



Praxis Educativa (Arg)
ISSN: 0328-9702
ISSN: 2313-934X
iceii@humanas.unlpam.edu.ar
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Cartografías de la mirada otra: Jóvenes, pobreza urbana y producción audiovisual en la era postmedia

Grinberg, Silvia; Armella, Julieta

Cartografías de la mirada otra: Jóvenes, pobreza urbana y producción audiovisual en la era postmedia

Praxis Educativa (Arg), vol. 25, núm. 1, 1-18, 2021

Universidad Nacional de La Pampa, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=153170161008>

DOI: <https://doi.org/10.19137/praxiseducativa-2021-250106>



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

Cartografías de la mirada otra: Jóvenes, pobreza urbana y producción audiovisual en la era postmedia

Cartographies of the Gaze of the Other/Other Gazes: Youth, Slums, and Audiovisual Production in the Post-Media Age

Outras cartografias do olhar: Jovens, pobreza urbana e produção audiovisual na era pós-mídia

Silvia Grinberg
Universidad Nacional de San Martín Universidad
Nacional de la Patagonia Austral Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET,
Argentina
grinberg.silvia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.19137/praxiseducativa-2021-250106>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=153170161008>

Julieta Armella
Universidad Nacional de San Martín Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET,
Argentina
juli.armella@gmail.com

Recepción: 07 Octubre 2020

Revisado: 14 Diciembre 2020

Aprobación: 14 Diciembre 2020

RESUMEN:

¿Hay una mirada otra? Si así fuera ¿cómo es? En el marco de una investigación socio-pedagógica y a partir del trabajo audiovisual producido durante más de diez años por jóvenes que viven en contextos de pobreza urbana de Buenos Aires, intentaremos abordar lo que llamamos cartografías de la mirada otra. ¿Quién es el otro cuando el narrador es a quien suele posicionarse como su narración: el otro a través del otro. Si, como sostiene Guattari (1986), la subjetividad es el problema de cualquier sistema político en las sociedades contemporáneas, proponemos una cartografía esquizo como modo de abordar lo singular en el acto de mirar, una imagen-pensamiento que delinea una radicalización de la otra mirada en la era postmedia. Una época que fluctúa entre la infantilización, la indiferencia y la equivalencia generalizada, por un lado, y, por otro, la posibilidad de la singularidad y las frases pronunciadas en las situaciones más cotidianas, la posibilidad de abrazar la alteridad sin reservas.

PALABRAS CLAVE: era postmedia, cartografía esquizo, mirada otra, jóvenes, pobreza Urbana.

ABSTRACT:

Is there an specific gaze (to the) other? If so, what is it like? On the basis of audiovisual work produced during over ten years by young people who live in the urban slums of the Buenos Aires, we will attempt to address that which we call cartographies of gazes other. Who is the other when the narrator is the one usually positioned as the other? A word, a gaze, and it's display emerge from lived experience, from the possibility of narrating that experience: the other through the other. If, as Guattari (1986) argues, subjectivity is the problem of any political system in contemporary societies, we will propose a schizo cartography as a means to approach what is singular in the act of looking, an image-thought that can delineate something like a radicalization of the other gaze in the postmedia era. An era that fluctuates between infantilization, indifference, and generalized equivalence, on the one hand, and, on the other, the possibility of singularity and phrases uttered in the most ordinary situations, the possibility of embracing otherness without reservation.

KEYWORDS: postmedia era, schizo cartography, gaze other, young people, urban poverty.

RESUMO:

Existe um visual diferente? se assim for, como é? No marco de uma pesquisa sócio-pedagógica e com base na obra audiovisual produzida há mais de dez anos por jovens residentes nas favelas de Buenos Aires, tentaremos abordar o que chamamos de cartografias do outro olhar. Quem é o outro quando o narrador é aquele que normalmente se posiciona como o outro? Uma palavra,

um olhar e seus desdobramentos surgem da experiência vivida, da possibilidade de narrar essa experiência: o outro através do outro. Se, como argumenta Guattari (1986), a subjetividade é o problema de qualquer sistema político nas sociedades contemporâneas, propomos uma cartografia esquizó como forma de abordar o singular no ato de olhar, uma imagem-pensamento que pode delinear uma radicalização do outro olhar sobre a era pós-mídia. Uma era que oscila entre a infantilização, a indiferença e a equivalência generalizada, de um lado, e, de outro, a possibilidade da singularidade e das frases proferidas nas situações mais cotidianas, a possibilidade de abraçar a alteridade sem reservas.

PALAVRAS-CHAVE: era pós-mídia, cartografia esquizó, olha outro, jovens, pobreza urbana.

INTRODUCCIÓN

¿Hay una mirada otra? Si así fuera, ¿cuál sería esa mirada otra cuando son los siempre otros quienes miran y narran? La pregunta por el otro y lo otro no solo no es nueva, sino que la podemos rastrear, en sus múltiples tensiones, en las diversas formas en que el otro, muchas veces devenido bárbaro, ha sido narrado a lo largo de la historia. Si el bárbaro era el que acechaba desde afuera, cada vez más esa imagen se diluye entre la red de redes y los flujos de migratorios que solo la pandemia del COVID-19 ha logrado frenar, aunque sea por un momento. Lo bárbaro, en la literatura decimonónica y en la particular forma de la postcolonia en América Latina, en este caso en Argentina, refería a la población indígena y, principalmente, mestiza que amenazaba las incipientes ciudades en un estado intermedio entre salvajismo y civilización (Sarmiento, 2009). Una población sobre la que los múltiples dispositivos civilizatorios que operaban en la lógica de la blancura se pusieron en marcha (Castro Gómez, 2010; Grinberg, 2020).

En el presente, lejos de esa imagen de los que acechan desde fuera, nos encontramos viviendo tiempos y espacios en los que ese afuera va quedando dentro en una suerte de cinta de *moebius* donde aquellas periferias urbanas conforman parte nodal de metrópolis con límites cada vez más difusos. Algo similar ocurre con los flujos migratorios. Y un tercer movimiento de flujos propios de la era *postmedia* que involucra redes que se pliegan sobre sí a ritmo acelerado. Es en estas tensiones donde proponemos posar la pregunta por la mirada otra, desde un ángulo particular en el ejercicio del mirar y narrar: las minorías no numéricas que habitan los *slums* del sur global, como es el caso de los jóvenes con quienes desarrollamos el trabajo de investigación, algunos de cuyos resultados discutimos aquí. Retomaremos, para ello, producciones audiovisuales, posteos en redes sociales y conversaciones mantenidas con ellos en un trabajo de investigación que, iniciado en las aulas de una escuela, siguió su camino por las calles del barrio y los laberintos de las redes sociales. Un trabajo de investigación socioeducativa que desde hace más de una década se desarrolla en escuelas secundarias públicas emplazadas en un contexto de extrema pobreza urbana y degradación del ambiente del Área Metropolitana de Buenos Aires. Ubicado a la vera del Río Reconquista #el segundo más contaminado del país# y próximo a las zonas de relleno sanitario del CEAMSE,[i] el barrio y sus habitantes se enfrentan cotidianamente con problemas asociados tanto a problemas de contaminación ambiental como al acceso a los servicios públicos básicos, al trabajo informal y al cirujeo que es una de las fuentes principales a través de las cuales las familias buscan resolver su subsistencia. Asimismo, el barrio está atravesado por disputas entre bandas narco asentadas allí o conflictos armados entre estas que, a veces, ocurren a plena luz del día, así como el abuso de poder por parte de la policía y muertes violentas especialmente de jóvenes (Bonilla y Grinberg, 2019). Allí, la vida cotidiana de las escuelas está atravesada por lo que ocurre en el barrio y en las vidas de quienes lo habitan y se manifiesta, a veces, como silencios; otras, como gritos que irrumpen o preguntas que incomodan. De este modo, la investigación que desarrollamos toma la forma de intervención bajo la modalidad de taller de (co)producción y el trabajo con prácticas artísticas y audiovisuales se vuelve potencia política (Carpentieri y Grinberg, 2012, 2018) en la medida en que la narración desplaza y subvierte los lugares de la enunciación y el enunciador. Si los conflictos que atraviesan al barrio son con frecuencia objeto de los medios masivos que los convierten en casos policiales de inseguridad o romantización de la pobreza, la investigación y sus intervenciones en la escuela procuran generar espacios que vuelvan posible la emergencia de una mirada otra.

La sociedad *postmedia* ha acelerado las dinámicas del mirar y ser mirado, publicar y consumir información (Baudrillard, 2000; Berardi, 2007, 2018; Sibilia, 2008) de un modo tal que muchas veces asistimos a crecientes procesos de banalización de imágenes, opiniones y puntos de vista o, incluso, suspensiones de la percepción (Crary, 2003) donde el otro o lo otro se diluyen en bytes que se desvanecen en el solo aparecer. Todo puede ser mostrado, todo es procesado y dispuesto en la sucesión de *reels*. Curiosamente, el término bárbaro tiene otra connotación y refiere a lo maravilloso, a aquello que sale de lo común, que se destaca, que es *cool*. La era *postmedia* de diversas formas ha reunido ambas acepciones al punto en que el otro, el bárbaro, se vuelve exótico y deviene algunas veces objeto de pleitesía y otras tantas de pena o campaña solidaria. De un modo muy particular, lo bárbaro deviene bárbaro, pero nunca deja de ser aquel que es narrado por otros. Lo exótico tiene prensa. De hecho, la era *postmedia* se asienta en la posibilidad de sobresalir para aparecer. Marcar la diferencia se ha vuelto la posibilidad de hacerse en el mundo del tú puedes. Ya no parece haber separación, ni vacío, ni ausencia y, si como advertía Baudrillard (2000) “uno entra en la pantalla sin obstáculo, uno entra en su propia vida como en una pantalla” (p. 204), en esta era, las redes diluyen por completo los límites del afuera y el adentro. Es justamente en ese proceso que la diferencia se disuelve en un mar de equivalencias. Vivimos tiempos de normalidad estallada (Grinberg, 2008, 2015), que no dejan de expresarse en la suerte de nuevas normalidades que parecen haberse vuelto máxima de nuestro presente#aun cuando difícilmente estemos siquiera vislumbrando lo que ellas traen consigo#.

La imagen del pac-man, antesala de nuestra época, es por demás elocuente. Dos escenas: el pac-man devora todo lo que se topa, pero también los fantasmitas siguen saliendo, insisten y, mientras procuran evitar ser devorados, avanzan. El pac-man recuerda a la vez la posibilidad e imposibilidad de la diferencia. La novedad, lo que aparece, rápidamente puede ser absorbido, pero no inhibe la radicalidad y contingencia de ese aparecer.

Es en este punto que vale la pena abrir a la interrogación la pregunta por la contingencia del/lo otro, o más bien por el devenir otro, por la mirada otra y sus fugas. Esto adquiere una singular centralidad en la era *postmedia* en tanto, a diferencia de los relatos exóticos del explorador de fines del siglo XIX, esos siempre otros aparecen en la escena no solo para ser mirados/narrados: ya no son (solo) los narrados, sino los que narran; no son objetos de la mirada, sino (también) quienes miran. Un mirar que no deja de hacerse en las tensiones que esta era trae consigo, tal como advirtió Guattari (2013), aquella que fluctúa entre la infantilización, la indiferencia y la equivalencia generalizada, por un lado y, por el otro, la posibilidad de la singularidad, de actos condimentados y frases pronunciadas en las situaciones más ordinarias, y, es en este punto, proponemos aquí, que aparece la posibilidad de abrazar a la otredad sin reservas.

Es en esa tensión que proponemos situar la cartografía de la mirada otra, sobre la base de un trabajo de producción audiovisual realizado durante más de diez años por jóvenes estudiantes que viven en espacios urbanos del Área Metropolitana de Buenos Aires. “Era hacer lo posible para escuchar del otro lo que yo quería escuchar “explica una joven de veintitrés años, describiéndose a ella misma cuando comenzó a filmar en la escuela secundaria. En esta afirmación sobre lo que ella quería, nos topamos con un tipo de mirada muy particular, una mirada otra, que intentaremos problematizar en este artículo. ¿Quién es el otro cuando el narrador es aquel que usualmente queda ubicado como el otro? Una palabra, una mirada que se despliega de la experiencia vivida y de la posibilidad de narrar esa experiencia: el otro en sí.

La cartografía esquizoanalítica como *medio a medio* es particularmente significativa aquí. Tal como señala Radman (2018), apoyado en Guattari, “Si la representación es medio a fin (clasificar), la cartografía esquizoanalítica es medio a medio (intervenir)” (p. 119).[ii] Un medio en sí, como intervención, remite a una singular manera de problematizar en tiempos *postmedia* que se asienta ya no en la búsqueda de aparecer en escena, en un para qué o en un fin que aguarda un resultado. Se trata, más bien, de un decir inevitable, tal vez incontenible. O quizá, como en el pac-man, hay que seguir, intervenir, persistir... porque sí. Una ficha, todos los números. Así, mientras que las redes y la virtualización de nuestras vidas, sin duda profundizada durante la pandemia, nos arrojan a ese doble movimiento que implica el *lockdown*, estar tan aislados como conectados, la pregunta por la narración, por el aparecer de estas historias adquiere especial vigor. Unas

historias que se hacen en la tensión del volverse bárbaro de lo bárbaro, la infantilización a la que refiere Guattari, la banalización propia la era *postmedia* donde la diferencia puede volverse indiferente (Berardi, 2017; Bradley, 2015). Pero, aun así, nada de ello inhibe el deseo porque, como señalan Deleuze y Guattari (1995), este está abierto. Incluso entre las narrativas distópicas y las romantizadas. Esto es, la era *postmedia* suele dirimirse entre imágenes de la matrix y aquellas donde las redes se vuelven el ágora del siglo XXI.

La cartografíaesquizo y el esquizoanálisis (Guattari, 2000; Buchanan, 2002, 2015; Buchananand Collins, 2014) nos ofrecen una diagonal en la que movernos y situar este debate más allá de dicotomías y antinomias (Bradley, 2019; Kinsey, 2013). Proponemos instalar la pregunta en torno al devenir de la mirada otra, aquella que se produce cuando es el sujeto siempre otro el que posa su mirada, narra, dice, interviene. Una mirada que no representa y no tiene un fin, un resultado o un para qué por fuera de esa narración. Una mirada que dice lo que tiene para decir y lo hace en el acto en sí de ese hablar; interviene porque puede hacerlo, porque, al final, nadie sabe lo que puede un cuerpo.

En este artículo, proponemos que es en las situaciones ordinarias y en su narración que nos enfrentamos con esa alteridad. Una alteridad que se posiciona como uno a la vez que se sabe siendo otro. En suma, la pregunta se relaciona con el devenir uno de los otros, cuando el siempre otro aparece en escena para decir, hablar, intervenir. Y esto porque ese acto, como veremos, no implica otro fin que la acción misma del decir. En palabras de Code, un estudiante del taller, “dije lo que tenía para decir”. Si, como señala Guattari (1986), la subjetividad es el problema de cualquier sistema político en las sociedades contemporáneas, propondremos una cartografía esquizo como un medio para abordar lo singular en el acto de mirar y narrar. Sugerimos una cartografía esquizo como medio para acercarse a lo singular en el acto de mirar y decir, una imagen-pensamiento que pueda delinear algo así como una radicalización de la mirada otra en la era *postmedia*.

2. Devenir otro en tiempos postmedia: un enfoque esquizo/cartográfico

Dos ejes atraviesan este texto y una diagonal que se abre como pregunta y sobre la que ensayamos una respuesta. Por un lado, las tensiones de la era *postmedia*, aquellas donde homogeneización y diferencia se encuentran. En segundo lugar, la pregunta por la cartografía esquizo que nos dirige a la diagonal que se interroga por la posibilidad del otro y de lo otro, de las singularidades y la irrupción enunciativa que disloca lo conocido e interrumpe la serie. Tal como advirtieron Guattari y Rolnik(2013), en la era *postmedia*, se vuelve necesario el ejercicio de identificar los *procesos de singularización*, aquellos que frustran los mecanismos de interiorización de los valores capitalísticos, algo que puede conducir a la afirmación en un registro particular, independientemente de las escalas de valores que suelen repartirnos en las redes entre equivalentes. Si las tecnologías de red funcionan en la lógica del capital como “flujos decodificados y desterritorializados#precisamente porque la esencia subjetiva de la producción se descubre en el capitalismo, precisamente porque el límite se vuelve interior al capitalismo y no cesa de reproducirlo además de ocuparlo como límite interiorizado y desplazado” (Deleuze y Guattari, 1995, p. 348), también es, justamente, o quizá por ello, que “no hay máquinas deseantes que existan fuera de las máquinas sociales que se forman a gran escala; y no hay máquinas sociales sin las deseantes que las pueblan a gran escala” (p. 350). Es en ese lugar, en ese punto de quiebre, en ese punto focal y delicado que vale colocar al esquizoanálisis y su afán por disperar, esquizofrenizar, como señalan en el Anti-Edipo, adentrarse en los trazos, en las líneas de lo singular, en tanto que diagonales que se abren entre y en las máquinas deseantes.

En este marco, vale la pena retomar otra imagen de lo bárbaro, aquella que procede del griego y refiere a las tribus nómadas ubicadas el norte de Europa, a la vera del Imperio Romano. Como es sabido, bárbaro era el término con el que se refería a las personas extranjeras, que no hablaban griego ni latín y cuya lengua sonaba como un balbuceo incomprensible. Su traducción literal refiere a *el que balbucea*. Ese otro balbuceante atraviesa a la mirada otra, aquella que mira y aquel que es mirado. Pero, hay otro lugar para ese balbucear que se aleja de las ideas justas o correctas, las que se ajustan a lo que ya se conoce (Marks, 2000), aquel que nos acerca, parafraseando a Deleuze, a las ideas productivas que tartamudean, las que confunden respuestas, las que balbucean. Un devenir de ese balbucear que ocurre en el acto en sí, en el moverse, inmiscuirse en la

red, aquel que se desliza, en ese seguir siendo, insistiendo, en la singularidad propia del que se sabe otro. Una singularidad que reconoce que se juega su ficha en el juego, por lo que el juego es la intervención en sí. No tiene otra finalidad que la narración: como un meme, produce, interviene y sigue. Proponemos, entonces, en ese decir balbuceante, una analítica de series a través de la producción de los jóvenes, sus intervenciones y reflexiones.

Serie 0. El otro, siempre el otro

El siguiente fragmento es parte uno de tantos shows periodísticos que los medios masivos suelen realizar sobre la población que vive en las villas o asentamientos en Buenos Aires.[iii] Este en particular pone en vínculo a la población y el espacio que recibe los residuos sólidos urbanos de la Región Metropolitana de Buenos Aires, donde hace más de dos decenios los vecinos concurren diariamente para recolectar alimentos y/o mercadería para vender. De hecho, la imposibilidad de asistir al relleno durante los largos meses de aislamiento no ha hecho más que complicar la reproducción diaria de las familias. Lo especialmente interesante de este video es que, como tantos otros que circulan en redes y portales de noticias, nos encontramos de un modo tan sencillo como abrumador con las formas en que se produce la mirada sobre los siempre otros. Un periodista entrevista a mujeres en medio del basural donde, entre el estigma y la pena, comprueba aquello que el espectador y él mismo ya conocen: el lugar del otro en la escena pública. Sin embargo, mientras la entrevistase sucede, consigue que ese otro se sienta, tal como busca hacernos sentir cuando miramos el video, incluso más incómodo si es que acaso eso fuera posible:

P #¿Cuánto hace que empezaron a revolver en la basura que está acá nomás, a metros, en el CEAMSE?

M2 #Y... desde que se armó.

P #¿Cuántos meses tenés de embarazo?

M3#Cinco meses.

P#¿Y en este barrio vivís hace mucho tiempo?

M3 #Desde que nací.

P#¿Qué se encuentra ahí cuando entras a la montaña de basura?

M2#Y... se encuentra yogurt, leche, carne.

P#¿Cómo es para vos ir a un lugar tan sucio, tan peligroso, donde hay enfermedades, animales, con un hijo en la panza?

M3#Y ya es costumbre... Así caí en los hospitales también porque a los cinco meses me agarraba infecciones urinarias y caía internada. Y después salía de ahí e igual tenía que hacerlo porque no hay otra cosa.

M1#A veces tapan la mercadería para que no podamos traer las mejores cosas, y sino hay que hacer un trato arriba para que nosotras podamos entrar primeras... y traer mejores cosas...

P#Yo te vi hace un rato metida en una bolsa de yogurt, ¿vos eso te lo llevas a tu casa y te lo comes?

M3#Sí... todo lo que encuentre, todo.

P#Que es el alimento que también está teniendo tu nene...

M3 #Sí... te acostumbrás al olor, te acostumbrás a ver animales muertos, gusanos, de todo... (2012)

“¿Cómo es para vos ir a un lugar tan sucio, tan peligroso, donde hay enfermedades, animales, con un hijo en la panza?”Y, como no puede ser de otro modo, “es costumbre”, recibe como respuesta. La pregunta moral y moralizante consigue su efecto, ir al CEAMSE se volvió costumbre y continúa con la idea del acostumbrarse al olor, a las infecciones y a los gusanos. Si una línea de singularidades se abre en este registro, encuentra múltiples vasos comunicantes con la imagen de ese otro bárbaro al que no se conoce, ni se busca conocer, sino que toda la interrogación viene a confirmar una mezcla de oprobio y terror mezclada con pena. No hay diálogo, hay más bien voces que resuenan como en un soliloquio. Las mujeres lo miran, contestan y también balbucean. No hay, en la escena periodística, mucho nuevo, la impavidez con la que se realizan esas preguntas, inquisitivas y agresivas, conforman la mirada de lo otro; una mirada donde quedan suspendidos entre lo salvaje, lo impropio y la compasión.

Es quizá por ello que los jóvenes, cámara en mano, comienzan a filmar y a preguntar sobre ese ir a la quema (Grinberg, 2010). Aquí, importa retomar no tanto el contenido de aquello que filmaban, sino el relato sobre ese acto vuelto pensamiento: “Era hacer lo posible para escuchar del otro lo que yo quería escuchar... entonces al preguntar, al querer sacarle información, finalmente terminaba consiguiendo lo que yo quería conseguir, esa clase de información que yo quería” (Nair, comunicación personal, 2018)

De este modo, refiere Nair a aquello que hacía con la cámara. En ambos relatos, el del periodista y este último de Nair, advertimos el modo en que lo otro aparece en el relato. Sin embargo, en las palabras de Nair resuena otra cosa, se altera el ángulo. Ella sabe cómo es mirada por eso quiere sacar información, su mirada se vuelve un yo que pregunta, indaga, mira. Sobre este acto, Nair nos decía “creo que me gustaba eso de sentirme como importante atrás de una cámara” (Nair, comunicación personal, 2018). Allí deja de ser ese otro que es hablado, convertido en víctima o culpable de su lugar en el mundo y pasar a narrar, a sacar la información que ella quiere conseguir. Nair refiere al siguiente fragmento del video en el que ellas tenían la cámara:

Mi familia va a la quema. Gracias a ese lugar están comiendo. Porque cuando no tengan para comer van a tener que ir al cinturón... dice una voz en off a la que se agrega la pregunta: ¿Para usted está mal? ¿Por qué está mal? reza una placa en letras grandes y colores vibrantes. Y allí nuevamente la cámara de las estudiantes que entrevistan a una vecina toma su rostro:

“¿Usted sabe algo sobre la quema? Sí, se lo que dice la televisión, lo que se informa (...) Lo que sé es que eso es un foco infeccioso, que hay una cantidad de desechos que están en un lugar donde debiera estar limpio”

“¿Y usted qué opina, que está bien o está mal que vaya gente a buscar? Porque dicen que ahí tiran comida”

“No, eso me parece un horror”

(Re-copada, Grinberg y Carpertieri (coord.), 2008)

Diez años después, Nair vuelve sobre esos videos en los que ella y su grupo tenían una fuerte preocupación por preguntar a los de afuera del barrio sobre el este y el basural. Ya no es el periodista el que tiene la cámara y le muestra al mundo cómo ese otro se acostumbra a lo sucio, o a comer de la basura. Ahora es la cámara de Nair y sus amigas la que indaga, la que pregunta. Pero hay un plus mientras la señora interrogada dice “eso me parece un horror”, en ese instante las jóvenes acercan el *zoom* a su rostro, y esa imagen del horror empieza a girar. Ahora, es otra la boca que balbucea. La cámara compone el enunciado, mientras la voz de la mujer habla del horror el *zoom* se posa sobre su rostro, no se amilana. El *zoom* sobre ese rostro trastoca los términos del horror. Ya no es la imagen del relleno sanitario, del basural, sino la de ese rostro. Nair sabía lo que quería escuchar. Esa era la intervención. No busca dar lástima, ella sabe lo que quiere demostrar.

Diez años después, cuando Nair cuenta lo que pensaban al filmar, nos decía:

Con la cámara le demostramos y dijimos lo que ahí hablando personalmente no podíamos decir (...) y la diferencia fue también que con el video ellos se iban a tener que sentar y ver el video desde que empezaba hasta que terminaba. En cambio, si yo me paraba enfrente de alguno a decirle “mira, vos estás equivocado, las cosas son así” era como “¿qué me importa?”, se levantaba y se iba, cero importancia a lo que yo opinaba. Porque él ya tenía una opinión formada (...) le dimos pruebas de que no todo es lo que parece. (Nair, comunicación personal, 2018)

Un desplazamiento, un corrimiento de la mirada/retrato de ese otro que sabe cómo es mostrado y decide ocupar un lugar diferente para narrar(se), para “decirle algo al mundo” como señalaba otro de los jóvenes. “Con el video, contamos, les dimos pruebas de que todo no es como parece”, enfatiza Nair; “las cámaras eran nuestros ojos” (Enzo, comunicación personal, 2018), ya no los del otro, sino los propios. Y, justamente, por ello podían mostrar que no todo es lo que parece y, en ese proceso, volver balbuceante a otro. Un yo ético que se desprende del relato moral y moralizante de quien juzga, y se ubica en la primera persona del que narra su propia historia donde, más que horror, hay vida.

Serie0. Lo monstruoso, lo ridículo, lo profano: los memes

En su formulación original, el concepto de meme fue definido por el científico Richard Dawkins, en 1976, a partir de la hipótesis memética de la transmisión cultural. Proponía la existencia de dos procesadores de información en los humanos, el que actúa a través del genoma replicándose generacionalmente y aquel que lo hace a nivel del cerebro y replica la información cultural del individuo que puede recibirse a través de la

enseñanza, la imitación o la asimilación. Meme nombra, así, a la unidad mínima de información que se puede transmitir. Más de tres décadas después y con la expansión de Internet, la figura del meme asume una nueva morfología, siendo unidades de información que se reinterpretan y modifican a partir de su propagación de un punto a otros puntos dispersos en la red.



FIGURA 1

Un día del mes de abril de 2020, a poco de comenzar en Argentina el ASPO, aquel que en su afán de cuidar al país del contagio y replicación del COVID-19 establecía el aislamiento obligatorio para toda la población, David desafía en sus redes a ese virus sobre el que dice jamás podrá con su cuerpo que creció comiendo de la basura. A priori, un cierto sentido de inmunidad de quienes viven en aquellos barrios donde las políticas de la vida urbana se sedimentan entre contaminación y pobreza extrema y que, quizá por ello, no creen del todo posible enfermarse. Pero, principalmente, constituye una afirmación que se instala en la ironía y no solo relata injusticias, sino que se vuelve profundamente provocadora.

Este posteo, entre tantos otros dispersos en las redes, bajo la forma de meme, condensa mucho de lo que el lenguaje habilita: contiene la formulación de un problema que politiza de manera muy precisa las condiciones de vida de una población que, librada a su propia suerte (Grinberg, 2011), encuentra en la basura un recurso para su reproducción cotidiana. Vuelve sobre el espacio del CEAMSE, y ahora no es el *zoom*, sino el humor y la ironía los que despliegan una mirada otra donde lejos de la imagen de víctima que posa el periodista, hay sujetos que “le dicen al mundo”, como sostuvo otro de los estudiantes del taller, lo que ese mismo mundo produce. Un meme que no cierra el círculo de ese espacio urbano en la forma del miedo-abyecto, sino que lo rompe, lo esquivo, destroza. Abre un hilo que provoca y, al hacerlo, incomoda, también, a quienes escriben este artículo.

Le dice a ese mundo que aquello que ahora escandaliza bajo la forma de virus desconocido no hace más que exponer y recrudecer las condiciones de un barrio que se produce y reproduce en las lógicas propias del capitalismo flexible. Pero lo hace del modo en que solo el meme puede hacerlo. Pero lo hace del modo en que el meme puede hacerlo. Deleuze y Guattari (1995) refieren al narrador-araña de la obra de Proust, aquel que no cesa de deshacer telas y planos y que lo hace en el único movimiento posible: el humor. “El narrador no se instala en las tierras familiares y neuróticas” (p. 329), el periodista lo hace, le pregunta a las madres por lo que sienten al alimentar o traer a sus hijos al basural. Culpa, vergüenza. El meme no permanece allí, profana, perfora. El humor negro le permite presentar ese relleno de basura en su estar ahí, en su forma política. No solo profana ese territorio, sino a todas las imágenes caritativas que, en ese mismo abril, se posaban sobre el barrio preocupadas por lo que el COVID-19 podría producir en las villas. No se trata de ser inmune al virus, sino de atravesar, intervenir, *medio a medio*.

Serie n-1. Tenía algo para decir y lo dije: medio a medio

Al igual que los otros jóvenes, en el siguiente fragmento, Code recuerda la realización de un video que para él sería una experiencia única. Hacerlo, dice, fue la posibilidad de “sacarse un peso de encima”. [iv] Ante la pregunta respecto de lo que había vivido, sostuvo que no quería volver sobre ella, que había sido un

acontecimiento traumático, más aún porque tenía once años. Pero lo dijo de un modo sobre el que vale detenerse: “lo que tenía para decir ya lo dije”. Un decir que navega en direcciones impredecibles, de un punto a miles de puntos diversos y dispersos que, como mínimas unidades de información, circulan, se reinterpretan y muchas veces afectan a quienes los reciben. “Ese video me soltó (...) todo lo que sentía. Me impactó en el corazón, me llenó de orgullo porque es algo especial, algo muy personal (...). En el barrio, me agradecieron todos (...). Un peso de encima me saqué” (Code, comunicación personal, 2018).

Ese mensaje que se multiplica volvió a su barrio y vemos allí de qué manera la historia singular, esa historia narrada en primera persona, es historia común, se vuelve experiencia colectiva que condensa, a la vez, la singularidad delo uno y lo múltiple. En la memoria de Code, aparece no solo aquello que le permitió narrar una experiencia por demás traumática, sino un plus: ya dijo todo lo que lo que tenía para decir. No necesita volver a hacerlo, no hay más, está todo allí. Se sacó el peso de encima y, en el barrio, todos le agradecieron. Una tirada, todas las cartas. No se trata de representar otra imagen del barrio, ni contestar nada. El acto en sí de decir. Contar esa experiencia. No hay un detrás de escena, pero sí hay un relato, que es el propio, sobre aquel tiroteo que atravesó al barrio y mató a dos de sus amigos frente a él. El relato de Code dio testimonio. Pero, lo hizo a través de un decir que no necesitó grandes movimientos en extensión, se volvió más bien “viaje intensivo que deshace todas las tierras en provecho de la que crea” (Deleuze y Guattari, 1995, p. 329). Y lo que crea es el registro de un barrio, un testimonio de quien ha llegado a ver demasiado, de donde no hay retorno posible. Y es tal vez por eso que ese yo, en su multiplicación, se potencia y se siente un “re-yo” al verse en la pantalla. “Y cuando me vi en la pantalla y todos me aplaudían no lo podía creer. Fue un video, para mí, importante, porque es algo que yo viví (...). Con mi video me sentí re yo” (Code, comunicación personal, 2018).

Historias narradas donde precepto y concepto se vuelven testimonio en la primera persona de Code y del barrio. Pero está el plus, el de la pantalla. El relato de Code y su historia vuelta imagen. Una de esas narraciones que es tan fuerte para quien la cuenta como para quienes la ven y la escuchan. En parte, porque convierte en palabra/imagen un dolor y en ese mismo acto lo deja ir, *se saca un peso de encima*. Hay, a la vez, algo que opera en ese relato y le da una singular vitalidad: la confluencia de narrador y narrado. Encontramos un yo que cuenta su historia, una historia que había sido contada muchas veces en los medios masivos. Pero aquí es un yo que se posiciona como primera persona de un relato que se constituye como uno y múltiple. Es historia vivida de Code y de su barrio. Pero ni él, ni el barrio, ni aquello que teje esa confluencia, son hablados, representados ni construidos como algo ajeno al relato, sino, por el contrario, es una narración que cuenta lo que vive y vive lo que cuenta. Un yo que se cuela en cada frase, que se repite y en esa repetición se potencia, y al verse en la pantalla deviene un re-yo.

Quizá por eso, señalaba Guattari (2013) en su cartografía esquizoanalítica, nos encontramos en una posición (quizás por primera vez en la historia) de conducir algo más duradero que locas y efímeras efervescencias espontáneas, a saber: en un reposicionamiento fundamental del hombre en relación con su entorno maquínico y su entorno natural que por otra parte tienden a coincidir”[v](p. 6). En este caso, en el devenir de un barrio y los tantos otros que lo habitan.

En las tres series que discutimos nos encontramos de modos diversos con esos entornos. Unos entornos que se ensamblan en el devenir de la cámara-ojo de sus narradores.

3. Discusión

Cartografiar, el arte de mapearlos trazos de un rizoma, sus líneas, sus conexiones múltiples, sus zonas de repetición, de redundancia, o fronteras, no es independiente del sujeto que lo traza tanto porque es una fuerza del territorio como porque en esa tarea se convierte en punto de estabilización de esos trazos. Quizá por eso, en el barrio, agradecían y felicitaban a Code. Ir tras las fuerzas que habitan un territorio que se realiza entre las múltiples materialidades de los barrios, donde entorno natural y maquínico cada vez coinciden más, involucra de modo diverso a las territorialidades múltiples de la era postmedia. Algo de ello nos hemos encontrado en los textos, posteos, producciones artísticas o audiovisuales de los jóvenes que presentamos más

arriba. Una máquina-ojo que relata *entre* esos entornos, los traza. No hay detrás de escena en esa mirada, no hay más objetivo que el acto de decir en sí mismo. En el meme es la ironía la que dice y también cuestiona, profana. Code se sacó un peso de encima.

En estas series, vemos que el entorno maquínico se vuelve narración en sí. Un devenir cámara del ojo, como dice Enzo quien, mientras remite al acto de filmar, también habla de lo que decían sus ojos. Como si en la era *postmedia* ese decir se reposicionara con/en la cámara y fueran las redes las que instalan la posibilidad de que lo que uno tiene para decir pueda encontrarse con la posibilidad de que el otro lo escuche/vea. Esas múltiples capas se encuentran en el relato de los jóvenes. Intentar una narración donde ese uno deja de ser el narrado y pasa a narrar. La promesa de la era *postmedia* (Genosko, 2013) enuncia aquello que los entornos postmediáticos ofrecen en potencia: revoluciones moleculares, subversión soft (Guattari, 2007) que, de alguna manera, tuerce los registros del sentido, habilitan otros decires, narraciones singulares que se despliegan y replican en direcciones impredecibles.

Ahora, encontrar en el trazado de este mapa cierta coherencia, saber si deviene resistencia es, como señala Athanasiadou (2018), cada vez más difícil:

El desarrollo paralelo de las tecnologías de red ha llevado al endurecimiento de los intervalos de tiempo, difundiendo eventos e ideas más rápido que nunca de una manera no lineal. La homogeneización simultánea del espacio y las abruptas discontinuidades del tiempo traídas por las culturas en red hacen que el trazado de una cartografía coherente de estos movimientos de resistencia sea cada vez más difícil de rastrear. Las "genealogías entrelazadas" (Barad 2007, p. 389) de estos movimientos no pueden corresponder a una lectura secuencial que los ve como un efecto dominó, ya que su aparición no es lineal. Un rastreo de las condiciones que hicieron posibles estos movimientos y eventos requeriría un enfoque renovado en su carácter relacional en lugar de su lectura como una narrativa que lo abarca todo.[vi] (Athanasiadou, 2018, p. 235)

Entre la enorme capacidad y rapidez de difusión de eventos e ideas y su carácter efímero hay un conjunto de trazos con los que la cartografía esquizo se enfrenta. De forma que quizá no se trate de pretender devolverles coherencia, decidir acerca de sus efectos, emergencias o resistencia. Por el contrario, son las relaciones de fuerza, las pujas, las que importan a esta cartografía donde la pregunta por el otro y lo otro se topa con las tensiones de una era que mientras que devora toda novedad también aparece como posibilidad para la emergencia de una palabra otra. Un devenir donde lo extranjero se potencia en tanto capacidad de interpelar o de convertirlo ininteligible en signos decodificables.

La pregunta por la mirada otra, por el devenir bárbaro, ocurre en el acto en sí, en el moverse, inmiscuirse en la red, que se desliza porque no puede más que seguir siendo en esa singularidad propia del que se sabe otro. Una singularidad que se juega su ficha en el juego, por lo que el juego es la intervención. No tiene otra finalidad. Como un meme, produce, interviene y sigue. Tartamudea y hace balbucear.

Un balbuceo que ocurre ante la pregunta de a quién le es dable percibirse como otro. Ya no es el otro el que balbucea, sino quienes provocan el balbuceo. La lengua extraña gira. Las necesidades y deseos donde la sutileza de gestos y de signos vitales, pensar, decir y sentir, se encuentran en el intercambio delo que un cuerpo es capaz. La mirada otra, sin duda, involucra el lenguaje otro que, como el bárbaro, se constituye en la historia precisamente a partir de una extrañeza respecto de la lengua: una lengua extranjera que suena a los oídos de quienes la escuchan como un balbuceo incomprensible. Es en esa imposibilidad de comprender ese conjunto de signos donde indiferencia y temor se encuentran. Por eso Nair dice que sabía la información que quería sacar; por eso la cámara mientras escucha hablar del "horror" en que se supone que ella vive reacciona y acerca el *zoom* y, en ese momento, esa boca se vuelve extraña, queda balbuceando. En la era *postmedia*, esta era *post-pacman*, es completamente inútil pretender saber si se trata de pequeños giros, de sublevaciones bárbaras o, simplemente, de un momento en que la lengua fuga de las redundancias dominantes (Guattari y Rolnik, 2013), y es producida por un narrador que desplaza los lugares establecidos del otro y lo otro. Ello a condición de fugar nosotros mismos a la estetización o enaltecimiento de estos territorios y del lugar de esa enunciación. Esto es, ese giro no descansa solo en quién narra. No hay necesariamente allí algo *per se* que fuga, la entrevista en el basural viene a confirmar lo abyecto. En ese hacer *zoom* de Nair, como en el meme,

esa experiencia abyecta pierde tal condición porque es sacada del atrio del horror, es profanada y es allí que se vuelve irreverente. Muy probablemente porque no deja de formar parte de la cotidianidad de la vida del barrio; no hay nada sagrado ahí y por tanto no hay horror. De lo que se trata es de una experiencia de vida, de las fuerzas molares, del miedo abyecto, y de aquellas prácticas menores, moleculares que allí se vuelven insolentes, pueden reírse y volver balbuceante al otro. Tierras perversas que estallan en esos giros, índices maquínicos que los minan.

En estas narraciones, hay un pasaje: esos relatos otros se desplazan de la mirada moralizante que pesa sobre ellos hacia una enunciación ética sobre sus vidas. Si la moral supone una jerarquía de valores, indisociable de la posición de lo uno superior al ser, la ética insiste sobre la singularidad, sobre lo que los cuerpos pueden (Deleuze, 2019). No hay allí esencia, hay más bien potencia. Estas narraciones, incluso, recuperan la pregunta por el bien y el mal que acostumbran a recibir como interpelación “¿Y usted qué opina, que está bien o está mal que vaya gente a buscar?”, preguntan las jóvenes a quien mira el “horror” por televisión y, en ese gesto, la vuelven una interrogación ético-política sobre las maneras de ser, “cuando tengan hambre van a tener que ir al cinturón”, advierten. No hay un otro por fuera juzgando, hay más bien un yo inmanente, viviendo. Es este el punto central de esta genealogía entrelazada, la que se desliza en este ojo maquínico, la del juicio moral que hay en el periodista de la primera escena y la del meme. Si como señala Deleuze (2002): “las condiciones de una crítica verdadera y de una creación verdadera son las mismas: destrucción de la imagen pensamiento que se presupone a sí misma, génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo” (p. 215), esos trazos vislumbran ese pensamiento en acto. Como señalan Guattari y Rolnik (2013), “se trata de encontrar otro uso, otra relación de escucha, una forma de *feedback* y de hacer hablar lenguas menores” (p. 151). Intervenciones de la era *postmedia* que emergen como lenguas menores y se hacen al hablar. Expresiones moleculares de un decir otro, de una mirada que se ubica ya no como aquel que es objeto de narración, sino como quien gira el relato y tuerce el sentido “cuando tengan hambre van a tener que ir al cinturón”, señala Nair, en otra parte del video, volviendo mundana la escena. Si “La verdad y la falsedad no son valores que existen por fuera de los campos problemáticos constitutivos que les dan sentido... y, la ética, es un problema de poder y no de deber” (Radman, 2018, p. 245), Nair, al igual que los otros jóvenes, nos instalan directo allí: intervienen produciendo imágenes/pensamiento que desestabilizan, que hacen balbucear los innumerables juicios que atraviesan a sus barrios.

Se trata de relatos en los que la tercera persona cambia de lugar. Cuando sientan hambre van a tener que ir, dice Nair. Ya no es *ustedes que sienten por ir al basural con sus hijos*. Es *ustedes, ¿qué juzgan?*, o, mejor aún, *¿por qué se sienten con el derecho de juzgar? Si lo que hay es hambre*. El otro se deshace de los estereotipos del buen salvaje. El otro vuelto yo (de)muestra que están ahí porque hay hambre y que las familias encuentran en ese sitio #ese que es televisado como un horror o un foco infeccioso# la manera de resolver su subsistencia.

“Me sentí re yo”, dice Code, nombrando el momento en el que se mira a sí mismo en la pantalla. Un re-yo que aparece narrando una situación de vida por la que nadie debería pasar y mucho menos un niño de once años que recién luego de cuatro años puede contar lo que vivió, soltar esa experiencia, dejarla ir. Por eso, tiempo después, nos dice que no necesita volver sobre ella. Ya dijo lo que tenía para decir. Tira una flecha; una jugada todos los dados. Lo singular en ese decir, en ese re yo, a diferencia de todo lo que se dijo sobre ese tiroteo en las pantallas massmediáticas, es que Code ya no es un yo hablado, construido, caracterizado por otros que lo miran con extrañeza o lo juzgan como quien no busca conocer, sino afirmar. Verse en la pantalla tuvo un efecto espectacular para él. Por esta vez se vio en la pantalla no como aquellos bárbaros que se pelean tal como narran las noticias a ese suceso de la vida del barrio. Allí es él, su historia y su dolor los que aparecen en la escena.

En los rostros y trazos que presentamos, nos encontramos con múltiples puntos donde no solo no hay romantización, sino tampoco voluntad explicar las propias vidas, nijustificar cómo son vividas. Más bien, de lo que se trata es de la potencia que se abre cuando el juicio moral es desplazado de la escena y lo que emerge es el relato vital y ético de quien narra.

4. A modo de conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos ido encontrando relatos que, de alguna manera, funcionan como destellos de una mirada-otra, aquella que se habilita cuando no hay un *ellos* en el que interroga y narra. ¿Son destellos que se habilitan en la era postmedia? Difícil apostar por una respuesta sin encontrarse con los peros. ¿En qué medida el viraje de la modernidad massmedia#tica hacia una era postmedia#tica #que desplegaría todas sus capacidades en las disposiciones de autorreferencia subjetiva# se evidencia en estas capas que presentamos? Guattari era optimista, pero también sabía que eso era posible solo en la medida en que se habilite “un contexto de los nuevos “datos” de producción de subjetividad informa#tica y telema#tica que esta voz de la autorreferencia llegara# a conquistar su pleno régimen”[vii] (2013, p. 6). Ahora, un modo de escapar a una respuesta categórica es evitar pensar en la conquista o en lo que se quiere conquistar. Lo que nos encontramos en las capas que presentamos es que no hay voluntad de representar nada. No hay un sujeto que se para frente a la cámara a contar o representar lo que los otros viven, cómo lo hacen, y mucho menos pretender explicar esas vidas. Nos encontramos con el registro de una escena, una cámara que no representa porque no tiene a quien representar. Una cámara-ojo sobre la que no importa preguntarse por aquello que consigue conquistar, sino más bien por la subjetividad que nos permite encontrar.

Sin duda, no es la era la que habilita ninguna conquista. En ella, una plétora de imágenes sobre lo otro hace su trabajo, una especie de versión 5.0 de la tensión civilización-barbarie. No solo en aquellas más evidentes textualidades donde la criminalización, el racismo y otros ismos son los que narran. También en los relatos condescendientes que circulan entre los massmedia, el cine, las redes sociales, y en la producción académica. Aquellas donde se procura visibilizar o narrar la opresión que sufren los otros a quienes hay que rescatar porque son cuerpos incapaces. Estamos rodeados de imágenes que narran padecimientos y carencias; donde el miedo abyecto se dirime entre la pena y la romantización. Los relatos de los jóvenes están, aquí, muy lejos de ello. Producen otra cosa, incluso operan incomodando. Incomoda leer el meme de quien se ríe del acto de ir a la quema. Es esa risa la que produce el desplazamiento. Se mofa de relatos en redes y portales que, en el comienzo del ASPO, se posaban sobre sus barrios con cierta muestra de preocupación respecto de la salubridad de aquellos espacios urbanos que no cuentan con agua potable. Y, entonces, Daniel publica un meme y con su humor los hace estallar.

En este punto, cabe retomar a Braidotti (2018) cuando enfatiza en “la obligación cartográfica de ser crítico #de las visiones dominantes de los sujetos conocedores# y creativo #actualizando las percepciones y competencias virtuales y no realizadas de los sujetos marginados#[viii](p. 9). Es quizá aquí donde la idea de una cartografía esquizo de la mirada otra adquiere vigor en la medida en que ella es necesariamente intuitiva e inmanente en su mismo trazado, no puede preexistirlo ni ir más allá# de su propio dibujo, porque tampoco es independiente del carto#grafo. Opera entre las fuerzas que componen el territorio, es afección múltiple. Si algo de la mirada otra se vuelve siquiera imaginable entre esas líneas es porque se hacen como flechas del pensamiento. Y, por ello, una cartografía esquizore quiere evitar lecturas que procuren dar coherencia a esos movimientos, porque se trata de trazos que no pueden más que hacerse en su condición de no-linealidad.

La era *postmedia* involucra una espectacularización de la que hablábamos al comienzo, donde toda diferencia queda reducida a su propia equivalencia; ahora, es cierto también que, en ella, se abre la pregunta por la linealidad e incluso la totalización en que esas lecturas nos ubican. Escenarios distópicos sobre los cuales lo único que podemos hacer es adaptarnos, reinventarnos para surfear la incertidumbre que traen consigo. Propiciar cambios en nuestro *selves*, volvernos felices. Una rueda de la que, como no podemos escapar, somos llamados a gozar. La lectura distópica devuelve coherencia y nos ubica en un juego cuya suerte está echada. La cartografía esquizo procede de un modo diferente. Se abre como tal no tanto en la voluntad de construir una nueva utopía, de darnos el relax, sino que, como señalan los autores, el Anti-Edipo es también una tarea destructiva: “No una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que sea crea a medida que avanza su tendencia, su despegue, su propia su desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 1995, p. 332).

¿Sería posible ese re-yo sin esa pantalla? No lo sabemos y tampoco importa. Lo que nos encontramos es con esas formas de afección múltiple, con materialidades, cuerpos que se conectan, ensamblan, puntos de fuga que tiran una flecha porque no pueden dejar de hacerlo, porque quieren hacerlo o simplemente porque están ahí, ven la oportunidad y disparan la cámara. Medio a medio, miradas otras.



Eclipse
técnica mixta.
Adriana Chavarri

REFERENCIAS

- Athanasiadou, L. (2018). Locality/Non-separability. En R. Braidotti y M. Hlavajova (eds.), *Posthuman glossary* (pp. 235-237). Bloomsbury.
- Baudrillard, J. (2000). *Pantalla total*. Anagrama.
- Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.
- Bradley, J. (2015). A contribution to the schizoanalysis of indifference. *Explorations in Media Ecology*, 14(1-2), 107-124. https://doi.org/10.1386/eme.14.1-2.107_1
- Bradley, J. (2019). Schizoanalysis and PokémonGo. *China Media Research*, 15(4), 78-91.
- Braidotti, R. (2018). A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*, 0(0), 1-31. [10.1177/0263276418771486](https://doi.org/10.1177/0263276418771486)
- Buchanan, I. (2002). Schizoanalysis and Hitchcock. *Deleuze and The Birds, Strategies*, 15(1). [10.1080/10402130220127870](https://doi.org/10.1080/10402130220127870)
- Buchanan, I. y Collins, L. (eds.). (2014). *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*. Bloomsbury Books.
- Buchanan, I., Matts, T. y Tynan, A. (2015). *Deleuze and the Schizoanalysis of Literature*. Bloomsbury Books.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.

- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2019). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Guattari, F. (1986). *Les anne#esd'Hiver 1980-1985*. Bernard Barrault.
- Guattari, F. (2007). *Soft subversions. Texts and interviews 1977-1985*. Semiotext(e).
- Guattari, F. (2013). *Schizoanalytic Cartographies*. Bloomsbury.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Genosko, G. (2013). The promise of Post-Media. En C. Anthology Apprich, J. Berry Slater, A. Ilesy O. Schultz (Eds.), *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology* (pp. 14-24). PML Books.
- Grinberg, S. (2008). *Educación y poder en el siglo XXI*. Miño y Dávila.
- Grinberg, S. (2010). Everyday Banality in a Documentary by Teenage Women: Between the Trivial and the Extreme. Schooling and Desiring in Contexts of Extreme Urban Poverty. *Gender & education*, 663-673.
- Grinberg, S. (2011). Territories of Schooling and Schooling Territories in Argentinean Extreme Urban Poverty Contexts. *Emotion, space and society*, 160-171.
- Grinberg, S. (2015). El gobierno de sí recargado Educación, pedagogía y gubernamentalidad en las sociedades de gerenciamiento. *Revista Textura*, 10-20.
- Grinberg, S. (2020). Etnografía, biopolítica y colonialidad. Genealogías de la precariedad urbana en la Región Metropolitana de Buenos Aires. *Tabula Rasa*, 34, 19-39.
- Kinsey, C. (2013). From Post-Media to Post-Medium: Rethinking Ontology in Art and Technology. En C. Berry Slater, J. Ilesy O. Schultz (Eds.), *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology* (pp. 68-83). PML Books.
- Marks, L. (2000). Signs of the time: Deleuze, Peirce, and the documentary image. En Flaxman (Ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema* (pp. 193-214). University of Minnesota Press.
- Radman, A. (2018). Ecologies of architecture. En R. Braidotti y M. Hlavajova (Ed.), *Posthuman glossary* (pp. 117-120). Bloomsbury.
- Radman, A. (2018). Double Bind: On Material Ethics. En C. V. Boundas (Ed.), *Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari* (pp. 241-256). Bloomsbury Academic.
- Sarmiento, D. F. (2009). *Facundo o civilización y barbarie*. Eduvim.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. FCE.

NOTAS

iCoordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE). Empresa creada por la Provincia y la Ciudad de Buenos Aires para realizar la gestión integral de los Residuos sólidos urbanos del área metropolitana.

iiTraducción propia del inglés al castellano.

iiiRecuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u5PYXkNVQeM>. Octubre de 2020.

ivUna tarde gris, cortometraje producido por Code y un grupo de estudiantes durante 2016. Una voz en off relata el asesinato de dos amigos y la herida de otro en lo que se conoce como “La masacre de Carcova”, ocurrida el 3 de febrero de 2011 cuando la policía de la Provincia de Buenos Aires reprimió con gases lacrimógenos, balas de goma y plomo a un grupo de vecinos del barrio que se había acercado a un tren descarrilado por el mal estado de las vías a buscar algo de su carga. <https://vimeo.com/182132295>

vTraducción propia del inglés al castellano

viTraducción propia del inglés al castellano

viiTraducción propia del inglés al castellano

viii Traducción propia del inglés al castellano