica, llena de máscaras y paranoia. Solitaria y bastante fría. El aislamiento nos deshumaniza”, “No me puedo imaginar más la vida post-cuarentena. Pero creo que para muchos la vida cotidiana será muy irresponsable queriendo volver a lo que era antes sin importar los peligros”, “Creo que vamos a estar todxs mucho menos comprensivxs. Me imagino muchas puteadas innecesarias. También, un día a día más complicado en cuestiones de dinero y seguridad. No sé si la habrá (serios conflictos sociales que pueden llevar a grandes desplazamientos de la población, disputas violentas, armadas, desintegración de las redes sociales)”, “Lamentablemente, creo que, contrario a lo que debería ocurrir,

predominará una tendencia al individualismo, donde cada uno hace lo que quiere, sin noción de cuidado del otro”).

El grupo de trabajo convino recuperar esta serie de percepciones e imaginarios de los estudiantes para establecer los lineamientos de la campaña que se exponen en el siguiente apartado.

### ***La facu te quiere bien. Decisiones sobre los lineamientos estratégicos para la elaboración de la campaña***

A partir del estudio de campo previo y análisis de la información relevada, convinimos con el equipo, los siguientes ejes vertebrales para el diseño de la campaña:

- Retomar y no negar la problemática de las circunstancias que envolvían al estudiante (sentimientos de soledad, angustia, ansiedad, prohibición, enojo, incertidumbre, intolerancia, desmotivación, miedo, insatisfacción).
- Resignificar el distanciamiento social y el aislamiento mediante el humor, la ironía, la parodia de rutinas cotidianas.
- Concientizar por el cuidado socio-individual evitando mensajes directivos o basados en el temor.
- Producir sentidos sobre la base de lo cultural y cotidiano a través de géneros discursivos del acervo popular que aportaran inteligibilidad acerca de las circunstancias, como expresión de sabiduría colectiva, no científica ni institucional.
- Reproducir a través de géneros coloquiales como el consejo, la anécdota y el meme, vivencias que ilustraran conductas de cuidado hacia sí mismo y los otros.

## ■ Interacciones mediatizadas

- Aconsejar en base al beneficio para el destinatario (no de la instancia enunciativa), la opcionalidad (él decide qué le conviene hacer) y la neutralización de las relaciones de poder.
- Generar empatía, identificación simétrica y familiaridad en la construcción del contrato de lectura.
- Evitar rasgos estereotipados en lo que refiere a la configuración del enunciador y del destinatario (redundancia, infantilización).
- No usar verbos ni expresiones imperativas y enfocar las consignas en lo que el destinatario puede, no en lo que no puede.
- Insertar hashtags en cada pieza, como catalizadores de conversaciones alrededor de la tópica del cuidado: #DistanciaSocial, #YaFaltaMenos, #PodésCuidarte, #PodésTomarDistancia, #LaFacuTeQuiereBien.



Figura 6

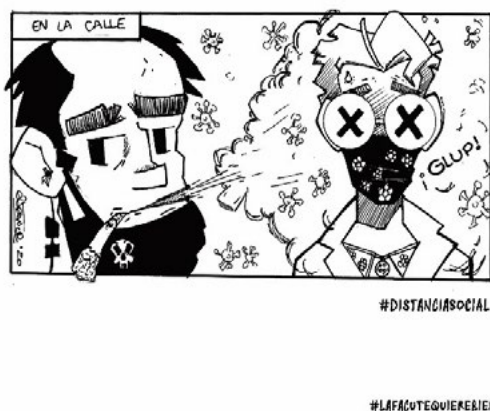


Figura 7

## Definición del objetivo y del destinatario

El objetivo general de la campaña fue concientizar a los jóvenes universitarios con respecto a la importancia del distanciamiento social en la prevención del covid-19. El objetivo específico, en concordancia con las recomendaciones ministeriales, fue generar a través de la multiplicación memética de piezas gráficas, una pedagogía viral del contacto virtual, que “transportara” las ideas de *distanciamiento*, al *cuidado de sí* y de las familias, sobre todo, de los adultos mayores.

El grupo objetivo o destinatario de la campaña estaba ya dado por las directivas ministeriales: las piezas gráficas debían dirigirse a jóvenes universitarios entre los 17 y los 25 años de edad. Ahora bien, en base al estudio previo que encaramos, se delineó una imagen del destinatario a quien iba dirigida nuestra campaña: era un joven estudiante sensible, cansado, agobiado pero empoderado. Informado, autónomo, criterioso, usuario activo de redes sociales, consciente de su responsabilidad socio-individual, capaz de percibir conductas de riesgo propias y del otro. Un joven cuya proximidad con experiencias negativas de familiares y próximos obró incrementando la percepción de las consecuencias nocivas de la enfermedad. Su discurso, autorreferencial, fuertemente anclado en el “yo” y desde esa posición subjetiva, describía al distanciamiento social como una experiencia angustiante, que lo afectaba en lo emocional de manera subrayada.

En la redacción de los guiones buscamos, consecuentemente, estímulos lingüísticos y visuales relevantes como puntos de acceso metonímico al cuidado, vinculados a las representaciones e imaginarios sociales recogidos de los discursos de los estudiantes encuestados y evitamos otros, como el modo y tiempo de verbos de obligación y expresiones asociadas al mandato, la obediencia y el miedo. Las piezas gráficas se dividieron en dos clases: (1) Dibujos organizados como cuadros de historieta, destinados al sujeto-joven-universitario genérico y (2) Imemes, destinados a dos grupos: a) una primera serie se dirigió a un sujeto-joven-universitario genérico y b) otra serie se dirigió a un sujeto-joven-universitario de Carreras de Ciencias de la Comuni-

cación. El ámbito de circulación serían las redes sociales, a nivel universitario y regional (AMBA): Facebook feed, Instagram feed y Twitter<sup>8</sup>.

## **Fundamentación de la pertinencia de los géneros adoptados: los consejos, la anécdota, la historieta, los imemes**

¿Por qué el consejo? El consejo es lo que Bajtin (1982) definió como un género discursivo primario que por su simplicidad se ubica en la esfera de la conversación diaria, pudiendo incluirse normalmente en otros géneros, los llamados secundarios, de mayor complejidad. Precisamente por formar parte de la comunicación oral y cotidiana, poseen una relación de inmediatez con la experiencia. Además, a diferencia de la orden (modelo basado en la imposición) el destinatario lo recibe en una interacción, donde la relación de poder entre enunciador y destinatario es irrelevante. Por otra parte, desde el punto de vista de la teoría pragmática, los consejos se definen como actos ilocucionarios, es decir, los que un hablante realiza al decir algo, como prometer, amenazar, invitar, sugerir, ordenar. La ventaja estratégica que nos ofrecía este tipo de locución era su repercusión sobre acciones futuras. En términos de Tobar y Pulido (2018: 33) “En relación con los consejos, los modelos de este tipo incluyen el conocimiento de diferentes situaciones y formas en que decimos a otros lo que deberían hacer para modificar estados de cosas que los afectan negativamente (Del Campo, 2012)”. De este modo, en la #La facu te quiere bien, los consejos obraron como réplicas de diálogos cotidianos vinculados a experiencias de la vida en pandemia dentro de viñetas de historieta e imemes. Buscamos, precisamente usar recursos mitigadores de la obligatoriedad, como expresiones disposicionales y variaciones de tiempo y modo en verbos de obligación. Junto con esta atenuación de lo prescriptivo procuramos cambiar la modalidad lógica, en lugar de la deóntica, típica de los mensajes preventivos (lo que se debe) y elegimos la

---

8 Para acceder a las piezas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1s7TNvpHxNoijYRgqEtFaq5Gq4-xSzEdL?usp=sharing>, <https://drive.google.com/drive/folders/1SaS6b79OJYZLWLMmAXouEc6imoa2Am7u?usp=sharing>  
<https://drive.google.com/drive/folders/1igKs0QO9dR6KFAuVoxM2UA2Y1tb3CvTY?usp=sharing>

de posibilidad (lo que se puede): “podés cuidarte”, “podés tomar distancia”, “la facu te quiere bien”). Con esto, se procuró aumentar el margen de opcionalidad y disminuir la obligatoriedad enfatizando el parámetro del beneficio del destinatario, que según Tobar y Pulido (2018: 43) es el más significativo.

¿Por qué la anécdota? La anécdota también es un género primario. Se la puede definir como un género narrativo breve o, mejor, como lo que Steimberg (2005 [1993]: 115) denomina *transgénero*, porque siendo originario de la historia, recorre distintos lenguajes y medios. En sus usos sociales suele estar emparentada con géneros didácticos como el *exemplum* así como también con el chiste. La anécdota suele referir a un suceso incidental o no relevante pero insólito y la forma que adopta para recogerlo es la de un razonamiento inductivo. Su estructura argumentativa es, en consecuencia, tautológica: parte de un tópico inicial, avanza con un cambio de situación y finalmente, a través de una acción que el actante realiza o no, se confirma el tópico inicial. Este efecto ideológico conservador (la confirmación de algo sabido) nos inclinó a adoptarla como medio para reforzar conocimientos e instrucciones sobre el cuidado frente al COVID-19 y, a la vez, mitigar los efectos adversos de los enunciados directivos.

¿Por qué la historieta? Steimberg y Traversa (1997) han destacado el valor epistémico de del lenguaje historietístico para dar cuenta del objeto de la experiencia. Y ya antes, Steimberg (1977) había explicado cómo una *historieta* enseña a su gente a pensar, descifrado sus poderes para alcanzar los aspectos sociales, estéticos económicos y políticos de la actualidad, a través del placer de leer en dibujos, ser el héroe y “escuchar” anécdotas. En esta campaña, las viñetas fueron ideadas para ilustrar situaciones, interacciones cotidianas, hábitos de estudio, convenciones culturales, rituales sociales de la vida en pandemia. El protagonista, un personaje caracterizado como joven universitario típico, fue concebido con el propósito de horizontalizar el vínculo en un contrato de lectura que busca la empatía y la identificación simétrica. Los dibujos recogieron los datos afectivos que nos habían provisto las encuestas y fueron especialmente diseñados para contribuir a la percepción de sensaciones cotidianas y urbanas sobre la pandemia y el distanciamiento social.



Figura 8



Figura 9

¿Por qué imemes? Los imemes son poderosos replicadores culturales de alcance viral, que utilizan como vehículo a las redes sociales y como soporte, los materiales provenientes de la cultura y los medios de comunicación. Elegimos comunicar la idea de cuidado a través de imemes, precisamente

por su enorme capacidad de transmisión. Pensamos que la utilización de los imemes podría, a la vez, contribuir a la simetrización del vínculo con el destinatario de la campaña, exhibiendo contenidos que dieran la apariencia de estar confeccionados por los propios usuarios y a la vez, apelar a su acción de cuidado, haciendo que participen en la divulgación. Con esto no pretendemos apoyar enfoques de matriz biológico-evolucionistas que conciben a los sujetos como sus vectores retransmisores. Antes bien, postulamos que los memes son signos y como tales, “todos los signos transmiten ideas a las mentes humanas” (Peirce, 1987: 220), ideas que, al conectarse con otros signos son capaces de producir un número ilimitado de interpretantes referidos a las múltiples facetas de un objeto. Hecha esta aclaración, los imemes son signos que retoman discursos previos, integrando un proceso de circulación basado en retomas hipertextuales y transmediáticas, que se viralizan rápidamente a través de las redes sociales. En este sentido, son expresiones creativas y multi participativas través de las que los sujetos “negocian las identidades culturales y políticas” (Shifman, 2014: 177). Entre las operaciones semióticas que despliegan los imemes, se destacan las icónicas (imitativas, miméticas), pero inmediatamente, el sentido así mostrado se convierte en regla de acción. Esto es así porque en virtud del ingenio y el humor que los caracteriza, llevan implícitas sus propias condiciones de idoneidad para su replicación: el imperativo de compartir, gustar, comentar, etiquetar. Puede decirse, entonces, que fundados sobre el acto manifiesto de *imitar* realizan el acto no explícito de *compeler a una acción*. La comunicación memética lleva, por lo tanto, una ventaja frente a los discursos preventivos tradicionales y es que no exhortan desde una posición pedagógica donde el destinatario es conminado a un rol pasivo, sino que demandan por un lado, la actividad interpretativa de los destinatarios, que ponen en juego asociaciones con bagajes simbólico-culturales compartidos y se traducen en operaciones de construcción de significados y hábitos y comunidades de afinidades (Gee, 2004: 9; Knobel y Lankshear, 2020). En este sentido un imeme no transporta meramente un mensaje sino una fuerza ilocucionaria similar a la de las comisivas, que interpelan a quien lo recibe, a compartirlo. Así, cuando compartimos un imeme, nos hacemos presentes para otros, hacemos perceptible nuestra presencia en línea y —reformulando a Deleuze (1993)— compartimos un concepto, un afecto, un precepto (sic). Fue así que el imeme sirvió, en un contexto de distanciamiento social en el que las interacciones se daban entre sujetos mediatizados (Igarza, 2021), como dispositivos mini-

## ■ Interacciones mediatizadas

instruccionales para la acción de compartir y para compartir consignas de acción (Bitonte y Siri, en prensa en este volumen), en este caso, orientados a la producción de reglas de cuidado y de contacto real.

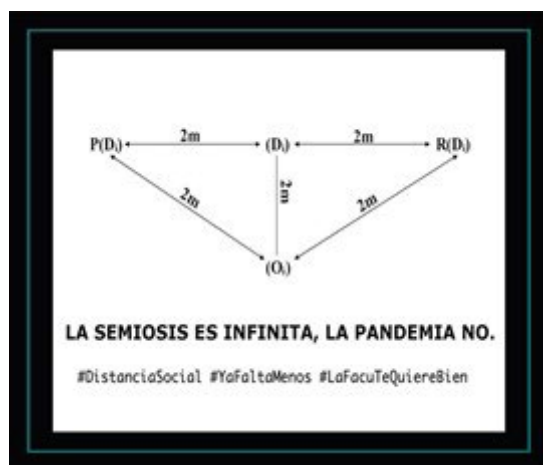


Figura 10

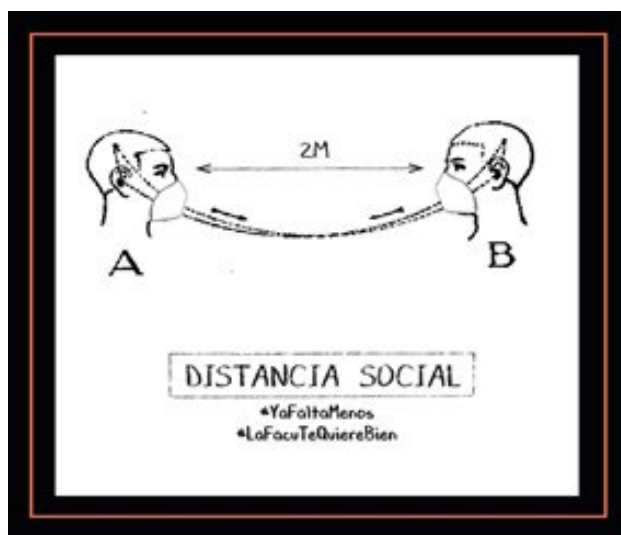


Figura 11

¿Por qué los Hashtags? Tag significa etiqueta, esto es, un género descriptivo, de los primeros que surgieron en la historia de la escritura, con el fin de adherirse a un objeto para identificarlo. Es así como entran los tags en el entorno digital, para identificar imágenes y personas en redes sociales como

## ■ Interacciones mediatizadas

Facebook, Instagram, Twitter. Pero el hashtag no es solamente eso sino mucho más: sirve para identificar temas de conversación a seguir o a comentar. En este sentido, el hashtag en lenguaje html funciona a la vez, como metadato y como una especie de travesaño o anclaje a un canal de discusión (Proulx, 2019). Actualmente, es también un recurso que señala el carácter conversacional de una imagen digital. De ahí que incluimos hashtags en las piezas gráficas de la campaña, porque pensamos que podían resultar más efectivos que la mera descripción al posibilitar, a la vez, hipervincular contenidos gráficos, como puntos de acceso metonímico a la tópica del cuidado, apelar a la acción y catalizar conversaciones en torno a un tema (Proulx, 2019). En cuanto a su forma, se usaron las modalidades enunciativas de posibilidad y la valorativo-afectiva, evitando verbos en imperativo y en futuro. Los hashtags-slogan fueron los siguientes: #PodésCuidarte #PodésTomar-Distancia #LaFacuTeQuiereBien.

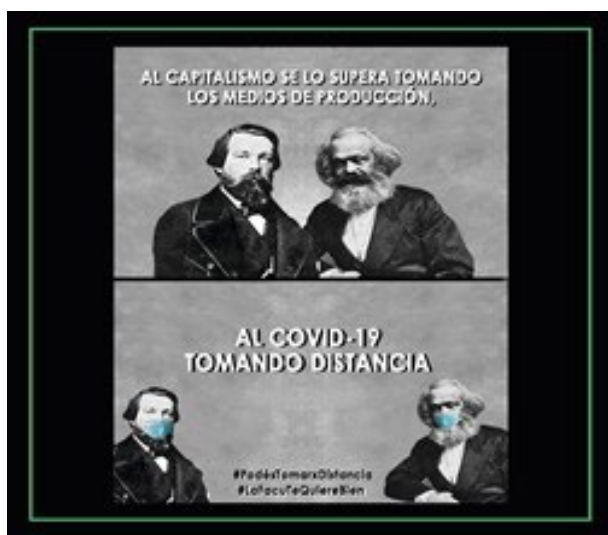


Figura 12



Figura 13

## Conclusión

Las campañas de prevención son un tipo de discurso cuyo propósito es alertar o concientizar acerca de un problema —por ejemplo, en este caso sanitario y social— y producir, modificar o desalentar determinadas conductas de riesgo. Tal como observamos en el sondeo preliminar, los modelos tradicionales de comunicación preventiva oficial suelen ser fuertemente directivos, se basan en locuciones instruccionales emitidas por un enunciador didáctico, sea el Estado u otra instancia institucional sin rostro (organismos oficiales, científicos, comunicacionales) o con un rostro vicario (superhéroe, celebridad, etc.). En oposición a este esquema contractual, procuramos incentivar conductas de cuidado neutralizando las relaciones de poder, comunicando consejos basados en el beneficio del estudiante y en su capacidad de discernir lo que le conviene. Para sostener esta posición encontramos apoyo, por un lado, en el modelo del consejo planteado por Verón (1988), que buscaba evitar el estilo objetivo, moralizante y prescriptivo del discurso institucional y articular las dimensiones afectiva y vincular con el uso de géneros que enuncian desde el saber popular. Y por otro lado, nos basamos en el modelo cognitivo de consejos expuesto por Tobar y Pulido (2018). Este enfoque contribuyó a evaluar las variables de costo-beneficio para el destinatario, opcionalidad (libertad de decidir si realiza o no la acción) y neutrali-

zación de las relaciones de poder. Ambos modelos convergen en una aproximación construccionista y pragmática que concilia las condiciones sociales de producción con la operatoria de mecanismos cognitivos de construcción del sentido, tales como las interpretaciones metonímicas suscitadas por la enunciación de consejos. Asimismo, a través de la retórica de la historieta y de la memética buscamos crear las condiciones para compartir la matriz pedagógica del cuidado y concientizar a los jóvenes universitarios desde un lugar de simetría. Nos dirigimos a nuestro destinatario con su mismo lenguaje, ajustando las gramáticas, buscando disminuir la asimetría constitutiva del discurso pedagógico con estrategias cómplices basadas en el beneficio del destinatario y asociadas a recursos mitigadores de obligatoriedad y reforzadores de la opcionalidad. Tal concepción nos permitió apelar a la identidad socio-individual de los jóvenes, en términos no meramente de comunicar, sino de compartir la acción de comunicar responsabilidad y cuidado, de resignificar mediante contenidos gráficos replicables, sensaciones, experiencias y percepciones arrancados de los paisajes pandémicos del espacio-casa y el territorio ciudad y ofrecer la posibilidad de decidir, con el único imperativo de compartir conductas seguras. Esto resulta especialmente relevante toda vez que se trata de enunciados cuyo interpretante entraña conocimiento, sentimiento y fundamentalmente, una acción, como es el caso de la comunicación preventiva. Desde estos fundamentos, se entiende por qué los efectos de sentido, en el sentido del poder de un discurso (Verón, 1995) no dependen exclusivamente ni del contenido enunciado ni exclusivamente del contexto, sino también, de la forma de su expresión ■



Figura 2

## Bibliografía

Bajtín, M. (1982). "El problema de los géneros discursivos". En *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bitonte, M. y Gurevich, A. (2021, en prensa). "Aislamiento social, preventivo e indicial. Pedagogía viral del contacto". deSignis.

Bitonte, M. y Siri, L. (en prensa en este volumen).

Deleuze, G. (1993). "Percepto, afecto y concepto". En *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.

Escudero, L. (2020). "Antropología Cultural del Meme COVID-19: estrategias de comunicación entre epidemia y pandemia". *Revista Chilena De Semiótica* 14. pp. 6–24.

Igarza, R. (2021). *Presencias imperfectas: el futuro virtual de lo social*. Buenos Aires: La marca.

Proulx, Ch. (2019). "D'art à mème : Destinations, usages et visibilités en ligne de photographies d'œuvres d'art éphémères". [ *Réel Virtuel* ] 7, "Images en transit: trajectoires et réarticulations". Disponible en: (<http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/retracer-parcours-images/art-meme>).

Shifman, L. (2014). "The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres". En *Journal of visual culture*, 13(3). Los Angeles, London, New Delhi, Singapore y Washington DC: SAGE Publications. pp. 340–358.

Steimberg, O. (2013 [1977]). "Los poderes de la historieta" y "¿Cómo una historieta enseña a su gente a pensar?". En *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un 'arte menor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. pp. 25-51 y pp. 107-133.

\_\_\_\_\_. (2005 [1993]). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). "La historieta en la escuela: descubrimiento del estilo". *Estilo de época y comunicación mediática*. pp. 155-155.

Tobar, C. Muñoz; Pulido, Quezada, W. (2018). "Valor construccional y prototipicidad de metonimias para aconsejar. Contra una lectura fuerte de la tesis fundacional de la pragmática lingüística". *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile*. 39. pp. 24-47.

Verón, Eliseo (1985). "El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP. pp. 181-192.

\_\_\_\_\_. (1988). "Aconsejar sin sermonear. Búsqueda de una estrategia comunicacional en contra del consumo excesivo de alcohol". *Medios & Medios*, 0. Buenos Aires. pp. 8-17.

## ■ Interacciones mediatizadas

\_\_\_\_\_ (1993 [1988]). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1995): "Semiosis de lo ideológico y del poder". En *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp.43-51



### Como citar

Bitonte , María Elena y Steinberg, Lorena (2022). *Universidad y pandemia: Reflexiones sobre el contacto pedagógico en tiempos de Covid-19*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### Sobre los autores

*María Elena Bitonte*

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Lorena Steinberg*

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina



### Link a la presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=bcYPduDDADw&t=4781s> (Mesa 2 TC: 52.27)



**¿Cómo asombrarse frente a  
los emergentes educativos?  
Cuando los estudiantes recrean  
un país en Minecraft.**

*Como se surpreender diante  
das emergências educacionais?  
Quando os alunos recriam um país  
no Minecraft.*

*Julio Alberto Alonso.*





## Resumen

Para los distintos niveles educativos el escenario del COVID-19 se presentó problemático, desafiante y agudizó muchos aspectos de la experiencia escolar que ya estaban presentes en la práctica docente. Si bien la cuestión prioritaria a resolver fue cómo adaptar nuestros programas (pensados para la presencialidad) a las diferentes pantallas de nuestros estudiantes; poder resolver los distintos emergentes en cada encuentro virtual determinó las condiciones de cursada e instancias de aprendizaje. Esta ponencia propone recuperar, explorar y analizar las estrategias adoptadas, los intercambios discursivos y la experiencia de los estudiantes en el trabajo sobre Narrativas Transmediáticas Interactivas, en modalidad virtual con estudiantes de 3er año secundario en un Bachiller en Artes Visuales de una escuela técnica en el contexto de la pandemia del 2020. Buscaremos responder las siguientes preguntas: ¿cómo introducir la idea de Narrativas Transmediáticas Interactivas?; ¿cómo adaptar los trabajos grupales frente a unos sistemas de intercambio que son predominantes para una modalidad broadcast?; y finalmente, ¿cómo asombrarse cuando un grupo de estudiantes crea un universo narrativo e interactivo dentro de un videojuego como Minecraft?

## Palabras Claves Castellano

videojuegos, educación, interfaces, mediatizaciones





## Resumo

Para os diferentes níveis de ensino, o cenário COVID-19 foi problemático, desafiador e aguçou muitas questões da experiência escolar já presentes na prática docente. Embora a questão prioritária a resolver fosse como adaptar os nossos programas (concebidos para atendimento presencial) aos diferentes ecrãs dos nossos alunos; poder resolver as diferentes emergências em cada encontro virtual determinou as condições das instâncias de estudo e aprendizagem. Esta apresentação se propõe a resgatar, explorar e analisar as estratégias adotadas, as trocas discursivas e a vivência dos alunos no trabalho sobre Narrativas Transmídia Interativas, na modalidade virtual com alunos do 3º ano do ensino médio em um Bacharelado em Artes Visuais de uma escola técnica no contexto da pandemia de 2020. Buscaremos responder às seguintes questões: como introduzir a ideia de narrativas transmídia interativas ?; Como adaptar o trabalho em grupo frente aos sistemas de troca predominantes para um modo de broadcast? E, finalmente, como você pode se surpreender quando um grupo de alunos cria uma narrativa e um universo interativo dentro de um videogame como o Minecraft?

## Palabras Claves Portugués

videogames, educação, interfaces, mediações



## ¿Cómo enseñar / introducir la idea de Narrativas Transmediáticas Interactivas?

Una buena forma de pensar/introducir a las Narrativas Transmediáticas Interactivas sin aún contarles específicamente de qué se tratan es jugar con los/as estudiantes separando cada término en un ejercicio. El objetivo es que practiquen narrar en vez de memorizar, usar imágenes para presentar y lograr que los usuarios interactúen con sus presentaciones.

Jugar con los/as/es estudiantes en donde cada término implica una ejercitación:

- **Narración:** narrar en vez de memorizar. Se explica a los/as estudiantes que tendremos una serie de ejercicios para mejorar sus habilidades en el uso de las herramientas tecnológicas y también de sus habilidades narrativas. Que deberán trabajar en grupo y que esta será una oportunidad para aprender a narrar y presentar, pero también lograr una interacción con los usuarios, lectores o espectadores.

A partir de allí les pedimos que se agrupen (de forma libre) y elijan un país de su preferencia (yo les pido que elijan 3 y descarto según las elecciones de los últimos años). Una vez hecho esto, que realicen una primera presentación oral (sin soporte visual) en donde describan el país elegido con sus primeras características en términos generales.

- **Transmedia:** usar plataformas de presentación con imágenes. Con el país elegido, el grupo deberá presentarlo ante el resto de los equipos ahora usando sólo cinco imágenes. Deberán usar una plataforma de presentación de imágenes (Power Point / Google Slides / Reproductor de fotos de Windows) La imagen debe poder sintetizar y anclar lo que comentarán en grupo en el encuentro. Tendrán 5 minutos (1 minuto por diapositiva) y debemos poder reconocer al país sin que mencionen su nombre para que adivinen sus compañeros. Siendo que en el tercer año ya cuentan con ciertos conocimientos de geografía ya están incorporados, en esta presentación se reforzará el adecuado uso de la palabra en términos de claridad, tiempo y distribución entre los integrantes del grupo.

- **Interacción:** dinámica de interacción con usuarios (compañeros/as y grupo docente). La tercera presentación del país incluye afinar un poco más la mirada y elegir un aspecto cultural del mismo para presentar al grupo, pero debe ser una propuesta interactiva. Es decir, el docente y/o el grupo de estudiantes debe poder participar de alguna actividad mientras presentan. Aquí los estudiantes deberán “performar” como docente y además de contar el aspecto cultural, deberán buscar cambiar el registro para dar indicaciones y enseñar/contar algo para que el resto participe. He recibido ejemplos de comidas (los más valorados, ¡ja ja!), pintar huevos de pascua como los rusos, bailar danzas escocesas (con el kilt, claro) o lo más desafiante hasta ahora: recorrer una reconstrucción de Irak dentro de Minecraft, que veremos en detalle más adelante.

- **Narrar una noticia.** No fue mencionado en la presentación de la ponencia, pero agrego que luego del entrenamiento transmedia, se les propone finalmente a los estudiantes, para cerrar la actividad que vayan investigando páginas web de noticias, blogs, cuentas de Twitter, Instagram, periodistas e influencers del país elegido donde se puedan relevar noticias. Allí deben encontrar una noticia de interés, particular de ese país y recolectar toda la información posible al respecto (usando las distintas fuentes detectadas) durante cinco días. Toda la información encontrada, deberán traducirla a un cuento. El desafío es cambiar el registro de un escrito informativo a uno narrativo. Podrá hacer un escrito y subirlo a una plataforma del estilo Medium, o armar una cuenta de twitter y contarlo en forma de hilo, o una cuenta de Instagram y hacer publicaciones o stories. La propuesta es que todo lo visto anteriormente confluya en un nuevo producto transmediático.

Ahora sí, veamos el caso particular por el cual presenté en el coloquio del CIM: la creación de una ciudad en Minecraft.

## ¿Cómo adaptar los trabajos grupales frente a unos sistemas de intercambio que son predominantes para una modalidad broadcast?

Lo expresé en mi exposición en el coloquio y varios meses después sigo sosteniendo que no existe una receta secreta para responder esta pregunta, pero estoy convencido que todos/as los/as docentes tenemos nuestro propio cuaderno de anotaciones donde adaptamos y remixamos lo que vemos de otros colegas, reconocidos catedráticos de trayectoria y ahora también de influencers educativos, que nos permiten pensar y responder este interrogante.

Uno de los mayores desafíos que se nos plantearon en las actividades educativas en nuestras aulas virtuales, fueron las continuadas cámaras apagadas de los encuentros sincrónicos que nos expulsaban de nuestro cotidiano pre pandémico en donde el encuentro cara a cara era la norma y no había escape por parte de los/as estudiantes más que escucharnos. Ante este limitante u obstáculo técnico en poder de los estudiantes, opté por recurrir al consejo que nos da Alessandro Baricco en uno de sus últimos libros, *The Game* (2019) donde nos recomienda salir a explorar y reconocer nuevos territorios que están siendo habitados por los/as usuarios de la web. Y si bien esta recomendación se puede advertir en el tramo inicial cuando nos hace una lista de las plataformas que hace 20 años no existían, en mi caso la fascinación se produjo con los mapas que va construyendo capítulo a capítulo y que deja disponibles al final.

Entonces esta vieja idea de que “el mapa no es el territorio” y la posibilidad de seguir cartografiando espacios, nos debe invitar a salir de nuestras categorías etáreas impuestas por informes de marketing<sup>1</sup> y que nos alejan de lo que sucede en las plataformas que usan nuestros estudiantes. Por ello en este caso, propongo tres líneas de trabajo y articulación frente a los/as estudiantes: *habitar el lugar del otro/a/e*, *aceptar las reglas*, y *dejarse subir al caballo*<sup>2</sup>. Habitar el lugar implica que necesariamente debemos pasar tiempo

---

1. En mi caso particular, Alejandro Piscitelli me cataloga de “Fake Centennial” por las incursiones en plataformas utilizadas por los estudiantes.

2. Referencia directa al video de la experiencia en Minecraft.

dentro de las plataformas utilizándolas más allá de los primeros intentos por entender la interfaz y sus posibilidades. En ese sentido, el poder aceptar las reglas no está vinculado directamente a los términos y condiciones de las plataformas, sino a las prácticas que se han establecido por los/as usuarios/as que están representados en nuestros estudiantes. Escucharles, atender a sus prácticas y comentarios sobre cómo usan estos espacios digitales en su vida cotidiana. Por último, un título totalmente fuera de academicismos, pero que podemos recuperar en relación a los dos anteriores: dejarse subir al caballo implica dar control a los/as estudiantes de lo que suceda en la dinámica áulica. Si seguimos al pie la indicación sobre el ejercicio ligado a la interacción, entonces debemos saber que la misma no se genera de forma espontánea, debemos diseñar el escenario para que esto suceda y que podamos lograr una completa incorporación del grupo que presenta y esto también es darle las riendas de cómo se organizan los tiempos y espacios para las actividades. Me ha sucedido que me llevaran al patio de la escuela, o que salgamos a caminar por los pasillos, que me disfrazaran de pre socrático o que terminara bailando con un kilt escocés. En este caso particular, cuando me propusieron utilizar el videojuego Minecraft como espacio del trabajo, si bien implicó varios pasos de configuración previa en mi computadora, en un momento tuve que “soltar” el control sobre lo que sucedía en relación a su propuesta e invertir la recomendación de Edith Litwin y dejar que ellos me agarraran de la mano a mí. En síntesis, dejarme asombrar.

### **¿Cómo asombrarse cuando un grupo de estudiantes crea un universo narrativo e interactivo dentro de un videojuego como Minecraft?**

Luego de esta previa, y si aún no lo vieron, el enlace al video es el siguiente: Navegando Minecraft: [https://www.youtube.com/watch?v=wJ3pqY\\_ofVA](https://www.youtube.com/watch?v=wJ3pqY_ofVA), dura catorce minutos y recomiendo verlo completo. Luego de ver una vez más el video, sigo preguntándome «¿Esto lo hicieron ustedes?», como interpelación al trabajo que realizaron Agustín Aguilar, Manuel Pérez Erramouspe y Franco Orban, en ese entonces 3ro Bachiller en Artes Visuales (2020) durante la pandemia, porque no deja de asombrarme pero también muestra las desconfianzas que aún persisten en nuestra práctica docente. Entender

## ■ Interacciones mediatizadas

que se pasaron 10 horas construyendo un mundo en Minecraft es una anécdota que me llevaré por siempre. ¿Cuántas veces medimos el tiempo que nos lleva el estudio o realización de un ejercicio? ¿Vale la pena?

Vuelvo a insistir, dejarse subir al caballo implica entender y aceptar que si bien no soy experto en Minecraft, realicé un curso breve con ellos donde estuvieron enseñando durante dos semanas como instalar el programa y conectarme en red con ellos para poder habitar ese mundo narrativo interactivo con ellos. El resultado está a la vista. Ahora bien, retomando una de las preguntas, el fierro caliente de estos procesos: el momento de la evaluación

## ¿Cómo evaluar estos procesos?

Podemos ver ciertas continuidades garantizadas por los estudiantes cuando encontramos que el mundo construido toma como punto de partida la bandera del país y un cartel con el nombre del docente y abajo un atril donde debía subirme a poner la nota del trabajo hecho.



**Figura 1: Entrada al mundo 'Irak' construido en Minecraft por los alumnos**

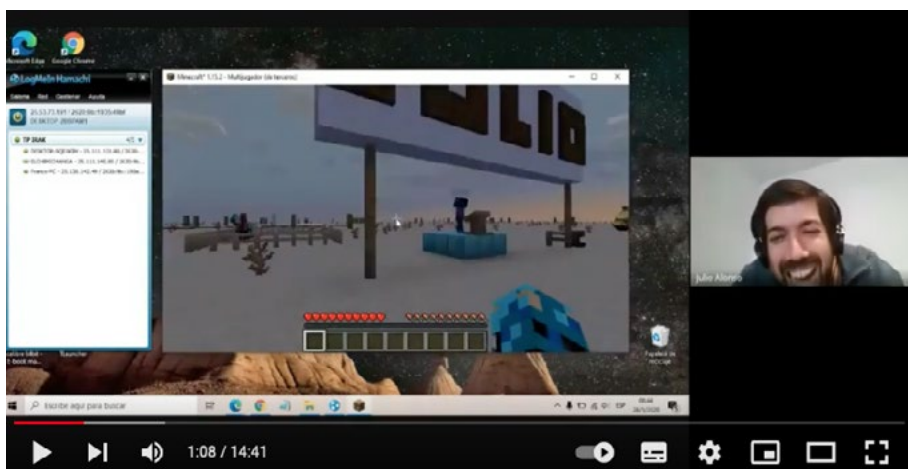


Figura 2: Atril construido para que el profesor comunique la nota a los alumnos

¿Qué pasa con las pruebas? fue una de las primeras preguntas que salió con la noticia de la pandemia. Efectivamente estamos acostumbrados a que las evaluaciones sean presenciales, y la posición de estar a la distancia nos planteó un nuevo escenario. Nuestro sistema educativo está organizado no sólo como un espacio de aprendizaje, también funciona como un sistema de acreditaciones de ese saber aprendido. Y eso, seguramente, motoriza las grandes preocupaciones en esta situación: ¿cómo apruebo? ¿cuándo apruebo?, pero más importante: ¿cómo doy cuenta que aprobé?.

Este camino no fue fácil porque primero tuvimos que adaptarnos a las nuevas plataformas, lenguajes y tiempos que este aislamiento requería. La casa, la escuela y el trabajo confluyen todos en un mismo lugar. Y si bien estos son comentarios más generalistas sobre cómo evaluar en pandemia, por otra parte, me interesa pensar cómo evaluar este tipo de productos particulares, que estoy seguro que pueden y deben existir post pandemia. En la presentación de la ponencia, recordaba un tweet del Prof. Walter Sosa Escudero (UdeSA) que remarcaba que si la educación virtual era igual a mirar clases por YouTube / Zoom, y el comentario del Prof. Ignacio Carballo (UCA) sobre que transformación digital no es digitalización, entonces el desafío en la evaluación debe ir más allá de la mera repetición (ninguna novedad) y avanzar hacia la apropiación de los contenidos no solo en producciones multime-

## ■ Interacciones mediatizadas

dia, si no plantear la dimensión transmedia que incluye la interacción de los usuarios involucrados en la misma. Poder vivir y actuar esa evaluación.



Figura 3: Captura de Twitter

Dentro de la exposición en el Coloquio del CIM, en el momento de preguntas y respuestas, el Dr. José Luis Fernández me consulta: “de lo digital a la transformación, profundizá cómo evaluás una transformación”<sup>3</sup>, y aquí sumo la respuesta sobre la complejidad que supone trabajar con este tipo de procesos dentro del aula y como compartir el momento de evaluación con los estudiantes. En estos casos, siguiendo la metáfora de los territorios sin explorar, trato de generar una línea de vida<sup>4</sup> que me permita regresar a los lugares seguros que todos/as los/as docentes podemos reconocer como:

3. La pregunta puede escucharse en la grabación de la mesa del coloquio donde se expuso esta ponencia, en el minuto 3:21:00 del siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U>

4. Se llama así a la herramienta que resulta imprescindible para la seguridad de los empleados que realizan sus funciones en altura o exploradores de escalada vertical.

## ■ Interacciones mediatizadas

- Entrega de tareas en tiempo y forma
- Calidad de la tarea entregada (detallada, articulada y completa)
- Actividad pertinente en clase
- Expectativas de logro hacia el trabajo autónomo

Para este caso particular, no era tan interesante el contenido mismo de la consigna, una presentación donde tuviera que participar interactivamente, donde el horizonte imaginario eran preguntas y respuestas, y el equipo de estudiantes decide dar vuelta la consigna, llevándome a otro territorio. Esto me trae un nuevo panorama o piso, porque si solidifico este ejemplo y no lo trato como emergente particular, los próximos trabajos deberían ser como esta propuesta realizada en Minecraft para poder evaluar en comparación.

## Breve conclusión

Retomo uno de los puntos importantes de la ponencia y que rige la experiencia, transformación digital no es digitalización. Debemos seguir apostando por los espacios de cambio concreto tanto en nuestras prácticas como en las posibilidades que abrimos a nuestros estudiantes. No hay fórmula mágica, nunca la hubo. Es un trabajo de diálogo constante con nuestros estudiantes para abrir estas oportunidades, y por supuesto dejarse asombrar por ellos/as. ■

## Referencia

Baricco, A. (2019) *The Game*. Buenos Aires, Anagrama.

Litwin, E. (2005) *De caminos, puentes y atajos: el lugar de la tecnología en la enseñanza*. Conferencia Inaugural II Congreso Iberoamericano de Educación y Nuevas Tecnologías. Ciudad de Buenos Aires 30 de junio, 1º y 2º de julio.

## ■ Interacciones mediatizadas

Maggio, M. (2018). *Reinventar la clase en la universidad*. Ciudad. Autónoma de Buenos Aires, Paidós.

Piscitelli, A. (2009) *Nativos digitales. Dietas cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de participación*. Buenos Aires, Santillana.

Piscitelli, A. y Alonso, J. (2020) *Innovación y barbarie. Verbos para entender la complejidad*. Barcelona, Editorial UOC.

Scolari, C. (2018) *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, complejidad*. Barcelona, Gedisa.



### **Cómo citar este artículo**

Alonso, Julio Alberto (2022). *¿Cómo asombrarse frente a los emergentes educativos?*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### **Sobre los autores**

Julio Alberto Alonso

Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, (UBA)



### **Link a la presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U&t=12067s> (Mesa 6 TC: 2.05.18)





# **Plataformas y artes escénicas**

*Plataformas e artes cênicas*

*Mónica Berman*





## **Resumen**

Establecer vínculo fluido entre las artes escénicas y las plataformas implica un desafío argumentativo por una simple razón: son universos que aparecen en general como aislados entre sí, en general, en función de una perspectiva parcial de lo escénico. Este artículo busca señalar que la inclusión de propuestas de artes escénicas en entornos digitales es apenas un paso más en un entramado mucho más complejo y extenso cuyas vinculaciones buscaré señalar.

## **Palabras Claves**

Artes escénicas, Plataformas, vida trasmediática de las artes escénicas





## **Resumo**

Estabelecer um vínculo fluido entre as artes cênicas e as plataformas implica um desafio argumentativo por uma razão simples: são universos que geralmente parecem isolados uns dos outros, geralmente baseados em uma perspectiva parcial do cênico. Este artigo busca apontar que a inclusão de propostas de artes cênicas em ambientes digitais é apenas mais um passo em um quadro muito mais complexo e extenso cujos vínculos procurarei apontar.

## **Palavras chave**

Artes cênicas, Plataformas, vida transmídia das artes cênicas.





## Un objeto expandido: fenómeno escénico.

Es imposible suponer que entre los lectores de este texto haya alguien que desconozca el término “teatro”. Es menos probable que la reflexión sobre ese objeto sea extensa, de larga data y profunda. Es altamente factible que los lectores de este artículo incluido en una publicación de CIM sepan muy bien de qué se habla cuando se habla de plataformas, de mediatizaciones, de redes sociales, así que la decisión es dar eso por sentado y dedicarme a plantear de qué modo concibo lo “teatral” para señalar las vinculaciones entre un conjunto y el otro. De más está decir que el modo en el que se construye el objeto tendrá incidencia en ese vínculo.

Abandoné el término “teatro” hace muchos años y solo lo uso cuando el anclaje referencial es indispensable para no desarticular la comprensión. El primer paso será bajar lo escénico del escenario (es, por supuesto, un gesto simbólico). O tal vez, subrayar que, de ningún modo, lo escénico se restringe a ese espacio, el más visible, en el que descansa el reconocimiento colectivo.<sup>1</sup>

En el inicio de mis reflexiones se encuentra el concepto traversiano de “film no filmíco” que me habilitó un modo singular de pensar el objeto. Luego, a partir de los trabajos de José Luis Fernández, llevé adelante otros ajustes teóricos:

*“Cuando nombramos lo radiofónico nos referimos tanto a la producción de los textos cuya materialidad es el sonido, que son emitidos desde fuentes localizadas hacia audiencias indeterminadas como a su intertexto que incluye metadiscursos relativamente estables (revistas especializadas, secciones en publicaciones gráficas en general, programaciones, críticas, anuncios internos en el medio, etc) o difíciles de circunscribir como los que se esparcen en las conversaciones de la audiencia.*

---

1. También debo señalar que me referiré exclusivamente a formular algo vinculado con el mundo occidental y contemporáneo. Porque la historia y Oriente nos lleva a otras descripciones.

*Si la radio no es, entonces, solo lo que aparece sobre el parlante y es inaccesible en su conjunto para cualquier individuo, sino que es también el resultado construido por su vida metadiscursiva y lo social, lo radiofónico es el proceso de construcción de ese conjunto de fenómenos.” (2008:15)*

Esos aportes fueron el inicio para plantear que si lo “escénico”, para llamarlo de un modo económico, es un fenómeno que excede el escenario, de manera asimilable y equivalente a lo “radiofónico” se incluyen, entre otras cuestiones, su modo de circulación, su comunicación, este mismo artículo. Pero, como se verá fácilmente, la materialidad ya no es el sonido sino un problema que se las trae, y el tema del público tiene otros alcances, definitivamente complejos, entre otras cuestiones a formular, pero ya tenemos una estructura para acomodar y revisar unos conceptos y descartar otros.

Esto, por un lado, cambia el estatuto del objeto. Pero, además, permite reflexionar sobre algo que está tan internalizado que casi se olvida y que no suele registrarse en términos teóricos: existe algo que propuse llamar “una vida transmediática de las artes escénicas”.

Podemos estar frente a una puesta de un grupo de actores, absolutamente tradicional, en donde no haya mediatizaciones, etc. pero esa puesta para constituirse como tal provoca la llegada del espectador al espacio de representación con un alto grado de vida mediática (un aviso en la prensa, la radio, la tv, vía pública, volantes, todas las redes sociales, Facebook, Twitter, Instagram, etc.) pero además hasta la reserva o compra de entradas (sumado a lo que sucede cuando uno compra, que es invitado por sistema a elegir obras con ciertas características coincidentes, una decisión del sistema, algoritmos mediante), las críticas (o alguien vio una crítica no-mediatizada, no existe el género fuera de la mediatización que además es una mediación), las recomendaciones de otros espectadores en lugares como Alternativa, la cartelera misma. La cartelera también está a un click de distancia. ¿Y esto no es del orden de lo transmediático? Se elige obra, se lee la ficha técnica, se ven fotos o videos, trailers, se reserva o se compran las entradas, se revisan las posibilidades de funciones, horarios, el mapa donde figura la sala en cuestión, un click más y se accede a los medios de transporte, en fin. Por otra parte, se pueden hacer comentarios e incluso incorporarse en una serie de comentarios ajenos. Se puede acceder a las críticas de la obra y una serie

impensable de cosas relacionadas. En la plataforma de Alternativa hay castings, talleres, banners publicitarios... para lo único que había que salir de ahí era para ir al teatro. Antes de la pandemia. Coyuntura mediante, ni siquiera para ver la propuesta escénica hubo que salir de Alternativa. Algo del streaming quedó vigente, mínimo, pero quedó. Se amplió la frontera de lo posible.

Para explicar solo tomé un par de caminos. Pero los caminos se bifurcan... podemos decir que es, apenas, un ejemplo para señalar esa vida trasmediática de las artes escénicas -no olvidemos que el fenómeno excede eso que tradicionalmente se llama "obra".

Las redes por otra parte permiten desde invitar, hacer promociones, mostrar a los espectadores que se fotografiaron/filmaron al comienzo o al final de la función, vincularse con los artistas. Vamos naturalizando todas las cosas que hacemos y, en ocasiones, las mediatizaciones ya no se perciben.

Siempre un objeto tiene que devenir objeto. Hay funciones privativas y funciones no privativas: algunas sin las redes/plataformas son impensables; otras serán facilitadas, pero existían y simplemente continúan: un posteo con el aviso de un estreno, obra, horario, teatro. Luego se pueden pensar lugares intermedios como el evento ¿en qué categoría entra? Una agenda que te va a buscar, en lugar de que la busques vos.

Primer paso cumplido: pensar lo escénico como fenómeno. Acá señalé apenas algunas cuestiones, sin embargo, se comprenden las implicancias que tiene ampliar la perspectiva.

Una última aclaración, el fenómeno escénico conlleva tanto aquello que es del orden del cara a cara, como lo que es del orden de lo mediatizado. Y no tiene que ver con el concepto de obra, un espectador que le recomienda a otro una puesta en escena de manera presencial (eso que se suele llamar 'boca a boca') es parte de un fenómeno cara a cara.

## **Discursos, agentes y metadiscursos: una aproximación al**

## **fenómeno escénico.**

Para dar cuenta, de manera incompleta de este fenómeno escénico, en principio hay que señalar que cuando me refiero a “artes escénicas” incluyo teatro de texto, teatro musical, danza teatro, comunitario circo, teatro foro, teatro invisible, teatro legislativo, teatro de imagen, clown, impro, callejero, títeres/marionetas/teatro de objetos/biobjetos, sombras, teatro con arena, teatro de objetos documentales, biodrama, en entornos digitales, etc. no es difícil inferir que si estamos frente a una propuesta como *Cineamano* de Julieta Tab-bush- que trabaja con retroproyector y dibujos con arena- no tendremos las mismas reflexiones que si analizamos *Archivo Filoctetes. Lemnos en Buenos Aires*, de Emilio García Wehbi-que distribuyó objetos antropomórficos hiperrealistas en distintos puntos de la ciudad- o alguna de las propuestas de Teatro Ciego, o *Travelling del Circo La Arena*, digirido por Gerardo Hochman, solo para plantear algunos ejemplos mínimos.

Se comprende que, si la categoría de “personaje” en alguna propuesta es fundamental, en otra es inexistente. Y así, con casi todo.

Ahora bien, lo verbal, lo coreográfico, lo lumínico, el vestuario, los objetos, la escenografía, los sensores de movimiento, los cuerpos, las voces en off, los trapecios, la música, detengo la lista, pero se comprende que todos y cada uno de estos lenguajes, o elementos o... a su vez funcionan en el marco de un ¿sistema? determinado por géneros o por hibridaciones o por experimentación o por conservadurismo tradicional y así sucesivamente. Con un cuerpo en escena o sesenta (no exagero, en el teatro comunitario, no es un número extraño) o con una marioneta con su manipulador/a oculto/a, en fin.

Señalo, con entusiasmo, el desorden, que, por supuesto, tiene como correlato las materialidades puestas en juego. En términos generales éste es el universo de los discursos.

Pero esos discursos son producidos por agentes: dramaturgas/os, directoras/es, actrices/actores/intérpretes, bailarinas/es; coreógrafas/os, iluminadores/as, escenógrafas/os, vestuaristas, cirqueras/os, titiriteras/os, músicas/os, programadores/as, etc. y que se incluye tanto a quienes diseñan como a quienes realizan, operan, etc.

¿Hasta dónde se extienden los agentes? Siguiendo esta línea que incorpora el proceso de construcción discursivo pero que de ningún modo puede eludir la puesta en escena nos habilita para sumar gestores/as, programadores/as de sala, productores/as, acomodadoras/es ¿se comprende por dónde voy? Desde esta perspectiva, los/as espectadores/as, también.

¿Por qué entraría en categoría de agentes el ítem espectador/público/audiencia/espectador? Menciono todos los términos, que de ningún modo son sinónimos porque sin esta categoría no hay artes escénicas. Pero los modos de intervenir son muy diversos. En el teatro del Oprimido de Augusto Boal, la categoría espectador, propuesta en 1973/4 implica la doble función -véase la relación con la noción de prosumidor, que por otra parte es posterior en el tiempo- los roles se alternan.

También es interesante el doble rol que puede atribuirse, incluso a un espectador “común”, que es agente en tanto asiste/vivencia una puesta y en tanto produce metadiscursos en sus conversaciones cotidianas sobre la puesta en cuestión. Es decir, quien especta potencialmente deviene en productor/a de metadiscursos.

Hay dos aspectos/borde: el programa de mano<sup>2</sup> (y quienes lo hacen) y las fotografías (y quienes las sacan). No voy a desarrollar, pero en ocasiones se le pide al público que lea/observe el programa de mano antes de iniciar la función. Con las fotografías de escena puede aparecer eso que hoy se llama “spoiler” en algún momento de la puesta, se reconoce la foto que circula y que ya ha sido previamente advertida.

Queda la instancia de los metadiscursos: la crítica y quienes la producen, la historia y quienes la escriben, las investigaciones y quienes las llevan a cabo, agentes de prensa, docencia, todo el conjunto vinculado con la comunicación y quienes lo llevan a cabo, etc.

Y acá, como ya anticipé, tiene lugar el público/espectador/audiencia y sus conversaciones diseminadas, imprevisibles, imposibles de recuperar.

---

2. Habría que señalar que como “programa de mano” ha habido globos, latas, creados con técnica de Pop Up, CD, etc.

En las redes sociales, todas las acciones: compartir, megustear, favear, retwittear, postear, armar un reel, una historia y demases, sin olvidar que quien realiza la acción funciona como garantía del (meta)discurso producido (aquí se suman otras cuestiones que están en terreno de hipótesis, pero más del lado de las mediatizaciones que de lo escénico por eso lo menciono sin desarrollar).

### **Pandemia como dispositivo que operó para restringir y posibilitar otros modos de lo escénico.**

Las artes escénicas en entornos digitales (denominación que si bien subraya la materialidad elude, por ejemplo, la extensa tradición de la video-danza analógica) no son producto de la coyuntura. La coyuntura pandémica visibilizó y multiplicó de manera exponencial el vínculo entre las artes escénicas y las hipermediaciones pero no fue su causa, presuponer esto significa errar en el diagnóstico.

Repito esto que ya señalé otras veces: en 2004 Pablo Iglesias realizó una transmisión en vivo de *Punto muerto*, una puesta en escena, por internet. En aquella circunstancia Javier Acuña lo entrevistó y sostuvo lo siguiente: “Esta experiencia brinda, por primera vez, la posibilidad de que un espectáculo teatral local pueda ser visto en simultáneo desde cualquier lugar del mundo con acceso a la red.” El teatro local en cuestión estaba situado en la ciudad de Buenos Aires.

En Barcelona, año 2001 se hablaba de Teatre Virtual; en Buenos Aires en 2005 tuvo lugar la primera edición de Tecnoescena: múltiples experiencias fueron consumidas y conocidas por un número relativamente reducido de público, pero las propuestas se multiplicaban de manera constante.

Entender que el vínculo entre las mediatizaciones y las artes escénicas es previo a la pandemia es lo que permite explicar que la mitad de los que vieron obras de artes escénicas en entornos digitales en contexto pandémico no lo estuvieran haciendo por primera vez, sino que estaban repitiendo la experiencia, como quedó demostrado en el *Informe Mediatización Artes*

Escénicas llevado a cabo por Enfoque Cultural y Alternativa ( desde la que participé en el armado de ese informe).

En estas mediatizaciones de las artes escénicas surge algo impensado para muchas propuestas del orden de lo presencial (no para todas,<sup>3</sup> pero digamos que son más bien la excepción al menos en términos estadísticos ¿o acaso no estamos acostumbrados a apagar los celulares en las salas de teatro?) La intervención, por ejemplo, en un chat en simultáneo con la expectación representa un nuevo hábito para el consumo de las artes escénicas digitales que, por supuesto, no es nuevo en absoluto respecto de otros consumos culturales o deportivos o informativos. La experiencia de las reacciones es el paradigma de ello, en Youtube o en Twitch (que además implica un juego metadiscursivo, casi sincrónico, hablar del discurso mientras se lo consume). Y que probablemente sea un camino promisorio para reflexionar sobre la novedad en los discursos de la crítica (de hecho, existen búsquedas en Tik Tok, en formato memes, etc )<sup>4</sup>

El caso de Twitch es muy interesante por algunas cuestiones potenciales: para los que somos habitué del doblete o más ¿qué herramienta más linda que recurrir a canales raideados o hosteados? ¿Acaso no son doblemente un empuje para los creadores de contenido? Doble porque los canales más grandes colaborarían con los más pequeños y en simultáneo, crecería la comunidad. Mucho para probar.

### **Propuestas del orden de lo escénico en plataformas en tiempos de**

---

3. Propuestas en las que te pedían el número de celular cuando ingresabas en la sala para enviarte mensajes/videos en el medio de la función. O propuestas como la de Perfil Bajo de Ezequiel Hara Duck o Clavemos el visto que sin celular no se podía llevar a cabo.

4. En un trabajo en curso estoy analizando nuevos modos metadiscursivos. La crítica tarda en exceso en modificarse; todo se altera, se transforma, muta y circula un discurso nostálgico de la crítica (y los críticos que ya no existen). Me interesa especialmente el tema de las reacciones, discurso crítico por excelencia, que no ha llegado todavía a una instancia de legitimación -al menos, en mi contexto/campo.-

## **pandemia**

Uno de los movimientos más potentes se inscribió en los Festivales. En nuestro país, hay Festivales teatrales de todo tipo. El Bahía Teatro (un festival de Bahía Blanca) decidió no suspender y transmitieron en vivo, pero ¿el qué? Podíamos ver a los organizadores cada uno en sus casas planteando un lugar de resistencia, de encuentro-pantallas mediante-. Sucedieron cosas anecdóticas como un producto de determinada marca que auspiciaba el festival que era mostrado y consumido en el hogar de quien llevaba adelante la presentación. Organizaron conversatorios y propusieron obras.

A medida que fue avanzando el año, la organización de los Festivales se fue complejizando (también fueron apareciendo subsidios porque se habilitaron ítems para cosas que no habían sido previstas). En el Festival Nevadas Internacionales de Teatro, con sede en Bariloche, por ejemplo, hubo un hall virtual en que se podían encontrar los espectadores para conversar antes o después, un lugar para escuchar música, un encuentro con los artistas...

El Festival de los Pompetriyos, el grupo de teatro comunitario de Parque Patricios, tomó una decisión particular: las obras las pasaban “grabadas” pero los talleres que organizaron se llevaban a cabo a través de Zoom. Sabemos perfectamente que con los tutoriales se pueden aprender muchas cosas, pero ellos decidieron que ése debía ser el lugar del encuentro, la posibilidad de preguntar, de intercambiar, de mostrar lo que estaban haciendo.

En estos casos de ejemplo, todos los acontecimientos existían previamente. En la coyuntura pandémica se adaptaron a las plataformas como pudieron. Fueron festivales en plataformas. Podríamos decir una transposición de festivales.

Sin embargo, también hubo eventos para las plataformas. Como el caso de *Títeres resistiendo al coronavirus*, una propuesta nacida de unos titiriteros mexicanos que armaron un programa alucinante invitando a titiriteros de todo el mundo para que contaran su actividad y mostraran parte de su obra. Transmitían por Facebook Live. Con una organización temática a partir de la cual armaron grupos de titiriteros (Objetos trasatlánticos, Seguimos resis-

tiendo, De lo clásico a lo contemporáneo, etc.) produjeron un material de una riqueza inefable.

Pero también hubo, y esto fue lo predominante, un espacio para la categoría de “obra”. Propongo una clasificación (provisoria) de los modos de las funciones presentadas “en” plataformas o “para” plataformas y una instancia, a la que José Luis Fernández, probablemente denominaría “de maduración”, en las que estas plataformas están tematizadas.

### **Funciones filmadas**

En este caso la obra existe al margen de la plataforma, tiene existencia previa. La plataforma (YouTube o algunas “institucionales” o creadas para la ocasión ) es el medio de distribución. Sin embargo, en algunos casos, como la del Cervantes Online cuando llegaba el momento del “estreno” (es decir, cuando la subían para que fuera visualizada) había un acompañamiento de la institución a través del chat; ese chat era operado de manera sincrónica y los espectadores/audiencias constituían una comunidad que no tenía coincidencia espacial física pero sí temporal. Tenían la posibilidad de comentar, de presentarse, de aplaudir vía emoji. Esta actividad estaba en manos del área de Gestión de Públicos del teatro. También se invitaba a participar a los artistas de la obra. De ningún modo es un detalle poco pertinente (acá tiene sentido insistir en la noción de fenómeno escénico). Es cierto que la “obra” no puede modificarse porque como todo lo filmado, ya es del orden del pasado, pero ¿los espectadores-audiencias que asisten/viven/presencian ante la pantalla no se modifican? Negar esto, implicaría que lo escénico los deja afuera.

Voy a referirme a un caso intermedio, muy interesante, que es el que vi con dos propuestas de teatro comunitario: *Callará el silencio*, historias de cartón de los Pompapetriyazos y *Barracas*, un barrio en experimento social del Circuito Cultural Barracas.

¿Por qué digo que es un lugar intermedio? Porque el encuentro en primera instancia es sincrónico. En el caso de los primeros, Los Pompas, no vemos a los intérpretes ¿o a los integrantes del grupo? Quién puede saberlo. Porque

lo que vemos son los pies. Están, pero parcialmente, los sabemos en coincidencia temporal pero no los reconocemos. ¿Quién podría reconocer a una persona-en nuestra cultura- por sus pies? Se construye un “cada uno en su casa”, de la que vemos un pedacito muy pequeño: aquél alcanzado por el lugar donde se ubican los pies. Nos mandan a un link de Youtube, allí vemos la propuesta que ha sido filmada y luego volvemos a la sincronización. Para encontrarnos como en la sala luego de la puesta, para compartir aplausos y opiniones.

En el caso de la presentación del Circuito Cultural Barracas, sucedía algo parecido. Ahí el chat estaba muy activo. Uno que pedía un caramelo de miel, otra que rogaba por la primera fila, la sorpresa de cruzarse con una tercera persona, en fin. Vengan a decirme que no estábamos todos ahí aunque no compartiéramos el espacio físico. Nada más ni nada menos que lo que sucede en cualquier otra mediatización que nos atraviesa tan cotidianamente que ni nos damos cuenta. Luego venía la propuesta-ficcional-grabada y luego en la plataforma del principio el encuentro entre hacedores y espectadores.

Es probable, pienso, que este tipo de búsqueda esté asociada a un conjunto tan particular como lo es el del Comunitario, que incluye muchos integrantes y que, además, viven lo teatral como una fiesta. Como, sin embargo, es un teatro de vecinos probablemente sea difícil enfrentarse a construir un hecho vivo frente a una cámara-solos, en sus casas, porque están habituados a una construcción colectiva.

### **Funciones en vivo/on line:**

Aquí no tenemos el registro grabado sino una transmisión. La propuesta se realiza en el mismo momento en el que espectador/audiencia la vive/ve/presencia frente a la pantalla. Por lo tanto, lleva el mismo riesgo de acontecimiento que si sucediera en el espacio físico compartido. Si se olvida la letra, si se tropieza, si pierde el pie (estos incidentes que serían un “error” en algunos géneros, serían constitutivos de otros, pero se comprende).

En esta zona hubo muchas propuestas, me referiré a algunas de las que conocí bien al principio de la cuarentena porque, sin duda, el paso del tiempo

fue ajustando diversas cuestiones y atender a las pruebas ajenas permitió avanzar. El comentario no es menor ya que con el tiempo se fueron experimentando modos de borrar la plataforma, maneras de trabajar el eje mirada-cámara, juegos de continuidades, etc.

Empezaré por una plataforma creada para la ocasión: Teatro UAIFAI “Obras escénicas en vivo, transmitidas on line” indicaban que “no era teatro tradicional, ni teatro leído, ni registro de teatro en video, que eran experiencias escénicas en vivo con artistas en vivo”. ¿Qué proponen? Una reconstrucción del acontecimiento escénico, tal como lo conocemos tradicionalmente, en donde no solo se focaliza el tiempo presente sino que se mantienen otro tipo de “rituales”: hay un día y horario fijo (perdón por la aclaración pero hubo muchos “falsos vivos” ), el precio estaba diferenciado por lugar geográfico (como todos entendemos en la Argentina esto es crucial), con un link de acceso se entraba a la sala virtual, no se podía interactuar con los artistas- ni antes, ni después- el espectador se constituye como lo hace el espectador de un tipo de teatro - y al final de la función se envía un correo electrónico para dejar las opiniones. Existe ahí un juego de diferir algo que en general no se difiere ¿qué son los aplausos sino una opinión sobre lo vivido/experimentado?

Es necesario subrayar que el acontecimiento escénico se produce en sincronía y que el espectador/audiencia que, en la presencialidad, tiene la posibilidad de “interactuar” tiene aquí cortada esa vía. Lo que implica una toma de decisión. Según mi hipótesis esta elección quiere preservar/valorizar el contenido artístico en este marco tan singular.

En la misma línea, función en vivo/on line, trabajaron Julia Sigliano y Manu Mansilla (titiriteros) con *La fabulosa aventura de Teo y los libros*. Acá armaron un grupo de WhatsApp con todos los futuros participantes. Nos queda claro qué es ser parte de uno de estos grupos. La cantidad de eventos (elijo el término con su doble acepción: suceso imprevisto/ suceso importante y programado) por las que se arman estos grupos- de duración profundamente diversa-nos constituye en comunidad escénica específica frente a este acontecimiento en particular. Estamos unidos por la función futura. Es allí en donde nos compartirán el link un ratito antes de dar “sala virtual” . Como la función se ve en vivo por Youtube, se habilita el chat y ahí la comuni-

dad interactúa. Como hay espectadores de muy diversos lugares del país, la percepción de una comunidad ampliada es increíble, como además es una propuesta para niñas y niños se lee un “acá estamos en tal lugar (Misiones, Pergamino, etc) con tales personas.”

A diferencia de las propuestas para adultos el proceso de expectación es colectivo, como sucede en las salas, no están las criaturas solas.

Me pregunto si había comentarios en el chat durante la función. No tengo la menor idea, me metí de cabeza en la propuesta y no soy capaz de decir qué sucedió en el durante. Sí sé lo que sucedió al final. Todos estábamos ahí, aunque no compartiéramos espacio físico.

Voy a tomar una propuesta más, de esta misma línea: función en vivo/on line. El caso de *Solas*, única escena. Producida desde San Juan por Lila Guzmán, Negra Lopez, Tachi Saez.

Acá las entradas se venden por Alternativa y son a la gorra virtual. Lo que se obtiene se reparte: la cuestión laboral acá está puesta en primer plano. Es del orden de lo autogestivo, mujeres y disidencias, por lo tanto, hay una decisión política, un teatro de resistencia en muchos sentidos.

El texto dramático es el mismo para quienes participan. Voy a explicar mejor: hay un texto y en una fecha determinada, una actriz de Mendoza, una de Neuquén, una de Buenos Aires, proponen su propia lectura de ese texto. Los espectadores ven las diversas versiones de manera sucesiva en la misma “función”. (Qué hermoso para pensar puntos de vista, focalizaciones, en fin). Aclaración importante: cuando hay ruptura de paradigma, las explicaciones no son fáciles porque hay mucho para reponer.

La plataforma elegida es Google Meet. No es un detalle menor, la versión, por ahora, gratuita no se corta a los cuarenta minutos como sí sucede con la gratuita de Zoom. También hay una democratización en el uso en relación con ello.

Ahora bien, el inicio implica señalar el modo de uso. Es decir, se trata de una formación de espectadores. Contar para quienes no están habituados a

la plataforma qué hacer y qué no. Elegir tipo de configuración para ver a la intérprete, no escribir en el chat, silenciar los micrófonos, apagar la cámara.

El riesgo que toman es altísimo. Porque realmente dejan en manos del/a espectador/audiencia su comportamiento. Del mismo modo que un espectador puede gritar en la sala y distraer a todos los que son parte, acá sucede lo mismo. Y puede encender la cámara y competir con la intérprete y todas las cuestiones potenciales que quien lee quiera imaginar.

Cuando la función termina se invita a prender cámara y micrófono y a aplaudir y a dialogar con las intérpretes que pasaron en esa ocasión. Nuevamente, alta habilitación democrática. Y federal.

Ahora bien, que quede claro que en estas funciones en vivo/on line, el acontecimiento-función existe al margen de las plataformas que lo distribuyen. Propongo una situación hipotética: imaginemos que se corta la conexión a internet y quienes interpretan no se enteran. Por lo tanto, continúan con su trabajo escénico. El evento de representación/interpretación continúa. Si hay alguien que sostiene la cámara es espectador/a de ese evento que efectivamente tiene lugar. Es cierto que no se llevaría a cabo si no fuera para esa transmisión, pero existe igual si, por alguna falla en el sistema, inadvertida, la transmisión se corta. Es casi imposible no enterarse, pero el planteo es teórico.

Hay una cosa en común entre las funciones filmadas y las transmitidas en vivo: son propuestas **en** las plataformas. Focalizo la preposición que indica el lugar donde algo está. Al menos una parte del fenómeno escénico tiene existencia al margen de las plataformas.

La otra clasificación, la que queda pendiente tiene otros rasgos diferenciales. Son funciones **para** las plataformas. Solo existen si las plataformas/redes sociales/aplicaciones, existen. Porque se producen y se espectan allí.

Como puede imaginarse el lector este terreno no tiene sus fronteras visibles porque cada una de las propuestas está potencialmente determinada por lo que se puede, por lo que no se puede hacer – las restricciones y las posibilidades- pero también por aquello que el verosímil permite (que es lo

que imaginamos que se puede hacer). Antes de ir a algunas propuestas voy a plantear de qué hablo apenas con un ejemplo: en Zoom, los participantes pueden ver y ser vistos, hablar y ser escuchados. Pero si quien hospeda determina no habilitar cámaras y micrófonos esa posibilidad, simplemente no tiene lugar. Pueden, incluso, inhabilitar el chat. Como si se estuviera frente a una pantalla con la que no se interactúa más que para subir o bajar el volumen o para salir de la sesión o para apagarla.

### **Funciones para plataformas**

El primer dato central como ya señalé es que se produce y se especta en la misma plataforma. Estos son apenas unos mínimos ejemplos de algunas de las innumerables propuestas.

Consortio de SPI (Salas Pan Inmersivas, creación de Santiago Legón y Fran Cantó) es una propuesta que tiene lugar en una plataforma de video conferencias como Zoom. Deciden mantener, al menos parcialmente, el formato de las ventanitas (perdón) al que ya estamos acostumbrados. Los espectadores estamos detrás de una cuarta pared -simbólica- la propuesta no nos incluye en términos del orden del relato hasta el final, cuando nos piden que votemos. Del resultado saldrá el final elegido (sí, tienen un final diferente para cada personaje y se activa según el voto del público)... prefiero no contar porque quién sabe si volverán a hacerla. Luego sí, nos habilitan cámara y micrófono. Ahí se puede aplaudir, opinar...

Otra vez, Rosaura dirigida por Valeria Folini es una coproducción entre Teatro Del Bardo y La Zancada Teatro. La plataforma es Zoom y es una ¿versión? de Rosaura a las diez el clásico de Marco Denevi quiero incluirla porque esta propuesta da una vuelta de tuerca en relación con la plataforma. Propone una instancia meta. No solo pone juego para la propuesta escénico digital la plataforma de video conferencia, sino que también reflexiona de manera lúdica sobre la misma y en esta instancia señala los modos de funcionamiento (la advertencia de escribir para todos en el chat, por ejemplo) como un paso más en tematizar también las posibilidades de ficción y de comunicación que Zoom habilita y propone.

En el *¿ciclo?* dirigido por Ezequiel Hará Duck, *Vengan de a uno* se produce y se especta en videollamada. Ahí el vínculo es de intérprete a espectador. Y en este caso, el segundo deviene partenaire necesario para que la propuesta tenga lugar, aunque más no sea parcialmente, un mínimo de interacción tiene que existir para que el proceso continúe. El espacio (del hogar) es un espacio escénico-escenográfico.

Podrían dedicarse extensas páginas a pensar cómo los hogares se convirtieron en espacio escénico y como las propuestas, muchas veces, se han transformado en *site specific* cuyo asentamiento es el propio hogar (pero eso se puede dejar para otra escritura). Y como se trabajaron dos grandes posibilidades: convertir la casa en una sala, tratando de reproducir un espacio de representación y ocultar los rasgos cotidianos del hogar o por el contrario subrayar la escena-casa.

El grupo La V (Uve) de Puerto Rico, planteó con sus trabajos un lugar de ruptura tan interesante que resignificó los roles de todos los protagonistas (no me refiero a lo que habitualmente denominamos “intérpretes” sino a todos los hacedores, esos que muchas veces no están “arriba del escenario”, la institución de actores/técnicos y la doble “partitura” de acciones delante y detrás de las cámaras.

En este caso, pude reconocer en qué plataforma ingresé, pero luego no hice más que desconocer esa plataforma...

Lo que vi de La V de Puerto Rico fue muy interesante y me propuse profundizar así que les envié una serie de preguntas a sus participantes, respondieron según su rol en las propuestas. Les pregunté sobre si habían experimentado antes escénicas digitales, les pedí que contaran proceso de trabajo.

*¿Reflexionaste sobre lo sonoro? Lo sonoro en relación con la producción y lo sonoro en relación con quien está del otro lado de la pantalla- que usa PC, celular, auriculares simples o por el contrario, de muy buena calidad, etc.*

*¿Cómo pensaste el orden del relato? ¿te restringió el dispositivo o por el contrario te multiplicó las posibilidades de romper los verosímiles?*

¿Cómo se pensó el tema de la actuación? ¿hay divergencias con lo presencial?

¿Reflexionaste sobre las cámaras, sus posiciones, sus posibilidades?

¿Cómo pensaste los espacios (ficcional y reales) ¿coincidieron?

¿De qué manera pensaste, incluiste, olvidaste a los espectadores/audiencia?

¿Percibís que lo producido es del orden de lo escénico? ¿cómo podrías diferenciarlo de lo audiovisual?

¿Pensás que apareció un nuevo lenguaje/discurso/género?

**Adriana Camila González Laracuente:** Etude No. 1, Etude No. 2: Microteatro Virtual Rol/es: Creación Colectiva(Etude No. 1), Asistente de Dirección (Etude No. 2)

“Tuve mucha resistencia con el hacer obras de teatro a través de la pantalla, considerando que estaban hechas para ser presentadas de manera presencial. Sin embargo, pensé que podía funcionar algún trabajo si era creado específicamente para el medio. La V con su Etude No. 1 fue la muestra que nos permitió comprobar que la teoría era cierta y que existían maneras concretas de mantener las teatralidades dentro de una presentación virtual. El grupo también me dio la oportunidad de hacerme muchas más preguntas y entonces el objetivo se transformó de probar si se puede a ver qué más se puede.

Personalmente, mi proceso de trabajo fue de mucho desaprendizaje, soltando costumbres, técnicas y metodologías viejas para permitir la apertura a un mundo que jamás había visitado (a pesar de que ya existía).

Anterior a esto había trabajado bajo estructuras muy tradicionales, donde el director decide todo, hay textos ya escritos y los diseños se desarrollan en base a lo que ya existe, pero este proceso obliga al artista a salir de una zona cómoda y enfrentarse a la realidad, donde ya no tenemos nada seguro. Es la primera vez que mi investigación, creación y reflexión ocurría mientras se iba desarrollando el proyecto.

Una de las exploraciones más importantes para mí fue la utilización de la cámara. No le encontramos nada interesante a la idea de la cámara estática para grabar un solo espacio que no cambia y no se transforma, por lo que fue uno de los primeros retos. Se trataba de contar una historia y de provocar al espectador y dentro del teatro, explorar las posibilidades de tener una cámara y un lente estableciendo nueva información. La cámara dentro de la obra permite observar detalles que no se aprecian como público presencial y podemos ver de cerca las expresiones y los distintos gestos que tienen los personajes. La cámara en escena también da la oportunidad de explorar ángulos y perspectivas que tampoco se exploran habitualmente dentro del teatro (aunque sí es posible). Para *Etude No. 1* donde pude hacer trabajo de cámara en la escena con Michael, tomamos la decisión de presentar nuestra escena con la técnica de una sola toma. Comenzábamos en un cuarto y terminábamos en otro, transformando y preparando los espacios según las necesidades que teníamos. Como éramos solo dos personas, el reto estaba en trabajar la cámara y manipular la escena de maneras simultáneas.

En el caso de los proyectos que hemos trabajado, como han ocurrido durante un tiempo de encierro por la situación de la pandemia de COVID-19, ambas piezas se crearon específicamente para el espacio en donde nos encontrábamos. Aunque no era el espacio ideal para las muchas ideas que teníamos, nos tocó crear desde lo que teníamos y desarrollar una historia considerando todas las posibilidades que teníamos a nuestro alcance.

En nuestro caso el dispositivo en definitiva multiplicó las posibilidades de romper los verosímiles. En *Etude No. 1*, la pieza nace a base de ejercicios e improvisaciones que fuimos haciendo y eventualmente unimos para crear una historia. No tiene un orden cronológico, ni existía un texto, así desarrollamos un enfoque en la imagen para poder crear y provocar de la manera que estábamos buscando. Es así como comenzamos a llenarnos la cabeza de imágenes que podíamos crear haciendo trucos de cámara o utilizando ángulos irregulares. Exploramos qué filtros y colores podíamos utilizar del dispositivo para crear, así como todas las posibilidades que nos permitía la plataforma Zoom que ha sido la que hemos utilizado en todo momento. Descubrimos que la plataforma ya de por sí nos permitía cambiar el fondo, utilizar una pantalla verde, apagarle cámaras y micrófonos a quien necesitaríamos e incluso incorporar e interactuar con el público. En *Etude No. 2*, re-

petimos el uso de una sola toma para una de las obras, sin embargo, para la otra asumimos el reto de mantener una cámara estática y la imagen se trató desde las composiciones con los cuerpos que estaban en la escena.

Mientras en el teatro presencial, no necesariamente todas las piezas son interactivas, siempre hay una sensación interactiva, pues uno llega, lo atienden, hay más público y al final de la obra conocemos a los actores y en muchas ocasiones hasta compartimos con ellos. Tan pronto nos enfrentamos a esta experiencia lo primero que observamos es la pérdida de esa interacción, por lo que constantemente nos encontramos en la búsqueda de soluciones para mantener al público interactuando. En el caso de *Etude No. 1*, lo hicimos a través del chat, haciendo preguntas y recibiendo contestaciones, y eventualmente añadiendo un conversatorio al final, pero siempre entendimos que podíamos ser más interactivos aún. Para *Etude No. 2*, utilizando la pizarra blanca que provee la aplicación, escribimos un poema en vivo que se construía junto al público quiénes escribían sugerencias al chat y tuvimos un intermedio con una fiesta y personajes de “DJ” donde las personas podían prender sus cámaras y bailar con el grupo. Al final también incluimos el conversatorio para conocer al público y contestar preguntas o curiosidades. La búsqueda para la interactividad no culmina todavía, pues seguimos explorando de cuántas otras maneras podemos seguir incorporándolos, manteniendo la esencia de la humanidad en el espacio teatral.

**Luis Ra Rivera** *Matemos el teatro, Etude No. 1, Etude No. 2 y Resquicio: Festival internacional de teatro virtual.* Rol/es: Actor, Creativo.

Cuando pienso en el proceso de trabajo, lo identifico como un choque de escuelas creativas. El mundo virtual ha creado un nuevo lenguaje para la dirección. Recuerdo en *Etude No.1* que por el distanciamiento y al ser un proceso colectivo no teníamos ojos de afuera que nos mencionaran correcciones o notas para elevar el trabajo. Era trabajo de todos hacer los ensayos, grabarlos, para luego ver el video completo y tomar notas como colectivo. Un proceso en el cual ya no vale solo actuar, dirigir o escribir, sino uno en el cual hay que ocuparse de todo.

Lo sonoro ha sido uno de los temas de mayor reto en nuestra experiencia a nivel virtual. Cuando miramos a nivel creativo, para nuestra primera pieza, *Etude No.1* nos dimos cuenta de que era muy difícil poder tener un diálogo acelerado en ritmo y que al mismo tiempo fuera en vivo. Cuando lo intentamos nuestras voces se pisaban una con la otra y el texto no se podía percibir. Esto nos llevó a tener que pre-grabar el audio para así poder crear un efecto de diálogo superpuesto. Por otro lado, para nuestra segunda pieza, *Etude No.2: Microteatro virtual* en vivo, nos enfrentábamos a un reto mayor, en donde el texto era una parte fundamental de la pieza. En este caso estábamos trabajando con textos creados para hacerlos originalmente de manera presencial y que ahora estaban siendo adaptados al mundo digital. La puesta en escena consistía en dos piezas de microteatro acompañadas de un intermedio que al mismo tiempo era una fiesta virtual en donde las personas encendían sus cámaras y bailaban y disfrutaban con un DJ. Por ende, el sonido era un aspecto vital. Para la primera pieza (*Sinfonía N°. 1*) fue bastante sencillo manejar el aspecto sonoro porque ambos actores estaban compartiendo un micrófono, el mismo espacio y la música no era tan importante para la escena. Por el contrario, la segunda pieza (*Bajo Control*) se llevaba a cabo en una discoteca en donde el personaje hablaba mientras bailaba y la música era otro protagonista de la escena. La pregunta era, ¿cómo lo hacemos? Esto llevo a un reto enorme actoral para la actriz protagonista, Janilka Romero ya que era imposible poder escuchar el texto al mismo tiempo que la música de discoteca si ambos audios (Texto y música) provenían del mismo espacio. Debido a esto hubo que tomar una decisión, el sonido no podía reproducirse desde el mismo espacio en que se representa la acción, de este modo Janilka tenía que actuar y crear la ilusión de estar una fiesta con música, una música que todos podíamos escuchar menos ella. Para esto yo era la persona que manejaba la cámara y utilizaba unos audífonos en los cuales podía escuchar todo lo que la audiencia estaba escuchando. Esto me permitía poder ayudar a mantener registro de lo que estaba ocurriendo en escena a nivel técnico y a través de señas o gestos poder comunicarle a Janilka cuando era el próximo momento escénico según la música o en qué momento había que tomarse un poco de más tiempo para alguna transición. Era un ejercicio de confianza que en el teatro de manera presencial no hubiera sido necesario. Era como una hermosa danza sincronizada en la cual Janilka y la persona que maneja la cámara (yo, en este caso) están intercambiando energías; hay mucho que descubrir con el tema sonoro. No tenemos control de cómo las personas

reciben el audio y en qué volumen. Estamos enfrentándonos a una experiencia teatral en vivo en la cual el control del espectáculo está dividido entre el espectador y nosotros. Hay una especie de voto de confianza del espectador hacia nosotros de que la experiencia que ellos están recibiendo es la que supone estén viviendo. Por otro lado, nosotros estamos conscientes que el sonido es incierto al igual que la señal del internet y es por eso que, cuando vamos a utilizar sonido, lo hacemos tomando en cuenta que puede haber algún desperfecto y por el momento evitamos los sonidos demasiado precisos debidos a lo incierto de la señal de internet. El sonido es uno de los retos por domar que aún estamos descifrando, pero sin duda hemos descubierto a través de la investigación que el sonido es un elemento que puede cambiar la atmósfera, el paso del tiempo y el ritmo de una pieza por completo.

Durante la reflexión de todo el proceso creativo nos dimos cuenta de que las piezas que estábamos creando o trabajando eran obras diseñadas tomando en cuenta el espacio del hogar. Cuando empezamos nuestros procesos comenzamos a preguntarnos ¿Qué posibilidades tiene el espacio para la puesta en escena? ¿Cómo los cuartos, el baño, el pasillo, las escaleras, todo, podrían ayudarnos a crear? Una de las cosas más hermosas que ha traído todo este tiempo de confinamiento a nivel creativo es que no hay lugar para cuestionarnos si el espacio en el que estoy es el correcto para esta puesta en escena o no. Eso ya no es una opción y esto para nosotros pone a volar nuestra creatividad, se convierte en un motor creativo. El espacio del hogar es una de las cosas que resalta el teatro virtual entre otras cosas. En nuestro caso el público puede identificar que estamos trabajando en nuestras casas, pero al mismo tiempo se crea la ilusión que la acción ocurre en una discoteca, en una sala de interrogatorios, incluso hasta en una sala médica/laboratorio. Es aquí que entra uno de los elementos fundamentales que diferencia el teatro virtual del cine, la gran teatralidad. Nunca intentamos recrear un elevador. Para nosotros era importante poder crear la ilusión de estar ahí. Para esto utilizamos una pared blanca de nuestro hogar y todo el peso recaía en la acción, en la iluminación y la imaginación del público. ¿Qué más teatral que convertir la casa en un total mundo de ficción? Por otro lado, los espacios ficcionales sí coincidieron con los espacios reales, pero por necesidad, y eso fue lo bello. El diseño no provenía desde la escenografía, sino que la pieza tenía que ser diseñada alrededor del espacio existente. Las limitaciones se convierten en posibilidades infinitas.

Cuando comenzamos a trabajar con el teatro virtual era muy importante no olvidarnos que estamos creando para un medio específico. Para nosotros todo era nuevo y no teníamos ningún referente sobre cómo hacer teatro en el mundo digital. Si queríamos saber cómo hacer efectos de cine en vivo, buscábamos referencias del arte cinematográfico y luego las tratábamos con la consigna de no poder grabar nada. De esta manera ya no se trataba de replicar el teatro como lo conocíamos, sino que estábamos buscando y cuestionando una nueva forma, y el tener eso consciente nos permitió expandir las posibilidades, no era una limitación sino una gran oportunidad.

Como actor siempre he estado acostumbrado a trabajar de una manera más tradicional. El recibir un texto, ir al teatro a ensayar, llegar dos horas antes para calentar el cuerpo, hacer mi personaje en la presentación y una vez terminado dejar el trabajo en el espacio escénico y llegar a la casa a descansar. Cuando empecé a hacer teatro virtual ya no solo tenía que hacer mi papel, sino que ahora tenía que transformarme en un nuevo espécimen, convertirme en ese “actor-técnico” (termino creado por Janilka Romero). Lo cual dificultaba más el lograr el círculo de atención. Ahora nos tocaba fortalecer otros músculos creativos en donde la exploración invita un estado de conciencia más amplio. Se presenta para el público y la cámara, con la única diferencia, que ahora no solo se es actor, sino que al mismo tiempo se es camarógrafo, técnico, regidor, escenógrafo, tramoyista, utilero. En nuestra primera pieza, *Etude No.1*, participaba en una escena en la que se utilizaban 4 dispositivos al mismo tiempo, cámaras que yo como actor preparaba cada noche y que, al momento de llegar a mi escena, tenía que encender una a una (a oscuras) rápidamente, pero al mismo tiempo sigilosamente para no eliminar la ilusión de que están siendo prendidas por otra persona. Era solo cuestión de segundos para preparar todo e inmediatamente entrar en personaje, tarea muy difícil ya que no es un entrenamiento que estamos acostumbrados. Ahora comenzaba otro reto: el de actuar para las cuatro cámaras que recogían diferentes partes de mi cuerpo (cara, pies y tiro cenital) en donde cada una de esas partes debían estar activas contando el conflicto del personaje. Una conexión escénica entre el actor y los dispositivos electrónicos. Llevándonos así a incluir la utilización de la tecnología como segunda naturaleza y elemento vivo de la interpretación, no solo como un aspecto técnico solamente. No obstante, como actores teníamos que vivir con la ausencia de uno de los elementos más importantes del teatro, la energía retroalimentativa

del público que comparte el mismo espacio. El público, al tener las cámaras y audio apagados, se vuelve un elemento casi imperceptible. Sin embargo, hay algo, una sensación que ocurre en el cuerpo cuando sabes que lo que estás haciendo es EN VIVO, que el momento en que estás actuando es aquí y ahora, que cada segundo que pasa es un momento que se va esfumando para siempre instante a instante, que cada noche quedará diferente y que todo está en riesgo una vez comienza la acción y eso es algo que no cambia ya sea presencial o virtual.

En el teatro presencial físico, el público afecta directamente la energía del espacio. El teatro virtual nos invita a otros retos. Tenemos una audiencia que no sabemos a ciencia cierta qué está viendo o reaccionando ante la pieza. Pero en el teatro virtual en vivo, hay una conciencia de que en el otro lado de la pantalla hay personas que están presenciando el acontecimiento teatral. Se hace un ejercicio de confianza en el que nos lanzamos al vacío confiando de que esos numeritos que aparecen en la pantalla representan a la audiencia que nos está viendo. Ahora la gran pregunta era, cómo los hacemos parte activa del proceso ya que la pantalla invita a tener una experiencia mucho más pasiva. Es aquí donde Janilka Romero nos invita a que el teatro virtual que hacemos como colectivo debe ser interactivo. Un teatro que haga al espectador parte del acontecimiento teatral, en donde no solo participa, sino que afecte directamente la pieza que se presenta.

**Michael Velez Ramos:** *Etude No. 1 y Etude No. 2: Microteatro Virtual* Rol/es: Miembro compañía y Director (Etude No. 2)

El proceso creativo surge desde ejercicios utilizando de cimiento tanto la Dramaturgia Colectiva como la Dramaturgia Secuencial. Creo desde el génesis de La V la creación colectiva es una parte esencial como herramienta dramática por varias razones: Trabajar a distancia, Crear desde lo posdisciplinario (ya que cada integrante tiene diferentes fortalezas e inquietudes) y sobre todo porque todos creemos en la emancipación del cuerpo en escena y sus jerarquías tradicionales, abriendo espacio para la creación democrática y homogénea. Este punto de partida permite el diálogo entre diferentes herramientas y conceptos en el proceso creativo además que, si se parte

de la premisa que todos los elementos teatrales, (iluminación, utilería, texto, cuerpo Etc.) tienen el mismo peso, cada miembro del grupo es una pieza más de la maquinaria y no una voz que propone al vacío, como ocurre en muchas ocasiones en colectivos grandes. En el proceso de crear desde y para una plataforma virtual la creación colectiva fue necesaria también ya que al no conocer este medio y sus posibilidades infinitas cada integrante se presentó ante lo digital como un pintor ante un canvas en blanco, con su maletín lleno de colores. Por otro lado, también se podía partir desde la creación desde la dramaturgia secuencial, es decir utilizando el lenguaje del comic como metodología dramatúrgica. El comic presenta un lenguaje que desde solo un sentido (la vista) funciona a nivel empírico. Ya que el papel “aguanta todo” en varias ocasiones los momentos propuestos a nivel dramático surgían de un dibujo o boceto que un integrante proponía. La dramaturgia secuencial presenta tres tipos de metodología, a priori, retroalimentativa y a posteriori. Una imagen/boceto incitaba o detonaba un ejercicio y a su vez un ejercicio detonaba una imagen y/o boceto. La base fundamental del comic y la del “devised theatre” consiste en la selección de imágenes y su posición yuxtapuesta de las mismas para crear secuencia. El cómic no puede existir sin secuencia como en el teatro las escenas e imágenes. Al finalizar cada ensayo se separaba un espacio de pocos minutos para reflexionar y escoger entre los momentos/imágenes más potentes de cada día, este ejercicio nos servía para el próximo ensayo como pie forzado y punto de partida; si una imagen se repetía entre varios integrantes esa imagen se trabajaba o los ejercicios que se creaban se adaptaban a la imagen que se había escogido. Estas imágenes seleccionadas funcionaban como “momentos” como se proponen en el devised theatre. Tener las imágenes separadas presenta la libertad de que el texto esté libre de cronología y una imagen se pueda acomodar en una línea discursiva a nivel cronológico en donde mejor funcione

El primer acercamiento ante lo sonoro o claramente la música en la imagen siempre estará contagiada por nuestra visión del cine y las bandas sonoras. A menudo vemos que en el espacio teatral y en el cine lo sonoro tiende a llover sobre mojado, o dar más información de la necesaria, es por esto por lo que del mismo modo que escogemos los elementos que se presentan en el panel o encuadre los sonidos escogidos tienen el mismo punto de partida. Para las 3 piezas se utilizó la técnica de efectos de sala o Foley que tiene su mayor auge en el cine. Cada sonido que se presenta fue grabado con objetos

cotidianos y luego filtrados para parecer otros en la escena, lo cual ayuda a crear la atmósfera del suspenso de la pieza. Importante marcar que se utilizaron “cues” sonoros a través de la pieza para también marcar el tiempo, aunque esto no es percibido necesariamente por el espectador, si se presta un poco de atención se puede escuchar una campana que suena constantemente en la pieza. La campana marcaba cada minuto que transcurría de la escena, creando un marco temporal para los actores y técnicos de saber si estamos atrasados o adelantados. El factor tiempo es un elemento muy importante para facilitar de alguna manera el trabajo remoto de cada pieza. A principios del proceso creativo se tomó la decisión grupal de no utilizar la palabra hablada en las tres escenas de la pieza, no obstante, se debatió si el prólogo debía contener texto ya que existía un texto, que en un momento se pensó como narración grabada. Aunque la obra cuenta con una narración en la última parte la misma se grabó utilizando una voz robótica. A nivel de composición las piezas todas se nutren una de la otra, la historia sonora está muy ligada con la narrativa de la obra Los sonidos que se crearon para las piezas son utilizados como espejismo en la parte de los maniqués, las canciones, grabaciones y sonidos utilizados todos se distorsionan aquí. En la primera pieza se pensó el sonido como un contrario de la imagen que se presentaba, aunque Sinatra nos ayuda a darle un tono romántico al asunto, las imágenes que se presentan son violentas jugando con el tormento del personaje en escena. Esto combinado con los cantos de monjes y un bebe llorando repetitivamente en el fondo crean una atmósfera de hasta casi un culto religioso macabro. Por otro lado, en la escena final escuchamos una grabación de un texto desdoblado o filtrado más bien por una voz electrónica, simbolizando el desapego del texto a la voz hablada, y quizás un narrador virtual. Este texto es seguido por una canción de cuna que como Sinatra sirve como sonido antitético a la puesta en escena, los cantos de una madre sobre la imagen de ocultar un cadáver funcionan del mismo modo. Ya que el hombre de los maniqués espiaba a través de cámaras, cada sonido de la pieza se siente como reproducción o “playback” de una grabación. Utilizando retazos de la música romántica de la primera pieza y las voces electrónicas el hombre de los maniqués utiliza también fragmentos sonoros de sus videos para darle vida a sus modelos de plástico. El elemento del agua también es utilizado a través de las tres piezas como sonido unificador, el agua como contrario a la tierra, el agua de una bañera que servirá de tumba para maniqués, y el agua en referencia a sangre perdida. En conclusión, en

el teatro virtual lo sonoro sirve como un filtro a nuestra imagen es unificador a nivel conceptual y técnico, y sirven de cimiento para la experiencia en vivo.

El espacio aparece por y desde la necesidad de añadir fluidez y movimiento a la imagen, además de difuminar el espacio íntimo entre actor y personaje. Para todas las escenas siempre hubo un ejercicio de sustracción donde se quitan elementos para dejar en el encuadre solo los necesarios. En el caso de la pieza del medio (que consiste en un tiro secuencial de ocho minutos) el reto mayor consistía en crear una coreografía de cámara donde no se viera la cotidianidad de los actores, no obstante, al personaje presentar a nivel narrativo su hogar ciertos elementos pueden quedarse. Preguntas como ¿mi personaje tendría tostadora o tendría una piña y frutas a plena vista? Fueron sumamente necesarias ya que la creación de elementos en el encuadre se pensaba a la inversa. Nuestro primer estudio sobre lo virtual consistía en su gran mayoría en crear teatro desde lo que tenemos sin necesidad de invertir en elementos nuevos, de ahí surge el gran ejercicio de pensar a la inversa y decir “con qué me quedo y qué información me brinda esto del personaje”. Un poco pensar el espacio como si fuera una escultura por esculpir, en donde vamos tallando y descubriendo debajo de los elementos que ya están. El otro reto a nivel cinematográfico fue el de la coreografía de cámara, para esto se crearon muchos bocetos y planificaron los tiros. Una vez los paneles/ encuadres estaban fijos el movimiento entre ellos se convertía en danza. Luego de crear una coreografía entre cámara y cuerpos, se le añadía otra estrata al juego escénico, el de los efectos teatrales. Que el público no pueda ver siempre al cuerpo del actor o el del camarógrafo presenta infinitud de posibilidades, dado que fuera de cámara, pueden ocurrir muchas acciones que ante el lente pueden parecer magia

En *Etude No. 1* las imágenes en muchas ocasiones surgían a nivel cronológico, pero la superposición de imágenes múltiples no solo crea una experiencia anacrónica sino también la posibilidad de un escenario de multiplicidad de universos visuales. Trabajar desde el comic presenta la posibilidad de imágenes simultáneas que no necesariamente ocurren en el mismo tiempo/espacio, pero como en el comic la plataforma virtual permite presentar escenas a la vez, presentando la opción al público de que pantalla mirar. En este caso, y la utilización de múltiples cámaras presenta la labor (ardua en su mayoría) de escoger bien los elementos, movimientos y coreografías de cada una de

las pantallas que presentamos. Como en el comic, cada panel (o encuadre) no debería existir por simple necesidad de existir, cada encuadre se decide a nivel de planos, elementos y a nivel posición de cámara, abriendo diálogo con el cine y sus composiciones. En este caso mi trabajo consistía en pensar desde el papel bocetos o storyboards, para lo que se presenta en el encuadre, a menudo tomando decisiones y presentando comentarios en colectivo del porqué la utilización de los elementos en el espacio y como resaltarlos.

**Janilka Romero-Serrano:** *Matemos el Teatro: Manifiesto de Teatro Virtual, Etude No. 1, Etude no. 2: microteatro virtual en vivo, Resquicio: Festival Internacional de Teatro Virtual* Rol/es: Miembro Fundador, Actriz, Actriz-técnica, directora/sincronizadora, investigadora.

Mi primer acercamiento al espacio digital desde el montaje escénico fue en el 2018 cuando recién llegaba a la ciudad de Nueva York. Trabajé como regidora de escena en el montaje *Madman and the Nun* dirigido por Daniel Irizarry bajo su compañía One-Eight Theater para la compañía Pregones/PRTT. Para mí fue un proceso muy extraño, pensé que en NYC el teatro se hacía muy diferente y yo tenía mucho que aprender. Hoy puedo decir que la razón de la rareza era porque Daniel es una persona que busca desde otros lugares, un artista que asume riesgos mortales. El día del estreno colocaron 3 cámaras en el espacio y una cuarta cámara desde un teléfono celular que el público se pasaba de mano en mano para recoger esa otra mirada. Todas estas cámaras estaban transmitiendo por Facebook Live la obra en vivo desde el teatro en el Bronx. A mí también me dieron la instrucción de transmitir desde el punto de vista de regiduría (que también hacía la función de personaje, tramoyista, técnico de luces y sonido) utilizando mi teléfono y mi cuenta personal de Instagram. Se veía el público, mis notas, la consola de luces, el espectáculo, todo. Era un experimento, una de esas locuras que solo a Daniel se le podían ocurrir. El montaje no se había pensado específicamente para el medio y el audio era malísimo además la imagen se congelaba constantemente. Sin embargo, fue una puerta para probar cuán lejos llega el teatro si utilizamos la tecnología a nuestro favor. Había espectadores de todas partes del mundo conectados. La segunda experiencia fue una que se quedó en ideas que nunca se materializaron. En el 2017 recién graduada de la Universidad

de Puerto Rico decidí junto a mis compañeros de piso (Yan Carlos Ramos, Deddie Almodóvar, Noelia Loiz, Michael Vélez, Ian Robles y Emiliano Mejías) realizar un experimento donde explorábamos bajo la pregunta ¿El teatro es la vida misma o la vida misma es un teatro? A esto le llamamos Casobra. La consigna era invitar un grupo de personas (aprox. 30) que nos observarían por dos horas en nuestra cotidianidad de un jueves antes del jangueo (ir de fiestas). Luego de este experimento Deddie Almodovar y yo nos quedamos con las ganas de continuar la investigación, pero no lo hicimos inmediatamente. Meses después me mudé a los Estados Unidos por lo que nos llevó a pensar en maneras/ espacios para explorar la cotidianidad desde la distancia física. Para lograr esto la idea desarrollada consistía en realizar una obra de teatro por Live de Instagram donde ella actuaría desde su casa en Puerto Rico y yo desde mi apartamento en NYC. Le llamamos Instobra (Obra por Instagram). Aunque no se concretó el proyecto, ni siquiera llegó a ensayos, fue un impulso/ imaginar de llevar las teatralidades al espacio digital.

Los procesos hasta ahora (Manifiesto, Etude No. 1 y Etude No. 2) han sido muy variados. Para poder contestar esta pregunta estaré utilizando específicamente el montaje de Etude No.1 para compararlo con los procesos en el teatro presencial físico. Comenzó con miras de probar (o negar) lo establecido en el manifiesto. Primero se establecieron los temas que queríamos representar entre ellos la violencia de género en el espacio del hogar durante el encierro en la pandemia. También establecimos bajo que géneros o estéticas queríamos crear, estos fueron el horror psicológico, la perturbación, crueldad, absurdo, experimental (aunque es de por sí su naturaleza). Todes nos encontrábamos en un espacio homogéneo, la creación fue colectiva. No conocíamos bien el espacio digital, sus usos, sus transformaciones, sus posibilidades ni sus limitaciones. Por esto nos cuestionamos cuáles eran nuestras curiosidades con el medio, cómo podemos hacer lo que imaginamos, como llevamos los artificios teatrales al rectángulo de Zoom, entre muchas otras preguntas. Estas guías nos llevaron a la creación de ejercicios prácticos que cada uno traía a cada día de ensayo para poder explorar con el medio/formato. Ejemplo de ejercicio: buscar todos los objetos lumínicos que tenemos en el hogar (fósforos, linternas, bombillas, encendedores). Explorar el tipo de luz que provoca el objeto, preguntarse qué tipo de atmósfera y ambiente causa. Crear un momento o escena a partir de la iluminación. De la misma manera se exploró con la actuación, espacio, ángulos y movimientos de cámara, ob-

jetos, etc. Con el paso del tiempo llegaban más preguntas: qué pasa si utilizamos la multiplicidad de cámaras, cómo podemos hacer un tiro secuencial en vivo, cómo podemos crear la ilusión de que la misma imagen puede estar en inercia y moverse simultáneamente, etc. Para lograr todo esto hubo que estudiar mucho. Estudiamos la cámara, composiciones, dimensiones, perspectivas. También estudiamos la plataforma de zoom, viendo tutoriales por youtube, viendo otros trabajos y cometiendo muchos errores. En cambio, mi experiencia en el teatro presencial físico aún en los procesos colectivos, se asume un rol de responsabilidad. La mayoría de mi experiencia es en el campo de la actuación. He pasado desde el proceso más tradicional (me dan un texto, lo desmenuzo, lo escudriño, lo absorbo, lo actúo, termino) hasta el proceso más arriesgado que ha sido el de la dramaturgia actoral. En todos he sentido que parto desde lo que otro piensa, desde las premisas ajenas, desde la formación actoral que tengo. Sin embargo, el espacio virtual me obligó a partir desde lo más desconocido.

Defiendo el que la palabra virtual pueda ser complementaria de la palabra teatro. En el espacio digital podemos sostener las teatralidades que hemos estudiado, practicado y desarrollado antes de la pandemia. El teatro tiene una magia muy particular que es rellenar los blancos. Hay un pacto, del cual no se habla, pero siempre se da, entre quienes hacen y quienes observan. Ese acuerdo es el de imaginar, que si lx creadorx dice que estamos en un banco da igual si lo que veo son 3 paredes negras con una silla y papeles en lugar de billetes, la audiencia estará en el banco creado en el universo de ficción. El cine es (mayormente) grabado, el teatro sucede en vivo. El cine se graba en desorden, el teatro es un acto secuencial empieza por el principio y termina por el final (independientemente de la cronología de la historia). El cine busca (mayormente) recrear el espacio real donde se desarrolla la historia, el teatro incita a la imaginación a través de elementos que sugieren tiempo y espacio. El cine pasa por un proceso de post-producción donde se edita, el teatro no tiene editajes, los errores son parte de la experiencia. En el cine el proceso de ensayos tiende a ser reducido, en el teatro los procesos de ensayos son largos. En el cine las repeticiones son exactamente las mismas (vas a ver la misma película, con las mismas escenas, los mismo actores), el teatro es efímero (la obra será diferente en cada repetición).

Se pensó el espacio desde lo que recoge la cámara. Qué información me da el espacio real, qué sensaciones me causa, cuales son mis posibilidades de colocar la cámara, de transitar, de accionar. En *Etude No. 1* se partió desde el espacio cotidiano y se fue transformando con las decisiones de cámara y el artificio lumínico. La audiencia podía saber que estábamos en un pasillo o un baño, pero la creación de atmósfera y ambiente (entre luz y sonido) te sacaba del espacio cotidiano y transportaba a un espacio de representación teatral. En *Etude No. 2* se utilizó también el espacio cotidiano pero el arte y escenografía fueron esenciales para crear el universo de ficción. En esa ocasión teníamos que crear una discoteca, un interrogatorio, un hospital y un elevador por esto se pensó el espacio desde la transformación física aun en el espacio del hogar

En *Etude No. 1* el orden del relato era no lineal, daba saltos en el tiempo y el espacio. Los dispositivos que se utilizaron (9) multiplicó las posibilidades para la pieza. Con esto podíamos crear diferentes puntos de vista donde el público podía elegir a dónde mirar. Esto también sucede en el teatro presencial físico, aunque se recorte, se elija y se enfoque, el público siempre tiene el poder de su mirada versus en el cine que es una única imagen que nos presentan teniendo así la dirección el poder absoluto de la perspectiva. La multiplicidad de cámaras genera la necesidad de elegir qué llama más mi atención.

La audiencia ha sido uno de los elementos más pensado desde el comienzo. Siempre está la preocupación de cómo podemos crear una experiencia que sea activa para el público. Estamos todo el día frente a la computadora o dispositivo electrónico ya sea estudiando, trabajando, socializando o realizando diligencias. Entonces, cómo podemos diferenciar el entretenimiento de todo lo demás. Llega la noche y lo natural es no querer estar más sentade frente a una pantalla. Mi búsqueda siempre apunta a lo interactivo. Si la audiencia se siente parte de la pieza, si se le otorga una labor activa de tomar decisiones y participar ya provoca una disposición a estar alerta/pendiente. La sensación de que en cualquier momento me toca “hacer algo” en respecto a la pieza crea una ansiedad de no puedo distraerme porque quedo “en el spot”. En el manifiesto se guiaba a la audiencia a través de un ejercicio de respiración, incitaba a la relajación para abrirse a ver el espectáculo. Luego se pedía que repitieran “el teatro no es virtual es presencial” lo cual algunos sentían que

era una burla hacia el argumento (lo cual es cierto). Mas adelante se utilizaba el “chat” para presentar los postulados del manifiesto. Finalmente se enviaba un enlace para que la audiencia pasara a la última parte en Youtube y saliera de la reunión en Zoom, lo cual creaba confusión y angustia. Era como si el teatro hubiera cerrado antes de que la obra acabase. En Etude No. 1 se le hacía preguntas a la audiencia sobre sus vecines (si le habían visto, cómo era, sientes que te observa, has escuchado cosas raras) de esta manera se invitaba a pensarse como el personaje del vecino que verían en la obra. Etude No. 2 propuso la creación de un poema colectivamente utilizando el “white board” de Zoom para escribir los versos que la audiencia proponía en el “chat” luego ese mismo poema se leía en el transcurso de la primera pieza. En el intermedio se invitaba a la audiencia a prender sus cámaras para disfrutar de una fiesta que servía de transición a la segunda mitad de la obra. Muchos disfrutaron de la fiesta y bailaron con sus cámaras encendidas lo cual provoco la sensación de comunidad virtual.

Sí, mil veces sí. Si dejamos perder esta oportunidad una vez acabe la pandemia habremos perdido mucho. El teatro virtual abre una puerta a un nuevo espacio de creación teatral. Esta nueva posibilidad tiene una accesibilidad que el teatro presencial físico no tiene. El teatro virtual nos permite ver las piezas desde cualquier parte del mundo con internet, también nos abre las puertas a las colaboraciones entre artistas internacionales sin estar en el mismo espacio. El teatro virtual tiene mucho menos costo efectivo que el teatro presencial físico, lo cual beneficia a les artistas/compañías independientes. Nos hemos topado con personas mayores y personas con alguna condición que les impide ir al teatro, al igual que personas que no quieren ir al teatro solas, el teatro virtual les da la posibilidad de “ir” al teatro sin tener que salir de su casa. Además de que quedarse en la casa reduce los gastos de salida como transportación, comida, bebida, estacionamiento, taquilla a un precio alto, etc. Debemos apuntar a un teatro híbrido donde los presencial físico se mezcle con la virtualidad, además nos permite tener dos carteleras simultáneamente. El teatro virtual cierra un poco más la brecha de desigualdad económica, acorta las distancias y se abre a un público que nunca podría ir al teatro de otra manera.

Me interesaba la perspectiva de los chicos de Puerto Rico porque se notaba en sus trabajos creativos una perspectiva diferente. Pero cerca de nuestros modos de producción (como ha de verse no recurrí a las grandes compañías internacionales).

Estos fueron algunos ejemplos, pero cada plataforma/red social/app probaron sus posibilidades y restricciones de modos muy diversos.

Para cerrar, me interesa otra reflexión: tan instaladas están las plataformas/redes sociales/aplicaciones que ya en el contexto de las artes escénicas están tematizadas. Ya no son las plataformas en uso sino su referencia. Recordemos con Cesare Segre, que para que algo pueda tematizarse tiene que tener recurrencia histórica (siglo XXI parece haber acelerado todos los procesos) entonces aparecen propuestas como *¿Cuándo me lo ibas a contar?* con texto y dirección de Lautaro Perotti en el que los personajes están en un Zoom, en diferentes países. Sin dificultades “leemos” la pantalla del Zoom, nos resulta verosímil la conexión fluida en la distancia geográfica, percibimos sin sobresaltos la quietud de espacio recortado, en fin.

O el caso de *Estado: Reconexión* con texto y dirección de Franco Salas, en el que el relato está vehiculizado en los intercambios de whatsapp y a partir de ellos, percibimos las dudas, los borramientos, el suspenso, el arrepentimiento de la escritura en fin, otra red social que es objeto de tematización.

Cerraré este artículo con un último ejemplo que combina plataformas/redes... y que vi en ocasión de un ciclo *#Semillar. Teatralidades Estalladas. Volumen II* organizado por SPI (Salas Pan Inmersivas), una propuesta internacional que permite que nos reunamos a disfrutar de estas experiencias, con indicación de las horas de los respectivos países – de nuevo, sí compartimos tiempo, pero no compartimos hora-.

La compañía Teatro en el incendio (Tijuana. México) presentó *El misterio del amor entre varones* dramaturgia y dirección: Gilberto Corrales. No voy a develar cuestiones de lo narrativo sino de los procedimientos. Para acceder es necesario tener WhatsApp e Instagram. Combinan además con una plataforma audiovisual (desconozco cuál es). Por wp se establece el primer contacto. El primer pedido es que sigamos dos cuentas de Instagram. Claro,

## ■ Interacciones mediatizadas

serán los protagonistas de la historia. Luego nos llegan las instrucciones: nos dicen que nos van a enviar en orden los enlaces a las publicaciones de Insta y a los videos. Nos piden que tengamos activado el sonido y que tengamos activadas las notificaciones de WhatsApp (como si fuera poco, habrá desmontaje al final, por Zoom).

Digamos para no arruinar la historia que al Wp nos llegan mensajes que no son para nosotros (la segunda del singular determina quién es el destinatario) luego nos llega un enlace de Instagram, ahí le veremos la cara a quien habla. Accederemos a fotos, a textos, a comentarios. Nos apurarán a ver las historias “antes de que desaparezcan”, también nos darán acceso a unos videos. Los mensajes de wp, escritos, audios, se suceden en tiempo real. Nos presentan también al otro personaje. Entramos y salimos de las plataformas/redes y de las historias. Y como si fuera poco, el final tiene una inesperada vuelta de tuerca.

Un pequeño dato que supe a causa del desmontaje, hay una persona que va leyendo los mensajes en tiempo real, que va mirando los enlaces y los videos para calcular cuándo envían lo siguiente. Un promedio, claro, de ese tiempo de lectura y de expectación.

Esto ha sido una síntesis incompletísima de algunas de las experiencias escénicas en entornos digitales. Para muestra basta un pequeño botón. Pero sí me interesa remarcar que la categoría “obra” es una parte, una parcialidad del universo expandido del fenómeno escénico que se articula entre el cara a cara y las mediatizaciones en un entramado imposible de desarmar ■

## Referencia

Fernández, J.L. (2008) *La construcción de lo radiofónico*. La Crujía, Buenos Aires.

Enfoque Cultural y Alternativa. Enfoque Consumos Culturales y Alternativa (marzo, 2021). “Mediatización de las artes escénicas, consumos durante la cuarentena y perspectivas futuras”: <http://bit.ly/Informe-Mediatizacion-ArtesEscenicas2021>

## ■ Interacciones mediatizadas

Entrevista de Javier Acuña a Pablo Iglesias <http://www.alternivateatral.com/nota31-explorando-las-fronteras-de-la-teatralidad-internet-y-el-publico-global>

La entrevista a los integrantes de la compañía La V de Puerto Rico la realicé yo y aquí se publica por primera vez.



### **Cómo citar este artículo**

Mónica Berman (2022). *Plataformas y artes escénicas*. En Tobí, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### **Sobre los autores**

Mónica Berman.

*Semiótica de las Mediatizaciones*. Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) - Área de Comunicación y Artes Escénicas. UBA/ IIET - DGEART (Ministerio de Cultura. CABA)



### **Link a la presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U&t=12067s> (Mesa 5 TC: 06.25)





# **La opinión del público en las artes escénicas: el caso de Alternativa**

*A opinião pública nas artes  
cênicas: o caso da Alternativa*

*Fernanda Daniela Blanco*





## Resumen

Los públicos de las artes escénicas, ocupan un rol activo en el hecho artístico y expresan sus impresiones abiertamente. Se trabajará en el caso de Alternativa como plataforma de mediatización y viralización de las opiniones del público de artes escénicas como práctica constitutiva del hábito y como archivo histórico de los modos de consumo cultural evidenciado durante la pandemia.

A partir del confinamiento, el segmento de “opiniones del público” se vuelve un espacio de apoyo para la comunidad, aparecen comentarios en relación al lugar de residencia del espectador, al ritual de consumo frente a la pantalla o inclusive al aporte económico realizado.

Se observarán estas opiniones a modo de huellas simbólicas de las prácticas híbridas en relación al consumo de artes escénicas.

## Palabras Claves

Mediatizaciones, artes escénicas, público, opiniones.



### **Resumo**

O público das artes cênicas desempenha um papel ativo no evento artístico e expressa abertamente suas impressões. O caso da Alternativa será trabalhado como plataforma de midiatização e viralização das opiniões do público das artes cênicas como prática constitutiva do hábito e como arquivo histórico dos modos de consumo cultural evidenciados durante a pandemia. A partir do confinamento, o segmento de “opiniões públicas” torna-se um espaço de apoio à comunidade, surgem comentários em relação ao local de residência do espectador, ao ritual de consumo em frente à tela ou mesmo à contribuição econômica realizada. Essas opiniões serão observadas como traços simbólicos de práticas híbridas em relação ao consumo de artes cênicas.

### **Palavras chaves**

Cobertura da mídia, artes cênicas, público, opiniões.





Los públicos son parte constitutiva de las artes escénicas, ocupan un rol activo en el hecho artístico y expresan sus impresiones abiertamente. En esta oportunidad, se tratará la recepción mediatizada de las espectadoras y los espectadores de artes escénicas durante el aislamiento social preventivo y obligatorio del 2020 que impidió el desarrollo presencial de actividades artísticas, entre muchas otras cosas.

Para que el hecho teatral suceda, se necesita un público predispuesto, que acepte dejarse llevar, entregarse al relato y a lo lúdico. Como bien dice Griselda Gambaro en *El teatro vulnerable*:

*Esa recreación de la realidad que se produce en el espacio escénico exige, como la realidad misma, la participación, la movilidad del receptor. Si el espectador no participa, tampoco hay teatro enfrente; si permanece en la indiferencia, el hecho teatral no sucede. Entre teatro y espectador hay siempre una necesidad recíproca, y el teatro existe en razón de esta necesidad recíproca (2014:68).*

La imposibilidad de participar del hecho teatral en presencia provocó distintos sentimientos: angustia, miedo, nostalgia, enojo, resistencia, etc, según el Informe “Mediatización y Artes Escénicas” realizado por Enfoque Consumos Culturales y Alternativa. El mismo también da cuenta que fue mucho mayor la resistencia a la digitalización de expresiones artísticas provenientes de las artes escénicas dentro de los públicos que tenían alguna vinculación laboral con la misma. Circulaban discursos que hacían foco en la afirmación: “esto no es teatro” y que el teatro no puede suceder sin presencia y cuerpo presente. También comenzó a circular la pregunta, “entonces: ¿lo digital no es real?”.

En la Revista *Funámbulos*, Mónica Berman se pregunta: “¿Qué tipo de presencia vale para “ser coincidencia en tiempo y espacio”, qué tipo de presencia de los cuerpos alcanza? ¿Cuánto porcentaje de “tecnología/ mediatización/ hipermediación” está permitido que se incorpore para que siga respondiendo al mote de “escénico”?”. Lo interesante es que éstas son preguntas que nacen desde la creación, desde los artistas. Al revisar las opiniones del público, éstos no se preguntan qué tipo de presencia de los cuerpos alcanza, ven



al hecho artístico per se, en su formato virtual/digital, a veces como archivo histórico, a veces como paliativo y forma de mantener vivas las ganas de volver a una sala, y a veces como una experiencia absolutamente novedosa que las y los invita a poner el cuerpo en acción y estar permeables a la recepción (como indicaba muy bien Griselda Gambaro) desde los formatos de la distancia, a través de una pantalla pero con un vínculo real con el hecho escénico.

En su libro *Vidas mediáticas. Entre lo discursivo y lo individual*, José Luis Fernández dice: “la progresiva mediatización de la sociedad se manifiesta en la expansión de las plataformas y aplicaciones como contextos socioculturales, no sólo necesarios como espacios de intercambios discursivos, sino también de intercambios comerciales, culturales, afectivos, políticos, artísticos e institucionales” (2021:22). En la mediatización intervienen no solo tecnologías sino también formas culturales complejas y ciertas prácticas específicas. Si bien el vínculo entre artes escénicas y mediatizaciones no es novedoso, sí la pandemia lo visibilizó y puso en agenda interrogantes sobre la experiencia y los hábitos de consumo, que podemos ver reflejados a través de las opiniones del público en *Alternativa*.

A partir de estos debates nació el interés sobre qué es lo que estaban pensando las y los espectadores de artes escénicas durante este proceso tan extraordinario, cómo fue la experiencia mediada contada desde el lugar de la recepción.

El rol del espectador en las artes escénicas ha cambiado con el tiempo. Podemos pensar en tiempos pasados en un espectador activo en la expresión de sus emociones. Roland Barthes incluso llega a comparar el teatro griego con la dinámica de una cancha de fútbol donde los fanáticos se abrazan y lloran ante una jugada de su equipo. Hoy si bien el comportamiento en muchos espectáculos suele ser más medido (aunque no en todos), esto no implica que el espectador sea una figura pasiva, al contrario. Lo que sucede en las butacas modifica la función, si quien se sienta al lado nuestro llora, se ríe, aplaude, mueve sus piernas con incomodidad o sea va, nos modifica. Y este comportamiento corporal cambia según el espacio que estemos ocupando, nuestro cuerpo se va adaptando al código establecido. Acá nace la pregunta, ¿qué pasa con el cuerpo del espectador o espectadora a través

de la pantalla? ¿Cómo funciona el aplauso virtual? En algunas obras se han habilitado chats en vivo donde los “bravo” aparecían en formato texto, en otras se coordinó un zoom con charla debate posterior, otras apelaron a la recepción explícitamente activa con llamados (o videollamados) y en otras quedó la clásica “opinión del público en Alternativa”.

Esta opinión del público tiene una particularidad, es un segmento consagrado en la plataforma de artes escénicas del teatro independiente, Alternativa (ex Alternativa Teatral) que nació en el 2000 y cuenta con la posibilidad de compartir opiniones desde el año de su nacimiento. Es decir, que esta práctica tan habitual de dejar opiniones en plataformas digitales (como sucede por ejemplo con comentarios de compradores en Mercado Libre, Yahoo Respuestas, o distintas Redes Sociales) ya estaba sucediendo en el ámbito de las artes escénicas desde hace 21 años. Es decir, 5 años antes del lanzamiento de Yahoo Respuestas como para tener una referencia.

En estos 21 años desde el inicio de la plataforma, las opiniones del público se han vuelto características de la misma. En 2019 se registraron 42.443 opiniones. Muchas obras inclusive citan estas opiniones como formas de difusión, o cambian algunos detalles de la propuesta artística en relación a la devolución del público. Hay un caso inclusive de un teatro que ha modificado sus gradas después de ver que en la opinión del público de esta plataforma se quejaban constantemente de la visibilidad reducida de muchas ubicaciones. Aparecen también en las opiniones rasgos de época propios, por ejemplo comentarios en relación a la necesidad de deconstrucción de determinadas obras de cara a un entorno más inclusivo y diverso. Pero lo que resulta interesante destacar en esta oportunidad es cómo la experiencia mediatizada de las artes escénicas durante la pandemia se puede ver reflejada a modo de archivo histórico en las opiniones del público de Alternativa.

En estas opiniones históricamente se habló de la propuesta artística de cada obra, el desempeño de actores y actrices, lo potente del texto, las virtudes del director o directora, etc. Pero a partir de marzo/abril del 2020 las opiniones empezaron a tener otros matices, se empezó a hablar de la experiencia de consumo, cómo vieron la obra, es decir si estaban sentados/as en un sillón, si apagaron las luces, si compartieron el momento en familia, se especificaba cuál fue el ritual para “poner play” y disfrutar de la función, desde qué

lugar geográfico pudieron acceder, qué opinión tienen sobre lo que en ese momento llamamos “gorra virtual”, es decir un aporte económico a voluntad por las experiencias escénicas digitales, etc.

Vamos a observar algunos comentarios que dan cuenta de esto:

- “¡Excelente! ¡Me encantó! A pesar de que no es lo mismo vivenciar este tipo de espectáculos a través de una pantalla, pude olvidarme de eso, estar atrapada en el maravilloso lenguaje visual de las actrices. Quedé con muchas ganas de saber más de la obra, de cómo surgió, y de volver a vivenciarla presencial. Soy de Santa Fe y me la había recomendado el año pasado una amiga que la vio en Buenos Aires. Lo bueno de esto es que pude verla sin tener que esperar a viajar allá, ¡gracias!” - Sobre *La Wagner*
- “Hace mucho tenía ganas de ver esta obra pero se me hacía imposible por los horarios. El vaso medio lleno de esta pandemia puede ser poder ver teatro desde casa. Una experiencia distinta, histórica. La obra me encantó” - Sobre *El amor es un bien*
- “Son unos genios... Me gusta la experiencia toda... nunca vi nada ni cerca. Ojalá esta nueva forma de reinventarse se quede... Para los del interior del país es medio difícil pagar el viaje, la entrada y otras cosas...” - Sobre *Sex Virtual*, una experiencia privada
- “Toda la magia y el talento de Julieta Zylberberg salió de la pantalla. Parecía que estaba con nosotros en casa. Excelente la transmisión” - Sobre *La fiebre*
- “¡Este fue el 4to zoompamento de mis niñas! (Somos de Posadas, Misiones) y el 2do de mi sobrino (Asunción, Paraguay) La alegría que se vive, antes, durante y después de asistir a un zoompamento es única!!!! Como familia une a los primos que solo se ven por videollamadas, y una aventura así, porque es una aventura esta experiencia, los transporta en imaginación a un mundo que luego sigue cuando nos retiramos del zoom por whatsapp! Y todo se revive en las char-

las de estos 3 primitos!!!! Realmente son unos genios todos!!!! Que sigan los éxitos!!!!!!” - Sobre Zoompamento

- “La pasamos muy bien, muy logrado el ambiente y gracias a un acertado trabajo de cámaras, aun mejor la edición del espectáculo que logra mantener toda la teatralidad necesaria para que el espectador/a no pierda en su totalidad lo maravilloso del teatro, que es lo presencial, el hecho teatral se mantiene entre emisor y receptor haciéndonos olvidar por momentos de la pantalla y manteniendo así la magia del teatro” - Sobre *La omisión de la familia Coleman*
- “Una muy buena y única experiencia para vivir en esta cuarentena. Me transportó completamente a un lugar diferente, desde casa” - Sobre *Aparezco porque te extraño, \*31#*

En el estudio sobre Públicos de Teatro realizado en 2020 por Enfoque Consumos Culturales y Alternativa, se registró que el 46% de los encuestados afirmó que luego de ver una obra de teatro va a cenar y el 30% va a tomar algo (es decir que en total un 76% de las y los encuestadas/os afirman compartir una actividad social después de ver la función). El café, la cena o la cerveza post función se vuelve algo que forma parte del hábito que puede estar relacionado a la necesidad de hablar, comentar u opinar lo visto. En este sentido, tomo a Claudio Bezecry en su libro *El fanático de la ópera* afirma que en este tipo de espectáculos la gente se siente impulsada a hablar con extraños sobre lo que acaba de oír si bien la práctica del fanático de la ópera tiene sus particularidades, la necesidad de compartir aparece en las artes escénicas en general. Dentro del Área de Comunicación y Artes Escénicas FSOC-UBA junto con Mónica Berman y Ludmila Botta coordinamos “Proyecto Pierre” donde trabajamos sobre el hábito de ir al teatro en estudiantes universitarios y la charla post función forma parte de la experiencia, no con fines de aleccionar sobre lo visto, sino como réplica del hábito de debate y compartir opiniones después de la experiencia.

La opinión post función es algo que se da desde distintas prácticas, comienza en el aplauso, continúa en el intercambio con quien acompaña y se extiende a través de la opinión en la plataforma. Alternativa permite, desde sus inicios, viralizar las opiniones (tanto positivas como negativas) y expandirlas.

Y en esta oportunidad también ha funcionado como un archivo histórico que permitirá dar cuenta de la experiencia de consumo y la recepción de las y los espectadores en un contexto de consumos híbridos, digitales, mediatizados, de archivo y de búsquedas creativas con recursos limitados sin poder tener en cuerpo en escena en el mismo tiempo y lugar (no virtual) en que se está experimentando el hecho teatral.

La respuesta de varios artistas ante la imposibilidad de la presencia fue compartir filmaciones de obras o crear obras “en vivo” pensadas en formatos virtuales con dispositivos como zoom, meet o whatsapp. A su vez, también apareció un fuerte rechazo, había una necesidad de la comunidad artística de dejar en claro que eso que se estaba viendo no era teatro, que eso no era “ir” al teatro y hasta generó miedo de que estas experiencias gestionadas muchas veces con pocos recursos pudieran generar rechazo entre los nuevos públicos. Sin embargo, estos miedos podían verse desmentidos en las opiniones del público de Alternativa. Rubén Szuchmacher dice en su libro *Lo Incapturable*:

*El espectador de hoy está mucho más informado que el de épocas pasadas e independientemente de ser o no concurrente asiduo al teatro, la cantidad de información visual, sonora y literaria que recibe (...) lo ha transformado de manera contundente, y a la hora de asistir a un espectáculo se torna cada vez más exigente (2015: 19-20).*

Estamos frente a una audiencia sobrestimulada, que convive con consumos audiovisuales y mediatizados de forma cotidiana y que puede reconocer que se tratan de experiencias distintas, pero que pueden ser complementarias.

En el libro *La tecnología de/en la escena de Buenos Aires*, Silvia Maldini (2017) habla sobre la híper comunicación y la posibilidad de poder producir fácilmente con herramientas digitales y poder compartirlo, acentuando el rol activo del espectador y dice:

*El público tradicional nunca es totalmente pasivo, es un ser vivo, que se emociona, percibe, mira, siente ante la escena que presencia su cuerpo. Pero su presencia no marca una transformación interactiva concreta. A través de una interfaz tecnológica cabría la posibilidad de que el espectador-inter actor pro-*

dujera una interactividad que modifique la escena y que permita activar su imaginación y deseos al máximo (p.13).

Queda la reflexión sobre cómo la opinión del público viralizada a través de Alternativa no sólo sirve como archivo histórico para dar cuenta sobre la experiencia de consumo con múltiples facetas sino cómo también puede sumar valor al hecho artístico ■

## Referencia bibliográfica

Barthes, R. (2002). *Escritos sobre el teatro*, España, Paidós.

Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Berman, M. (2020). "TEATRO AL BORDE. Juego de definiciones", en Revista Funámbulos N°53. Argentina. Disponible en <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/ofen/#p=14>

Enfoque Consumos Culturales y Alternativa (junio, 2020). "Públicos de teatro, perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires": [https://www.alternivateatral.com/docs/PUBLICOS%20TEATRO%20\\_VF\\_ALTERNATIVA\\_ENFOQUE-06-2020.pdf](https://www.alternivateatral.com/docs/PUBLICOS%20TEATRO%20_VF_ALTERNATIVA_ENFOQUE-06-2020.pdf)

Enfoque Consumos Culturales y Alternativa (marzo, 2021). "Mediatización de las artes escénicas, consumos durante la cuarentena y perspectivas futuras": [https://static.alternivateatral.com/docs/INFORME\\_MEDIATIZACION\\_ARTESESCENICAS\\_ALTERNATIVAYENFOQUE\\_MARZO2021.pdf](https://static.alternivateatral.com/docs/INFORME_MEDIATIZACION_ARTESESCENICAS_ALTERNATIVAYENFOQUE_MARZO2021.pdf)

Fernández, J.L. (2021) *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires, La Crujía.

Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*, Buenos Aires, Alfaguara.

## ■ Interacciones mediatizadas

Maldini, S. compiladora (2017). *La tecnología de/en la escena de Buenos Aires*, Buenos Aires, Escénicas.sociales.

Szuchmacher, R. (2015). *Lo Incapturable*, Buenos Aires, Reservoir Books.



### **Cómo citar este artículo**

Blanco, Fernanda D. (2022). *La opinión del público en las artes escénicas: el caso de Alternativa*. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



### **Sobre los autores**

Fernanda Daniela Blanco.

Área de Comunicación y Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA)



### **Link la a presentación en el coloquio**

<https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U&t=12067s> (Mesa 5 TC: 25.08)





# **Registros de la pandemia: redes, contactos y vínculos del Museo de la Ciudad de Rosario**

*Registros da pademia: redes,  
contatos e links do Museu da  
Cidade de Rosario*

*Mariana Maestri*





### **Resumen:**

Las reflexiones que se exponen en este trabajo hacen referencia específicamente al proyecto “Registro de Pandemia” que fue elaborado por el área de prácticas socio comunitarias del Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich en el contexto de la pandemia por el COVID-19 y su puesta en circulación pública a través de las redes sociales. Nos interesa indagar esta propuesta de registro y archivo en el marco de la noción más general de mediatización de las prácticas y usos de los visitantes – usuarios.

### **Palabras claves**

redes, contacto, registro, archivo



### **Resumo**

As reflexões expostas neste trabalho referem-se especificamente ao projeto “Registro Pandêmico” que foi elaborado pela área de práticas sociocomunitárias do Museu da Cidade de Rosário Wladimir Mikielievich no contexto da pandemia COVID-19 e é colocado em circulação pública através das redes sociais. Interessa-nos investigar esta proposta de registo e arquivo no quadro da noção mais geral de mediatização das práticas e usos dos visitantes - utilizadores.

### **Palavras-chave**

redes, contato, registro, arquivo





A partir de las disposiciones de restricción de circulación y luego de distanciamiento a raíz de la pandemia por COVID 19 en todo el mundo, el 2020 puso a los espacios culturales, entre ellos los museos, ante el gran desafío de implementar diversas estrategias no sólo para poder continuar en contacto con sus públicos sino también para dar cuenta de una experiencia vivida por muy pocas personas con anterioridad como fue el encierro, la falta de contacto cara a cara, la ausencia de encuentros con otros/as, etc.

Las redes sociales fueron uno de los dispositivos, casi que los únicos, que se utilizaron para poder continuar con las actividades previstas. De este modo, se estableció un vínculo o interfaz entre el museo y los visitantes -usuarios- que podemos organizar tomando la definición desarrollada por Fernández(2021) del siguiente modo “se dirá interfaces genéricas, a nivel macro, para todo sistema de articulación y pasaje entre sistemas; a un nivel meso, serán interfaces las diversas posibilidades que en sus pantallas, las plataformas ofrecen a sus usuarios; y por último se denominará interfaz de usuario a aquello que permita a cada individuo el entrecruce con otro, habilitando a diferentes intercambios e interacciones dentro de cada plataforma” (63) El proyecto Registro de Pandemia se ubica en el nivel meso dado que fue a través de sus plataformas la que posibilitó el intercambio con los usuarios.

## **Registros de Experiencias**

La idea de registro como experiencia de la memoria se hace presente en las propuestas discursivas del Museo al marcar la escala global de la pandemia y por lo tanto la relevancia e impacto que esta implica para todo el mundo. Sin embargo apela a los ciudadanos y habitantes de la región para que dejen sus propios registros como “marcas (Verón, 1993) visibles e identitarias de un fenómeno planetario que se busca capturar y conservar.



## ■ Interacciones mediatizadas

De este modo desde el museo pone a circular la propuesta a través de su Instagram oficial: “Los invitamos a construir un Registro de la Pandemia. Construido de manera colectiva por los ciudadanos de Rosario y la región. La propuesta es generar un registro de testimonios escritos o audiovisuales, historias relacionadas con la pandemia Covid-19. Identificamos en este presente un evento histórico de escala global, pero queremos centrarnos en cómo lo viven los habitantes de esta ciudad y su área de influencia” (Registro de Pandemia. Documento elaborado por el Museo de la Ciudad)



Imagen N°1

**Captura de pantalla Instagram oficial del Museo invitando a participar del registro**

La noción que está detrás de la idea del registro es la de archivo como reservorio de experiencias, de una forma de organizar y coleccionar los discursos elaborados por los usuarios de las redes sociales. “El archivo es, ante todo, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault: 2005; 150) Estos contenidos, estás lógicas de mediatización que, paradójicamente suelen ser caracterizadas por lo efímero, precario y transitorio, fueron las herramientas digitales seleccionadas para prevenir un posible olvido, para resguardar.

En ese sentido nos parece pertinente vincular esta idea con lo planteado por Doanne en *La emergencia del impulso cinemático*: “el impulso historicista del archivo, junto con la indisociabilidad del concepto de valor, encuen-

tra poco eco en el deseo de representar el presente y la instantaneidad, con la relación que guarda el cine con lo contingente y lo efímero y su aparente capacidad de representar absolutamente cualquier cosa”(2012: 56) Nuestro emisor, el museo histórico, no puede escapar de su esencia que es la de archivar, preservar, catalogar y clasificar los fenómenos y hechos sociales a la vez que busca capturar lo instantáneo del presente mediante la utilización de las redes sociales.

Otro punto a desatacar es la orientación que el Museo demanda sobre el contenido de los registros que en palabras de José Luis Brea, podemos denominar como microincrustaciones en el escenario “del hacer de lo cotidiano”: (...) toda una línea de trabajo relacionada con la estética del acontecimiento y la construcción de situaciones explora justamente la potencia metafórica que poseen esas micropercepciones, lo que con Francis Alÿs ahora podríamos llamar el “inframinúsculo social”, esos pequeños “insertos en lo real” (ahora con Dora García) que persiguen extraer la extraña fuerza política radicada en esos ejercicios de un cierto trabajo en lo “imperceptible”, por decirlo ahora con una expresión deleuziana” (2007:147)

Las representaciones de lo cotidiano, de lo que se transformó a raíz de las restricciones en lo habitual fueron solicitadas por el Museo para formar parte del registro mediante una serie de placas ilustradas que orientaron a los participantes. El registro es pensado en distintos formatos, sonoro, visual, escrito se propone como reservorio de distintas voces, tal como lo planteara Lozano (1994) al definir “el documento como texto de la cultura” (1994: 95)

## **Públicos. Visitantes. Productores**

Los registros que se solicitaron fueron amplios y variados los soportes: registros sonoros, fotográficos, escritos de las distintas etapas en las que los y las ciudadanos rosarinos fueron transitando en los primeros meses de la pandemia y conforman un relato compartido dando cuenta de las habilidades comunicativas desarrolladas por los usuarios de dispositivos tecnológicos de comunicación e información.

El Museo de la Ciudad, ubicó a los públicos en el lugar de productores y creadores de los relatos mediáticos que constituyen la memoria de los ciudadanos y la pandemia. Las actividades cotidianas amoldadas a los diferentes estadios de restricciones se fueron transformando en piezas de una colección que busca dar cuenta de la realidad de estos artistas. Son sus testimonios en primera persona los que contribuirán a construir y preservar el discurso sobre la pandemia, a través de la acumulación de los relatos individuales se busca armar una colección variada y comunitaria

En el texto que acompañó las distintas imágenes publicadas en Instagram se puede leer:

*“Cada testimonio recibido se sumará a otros que irán conformando un archivo colectivo y plural de nuestras vivencias como sociedad frente a esta situación que atravesamos. No importa la edad que tengas, tu testimonio es importante, podés hacerlo escrito con un máximo de cinco (5) páginas o en un archivo de audio o video de no más de ocho (8) minutos.” (Museo de la Ciudad)*

La suma de cada una de las contribuciones se sumará para dar como resultado final un solo discurso que llevará unificado en el registro. Lo colectivo y plural, aquí, toma forma a partir de los aportes individuales. Si bien hay cierta distancia podríamos remitir esta propuesta presentada por el Museo a la idea de inteligencia colectiva propuesta por Lévy, “¿Qué es la inteligencia colectiva? Es una inteligencia repartida en todas partes, valorizada constantemente, coordinada en tiempo real, que conduce a una movilización efectiva de las competencias. Agregamos a nuestra definición esta idea indispensable: el fundamento y el objetivo de la inteligencia colectiva es el reconocimiento y el enriquecimiento mutuo de las personas, y no el culto de comunidades fetichizadas o hipostasiadas.” (2004:19) En tanto producción colaborativa y reconocimiento mutuo podríamos pensar el proyecto Registro de Pandemia como contribución a la conformación de un saber colectivo y compartido que dejará evidencias de un momento en el que el contacto a través de las redes sociales primó sobre el presencial.

En un trabajo publicado en 2006 por Jenkins identificó diferentes formas de cultura colaborativa una de ellas la denominó “Asociación: participación, formal e informal, en comunidades en línea como Facebook, tableros

## ■ Interacciones mediatizadas

de mensajes, grupos de videojuegos, etc.” En este punto podemos ubicar la invitación del registro de la pandemia elaborado por el museo aunque la colaboración estuvo reglada desde el inicio de la participación:

“Si te interesa te compartimos una serie de preguntas guías, no necesariamente tu relato tiene que responderlas, las compartimos para acompañar la decisión de qué y cómo queremos contar a los futuros habitantes nuestra experiencia en este contexto.

¿Cómo transitas tu vida cotidiana? ¿Qué haces para llevar adelante estas situaciones? ¿Cómo te adaptaste a las nuevas situaciones? ¿Con qué experiencias te encontrás en el día a día? ¿Cuáles son los sentimientos que surgen en este contexto? ¿Cuáles son sus temores o sus expectativas? ¿Qué aprendizajes sentís que nos deja este presente? ¿Qué imagen crees que representa este momento?” (Documento elaborado por el Museo de la Memoria)

El público – visitante – usuario es guiado por el Museo en el contenido, es decir, sobre qué debe escribir, fotografiar o filmar. Orienta, elabora un listado de opciones, sentimientos, acciones, imágenes del presente pero también del futuro, de las expectativas, de los aprendizajes y del modo en que quiere que otros lo recuerden, del discurso que otros van a ver/ leer en el futuro.



Imagen 2

El Museo para orientar el tipo de contenido que debían enviar los participantes.  
Tipos de juegos que se realizan durante el aislamiento.

## ■ Interacciones mediatizadas

Del mismo modo que da indicaciones sobre el contenido, el Museo construye a sus colaboradores. En la imagen n° 3 vemos cómo se dirige a los docentes y estudiantes. El proceso de comunicación aparece, a simple vista como horizontal aunque en realidad es el emisor, el museo, el que determina qué contenidos, qué características y quiénes son sus públicos. No genera un diálogo o intercambio entre los participantes del registro sino que es el Museo el encargado de recopilar y dar forma para luego, en un futuro, presentarlo como muestra cerrada y terminada.

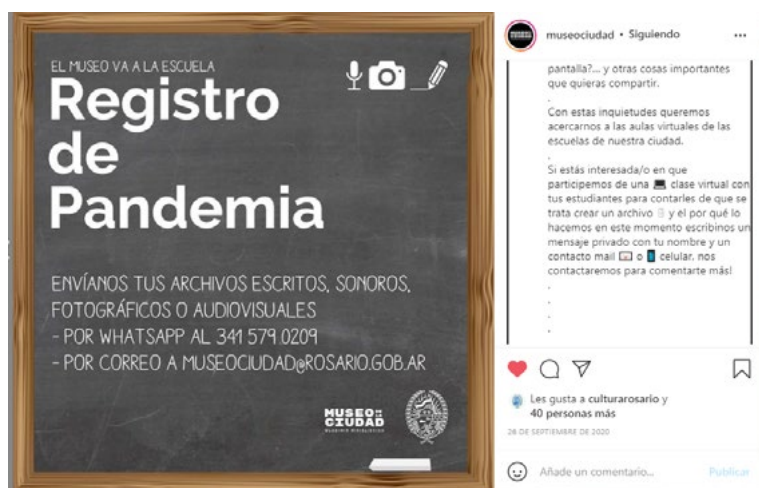


Imagen 3

Convocatoria a participar para las instituciones escolares

## A modo de cierre

En un mundo en el que la movilidad se había transformado en un “nuevo paradigma” (Amar:2011) y el nomadismo en la palabra clave para definir las características sociales, culturales y de consumo; la pandemia trajo como consecuencia que la movilidad corpórea se aquietara y cobrara mayor énfasis la movilidad virtual o en palabras de J. L. Fernández “la vida en plataforma” (Fernández:2021) La experiencia del tiempo y del espacio se re acomodaron al contexto de confinamiento, de restricciones de circulación y encuentros cara a cara. Sin embargo, los intercambios discursivos en variados soportes se transformaron en piezas para construir un reservorio de lo vivido, un

conjunto plural y diverso de relatos que circularon por el ciberespacio hasta tomar forma de “patrimonio” cultural, de la “memoria” digitalizada. Sin embargo, los aportes de los usuarios - participantes no son publicados por el Museo hasta casi un año después del lanzamiento público del proyecto en el que se decidió armar una muestra física ambulante de los registros como legado de lo que, hoy sabemos, es la primera etapa de la pandemia.

Frente a la posibilidad del olvido, el Museo de la Ciudad, propuso el Registro de Pandemia, una estrategia de contacto marcada por las condiciones de producción y orientada por la necesidad del emisor de construir un archivo colectivo y plural de las experiencias, del *haber estado ahí*, de que esto sí pasó. ■

## Referencia

Amar, G (2011) *Homo mobilis. La nueva era de la movilidad*. Buenos Aires. La Crujía.

Brea, J. L. (2007) “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, *Estudios visuales*, n.4, <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>

Doanne, M. A. (2012) *La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC

Eidelman, J.; Roustán, M.; Goldstein, B. (Comps.) (2013) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Buenos Aires, Ariel.

Fernández, J. L. (2021) *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires. La Crujía

Foucault, M (2005) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.

Lévy, P. (2004) *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>

## ■ Interacciones mediatizadas

Lozano, J. (1994) *El discurso histórico*. Madrid Alianza Universidad.

Registro de Pandema – Documento elaborado por la dirección del Museo de la Ciudad Wladimir Mikielievich de la ciudad de Rosario. 2020.

Salgado, M. (2004). “Museos y Patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura”. En *ICONOS*, 20: 73-81, Flacso, Quito.

Salgado, M. (2013). *Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Buenos Aires: Wolkowics Editores

Verón, E (1993.) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.



## Cómo citar este artículo

Maestri, Mariana (2022). Registros de la pandemia: redes, contactos y vínculos del Museo de la Ciudad de Rosario. En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) “Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia”. Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Mariana Maestri

CIM - Universidad Nacional de Rosario (UNR)



## Link la a presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=uypWmHYiP1U&t=12067s> (Mesa 6 TC: 2.49.30)





# **Instagram, @neoperreo y el cuerpo mediatizado**

*Instagram, @neoperreo e  
o corpo em midiatização*

*Naimi Furlan  
Eduardo Pelosio*





## Resumen

Nos proponemos trabajar la noción de cuerpo como interfaz para pensar la *experiencia corpórea mediatizada* de la enunciación juvenil, en tanto práctica discursiva que nos devela cambios de escala en la producción del sentido. Consideramos que el acceso a la corporalidad se da en el marco de un complejo entramado de instancias de realización donde toda imagen es a la vez ícono, símbolo y espacio de deslizamientos metonímicos.

Para ello recuperamos un objeto de estudio investigado en pre-pandemia -el perfil de Instagram @neoperreo- y analizamos la triangulación de la experiencia corpórea en situación de fiesta en el espacio público. Repararnos en las modalizaciones que ya presentaba la plataforma, como interfaz de contacto, y repensamos sus potencialidades en cuanto a los modos estéticos y políticos de enunciación juvenil.

## Palabras Clave

Jóvenes, cuerpos, redes, interfaz, mediatización



## **Resumo**

Propomos trabalhar a noção de corpo como interface para pensar a experiência corporal em mediatização da enunciação juvenil, como prática discursiva que revela mudanças de escala na produção de sentidos. Consideramos que o acesso à corporeidade se dá no marco de uma complexa rede de instâncias de realização onde cada imagem é ao mesmo tempo um ícone, um símbolo e um espaço de deslizamentos metonímicos.

Para isso, recuperamos um objeto de estudo investigado em pré-pandemia -o perfil Instagram @neoperreo- e analisamos a triangulação da experiência corporal em uma situação de festa no espaço público. Atentamos para as modalizações que a plataforma já apresentava, como interface de contato, e repensamos seu potencial em termos de modos estéticos e políticos de enunciação juvenil.

## **Palavras Chave**

Jovens, corpos, redes, interface, mediatização



En el marco del proyecto de investigación “Interfaces de la cultura contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión”<sup>1</sup> radicado en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba nos propusimos trabajar algunas ideas sobre el cuerpo y la mediatización desde un enfoque sociodiscursivo, haciendo hincapié en la condición mediatizada de la enunciación juvenil.

Partimos de la noción de cuerpo como interfaz para pensar la experiencia corpórea mediatizada, en tanto práctica discursiva que nos devela cambios de escala en la producción del sentido. Consideramos que el acceso a la corporalidad se da en el marco de un complejo entramado de instancias de realización y que toda imagen es a la vez ícono, figura que obedece a la similitud, y espacio de deslizamientos metonímicos, figura ligada a lo indicial, además de su contenido simbólico siempre presente.

Para ello recuperamos un objeto de estudio investigado en tiempos pre-pandémicos por Naimi Furlan en su trabajo final de grado: el perfil de Instagram @neoperreo. Reparamos en las modalizaciones que ya presentaba la plataforma, como interfaz de contacto, y repensamos sus potencialidades en cuanto a los modos estéticos y políticos de enunciación juvenil.

En un contexto que actualizó el tiempo-espacio deslocalizado propio de la vida en las plataformas mediatizadas, nos planteamos una serie de preguntas situadas considerando que cada aplicación propone estrategias de contacto modeladas por tecnologías y sentidos que ponen en juego una relación cognitiva, emocional y experiencial.

---

1. Dirigido por Tamara Liponetzky y Paula Morales, asesorado por Ana Beatriz Ammann (2018-2022).



Nos preguntamos cómo les jóvenes habitaban el espacio público y encontraban modos de expresar tensiones, disidencias e interrupciones con lo marcado hegemonícamente y de qué modo la experiencia panmedia<sup>2</sup> profundizó modos característicos de interacción y estrategias de contacto en y a través de Instagram.

### **El @neoperreo como fenómeno sociodiscursivo**

Neoperreo es el término que utilizan les jóvenes artistas que se identifican como impulsores del “movimiento underground del reggaetón”. Su rápida difusión entre la cultura juvenil se debe, en principio, a las posibilidades que brinda Internet y diversas redes y plataformas digitales. Resulta interesante el modo en que estos artistas proponen una escena musical alternativa, que recupera algunos elementos del reggaetón clásico de los años ‘90 y 2000, pero se distancia al posicionar sus creaciones desde la incorrección, la irreverencia y la extrema explicitud blasfemante y aberrante. En palabras de una de sus principales representantes:

*Yo veo el neoperreo como una manifestación a nivel global de la adherencia del reggaetón a las nuevas generaciones. No sé si es reggaetón, pero sí que es perreo. Y, además, ya no abarca solamente los temas de siempre, y las relaciones hombre-mujer: abarca lo que se te ocurra inventar. (Tomas del Real, 2018).*

---

2. Empleamos el término “Panmedia” en un sentido semejante al utilizado por varios miembros del CIM para referir a la dimensión simbólica y mediática de la pandemia de Covid-19.



Figura 1

Consideramos que se trata de una práctica discursiva juvenil mediatizada ya que se nutre de plataformas mediáticas, fundamentalmente Instagram, pero también linkea a otras similares como Youtube y Spotify. Al enfocar la investigación en la mediatización de los cuerpos y considerando que los actores operan en los procesos discursivos que se dan en este contexto frente a pantallas de móviles o teléfonos inteligentes, resulta fundamental tener en cuenta las interfaces y los intercambios que allí se producen.

La lectura sociodiscursiva que realizamos sobre el neoperreo nos permite ubicar la disputa por el sentido socialmente reconocido y aprehendido en la tensión que se da entre dos polos de producción discursiva: por un lado los centros de poder elaboran y circulan discursos hegemónicos y gozan de credibilidad asociada a su trayectoria y convencionalidad; mientras que algunas prácticas discursivas juveniles se proponen otras “sensibilidades estético-políticas”.

Recordemos que en sus orígenes (entre mediados de 1990 y 2000) el reggaetón surgió como un género musical urbano en representación de sectores jóvenes de la población latina afrodescendiente, con un fuerte contenido

## ■ Interacciones mediatizadas

de crítica social. También denominado rap underground, se considera que nace desde ciertas dinámicas migratorias multilocales y transnacionales entre Jamaica, Panamá, Puerto Rico y Nueva York.

Cuando esta música llegó a manos de productores con una “visión de mercado” comenzaron a presionar a los artistas, predominantemente varones, a rapear en fusión con otros ritmos latinos y caribeños (como el merengue). Esta adaptación progresiva del género en función del mercado y la industria musical global, sumado a la hipersexualización -que en parte también tuvo que ver con estas imposiciones- establece las condiciones para que las mujeres, quienes en sus inicios pueden haber sido más visibles como raperas, fueran relegadas como voces secundarias o bailarinas de los videoclips.



Figura 2

Encontramos un antecedente importante en la escena del reggaetón tradicional cuando a mediados de los '90 se aproxima la cantante Ivy Queen, quien fue pionera en el hip hop puertorriqueño primero y luego en el reggaetón. Irrumpió con su voz gruesa y su presencia e imagen aguerrida, esto incluso levantó “sospechas” (desde la heteronorma) sobre su identidad de género. Se trató de la primera mujer en la escena del reggaetón y fue siempre consciente de lo que implicaba ser mujer cantante en este ámbito.

## ■ Interacciones mediatizadas

Yo quiero bailar es una de sus canciones más populares y tiene un mensaje contundente, se trata de una afirmación de autonomía de la mujer para decidir sobre su cuerpo y cómo desea vivir su sexualidad en el contexto de la fiesta y el baile. Encontramos una continuidad en el discurso de Ivy Queen con el de algunos de los representantes del neoperreo: no se identifican como feministas ni identifican al feminismo como una fuente de inspiración, sin embargo en ambos casos reconocen las implicancias de hacer música siendo identidades femeninas/feminizadas en un ámbito predominantemente masculino.

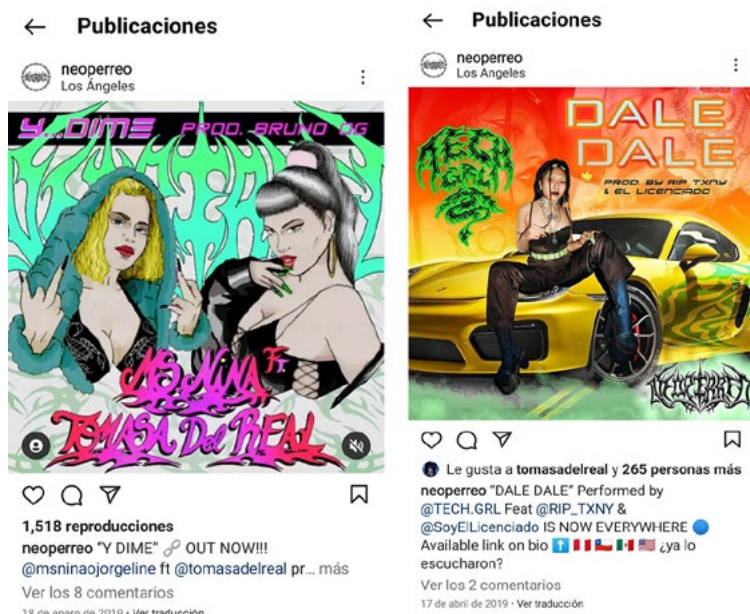


Figura 3

Por otro lado nos parece relevante aclarar que si bien las palabras reggaetón y perreo suelen usarse de forma intercambiable para referirse tanto a la música como al baile (y también a la cultura que engloba este fenómeno) esta forma de bailar no se originó específicamente con el género musical del reggaetón, aunque este último fue el vehículo a través del cual el perreo se difundió a nivel global.

La particularidad de este baile, repudiado por ser considerado demasiado erótico e inmoral, es la explicitud sexual de los movimientos con los que

se adquiere el ritmo, concretamente hace alusión al acto sexual de manera explícita. La interacción más común, a pesar de que no hay una imposición en torno a cómo debe ser bailado, es practicada en pareja (heterosexual) varón-mujer. Por lo general, la mujer, de espaldas hacia el hombre, sacude y mueve el culo contra la ingle del hombre, mientras él sigue el ritmo de la mujer, empujando, por lo general, hacia delante para aumentar el roce.

En relación al lugar que ocupa la mujer en esta interacción encontramos dos posiciones o lecturas contrapuestas, están quienes consideran que las mujeres son puestas en un lugar de sujetos pasivos, objetos de deseo, y es en quién recae el protagonismo del acto erótico (Viera Alcazar, 2018); también encontramos otras lecturas, que consideran que se trata de una negociación de las intenciones sexuales, de los límites, y en donde ambas personas son conscientes de esa interacción y los posibles acuerdos que de allí surjan (Rivera, 2009).

Consideramos que el denominador común en torno a las críticas que recibe este baile es su anclaje a una moral del deber ser y a normativas patriarcales y adultocéntricas. Este baile produce incomodidad y rechazo principalmente para ciertas instituciones morales hegemónicas, como la familia, la escuela, el Estado y la religión.

Siguiendo a Judith Butler (2002), entendemos que las normas que regulan la materialización y significación de los cuerpos restringen y condicionan cómo debe o no moverse un cuerpo para encajar en los cánones aceptados socialmente. En este marco consideramos que el neoperreo apuesta por una democratización del baile -y de los cuerpos- cuestionando y poniendo en tensión la posición de poder en la que se ubica el hombre (varón, cis, heterosexual) tanto en la interacción propia del baile, como en el lugar que ocupan como artistas en la escena del reggaetón *mainstream*.

Como hemos adelantado, las prácticas discursivas que llevan adelante les jóvenes artistas del neoperreo, se nutren e inspiran en la era digital y las tecnologías de información y comunicación (TIC). Tomasa del Real detalla en una entrevista el vínculo del neoperreo con Internet y la era digital:

*Internet siempre ha estado presente porque ahí he contactado a la mayoría de artistas con quienes he colaborado. Internet es como un país y los artistas pop de Internet somos nosotros, los que llevamos haciendo esto hace rato. (...) Somos hijos de Internet, de las herramientas digitales, de la creatividad a través de ellas. Yo no hubiera sido cantante si no hubiera tenido un Mac ni aburrimiento para explorar Garage Band para grabar mi voz o iMovie para los videos (2018).*

## **Instagram desde una perspectiva semiótica de los usos**

Más allá de considerar las posibilidades y funcionamiento de Instagram como una red social, en este trabajo insistimos en abordarlo como un espacio de circulación de discursos y en específico del cuerpo mediatizado. Para pensar no sólo en términos de modos del decir, tópicos y retóricas, sino también en términos de vínculos sociales recurrimos a la categoría de interfaz. Por lo tanto recuperamos su dimensión cultural y simbólica, que opera no sólo como un “entre” -un punto de pasaje entre- sino que es productiva en términos de que “reconstruye y altera las identidades” (Valdettaro, 2007:215). Pensamos la interfaz desde una mirada semiótica enfocada en los complejos vínculos y procesos que operan en el espacio virtual de Instagram.

Las nuevas mediatizaciones (Fernández, 2017) encuentran desde hace algunos años una confluencia y producción más que fructífera en el área musical. Como hemos mencionado, el neoperreo se nutre de las diferentes aplicaciones y herramientas digitales que tienen como macro plataforma a Internet y las posibilidades que de allí surgen. Nos encontramos ante dos usos principales, por un lado se destacan las posibilidades de producción, distribución y comercialización que brindan las diferentes plataformas a las nuevas producciones juveniles emergentes.

Pero también observamos la posibilidad de vinculación, linkeo e hipertextualidad entre el cuerpo encarnado en el marco de la fiesta y la mediatización de estas experiencias. Como ejemplo podemos mencionar la centralidad del cuerpo en las selfies, el uso de las stories y los vivos de Instagram utilizados tanto por les artistas durante las fiestas como por parte del público que

## ■ Interacciones mediatizadas

asiste a verles. Entendemos que este enlace permanente entre la fiesta y los diferentes espacios mediatizados es una de las principales modalizaciones del discurso en Instagram.

Es por ello que concebimos a Instagram como una interfaz de sentido, más allá de sus posibilidades como plataforma mediática, ya que en el espacio de esta red se producen y circulan complejos procesos discursivos, vínculos enunciativos y vínculos sociales. Entendemos que los sujetos que se hacen parte en/de los diferentes espacios virtuales o plataformas no operan (en términos discursivos) solamente en reconocimiento, sino también en producción. La interfaz funciona como una superficie de contacto que opera como una especie de membrana, que a la vez separa y diferencia procesos los pone en vinculación, y por lo tanto se vuelve soporte de la circulación discursiva (Buján, 2010).

Por otro lado, en el diseño de la interfaz de usuario, aquello que capta nuestra atención en primer orden son claramente las imágenes, por lo tanto los discursos y las modulaciones retóricas que prevalecen en el perfil @neoperreo son de característica visual e icónica. Sin embargo predomina el orden indicial como modalidad de funcionamiento significativa -por sobre el orden simbólico e icónico-, funciona por contigüidad y tiene como materia significativa privilegiada el cuerpo (Verón, 2001; 2013).

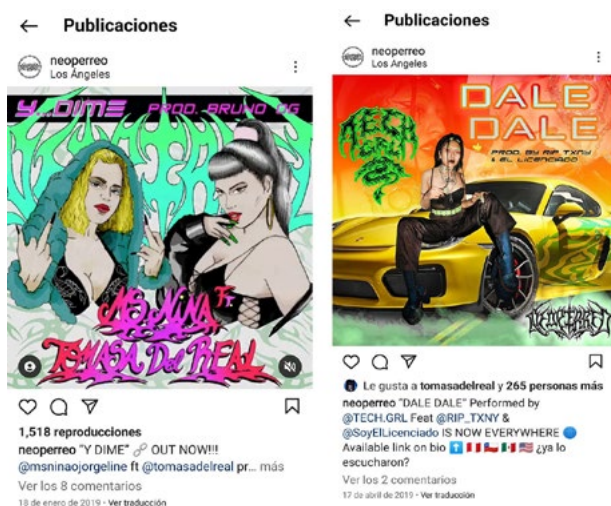


Figura 4

## Cuerpo significativo e interfaces

Consideramos que el cuerpo juvenil se encarna en la enunciación y pone toda la materialidad (física) al servicio del acto y, con él, del movimiento. Retomamos la perspectiva de la regulación y la materialización de los cuerpos para pensar las negociaciones y disputas significantes que se dan en función de los efectos de poder del discurso en el marco de una matriz de inteligibilidad heteronormativa (Butler, 2002).

En torno a la categoría de cuerpo, en principio establecimos que se trata de la interfaz por excelencia que articula las significaciones. En este marco la corporeidad es entendida como aquellos imaginarios sociales dinámicos atribuidos al cuerpo, anclados en experiencias vinculadas a un contexto histórico y una cultura determinada.

Definimos como *experiencia corpórea mediatizada* a las modalizaciones significantes sobre los cuerpos que circulan en el contexto actual y dentro de los dispositivos de enunciación de las mediatizaciones. Estas modalizaciones implican rupturas de escala espacio-temporales y la difuminación de límites entre realidad y la ficción, y es allí donde la experiencia corpórea se ve conformada “por huellas o fragmentos visibles o audibles: la voz, la mirada, el semblante, los humores, la vitalidad, los tonos, las maneras” (Cingolani, 2017: 162).

Por otro lado entendemos que el mundo es leído a partir de una “matriz de inteligibilidad”, como a través de lentes o de una pecera, desde la cual los cuerpos aparecen inteligibles (Butler, 2002). La matriz hegemónica es regulada por la heterosexualidad obligatoria, la cual se impone y vigila la identidad sexual binaria (hombre/mujer). La heterosexualidad obligatoria busca establecer cierta coherencia entre sexo/género/deseo, imponiendo las identidades y relaciones heterosexuales como fundamentales y naturales. Esta matriz de inteligibilidad aparece oculta regulando la realidad de aquellos cuerpos que importan y aquellos que no.

Ahora bien, estas reflexiones en torno al binomio cuerpo-poder nos llevan a pensar en las consecuencias de la exposición de los cuerpos al mundo social, sus posibilidades de existencia/resistencia y qué implica estar ahí frente

## ■ Interacciones mediatizadas

a otros. Como ya dijimos la matriz heterosexual regula diferencialmente los cuerpos, produciendo aceptación o rechazo según se correspondan o no a la norma.

Surge desde aquí la pregunta por la erótica y la mediatización de cuerpo que no se corresponden con los cánones de belleza y las prácticas de baile y movimientos corporales aceptados socialmente. En el perfil de Instagram @neoperreo podemos encontrar cuerpos apenas insinuantes y también completamente explícitos y directos en el afán de erotizar; siempre la invitación a la satisfacción del deseo y el placer sensual y sexual -entre otro tipo de deseos y placeres como el consumo de sustancias-; el uso de un lenguaje insinuante y provocativo en las letras de sus canciones y en las publicaciones compartidas en el perfil. A modo de ejemplo recuperamos las siguientes capturas de pantalla:

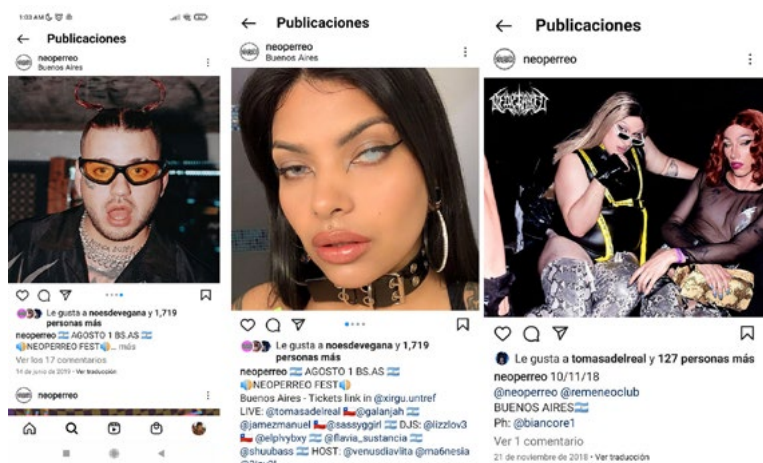


Figura 5

Todo este escenario hace que nos preguntemos por la constitución del cuerpo erótico. Así es como nos encontramos nuevamente con las normas y sus regulaciones que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación y pasión sexual, funcionamiento que Canseco (2017) denomina eroticidad.

Encontramos que dentro de la selección tópica o el contenido del enunciado del perfil @neoperreo se destaca la vinculación a contextos, entornos y si-

tuaciones juveniles tales como fiestas, el espacio nocturno, el baile, el consumo de sustancias diversas (alcohol, pastillas, marihuana, etc), la sexualidad y el acto sexual, y algunas referencias a prácticas BDSM<sup>3</sup>.

Nos preguntamos por las eroticidades que se configuran en las retóricas del neoperreo, ¿Podemos caracterizarlas como “hegemónicas” o “subalternas”? ¿Es posible comprenderlas desde un sentido de resistencia, cuestionador de los mecanismos de control social? ¿Se trata de un placer sexual ejercido críticamente, de modos menos restrictivos?

Existe una distribución claramente diferencial de lo erótico, y en función de esto podemos identificar la constitución de grupos o colectivos sociales y cierta “disputa por la hegemonía de lo erótico o su cuestionamiento crítico desde versiones minoritarias de normas” (Canseco, 2017: 192). Para el autor, la eroticidad misma hace referencia a la disputa por la hegemonía, ya que los diferentes grupos no están separados sino entrelazados, interactuando y disputando entre sí.

Recuperando la dinámica performativa de Butler, en la que la repetición corre el riesgo de fallar, Canseco postula que la sorpresa de la pasión sexual implica que de repente, algo que no nos había excitado nunca, ahora nos excita, nos “interrumpe” novedosamente. El neoperreo tiene esta potencialidad de “interrumpir”, dando lugar a disputas significantes y a expresiones minoritarias sobre la eroticidad y el cuerpo ■

## Reflexiones abiertas

Consideramos que la facilidad de acceso a la interfaz Instagram en cualquier momento del día y el imperativo de actualización de contenido e interacción permanente por parte de sus usuarios habilita una modalización enunciativa de alteración de escala. Dicha ruptura de escala interfiere en el espacio y el

---

3. Término creado para abarcar un grupo de prácticas y fantasías eróticas cuyas siglas significan: Bondage; Disciplina y Dominación; Sumisión y Sadismo; y Masoquismo. Estas prácticas se vinculan a las denominadas sexualidades no convencionales o alternativas.

tiempo de la cotidianeidad; a la vez que disminuye la brecha en producción y recepción; y difumina los límites entre realidad y ficción.

Como hemos mencionado anteriormente observamos una predominancia -aunque siempre relativa- de un vínculo indicial o de contacto entre enunciadador y enunciatario, dónde el cuerpo funciona como una interfaz experiencial de sensibilidades eróticas-estético-políticas entre ambos.

Recuperando estas reflexiones nos preguntamos por el estatuto del contacto y la dimensión indicial en esta pospandemia o más precisamente “pandemia prolongada” en tanto realidad mixta o nueva cotidianeidad.

¿De qué modo la experiencia de la panmedia profundizó modos de interacción y estrategias de contacto que ya estaban presentes en Instagram, pero que adquirieron nuevos sentidos frente a la necesidad de contacto y encuentro social para les jóvenes?

Instagram como plataforma ¿se ofreció como interfaz de manera premonitoria a la reposición del contacto corporal y la fiesta en contexto de distanciamiento social, o es una adaptación a los dinámicos tiempos de panmedia? ¿O ambos fenómenos?

El @neoperreo como sub-género (desviado) del reggaeton solo es posible, se alimenta y expresa en y por las nuevas mediatizaciones, pero su despliegue se da necesariamente en territorio: en los encuentros y fiestas con diverso grado de organización y convocatoria, y también en tensión permanente con la legalidad y lo legítimo en el marco de la pandemia y lo pospandémico.

Hay un continuum (una retroalimentación permanente) entre las redes, la fiesta y el baile, las convocatorias y su registro, tanto en la previa del evento como en el durante y la circulación posterior de las imágenes y el contacto entre les participantes.

La clave del contacto y la indicialidad redes/cuerpos se vuelve crucial junto a lo icónico. Se trata de mostrar y mostrarse, bailar, erotizar, compartir y sentir.

Hay algo de ese continuum que está presente en nuestro cotidiano de “pandemia prolongada” o realidad mixta. Es aquí donde se tensionan las retóricas y los modos de enunciación que privilegian estéticas disruptivas y estrategias de contacto centradas en lo metonímico.

## Referencia

Buján, F. (2010) “Hacia una semiótica de las interfaces digitales: subjetividad e intersubjetividad en un entorno virtual de formación”. Disponible en: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1373> Recuperado 10/11/21

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Canseco, A. (2017). *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.

Cingolani, G. (2017) “Cuerpos y Redes. Una lectura de las teorías de la discursividad y de la mediatización de E. Verón”. En *DeSignis* n° 29. Disponible en: <http://www.designisfels.net/revista/29/designis-i29p157-166.html> Recuperado 10/11/21

Contreras, M. J. (2008) “Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción”. *Revista Apuntes* 130 (2008). 148–162. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623> Recuperado 10/11/21

Fernandez, J. L. (2017). “Las mediatizaciones y su materialidad: revisiones”. En *Mediatizaciones en tensión: el atravesamiento de lo público*. Rosario: UNR Editora.

Rivera, R. Z. Marshall, W. y Pacini Hernández, D. (2009) *Reggaeton*. Durham, NC: Duke University Press. pp. 371

Tomasa del Real (2018). “El neoperreo no es reguetón, no es cumbia, no es electrónica, es perreo”. *El Espectador*, 10 de diciembre. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/tomasa-del-real-desde-la-subcultura-del-neoperreo-article-828394/>

## ■ Interacciones mediatizadas

Valdettaro, S. (2007). "Notas sobre la diferencia: aproximaciones a la interfaz", en *La Trama de la Comunicación*, volumen 12, Dossier de estudios semióticos, Facultad de Ciencia Política, Rosario: UNR Editora, pp. 209-223. Disponible en: <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/134> Recuperado 20/10/21

Viera Alcazar, M. (2018). "Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres cantan y perrean", en *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, Año 4, Nro 3. pp. 36-57. Recuperado de: [https://www.academia.edu/42715851/Feminismo\\_juventud\\_y\\_reggaet%C3%B3n\\_cuando\\_las\\_mujeres\\_cantan\\_y\\_perrean](https://www.academia.edu/42715851/Feminismo_juventud_y_reggaet%C3%B3n_cuando_las_mujeres_cantan_y_perrean)

Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.



## Cómo citar este artículo

Furlan, Naimi y Pelosio, Eduardo (2022). *Instagram, @neoperreo y el cuerpo mediatizado*. En Tobí, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Naimi Furlan

Fac.de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Eduardo Pelosio

Fac.de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba (UNC)



## Link la a presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=bcYPduDDADw&t=4781s> (Mesa 3 TC: 2.39.10)





# **Impresiones sobre el cuerpo, el horror y el amor en los tiempos pandémicos**

*Impressões sobre o corpo,  
o horror e o amor em  
tempos de pandemia.*

*Paula Drenkard*





### **Resumen:**

Este artículo indaga en los vínculos y asociaciones entre el devenir de los cuerpos y subjetividades en la trama de un mundo contemporáneo, signado por las catástrofes y las ilimitadas configuraciones semió-algorítmicas. Cómo las biopolíticas asumen la pandemia, cómo las redes subjetivas se comportan en ese estado de crisis, qué horizontes se avizoran y qué otros se obturan.

### **Palabras Claves:**

Cuerpos, pandemia, medios de comunicación, biopolítica, semicapitalismo, subjetividad.





### **Resumo:**

Este artigo explora as ligações e associações entre o futuro de corpos e subjetividades na tessitura de um mundo contemporâneo, marcado por catástrofes e configurações semio-algorítmicas ilimitadas. Cómo a biopolítica assume a pandemia, cómo as redes subjetivas se comportam nesse estado de crise, qué horizontes se vislumbram e quais outros são bloqueados..

### **Palabras Claves:**

Corpos, pandemia, mídia, biopolítica, semiocapitalismo, subjetividade





## 1. Guerra

Un día mi cuerpo despertó en medio de una guerra recién iniciada, quizás era el día 20 y tantos; no ahora que mi cuerpo y yo nos hemos acostumbrado a estar dentro, casi deseando que se perpetúe el estado de inercia improductiva en el que nos encontramos él y yo. Aquel día apareció una memoria desconocida, como si un bombardeo acorralara la ciudad y no pudiéramos fugarnos, pues afuera estaba el enemigo, acechando en los rincones, en los mínimos objetos, en cada baldosa que pisáramos. Y la bomba podía también apuntar a nuestra casa -enfermarse o morir eran posibilidades inmediatas-, algo así como estar herido o colapsar por muerte súbita; ahogándonos en humores segregados por balas invisibles. Ese día lloré; en algún momento posterior me pregunté si algo de una memoria filogenética se acurrucaba en mis emociones, mi abuelo estuvo en la primera guerra mundial y con él toda su familia: ese es el vínculo más cercano y directo; y con ellos, las pestes, el dolor, el encierro, la muerte deambulando a cada instante; como también la costumbre de vivir asediados.

La angustia estaba en el pecho, las imágenes mentales colaboraban a la situación, miles de muertos en todo el planeta, de hospitales saturados por el dolor, de calles vacías por el miedo y la precaución; las ciudades divididas entre colaboracionistas, traidores, franjas de resistencia, negacionistas. Ese día me inundó la idea de **lo incierto**, y lo incierto ligado a la finitud y al espanto. Un enemigo virtual se apoderaba de nuestras prácticas en su amplia o acotada diversidad, desde la vivencia callejera y citadina a los hábitos más íntimos: todo estaba teñido por ese gas letal, la información de un ARN cuya extrañeza escapa aún de la sapiencia humana, de su capacidad de predecir, pronosticar, diagnosticar, dominar el tiempo. Ese fue el día en que mi cuerpo y mi yo, que no son más que la continuidad en la discontinuidad; comprendieron que muchas historias explotaban en ésta.

Meses antes, cuando nada de esto parecía avizorarse, había leído el fragmento de un libro escrito hace exactamente un siglo atrás:



“Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada, la facultad de intercambiar experiencias. Una causa de este fenómeno es inmediatamente aparente: la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío (...) Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. (...) Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró **súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes**. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba **el minúsculo y quebradizo cuerpo humano**.” (Benjamin, 1998:132)<sup>1</sup>

Desde hace mucho tiempo, me resulta ineludible pensar que, si algo podemos preguntarnos acerca de nuestra existencia, sólo es posible a través del relato de **la experiencia sensible**, de la práctica vivida con nombre propio. En ese sentido, más allá de las estadísticas y los datos científicos, un pensamiento sensible y un cuerpo pensante (no soporto los dualismos, aunque me reconozco atravesada por ellos, por eso las cualidades de la cosa, sirven para suavizar lo que la lengua aún no está preparada a aceptar), sólo se hacen presentes en el movimiento, en los lazos y en las historias: amalgamados, entrelazados, acoplados, integrados.

Es quizás por eso que prefiero hablar desde esa experiencia y esa sensibilidad, es quizás por eso que mi ser o mi cuerpo, o ambos, sintieron que una guerra sin batallas nos está atravesando. Es así como en lugar de explicar cuantificaciones, desarrollar postulados alrededor del pandemónium o ubicar al **cuerpo** dentro de entramados teóricos, me pregunto por esa **fragilidad**, esa falla primera que nos constituye, ese universo biosimbólico que no es nuestra encarnación ni nuestra extensión al universo ni nuestra coraza; porque no es una posesión, una propiedad de un agente superior (yo), al que debe darle cuentas, no es una mera facultad sintiente, menos aún un adminículo o un resto. Quizás es nuestra ceguera o nuestro inconsciente, quizás es lo innombrable, como la vida, como la muerte: cuerpo-ser-siendo-sintiendo-

---

1. Benjamin, Walter (1998)

en-conmoción. Y es ese mismo “resto” -concebido y modulado de esta manera, desde las lógicas y prácticas occidentales modernas, desde hace más de 5 siglos-, lo que entró en crisis planetaria; no ya la naturaleza en su totalidad sino la parcela de ella arrojada a “lo humano” (cuerpo-objetualizado), o la construcción y costumbre que hicimos de ella.

Así es como el atentado terrorista del enemigo onírico, tal como se nos está presentando, no sería hacia todo lo existente, sino hacia lo más y menospreciado, el significante vacío por plenitud: el soma<sup>2</sup>; todo lo demás (economías, órdenes políticos, conglomerados sociales) sigue alterándose o cayendo por defección. “¡El mundo se paraliza por un virus!”; y lo que parecería entrar en parálisis, en los albores de este estado de cosas, es el cuerpo-sujeto (hoy real y simbólicamente encerrado entre sus propias paredes, más sujetado que nunca).

*Los noticieros y algunos especialistas anunciaron que una guerra invisible parece azotar al planeta, así el mundo se redescubre en una red conectiva fría e intolerante. Esa red (fascia planetaria-internet) es el medio por el cual recreamos una ficción avizorada desde los inicios de la modernidad occidental.*

Las guerras de antaño eran tramitadas a través del cuerpo a cuerpo, la operación era real, la materialización de la conquista no dejaba lugar a dudas ni a sospechas. Siempre el cuerpo fue el blanco, la vida encarnada allí, el poder también encarnado allí; pero esa es una historia que fue transmutando como sus mecanismos de ejecución. Hoy no podemos decir que no haya palabras, los efectos traumáticos no se parecen a aquellas guerras planetarias, donde los cuerpos eran destruidos de forma masiva en sus propios hogares y las huellas de la sangre y de los escombros invadían las imágenes recopiladas en vivencias persistentes. Ahora los cuerpos que desaparecen están invisibles y muchos de ellos ya estaban invisibilizados: los cuerpos fragilizados por el hambre, la soledad, la segregación, la expulsión, la dominación; las dolencias físico-simbólicas son números que se vislumbran en ciertos momentos a través de los medios de comunicación y las redes digitales. Hay

---

2. Soma como “cuerpo vivido o cuerpo experienciado”, este concepto viene de la Educación Somática.

una sobrepoblación de informaciones continuas y de explicaciones a lo que sucede, de forma casi compulsiva, hay que hacer hablar al pandemónium y a sus efectos, en la lejanía aséptica de la virtualidad binaria o mediatizada; aun así, parecería faltar la experiencia, la transmisión directa, la presencia, el cuento. Hoy, exactamente hoy, hay 15.750.245 casos en el mundo y seguimos contando desde una distancia que va mucho más allá de los 2 metros protocolares. En este momento, todo se convierte en un signo que ha perdido sus referencias.

¿Después de una guerra sin guerra, qué queda en pie? Como decía Walter Benjamin exactamente 100 años atrás, *subsistimos en una intemperie constante*, desnudos de lazos, de cobertura socio-política que nos resguarde<sup>3</sup>, cada vez más desolados; y aunque este derrotero corresponda a lógicas diseñadas desde principios de la modernidad, viene precipitándose en esta última centuria. Entonces, ¿por qué desatar esta guerra de este modo? ¿Es un azar del destino, obedece a tramas conspirativas, a órdenes biopolíticos, o son estos órdenes los que inmediatamente desarrollan estrategias para perpetuarse, replicarse, contagiarse (como el mismo virus)?

¿Es mejor salir de casa y temer a cualquier otro, sentir que la vida sólo es posible mediante pantallas que se multiplican? ¿Qué consecuencias tiene pensar que el roce, el toque, el choque, la proximidad, pueden ser una amenaza letal?

¿Qué alternativas nos quedan o cuáles construimos para seguir subjetivándonos a través de nuestra corporalidad y de nuestro inevitable juego subjetivante de presencia-ausencia? Pues a pesar de que la sucesión pesadillesca de imágenes y acontecimientos filtrados por aparatos de transmisión continua, nos deje por momentos sin aliento (COVID 19), habría también subterráneas, aéreas, fluidas formaciones que persisten en su impulso vital. Y así, ¿las respuestas no estarán en esos mismos lugares que desnudan su fragilidad? ¿En esos cuerpos como tramas sintientes y significativas, en los lazos sociales a construir, en las experiencias que ritualizan nuestros modos de ser con otros, a través de una existencia que precisa del contacto y del contagio?

---

3. Hoy flagrantemente sustituida por el control biopolítico.

## 2. Microorganismos

Entré al supermercado el día 18, las personas parecían huir de mí y yo de ellas, todos parecíamos estar en un **laboratorio**, sujetos a experimentaciones arbitrarias (como lo es todo ejercicio de dominación del cuerpo). Éramos observados por un panóptico de ojos multiplicados por miles que nos decían cómo movernos y nos administraban constantemente sustancias para evitar el riesgo de ser contaminados. La piel y los humores se convirtieron en el mayor factor de riesgo, por eso, en ese juego mecánico, íbamos evadiendo los diferentes cobayos que entraban y salían en los distintos pasillos, intensificando el ejercicio de evitación y borramiento de aquellos cuerpos.

Recuerdo en mi niñez el juego de la mancha, aquí se llama la popa, alguien tenía esa “mancha” y perseguía a los demás amenazando con contagiarlos, todos corrían, nadie quería ser manchado, nadie quería portar ese mal que lo dejaba aislado del resto, siendo sólo uno, solo, entre una maraña de niños jugando y divirtiéndose; entonces corría para liberarse de esa mancha, y la única salida era tocar a otro, pasarle el estigma. Aquí todos tenemos la mancha y todos huimos para no ser manchados, es decir, todos estamos solos.

En el día 37 el escenario era casi el mismo, deambulábamos por las góndolas con nuestras máscaras, recogiendo diversos enseres, pero ya reconocíamos los mecanismos, el experimento estaba funcionando. En ese momento parecíamos estar, no ya en el laboratorio de experimentación, sino en un hospital de campaña, paseando por sus pasillos, reconociendo a los internados nuevos y viejos, los usuales e inusuales; mientras cargábamos nuestros carros de metal con elementos “esenciales”, aquellos que están prescritos, como los remedios de una receta cuya autorización depende sólo de un “especialista”. Me preguntaba si todos los que estábamos allí sabíamos que, de este hospital, nunca saldremos ilesos. Todo sea por la salud.

Es el día 63 y volví a ingresar a la sala de emergencias, las personas ahora se agolpaban en los pasillos, hacían colas extensas en todos los espacios, sin respetar los protocolos. Algo empezaba a aletargarse y a resistir. Ahora sí, los enseres desbordaban las góndolas y sin embargo las personas, usando esta vez sus máscaras a media asta, se precipitaban como si fuera su última oportunidad, su sentencia final: corrían de aquí para allá completando sus carros

con elementos ordinarios y extraordinarios, todo se volvía “esencial” cuando el vacío se acumulaba en el conteo del día a día en un cuarto coartado de una cotidianeidad ansiada.

(El orden cambió de repente, todos fuimos internados, obligados a sobrevivir con nosotros mismos en nuestras propias habitaciones, con visitas limitadas y sin salida final prevista. Los plazos se iban extendiendo de entre 15 y 15 días y la enfermedad se alternaba, en el mejor de los casos, con juegos de cartas, TV full-time, conversaciones y reuniones en plataformas digitales -whatsapp, zoom, skype, googlemeet- y un trabajo forzoso que fuimos reinventando a tientas).

La velocidad enloquecida que supimos conseguir otrora en las calles y que se fue potenciando en la digitalización de la vida diaria; salió desaforada a manifestarse esta vez en el supermercado. Reaparecieron los cuerpos en cantidades que no había visto los últimos dos meses, algunos seguían vigilándose, otros continuaban la huida hacia el abismo y otros se me acercaban precipitadamente -resistiéndose a obedecer y a “cuidar” a los demás, a cuidarme-. Empecé la carrera desenfrenada de esquivar esos bultos que se empecinaban en ocupar el pequeño límite de metro y medio que me correspondía, fui sorteando obstáculos como en una carrera o en un videojuego (pues la velocidad también se aceleraba); ya estaba casi por salir invicta, logrando llegar a la posta y obteniendo mi medalla triunfal -al entregar el dinero a la cajera de turno-; cuando de repente uno de esos irreverentes bultos, me chocó. Esa persona-bulto tiñó mi ropa de la mancha invencible, su olor, su sudor, su temperatura, su cercanía me produjeron espanto: ahí estaba la bala que arremetió contra mí y yo grité.

Llegué a casa y me limpié entera, esa **sombra del otro** podía atravesar mi piel y matarme, puse la ropa en el lavarropas (incluso mi máscara), repartí desinfectante por todo mi cuerpo y aun así tomé un baño para exorcizar cualquier germen del otro en mi piel, en mis venas, en mis entrañas. Eso es lo que predicán continuamente, o esos son los fantasmas que se agitan -mientras crecíamos escuchando y vociferando “negro de mierda”, “extranjero de mierda”, “gorda de mierda”, “puta de mierda”, “vieja de mierda”-

Todo es una mierda y ahora está en mi ser, quizás ya entró a mi circuito sanguíneo, quizás ya está en mis bronquios, quizás ya me está asfixiando. Esa es la peste.

“Lo peor de todo es que no sabemos nada”; ni la epidemiología ni nuestro sistema inmune (biocuerpo), logran descifrar los códigos secretos de este enemigo fluctuante. Como todo microorganismo muta, se adapta, se intensifica, se acomoda a los nuevos contextos, rearma su propio ecosistema, y es resiliente, pues se potencia con las diversas dosis de *pharmacon* que quieren combatirlo. Al enumerar estas cualidades surge un halo de confusión que tienen los estadistas e incluso los mismos especialistas: ¿de qué estamos hablando? ¿Hasta qué punto lo que aparece en torno a las siglas, tiene que ver con mutaciones genéticas o transformaciones socio-político-semióticas; y éstas, a qué ente/ser/ realmente corresponderían? ¿A ese virus, a una nueva arma cuya valencia actual es silenciosa y letárgica? ¿O a “ese gas” que lo contamina todo: el neo-semio-pos-capitalismo?

¿Qué es metáfora de qué, el virus del semiocapitalismo o el semiocapitalismo del virus: el huevo o la gallina? O, dando un giro copernicano a la cuestión, ¿no será este virus la misma vacuna que el propio planeta -*natura* versus Salamanca- ha creado para defenderse de los órdenes humanos, como, por otra parte, lo auguran muchos otros especialistas de lo social?

Resulta exasperante no poder explicarlo todo –de acuerdo con nuestra configuración ideológica y nuestros *habitus mentales*–, y más aún no saber sobre lo sabido: la vida se escurre entre los dedos de las ciencias y de cualquiera de sus fundamentos, tanto los positivos como los hermenéuticos; ni siquiera la astucia de recurrir a elementos “mágicos” de otros saberes (hecho que, por su parte, sucede desde los albores del conocimiento científico y de los estados nacionales), puede dar solución a las lógicas epistémicas; sin embargo, los expertos siguen respondiendo desde esas tramas. El rey ha muerto, larga vida al rey.

Lo que podemos vislumbrar es que no sabemos qué hacer ni cómo movernos con la *incertidumbre* y entonces la llenamos con verdades parciales, imágenes hiperrealistas y discursos de obediencia o desobediencia hegemónicos, afirmando unas leyes que nos dejaron de pertenecer hace

tiempo -las leyes inexpresables de una naturaleza que no supimos enunciar (conocer) como creíamos-. La vida una vez más es misteriosa y se abre a innumerables sinsentidos.

Esta vez el cimbronazo ha sido profundo y los estados tampoco estaban preparados para responder, el mundo padece de un aparente vacío existencial. Mientras los monopolios se fueron haciendo cada vez más poderosos, sostenidos por **redes** de expoliación de recursos naturales, de explotación de recursos humanos, de medicalización de la vida cotidiana y de consumos de sustancias y una extenuación del universo etéreo de prácticas, vinculaciones y circulación *binarias*<sup>4</sup>; mientras todo esto sucedía, la materialidad estructural de los hospitales -y de nuestras economías- se precarizaba, no dando abasto para semejante calamidad.

Aun así, la necesidad de “normalizar” un estado de cosas, por más extraordinario que fuere, sigue rigiendo nuestras subsistencias, es el propio impulso vital del orden en el que sobrevivimos: los estados no saben qué hacer con sus economías y los monopolios no pueden seguir perdiendo dividendos. Es bueno paralizar los cuerpos, sujetarlos al miedo, aislar los unos de los otros, pero no se puede dejar de producir. Limpiemos el planeta de pobres y desamparados, de viejos inútiles, sujetemos a las nuevas generaciones a sus propios asilos, pero por favor produzcamos-consumamos servicios, capital, bits y bytes.

Por estos lados del mundo y en una frontera frágil con el lugar donde ahora mismo están aconteciendo los mayores bombardeos, entramos en la fase 5 del experimento. ¡Vuelta a la nueva normalidad! Esta vez sin abrazos, con una economía del fastidio, pero con las góndolas nuevamente repletas de espejitos de colores; y las bolsas se irán llenando poco a poco, mientras nos inoculamos diversión asegurada a través de una retina que resiste a los mecanismos espasmódicos de una sobrecarga de información digital.

Y en esta versión de la vida, nos seguimos olvidando de los sujetos-cuerpos -aquel universo bio-simbólico-. Las personas precisan creer que esto no es más que una noticia ininterrumpida que, a esta altura y como tantas otras, va

---

4. Aquí en, al menos, dos acepciones.

perdiendo su peso específico; sin embargo, algo permanece latente y parece querer estallar en cualquier momento. ¿Será la guerra, serán esos microorganismos? ¿Seremos nosotros y nuestros cuerpos?

Aprehenderemos una parcela de la existencia que nos permitirá, eventualmente, seguir sobreviviendo, nuestra esperanza está depositada en la misma lógica en la que venimos transitando: la incorporación de una nueva vacuna. Aun así e ineluctablemente, hay otros giros que serían imprescindibles para construir otros imaginarios de esa esperanza: ¿volver a abrazarnos no podría implicar también abrazar la incerteza, contemplar saberes diversos y transepocales, reconocer la diferencia –es decir cualquier significante que implique otro-otra-otre-, evaluar que la vida y la muerte tienen distintas posibles formas de representación, que la salud tiene otras derivaciones, que las corrientes monopólicas consumistas y de un capital acumulado (que no se traduce necesariamente en capital simbólico), seguirán hundiendo a quienes impulsan el hecho mismo de existir -como una potencia sensible y sintiente-: cuerpo-pensamiento vital?, ¿que lo que se nombra como solidaridad sólo sería posible desde un cambio de concepción de nosotros como **personas-en-comunidad** (lo que difiere de lo que hoy se reproduce como **red social**) y que, por otra parte, cualquier red precisa de trama para sostenerse y de una materialidad que no puede ser constantemente objetualizada ni desechada (cuerpo-resto-deshecho)?

### 3. Ni hikikomori. Ni ciborg. Ni la ermitaña de Walden

La TV está en silencio mientras preparo unos mates por cuarta vez en el día, estuve en una reunión de trabajo dividida en 14 celdas, algunos rostros se veían fuera de foco por la conexión débil, sus voces metálicas por momentos hacían vibrar mis tímpanos en frecuencias casi dolorosas; era la segunda reunión del día y aún me falta hablar con mi madre que vive en otra ciudad. Ella prefiere que le envíe audios, lo más detallados posibles; no quiere que la vea o también es probable que el ejercicio de comunicación a través del screen es un esfuerzo que, a su edad, no quiere hacer. Me dice además que escucha los audios cuando está acostada por la noche, varias veces en la semana, son como una compañía, como la última conversación de una jornada solitaria, o

como el cuento de niños antes de dormir, ese que concilia el sueño y aquietta los fantasmas, el que a través de un relato entretenido y por momentos fantástico se desliza a través de una voz amorosa, entonces los calma para dejarla descansar e imaginar otros mundos posibles. Perdí la cuenta del tiempo, los días se suceden sin saber cuál es su límite, mis horas, despierta, se han extendido hacia la silenciosa madrugada y por momentos siento que este instante se detuvo. Por otra parte, al pensar en lo que fue sucediendo, percibo que también se ha acelerado, pero la sensación más intensa es la de estar en un presente perpetuo, los días-las noches pasan en una solución de continuidad sin pausa, sin escansión, a veces se me mezclan las imágenes de los sueños con los pensamientos en duermevela y los quehaceres extra-rutinarios. Todo se ha desordenado o cobrado otro orden; solo salir fuera de casa me otorga el peso de la realidad, me saca de esta experiencia onírica y fantasmática, donde pasado-presente-futuro se confunden. ¿Será este estar adentro lo que logra alterar las coordenadas temporo-espaciales habituales? ¿Será el estar conectada a una virtualidad hegemónica lo que me hace perder las pistas de la realidad material y sus fronteras? ¿Será que desde que empezó la cuarentena me aboqué a ordenar, escarbar, buscar, sacar y reacomodar espacios mentales, armarios, roperos y estantes donde pululan imágenes de la niñez, escritos olvidados, cartas de amor de la adolescencia, llamados por whatsapp de antiguas amigas que ahora viven en el otro lado del mundo, viejos novios que saludaron o preguntaron si estaba viva? Y entonces me sumergí en conexiones neuromateriales con tiempos diversos a un tiempo, con realidades diferentes, charlas filosóficas sin sentido, y una necesidad de excavar en la cueva, cada vez más profundo, en un invierno prolongado, donde solamente el sol y la caminata por unas pocas cuadras de mi barrio sereno, me devuelven el cuerpo que sobrevive a este viaje subterráneo.

Y entonces pienso otra vez en llamar a mi madre, pienso en su soledad y su vejez, pienso que hace 137 días que no la veo, pienso en la precaución extrema y arbitraria y también pienso que ella vive este tiempo sin límites, siempre; o desde mucho antes: encerrada en su casa-refugio-cárcel-cuerpo- con límites perentorios porque es humana y es vieja. La diferencia quizás es que ella es más consciente que yo de todas estas circunstancias y esta realidad, de que el hilo de voz en el wasap, el submundo co-creado entre vestigios de memorias y quehaceres domésticos, la ariadna imaginaria entre ella y yo, su cuerpo reposando en una silla -que mira hacia afuera- y que, de vez en cuando, se

*encuentra en el vuelo de una calandria o en una hoja rezagada que se resiste a caer del gigante; que todo eso, en un cuerpo-existencia que muchas veces duele, en cualquier momento, se acaba.*

En el siglo XVII alguien se preguntaba **¿Qué cosas podía un cuerpo?**<sup>5</sup> Y alguien se ha respondido, el cuerpo lo puede casi todo. En un esfuerzo de borrar su significancia, el cuerpo fue aislado de su “ser o esencia”<sup>6</sup>, ha sido dividido de la inteligencia y la mente, exiliado del alma, y objetualizado en las prácticas, saberes y haceres científicos, gubernamentales, publicitarios como también en la vida cotidiana. Es esa misma presencia-cuerpo, la que la cultura occidental procuró encerrar en instituciones y, simultáneamente, dejar de hacer hablar por sí sola. Aunque en lo discursivo parece constituir un valor (en tanto el cuerpo aloja la vida), sólo lo es desde un punto de vista instrumental y normativo: vehículo de sensaciones, herramienta para trabajar, motor de pensamiento, objeto de deseo. En esas formas de representación hegemónicas es también el obstáculo a muchas de nuestras necesidades imperiosas, encontrando, hoy en día, estas trincheras: la casa, la silla, el coche, el telón teledirigido; y modos de actuar, moverse, pensar, comunicar e incluso satisfacerse sexualmente a través de sus extensiones tecnodigitales.

Sin embargo, en este particular momento, reaparece aquella pregunta, desplegando nuevas ambivalencias: ¿Qué es cuerpo? ¿El todo y la falla? ¿Lo que potencia y lo que se desvanece? ¿Y esa fragilidad -que es la existencia misma-, también parecería ser nuestra fortaleza?

Subjetividades, singularidades, colectividades, expuestas al mundo, replegadas del mundo, todo a un tiempo y a una vez. Vulnerabilidad e incerteza, inconstancia y al mismo tiempo tejido, fascia, trama, intersticio, cuerpo sin órganos<sup>7</sup> moviéndose. Nada pareciera ser posible sin cuerpo, por lo tanto, ese cuerpo-materia no es sólo una biología encarnada, tampoco es mera re-

---

5. Baruch Spinoza, filósofo clásico nacido en los Países Bajos, dice “nadie en efecto ha determinado hasta el presente lo que puede el cuerpo”; en: *Ética* (1677). México: Porrúa, 1990.

6. Conceptos devenidos del platonismo.

7. Concepto deleuziano-inspirado en Antonin Artaud- que evoca, de algún modo, al cuerpo que escapa a las organizaciones hegemónicas.

presentación -construcción sujeta a un devenir simbólico-, afectación constante, intelección envuelta en células hoy desobedientes.

Ahora ese cuerpo nos angustia casi todo el tiempo, medimos la temperatura cada media hora, calculamos cuánta es nuestra capacidad respiratoria cuando estamos sentados, cuando vamos al baño y al despertar, salimos a correr para que el deterioro posible del encierro no nos anuncie nuestra caducidad, queremos romper las paredes y ocupar los parques, aunque no sean más que gestos de una libertad imposible. ¿Por qué ese cuerpo se convirtió en nuestro motor y nuestra cárcel? ¿Y por qué la supuesta liberación, hoy es interpretada a través de mecanismos digitales o, en un arco con solución de continuidad, en explosiones violentas en calles despobladas de sentidos?

Por otra parte, ese “resto” que queda inmóvil, del otro lado de las infinitas pantallas, continúa siendo el habitáculo material donde operan nuestros más profundos mecanismos de identificación, donde somos -hasta ahora- personas. Pliegue sobre pliegue, desplegándose al mundo, ahora en casi completo repliegue, ahora en este esfuerzo de volverse inmóvil, estático, inerme e inclusive etéreo, en conjunción ilusoria con mecánicos dispositivos que lo sus-traen y abstraen, convirtiéndolo en artefacto inteligente pero que inevitablemente y, aun así, también se expresa. El cuerpo mismo es y no es extensión, experimentando los elementos del mundo material sin distinciones entre lo humano y lo no humano, conectando e integrándose por las sensaciones<sup>8</sup>.

*“Cuerpo soy en todo y para todo, y nada más; y alma no es más que una palabra para indicar alguna cosa del cuerpo. El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con un solo sentido; una guerra y una paz.” (Nietzsche, 1989: 341)<sup>9</sup>.*

Nuestro lenguaje ha dejado fuera maneras de nombrar ese todo discontinuo y esa falla, ha dejado fuera modos de abrigar -y asociar- la sensación y la expresión con el pensamiento, con el cerebro, con su inconsciencia; así como también dejó fuera a la inherente movilidad de los músculos que también

---

8. Algunos especialistas dicen que el cerebro opera por sensaciones y sentidos: intensifica y contrae sensaciones tanto como las conserva, orienta y extiende sentidos por vibración tanto como los dirige.

9. Nietzsche, 1989.

piensan –mientras se mueven- y en su reposo. Lo vital es la piel que es tocada por el mundo y cada partícula está plagada de sentidos inexorables y difícilmente dichos del todo. Entonces, cómo nombrar más que nombrando; existe un espacio de finitud, como también de silencio, que hace parte de esta pausa en la que vivimos.

Mientras escribo, siento-pienso tantas plurales y divergentes cosas. Los sentidos-significantes son esos tejidos y esas membranas, los órganos y sus interrelaciones, esas potencias que nos hacen vivir y juntarnos para convivir. Somos una apertura al mundo luchando y disputándonos con las fuerzas que nos quieren desingularizar, desubjetivar, necropolitizar. El virus no es la muerte, es sólo una parte de la misma esfera de lo posible. Y entonces, ¿por qué el miedo a morir?

En otra vertiente de lo que acontece, **la dimensión del tiempo** sigue siendo algo ineludible y constitutivo. Nuestro transcurrir como personas está amarrado a una línea indeleble que adopta las formas que culturalmente fuimos disponiendo o disputando: rectas, curvas, continuas, discontinuas, espiraladas, convergentes o divergentes. Y hay un espesor, un volumen, que a veces escapa a nuestro imaginario pero que lo sentimos tanto en las entrañas como en la epidermis; y se sumerge en túneles gravitatorios de los que a veces huimos desafortadamente, sobre todo de noche. Esa espesura del tiempo parece ir perdiéndose a medida que la tierra gira sobre su propio eje, no sólo impulsada por el movimiento del cosmos sino también por los impulsos tecnodigitales que marcan otros ritmos.

En estas representaciones y modulaciones del tiempo, nos fuimos encontrando en una carrera con la propia velocidad de la luz y convirtiéndonos en esa velocidad. De este modo, una de las cuestiones asfixiantes que nos rigen hoy en día, es justamente el acelerado y vertiginoso modo de estar.

*Por qué, estando encerrada entre las paredes de mi habitación, siento este presente continuo como una persecución que desata palpitaciones en mi nervio óptico y aumenta la frecuencia de los latidos de un corazón que se desgasta en la paradójica sedentariedad de mis músculos, aposentados en una silla que permanece quieta.*

Podría recuperar aquí, aquella idea de que la velocidad eléctrica tiende a abolir el tiempo y el espacio de la conciencia, por lo tanto, no existiría demora entre el efecto de un acontecimiento y el siguiente. Las extensiones electro-digitales de nuestro sistema nervioso crearían un campo unificado de estructuras orgánicamente interrelacionadas, determinando un ecosistema acoplado al ambiente citadino. Estas tecnologías ya no pueden seguir concibiéndose como instrumentos de las personas, así como tampoco lo son sus propios cuerpos, sino que forman parte de su ontología, es decir son los modos en los que las personas-sujetos se extienden a sí mismas en tanto cuerpo, con sus sensaciones y sus sentidos, con su cognición e inteligencia. De modo que esta es la anunciada época -la era- de las extensiones y las especializaciones, de las prótesis y las interfaces, de los códigos luminiscentes y la alteración del cuerpo en su misma fisicalidad, dando lugar a otras construcciones subjetivas y corporales; en tanto que, de alguna manera, todos somos ciborgs: conectados a pantallas 24/7 para vivir y a respiradores artificiales para sobrevivir, sostenidos por una farmacopea que es afín y funcional a que el artefacto continúe desempeñándose y, en el mejor de los casos, **creando** nuevos modos de existir.

Sería este entonces, el tiempo del destiempo: de lo instantáneo y lo simultáneo, de lo parcelado y lo continuo. Así, en esta sociedad del Gran Dato (bigdata), asociada a la emergencia del capitalismo de superproducción y de consumo, los sujetos deambularían –en un flujo constante- a través de los diferentes lugares, volviéndose ambiguas ya no solamente las categorías de tiempo-espacio sino también de lo público, lo privado y fundamentalmente de lo íntimo<sup>10</sup>.

---

10. Ahora la regulación y el trabajo se meten en nuestro espacio íntimo teledirigiéndonos y cronometrando hasta el tiempo en el que vamos al baño. Ciertas predicciones indican que en poco más, todas las vertientes de nuestra vida quedarán integradas en una red o estructura digital y global. La tecnología nos estaría llevando a una nueva forma de servidumbre, pues estamos en una situación en la que ya ni siquiera sabemos que no somos libres. La mayoría de la gente no es consciente de lo inmersa que está en distintos tipos de tecnologías y de cómo eso modula su existencia. Ya Marshall McLuhan en los años 60, hablaba de “servomecanismos” y de “ablación” de determinadas funciones cognitivas, mecánicas o perceptivas (de ciertos órganos inclusive) por efecto de las prolongaciones tecnológicas: según estos pronósticos, ¿lo que se ablacionaría hoy es el propio sujeto-cuerpo? Para consultar los conceptos de “servomecanismo” y “ablación”, ver: McLuhan, M. (1969 [1964]). La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. México: Editorial Diana.

## 4. Diógenes en el espacio sideral

¿Cómo hago para parar esta celeridad? Dicen que el fenómeno de la pandemia tiene el beneficio de implicar un stop al planeta, un stop a nosotros mismos, un re-pensar y reacomodar nuestras formas de estar en el mundo y vivir el presente; sin embargo, los ritmos y las velocidades se perpetúan. ¿Será por el efecto de la inercia física de las cosas? ¿Esto terminará resultando en la intromisión microcelular de los órdenes normativos a la domesticidad misma de nuestros dormitorios?

Ahora nuestra casa es nuestro lugar de trabajo, nuestra plataforma de producción, seguimos respondiendo demandas tanto desde el centro de nuestros hogares como desde el inodoro mientras cagamos; y no podemos frenar ese impulso constante de dar respuestas y corresponder a vínculos seculares de diverso tipo (amigos, padres, colegas, jefes, vecinos, oficinas impositivas, alumnos, directores, amantes digitales de turno completo). Mientras tanto, transcurre el capítulo número 567 de la 18ª serie “net” que vi y ya olvidé.

Por otra parte, en esa domesticidad cada vez más domesticada, mi casa es mi amparo, es el baúl de Diógenes, mi extensión al mundo, es lo que me cubre, me resguarda, me separa y me conecta, todo a una vez, en este tiempo dislocado pasado-presente-futuro. Cómo puedo ordenar estos estares y transcurrir, ¿quizás lo hago al reencontrarme con lazos que hacía mucho no eran visitados, re-inventando, a través de ellos, nuevos tejidos? También voy conociendo, a través de la pantalla de mi notebook o de mi celular, a personas que antes no conocía, escucho por primera vez sus voces, la calidad de su decir y pienso: ¿cómo serán esos rostros en la vida real? ¿Los reconoceré si un día me los encuentro cara a cara, o nuestra relación será perpetuada en estas plataformas que hoy nos dan vida? No sé si es porque pertenezco a una generación analógica, pero algo de todo esto se me vuelve a anudar con el mundo imaginario y no puedo dejar de pensar que esas personas que veo y escucho a través de las pantallas, son los personajes de una película que yo misma estoy protagonizando (y donde, a veces, soy también un personaje lateral o un extra). Es esto de la superficie plana, lo que tal vez quita la espesura al tiempo y a los cuerpos, y así todo se proyecta en ese screen que me hunde y me salva, porque -a fin de cuentas- el amor también puede ser una invención dentro de la fantasía de estar vivos.

Lo virtual resulta agotador a nivel perceptivo-cognitivo; luego de navegar donde no es preciso, por innumerables horas-días, aparece una sensación de cansancio infinito, pues nuestra materialidad, nuestra sensibilidad, nuestros hábitos, requieren otras cadencias, otras alternancias, otras músicas que los hamaquen. Este esfuerzo de ser dispositivo-máquina todo el tiempo, nos puede desvincular de ciertos registros deseantes y pulsionales, de cierta temperatura que nuestro ser-cuerpo precisa, así como de interludios en el continuum, de modo de horadar la piedra y dejar que otra surja.

Por otro lado, la velocidad también coadyuva a la intensificación de habilidades perceptivas y cognitivas; aun así y, en otra dirección, puede dificultar la capacidad simbólica, es decir, esa capacidad de realizar el anudamiento de representaciones y afectos (“asociar”, que es muy diferente a “conectar”) y, en un límite de aceleración y sobreexposición, nos puede conducir a la dificultad tanto de representar como de crear el “afecto”<sup>11</sup> (de-simbolizándonos, des-afectándonos). De esta manera, la función fundamental de la psiquis-cuerpo, la de crear -es decir, figurar representaciones y afectos para así darle un destino a las fuerzas pulsionales- se ve obstaculizada, como también el tipo de lazo (o enlace) que podemos establecer con quien está en el otro margen de las pantallas. Sin hay una afectación disminuida, lábil e incluso si hay un empobrecimiento de lo simbólico, ese otro-otra-otre se desvanece fácilmente o es blanco de las propias frustraciones: un espejo fallido donde repetir una insaciable necesidad de reconocimiento constante, mediante signos también empobrecidos (emoticones y likes).<sup>12</sup>

*Vuelvo a este aquí y ahora y se me presentan preguntas que me relanzan a aquellos imaginarios donde tantas veces me sumerjo, preguntas que desatan horizontes deshabitados: ¿Qué hace a nuestra diferencia en este pedazo de*

---

11. Lo que planteaba S. Freud como “representantes psíquicos de la pulsión”.

12. En esta línea, el psicoanalista J. Moreno decía: “Uno de los caracteres distintivos de la realidad virtual es que sus imágenes no se asocian -como lo hacen las representaciones psíquicas- ni producen significados que permitan localizar la subjetividad de quien las relaciona. Se conectan entre sí, conexión que no produce nada en términos asociativos. El sujeto que conecta parece más bien quedar diluido en esa acción”. En: Moreno, J. (2002). *Ser humano*. La inconsistencia, los vínculos, la crianza. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

La lógica conectiva desaloja lo enigmático y se basa generalmente en automatismos, es habitual ver la facilidad con que alguien mira televisión -o hace zapping-, escucha música, habla por el celular, chatea y ve las imágenes del FB o IG, todo a un mismo tiempo.

tierra de 60 m<sup>2</sup>, 120 m<sup>2</sup> o lo que sea nuestro retazo habitacional, ¿qué es lo que en realidad nos “conecta” o “asocia”, a través de ese cordón umbilical, al mundo? ¿Cuál sería la autopercepción, nuestra propia imagen corporal? ¿Qué es estar enfermo; ¿qué es un cuerpo-colectivo-social, enfermo?

¿Qué microrrealidades aparecen que no son nombradas por aquellos autorizados a decir, hablar, analizar? ¿O son nombradas sesgadamente, desde el límite que esa otra posición presenta? ¿Cómo nos dejamos deglutir por el aparato productivo y el control que ejercen las redes y lo virtual (así como por el capital-consumo), en esta maquinaria donde no podemos poner ese otro stop a estas omnipresencias, a este control invasivo que penetra nuestra piel mucho más que el covid-19 u otros virus? ¿En qué prácticas y haceres aparecemos y en cuáles desaparecemos como sujetos? ¿Qué respuestas damos a los órdenes e imperativos mundiales, gubernamentales, laborales, o cómo resistimos al aparato de prácticas ejecutadas por saberes-poderes hegemónicos? ¿Cuáles son nuestras actuales micropolíticas?

¿Qué hace el silencio y la quietud? ¿Hay silencio y quietud? ¿Qué se detiene y qué continúa una marcha enloquecida? ¿Cómo re-versificamos la idea de solidarizarnos en esta instancia donde “cuidar” es estar lejos de todo?

¿Qué puede un cuerpo en estas circunstancias?

Volví a salir a caminar y a ver los árboles, las casas, las personas con sus máscaras o sin ellas, un grupo irreverente jugando a la pelota como si nada pasara ahora o como si nada hubiese sucedido en todo este tiempo, y todo ello resultó ser un alivio.

La **escansión**<sup>13</sup> es una interrupción que produce un nuevo sentido, desde la dimensión inconsciente de nosotros mismos. El tiempo del inconsciente, el tiempo subjetivo, que va más allá de esa mismidad que creemos ser, y que también es cuerpo-inconsciente; es esta **escansión temporal** en la que algo distinto quiere realizarse, lo que en esa hiancia (abertura-apertura) se

---

13. Escansión es un concepto delineado y desarrollado por J. Lacan, quien planteaba en el Seminario XI, entre muchas otras cuestiones, que “el inconsciente se manifiesta siempre como lo que vacila en un corte del sujeto”. Lacan, J. (1992 [1964]). El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.

produce, y se presenta con las características del hallazgo. El inconsciente-cuerpo-subjetividad es entonces algo del orden de lo discontinuo, de lo evasivo y a partir de ahí, podemos pensar-sentir que hay otra temporalidad de nosotros sujetos-cuerpo; una temporalidad del inconsciente como la temporalidad del relámpago, perceptible en el lapsus o en un giro inesperado en una danza, en el trazo no controlado en una pintura, en una palabra desenfocada-desaforada, en el movimiento de cuerpos acoplándose en la calle de manera imprevista para decir otras cosas: la temporalidad de lo que aparece para desaparecer, de lo que se abre para volver a cerrarse, y en eso, irrumpe nuevo.

## 5. Dad a César lo que es de César

*Estoy escribiendo mientras participo de una clase de zoom, a medida que me aburro, silencio el micrófono y la imagen, leo los e-mails de trabajo y corrijo el escrito que tanto demoré en iniciar. Por la ventana de mi estudio veo la calle vacía. Vivo en un barrio alejado del centro de la ciudad, donde las calles son anchas y más aún las veredas, y donde hay más árboles por cuadra que personas. En muchos momentos esto para mí era un descanso y una ventura. De pronto, una voz grita a través de la reja de mi casa (hay rejas porque así está dispuesto desde antes de yo vivir aquí y porque, de otra manera, yo “no estaría a salvo”); y la voz grita pues no tengo timbre, nunca lo hubo. Alguna vez puse una campanita de bronce que duró poco tiempo, alguien la convirtió en llaves o en otra cosa. La voz repite su rasguído, y sólo escucho: ¡ñoraaaa!*

*Es César; desde que empezó la pandemia viene dos o tres veces por semana. Antes pasaba cada dos semanas o a lo sumo cada 7 días. César es del Chaco y tiene la misma edad que mi hijo, 13 años, a veces viene solo y otras con su hermano. Tiene ojos claros y la tez quemada por un sol de la calle. Vive en el barrio “La bombacha” desde hace 4 años, un caserío precario, del otro lado del “7 de setiembre”<sup>14</sup>. Su padre, según me dijo, hace tiempo que no consigue trabajo, tampoco su madre; y él y sus hermanos “con el tema de la pandemia” no van a la escuela. Eso dice César, quien ahora está a cargo de la economía*

---

14. Extenso barrio-villa de “emergencia” en la zona noroeste de la ciudad.

familiar porque es el mayor de cinco hermanos. Con el correr de estos días, fui observando el deterioro de su piel, de sus dientes, de sus ojos irritados, aun así, siempre sonríe cuando me saluda. Como muchas otras personas que pasan por mi casa, y que aumentan cada semana, César me pedía ropa o algo que me sobre. Desde que se manifestó la pandemia y las medidas concatenantes, me pide ropa con talles específicos, comida y a veces también dinero. Al principio venía a cara limpia, pero después de los primeros quince días de cuarentena y mientras yo iba respondiendo sin reticencias a sus pedidos, comencé a verle a él y a su hermano la máscara en su rostro -a veces con la media cara cubierta, otras como si fuera un pañuelo en el cuello y otras debajo de la nariz, indolente a tanta prerrogativa-. No puedo decir que con César construimos una relación amistosa, pero sí que existe la suficiente confianza para él aumentar la frecuencia de sus visitas, tener más precisión en sus pedidos y yo ocuparme de encontrar alguna respuesta a lo que él me pregunta.

La primera vez que trajo su máscara de tela negra me sorprendió y me pregunté por qué lo haría. Imaginé que, en su barrio, en su cohabitación con vecinos, en su casa de un cuarto para siete personas, la distancia es una abstracción de clase. Entonces pude ver que no traía su máscara para cuidarse del virus, al acercarse a mí no temía que lo contagiara de algún mal; tampoco lo hacía como parte de un protocolo obligatorio. Me di cuenta que no lo hacía por él sino por mí, lo hacía para devolverme a mí la capacidad de dar algo: un compromiso con otro o la dignidad de reconocer que no estoy sola.

Estas últimas veces ya no le doy aquello que me sobra, busco lo que a él le hace falta o le gustaría, no por compasión ni por ninguna reminiscencia religiosa que tenga que ver con la culpa social, sino porque César es una persona que llama a mi puerta y espera algo de mí y yo también de él.

Tal vez César me restituye un sentido perdido, en esta frontera donde vivo. En este límite entre la zona más residencial de la ciudad y las villas, él crea un puente que sesga el abismo.

Mi actual barrio no ha cambiado desde la pandemia, ni su fisonomía ni las prácticas cotidianas; viniendo de las zonas efervescentes de la ciudad, siempre me sorprendió que, al recorrer sus calles, muy raras veces encontraba seres humanos. Observaba en mis caminatas, enormes y fastuosas casas

con predios gigantes, para mi acostumbrado espacio vital. Me preguntaba si alguien las habitaría: persianas bajas, muros altos de piedra, de ladrillo o de cercos de ligustros, algún perro que me ladraba al pasar, a veces algunos autos importantes -estacionados fuera e incluso asomando su capot por donde era posible ver-; pero nunca veía personas. Esas casas ya estaban deshabitadas o la gente que vivía allí, ya estaba “aislada” desde mucho antes.

Como dije, vivo en la triple frontera, de un lado de mi calle empiezan las mansiones de estilo europeo y fundamentalmente inglés; luego mi calle con casas amables, gorditas, con sus paredes y ventanas linderas a la vereda, ofreciéndose a los peatones. Del otro lado, empieza el 7 de setiembre, el pulular constante, el humo los fines de semana (de ramas quemadas, de asados, de yuyos encendidos anti-mosquitos), la cumbia o reggaetón a través de parlantes domésticos, las motonetas, las bicicletas, la ropa colorida en las mujeres y muchos niños que deambulan por entre las callecitas, cortadas y callejones. Las granjitas, los quioscos que fían y los pequeños negocios de polirrubros. En ese lado, en esa frontera, las cosas tampoco cambiaron mucho a partir de la pandemia. A pesar de que se ven algunos tapabocas como disfraces de un carnaval olvidado, ahí las personas y sus cuerpos siguieron saliendo a la calle, encontrándose entre ellos, buscándose el rumbo de cada día, transpirando, oliendo, expandiéndose, vociferando, sonando; porque necesitaban vivir.

Desde esta situación fronteriza, volví a entender algo que el trajín, los prejuicios, los miedos y el paso del tiempo habían silenciado, que la distancia social es inherente a esta vida y a este lugar en el mundo, que existe desde mucho antes que nos la dictaran los gobiernos y los especialistas, y que mide mucho más que dos metros o una cuadra.

## 6. Punto ciego: el baile

*Creo un cuerpo que también duele, que se aletarga, que se cansa con las inhabituales contorsiones, que respira a través de las resonancias de este cúmulo vivido-sentido-imaginado-pensado.*

En este instante mi cuerpo es un cuerpo a secas que, por primera vez desde hace mucho tiempo, siente ganas: esa energía vibrátil llamada deseo o voluntad de potencia o pulsión de vida o vitalidad. Estas pulsaciones reverberan en mis emociones dispersas y encuentran vías, canales, movimientos a través de los que se irradian y con ellos me irradío. Viene a mi patio una pareja de colibríes, extrañamente se acercan casi a la ventana y no hay flores, se topan con las inmensas calandrias y los presuntuosos zorzales. Cada vez hay más pájaros en mi patio, y logro verlos más claramente, por entre las ramas desnudas de los árboles que asoman desde la vereda. Entre esos pájaros y yo hay algo, aunque nada sepa de ellos, aunque no tenga ambición por conocerlos; su estar allí me aproxima a la serenidad y a lo desconocido.

A veces solía poner música mientras bailaba, pero ahora ya no lo hago, me basta el silencio o el rumor apagado de la noche.

Mi cuerpo piensa más rápido que yo misma, aunque sé que él y yo somos una sola **cosa**<sup>15</sup> que habla se expresa se mueve y aprehende del mundo; en algunas instancias creo que soy más “eso que se mueve”, en la creación no-mecánica de movimiento, que esa que se dice “yo”; pero tampoco quisiera romantizar el cuerpo o la expresión que de él tengo, simplemente somos: por momentos todo va en una sintonía de sonidos acompasados y otras veces es disonante, a veces me oigo y a veces estoy sorda o me pronuncio a medias voces, y otras, aparece el encanto y escucho el tiempo con lo que él conlleva.

Pintar o escribir son un modo de contemplación que conserva fuerzas o cualidades fuera del “mí” o del yo, que afectan al cuerpo que soy y que son reveladas por procedimientos de expresión en aquello que hago, compongo o creo. Se trata de sensaciones que van desde variaciones sentidas sin conocimiento, hasta contracciones que se vuelven procedimientos de expresión casi como fórmulas perceptivas. Nunca sabremos lo que puede un cuerpo si no es por las maneras de expresión materializadas en aquello que hacemos, porque esas creaciones-invenciones componen un cuerpo poético -de sensación y sentido- que tiene sus efectos-afectos y sus consecuencias también simbólicas (materiales) en lo singular y en lo colectivo.

---

15. ¿En un sentido heideggeriano tal vez?

Bailar es otro modo, incluso de burlar a este tiempo, de sustraernos de las lógicas reinantes, de abrir un espacio otre, donde algo particular nos trasciende, y también se convierte en una potencia que acompasa el devenir o que lo interrumpe (suspende). Allí soy extraña, extranjera, pierdo mi nombre y mis referencias y encuentro rumbos inéditos que, a la vez, instalan otras inscripciones –que, por su lado, engarzan con lo que acontece o con lo que quizás este espacio-tiempo precisa de mí-. Ser-con diría aquel filósofo, *ser-ahí-con*<sup>16</sup>, como también *ser-en-el mundo* (como diría el otro)<sup>17</sup> e incorporarse a las fuerzas pulsionales del presente –que seguramente continuarán pulsando e impulsando la vida-. (El Eros disputándose espacios-tiempos con las agencias con lógicas tanáticas, afirmadas en el rechazo a lo diverso y en la profunda inequidad estructural del planeta en el que vivimos).

He nombrado y re-nombrado al cuerpo a través de torsiones en los movimientos y en la escritura, estas pinceladas son siempre intermitentes, una deriva que no tiene un sentido definitivo ni un arribo seguro, a veces es incongruente, a veces cobra densidad y otras es leve, casi superficial. El cuerpo nombrado solo, como lo mencioné al inicio, sigue portando en sí, una huella-concepto-configuración imaginaria, a la vez escindida y excedida. Pero en realidad, este cuerpo es fallido y al mismo tiempo habitado en su misma fragilidad: cuerpo-sintiente-pensante-soma-ser-siendo; con su enorme potencia.

Puedo reconocer que, aún hoy estando aquel “cuerpo-naturaleza-objeto” en crisis –siendo aquello más o menos dicho, es decir por falta o por exceso-, no se ha podido con la ambición y voluntad de eliminarlo. De este modo, llevamos al cuerpo-ser hasta el horizonte extremo de su apertura, aunque ese mismo cuerpo: por enfermedad, accidente o catástrofe, por asesinato o por deceso “natural”, por inoculación de sustancias o extensión en prótesis; muera.

Incluso de esa manera, no se puede evitar el impulso de su re-nacimiento en otros cuerpos que se seguirán conjugando. Y así, a través del cuerpo-ser-movimiento-experiencia, nos asomamos a un vértigo desconocido, a una

---

16. El “Dasein” heideggeriano.

17. M. Merleau Ponty

figura extravagante y a una vibración de la desnudez de la vida. Escuché alguna vez que “donde hay cuerpo insiste el misterio y la maravilla”, y es esa insistencia y esa “presencia”, la que permite este movimiento, este pensamiento, esta transformación; su transcurrir, su florecer.

Julio 2020 ■

## Referencia bibliográfica

Benjamin, Walter (1998). Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV. Edit. Grupo Santillana.

Lacan, J. (1992 [1964]). *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós

Mc Luhan, M. (1969 [1964]). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Editorial Diana.

Moreno, J. (2002). *Ser humano. La inconsistencia, los vínculos, la crianza*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Nietzsche, F. (1989) *Así hablaba Zaratustra*. México: Editores Mexicanos Unidos.



## Cómo citar este artículo

Drenkard, Paula (2022). *Impresiones sobre el cuerpo, el horror y el amor en los tiempos pandémicos..* En Tobi, Ximena y Berman, Mónica (ed.) “Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia”. Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Paula Drenkard

Facultad de Ciencia Política y RRH – CIM, Universidad Nacional de Rosario (UNR)



## Link la a presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=bcYPduDDADw&t=4781s> (Mesa 3 TC: 2.22.00)





# **Futuros post-pandémicos: discursos utópicos y distópicos**

*Futuros pós-pandémicos:  
discursos utópicos e  
distópicos*

*Pablo Francescutti*





## Resumen

La pandemia de coronavirus ha estimulado una impresionante actividad predictiva acerca de lo que nos aguarda después de la emergencia sanitaria. En este artículo se analizan las características discursivas de la futurología difundida a través de los medios de comunicación y las redes sociales, haciendo eje en sus tonos utópicos o distópicos. Las incertidumbres creadas por la crisis, en combinación con el uso intenso de las tecnologías digitales, aceleró la tendencia a la democratización de la imaginación futurista, que ya no monopoliza ningún colectivo experto. Esto ha generado una “sobrecarga futuroológica” que, al multiplicar los escenarios posibles, añadiendo más opacidad al horizonte temporal. Se plantea que este fenómeno hace necesaria una comprensión crítica de las representaciones del mañana así como un adiestramiento del pensamiento anticipador, y se concluye con una defensa de la capacidad de la semiótica para contribuir a ambos cometidos.

## Palabras clave

pandemia, semiótica, futuro, utopía, distopía



### **Resumo**

A pandemia da coronavirus estimulou uma impressionante actividade preditiva sobre os cenários que virão depois da emergência sanitária. Neste capítulo, comentam-se as características discursivas e sociológicas da futurología difundida pelos meios de comunicação e às redes sociais, tomando como eixo suas tonalidades utópicas e distópicas. A crise, em combinação com a utilização intensa das tecnologías digitais, acelerou a tendência em direção à democratização da imaginação futurista, que já não pode ser monopolizada por nenhum estamento social. Isso gerou uma “sobrecarga futuroológica” que, a través da multiplicação das opções possíveis, acrescenta a opacidade do horizonte temporal. Sugere-se que este fenómeno torna mais necessária que nunca a compreensão crítica das representações do futuro assim como o treinamento do pensamento anticipativo, e conclui-se com uma defesa da capacidade da semiótica para atingir esses objetivos.

### **Palabras chave**

pandemia, semiótica, futuro, utopia, distopia





¿Quién hubiera imaginado hace justo un año, cuando realizamos el encuentro virtual en 2020<sup>1</sup> en pleno confinamiento, que, al cabo de doce meses, nos veríamos sometidos a un encierro similar? Yo, desde luego, no lo preví. Y no porque estuviera al margen de previsiones y conjeturas. Igual que el resto de la humanidad conectada, a lo largo de la pandemia asistí al infinito despliegue de cálculos epidemiológicos, gráficos de curvas y mesetas, predicciones de expertos de todo tipo y pronósticos recibidos por las redes, la prensa, la televisión, los emails y las llamadas de los amigos.

Gracias a la fantástica conectividad de nuestro ecosistema digital, un modelo matemático que aventuraba el pico de contagios se volvía *trending topic* en nanosegundos. Repercusión similar obtenía el tuit de Donald Trump prometiendo una vacuna contra el Covid-19 antes de final de año (¡y acertó!). Por su parte, expertos daneses juraban que la infección desaparecería por sí sola. Y un coro de economistas auguraba unánime una brutal caída del PIB, aunque para unos la recuperación tomaría la forma de una V, para otros la de una U, y para otros la de una L. En lo que a mí respecta, descontaba que las infecciones remitirían al cabo del verano, ¡y vaya si me quedé corto!

Confirmando la relación proporcionalmente directa entre el aumento de la incertidumbre y la avidez por rasgar el velo del mañana, la emergencia sanitaria nos arrojó a la búsqueda frenética de predicciones. En nuestro encierro únicamente importaba saber cuándo pasaría el pico de los contagios, cuándo nos reuniríamos con nuestros seres queridos, cuándo llegarían las vacunas...

La imaginación se vio azuzada por las circunstancias inéditas que se vivían: las calles desiertas, el tráfico aéreo paralizado, la economía mundial detenida como por ensalmo, la globalización fragmentada, los jabalíes y los peces retornaban a las ciudades contaminadas, la marcha al suicidio ecológico se

---

1. Nota de la editora: el autor se refiere al ciclo Conversaciones en Panmedia, organizada por el CIM en mayo del 2020. El video de la charla de Pablo Francescutti está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-HJXNDI9wAc>



frenaba... Para bien o para mal, otros mundos posibles parecían al alcance de la mano.

No tenía nada de sorprendente, pues, que la demanda de augurios se disparara; lo excepcional consistía en la inmensidad de la oferta. Cualquiera se sentía autorizado a profetizar, y gracias a las tecnologías digitales, los vaticinios alcanzaban a audiencias muy nutridas. De esto es de lo que voy a hablar en este artículo. Tomando como excusa los escenarios posibles que han circulado durante la pandemia, me centraré en cómo la mediatización ha afectado a la imaginación futurista.

## **Democratización futurista**

En el encuentro 2020 abordé las teorías conspirativas y cómo las redes sociales ayudaron a su propagación; en otras palabras: hablé de la mediatización del rumor. En lo que a la imaginación del mañana concierne, las mediatizaciones han acentuado una tendencia que viene de lejos. Me refiero al desarrollo continuo de prácticas y saberes aplicados a adivinar lo que el mañana nos depara; prácticas y saberes que inevitablemente generaron sus especialistas: shamanes, astrólogos y profetas en la antigüedad, y utopistas, científicos, escritores y futurólogos en los tiempos modernos.

Estos colectivos expertos pugnaron por monopolizar la lectura del porvenir, llegando en casos extremos a perseguir a quienes se la disputaban (el caso de los profetas no autorizados por la iglesia). Pero en las últimas décadas, a instancias del aumento de la instrucción general y de los requerimientos de la industria editorial y el periodismo, y, sobre todo, por la creciente apertura del futuro motivada por la idea de progreso indefinido, su monopolio se fue diluyendo. A partir del siglo XVIII, los miembros más activos de los grupos con acceso a la palabra impresa pudieron participar de la imaginación futurista, como demostraron el escritor Julio Verne en el ámbito de la narrativa de masas, y su colega británico H. G. Wells en el plano de la especulación prospectiva.

Pues bien, en nuestra era de las redes la democratización de la prognosis ha alcanzado una escala jamás vista. La aldea global ha devenido bola de cristal global, y en su superficie azulina se insinúa la más variada gama de futuros post-pandémicos. Muchos coinciden con Henry Kissinger en que “el mundo nunca será el mismo después del coronavirus” (2020). Las expectativas se reparten entre los que auguran la profundización de las tendencias en curso y quienes vaticinan descomunales disrupciones. Entre los últimos incluimos al escritor italiano Alessandro Baricco, convencido de que estamos asistiendo al ensayo general de la pandemia devastadora que nos aguarda más adelante; a su compatriota el filósofo Giorgio Agambem, que creyó ver en el confinamiento un estado de excepción planetario; y al inefable Slavoj Žižek y su presagio del inminente fin del capitalismo.

La apertura de espacios supranacionales y el retorno del Estado al centro de la escena en respuesta al virus llevó a algunos a avizorar una época de multilateralismo que supere las tendencias aislacionistas y proteccionistas de las cuales la Administración Trump era el emblema. Menos halagüeños son los vislumbres de un nuevo orden mundial a imagen y semejanza de China, avalado por su exitosa gestión autocrática de la pandemia —la vigilancia total de los ciudadanos y la restricción forzosa de sus libertades, entre las medidas más drásticas—. Cabe puntualizar que la promoción de esta versión oriental del Leviatán hobbesiano no responde tanto a un designio de la dictadura china como al interés de ciertas élites occidentales embarcadas en un giro autoritario.

Con estas sombrías perspectivas se conectan algunas de las teorías de la conspiración referidas. Aparte de las que acusan a las multinacionales farmacéuticas de sobredimensionar la pandemia para lucrar con sus vacunas, otras califican a los gobernantes de servirse del coronavirus de coartada para imponer un disciplinamiento social sin precedente y preparar el advenimiento de un orden mundial despótico al servicio de una camarilla de poderes comunistas y capitalistas.



**Figura 1:** El complot mundial detrás del Covid según la viñeta de El Roto, publicada en el periódico El País

Bien mirado, esa visión es el revés distópico del escenario de The Grand Reset, la propuesta que el príncipe Carlos de Inglaterra presentó en la cumbre de Davos de 2020. En esa ocasión instó a los mega-ricos allí congregados a ver en la pandemia una ventana de oportunidad para redirigir la economía global y crear un mundo más próspero, equitativo y saludable. En pos de tan loables objetivos, el coordinador del foro, Klaus Schwab, defendió un impuesto global a la riqueza y el cese de los subsidios a los combustibles fósiles. No necesitaron más las usinas de la conspiranoia para clamar que una élite plutócrata había pergeñado la infección para imponer sus designios.

No era The Grand Reset la única narrativa con tintes utópicos. Tan pronto se anunciaron los primeros ensayos clínicos exitosos con las vacunas elaboradas con ácido ribonucleico mensajero (ARNm, su siglas en inglés), por

## ■ Interacciones mediatizadas

los medios circularon discursos a cual más esperanzador procedentes de las ciencias de la vida. Sucintamente, nos prometían una sensacional revolución en la medicina fogoneada por la inmunización de última generación. Además de librarnos del COVID-19, en pocos años, nos curarían del cáncer, el Alzheimer, el Parkinson, el SIDA y otros devastadores flagelos.

Sobra decir que estas exultantes promesas representan la última manifestación de las utopías terapéuticas en boga que han desplazado la búsqueda de la felicidad colectiva por la salvación del cuerpo individual. Forman parte de las tecno-utopías que elevan la ciencia al único modo válido de conocimiento teórico y práctico, y que, con talante prometeico, repiten que la razón todo lo puede y que en cuanto dispongamos de más datos (Big Data, of course) y mejores modelos, las incertidumbres serán despejadas y los graves problemas que nos acucian se solventarán.



**Figura 2: las tecno-utopías de la salud, a la orden del día**

Vale la pena destacar que algunos de los futuros post-pandémicos visualizados se relacionan directamente con las mediatizaciones. Tenemos a los optimistas persuadidos de que el teletrabajo provocará un éxodo a entornos más habitables que las grandes ciudades, facilitando la conciliación de la vida laboral con la conyugal y familiar; y también a los pesimistas del estilo de Byung-Chul Han, que anuncian la generalización de las tecnologías de la vigilancia so pretexto de controlar la pandemia, o acusan a las redes sociales de alimentar la egomanía de los usuarios en vez de generar una inteligencia conectiva. Y no olvidemos a los tecnófobos que auguran un modo de vida

más natural donde primen los contactos cara a cara, vale decir, una sociabilidad menos mediatizada.

A propósito de estas especulaciones me gustaría traer a colación un meme que tuvo bastante circulación el año pasado y comparaba con ironía nuestra situación con el futuro pluscuamperfecto de Los Supersónicos, la entrañable serie de animación de los años '60. Muestra que, como ellos, disfrutamos de teletrabajo, educación online, videollamadas, telemedicina y mascarillas; pero, a diferencia de ellos, la parafernalia tecnológica no ha mejorado nuestra vida. Este ejercicio de retrofuturismo enseñó que a veces da mejor orientación el espejo retrovisor que la bola de cristal.



Figura 3: el meme de Los Supersónicos

La exhumación de los futuros pasados pertinentes a la pandemia no fue una ocurrencia del autor del meme. Toda la prensa escarbó en bibliotecas y filmotecas en busca de las obras que supuestamente prefiguraron la crisis que nos atenazaba. Se volvió a ver la película “Contagio” (2011) de Steven Soderbergh, protagonizada por el MEV-1, un ficticio virus surgido en China a partir de una mezcla de genes de murciélagos y cerdos, y causante de 26 millones de muertes en todo el mundo, y se volvió a leer “Los ojos de la oscuridad” (1981), la novela de Dean Koontz que relata cómo, alrededor del año 2020, irrumpe un arma biológica denominada “virus Wuhan-400”. Más allá de las coincidencias y del pobre impacto de su presciencia —vista la falta de preparación con la que la humanidad se expuso al Covid 19—, lo interesante, a nuestro modo de ver, radica en la popularidad de la “profecía retrospectiva” en sí: más nos obsesionamos por saber lo que nos deparará el porvenir brumoso, y más rastreamos las predicciones pasadas que pudieron anticipar este presente de espanto.

Volviendo a los imaginarios distópicos, convendría recordar las lecciones de la semiótica de la cultura. Sostenía la escuela de Tartu que el discurso apocalíptico es un texto tradicional que en la modernidad devino «una representación metafórica o mejor dicho figurativa de la explosión», entendida la explosión como una mutación cultural marcada por la discontinuidad, la celeridad y la imprevisibilidad. Las metáforas del fin nos ayudarían a asimilar las transformaciones explosivas impulsadas por las guerras mundiales, la carrera nuclear, y, en nuestro caso, las pandemias <sup>2</sup>.

Ahora bien: ¿realmente todas las metáforas del fin cumplen esa función cognitiva? Hay motivos fundados para sospechar que unas cuantas se contentan con frivolar la catástrofe a la manera catártica del cine mudo, “cuando

---

2. En línea similar, Gervais (2004) sostiene que el apocalipsis funciona como una hipótesis interpretativa que permite “leer” lo que normalmente es ilegible (el futuro inmediato o el destino), es decir, una regla de “legibilidad” del mundo: el presente es tomado como signo del mañana y este se convierte en su interpretante. Esta semiótica apocalíptica, prosigue Gervais, va ligada indisolublemente a una ética: los signos exhortan a la acción (desde esta perspectiva, las predicciones son verdades in the making); por el otro, a una poética del apocalipsis cuya versión moderna arranca con *The Last Man* (1826) de Mary Shelley; y, por último, a una cultura apocalíptica que no tiene por finalidad anticipar los efectos del fin, sino integrar la vivencia del fin en el presente (de dicha cultura participarían las teorías conspirativas).

en la pantalla se veía derrumbarse en silencio, durante casi veinte minutos, la inmensa chimenea de una fábrica, mientras, los espectadores, en una especie de adormilado torpor, se retrepan en las desvencijadas poltronas de terciopelo y desgranaban palomitas y cacahuetes”, como observaba el siempre perspicaz Hans Magnus Enzensberger (1979: 118).

En la actual ocasión, en la obsesión por lo último y lo penúltimo -el último gran mito de la historia lineal, al decir de Jean Baudrillard (1992)- hay para todos los gustos: discursos que retoman de las viejas narrativas apocalípticas la promesa de un renacer o el ingreso a una era superior al término de la ordalía pandémica; utopías de la salud que se aprovechan de la sensación de fragilidad instilada por el coronavirus para prometer la invulnerabilidad a las enfermedades, el freno de la vejez y el alargamiento de la vida (una promesa disimulada de inmortalidad); y teorías conspirativas que sacan de las ficciones finalistas los materiales de sus fantasías distópicas (Francescutti, 2020).

La mezcla de utopismo y distopismo es un dato que el análisis no debería pasar por alto. Quien estudie los discursos sobre el futuro tiene que saber detectar la distopía escondida dentro de la utopía y viceversa. En el presentimiento que anima a los movimientos anti-vacunas -el terror a una biopolítica totalitaria camuflada de política sanitaria- no cuesta encontrar una utopía individualista de clara matriz liberal que considera la salud un asunto estrictamente personal y promueve el empoderamiento del sujeto a partir del autocontrol de su cuerpo, el último territorio soberano a defender del avasallamiento por parte del Estado y de las grandes corporaciones. En medida pareja, bajo la superficie discursiva de las utopías de la salud palpita el miedo a los dictados de las enfermedades, el deterioro corporal, el envejecimiento...; en definitiva: a la muerte.

No está de más preguntarse en qué medida los futuros post-pandémicos aspiran a fungir de profecías suicidas o auto-cumplidas, conforme a la clasificación de Merton (1964). Recordaba Lamo de Espinosa (1988:52) que:

*“si la predicción se formula es porque es relevante para alguien, y ese alguien alterará su conducta en función de la predicción, de modo que la reflexividad queda garantizada bien por el lado del actor, bien por la vía indirecta del sujeto predictor”.*

De allí que las teorías conspirativas, en su afán por desenmascarar complots, compartan su vocación de profecías suicidas con las distopías que apenas disimulan su deseo de frustrar los mundos de pesadilla expuestos. Y de allí que las utopías de un mañana de paz y colaboración internacional en el marco de un capitalismo de rostro humano quieran ser profecías auto-cumplidas, en tanto pretenden servir de banderín de enganche de una coalición de fuerzas resueltas a acabar con el neoliberalismo.

No faltan, por supuesto, quienes han hecho de este profetismo secular un activo académico (los futurólogos universitarios, especialmente) o una fuente de ingresos (los periodistas-ensayistas-conferenciantes bien pagados) sin demostrar el menor interés en la acción política; pero son muchos más los que buscan influir con sus visiones en el curso de las cosas. Para estos augures y predictores -intelectuales, *influencers*, políticos, filósofos, epidemiólogos- los escenarios distópicos y utópicos son las municiones con las que diariamente intervienen en la *guerra de los futuros posibles*: el combate ideológico en el que se discuten en la esfera pública los horizontes deseables hacia los que la humanidad debe encaminarse, y los indeseables que debemos rehuir.

### **Cacofonía predictiva**

Para finalizar, regresaré al punto inicial: la proliferación de predicciones en el contexto de la pandemia. Por encomiable que sea la democratización de la imaginación futurista, su exuberancia genera un batifondo fenomenal. La aldea global deviene aldea de Babel y cobra renovada actualidad el concepto de “sobrecarga informativa” acuñado no por un comunicólogo sino por un futurólogo, Alvin Toffler, en *Future Shock* (1970). Le ha tocado a la Organización Mundial de la Salud recuperarlo con la denominación “infodemia”, en alusión a la diseminación descontrolada de informaciones, rumores, *fake news*, etc. a propósito del Covid. En ese cúmulo de mensajes distingo una “sobrecarga futuroológica”, aunque es fuerza reconocer que nadie se ha quedado al respecto; y no hay quejas porque nuestra sociedad futuro céntrica valora en sumo grado la especulación sobre los días venideros; sobre todo, porque este ejercicio mental surte un efecto balsámico: controla la ansiedad

y nos ayuda a tomar decisiones y a obrar con resolución entre enormes incertidumbres.

En cualquier caso, tan negativo es el aspecto cuantitativo de la sobrecarga -demasiadas predicciones para asimilar en escaso tiempo- como el cualitativo: la ligereza o inconsistencia de la inmensa mayoría de las predicciones propagadas por las redes. En un arrebato pesimista, Umberto Eco lamentó que Internet le haya dado un megáfono a los imbéciles. No comparto del todo su diagnóstico; pienso que atravesamos una adolescencia de la interactividad en la que las masas excluidas del debate argumentado, del análisis histórico y del razonamiento científico se han puesto a opinar públicamente sobre epidemiología, geopolítica y futurología, entre otros asuntos de extrema complejidad. No esperemos, por consiguiente, que al principio lo hagan con gran arte, máxime si tenemos en cuenta las clases de retórica falaz que reciben de las élites instruidas.

En lo que a nuestro objeto concierne, aparte de un aprendizaje en práctica argumentativa se requiere adiestrar la anticipación. Transitamos una fase en la historia de las representaciones sobre el futuro distinguida por el arraigo del pensamiento anticipador en los hábitos mentales del siglo XXI (lo prueba la incorporación al habla común de los términos futurología, escenarios, post-apocalíptico, distopía, prospectiva...). Este modo de pensar necesita entrenamiento y conciencia reflexiva. Es preciso que, aprovechando la sabiduría social acumulada acerca del *modus operandi* de la profecía, la predicción, la adivinación y la prospectiva, tomemos conciencia de los límites y posibilidades de la exploración del mañana, y así como aprendemos a distinguir los argumentos válidos de las falacias, aprendamos a separar las predicciones rigurosas de las meras expresiones de deseos,

Aquí la semiótica, coaligada con la nueva retórica, puede jugar un papel. No le corresponde, ciertamente, valorar cuáles futuribles tienen más visos de concreción—si acaso esto fuera posible—; su cometido pasa por identificar y describir los modos de imaginar el futuro y sus mecanismos significativos. La semiótica de las pasiones en particular tiene mucho que aportar al estudio de discursos cuya dimensión patémica es evidente en la tonalidad eufórica de las utopías y disfórica de las distopías y en su movilización de sentimientos que van del miedo al éxtasis, de la esperanza ilimitada a la desesperanza

sin límites. Y no digamos la semiótica del espacio, habida cuenta la impronta de la geografía en este imaginario, patente en la etimología de utopía (u-topos: no lugar).

Aclaro que la intervención semiótica que propongo no es meramente técnica ni neutralmente valorativa. Sin caer en la *futurología* de la modernidad, defendiendo a la imaginación futurista sin menoscabo de los derechos del presente y del pasado. ¿Por qué razón? Sencillamente, porque, aunque hemos aprendido, como decía Robert Burns (1785), que “los planes mejor trazados de hombres y ratones a menudo salen mal”, no podemos dejar de planear ni de proyectar. Pese a la proclamada muerte del futuro de postmoderna memoria, nunca ha habido tal abundancia de porvenires a la vista: porvenires manufacturados por la industria y sus agentes de relaciones públicas; por los ecologistas; por las feministas; por los medios audiovisuales; por los científicos; por los escritores; por los creativos publicitarios; por los políticos; por el pueblo internauta.... Pero su desmesurado número no debe engañarnos; a amplias franjas de la población les resultan tan irreales como las ficciones que Netflix, HBO u otra plataforma de *streaming* hacen desfilan por sus pantallas; la triste realidad es que a sus ojos el horizonte se presenta desoladoramente vacío, y de esta carencia viene una parte sustancial del malestar social actual. Y es que faltan futuros convincentes y articulados, dotados de fuerza cohesiva suficiente como para aglutinar a las masas y servirles de orientación ■

## Referencia

Baudrillard, J. (1992) *La ilusión del fin*, Barcelona: Anagrama.

Burns, R. (1785) “To a Mouse, on Turning Her Up in Her Nest With the Plough”, recuperado de:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43816/to-a-mouse-56d222ab36e33>

Enzensberger, H. M. (1979) “Dos notas marginales acerca del fin del mundo”, *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 9 (2), pp. 117-126.

## ■ Interacciones mediatizadas

Francescutti, P. (2020) "Teorías conspirativas y pandemia de coronavirus", en Sandra Valdetarro, S. (comp.) *Conversaciones en Panmedia*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario, pp. 74-81.

Gervais, B. (2004) "Enquête de signes: de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique", *Sociétés* (2) 84, pp. 13- 26.

Kisinger, H. (2020) "The Coronavirus Pandemic Will Forever Alter the World Order", *Wall Street Journal*, 3 de abril, recuperado de: <https://www.wsj.com/articles/the-coronavirus-pandemic-will-forever-alter-the-world-order-11585953005>

Koontz, D. (1981) *The Eyes of Darkness*, New York: Berkley Books.

Lamo de Espinosa, E. (1998) "Predicción, reflexividad y transparencia: la ciencia social como autoanálisis colectivo". *REIS*, nº 43, pp. 43-74.

Merton, R. K. (1964) *Teoría y estructura sociales*. México DF: FCE.

Shelley, M. (1826) *The Last Man*, London: Nery Colburn.

Toffler, A. (1970) *Future Shock*, New York: Bantam Books.



## Cómo citar este artículo

Francescutti, Pablo (2022). *Futuros post-pandémicos: discursos utópicos y distópicos*. En Tobí, Ximena y Berman, Mónica (ed.) "Interacciones mediatizadas: antes y después de la pandemia". Rosario. UNR Editora.



## Sobre los autores

Pablo Francescutti

Universidad Rey Juan Carlos. Madrid



## Link la a presentación en el coloquio

<https://www.youtube.com/watch?v=Y1eoESj1vJA> (Mesa 7 TC: 44.46)



cim

ISBN 978-987-702-588-0



9 789877 025880