



45
años

TIEMPO
DE NUEVAS
NARRATIVAS

Director

Marcelino Bisbal

Editor adjunto

Consejo de Redacción

Consejo editorial

Jesús María Aguirre

Marcelino Bisbal

Andrés Cañizález

Gustavo Hernández

León Hernández

Humberto Valdivieso

Johanna Pérez Daza

Consejo Fundacional

José Ignacio Rey

José Martínez-de-Toda

Francisco Tremontti†

Jesús María Aguirre

César Miguel Rondón

Marcelino Bisbal

Ignacio Ibáñez†

Epifanio Labrador†

Colaboradores**del presente número**

Carlos Colina

Diana Maitta

Mayte Navarro

Carlos Rondón

Fedosy Santaella

Carlos Arvelaiz

Wilson Prada

Alí E. Rondón

Federico Vegas

Arantxa López

Manuel Vásquez-Ortega

Ana D'Angelo

Andrea Torricella

Elizabeth Marín Hernández

Erick García Aranguren

Gloria Carrasco/ Medianálisis

IPYS Venezuela

Espacio Público

Sandra Botero

Galería de Papel

Serie "Expansión" (2020)

Víctor Hugo Irazábal.

Posproducción digital:

Nana Irazábal

Revisión

Marlene García

Asesor Gráfico

Víctor Hugo Irazábal

Diseño Editorial

Bimedia 21 Diseño Editorial



Edificio Centro Valores,

local 2, esquina Luneta,

Altigracia. Apartado 4838

Caracas, Venezuela ZP 1010.

Teléfonos: 564.9803 - 564.5871

Fax: 564.7557

Redacción Comunicación:

comunicacion@gumilla.org

Redacción SIC:

sic@gumilla.org

Unidad de Documentación:

documentacion@gumilla.org

Administración:

administracion@gumilla.org

Suscripciones:

suscripcion@gumilla.org

Depósito Legal

DC2017000627

ISSN: 2542-3312

Visite nuestra página en la web:

<http://www.gumilla.org>

Comunicación no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los artículos firmados que expresan, como es obvio, la opinión de sus autores. Los textos publicados en la sección de Estudios de la Revista son arbitrados. La revista *Comunicación* de la Fundación Centro Gumilla está indizada en Latindex (Catálogo de revistas)

PRESENTACIÓN	Tiempo de nuevas narrativas	4
AGENDA PÚBLICA	Cuando se derriban los techos de la academia. Ciencia, tecnología e innovación en el socialismo bolivariano Carlos Colina.....	11
	Informe <i>Sombra 2019</i>: 642 alertas contra la libertad de prensa en Venezuela Diana Maitta.....	21
	Contra la intolerancia, más información Mayte Navarro.....	27
	Ciencia política al alcance de todos Carlos Rondón.....	31
	El momento de las comunicaciones. O el dominio de los espacios de vida Marcelino Bisbal.....	37
DOSSIER	Lectura de estanterías, tiendas de video y el <i>streaming</i> Fedosy Santaella.....	55
	La representación de Venezuela en las fotografías de William Nephew King y el inicio del fotoperiodismo en Venezuela Carlos Arvelaiz.....	61
	La fotografía, el fotógrafo y la narrativa de la violencia Wilson Prada.....	71
	<i>Coisa mais linda</i>: espejo de una narrativa que globaliza la cultura Alí E. Rondón.....	77
	De la Galaxia de Gutenberg a la Galaxia de Zuckerberg Federico Vegas.....	87
	¿La vida es un meme o un conjunto de ellos? Arantxa López.....	93
	Yucef Merhi y la profanación del discurso Manuel Vásquez-Ortega.....	99
	Usos y sentidos otorgados por los actores sociales a sus fotografías personales: abordajes metodológicos entre la antropología y la historia Ana D'Angelo/Andrea Torricella.....	105
	Ver, narrar, emocionar... con imágenes Johanna Pérez Daza.....	119
	¿Qué nos molesta de esta imagen?: las narrativas transversales de la representación Elizabeth Marín Hernández.....	133
	Pedagogías digitales y narrativas transmedia Gustavo Hernández Díaz.....	141
	Pequeña dosis de arte: intros de series y vanguardias artísticas Erick García Aranguren.....	157
ESTUDIOS	Una propuesta de clasificación para las <i>fake news</i> León Hernández.....	175
	La situación del periodismo en Venezuela (2015 a 2019). Principales hallazgos y acciones de difusión y capacitación vinculadas Gloria Carrasco / Medianálisis.....	191
	Desconexión y censura: Informe anual Derechos Digitales 2019 IPYS Venezuela.....	201
HABLEMOS	Se hace camino al andar: la historia radial de <i>Fe y Alegría</i> en Venezuela Hablemos con Gerardo Lombardi Andrés Cañizález.....	217
DOCUMENTO	Situación general del derecho a la libertad de expresión: Informe enero- agosto 2020 Espacio Público.....	227
GALERÍA DE PAPEL	Víctor Hugo Irazábal: ciberglifos Humberto Valdivieso.....	234

POR NUESTROS 45 AÑOS

La comunicación que vino

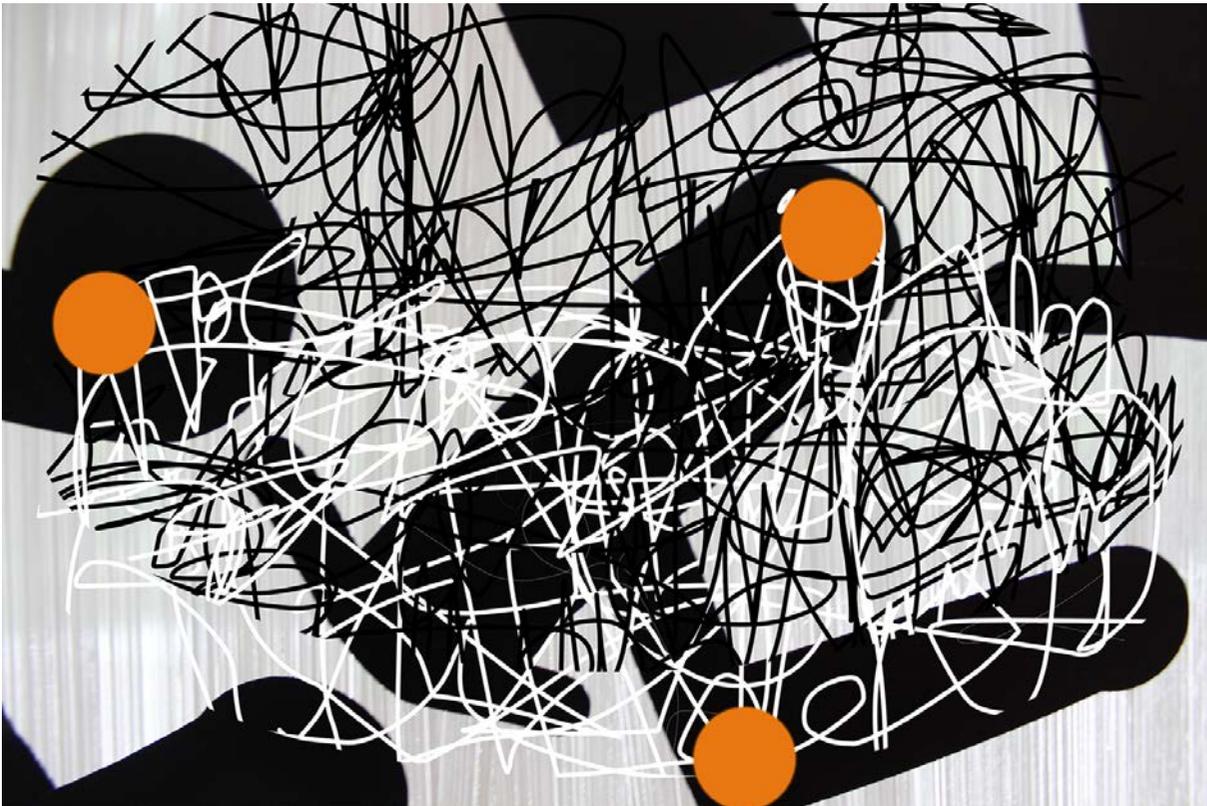
Al finalizar el año 1997 y alcanzar el número cien de la revista *Comunicación*, la ocasión fue propicia para tomar el pulso a la publicación, realizar una suerte de evaluación, y a la vez preguntarse sobre “la comunicación que vendrá”. Esa fecha marca el meridiano entre la etapa fundacional y la de madurez. El formato escogido fue el de un foro abierto en la sala de reuniones del Consejo de Redacción del Centro Gumilla. Participaron integrantes fundadores de la revista, José Ignacio Rey, Marcelino Bisbal, Jesús María Aguirre y un grupo de promisorios investigadores, hoy con una ruta consolidada en sus líneas de investigación académica y acción sociocultural, Gustavo Hernández, Carlos Guzmán, Andrés Cañizález, Elsa Pilato y Juan Manuel Matos. El periodista Ewald Sharfenberg coordinó y redactó el resultado de la sesión, que hoy puede encontrarse a texto pleno en la revista, como testimonio de un tiempo de juicios y promesas. La opinión última la tienen nuestros lectores del pasado y los seguidores actuales del presente digital. Seleccionamos solamente algunas intervenciones de quienes han estado desde su momento fundacional y han marcado el rumbo y las inflexiones en su devenir ya histórico de 45 años.

José Ignacio Rey

[...] la revista ha pasado por varias etapas; en un principio, el perfil era muy definido, era una revista que nació con un carácter militante, en el mejor sentido de la palabra, como una opción por los más pobres de América Latina, comunicacionalmente hablando. Por supuesto, la militancia no está muy de moda. Sin embargo, yo creo que en aquella primera etapa había algo que no debíamos perder. Porque esta no es una publicación desinteresada pues apuesta por aquello que llamábamos la liberación comunicacional de las grandes mayorías [...] Resiento que haya dejado de ser una revista militante [...]. La revista en algún momento quiso ser como una carta de presentación con intencionalidades políticas; eso no es viable hoy.

Marcelino Bisbal

[...] si por militar entendemos la reunión de un grupo de personas con una línea de pensamiento uniforme, pues evidentemente esta no es una publicación de militantes. Yo creo que actualmente el pensamiento del equipo no fluye linealmente, sino en diversas direcciones, pero que coinciden en un objetivo final con el que la revista nació y continúa. Apostamos, en términos comunicacionales, a una opción democrática, donde todos los sujetos de nuestra sociedad tengan presencia, en términos de participación, lo más igual posible. Siento que esa



Galería de papel. *Serie Expansión I.* Víctor Hugo Irazábal (2020).

es una opción militante que no se ha perdido. Obviamente, aquel equipo original que creó la revista fue creciendo, no solamente en edad sino también en su manera de pensar, y se fue adecuando a los tiempos sin olvidar ese objetivo final [...]. Hay una segunda etapa donde la revista se abre, asume una serie de temáticas mucho más plurales, con diferentes ópticas [...]. Creo que seguimos siendo militantes de la idea de la búsqueda de una democracia cultural y comunicacional, donde, en igualdad de posibilidades, todos tengan acceso a ella.

Jesús María Aguirre

Yo añadiría que hoy por hoy no tenemos la claridad de entonces, ni desde el punto de vista político y

menos desde el punto de vista comunicacional [...]. Las condiciones tecnológicas nos van a obligar a concebir la publicación de otro modo. En estos momentos, cada vez tiene menos sentido una revista impresa. Pienso que la dinámica actual nos conduce a una versión electrónica. Hoy un investigador que requiere de una consulta de actualidad la hace a través de Internet. Allí hay una necesidad de redefinir el diseño de la revista, que de alguna manera obliga también a redefinir el posicionamiento [...] Porque en lo ideológico, a mí me parece que la coyuntura planteada en un plazo de dos a tres años, no da para muchas claridades. En estos momentos no creo que sea posible trabajar sobre líneas políticas muy precisas, sino que uno está en posición de promover líneas de fuerza que van en una dirección dada.

POR NUESTROS 45 AÑOS

Tiempo de nuevas narrativas

I

Quisiéramos tener la complicidad de nuestros lectores y que nos dieran el permiso de dedicar esta Presentación a los queridos compañeros Ignacio, Chisco y Epifanio, todos ellos fundadores de *Comunicación*, pues les hubiese encantado estar con nosotros celebrando los 45 años de la revista. Amigos ambos, vieron cómo dimos creación a un boletín, mimeografiado y con apenas treinta páginas. Tremontti y Labrador participaron de la aventura que hoy está cumpliendo casi el medio siglo. Una edad que en el ser humano no es tanta, pero que en una publicación temática y en el contexto venezolano es mucho, muchísimo.

Arribamos con este nuevo número a un aniversario de *Comunicación* en tiempos extraños. Tiempos que no esperábamos, pero que hoy son toda una realidad. Realidad enrarecida por un virus, por la declaración de una pandemia a nivel mundial y por un retiro que ya lleva casi todo el año. Pues bien, el tiempo cambió y seguirá cambiando de aquí en adelante. Como ya nos lo han dicho diversos actores: ¡no hay marcha atrás; Nada será igual. En tal sentido la tarea que nos toca, de aquí en adelante, es aprender a leer estos tiempos que nos toca vivir y sacar de ellos lo mejor para el bien de todos. Estos momentos que está viviendo la humanidad entera nos hacen recordar aquellas palabras que pronunciara en 1982 Gabriel García Márquez cuando expresó que entiende lo que sucede,

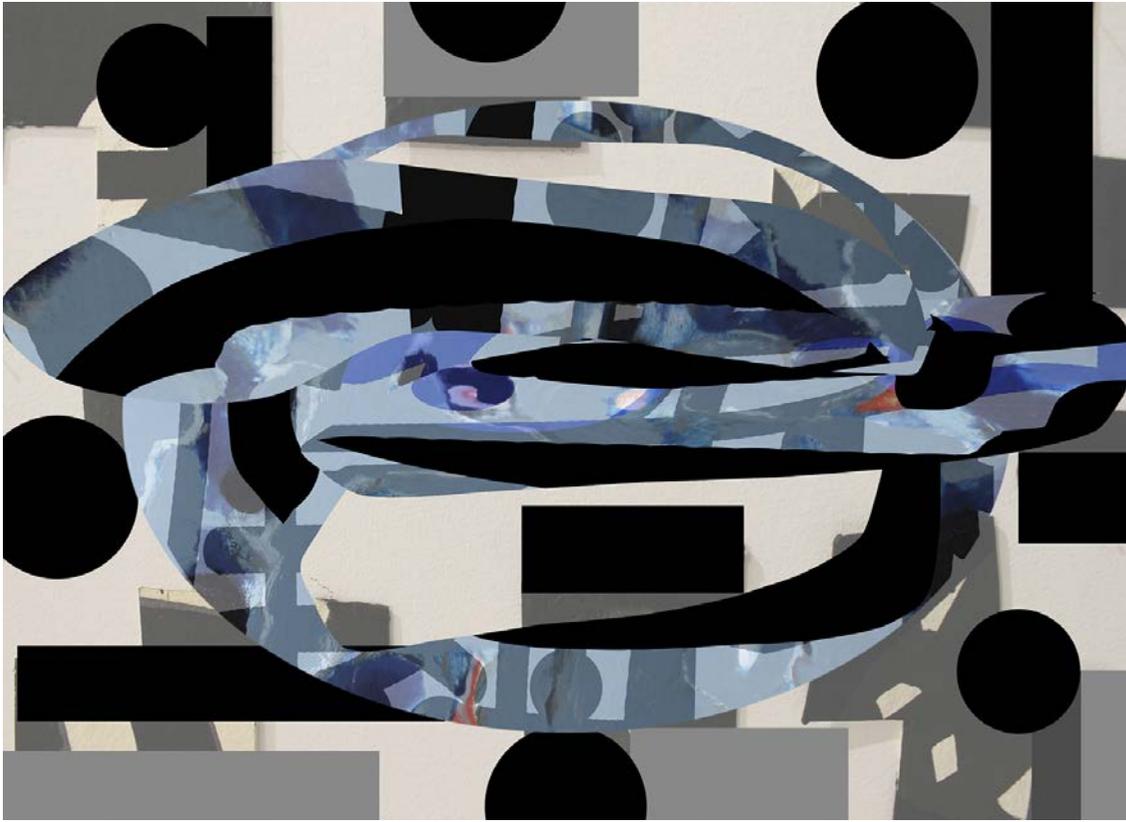
*A Ignacio Ibáñez
Francisco Tremontti
Epifanio Labrador*

[...] como una más de esas lecciones con las que suele sorprendernos el destino, y que hacen más evidente nuestra condición de juguetes de un azar indescifrable, cuya única y desoladora recompensa suele ser, la mayoría de las veces, la incompreensión y el olvido.

Dicho esto, digamos entonces que la revista *Comunicación* está de cumpleaños. Que seguimos haciendo lo que hemos hecho en todos estos 192 números: escribir de comunicación y de comunicaciones, de cultura que es casi lo mismo que comunicación, y seguir intentando que la democratización de la comunicación y de la cultura sea una realidad... Esos son, han sido y seguirán siendo los prefacios de nuestra revista. Pues cada número que preparamos, discutimos y desarrollamos, hasta convertirse en publicación –hoy digital– es una introducción; apenas un prólogo. El epílogo lo ponen nuestros lectores, los que nos han seguido a lo largo de estos 45 años.

II

Ahora nos toca presentar esta nueva *Comunicación* que lleva por título: *Tiempo de Nuevas*



Galería de papel. *Serie Expansión II*.
Víctor Hugo Irazábal (2020).

Narrativas. Se trata de un número que nos ofrece como eje temático la eclosión de maneras nuevas, distintas a las que veníamos conociendo, de narrar y contar la realidad y lo que nos imaginamos. Este fenómeno no hace irrupción por lo que el planeta está atravesando con la presencia del COVID-19, se trata de un hecho que ya se venía dando en distintos campos y espacios de la cultura y la comunicación. En las últimas décadas hemos observado la emergencia y posicionamiento de nuevas narrativas que coexisten con formas tradicionales de contar sucesos, hilvanar relatos y conectarnos con el otro a través de historias verídicas o ficcionales que apelan a las emociones, la curiosidad y la necesidad de conocer y dejarnos sorprender. Los tiempos que corren han abierto rutas comunicacionales en las que las narrativas orales, escritas, visuales, digitales, transmedia y artísticas se hacen presentes, ofreciendo un abanico de amplias posibilidades.

Este número dedicado al *Tiempo de nuevas narrativas* despliega ante el lector un elenco de formas discursivas y temáticas que nos sitúa en un escenario que es, en sí mismo, una invitación a explorar cómo concebimos, estructuramos y

presentamos los relatos de una época caracterizada por grandes transformaciones en los modos de comunicarnos e interactuar, y en la manera de comunicar esos cambios y sus desafíos implícitos.

“La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla [...]”, ha dicho Gabriel García Márquez, entremezclando recuerdos y relatos en una experiencia vital que define y moldea nuestra propia esencia. Nuestras vivencias nos constituyen y, a la vez, nos impregnamos de lo que otros han vivido. Somos protagonistas y testigos, autores y lectores, alternamos la primera y la tercera persona, lo individual y lo colectivo, la intimidad y lo público, mediante relatos que extienden puentes comunicantes, posibilitan el intercambio cultural y nos hacen vivir una y mil historias, la nuestra y la de otros.

La revista no abandona sus secciones habituales de Agenda Pública, Estudios, Hablemos y Documentos. Están allí para ofrecernos un conjunto de ensayos que dan cuenta de la realidad comunicacional del presente, no solo del país, sino también de otros contextos.

PRESENTACIÓN

III

Todo el número ha sido ilustrado por el creador y coordinador de la Galería de Papel, el artista plástico Víctor Hugo Irazabal. Porque Irazabal es parte del equipo que nos ha acompañado en un buen trayecto de estos 45 años. Gracias, querido Víctor, a nombre de *Comunicación*, por el trabajo hecho, aún no concluido como una vez dijiste. Todavía nos queda mucho por hacer en nuestro querido y sentido país. Aquello que decías en 1996:

Carecemos de una filosofía propia que señale el camino y nos de presencia como continente ante el mundo, que nos identifique como marca, como una señal de identidad que se manifieste en todas las acciones que emprendamos en el amplio espectro social.

Rematabas diciendo que “[...] emprender esta tarea como totalidad, en las actuales circunstancias, es casi una utopía”. Ahora sí creo, querido Irazabal, que pronto será posible de hacer entre todos, como totalidad.

IV

Cuando la revista cumplió sus primeros treinta años de publicación, la nota periodística de Luis Carlos Díaz, recordaba esos treinta años con el poema *Ítaca* del poeta griego de Alejandría, Constantino Kavafis (1863-1933). Poema, como ya han dicho muchos críticos, que nos recuerda que “[...] el viaje es más importante que la meta”. Lo reproducimos completo en homenaje y celebración de los 45 años de *Comunicación*...

Ítaca

*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.*

*Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues –¡con qué placer y alegría!–
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes
sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.*

*Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.*

*Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.*

*Aunque la halles pobre,
Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto,
con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.*

Bienvenidos entonces a estos nuestros
45 años de *Comunicación*...



Galería de papel. *Serie Expansión III*. Víctor Hugo Irazábal (2020).





AGENDA PÚBLICA



Galería de papel. *Serie Expansión VI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

CUANDO SE DERRIBAN LOS TECHOS DE LA ACADEMIA

Ciencia, tecnología e innovación en el socialismo bolivariano

CARLOS COLINA

Este ensayo explora, de manera rigurosa, en términos generales lo que es el pensamiento acerca de la ciencia del llamado régimen bolivariano y particularmente del ente encargado de fijar las políticas públicas en el área de la ciencia y la tecnología: el Ministerio del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología. El articulista es enfático al decirnos que lo que el régimen propone y aplica no es ciencia. La conclusión a la que llega: “En realidad, la ideología híbrida del socialismo del siglo XXI no tiene, *strictu sensu*, una sistematización doctrinaria, pero entremezcla, como su sistema político, elementos totalitarios y populistas”.

Desde el último cuarto del siglo XX, se han utilizado distintas nociones para referirse al nuevo modelo de sociedad que ha reemplazado a las formaciones sociales industriales. Podríamos señalar inicialmente al concepto de sociedad posindustrial de Daniel Bell que compartirá características con descripciones posteriores. En la nueva configuración social, acelerada por la irrupción de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), priman los servicios sobre los productos y se privilegian los trabajadores cualificados o trabajadores del conocimiento; profesionales y académicos.

El conocimiento ha pasado a constituir la fuente primera de la innovación, ya que atra-

viesa un sinnúmero de actividades y está en la base de muchas decisiones claves. En el nuevo tipo de sociedad se produjo la cientificación de los viejos sectores industriales y el aumento exponencial de la inversión en investigación y desarrollo. Además, las decisiones políticas dependen cada vez más de su legitimación científica, poniendo de relieve el papel de expertos y asesores. A esta definición primera se añadirán otros conceptos, a saber: la sociedad del conocimiento, la sociedad poscapitalista, la sociedad posmoderna y la sociedad red de Manuel Castells, entre otras. En la base de este proceso está la digitalización, acentuada e intensificada ahora como reacción global a la pandemia.

Las categorías de la sociedad del conocimiento y la sociedad de la información se han utilizado en el terreno de la sinonimia o de la disparidad conceptual y semántica. A pesar de las divergencias que puedan tener los conceptos aludidos, todos apuntan al papel crucial de la información, el conocimiento, las TIC y las redes sociales en la renovada economía y en la nueva configuración social. Desde entonces se ha puesto de manifiesto el papel dinamizador del conocimiento que releva en su centralidad al trabajo, el capital y las materias primas, como catalizadores de la productividad. El sistema económico se basa ahora, más que en factores materiales, en elementos intangibles, simbólicos y cognitivos. El valor-conocimiento se ha transformado en la palanca principal de la rentabilidad, de la acumulación del capital y del crecimiento de la economía.

Los planes sectoriales y los organismos rectores del sistema de ciencia y tecnología han sobreestimado y sobrepuesto groseramente el criterio político y el dogma ideológico. Por otra parte, el ciudadano se encuentra desinformado ante un sistema de medios de comunicación donde impera la censura y la autocensura.

Nuestro siglo XXI ha sido decretado por la Unesco como centuria del conocimiento. En todo caso, es un concepto que se ubica entre la utopía y la visión de futuro, orientando la definición de políticas de diversos estados. La sociedad del conocimiento se caracteriza por la científica de campos neurálgicos de la sociedad y, por ende, por la sustitución de otras modalidades de conocimiento por la ciencia (N. Stehr, 1994, citado por Krüger, K., 2006). Ahora bien, entre las paradojas de la denominada sociedad del conocimiento se cuenta el reconocimiento de las incertidumbres, es decir, el conocimiento e identificación del no-conocimiento (Krüger, K., 2006). Como cualquier apuesta societal comporta riesgos sociales que no discutiremos aquí. Dicho sea de paso, es peligrosa y reductora la asimilación de conocimiento y ciencia, pero

peor aún es desestimar esta última, porque a la postre resulta simplemente devastador, tal como lastimosamente hemos constado en el país.

El contexto global, prefigurado anteriormente, contrasta con nuestra realidad nacional. Desde el año 1999, en Venezuela se ha entronizado un régimen político cuyo objetivo hegemónico marcha a contracorriente de las tendencias evolutivas internacionales. Por una parte, las políticas explícitas e implícitas de ciencia y tecnología del socialismo del siglo XXI han apuntado al desmantelamiento de nuestro sistema de ciencia, tecnología e innovación. Los planes sectoriales y los organismos rectores del sistema de ciencia y tecnología han sobreestimado y sobrepuesto groseramente el criterio político y el dogma ideológico. Por otra parte, el ciudadano se encuentra desinformado ante un sistema de medios de comunicación donde impera la censura y la autocensura. Esta situación nos aleja también de la sociedad del conocimiento que exige entre sus prerequisites la libertad de expresión (Unesco).

Como cualquier país latinoamericano, en nuestro país han coexistido diversas temporalidades, territorialidades y flujos simbólicos. Distintos autores latinoamericanos han disertado sobre la modernidad como una realidad trunca en la región. Entre nosotros ha coexistido premodernidad, modernidad y posmodernidad, pero sobre todo múltiples hibridaciones culturales. No obstante, ante el imperio fragante de la premodernidad en nuestra cotidianidad venezolana más reciente, a veces, nos preguntamos e inclusive dudamos si en algún momento alcanzamos plenamente la modernidad, sobre todo, la amplia mayoría de la población. Ante la catástrofe sociocultural actual nos vemos desnudos y no cabe otra alternativa que evaluarnos sin banalidad ni afirmaciones fáciles.

En nuestra realidad, la concepción oficial de la ciencia se ha nutrido del vetusto marxismo y de planteamientos *tergiversados* del pensamiento posmoderno y del paradigma de la complejidad. En una suerte de posmodernismo anti-moderno se forjó una concepción pseudo-crítica de la ciencia que marcó los fundamentos de unas políticas que han tenido resultados funestos.

Más acá del *Culto a la información*, identificado por Theodor Roszak (2006) en los países desarrollados, nosotros carecemos de una cultura de la información sólida. Como muchas otras deficiencias, esta llegó al paroxismo en el sistema político actual y se combinó con la implementación de técnicas y mecanismos totalitarios de ocultación y falsificación de la realidad. Estamos hablando, sobre todo, de la insuficiente información institucional sobre diversos ámbitos y dimensiones de la sociedad. La ausencia de indicadores, la deficiencia de la data y de su registro sistemático y continuo, el cambio abrupto en las categorías y subcategorías, entre otros, ha sido un asunto que han tenido que enfrentar planificadores e investigadores.

En la segunda mitad del siglo XX se avanzó en la institucionalización y consolidación de la ciencia pero la debilidad del campo de la tecnología y la innovación era evidente, así como la tarea pendiente del vínculo entre universidades y el sector productivo. No obstante, en los años noventa, en el marco del repensar el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicit), se cuenta entre sus logros, la superación del modelo lineal de innovación. Además, al interior de la institución había una clara demarcación entre la Dirección de Políticas y el estamento técnico, respetado como tal.

Cabe acotar que la política de ciencia y tecnología nace en muchos países como una política cultural de modernización de la sociedad y siempre tendente al desarrollo productivo y competitivo de las naciones. Lamentablemente, en el país ni siquiera podemos decir que la racionalidad formal weberiana atraviese a la administración pública y la prestación mínima de los servicios públicos. La disfuncionalidad y el colapso institucional generalizado constituyen demostraciones empíricas contundentes de tal afirmación.

Si para Alain Touraine (2013), el problema central de América Latina es la creación de una institucionalidad pública fuerte que tenga la capacidad de subordinar las prácticas y reglas sociales a los principios universalistas de la modernidad, lastimosamente, el sistema político bolivariano ha potenciado y anclado los elementos premodernos de nuestra nación.

A pesar de que Alain Touraine identifica la diversidad de los procesos de modernización, destaca con especial énfasis el universalismo típico de la modernidad. Para este sociólogo francés, la sociedad moderna es doblemente universalista. Por una parte, se caracteriza por el papel central que asigna a la racionalidad y al pensamiento científico. “[...] La modernidad consiste en introducir, defender y ampliar el contenido y el valor universal de las ideas [...]”. Por otra parte, ese tipo de sociedad se distingue por el respeto a la universalidad de los derechos humanos, en general, y los derechos individuales en especial; es decir: “[...] la idea de reconocer la unicidad, la especificidad y para hablar de una palabra muy usada; la singularidad de cada existencia personal [...]”. En esta línea de ideas, ni Rusia, ni China, ni Venezuela podrían catalogarse de sociedades modernas.

No obstante, en los años noventa, en el marco del repensar el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicit), se cuenta entre sus logros, la superación del modelo lineal de innovación. Además, al interior de la institución había una clara demarcación entre la Dirección de Políticas y el estamento técnico, respetado como tal.

En realidad, la ideología híbrida del socialismo del siglo XXI no tiene, *strictu sensu*, una sistematización doctrinaria pero entremezcla, como su sistema político, elementos totalitarios y populistas. Dicha ideología combina interpeleciones variopintas: bolivarianas, marxistas, “cristianas”, latinoamericanistas, populistas, nacionalistas y, últimamente, *ecosocialistas* (sic).

A partir del año 2006, cuando se perfila el proyecto socialista, se apela ex-profeso a la noción de hegemonía gramsciana. Esta última, se propone la conformación de un bloque histórico con una concepción unificada del mundo, es decir, implica la imposición del denominado pensamiento único. La meta última se logra mediante una transfiguración radical de tipo cultural, intelectual y moral e implica una trans-

formación en los modos de pensar y conocer. La hegemonía gramsciana es explícitamente totalitaria y se propone una hegemonía cultural, educativa y comunicacional. Para Gramsci, el norte visible del proceso es una dictadura.

En realidad, la ideología híbrida del socialismo del siglo XXI no tiene, *strictu sensu*, una sistematización doctrinaria pero entremezcla, como su sistema político, elementos totalitarios y populistas.

En el planteo gramsciano, la hegemonía se construye con el auxilio de *cuadros* intelectuales, tradicionales u orgánicos. El intelectual vendría a ser el intermediario entre el viejo y el nuevo consenso. No es aleatorio entonces el interés del Estado por controlar todo el sistema educativo. Esta situación comporta un problema insoluble por la contradicción que existe entre ciencia e ideología, y más aún, cuando esta última es totalitaria.

EL SISTEMA NACIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN EN RUINAS

Inicialmente, el régimen político bolivariano parecía continuar y ampliar las políticas públicas tradicionales en el campo de la ciencia y tecnología. En efecto, el discurso propagandístico oficial había incluido la gobernanza electrónica, el acceso a las TIC (*Infocentros* y *canaimitas*) y una plataforma satelital (Simón Bolívar, Miranda, Antonio José de Sucre) a cargo de la promocionada *Agencia Bolivariana para Actividades Espaciales*. No obstante, a la larga, sus acciones y omisiones han apuntado hacia el desmantelamiento del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e innovación (SNCTI).

Por una parte, encontramos la desinversión y falta de apoyo presupuestario a la actividad científica y a la investigación en las universidades públicas autónomas, donde se concentra el 80 % de la investigación que se realiza en el país (Requena *et al.*, 2016). El primer satélite, bandera oficialista de la aclamada “soberanía e independencia tecnológica”, resultó fuera de órbita y el proyecto de Televisión Digital

Terrestre muestra desde hace años claras señas de estancamiento. La construcción del Estado comunal ha implicado el desmantelamiento de las estructuras institucionales y profesionales en el país, incluidas las científicas, a saber: las universidades públicas, Intevep, IVIC, entre otras. Asimismo, la destrucción del aparato productivo arroja dudas sobre la sobrevivencia de la escasa I&D ligada al sector empresarial.

Por otra parte, en los pergeñados planes de la nación y en los documentos de políticas de ciencia, tecnología e innovación se desdibuja el carácter de la actividad científica y sus actores, a través de la ideologización, la redefinición populista de la ciencia y la tecnología y de sus sujetos; y su cooptación totalitaria.

En general, el conocimiento científico es un pensamiento sistemático especializado que se somete a la prueba deductiva (coherencia lógica) y la prueba inductiva (verificación empírica). La ciencia implica la aplicación de un método específico y conocimiento del conocimiento, es decir, la vigilancia epistemológica de su propio hacer y la revisión de sus hallazgos. Si bien la ideología no excluye la razón, esta última se encierra en sí misma y obedece a otras lógicas, generalmente simplificadoras. Además, la ciencia presupone una infraestructura institucional y la formación intensiva del talento humano, que deberá contar con libertad (de cátedra) en su quehacer cotidiano.

La ciencia se desarrolló, sobre todo en sociedades abiertas. El sistema político actual se opone al universalismo científico. En su cosmovisión priman los elementos culturales particularistas y localistas. La mirada privilegiada se dirige hacia adentro (endógena) y hacia atrás (bolivariana), de la mano de un imaginario decimonónico.

Como contraparte a la concepción oficialista aludida, estamos lejos de colocarnos al lado del científicismo, ni de una relación de simple primacía de lo universal sobre lo particular. Para el neurobiólogo Francisco Varela, no vamos a saber nunca lo que es conocer si no nos hacemos cargo de la naturaleza desunificada y descentrada de la experiencia y del conocimiento. Al ser interpelado sobre la idea heideggeriana de

“pensar desde la provincia”, Varela expresó que prefiere el término *basho* del pensador japonés Nishida, que alude a una mezcla de tierra, hogar, base material y espiritual.

De lo que se trata es de redescubrir el papel de una experiencia humana vivida que se abre al pensamiento planetario. La *neurofenomenología* de este autor explica el surgimiento de fenómenos emergentes y unificados (globales), precisamente a partir de la conjunción e interacción entre elementos particulares y locales. No obstante, lo particular no es sinónimo aquí de parroquial. En nuestra nación, el subsistema de ciencia, tecnología e innovación ha visto socavada sus bases por el parroquialismo bolivariano.

LA CIENCIA Y TECNOLOGÍA QUE NO SON

En los dos últimos planes de la nación, el discurso bolivariano proclama un *nuevo estilo científico y tecnológico* que no es más que la instrumentalización de la ciencia y la tecnología, en función del denominado *modelo productivo* (sic) *socialista*, y su uso para el adoctrinamiento masivo. La meta es fortalecer un anómalo e híbrido *conocimiento científico y popular* para la generación de supuestos *saberes colectivizados*, a cargo de *científicos integrales*, es decir, *científicos socialistas*. Más que de la divulgación de conocimiento científico auténtico se habla de *socialización del conocimiento*. Entre los objetivos fundamentales de dichos planes, referidos al subsistema en cuestión, se encuentra la difusión de la ideología y *ética socialista* bolivariana.

La ciencia que pretende promover el régimen bolivariano en general y el Ministerio del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología (MPEUCT) en particular, no es, en muchos casos, ciencia. El máximo organismo oficial encargado del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación apela a la neolingua totalitaria, creando nuevos términos y resemantizando otros. El objetivo fundamental es el desdibujamiento de los límites de la ciencia y del concepto mismo que la define. Del antiguo e importante ítem relativo a la pertinencia social se pasa a la ciencia pertinente, donde lo social es un sinónimo reductor de lo comunal, local y

endógeno. En muchos casos, cuando se habla de ciencia, no se está refiriendo a la modalidad de conocimiento universal que usa un método específico; y cuando se refieren a la tecnología, no se alude a la aplicación del conocimiento científico. Evidentemente, este no es el único tipo de tecnologías pero es el subtipo clásico que se potencia en este tipo de políticas públicas. La ambigüedad en su definición no puede generar efectos loables.

(...) En este actor social se incluyen a las comunidades, los “innovadores populares”, las redes de innovación y cooperativas productivas y/o de servicios, los sabios y chamanes de pueblos indígenas y afrodescendientes. Ellos serían sujetos de acción en la formulación de políticas en ciencia, tecnología e innovación y partícipes del nuevo pensamiento científico.

En el decreto que oficializa la *Misión Ciencia* (2006) se estipula el fortalecimiento de *una ciencia pertinente o ciencia del pueblo* y se establece la necesidad de *apropiarse colectivamente* de la ciencia y la tecnología. Asimismo, en el Plan Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (2005-2030), se insiste en la socialización de la ciencia es decir, “[...] una ciencia, tecnología e innovación pertinente, integral, de *producción colectiva*, comprometida con la inclusión y la vida en el planeta”. Con una expresión típica de un manual de marxismo soviético de bolsillo se habla de “[...] una ciencia y tecnología endogeneizada (sic) desde sus propios recursos y capacidades [...]” y de una *ciencia nacional*.

El “marco filosófico de acción” del Plan Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación establece una ciencia, tecnología e innovación “con y para la gente”. La *participación popular* en todos los momentos de la implementación de las políticas (formulación, ejecución y seguimiento) no es más que un instrumento totalitario de control que pretende esconderse con un planteamiento populista y pseudodemocrático. De resultas, la imprecisa categoría de pueblo se traduce de manera específica en el consejo

AGENDA PÚBLICA

comunal y este último, en el PSUV, es decir, en el partido de gobierno.

En la nueva institucionalidad requerida por el mencionado plan se plantea la organización colectiva de los actores en *un sistema integral y transdisciplinario* que propicie el diálogo de saberes, es decir, se introduce una confusión entre este último y el intercambio transdisciplinario, tendente a igualar e integrar de manera populista y totalitaria las distintas modalidades de conocimiento. En esta dirección, el conocimiento popular sería una suerte de disciplina más. La autonomía y libertad del investigador así como las referencias universalistas del campo científico son etiquetadas como *ethos* mertoniano o *ideología dominante* de la ciencia.

Es así como inusualmente un organismo como el Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI) tiene como quinta función la siguiente: “Promover la participación del Poder Popular en la generación y uso de la información necesaria para el fortalecimiento de consejos comunales y comunas.”

Al igual que en la Ley Orgánica de Ciencia, Tecnología e Innovación, el sujeto de la ciencia, tecnología e innovación se desdibuja. De esta forma, en este actor social se incluyen a las comunidades, los “innovadores populares”, las redes de innovación y cooperativas productivas y/o de servicios, los sabios y chamanes de pueblos indígenas y afrodescendientes. Ellos serían sujetos de acción en la formulación de políticas en ciencia, tecnología e innovación y partícipes del *nuevo pensamiento científico*. No se incluye al empresario que es el innovador y emprendedor por excelencia en las teorías de la innovación. Las pymes son apenas mencionadas de manera marginal.

El universalismo del saber científico es desdeñado en función de imperativos políticos loables pero mal definidos en el marco ideológico oficial, a saber: soberanía, independencia, entre otros. La meta es un desarrollo endógeno, sus-

tentable y humano que parece emparentarse con la autarquía. En esta dirección, se ha propuesto la agricultura urbana, entre los ejes y motores de la economía (s/a,19-02-2016). Primero fueron los cultivos organopónicos, luego los gallineros verticales y hace dos años se proponía el conuco productivo escolar como elemento central del Plan de la Patria 2019-2025. (Urimare, O. 17-01-2018). En este sentido, cabe acotar aquí que los riesgos y problemas locales de la sociedad consumista son innegables pero, tal como planteó en su momento el filósofo francés Luc Ferry (entrevistado por Warnken, 2005): “[...] es necesario buscar respuestas modernas a los desafíos de la modernidad [...]”.

Ahora bien, ¿cómo se puede ser independiente y soberano sin un plan de desarrollo en sectores de oportunidad (de ventajas comparativas y competitivas) que aseguren una inserción favorable en el escenario internacional, teniendo como norte el patrón científico tecnológico actual?

La ubicación del sector *Educación, Ciencia y Tecnología* en el vigente Plan de la Patria (2019-2030) da cuenta de que no es prioritario. De hecho, aparece en el décimo lugar entre los diecisiete sectores identificados en la sección titulada “Metas e indicadores estructurantes de economía y servicios”. Asimismo, el sector Telecomunicaciones e Informática es situado en el último lugar.

LA COOPTACIÓN TOTALITARIA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

Como lineamiento normativo más importante para el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación encontramos a la *Ley Orgánica de Ciencia, Tecnología e Innovación* (LOCTI), promulgada por la Asamblea Nacional el día 12 de julio del año 2005 y reformada el 16 de diciembre de 2010.

Ahora bien, la problemática comienza desde la misma definición del objeto de la ley. El primer artículo de la LOCTI lo define como la generación de una ciencia, tecnología e innovación mediante la aplicación de conocimientos populares y académicos en función del fortalecimiento del *poder popular*. Dentro de los sujetos

de la Ley, explicitados en el tercer artículo, están las comunas y no se mencionan específicamente las universidades. Se asume que se integrarían en segundo punto relativo a un ítem genérico “las instituciones que generan ciencia, tecnología e innovación”. Entonces, encontramos nuevamente el desdibujamiento conceptual de las categorías claves (disciplina y objeto) y de sus sujetos fundamentales. De hecho, en la visión del MPEUCT organismo competente definido en esta misma ley, se repite la concepción populista en la enumeración jerárquica de los conocimientos: “[...] impulsar la generación y aplicación de los conocimientos populares y académicos científicos, tecnológicos y humanísticos”.

Según el artículo cuarto de la LOCTI, la formulación de la política nacional de ciencia, tecnología e innovación debe estar basada en el Plan de Desarrollo Económico y Social de la nación. Igualmente, en el artículo onceavo se establece que el plan nacional sectorial será el instrumento de orientación de la gestión del Ejecutivo nacional para establecer los lineamientos y políticas nacionales en el sistema.

Para la LOCTI, la política del sistema debe contener estrategias de información y participación del *poder popular*. Aquí se establece claramente los mecanismos de control totalitario y populista. Es así como inusitadamente un organismo como el Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI) tiene como quinta función la siguiente: “Promover la participación del Poder Popular en la generación y uso de la información necesaria para el fortalecimiento de consejos comunales y comunas.”

De igual modo, el artículo veintisiete de la citada ley habla de *cuadros y cultores científicos y tecnológicos* y establece la necesidad de invertir en su formación en las áreas prioritarias. Es así como los *investigadores* pasan a denominarse cultores y cultoras de la ciencia. El artículo treinta y cinco señala directamente la necesidad de su promoción y estímulo y, sobre todo, de su formación de acuerdo con “[...] los principios y valores de la ciencia, la tecnología, la innovación y sus aplicaciones establecidos en esta Ley [...]”

Es decir, se explicita la necesidad de su adoctrinamiento.

Finalmente, con el objeto explícito de “fomentar la participación popular” en ciencia y tecnología, en el primer Plan de la Patria (2013-2019) se estipula la organización de consejos de obreros.

LA DEGRADACIÓN POPULISTA DE LA INNOVACIÓN

Paradójicamente, en los documentos fundamentales de las políticas públicas en el sistema aludido, la innovación se transforma en una simple herramienta para la inclusión manipuladora de tipo populista y el control social (exclusión) de raigambre totalitaria. No se está hablando del fenómeno que catalizó y potenció el desarrollo de los sistemas capitalistas más prósperos.

De hecho, el artículo veintiuno de la Ley Orgánica de Ciencia, Tecnología e Innovación, prevé la creación de mecanismos de apoyo y promoción de las llamadas invenciones e innovaciones populares. Como señalábamos *supra*, no estamos ante la innovación schumpeteriana y la destrucción creativa sombartiana, típicas de economías de mercado. Dentro de esta perspectiva, en el camino, los emprendedores destruyen el valor de ciertas compañías y modelos de negocios pero crean otros de renovado valor. Es una fórmula que ha sido históricamente exitosa en el logro del desarrollo y de altos estándares en los niveles de vida de los países del hemisferio norte.

No estamos necesariamente ante la codificación y aplicación del saber teórico (especializado) que planteó en su momento Daniel Bell, cuando hablaba del posindustrialismo. Ni tampoco estamos ante una innovación que se genera a partir de acciones y interrelaciones entre las tres dimensiones del triángulo IGE de Sábato: la infraestructura científico-tecnológica, el gobierno y una estructura productiva dinámica (1979, citado por Artigas, W. *et al*, 2017). Es evidente que el Estado está lejos de haber propiciado y creado los entornos adecuados para el logro de procesos generalizados de innovación. La política oficial en el sistema en cuestión y su política económica anti-empre-

sarial no han favorecido la innovación. No existe voluntad política de reactivar los parques tecnológicos existentes.

Es evidente que el Estado está lejos de haber propiciado y creado los entornos adecuados para el logro de procesos generalizados de innovación. La política oficial en el sistema en cuestión y su política económica anti-empresarial no han favorecido la innovación. No existe voluntad política de reactivar los parques tecnológicos existentes.

Además, la innovación se ha incluido en el denominado Programa de Estímulo a la Innovación e Investigación (PEII), como un mecanismo de igualdad populista en el registro de científicos, académicos e *innovadores populares*, y no como un elemento modernizador, tal como afirman equívocamente las autoras Artigas, Useche y Queipo (2017). El antiguo Programa de Promoción del Investigador (PPI) se había convertido en una referencia indispensable para medir la actividad científica y tecnológica de Venezuela (Marcano y Phelán, 2009) y promocionar sus investigadores, pero el PEII, que lo releva a partir del año 2011, luego de un incierto receso de dos años, tendrá otro talante. Al adecuarse, vía reglamentaria, a los criterios populistas y totalitarios de las políticas públicas vigentes, se transforma radicalmente en un instrumento de las mismas.

Al abordar el tema de las políticas de ciencia y tecnología en general y de las políticas educativas en particular, en Venezuela, no podemos obviar la caracterización del régimen político que comienza a instaurarse a partir del año 1999 y cuya definición misma constituye un reto para la sociopolítica. En lo que respecta a las primeras políticas mencionadas, podríamos acotar que se emparentan con el estilo totalitario clásico de la antigua Academia de Ciencias de la URSS que implicaba una subcategoría *sui generis* de modernidad, pero también cabría vincu-

larlas con el radicalismo anti-intelectual maoísta de la revolución cultural y la utopía rural de Pol Pot en Camboya. El socialismo del siglo XXI es en gran parte premoderno y sus efectos apuntan en esa dirección.

A la postre, este sistema político logró la disminución y la contracción radical del financiamiento de la investigación científica y el cerco presupuestario a las universidades públicas autónomas. En consecuencia, no solo nos hemos enfrentado a la diáspora de investigadores individuales, sino de grupos de investigación consolidados.

Venezuela es actualmente una de las naciones más rezagadas de la región en ciencia y tecnología, sobre todo, si tomamos en cuenta indicadores claves como el número de publicaciones y patentes. El sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación, escasamente estructurado e interrelacionado, atraviesa una de las peores crisis de su historia institucional. Desde lo queda de Estado, no hay una visión holística del patrón tecnológico actual ni un énfasis verdadero en la incorporación de las tecnologías de punta.

En un contexto global que tiende a la sociedad del conocimiento y a la interconexión telemática, acentuada aún hoy más por la reacción a la pandemia, el régimen bolivariano nos ha aislado del mundo occidental moderno y ha impuesto el oscurantismo y el desconocimiento del conocimiento y de los saberes clásicos. El doloroso derrumbe de un techo de su principal academia no es más que la metonimia de la socavación de su suelo epistémico y la oxidación de sus vigas cognoscitivas.

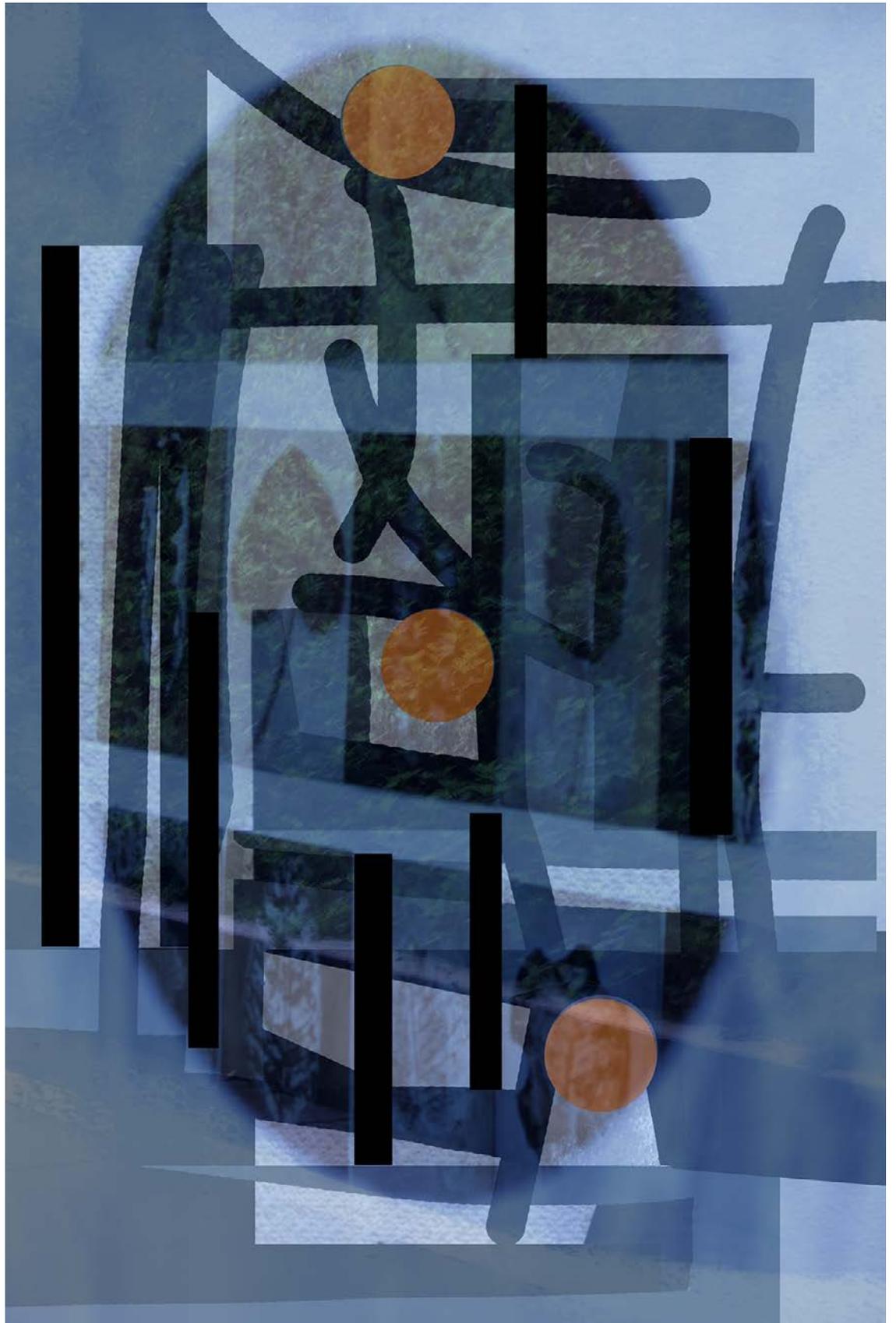
CARLOS COLINA

Profesor Titular. Sociólogo (UCV). Comunicólogo. Especialista por la Universidad Complutense de Madrid. Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco). Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela (UCV).

Referencias

- ARTIGAS, W.; USECHE, M.; QUEIPO, B. (2017): “Sistemas nacionales de ciencia y tecnología de Venezuela y Ecuador”. En: *TELOS*. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales. Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín. Vol. 19 (1): 168 – 187. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872009000300005
- EMPRENDEFUTURO (1999): Francisco Varela y Fernando Flores - Chile 1999. Aprender a aprender o la mente no está en el cerebro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7-UEzjFT4eA>
- KRÜGER, K (2006): “El concepto de ‘sociedad del conocimiento’”. En: *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales* Vol. XI, n° 683, 25 de octubre de 2006. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-683.htm>
- MARCANO, D. y PHELÁN, M. (2009): “Evolución y desarrollo del Programa de Promoción del Investigador”. En: revista *Interciencia*. INCI v.34 n.2 Caracas ene. 2009. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0378-18442009000100005
- TOURAINÉ, A. (17-10-2013): “La modernidad”. Una entrevista al Dr. Alain Touraine. Proyecto Grado Cero AEJ. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mQMeAhe6Oos&t=534s>
- URIMARE, O.(17-01-2018): “Maduro insta a consolidar los conucos escolares en Plan de la Patria 2019-2025”. En: *El Mundo; economía y negocios*. Disponible en: <http://www.elmundo.com.ve/noticias/actualidad/politica/maduro-insta-consolidar-los-conucos-escolares-plan-la-patria-2019-2025/>
- WARNKEN, Cristián (2001): [Archivo de video]. Francisco Varela (Neurobiólogo) La belleza del pensar. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SsGvHEhgMdU>
- _____ (2005): [Archivo de video]. Luc Ferry (filósofo) La belleza del pensar. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XAE-51ObU-I>

AGENDA PÚBLICA



Informe *Sombra 2019*: 642 alertas contra la libertad de prensa en Venezuela

DIANA MAITTA

Las alertas por discursos estigmatizantes crecieron casi 1000 %, las agresiones y ataques aumentaron 473 %, las restricciones de Internet 376 %, detenciones arbitrarias 225 %, acceso a la información 213 %, y el marco jurídico contrario a los estándares 116 % en comparación con 2018

El informe *Sombra 2019* de Voces del Sur –proyecto dirigido por diez organizaciones que defienden la libertad de prensa en América Latina– indica que el abuso sistemático del poder del Estado, agresiones violentas, ataques y amenazas, desinformación, falta de transparencia y censura, convirtió este período en el “peor año” para el registro del periodismo venezolano.

Se contabilizaron un total de 642 alertas, lo cual representa un incremento de 228 % en relación con el año anterior. Este aumento ocurrió en el contexto de conflictos sociales continuos y constantes en medio de una crisis política y económica, considerada como la más profunda y compleja del hemisferio.

Indicadores, a excepción de asesinatos, reflejan cifras elevadas en 2019, específicamente en el nivel de violencia directa contra el periodismo independiente en el país.

El año pasado se registraron 236 agresiones y ataques a la prensa, 124 restricciones en Internet, 119 casos de falta de acceso a la información, 70 casos de uso abusivo del poder estatal, 39 detenciones arbitrarias, 31 discursos estigmatizantes, 10 procedimientos judiciales contra medios de comunicación y periodistas, ocho marcos jurídicos contrarios a estándares, tres desapariciones forzosas y dos secuestros.

De acuerdo con el informe *Sombra*, las alertas por discursos estigmatizantes crecieron casi 1.000 %, las agresiones y ataques aumentaron 473 %, las restricciones de Internet 376 %, detenciones arbitrarias 225 %, acceso a la información 213 %, y el marco jurídico contrario a los estándares 116 % en comparación con el año 2018.

Estas dramáticas cifras hablan de una profunda crisis en el país. El Estado ha demostrado repetidamente su desinterés por respetar, proteger o por lo menos promover la libertad de expresión, libertad

AGENDA PÚBLICA

de prensa y acceso a la información. Es evidente el decidido esfuerzo por silenciar a la prensa e intimidar periodistas. Las tendencias identificadas en este año y el anterior indican que la situación empeorará en el futuro.

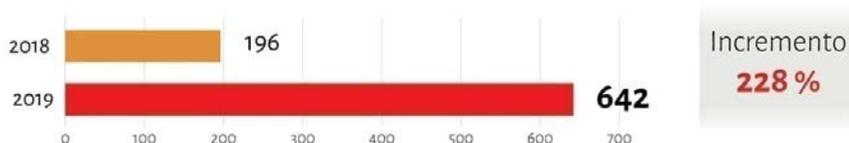
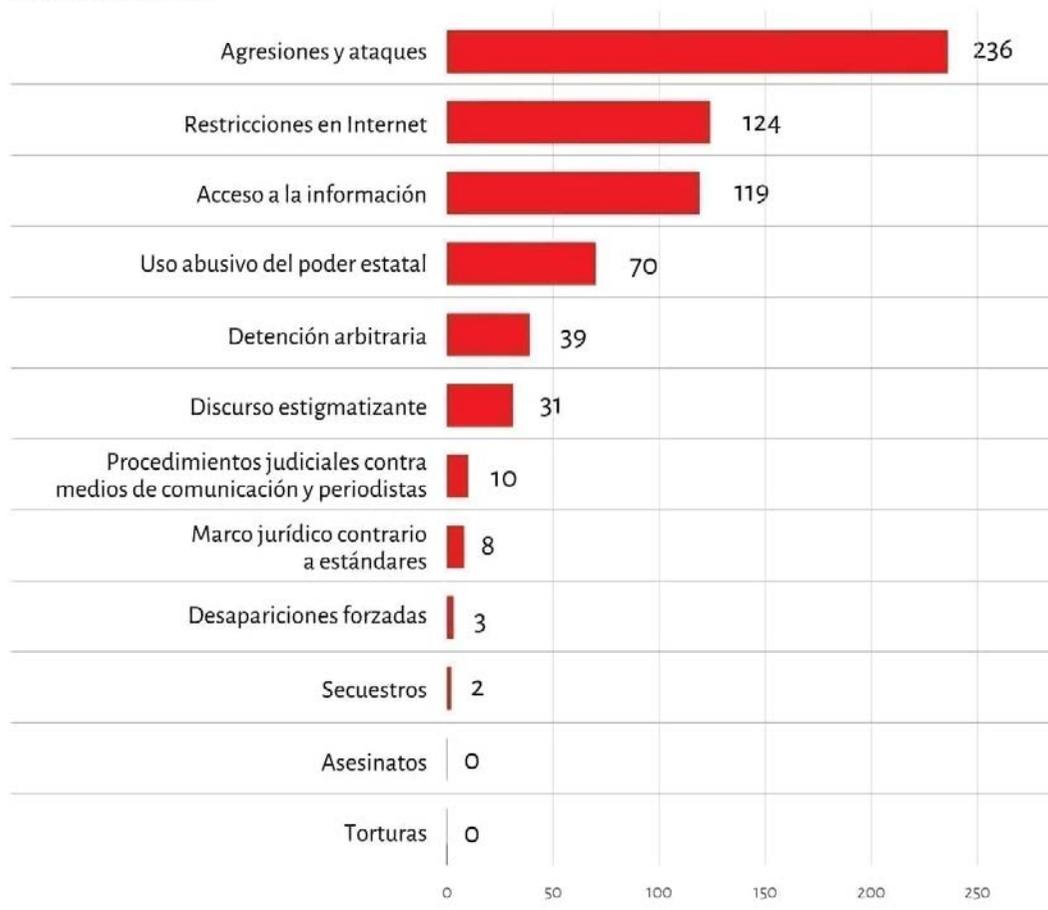
CENSURA Y MÁS CENSURA

En 2019, 69 % del total de las alertas, indican que el Estado venezolano es el principal violador de derechos. Casi la mitad de ellas reflejó la participación directa de la policía o el Ejército; mientras que la otra mitad fue ejecutada por otras instituciones públicas. Un 25 % se atribuye directamente a dos instituciones específicas: la

Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) y la compañía de telecomunicaciones Cantv, ambas empresas estatales.

La regulación de contenidos en radio y televisión se notó preocupante. Ascende más rápido que los sueldos, lo cual vulnera derechos como la libertad de expresión, libertad de prensa y acceso a la información. Se tumbó la transmisión de seis canales extranjeros de televisión, incluyendo *CNN* y *BBC*, nueve radios locales y programas, y nueve estaciones nacionales de TV.

El informe también registró que la censura oficial se suma a los 35 medios de comunicación que dejaron de circular en 2018. Además de la regulación de contenido, la censura, con fre-

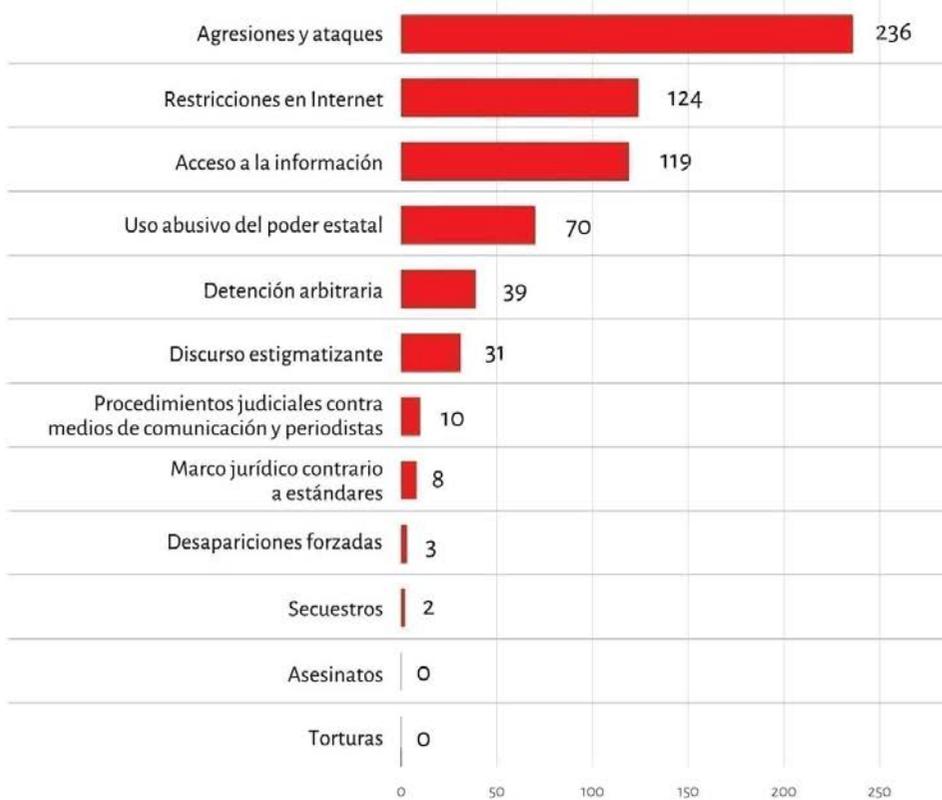
Alertas reportadas**Indicadores**

Vulneración de derechos a la prensa

Alertas reportadas



Indicadores



AGENDA PÚBLICA

cuencia, se lleva a cabo a través de la violencia. Del total de 235 agresiones y ataques reportados, el Estado fue identificado como vulnerador de derechos en 50 % de los casos.

En cuanto a las detenciones arbitrarias, la mayoría ocurrió durante protestas sociales y políticas en donde los periodistas fueron atacados por las fuerzas estatales. Algunas de estas manifestaciones fueron espontáneas y organizadas por ciudadanos para demandar necesidades básicas como comida, medicinas y falta de servicios públicos como agua y electricidad.

Se tumbó la transmisión de seis canales extranjeros de televisión, incluyendo CNN y BBC, nueve radios locales y programas, y nueve estaciones nacionales de TV.

La detención arbitraria de periodistas y manifestantes se caracterizó por la participación directa de la policía, militares y servicios de inteligencia, en coordinación con las milicias civiles. También hubo abusos físicos y verbales y confiscación de equipos y recursos periodísticos.

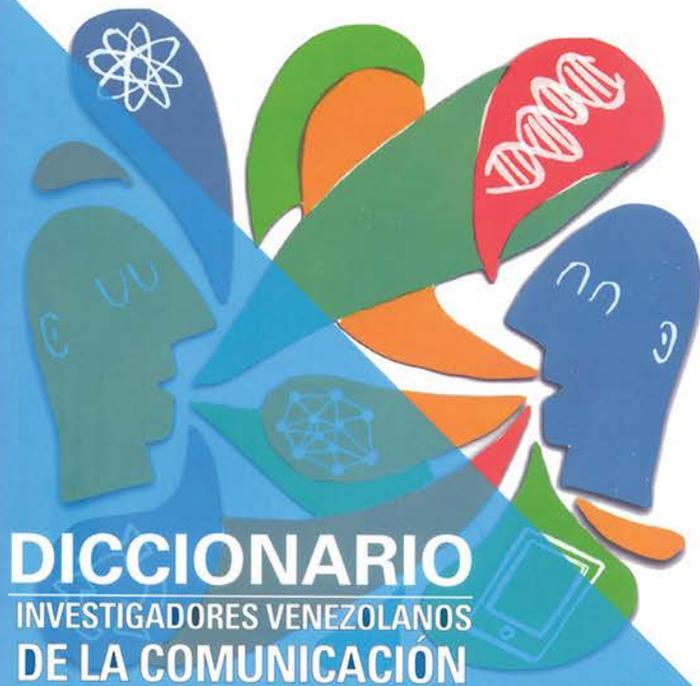
Finalmente, algunas de las recomendaciones para los Estados es establecer un enfoque holístico sobre la seguridad de periodistas, defensores de derechos humanos y sindicalistas, y la creación de instituciones alternativas que contribuyan con la libertad de expresión, de prensa y el acceso a la información.

DIANA MAITTA

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello. Periodista del portal digital Crónica Uno.

- * Las organizaciones que forman parte de la red Voces del Sur presentaron el miércoles 9 de septiembre el *Informe Sombra 2019* que recopila las alertas relacionadas con las violaciones a los derechos informativos en diez países de América Latina. Durante una rueda de prensa transmitida por diversas plataformas digitales, miembros de los organismos que integran Voces del Sur explicaron los hallazgos más resaltantes del monitoreo de la libertad de expresión, libertad de prensa y el acceso a la información en Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, Perú, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Uruguay y Venezuela. La periodista Diana Maitta nos ofrece una síntesis del caso Venezuela que fue publicado, originalmente, en el portal de noticias *Crónica Uno*.

978 | 980 | 244 | 897 | 5



COLECCIÓN
LETRAVIVA



comunicación

Usted encontrará en el **DICCIONARIO** una introducción panorámica sobre el quehacer investigativo en el área desde mediados del siglo XX hasta hoy, la justificación del sistema empleado de presentación de los 69 autores, las páginas con la ficha biobibliográfica de cada uno y, al final, un desplegable en el que se sincronizan los hechos más relevantes del campo de la comunicación desde el año 1950 hasta 2017, con la aportación de los autores en las diversas disciplinas del campo.

Un diccionario pionero
de la comunicación
en Venezuela realizado por
Jesús María Aguirre, s.j.
y **Gustavo Hernández**

Para adquirir nuestros productos,
comuníquese al 0212-5649803 y 5645871

www.gumilla.org



Contra la intolerancia, más información

MAYTE NAVARRO

Sin lugar a dudas, las redes sociales constituyen un elemento de comunicación eficaz y rápido, sin embargo, vemos como la intolerancia y la rabia se apoderan de estas plataformas, donde muchas veces, el ejercicio de la libertad se ve frustrado no solo por lo reaccionario que son ciertos grupos, sino por las propias limitaciones que los gobiernos tratan de imponer y por las amenazas que sufren aquellos que ejercen su derecho de palabra. A esto habría que sumar las fábricas de noticias falsas o *fakes news*, cuyos contenidos no solo afectan a los más ingenuos.

Las redes sociales muestran a gente acostumbrada a la inmediatez, a la falta de lectura profunda y movidos más por lo emocional que por lo racional. Las redes sociales se han convertido, para algunos, en arma para el descrédito. El insulto y la descalificación están a la orden del día. Pareciera que las frustraciones ciudadanas, como lo son el desempleo, falta de servicios públicos, la inseguridad y las crecientes desigualdades encuentran en esas plataformas digitales su momento de catarsis.

En un trabajo realizado por Fran Llorente y Curro Aguilera titulado “¿Hay más odio en las redes sociales?” Destacan como instrumentos para frenar ese odio a la información, la educación, el activismo y las narrativas alternativas.

En veintidós años Venezuela ha sufrido la destrucción de sus medios de comunicación. Cierre de medios impresos, clausura de radiodifusoras, suspensión indefinida de programas, amenazas a los comunicadores sociales, la sucesión de cadenas interminables que limitan el

tiempo a la libre información y la suspensión de empresas de televisión por cable han dado como resultado altos niveles de desinformación, pues se hace imposible conocer los sucesos, se difunde una sola versión de los mismos y otras veces, simplemente se desvirtúa porque se mezcla realidad con información falsa.

La educación, que permite al lector estar atento y no ser víctima de su buena fe, cada vez es más deficiente. Este es un fenómeno que ocurre a nivel mundial, pero se agrava en los países cuya democracia está comprometida.

La pandemia se ha convertido en un nuevo escalabro para el sistema educativo pues afecta la capacidad de socialización entre los niños y adolescentes, incide en sus relaciones interpersonales y en la formación de liderazgo.

La Unesco es muy clara cuando afirma que:

Los conflictos armados, los desastres de origen natural y las pandemias impiden la escolarización de millones de niños y el número de afectados por

AGENDA PÚBLICA

estas razones sigue aumentando. En los países marcados por situaciones de crisis, los niños en edad escolar tienen dos veces más probabilidades de no asistir nunca a la escuela que sus compañeros de otros países.

Al respecto, el secretario general de las Naciones Unidas, António Guterres, en el informe titulado *La educación en tiempos de Covid-19* y más allá advirtió que la pandemia ha causado el trastorno más grave registrado en los sistemas educativos en toda la historia y amenaza con provocar un déficit de aprendizaje que podría afectar a más de una generación de estudiantes. También es probable que los cierres de escuelas acaben con décadas de progresos en este ámbito.

La educación, que permite al lector estar atento y no ser víctima de su buena fe, cada vez es más deficiente. Este es un fenómeno que ocurre a nivel mundial, pero se agrava en los países cuya democracia está comprometida.

Si esto sucede tendremos a un buen número de ciudadanos que carecerán de criterios para consumir información, serán víctimas fáciles de los intereses creados y sus frustraciones personales se traducirán en expresiones de odio, que sin duda y sin miedo, manifestarán en las redes sociales.

Acontecimientos recientes confirman la eficiencia de las redes sociales a la hora de convocatorias multitudinarias para que las comunidades que ven violentados sus derechos puedan hacer sus justos reclamos, pero también el mundo ha sido testigo de la barbarie que sufrieron varias ciudades norteamericanas cuando grupos interesados en romper la normalidad de un país utilizaron esas mismas redes sociales para propiciar la incivildad de los ciudadanos a la hora de protestar.

También encontramos en las redes inmadurez, expresada por aquellos que carecen de capacidad de análisis y reaccionan ante la posi-

ción de un gremio o de una institución con una avalancha de improperios, sin antes leer y profundizar. Muchas veces siguen a maquinarias montadas con el único fin de destruir o desprestigiar organizaciones que gozan de respeto en las comunidades y que resultan molestas a los intereses de un poder político determinado.

Otro ejemplo actual que refleja el peligro de la desinformación son versiones que circulan en varias redes sociales sobre el COVID-19. Los científicos y médicos, quienes deberían ser los voceros naturales, se han visto desplazados por grupos interesados más en el poder que en salvar vidas, creando todo tipo de dudas en los ciudadanos.

Ya lo dijo Audrey Azoulay, directora general de la Unesco:

[...] el periodismo es necesario para comunicar los hallazgos científicos y difundir información real y fiable, contrarrestando las noticias falsas que representan un peligro para la vida de las personas y para los esfuerzos de contención de la propagación de la pandemia.

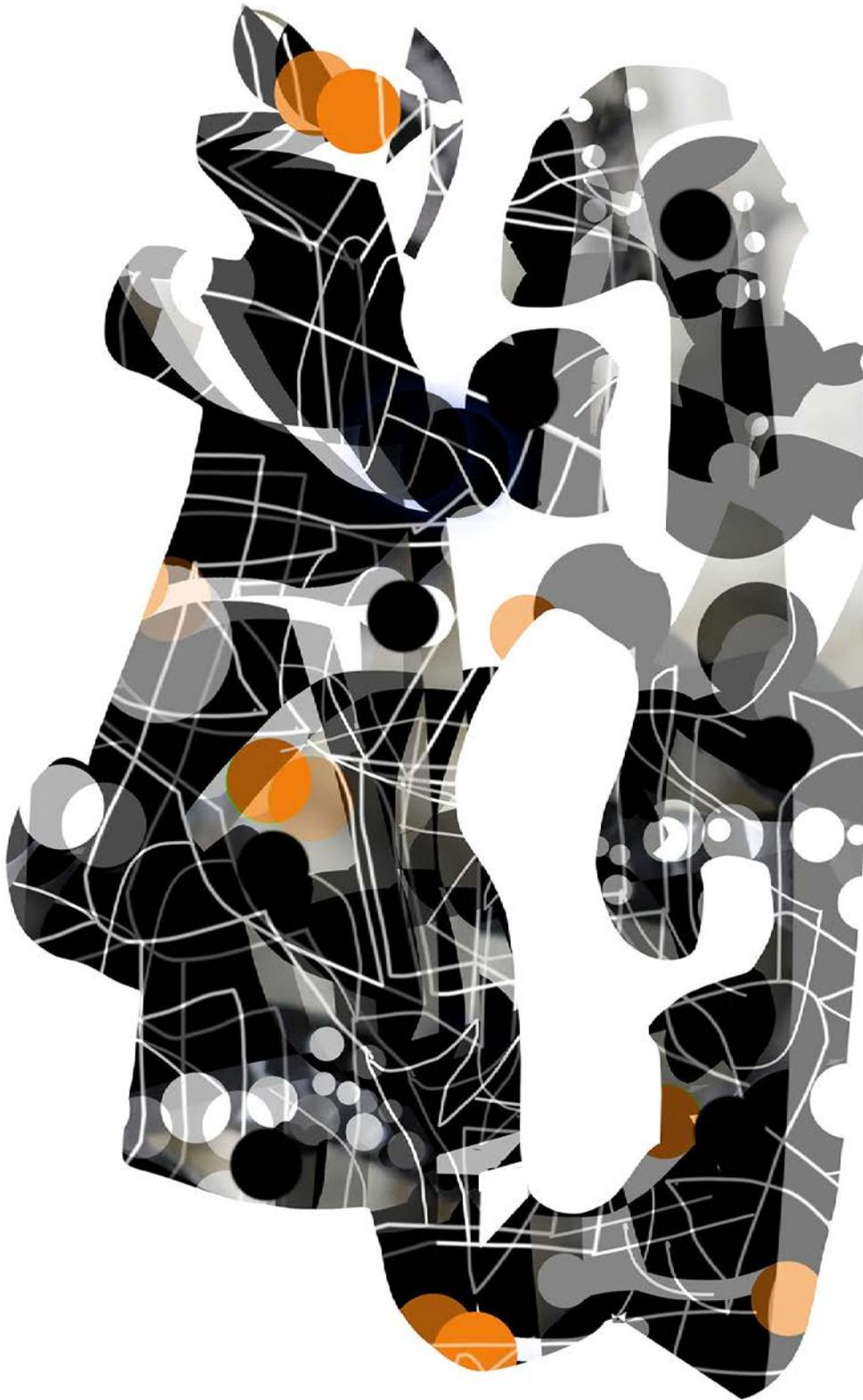
Y podríamos cerrar estos comentarios afirmando que sin libertad de expresión, sin una prensa que pueda tener acceso a todas las fuentes para ofrecer una información amplia, profunda y desinteresada es imposible contrarrestar la desinformación y los odios presentes en las redes.

Estos son tiempos que exigen de un periodismo capaz de derrotar las informaciones maliciosas. Las redes son aliadas, pero en ellas hacen falta profesionales que estén más interesados en informar y formar que en aumentar su número de seguidores.

MAYTE NAVARRO

Periodista. Fue por muchos años jefe del segmento de sociales del diario *El Universal*.

* Tomado de la página web de Expresión Libre



Galería de papel. *Serie Expansión IX*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

AGENDA PÚBLICA



Ciencia política al alcance de todos

CARLOS RONDÓN

El artículo es una reseña extensa sobre un libro de reciente publicación: *Ciencia Política. Temas fundamentales* de la editorial abediciones de la Universidad Católica Andrés Bello. El autor nos presenta una panorámica de los contenidos del libro, al que califica de gran aporte como referencia para la profundización de la temática política. Nos apunta también que *Ciencia Política. Temas fundamentales* es un recorrido sintético y sistemático de la Ciencia Política como saber científico.

En el fárrago político en el cual viven los latinoamericanos, encontrar respuestas válidas a la compleja situación de los últimos años se vuelve tarea casi imposible. Y no hablamos solamente de los estragos del COVID-19. Durante el año pasado, la región fue sacudida por una serie de perturbaciones que mostraron la fragilidad de su democracia. Se protestó ante un amplio espectro de problemas: desigualdad, exclusión social, corrupción, autoritarismo. La pandemia interrumpió la reflexión sobre los cambios necesarios que requieren los modelos políticos de nuestros países, pero tarde o temprano deberán tomarse las medidas del caso.

El problema latinoamericano es político en el sentido que las élites dirigentes lucen perplejas ante los problemas, no quieren introducir cambios al estatus por miedo a perder sus privilegios, o no tienen la capacidad para implementarlos. Su poder se debilita, pierden legitimidad. En el tablero de ese inmenso y cruel juego que es la política pierden posiciones aceleradamente.

La política, se repite frecuentemente, es el ejercicio del poder en un territorio (aunque existen muchos ámbitos distintos) que alcanza a todos los integrantes de la sociedad simultáneamente. Como dijo Max Weber, el poder es la capacidad de que otros hagan lo que uno quiere aun en contra de su voluntad. Se materializa en decisiones que vinculan a todos al mismo tiempo. Reparte cosas valiosas y extrae recursos que luego serán redistribuidos. La política se asocia mayormente con el Estado, aunque no se desarrolla exclusivamente en su seno. Sucede que este tiene, como también nos dice Weber, el monopolio del uso legítimo de la fuerza.

Para muchos, la política es cuestión de reflejos, de instintos, una actividad libre de valores que considera al poder como un fin en sí mismo. El poder (y la riqueza) apelan a la vanidad humana y a otros rasgos innatos. Si se mira alrededor, esa visión no luce del todo errada. Pero una reflexión más profunda arroja resultados diferentes: también se observan fines superiores, conductas altruistas, objetivos con-

cretos que alcanzar, políticos honestos, y decisiones que contribuyen al bienestar general. En este sentido, la reflexión sobre la política se nutre de los hechos observados alrededor del poder y su ejercicio, así como de las respuestas normativas (el deber ser) que los estudiosos postulan para mejorar los órdenes de dominación vigentes. Si a lo anterior agregamos la observación de regularidades o patrones en la forma como se ejerce el poder, y los modelos teóricos para explicar el comportamiento de los sujetos del mismo, entonces estaremos hablando de la Ciencia Política y de otras disciplinas tributarias como la teoría y la filosofía política.

Si la forma de comerse un elefante es por pedacitos, explicar la política requiere un procedimiento parecido. En este sentido, los autores hicieron un trabajo notable al dividirse un terreno tan basto como el de la Ciencia Política.

La intensa dinámica política que vemos a diario puede colocarse, por consiguiente, en un contexto mucho mayor. Se trata de un plano más general en el cual se observan los orígenes de los hechos concretos (decisiones colectivas, guerras, elecciones, conflictos sociales, etcétera) y el cual permite, incluso, diseñar escenarios de situaciones futuras que, obviamente, no siempre resultan correctos. El conocimiento acumulado sobre la política ha avanzado hasta el punto que los programas de pregrado y postgrado sobre la disciplina forman parte de la oferta académica regular de la mayoría de las universidades.

La Universidad Católica Andrés Bello ha logrado reunir a un grupo de valiosos profesionales y publicar un libro, por medio de su brazo editorial, **ab**ediciones, que resume el estado de la disciplina en once capítulos. Se trata de un aporte de gran importancia a los estudios políticos en Venezuela, y hasta podría decirse que en América Latina. *Ciencia Política. Temas Fundamentales* es un manual desarrollado por distinguidos profesores universitarios que abordaron el tema para colocar a la disciplina al alcance de estudiantes y de todo aquel que se interese por la

materia. Se trata de una publicación en la cual se examina profunda y coordinadamente las principales áreas de conocimiento sobre la política. Hasta donde sabemos es uno de los primeros textos universitarios nacionales, aunque en el país han existido varias revistas especializadas donde destacó por su tradición y calidad la desaparecida *Politeia* publicada en la Universidad Central de Venezuela.

El objetivo de un manual es resumir el estado de la materia y proporcionar las herramientas de análisis en un área de conocimiento particular. Es un compendio exhaustivo de información para evaluar la realidad y darle sentido a los hechos observados. Es como el primer trecho de un camino que sirve al investigador para penetrar en un terreno que desconoce. El lector interesado acumula, y eventualmente podría crear nuevo conocimiento a partir del texto.

Lo primero que destaca de *Ciencia Política. Temas fundamentales* es la cobertura exhaustiva de los temas analizados. Si bien en el texto no encontraremos la totalidad de lo que debe considerarse sobre la materia (no intenta ser una enciclopedia), podemos decir que allí está lo fundamental, lo que no puede dejarse a un lado para saber de política. La estructura del libro permite leer los capítulos separadamente dependiendo del área de interés de cada lector. No obstante, la lectura completa proporciona un volumen de información suficiente para alimentar futuras investigaciones en temas más específicos. Como dijimos, para eso son los manuales.

En segundo lugar, el libro no se conforma con reseñar la teoría o resumir a los autores relevantes, sino que, junto con la crítica respectiva, se insertan ejemplos o eventos históricos que dan vida a la política como un proceso cercano a los ciudadanos. Cotidiano, íntimo, podríamos decir. Es normal que una persona de estos tiempos esté expuesta a una multiplicidad de canales y a un volumen de información que no puede ser absorbida eficientemente. Somos ignorantes sobre la mayoría de los *issues* que se discuten en la opinión pública y preferimos invertir recursos y tiempo en aquellas actividades que nos reportan beneficios inmediatos.

Lo demás lo dejamos a los políticos o a los *influencers* que filtran o empaquetan la información. Es por ello que la valorada participación democrática es un ideal de difícil concreción. Un manual, en este sentido, surge como una valiosa herramienta porque nos permite interpretar la cadena de eventos a los que estamos expuestos en un contexto mayor.

Ciencia Política. Temas fundamentales reúne a un distinguido grupo de expertos en la materia, profesores universitarios en su totalidad, quienes desarrollan un amplio espectro de temas. El coordinador de la obra, Fernando Spiritto, los resume en la introducción diciendo que:

[...] en el libro se hace una panorámica completa del desarrollo de la teoría política y de los modelos teóricos que intentan explicar la forma como las sociedades diseñan sus estructuras de poder, reflexionan sobre la política, toman decisiones colectivas, eligen a sus gobernantes, se relacionan unas con otras en el marco de los estados nacionales y sistemas políticos, explican el comportamiento individual y colectivo, y se comunican con y desde el poder. (P.17)

El coordinador espera igualmente que el manual se convierta en una fuente de consulta de calidad para un amplio público conformado, entre otros, por estudiantes, profesores, políticos e interesados en general. Los objetivos son claros:

En los capítulos se da relevancia a los valores democráticos, pensando especialmente en las nuevas generaciones. Subyace al análisis la idea de que la democracia es frágil y requiere cuidado constante. Ciudadanos y políticos tienen así una gran responsabilidad: los primeros participando en los asuntos públicos y los segundos mejorando sus decisiones. (P. 17)

Si la forma de comerse un elefante es por pedacitos, explicar la política requiere un procedimiento parecido. En este sentido, los autores hicieron un trabajo notable al dividirse un terreno tan basto como el de la Ciencia Política. La lista de temas analizados es muy amplio como seguramente son las omisiones. Imposible hacer en esta reseña un resumen que se acerque

a los contenidos. Baste, tan solo, con hacer mención a los capítulos.

La definición de política y la evolución de la reflexión sobre la misma son abordadas por Diego Bautista Urbaneja y Guillermo Tell Avelledo en los capítulos 1 y 2 respectivamente. Se trata de una actividad humana que combina la acción y el pensamiento, lo cual gira alrededor del poder como factor decisivo. Ángel Álvarez, en el capítulo 3, aborda los modelos teóricos elaborados por los politólogos para explicar las formas modernas de ejercer y organizar el poder combinando argumentos teóricos y evidencias empíricas. Tomás Straka, por su parte, reflexiona en el capítulo 4 sobre el papel de la historia para la política enfatizando que la primera proporciona la “materia prima” para la segunda, y por tanto, ambas se complementan de forma que no siempre resulta evidente.

Esta publicación demuestra que la academia venezolana no se detiene ante la horrible coyuntura por la que atraviesa el país. No esperamos menos de los hombres de pensamiento.

Los aspectos institucionales son expuestos por Ricardo Combellas (capítulo 5) y por Luis Ugalde y Francisco Coello (capítulo 6). En estos se analiza con detalle la evolución jurídica y política del Estado, en el cual se materializa la noción moderna de democracia, así como los principales modelos ideológicos y doctrinarios que dieron origen a los modernos sistemas políticos, incluidos los totalitarios del siglo XX. En el capítulo 7, a cargo de Fernando Spiritto, se expone el enfoque de las políticas públicas por medio de la teoría de la decisión que para el autor es el aspecto más importante de la política. En el capítulo 8, Luis Salamanca estudia a los actores que dan vida al proceso político: los grupos de presión, los partidos y los movimientos sociales.

En los últimos tres capítulos se desarrolla la teoría de las relaciones internacionales (capítulo 9), los sistemas electorales (capítulo 10) y la

AGENDA PÚBLICA

comunicación política (capítulo 11). Así, Carlos Romero reseña los grandes debates que han animado, a lo largo de la historia, a la forma como se interpreta la relación entre Estados y sistemas políticos y demás fuerzas que la moldean. Mercedes Martelo explica qué son los sistemas electorales, cómo se clasifican y sus efectos en la manera de ejercer el poder. Por último, Marcelino Bisbal dibuja los nuevos caminos de la política a partir del fenómeno digital, que caracteriza a los tiempos modernos.

La comunidad de intelectuales ha sido siempre necesaria en la reconstrucción de los países que han atravesado por coyunturas históricas de eventos traumáticos como los del presente venezolano.

Un manual de esta calidad plantea motivos para celebrar. En primer lugar, puede servir de plataforma para relanzar los estudios políticos en el país cuya producción es mínima en estos momentos. De la ciencia esperamos la capacidad para transformar la realidad, y en el caso de la política, esto puede traducirse en valiosa información para mejorar la toma de decisiones, la efectividad del liderazgo y la legislación. El manual nos recuerda que la dirigencia opera en un escenario amplio que le plantea oportunidades y restricciones para mejorar la vida de los ciudadanos y la forma como estos pueden participar en los asuntos públicos.

Los autores describen, en términos generales, un panorama balanceado sin mostrar preferencias ideológicas. Si bien los enfoques estadounidenses tienen una influencia abrumadora en la Ciencia Política, en el libro se pasa revista a los desarrollos europeos (Max Weber y los teóricos italianos son citados constantemente) e incluso

latinoamericanos. El libro puede utilizarse sin mayores inconvenientes en cualquier región del planeta.

En segundo lugar, esta publicación demuestra que la academia venezolana no se detiene ante la horrible coyuntura por la que atraviesa el país. No esperamos menos de los hombres de pensamiento. La comunidad de intelectuales ha sido siempre necesaria en la reconstrucción de los países que han atravesado por coyunturas históricas de eventos traumáticos como los del presente venezolano. En este sentido, la UCAB y sus profesores cumplen con lo que la sociedad espera de sus universidades: la creación de conocimiento transformador y la difusión de valores que faciliten la convivencia ciudadana. Como dijo el padre José Virtuoso en la presentación del texto:

Pensar la política como el arte de construir la ciudad y en consecuencia de formar ciudadanos, en un mundo roto, sin auto promesas utópicas, que siente amenazado y por lo tanto privilegiando pragmáticamente el aquí y el ahora, es el gran reto de la ciencia y el saber que asume como su objeto. (p. 7)

Esperamos que en el futuro las universidades nos ofrezcan nuevas publicaciones como *Ciencia Política. Temas fundamentales* y recomendamos sin reserva al público interesado su lectura.

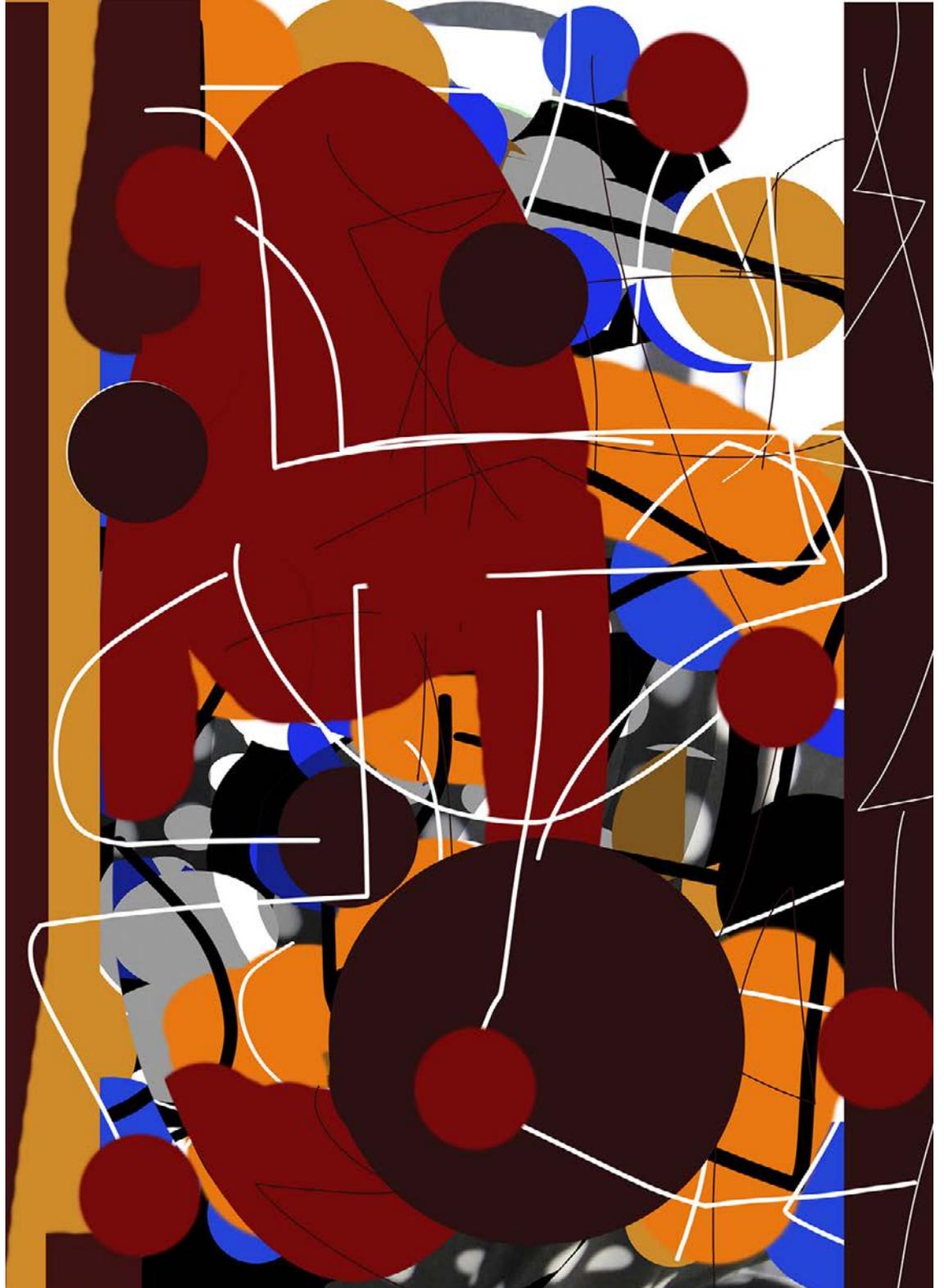
CARLOS RONDÓN

Politólogo y especialista en estudios de opinión pública.

SPIRITTO, Fernando (Coordinador): *Ciencia Política. Temas fundamentales*. abediciones. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 2020.



Galería de papel. *Serie Expansión XI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).



El momento de las comunicaciones

—O EL DOMINIO DE LOS ESPACIOS DE VIDA—

MARCELINO BISBAL

El artículo nos ofrece un recorrido de cómo ha evolucionado la sociedad industrial hacia lo que han denominado la Sociedad de la Información o también la Comunicación-Mundo. Son las nuevas tecnologías de la información y la comunicación las que han generado esta sociedad y el autor refiere la idea de la convergencia digital entre el mundo audiovisual —con las nuevas tecnologías emergentes de la informática— y las telecomunicaciones. Finalmente ofrece un recorrido por las llamadas aplicaciones digitales (*apps*) que se han convertido en el centro de nuestro consumo cultural y en el encuentro con el otro y los otros.

Queremos pensar, escribir y hablar desde el espacio de las comunicaciones. Estas ocupan, en estos momentos de COVID-19, nuestro retiro particular, nuestra individualidad e incluso nuestra soledad. Los aparatos comunicacionales están copando, desde hace ya casi ocho meses, la capacidad de *hacer* e incluso de *ser*. Es que hoy estamos insertos en lo que han llamado muchos autores, desde finales de los años sesenta, la *sociedad de la información* o lo que el canadiense Marshall McLuhan denominó la *aldea global*. Esta designación viene dada por los cambios generados por las tecnologías de la comunicación y la información (TIC).

Estas tecnologías le dan significación a la sociedad del presente o lo que los franceses Gilles Lipovetsky y Jean Serroy llamaron “la cultura-mundo”, o lo que —otro francés— Armand Mattelart bautizó con el título de “la comunicación-mundo”. Ya sea que asumamos una u otra

La Sociedad de la Información nos llegó, está aquí y es una gran oportunidad. Sin embargo, nos estamos quedando en los aparatos, estamos seducidos por las tecnologías y nos falta mucha reflexión e intervención en políticas públicas, en los modos de narrar, en las experiencias culturales, en los modelos de negocio y en cómo generar más ciudadanos de la comunicación, como ser menos audiencias y más productores.

OMAR RINCÓN

Somos un matrimonio con dos hijos pequeños y nuestra rutina durante el encierro podría resumirse así. Después de desayunar, consultamos el Google Drive del colegio para ver las actividades educativas que realizaremos durante el día. La sesión de gimnasia la hacemos mirando tutoriales de YouTube. Los dibujos animados los encontramos en Netflix o en Movistar+; las series y las películas, sobre todo en HBO y Filmin. Mi pareja y yo nos turnamos para impartir clases a través de Zoom. Con la familia y los amigos nos comunicamos —y nos cuidamos— gracias a WhatsApp.

JORGE CARRIÓN

AGENDA PÚBLICA

denominación, ambas están referidas en primer lugar a lo que expresan Lipovetsky-Serroy cuando dicen que:

Cultura-mundo significa fin de la heterogeneidad tradicional de la esfera cultural y universalización de la cultura comercial, conquistando las esferas de la vida social, los estilos de vida y casi todas las actividades humanas. Con la cultura-mundo se difunde por todo el globo la cultura de la tecnología, del mercado, los medios, el consumo, el individuo.¹

En la vasta literatura que se ha escrito sobre el tema, desde que el sociólogo Daniel Bell esbozara en 1973 el concepto de sociedad postindustrial, han aparecido cantidad de neologismos haciendo referencia a la misma idea: las nuevas tecnologías comunicacionales e informacionales han transformado a las sociedades modernas (...)

O lo que nos anuncia Mattelart al afirmar que el espacio comunicación-mundo,

[...] sirve para promover el progreso. Con el prodigioso auge de las tecnologías electrónicas e informáticas, la *comunicación* se ha convertido, en los años ochenta, en el progreso, y la adelantada de las redes técnicas de la *Sociedad de la Información* se ha erigido en el rasero del crecimiento y de la democracia.²

En la vasta literatura que se ha escrito sobre el tema, desde que el sociólogo Daniel Bell esbozara en 1973 el concepto de *sociedad posindustrial*³, han aparecido cantidad de neologismos haciendo referencia a la misma idea: las nuevas tecnologías comunicacionales e informacionales han transformado a las sociedades modernas, haciéndolas hipermodernas y globales o lo que nos indica Manuel Castells cuando nos expresa que el término de *sociedad informacional* se refiere a:

[...] una forma específica de organización social en la que la generación, el procesamiento y la transmisión de información se convierten en las fuentes fundamentales de la productividad y el poder, debido a las nuevas condiciones tecnológicas.⁴

Desde Daniel Bell se cruzan diversas denominaciones que responden a esas mismas ideas-planteamientos. Así:

Herbert Marcuse:	Sociedad industrial avanzada
Zbigniew Brzezinski:	Sociedad tecnocrática
Marsahll McLuhan:	Aldea global
Jean-Francois Lyotard:	Sociedad posmoderna
Alain Touraine:	Sociedad posindustrial
P.A. Mercier, F.Plassard y V. Scardigli:	Sociedad digital
Simon Nora y Alain Minc:	Sociedad informatizada
Ernesto Mayz Vallenilla:	Sociedad tecno-comunicacional
Informe Bangemann:	Sociedad de la información planetaria
Gianni Vattimo:	Posthistoria
Juan Luis Cebrián:	Sociedad global de la información
Manuel Castells:	Sociedad informacional o también sociedad red
Mark Elliot Zuckerberg:	Comunidad global
Unesco:	Sociedad del conocimiento

Todas esas designaciones hacen referencia, al menos desde el espacio de las comunicaciones, a la misma idea: al proceso de convergencia entre el mundo audiovisual con las nuevas tecnologías emergentes de la informática y las telecomunicaciones.

Si bien es cierto que Bell es quien caracteriza a la nueva sociedad que surge desde y después de la revolución industrial, será el canadiense Harold Innis, profesor e inspirador de los planteamientos de McLuhan, quien esboza los efectos de las tecnologías que irrumpían en la sociedad y los cambios que ellas producían en las comunicaciones. Así, ambos autores llamarán la atención sobre los cambios políticos a lo largo de la historia a partir de la presencia de las tecnologías y los nuevos medios que desde ellas se originan. Será el mismo McLuhan quien reconozca que su maestro “Harold Innis es la primera persona en abordar el proceso de cambio como implícito en las formas mismas de la tecnología”.⁵

Sin embargo, todos estos autores referidos y otros más que no hemos citado, están en deuda con un representante de la llamada *Teoría Crítica* que es Herbert Marcuse. Este integrante de la llamada Escuela de Fráncfort fue el primero

que empezó a llamar la atención sobre los cambios que se estaban comenzando a dar en las sociedades altamente industrializadas. Estados Unidos es el ejemplo que tenía a la mano para escudriñar cómo estaba mudando una sociedad moderna producto de la acelerada automatización de la fuerza del trabajo y de la aparición de tecnologías que hacían posible esa automatización. El filósofo alemán describía lúcidamente la instauración de un sistema específico de producción y distribución. Así, en 1954 publica *El hombre unidimensional* (la primera edición en lengua castellana se conocerá en 1965) en donde analiza lo que llamó la *sociedad unidimensional* que no es más que la conceptualización crítica de la ideología de la sociedad industrial avanzada como resultado de la aplicación social de la racionalidad tecnológica. Una cita del autor es más que clara al respecto:

La automatización parece ser en realidad el gran catalizador de la sociedad industrial avanzada. Es un catalizador explosivo o no explosivo en la base material del cambio cualitativo, el instrumento técnico del paso de la cantidad a la calidad. Porque el proceso social de la automatización expresa la transformación, o más bien la transubstanciación de la fuerza de trabajo, en el que ésta, separada del individuo, deviene un objeto productor independiente, y por tanto, un sujeto en sí mismo.

Cuando llegue a ser el proceso de producción material, la automatización revolucionará toda la sociedad. La reificación de la fuerza humana de trabajo, llevada a la perfección, sacudirá la forma reificada, cortando la cadena que liga al individuo con la máquina: el mecanismo a través del cual su propio trabajo lo esclaviza. La completa automatización en el reino de la necesidad abrirá la dimensión del tiempo libre, como aquel en el que la existencia privada y social del hombre se constituirá a sí misma. Ésta será la trascendencia histórica hacia una nueva civilización.⁶

Para terminar estas primeras consideraciones, las cuales nos dijeron cómo diversos autores avizoraron la sociedad del presente, hagamos una última referencia a un trío de investigadores norteamericanos –Ithiel de Sola Pool, Marc Porat y Edwin Parker– quienes en varios

escritos dejaron constancia de la idea de la “información es poder” y plantearon lo que Parker definió como una “hipótesis atrevida” y que tiene que ver con el estado de la economía norteamericana, incluso la mundial, a comienzos de la década de los setenta.

**Herbert Marcuse (1954):
“Cuando llegue a ser el proceso de producción material, la automatización revolucionará toda la sociedad”.**

En tal sentido, Edwin Parker, en colaboración con Marc Porat ambos de la Universidad de Stanford, escribe en 1975 un informe que titula *Información es poder: las implicaciones sociales de los sistemas de computadoras y telecomunicaciones*, y allí nos dice textualmente:

Permítaseme presentar una hipótesis atrevida, parcialmente verificada, acerca del estado actual de la economía mundial. La crisis económica de mediados de la década del 70 es un síntoma de una transición social importante, y no son desarreglos económicos. La causa principal que es la base de estos problemas, según mi hipótesis, es el cambio de las principales sociedades industrializadas a sociedades postindustrializadas y la introducción resultante, de elementos post-industriales en los procesos de industrialización de los países menos desarrollados. En los países de la OCDE, nuestras economías, teorías económicas e instituciones sociales están, en su mayoría, orientadas hacia la producción y el consumo agrícola e industrial. Actualmente experimentamos un gran trastorno histórico. En lugar de planear el crecimiento económico sobre la presunción de un aprovisionamiento ilimitado de energía y materiales, nos vemos confrontados con los límites reales al crecimiento físico. No podemos permitir ya un crecimiento ilimitado de la población, del consumo material, o de la contaminación ambiental. Estos nuevos tipos de problemas están actualmente desafiando a las teorías económicas y a las instituciones que fueron diseñadas para estimular y encarar el crecimiento de la producción industrial.

Ahora nos encontramos en posibilidades de caracterizar más claramente que algunos años atrás, a la sociedad post-industrial. Estamos en medio de una transición, a veces dolorosa, de una sociedad industrial a una sociedad de información. Estamos entrando a una era en la cual la actividad predominante es el procesamiento de la información y no la producción industrial. El adelanto de las computadoras, las comunicaciones, y otras técnicas de información en los últimos 25 años, ha sido llamado, con razón, “la segunda revolución industrial”.⁷

Más próximos al presente será el sociólogo Manuel Castells quien, desde una óptica más descriptiva que teórica, nos da las claves para comprender la lógica de lo que él llama la red y entender que “[...] estamos en un nuevo mundo y necesitamos nuevas claves de interpretación para conocer nuestra realidad”.

Esta hipótesis, convertida en realidad en el presente, fue recogida por muchos otros autores más cercanos en el tiempo. Así, el japonés Yonesi Masuda en su libro *La sociedad de la información como sociedad post-industrial* (1982) nos sintetiza los indicadores que caracterizan a la sociedad de la información desde los trabajos e investigaciones referidas anteriormente (Bell, Brzezinski, Touraine, Nora, Minc, Parker, de Sola Pool, Porat, Mattelart, Innis, McLuhan, e incluso los planteamientos de Fritz Machlup):

1. Modificaciones en la distribución de la fuerza de trabajo por sectores. Hay un crecimiento de la gente que trabaja en el uso de información hasta alcanzar casi la mitad de la población activa, mientras que la industria se sitúa en torno al 20 % y los servicios tradicionales en el 20 %, con muy poca gente trabajando ya en la agricultura.
2. Cambia también la forma de trabajar, por una disminución de la jornada, pero sobre todo por una gran flexibilidad, que permite realizar muchas de las labores desde cualquier sitio (también en casa, si se desea).

3. Frente al modo tradicional de trabajar en torno a la producción de bienes y servicios, ahora se realizan principalmente tareas de nuevo cuño, tales como manipular símbolos o crear y procesar información.

4. El poder, que en las sociedades más tradicionales iba unido a la posesión de la tierra, y en las industriales a la propiedad de los medios de producción, se liga ahora a la información y al conocimiento necesario para generar innovación y hacer la producción más eficiente.

5. Adquiere una gran importancia todo lo relativo a las innovaciones, especialmente en la adopción de las nuevas tecnologías.⁸

Más próximos al presente será el sociólogo Manuel Castells quien, desde una óptica más descriptiva que teórica, nos da las claves para comprender la lógica de lo que él llama la red y entender que “[...] estamos en un nuevo mundo y necesitamos nuevas claves de interpretación para conocer nuestra realidad”. Así, Castells en su gran investigación sobre el tema: *La era de la información. Vol.1. La sociedad red* (Trilogía editada en 1997 la primera edición. En el año 2000 se publica la segunda edición ampliada) nos ofrece una serie de rasgos característicos que ayudan a clarificar este nuevo paradigma desde el cual se está moviendo la sociedad de hoy y sus ciudadanos⁹:

- *La materia prima del nuevo paradigma es la información y las tecnologías* que nos hemos dado para obtener, procesar y poner en circulación esa información. Información y tecnología hoy día son inseparables.
- *Nuestras vidas están moldeadas, digamos que toda la actividad humana*, por la presencia/penetración de las nuevas tecnologías. No hay resquicio de la vida actual que no esté referenciado por el efecto de penetración de las nuevas tecnologías.
- *Esta característica alude a la lógica de interconexión* de todo sistema de relaciones dentro de la sociedad. Entendida la sociedad como sistema en el sentido de Luhmann, las nuevas tecnologías sirven para interconectar los distintos sistemas que conforman hoy la

sociedad. Los *massmedia* serían un sistema social junto a otros sistemas. La *lógica de interconexión* configura la idea de *red* en Castells.

- ▶ La *flexibilidad* es otro rasgo de la tecnología de la información del presente. En una sociedad tan dinámica como la que estamos presenciando, la reconfiguración de los sistemas a partir del uso de la tecnología de la información convierte a este rasgo en grado creciente de importancia.
- ▶ La *convergencia tecnológica* del paradigma informacional hace referencia a la idea de *interdependencia* creciente de las tecnologías de la comunicación/información. Las tecnologías de la información están integradas dentro del sistema que las configura. Hoy día la microelectrónica, las telecomunicaciones, los medios masivos, la informática,... están integrados en un sistema de información. Esta convergencia no es solo de *contenidos (software)*, sino también de *infraestructuras (hardware)*.

EL PRESENTE: LA PANDEMIA ENTRA EN ESCENA

Para ver en su contexto esta nueva sociedad, descrita anteriormente desde un conjunto de autores que han tratado de develarla en sus orígenes y en sus resultados, veamos ahora cómo el sector de las comunicaciones y la digitalización que ese contexto ha sufrido se está comportando a lo largo de todos estos meses de encierro.

La primera constatación que tenemos a la mano, porque nosotros mismos somos actores y testigos, es que estamos viviendo en un mundo hiperconectado. Pudiéramos hablar de una aldea hiperconectada o de una comunicación-mundo según Armand Mattelart. Interpretando al filósofo y ensayista Eric Sadin, quien sostiene a lo largo de su libro *La humanidad aumentada*: las nuevas tecnologías redefinen nuestra existencia por la mediación que introducen los ecosistemas digitales. El mismo Sadin no está seguro de las bondades de esta civilización digital que está aquí y ahora y que se ha consolidado con más fuerza y penetración a lo largo de estos días,

semanas y meses de COVID-19. De allí que nos arroje esta nota de alarma al respecto:

Históricamente, la colonización suponía veleidades agresivas de dominación que apuntaban a apoderarse de los territorios por medio de la fuerza, y se topaba con resistencias feroces o bien lograba una colaboración interesada. Procedía de la imposición de un orden sobre otro orden existente, apuntando a la explotación de los recursos naturales y de las energías humanas en vistas a enriquecer a las fuerzas conquistadoras y sus países de pertenencia. No es este el caso; se trata de una voluntad endógena que estima que este esquema económico y cultural reviste, más allá de su foco de origen, un valor universal que se ha convertido en el patrón para la medida de la vitalidad económica de los países, y que, por la evidencia de su verdad, debe ser importado y activamente implementado.

Es un impulso ‘autocolonizador’ movido por dos motores que actúan de modo conjunto. En primer lugar, a través del proselitismo de actores que, habiendo actualizado su ‘sistema de explotación conceptual’ y tocados por la gracia, difunden por todas partes los preceptos de la ‘biblia siliciana’ [...].

En segundo lugar se produce la *self-colonization* de los territorios, puesto que después de mediados de la primera década del siglo XXI, la fascinación ya no quiere ser pasiva, sino que se manifiesta a través de acciones concretas, por la construcción de *valleys* en los cinco continentes, bajo la forma de parques industriales e “incubadoras”, destinados a favorecer la creación de empresas *start-up*, a unir a los distintos actores y a subirse sin demora al tren de la economía de los datos. Son ‘valles del conocimiento’ que en la mayor parte de los casos constituyen el objeto de ‘consorcios públicos/privados’ según la nueva norma estatal-liberal de reordenación de los territorios.¹⁰

Sin embargo, aun a pesar de este llamado, lo que sí ha sido evidente a lo largo de todo el encierro es la explosión de comunicación y de comunicaciones por el uso de lo que denominan las *apps* (este término no es más que la abreviatura de la palabra en inglés *application* y se refiere a todas aquellas aplicaciones digitales

destinadas a ser usadas a través de distintos soportes computacionales). Al respecto, hay voces optimistas con relación a este uso extensivo que se ha dado y es lo que expresa Manuel Castells cuando apuntaba que “Hemos entrado de lleno en una sociedad digitalizada en la que ya vivíamos pero que no habíamos asumido”¹¹. Veamos también lo que dijo el presidente ejecutivo de Telefónica cuando manifiesta:

Cuando el mundo real ha tenido que cerrar, el virtual ha abierto sus puertas. En estas semanas se ha producido la explosión de lo digital, en sectores maduros, como el comercio electrónico, y en otros hasta ahora más discretos, como la telemedicina o la educación digital. Ya no es una cuestión de oferta tecnológica sino de rápida adopción e intensa demanda desde la sociedad y las empresas. En las últimas semanas hemos recorrido una década en la evolución de los indicadores de digitalización, en teletrabajo o en gestión de las emisiones.

Este giro puede ser el catalizador que faltaba para dar un paso de gigante en la digitalización y para impulsar una transición digital sostenible y con foco en las personas. Es probable que estemos preparados y dispuestos a hacer que de esta crisis emerja un futuro mejor. Entre todos tenemos la oportunidad de hacerlo realidad y desde nuestro sector tenemos el orgullo de saber que las telecomunicaciones serán sin duda parte de ello. Porque lo que pasa por nuestras redes no son minutos de voz ni volúmenes de datos. Lo que pasa por nuestras redes es la vida misma.¹²

Nos guste o no esa es la realidad que estamos viviendo. Pareciera que no habrá vuelta atrás. Se trata de una era comunicativa en donde los modos de la comunicación adquieren otro sentido bastante diferenciado de aquellos modos que se producían desde los medios convencionales (prensa, radio y, muy especialmente, la televisión). Así, las tecnologías de la información y la comunicación generan una mundialización de las culturas y las comunicaciones. Ellas engendran una manera de “estar en el mundo”, como nos diría Jesús Martín Barbero, muy distinta o bastante diferente de la que nos acostumbró la sociedad industrial. Hoy, los medios

de comunicación convencionales, el Internet como la red de redes, y las telecomunicaciones se convierten en productores y vehículos de mundialización a partir de la convergencia que se genera entre esos tres sectores. Este concepto se ha hecho patente en los medios-hoy y mucho más en los llamados medios digitales. Es decir, se ha conformado *un vínculo* cada vez más necesario entre el lenguaje de los grandes medios, especialmente el audiovisual, predominante no solo por la acción cultural de la mayoría de los públicos, sino también por la presencia determinante de la imagen en cuanto aparato tecnológico y el lenguaje que se ha venido implantando desde la informática y las telecomunicaciones. Lo que queremos decir es que la convergencia no es solo entre equipos-infraestructuras para la puesta en circulación de los discursos-mensajes, sino entre lenguajes y por supuesto que entre percepciones-sensibilidades. Pero también la convergencia es un proceso cultural y transmediático asociado a la dinamización reciente del proceso de globalización.

Dentro de la progresiva y acelerada convergencia se ha venido dando un *reencuentro* de las prácticas (tanto de producción como de recepción) audiovisuales con las textuales. Al respecto, el español Manuel Martín Serrano ya decía a finales de los noventa que “La etapa multimedia será cualitativamente muy distinta; estará decididamente orientada a un uso integrado, polivalente y traducible de textos e íconos”¹³. En estos instantes, esa afirmación es ya toda una realidad. Lo que ha venido sucediendo en estos últimos tiempos es que la tecnología o mejor, un nuevo tipo de tecnicidad, interpela a las prácticas culturales posibilitando el desarrollo de otras prácticas sociales, que a la final se convierten en acciones culturales que entrelazan diversos lenguajes tanto en la cotidianidad del tiempo libre como en la cotidianidad de los llamados mapas profesionales y laborales, hasta en el entorno educacional y de formación del saber. Lo que ha ocurrido no es más que un “tránsito” entre dos eras comunicativas como las refiere Manuel Martín Serrano, y ese tránsito ha dado origen a reencuentros, pero también a distanciamientos y hasta divorcios en muchos casos y prácticas.

Lo que estamos presenciando desde hace ya tiempo es un cambio de paradigma. Para Roberto Igarza este cambio de paradigma es “pluriparadigmático”¹⁴, es decir:

- a) *Paradigma digital*: pasaje de lo analógico a lo digital.
- b) *Paradigma de la reciprocidad*: pasaje de lo unívoco y la asimetría a la bidireccionalidad y a la complementación de voces.
- c) *Paradigma de la conectividad*: pasaje de la asincronía y lo duradero a la conectividad y a la actualización permanente (este último es tal vez el más omnipresente).

Así, en este preciso momento –y la pandemia no solo nos lo ha hecho ver de manera más que clara– se han acelerado aquellas premisas que Manuel Martín Serrano presagiera como signos de futuro en un estudio de hace ya veinticinco años ¹⁵:

1. Las tecnologías multimedia se habrán incorporado a la vida cotidiana cuando las familias se sirvan de ellas en las actividades relacionadas con el trabajo, la formación y la cultura, los usos privados de la información y el acceso a la información pública.
2. La retirada de las prácticas comunicativas hacia el hogar, siendo ya tan espectacular, es sólo el inicio de lo que cabe esperar en el futuro. Una parte importante de la población va a ocuparse, desde su domicilio, en trabajar operando con la información.
3. Estamos sólo en el inicio de una tendencia que parece orientarse hacia el procesamiento y el consumo de información en condiciones de aislamiento físico y emocional. Seguramente, en un futuro próximo, este hecho constituya un problema de dimensiones considerables.
4. Las tecnologías interactivas –al menos a corto plazo–, van a aumentar la marginación comunicativa de algunos sectores de la población.
5. Todo parece indicar que en el futuro los mismos aparatos y las mismas competencias que sean necesarias para utilizar la información o esparcimiento son las que se van a requerir para el empleo formativo y el uso profesional de la información.

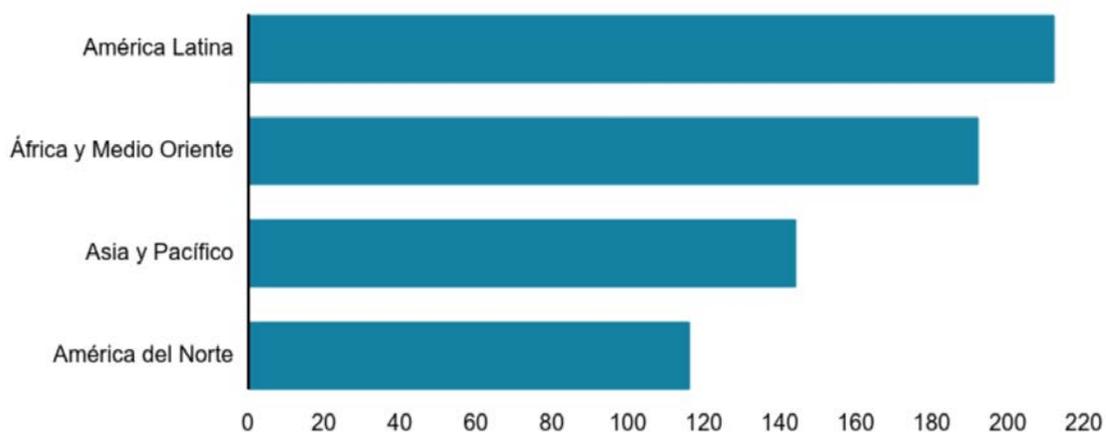
LAS APPS ENTRAN EN ESCENA

La revolución digital se ha acelerado producto de la pandemia y el encierro al que ella nos ha obligado. Este hecho ha traído como consecuencia un impulso de la digitalización que se ha manifestado, sigue expresándose, en el uso de distintas aplicaciones y hoy todo el mundo está familiarizado con Facebook, Twitter, MySpace, You Tube, Face Time, Google, Skype, Zoom y otras más, que eran casi desconocidas por el grueso de los ciudadanos y que ahora se han puesto de moda. Todas esas aplicaciones se han convertido en el centro de nuestro consumo cultural y en el encuentro con el otro y los otros. Este fenómeno es el resultado de la Red que nos conecta de manera bidireccional, a diferencia de los medios de masa, con empresas, comercios y con ciudadanos como nosotros. Así, el uso de Internet a lo largo de todos estos meses se ha incrementado hasta tal punto que el análisis de la firma Data Reportal, especializada en análisis digital, nos dice que el número de usuarios de estas plataformas a nivel mundial aumentó hasta alcanzar los casi 4 mil millones de personas a principios de julio de 2020, lo que representa un incremento de más del 10 % en el último año.



Uso de redes sociales

Tiempo de pantalla diario en minutos



Fuente: GlobalWebIndex, 2019

BBC

Los países "más sociales"

Promedio diario de tiempo de pantalla

Ranking	País	Minutos (2019)	Minutos (2018)
1	Filipinas	241	248
2	Brasil	225	219
3	Colombia	216	214
4	Nigeria	216	206
5	Argentina	207	197
6	Indonesia	195	203
7	EAU	191	180
8	México	190	194
9	Sudáfrica	190	178
10	Egipto	186	185
12	Arabia Saudita	186	172
13	Turquía	185	172
18	Rusia	148	141
19	India	145	148
22	China	139	120
25	Estados Unidos	117	125

Fuente: GlobalWebIndex, 2019

BBC

Esto también significa que más de la mitad de la población mundial ahora usa los *social media*.¹⁶

Este dato significa que casi el 59 % de la población mundial está ya conectada a la red de redes. Por ejemplo, en España el tráfico por Internet creció en un 80 % convirtiéndose en el quinto país del mundo con mayor conectividad *on line*. El otro número significativo, según las cifras proporcionadas por la firma GSMA (se trata de una organización de operadores móviles y compañías relacionadas, dedicada al apoyo de la normalización, la implementación y promoción del sistema de telefonía móvil) es que hay 128 millones de nuevos usuarios de telefonía móvil cerrando el mes de marzo y hay unos 4 mil 200 millones que usan este equipo para conectarse a Internet.

Podemos seguir dando cifras y todas nos hablarán del crecimiento vertiginoso que ha tenido el uso de lo digital y las ganancias que ese crecimiento les ha proporcionado a grandes empresas que se mueven en ese espacio comunicacional para ofrecer sus servicios y productos. El crítico cultural Jorge Carrión nos dice que si bien es cierto que se está dando una descomunal inyección de dinero y de datos a todo un conglomerado de empresas que no pasan de ser entre cinco y siete (se les llama “Big Tech”. Este es un término que une *Big* y *Technology* para agrupar a las empresas tecnológicas más grandes del mundo. Aunque dentro de las Big Tech hay muchas otras, a las más relevantes las han catalogado con el lema de GAFA –Google, Amazon, Facebook y Apple–), también se ha incrementado nuestra dependencia de las interfaces o de los distintos dispositivos digitales que nos ofrecen esas empresas.

La pregunta pertinente: ¿cómo ha sido el consumo comunicacional durante el aislamiento? Después de urgar en diferentes fuentes¹⁷, el consumo de plataformas tecnológicas multimedia –tanto de contenidos, de difusión y distribución de servicios en cualquier formato– que se conocen con la abreviatura de la palabra en inglés: *application* y que no son más que aplicaciones (*apps*) destinadas a distintos soportes digitales como una tablet o un teléfono inteligente, hasta un televisor inteligente, una PC o

una Mac... ha sido, en una rápida secuencia, como sigue:

Netflix

Plataforma que envía a los hogares de sus clientes, a través de la Red, películas y programas audiovisuales en alta definición. Los tres primeros meses (desde enero a marzo) de emergencia, su número de suscriptores ascendió a 16 millones. Esto le significó a la empresa un beneficio bruto de 958 millones de dólares, frente a los 459 millones del mismo período del año anterior.

Jorge Carrión: “Seremos cientos de millones quienes anclaremos para siempre nuestro recuerdo de la cuarentena en los videos, películas, series, canciones, mensajes de texto, fotos o videoconferencias que vivimos a través de media docena de gigantescas empresas de logística digital”.

Otras plataformas audiovisuales

Plataformas como HBO, Amazon Prime Video, Movistar+, Filmin y Disney+ entre las más consultadas y que nos permiten ver un amplio catálogo de películas y series *on line*, han acrecentado de manera significativa sus “visitas” en estos meses de encierro. Por ejemplo, las consultas en HBO fue de 24 % y Disney+ un 43 %.

Amazon lidera el comercio electrónico (ecommerce)

Amazon, la mayor plataforma de comercio electrónico, duplicó sus ganancias entre abril y junio con un beneficio de 5 mil 243 millones de dólares. Su facturación por compras *on line* alcanzó la cifra de 88 mil 912 millones de dólares. El actor responsable de esta multinacional es Jeff Bezos quien elevó su fortuna en 25 mil millones de dólares en estos meses de pandemia.

Plataformas para servicios de videollamadas

El aislamiento ha impulsado a un grupo de empresas digitales que ofrecen el servicio de videollamadas. Entre las aplicaciones más usadas están Webex (de Cisco), Teams y Skype (Microsoft) y la gran sorpresa ha sido la *app* Zoom Video Communications. Esta ya tiene asegurados 300 millones de usuarios diarios. Estas aplicaciones ofrecen el servicio de videoconferencias para eventos empresariales, educativos, sociales e incluso políticos. Su mayor aplicación ha sido en el ámbito educativo para ofrecer clases virtuales. La *app* más descargada en Estados Unidos fue Zoom con 13 millones y ha sido la aplicación que ha alcanzado, dentro de este renglón, los 80 millones de instalaciones en todo el mundo.

Amazon, la mayor plataforma de comercio electrónico, duplicó sus ganancias entre abril y junio con un beneficio de 5 mil 243 millones de dólares. Su facturación por compras *on line* alcanzó la cifra de 88 mil 912 millones de dólares.

Por su parte Microsoft no se ha quedado rezagada con sus *apps* Teams y Skype. Skype es una de las *apps* más conocida y popularizada, sin embargo ha sido Teams la que lideriza dentro de Microsoft las videollamadas. Esta aplicación creció, según la empresa, 1.000 % en estos meses. Un total de 183 mil instituciones educativas en 175 países usan esta herramienta para fines educativos. Esas cifras significan que tiene alrededor de 44 millones de personas conectadas diariamente. Cisco con su plataforma Webex también creció superando los 300 millones de usuarios y los 14 mil millones de reuniones.

Apps de juegos en línea

La descarga de videojuegos ha alcanzado cifras que realmente impresionan: en los tres primeros meses de pandemia estos crecieron en 2 mil 400 millones. Las empresas más populares han sido Google Play y App Store de Apple. Ambas alcanzaron la cifra de 13 mil 300

millones de descargas de juegos durante la emergencia causada por la pandemia; Google Play con 10 mil 300 millones y App Store de Apple con 3 mil millones.

Según la herramienta Sensor Tower, que nos permite hacerle un seguimiento del posicionamiento a las distintas aplicaciones digitales o *apps*, el juego más descargado en todo el mundo fue ‘Hunter Assassin’, con casi 100 millones de descargas entre Google Play y App Store. Por detrás aparecen ‘Brain Out’ (algo menos de 90 millones), ‘Johnny Trigger’ y ‘Woodturning’ (por encima de 75) y ‘PUBG Mobile’ ligeramente por debajo de los 75 millones de descargas.

Las redes sociales y el nuevo ecosistema informativo

Estas ya venían teniendo una expansión ilimitada pero en julio de este año, en plena pandemia, el crecimiento ha sido realmente sorprendente. ¿La necesidad de estar informados? ¿La necesidad de comunicarnos aunque sea en la distancia? Seguramente sean ambas cosas. Dos han sido las redes más empleadas a lo largo de estos meses de encierro:

Facebook quien ostentaba la cifra de 1.230 millones de usuarios y ha pasado a 2 mil 603 millones y Twitter de 248 millones de usuarios a 340 millones. Las otras redes sociales –según Digital 2020 July Global Statshot report– nos ofrecen estas estadísticas de uso para julio de este año: -Youtube: 2 mil millones de usuarios activos; -WhatsApp: 2 mil millones; -Messenger: 1.300 millones; -Instagram: mil millones y -TikTok: 800 millones. La misma fuente nos indica, por grupos de edad, cuál viene siendo el uso de las redes sociales a lo largo de estos meses: entre 16-24 años de edad (58 %); 25-35 años (50 %); 35-44 años (42 %); 45-54 años (34 %) y 55-64 años (32 %).

El comportamiento del imperio GAFAM: Google, Amazon, Facebook y Apple

Estas son las empresas que en la actualidad dominan el mercado de la tecnología digital en lo que corresponde a la venta de servicios y productos. Durante esta pandemia los resultados de sus ingresos, reportados por las propias empresas, han crecido durante la crisis del

COVID-19 en cantidades inimaginables. Por ejemplo, los ingresos de Facebook aumentaron en 11%, lo que corresponde a 18 mil 700 millones de dólares. Por su parte, tal como apuntamos antes, el gigante del comercio *on line* aumentó sus ventas en 88 mil 900 millones de dólares. Apple tuvo un beneficio entre abril y junio de 12 % que equivale a unas ganancias de 11 mil 253 millones de dólares. En el caso de Google sus ingresos procedieron de la publicidad en un 80 % (29 mil 867 millones de dólares), así como la publicidad en uno de sus servicios como YouTube (3 mil 812 millones) y la plataforma de servicios en la nube, Google Cloud (3 mil 007 millones).

Damos por cerrado este apartado con una referencia de Jorge Carrión cuando nos expresa casi a manera de conclusión, que:

Los beneficios económicos y las nuevas costumbres convergen en la memoria emocional de cada uno de nosotros. La facturación de las corporaciones tecnológicas no es solo monetaria, también es sentimental. Seremos cientos de millones quienes anclaremos para siempre nuestro recuerdo de la cuarentena en los videos, películas, series, canciones, mensajes de texto, fotos o videoconferencias que vivimos a través de media docena de gigantescas empresas de logística digital.¹⁸

UN EPÍLOGO

Después de mostrar todas estas cifras, tanto de uso como de ganancias de las más importantes empresas o corporaciones que lideran las *apps*, quisiera apuntar de manera sucinta, a modo de conclusiones y epílogo al ensayo, algunas ideas que creo son relevantes para seguir pensando en lo que ha significado esta revolución en las comunicaciones, y el sentido que en estos momentos de emergencia ante el COVID-19 han representado para nuestras vidas y, por lo tanto, para nuestra cotidianidad como habitantes de un mundo global económicamente y de mundialización de la cultura. Lo que sí nos han mostrado todas estas aplicaciones digitales es lo que nos apunta el brasileño Renato Ortiz cuando nos dice que: “La economía mundial, los objetos globalizados, la aparición de un sistema técnico de comunicación planetaria y la constitución de

una memoria colectiva internacional-popular, atestiguan su consolidación”¹⁹

Vayamos entonces a nuestras conclusiones y epílogo:

- Estamos viviendo una era, o un momento del siglo XXI, hipertecnológica. La denominada *ratio technica* ha triunfado y esa racionalidad se ha hecho totalizante y universal como nos dice Jacques Ellul citado por Lipovetsky: “La técnica trae consigo formas de ser, de pensar y de vivir para todo el mundo. Es cultura global, es síntesis”²⁰. Pero esta globalización de la técnica trae consigo la mundialización de la cultura que se inserta en la cotidianidad de la gente, en sus modos de vida, en sus prácticas culturales y locales. Nos gusta como lo expresa Jesús Martín Barbero cuando dice:

La mundialización no puede entonces confundirse con la estandarización de los diferentes ámbitos de vida, que fue lo que produjo la revolución industrial. Ahora nos encontramos ante otro tipo de proceso, que se expresa en la cultura de la modernidad mundo, que es una nueva manera de estar en el mundo, de la que hablan los hondos cambios producidos en el mundo de la vida: en el trabajo, la pareja, el vestido, la comida, el ocio [...] Que es lo que sucede cuando los medios de comunicación y las tecnologías de la información se convierten en productores y vehículos de la mundialización de imaginarios ligados a la música e imágenes que representan estilos y valores desterritorializados, y a los que corresponden también nuevas figuras de memoria.²¹

- Las comunicaciones masivas fueron analizadas como una forma de poder, como actores que inclusive actúan en política. Estas tecnologías de la información y de la comunicación se constituyen también en un poder comunicacional que genera cambios y reorganización en la sociedad. La idea del filósofo venezolano Ernesyo Mayz Vallenilla es expresión clara del planteamiento esbozado. Dice Vallenilla:

El desarrollo e influencia que ha adquirido en nuestros días la actividad comunicacional dentro del seno de la sociedad es tan ingente y decisivo –mediatizando los efectos de la educación, la cul-

AGENDA PÚBLICA

tura, la economía, la política, y, en general, todas las ramas y modalidades del quehacer humano—que la utilización de sus medios e instrumentos requiere la máxima atención por parte del Estado... como órgano de la comunidad [...]. Más no hay duda de que la acción comunicativa, tecnificada como se presenta en nuestro tiempo, funciona como un verdadero *fundamento* de la vida social contemporánea... y todas las actividades del Estado se encuentran mediadas por sus efectos. De allí la ostensible jerarquía que posee [...]²²

- La visión del canadiense McLuhan se ha hecho una realidad, es decir sus planteamientos de la “aldea global” y “el medio es el mensaje”. Ambas ideas se difundieron muy rápidamente como si las mismas fueran un eslogan. Hoy las volvemos a tener presentes. Pero el maestro de Marshall McLuhan, el también canadiense Harold Innis, puso el acento, antes que su discípulo, en las implicaciones de las tecnologías comunicacionales en los procesos económicos, políticos, culturales y hasta en las mismas comunicaciones. Esa idea es la que tenemos que afinar para llegar a conocer cuáles son las implicaciones del uso extensivo que se ha dado durante la pandemia de todo ese conjunto de plataformas tecnológicas.
- Hay una fascinación por los aparatos-aplicaciones digitales. La pandemia lo ha demostrado de manera más que espectacular. Sin embargo, este hecho que se ha multiplicado de manera exponencial a lo largo de estos casi seis meses de encierro obligado por la emergencia, ya se venía dando desde hace algunos años. Veamos algunos datos que nos ilustran esa fascinación, esa especie de encantamiento masivo no solo por la posesión del aparato, sino sobre todo por su uso. La firma de investigación con sede en Londres, GlobalWebIndex, en un estudio de los 45 mercados de Internet más grandes del mundo, estimó que el tiempo que cada persona dedica a los sitios o aplicaciones de redes sociales pasó de unos 90 minutos por día en 2012 a 143 minutos en los primeros tres meses de 2019. En América Latina y el Caribe se encuentran los resul-

tados más altos, con un promedio entre todos los países de 212 minutos en pantalla. Brasil y Colombia sobresalen con unos 225 y 216 minutos respectivamente, mientras que Argentina, con 207 minutos, se encuentra en el quinto lugar a nivel mundial. Este aumento del uso del Internet es impulsado, principalmente, por un grupo demográfico específico: personas de 16 a 24 años de edad. Los jóvenes del mundo dedican más tiempo a la red, con un promedio de 180 minutos al día. Entre los países latinos, Argentina es donde los jóvenes invierten más tiempo, con un promedio de 257 minutos al día. En comparación con otros grupos de edad, los jóvenes son los más conectados debido a su gran afinidad y capacidad de conectarse, en especial los llamados nativos digitales.²³

Diversos estudios llevados a cabo a lo largo de estos meses de pandemia, nos demuestran que el tiempo empleado en las aplicaciones digitales creció en un 20 %. Esas investigaciones también nos dicen que el país que registra un mayor incremento del uso de las *apps* es Italia. En marzo, el tiempo dedicado al móvil creció 30 % respecto al último trimestre de 2019. Por su parte, países como Francia, Alemania y Estados Unidos tuvieron un crecimiento del 15 %, 10 % y 10 % respectivamente. Hoy, las tecnologías digitales que le dan soporte al mundo de las aplicaciones en redes sociales se han universalizado hasta tal punto que el 97 % de los consumidores digitales ha utilizado las redes sociales en estos meses, el 84 % de las personas que cuentan con acceso a Internet ha usado las redes sociales y el 50 % de la población mundial está usando redes sociales, lo que representa 3 mil 810 millones de personas (este dato significa un aumento del 9,2 % desde 2019). Estas “metatecnologías”, como han llamado a las tecnologías digitales, muestran cómo las aplicaciones más usadas: Facebook, Youtube y WhatsApp agrupan a más personas que China, Estados Unidos y Rusia juntas. Podríamos entonces decir que “[...] las tecnologías digitales acudieron a la cita en el momento oportuno...”²⁴

► Estas plataformas tecnológicas y digitales no son solo plataformas de comunicación, es decir productoras y difusoras de contenidos, incluso también de servicios; son empresas o grandes corporaciones que viven de la mercantilización de las comunicaciones y las redes. Durante estos días de emergencia allí están las cifras de ganancia que han crecido de manera desmesurada debido a que millones de ciudadanos, convertidos en audiencias y en consumidores en todo el planeta, se han visto obligados al encierro casero y desde su espacio han buscado alternativas de consumo, de entretenimiento, teletrabajo, educación... y así llenar los días de ocio y tiempo libre. Y qué mejor que estas plataformas audiovisuales y los aparatos que las sopotan como Netflix, HBO, Movistar+, Disney+, Quibi conocido como el Netflix de bolsillo... o las aplicaciones para las videollamadas como Skype, Webex, Zoom Video Communications... o las plataformas para juegos digitales. Durante estos meses de pandemia Amazon, Apple, Facebook y Google —empresas que forman parte de lo que han llamado el grupo de los *big tech*— han aumentado sus beneficios brutos. Pero no solo hay ganancias en términos económicos, sino que el uso masivo de todas las *apps* existentes les ha proporcionado a esas empresas tal cantidad de macrodatos que van a servir para extraer más beneficios a costa de los ciudadanos convertidos en consumidores. Este hecho es lo que se ha llamado la “inteligencia algorítmica” y desde ahí surge el siguiente planteamiento:

Más allá de esta extensión de la interactividad, ‘el capitalismo electrónico-informático’, como lo llama Gustavo Lins (2018, 49), o ‘tecnocapitalismo’, según la expresión de Eric Sadin (2018), reformula el complejo socioeconómico y cultural al almacenar y clasificar enormes volúmenes de información, volverla casi universalmente accesible, en parte gratuita a través de Gmail, Google Maps, Google Earth, Waze, YouTube, entre otros. ¿Qué clase de servicio proporciona esta gestión de palabras, imágenes y sonidos? ¿Cómo altera los vínculos entre cultura, comunicación y ciudadanía? Las palabras se transforman en signos de búsqueda

y se articulan algorítmicamente en un panóptico electrónico para el mercado, porque la información que damos a los buscadores sobre nuestros comportamientos, deseos y opiniones, nos convierte en insumos mercantilizados.²⁵

Hay una fascinación por los aparatos-aplicaciones digitales. La pandemia lo ha demostrado de manera más que espectacular. Sin embargo, este hecho que se ha multiplicado de manera exponencial a lo largo de estos casi seis meses de encierro obligado por la emergencia, ya se venía dando desde hace algunos años.

En tal sentido, las plataformas y las aplicaciones digitales que han irrumpido en el ecosistema de las comunicaciones no son solo técnicas y sociales, sino también son enclaves que han dado origen a lo que se ha llamado la “nueva economía”. De hecho, lo que está sucediendo a lo largo de todos estos meses, y que hemos podido ver de manera más que transparente, es que esas empresas de logística digital han obtenido beneficios realmente impresionantes. Las grandes operadoras de las telecomunicaciones y de los servicios *on line* se han visto obligadas a innovar nuevos contenidos y servicios a partir de la demanda de los ciudadanos del mundo y desde ahí las exploraciones mercadológicas que ellas realizan para conocer cuáles son las necesidades y cuáles son las apetencias del consumidor.

Nadie pone en duda las bondades de estas nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Ellas se han convertido en algo ineludible en estos tiempos. No hay actividad de nuestras vidas que no esté atravesada por esas tecnologías: en el trabajo, en el hogar, en el campo educativo, en los medios de comunicación convencionales... En fin, se han venido produciendo cambios muy profundos en lo económico, en lo social y en lo cultural. Creo que estamos ingresando a un cambio época. Como nos dice Manuel Castells, estos cambios

alcanzan al ser humano en la concepción que él tiene sobre sí mismo, sobre su cotidianidad, sobre su propia vida, sobre el espacio y el tiempo y, en definitiva, sobre la propia realidad. Entonces nos surge una interrogante: ¿habrá otra manera de gestionar este nuevo campo de las comunicaciones mundiales al margen del mercado y de la mercantilización que han sufrido los contenidos y los servicios de difusión que esas tecnologías nos ofrecen?, o ¿es posible que se desarrolle un modelo gerencial de racionalidad liberal socialmente responsable? Es lo que nos plantea Josep María Carbonell cuando afirma que se trata de establecer “[...] un modelo que antepone la dimensión social de la comunicación a los intereses comerciales, siempre en un marco de libertad de expresión. Es un modelo que no quiere dejar al libre mercado un valor tan importante como el de la comunicación”²⁶.

En una entrevista que se le hiciera a Armand Mattelart en marzo de 2001, a propósito de la aparición de su libro *Historia de la sociedad de la información*, en el diario *Le Monde*, el investigador responde dos preguntas que tienen que ver con el planteamiento anterior²⁷:

Pregunta: ¿Se trata de una nueva manifestación de la globalización neoliberal del mundo?

Armand Mattelart: La ideología de la Sociedad de la Información no es otra que la del mercado. Está en sinergia con los supuestos de reconstrucción neoliberal del mundo. Contra eso, precisamente, intentan levantarse algunos gobiernos, empezando por el francés, y las redes de la sociedad civil a través del mundo.

Pregunta: ¿Qué preconiza usted para salir de lo que califica de “neodarwinismo informacional”?

Armand Mattelart: Hay que reapropiarse de las nuevas tecnologías construyendo una alternativa a la Sociedad de la Información. Si hay algo de cierto en la noción de Sociedad de la Información es que cada vez más intersticios de la vida cotidiana e institucional son penetrados por las tecnologías de la información y, por consiguiente, que cada vez serán más los sectores que se verán obligados a pensar en ello, bien para sumarse, bien para plantear la cuestión de otra opción. Sin embargo, hoy

en día, los que se atreven a hablar de alternativas, inmediatamente son tachados de tecnófobos. No hay reflexión alguna sobre la cuestión esencial. A saber: ¿cabe proponer proyectos sociales y otras formas de apropiación de estas tecnologías que penetran la sociedad frente a un proyecto que se parece cada vez más a una tecnoutopía, a un determinismo tecnomercantil?

En este marco es cierto lo que nos apunta García Canclini de que “[...] las tecnologías digitales, asociadas a la globalización socioeconómica y cultural, fomentan certezas de lo que ganamos: más información y entretenimiento diversificado, espacios para debatir y participar, acceso a bienes, mensajes y servicios no disponibles en la propia nación”²⁸. Pero también es evidente que no podemos perder de vista la fascinación²⁹ que ellas nos generan al igual que la mediatización y los profundos cambios que producen, no solo en nuestras formas de comunicar, sino en lo que llaman los “mundos de vida”. En ese sentido, sin asumir posturas tecnófobas, tengamos muy presente lo que apuntara Barbero al respecto: “Que nadie se confunda, las tecnologías no son neutras, pues más que nunca ellas constituyen hoy enclaves de condensación e interacción de mediaciones sociales, conflictos simbólicos e intereses económicos y políticos”³⁰.

MARCELINO BISBAL

Licenciado en Comunicación Social. Fue director de la Escuela de Comunicación Social de la UCV. Profesor titular de la UCV. Actualmente es director de ediciones de la UCAB y forma parte del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

Notas

- 1 LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2010): *La cultura-mundo*. Respuesta a una sociedad desorientada. España: Editorial Anagrama. P.15.
- 2 MATTELART, Armand (1993): *La comunicación mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. España: Fundesco. P.14.
- 3 Ver al respecto su libro (1976): *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. España: Alianza Editorial. Colección Alianza Universidad.

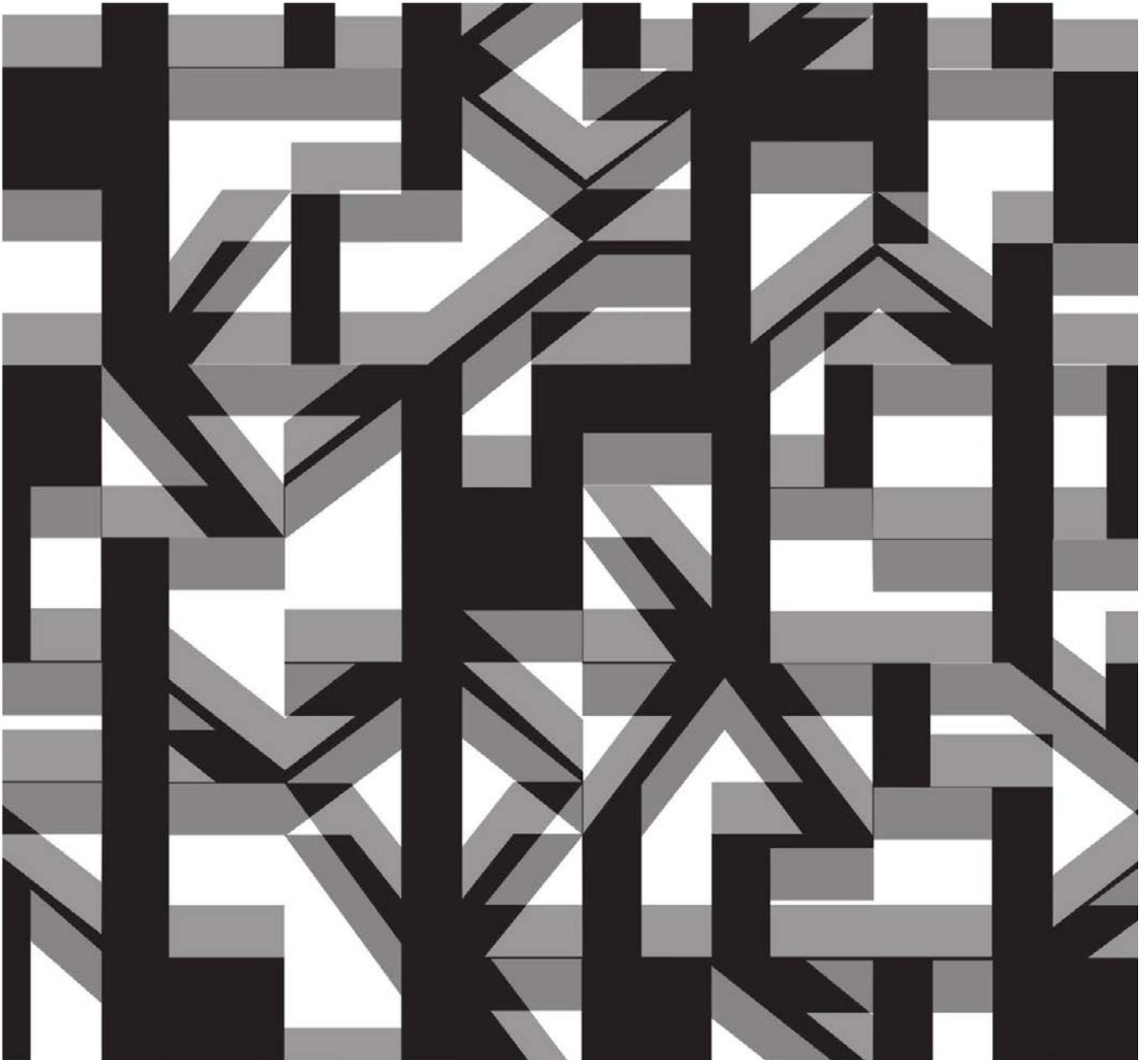
- 4 CASTELLS, Manuel (2000): *La era de la información. Vol. I. La sociedad red*. España: Alianza Editorial. P. 47.
- 5 Citado por MATTELART, Armand (1993): *La comunicación mundo...* *Op.cit.* P. 184.
- 6 MARCUSE, Herbert (1969): *El hombre unidimensional. Ensayos sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. España: Editorial Seix Barral S.A. P.67.
- 7 PARKER, Edwin B. (1976): *Información es poder. Las implicaciones sociales de los sistemas de computadoras y telecomunicaciones*. Venezuela: Cuadernos Ininco N° 2. P.3.
- 8 Citado por MARIN, Antonio Lucas (2000): *La nueva sociedad de la información. Una perspectiva desde Silicon Valley*. España: Editorial Trotta. P. 38.
- 9 CASTELLS, Manuel (2000): *La era de la información...* *Op. cit.* Pp. 48-50.
- 10 Nota tomada del artículo de SADIN, Eric (2018): *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo apunta a regular el curso de la vida mediante algoritmos*. Disponible en <http://lab.cccb.org/es/la-silicolonizacion-del-mundo/>
- 11 CASTELLS, Manuel (2020): “Hemos entrado de lleno en una sociedad digitalizada en la que ya vivíamos”. En: revista *Comunicación* N° 190-191 (extraordinario, segundo y tercer trimestre del 2020). Venezuela: Fundación Centro Gumilla. Pp. 69-70.
- 12 ALVAREZ-PALLETE, José María (2020): “Saldremos juntos y saldremos conectados”, en la revista *Telos*, N° 113, abril 2020. España: editada por la Fundación Telefónica, p. 3
- 13 MARTÍN SERRANO, Manuel (1995): “Las transformaciones sociales vinculadas a la era audiovisual”. En: *Informes Anuales de Fundesco. Comunicación Social 1995/Tendencias*. España: Editado por la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de la Comunicación(-Funesco). P.22.
- 14 IGARZA, Roberto (2008): *Nuevos medios. Estrategias de convergencia*. Argentina: La Crujía ediciones P. 175.
- 15 MARTÍN SERRANO, Manuel (1995): “Las transformaciones sociales vinculadas a la era audiovisual”. *Op. cit.* P.216.
- 16 Datos extraídos y sintetizados de la página: https://www.digitalhouse.com/mx/blog/marketing-que-podemos-esperar-de-las-redes-sociales-para-el-resto-de-2020-marketing?p=8954&utm_campaign=Banner&utm_content=c
- 17 Los datos que ofrecemos fueron revisados y sintetizados de: los diarios *ABC* y *El País* ambos de España; agencia de noticias *Europa Press*; Tendencias Digitales, del portal Mundo Digital; revista *Forbes* en español; del portal *Digitalhouse.com*; *DataReportal*; *BBC Mundo*; *Internet World Stats*; *GlobalWebIndex* y *Statista.com*.
- 18 CARRIÓN, Jorge (2020): “La biología está acelerando la digitalización del mundo”. En: el portal del *The New York Times* del 29 de marzo de 20220. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2020/03/29/espanol/opinion/coronavirus-revolucion-digital.html>
- 19 ORTIZ, Renato (1998): *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Colombia: TM Editores y el Convenio Andrés Bello. P.132.
- 20 Citado por LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2010): *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada...* *Op. cit.* P.47.
- 21 BARBERO, Jesús Martín (2001): “Reconfiguraciones comunicativas de lo público”. En: revista *ANÁLISI Cuadernos de comunicación y cultura*, N°26. España: editado por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). P. 79.
- 22 MAYZVALLENILLA, Ernesto (1998): *Invitación al pensar del siglo XXI*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana. Pp. 290-291.
- 23 Referencia tomada de la revista digital *Aurora. Voces jesuitas sobre la pandemia*, N° 8, segunda quincena de agosto, 2020. Editada por la Conferencia de Provinciales América Latina y el Caribe (CPAL). La revista toma los datos de DUARTE, Fernando (2020): “Los países en los que la gente pasa más tiempo en las redes sociales (y los líderes en América Latina)”. En *BBC Mundo*. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49634612>
- 24 Recomendamos ampliamente la lectura del ensayo de GONZALEZ QUIROS, José Luis (1998): “Anatomía de una fascinación”. En: *REVISTA DE OCCIDENTE*, N° 206, junio de 1998. España: Fundación Ortega y Gasset. De allí hemos tomado esa oración de cierre del párrafo.
- 25 GARCÍA CANCLINI, Néstor (2019): *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Argentina: editado digitalmente por el Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS). P. 81. Se puede descargar gratuitamente en la siguiente dirección digital: <http://www.editorial.ucr.ac.cr/ciencias-sociales/item/2535-ciudadanos-reemplazados-por-algoritmos.html>
- 26 CARBONELL, José María (2012): *El futuro de la comunicación. Redes, medios y poder*. España: Editorial VOC. P. 64.
- 27 MATTELART, Armand (2002): *Historia de la sociedad de la información*. España: editorial Paidós. Colección Paidós Comunicación 132. Pp.168-169.
- 28 GARCÍA CANCLINI, Néstor (2019): *Ciudadanos reemplazados por algoritmos...* *Op.cit.* P.11.
- 29 Ver nuevamente la recomendación de lectura del ensayo de GONZALEZ QUIROS, José Luis (1998): “Anatomía de una fascinación”. En: *REVISTA DE OCCIDENTE...* *Op.cit.*
- 30 BARBERO, Jesús Martín (2001): “Reconfiguraciones comunicativas de lo público”... *Op. cit.* P. 88.



DOSSIER



DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XIV*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Lectura de estanterías, tiendas de video y el *streaming*

FEDOSY SANTAELLA

Se trata de la lectura de lo que contienen las estanterías y/o el cajón. Así como lo leen. Porque la estantería, o el cajón, funcionan como lugares donde depositamos objetos. El autor nos ofrece un escrito acerca de la lectura de las estanterías de las desaparecidas video tiendas o de alquiler de video (películas), las cuales resultaban una propuesta de seducción doble: la de la imagen y la del texto. Concluye diciéndonos que hay un camino que explorar con relación a estas lecturas retomadas, ahora, de las estanterías audiovisuales. Antaño, locales físicos; ahora, digitales.

Pienso en el cajón de Bachelard y pienso también en la lectura que procede de las tiendas de video hoy en día desaparecidas. Bachelard nos dice en *Poética del espacio* que los cajones sirven para “almacenar conocimiento”. No obstante, Bachelard está hablando de la metáfora del cajón que deriva de Bergson y así, de inmediato, expresa que Bergson entiende la imagen del cajón peyorativamente, desde “la insuficiencia de una filosofía del concepto”. Para Bergson, nos explica Bachelard, los conceptos son trajes hechos que desindividualizan los conocimientos vividos: “Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. El concepto se convierte en pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado”.¹ Pero a Bachelard le va a interesar otra cosa con respecto al cajón, y esto es el “estudio positivo de las imágenes del secreto”, de “la imaginación

creadora”, “la reserva insondable de los ensueños de intimidad”. Los cajones, los cofres, las cerraduras, los armarios son para Bachelard objetos-sujetos de nuestra intimidad, memoria fundamental y, por qué no, otra forma más interesante del conocimiento. Es decir, Bachelard apunta un elemento que Bergson deja a un lado: la intimidad, el recuerdo, la memoria, la construcción de la casa de adentro.

LA SEDUCCIÓN

Pero digamos más: la lectura de la imagen, su seducción, es acá el centro de atención. El cajón, el armario, son lugares donde depositamos objetos. Tales objetos han estado antes en otro lugar: suelen venir de la estantería, del sitio de exhibición seductora. Ambos, el cajón y la estantería son lugares de lectura donde se manifiesta la seducción. El primero, para seguir con Bache-

DOSSIER

lard, está dotado de una profunda intimidad, el segundo—la estantería—es el lugar donde inician las seducciones, las posibilidades de lecturas hechizantes. Recordemos que la raíz de “leer” nos lleva a *legere*, que es escoger, de allí elegir, *eligere*, que es elegir. Así, podemos entender que uno “lee” la estantería.

La imagen, en cualquiera de los dos casos, contribuía a la formación, a la educación, a la selección cultural. El viaje a través de las estanterías se traducía en una propuesta de lectura a partir incluso del desconocimiento: no necesariamente el “lector” debía saber lo que estaba buscando.

En este caso, quiero derivar hacia la lectura de la estantería de las desaparecidas video tiendas o de alquiler de video (películas), las cuales resultaban una propuesta de seducción doble: la de la imagen y la del texto, pues tenemos allí la carátula de la película—DVD—, que lleva impreso el afiche respectivo y a su vez los textos descriptivos, las sinopsis correspondientes. Pero también se debe considerar las categorías de cada estante: Acción, Terror, Comedia, Clásicos, etcétera. Son estas que nombro las más tradicionales, las que agrupan por géneros comerciales. Pero también conocimos otras categorizaciones, dependiendo de las tiendas: las de Autor, Director, Actor, Películas Independientes, Europeas, De Culto, Recomendaciones especiales (de la tienda o de los empleados). Solíamos encontrar allí un ánimo taxonómico que buscaba salir de las categorías tradicionales para aportar otros niveles de “lectura”.

La imagen, en cualquiera de los dos casos, contribuía a la formación, a la educación, a la selección cultural. El viaje a través de las estanterías se traducía en una propuesta de lectura a partir incluso del desconocimiento: no necesariamente el “lector” debía saber lo que estaba buscando. Los estantes eran una invitación a la aventura, a la búsqueda, al descubrimiento de joyas cinematográficas por parte del interesado. El universo se encontraba abierto y a la vista. La

segmentación, las distintas categorías taxonómicas, se exhibían ante todos, para todos. Esa amplitud de la imagen, esa orgía ofrecida a la mirada, era una invitación al conocimiento, incluso, como se ha dicho, a partir del grado cero. Muchos aprendimos así: íbamos a las tiendas/clubes de videos a recorrer el muestrario, en muchas ocasiones sin destino específico sino más bien llevados por la idea de la iluminación.

La imagen jugaba un papel importante en tales momentos, al igual que las categorías que se apartaban del canon genérico. Estas clasificaciones excepcionales eran vitales para el sondeo y la adquisición de conocimiento, pues solían llevar a otros lugares distintos a los del gran mercado, o mostraban las particularidades de este. Sin irnos lejos del centro, una categoría como la de Director nos presentaba la cinematografía disponible de un determinado autor, y esto nos permitía hacer un cajón o un armario cinéfilo mucho más completo, más allá de disfrutar tan solo de una película. La categoría Director permitía establecer conexiones, relacionar obras del mismo cineasta, comparar, nos proponía profundidad. Es decir, se nos permitía de este modo una lectura más específica, detallada en torno a un hecho cultural, como es el conjunto de filmes de un mismo autor.

LA PÁGINA EN BLANCO

Si bien hoy en día tenemos un acceso gigantesco a la información por medio de Internet, la forma de acceder a ella parte de un espacio en blanco (la simplicidad “blanca” del motor de búsqueda). Es tan múltiple ese universo de información que se funde al blanco, que no hace más que quedarse abierto como una invitación a lo proteico. No hay nada más allí que la espera, el silencio de un dios que puede tomar tantas formas que de entrada no tiene ninguna. Ese vacío, sin palabras, sin imágenes, resulta un desierto involuntario. Estamos allí ante la pérdida de la imagen y del texto que nos seduce.

Bien puede argumentarse que ante esta página en blanco se confronta la curiosidad, el hambre de conocimiento, la búsqueda específica. No obstante, el poder de seducción de la página en blanco no aporta los mismos niveles de la

imagen. La página en blanco incluso nos remite al horror del vacío, a la imposibilidad, a la anulación de una meta. Por otro lado, las redes sociales han acelerado la vida de la información, y el conocimiento se sepulta ante las seducciones inmediatas (que las hay): la aceleración de la información se traduce en el vértigo del estar al día, lo que impide la lectura profunda y promueve la superficie: llenamos la página en blanco con la desesperación de la inmediatez. El *horror vacui* se satisface en la huida acelerada, pues el miedo a la profundidad muta en vicio del vértigo. Más que seducción estamos frente a la pornografía de la velocidad. En la página en blanco no hay nada porque todo está en fuga. Esto ha creado, según lo veo, una configuración de búsqueda del conocimiento superficial que se traduce en la despreocupación por lo que no está a la vista. Blanco sobre lo blanco. La lectura profunda, la lectura seducida, siempre ha sido, cómo no, un segmento que atañe a un grupo más cerrado; no obstante, siento que las posibilidades del flujo de información han ido quedando ocultas. Paradójicamente, en los tiempos de la imagen, la imagen se va ocultando o volviéndose, para irnos con Baudrillard, una transparencia de seducciones vacías, de satisfacciones instantáneas. En Instagram, por ejemplo, nos miramos a nosotros mismos, en TikTok o Reels montamos nuestros propios espectáculos. Así también la escritura: la velocidad no nos permite quedarnos un mismo tiempo en un tema o leer más allá de lo que tiene unos instantes de vida. Es necesaria la prisa, porque pronto lo que está dejará de importar.

LAS CATEGORÍAS DEL STREAMING

Con el *streaming* ha surgido una nueva estantería. Una estantería que se mueve por estrenos, producciones originales de cada plataforma, algoritmos, *ratings* y categorizaciones tradicionales. Veamos algunas de Netflix: Tendencias, Originales de Netflix, Nuevos lanzamientos, Misterios de TV adictivos, Porque viste X, diez más populares en X país, Comedias, Acción y Aventuras...

Si bien encontramos acá el resurgir de la estantería, también es evidente que buena parte

de ella se encuentra sometida a la instrumentalización del algoritmo. Incluso el mismo estante, con todas sus opciones, se amolda y busca renovarse con base a las selecciones previas registradas. No hay una propuesta externa de otras lecturas: estas vienen generadas desde tus elecciones anteriores. La personalización es, por supuesto, segmentada, podríamos decir que cerrada. No admite otras posibilidades. La discusión es, sin embargo, compleja: ¿No es acaso esto lo deseable? ¿No soñamos desde siempre con el servicio personalizado? ¿No buscamos la atención exclusiva?

Más que seducción estamos frente a la pornografía de la velocidad. En la página en blanco no hay nada porque todo está en fuga. Esto ha creado, según lo veo, una configuración de búsqueda del conocimiento superficial que se traduce en la despreocupación por lo que no está a la vista.

Con todo, con la llegada del *streaming* estamos ante un nuevo universo de opciones, donde una vez más la imagen y el texto juegan a la seducción. La página en blanco se ha desplazado un tanto, y ahora se abre el menú del *streaming* que, obediente al algoritmo, busca llevarnos directamente a nuestro universo particular de predilecciones. Estamos volviendo, si se quiere, a la lectura de la estantería seductora, con sus especificidades secuenciales, probabilísticas, robóticas, por supuesto.

Netflix también cuenta con otras categorizaciones que nos recuerdan a aquellas que se apartaban del canon genérico en las antiguas tiendas de alquiler de video. Nombro tan solo tres: Programas aclamados por la crítica, Documentales y Películas Premiadas. No hay, eso sí, apartados tales como el de directores con nombres propios, como podría ser uno para Gus Van Sant, Charlie Kaufman o Carlos Saura. Esto, por supuesto, en caso de que Netflix contara con varias películas del cineasta como para conformar un paquete o categoría. Se deriva de allí que la compra de la programación no contempla esta perspectiva.

DOSSIER

LA VUELTA A LA IMAGEN

Tales estanterías y sus categorías cuentan, por supuesto, con imagen. Netflix, en comparación, por ejemplo, con Amazon, presenta un mejor diseño del “póster” (no lo es exactamente porque no se usa el póster original, propio del film, sino que se apela al diseño interno de Netflix). Este es de buen tamaño y se presenta en vertical. Gracias a tal disposición vertical hay más espacio para el juego entre la imagen y el título del programa, texto que suele tener buen tamaño de lectura. Las imágenes con frecuencia son atractivas y buscan jugar con la seducción.

Si bien la imagen juega un papel importante en la selección, las sinopsis argumentales –me limitaré a Netflix– carecen de sentido de seducción. Esto ocurre incluso en las dos sinopsis que ofrece el servicio: en la primera, la del menú general, y en la segunda, cuando ya se selecciona la película para verla u obtener más información.

En Amazon, por el contrario, la presentación del “póster” es horizontal, lo que pone en desventaja al título, texto que, por dicha razón, es más pequeño y de lectura esforzada.

No obstante, en el servicio que sea, la vuelta a la estantería y a la necesidad de la seducción de la imagen resulta un hecho alentador que se contrapone a la página en blanco de los impertérritos motores de búsqueda.

LA CRISIS DE LA SINOPSIS

Si bien la imagen juega un papel importante en la selección, las sinopsis argumentales –me limitaré a Netflix– carecen de sentido de seducción. Esto ocurre incluso en las dos sinopsis que ofrece el servicio: en la primera, la del menú general, y en la segunda, cuando ya se selecciona la película para verla u obtener más información. Por lo general, resultan textos como plantillas, generalizaciones que apuntan a centrar su atención en los elementos básicos de lo argumental, sin abstracciones que puedan hacer que el lector/espectador entienda que el contenido lo obligará a prestar demasiada atención o

a pensar en temas complejos. Es como si se buscara que el lector/espectador tan solo reciba la historia sin procesarla, sin que le quede nada en especial de ello y a otra cosa.

Dejo algunos ejemplos de sinopsis. Me limito a ellas y no a las fichas técnicas, de género o de premios que también acompañan a las sinopsis.

Burning

- ▶ Primer texto: Cuando la ve con un hombre rico y flemático, empieza a sospechar que algo anda mal, tal vez no se equivoque.
- ▶ Segundo texto: Un aspirante a escritor llega al aeropuerto a buscar una antigua amiga de la escuela que vuelve de África, pero sufre cuando ve que ella llega con otro hombre.

Psicosis

- ▶ Primer texto: En esta nueva versión del clásico de los 60, Marion Crane se hospeda en el Motel Bates y se topa con Norman Bates, un hombre que oculta muchos secretos.
- ▶ Segundo texto: Se repite el primero.

Pienso en el final

- ▶ Primer texto: En un viaje en auto descubre que algo va mal. No con su novio, ni con su familia, ni con su propia realidad fragmentada.
- ▶ Segundo texto: Nada es lo que parece cuando una mujer repleta de dudas sobre su reciente relación amorosa acompaña a su novio a un viaje en carretera a visitar la granja de sus padres.

En ninguno de los tres casos, se nombra la preminencia de los directores, a saber: Chang-dong Lee, Gus Van Sant o Charlie Kaufman. Tampoco, tal como se ha dicho, se hace referencia a complejidades temáticas o abstracciones. Da la sensación de que se rehuyera estos asuntos, como si fuesen plagas indeseables que pudiesen alejar al lector/espectador.

En todo caso se apela a lo más genérico y superficial, una vez más, como rehuyendo caer

en complejidades indeseables. Tan genérico resulta, que en *Burning* y en *Pienso en el final* el texto es tan impersonal que ni siquiera están presentes los nombres de los personajes (pequeño detalle que ayudaría a crear una sensación de cercanía con el contenido).

Sospecho que hay una estandarización de las sinopsis. Pareciera no considerarse una herramienta indispensable de seducción. Con el algoritmo se pretende segmentar y ofrecer películas adecuadas a nuestro gusto, la sinopsis, por lo contrario, pasa por el rasero a los lectores/espectadores y estandariza. Es obvio que personalizar las sinopsis sería hartamente complejo, sin embargo, no deja de haber recursos para crear textos más cercanos (como la señalada inclusión de los nombres de los personajes). Hace ruido, más que evidente, ese binomio segmentación/estandarización.

CERRANDO EL CAJÓN

Hablo, por supuesto, desde ciertos atisbos y nada que he estudiado a fondo. Aquí presento tan solo ideas, aproximaciones. Espero, eso sí, que haya quedado claro que no argumento sobre la pérdida de las tiendas de video (y de allí de las librerías y las tiendas de discos) desde una romántica nostalgia, sino desde las relaciones de lectura imagen/texto y conocimiento/cultura que he sentido se han perdido con la desaparición de las estanterías de estos locales físicos.

Creo, sí, que el *streaming* abre un nuevo camino de renovadas lecturas. Pienso también en servicios como Mubi, que comienzan a ofrecer una segmentación aún más específica con respecto al cine de culto, de arte e independiente. Mubi, según el servicio mismo pontifica, asume un público muy específico y es allí donde está presente la selección del contenido por parte de un curador (programador) especializado en cine.

Así leemos en su descripción de la página web (en el apartado “Sobre”): “Desde nuevos directores hasta cineastas premiados. De todo el mundo. Películas preciosas, interesantes e increíbles –una nueva, cada día. **Siempre elegidas por nosotros**”.

El subrayado mío resulta significativo: pareciera no existir un algoritmo que elige por ti, sino la intervención de un grupo de programadores de gusto cinéfilo encargados de seleccionar películas con pinza, bajo sus criterios “humanos”.

Hay pues por allí un camino que explorar con relación a estas lecturas retomadas de las estanterías audiovisuales, antaño de locales físicos, ahora digitales. ¿Serán acaso renovadas oportunidades para la imaginación creadora, nuevas seducciones de estantería que aportarán lectura profunda, material para el cajón, esa “reserva insondable de los ensueños de intimidad”? Para cerrar, viene bien traer aquella frase que sentencia que lo que no se muestra, no se vende. Cierto, lo que no se muestre no se vende. Ni tampoco se aprende.

FEDOSY SANTAELLA

Licenciado en Letras. Escritor, con varias novelas y premios en su haber. Candidato a Magister en Filosofía. Profesor de pregrado y posgrado en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

Notas

- 1 BACHELARD, Gastón (2000): *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Página 81.

DOSSIER



La representación de Venezuela en las fotografías de William Nephew King y el inicio del fotoperiodismo en Venezuela

CARLOS ARVELAIZ

El presente trabajo realiza un análisis de la evolución técnica de la fotografía en el siglo XIX, y su influencia en los inicios del fotoperiodismo y el foto reportaje de guerra.

INTRODUCCIÓN

Desde que Gutenberg inventase los tipos móviles en 1441, los avances en técnicas de impresión no habían sido significativos; con la aparición de la fotografía se puede afirmar que, “[...] tras Gutenberg, la segunda gran aportación en el desarrollo de la imprenta surge con el nacimiento de la fotomecánica”¹. Para 1855, habían transcurrido diecinueve años desde que el proceso de captura química y mecánica de una imagen se mostraba al mundo; desde entonces, el *daguerrotipo* francés y el dibujo *fotogénico* inglés, evolucionaban constantemente alcanzando mejores resultados que mostraban imágenes más claras, enfocadas con procedimientos más complejos de realizar.

LA EVOLUCIÓN TÉCNICA DE LA FOTOGRAFÍA Y EL SURGIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO BÉLICO

En el *daguerrotipo*, se utilizaban láminas pulidas de plata y cobre, sensibilizadas y

expuestas a la luz dentro de una cámara produciendo una imagen única; esta técnica no se usó con frecuencia en Inglaterra, donde se impuso el uso del *dibujo fotogénico*, un procedimiento de fotosensibilidad sobre una hoja de papel preparada con agua salada, nitrato de plata que, expuesta a la luz, producía una imagen invertida, conocida como *negativo*, permitiendo la reproducción de varios positivos. Este procedimiento fue patentado como *calotipo*. Posteriormente, el *ambrotipo* o *colodión húmedo* sería el proceso más usado, mediante una emulsión húmeda sobre una placa de vidrio, combinando la precisión del *daguerrotipo* y la reproductibilidad del *calotipo*, siendo necesario que la emulsión líquida fuese preparada, expuesta y revelada en poco tiempo, requiriendo el traslado de un laboratorio móvil cuando las imágenes fueran realizadas fuera del estudio fotográfico².

La técnica fotográfica relanzaba sus objetivos con cada avance técnico alcanzado, permitiendo registrar información sobre el mundo, al mismo

DOSSIER

tiempo que alcanzaba a registrar el espíritu del momento y haciendo posible, en 1855, el registro de un conflicto bélico. El fotógrafo británico Roger Fenton, recibió el encargo de la firma de impresores Thomas Agnew & Son y de la Casa Real Británica para retratar las tropas y campamentos militares desplegados en la península de Crimea. Se le sugirió realizar imágenes que humanizaran el conflicto, debiendo alejarse de fotografías de heridos y fallecidos en el campo de batalla, y asumiendo la serie fotográfica como una campaña de propaganda para el Imperio Británico.

El nacimiento de los reportajes fotográficos está muy relacionado con el abandono del *daguerrotipo* y con el desarrollo del procedimiento del *colodión húmedo*, permitiendo exposiciones rápidas, y hasta soñar con la instantaneidad. El operador de la cámara fotográfica ha podido ser testigo y registrar lo ocurrido en cualquier lugar del mundo.

La evolución de la técnica fotográfica permitía trabajar fuera de un estudio; sin embargo, aún debía lidiar con el transporte de un furgón a modo de cuarto oscuro, así como del equipo fotográfico necesario para trabajar en *colodión húmedo*, una técnica que requería la preparación de la emulsión y revelado de la imagen *in situ*, dentro de los minutos anteriores y posteriores a la toma fotográfica³. Fenton tomaría más de trescientos negativos en placas de vidrio, destacando en su serie los retratos de oficiales y personas destinados en Crimea que posaron deliberadamente para la cámara, además de algunos escenarios donde se produjeron batallas, llegando a encontrarse en fuego cruzado mientras trabajaba⁴.

Si bien el trabajo de Roger Fenton marcó el camino en el fotoperiodismo bélico, el húngaro Carol Popp de Szathmari dejaría un registro diferente de Crimea mostrando una visión casi total de la guerra, con tomas de ambos bandos y las consecuencias del conflicto, a diferencia del poco beligerante portafolio de Fenton, que vio limitado su trabajo a la visión que dispuso la Corona Británica⁵.

En 1861, un nuevo frente asumiría el relevo fotográfico del fotoperiodismo bélico, la guerra civil norteamericana dejaba un legado visual que rompía con los pensamientos románticos que idealizaban la guerra, para mostrar crudas imágenes de la dimensión del conflicto; ahora la fotografía no estaría al servicio de una asignación particular, todos los bandos enfrentados –unionistas y confederados– requerirían de imágenes que sirviesen para decantar el pensamiento popular, llegando a ambientar el escenario al gusto de un espectador interesado⁶.

La fotografía en la guerra civil norteamericana mostraría desde retratos individuales, grupales, toma de prisioneros, caídos en combate, y la tarjeta de visita, el cual sería el producto fotográfico más conocido, convirtiéndose en el recuerdo gráfico por excelencia. Entre los muchos fotógrafos que capturaron este momento histórico destacó Mathew Brady, retratista de Abraham Lincoln y José Antonio Páez. Sus contactos le permitieron formar parte del frente en las zonas de combate, y realizar un reportaje fotográfico en zona caliente, aceptando todo el riesgo que esto supondría para su vida y el de sus colaboradores. Brady dispuso de un laboratorio fotográfico móvil al que bautizó como *buggy*. Siendo este carro un blanco fácil en la línea de fuego fue destruido en repetidas ocasiones, como en la batalla de *Bull Run*, donde el fotógrafo casi perdería su vida⁷.

Las fotografías de Brady corresponden a toda una serie de retratos de oficiales, suboficiales y soldados rasos de ambos bandos combatientes, a los que vendía sus imágenes en formato de tarjeta de visita, además de instantáneas de enterramientos, como los realizados en Virginia a los soldados confederados y que fueron expuestos en 1862 bajo el nombre de *Los muertos de Antietam*, creando gran revuelo en la sociedad de la época por la seriedad y crudeza de la guerra, con la presencia de cadáveres nunca antes vistos de esta manera entre los americanos⁸.

El nacimiento de los reportajes fotográficos está muy relacionado con el abandono del *daguerrotipo* y con el desarrollo del procedimiento del *colodión húmedo*, permitiendo exposiciones rápidas, y hasta soñar con la instantaneidad. El

operador de la cámara fotográfica ha podido ser testigo y registrar lo ocurrido en cualquier lugar del mundo. La guerra de Crimea abrió la caja de pandora para el fotoperiodismo de guerra, y el empleo de la palabra “reportaje” comenzó a usarse durante la guerra de Secesión de los Estados Unidos de América. La evolución técnica de la fotografía permitió la movilidad del fotógrafo, que alcanzó a capturar además la segunda guerra del Opio (1856-1860), la guerra Franco Prusiana (1870-1871), las guerras coloniales, la guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y otros conflictos como la Comuna de París (1871) donde los defensores de esta comuna no dudaron en dejarse fotografiar; sin embargo, dichos retratos fueron su sentencia de muerte ya que sirvieron para que la policía les identificara, condenara y posteriormente fusilara⁹.

Rápidamente, las cámaras se fueron fabricando más ligeras y con visor directo, lo que facilitaba la captura de la imagen. En 1881, George Eastman fundó una fábrica de placas secas, dejando atrás las complicaciones del *colodión húmedo*, y en 1885 presentó la película *Eastman American*, la primera película fotográfica transparente utilizada hasta la llegada de la fotografía digital.

En 1888 George Eastman funda la Eastman Kodak Company, lanzando al mercado la cámara Kodak con el eslogan “*You press the botton, we do the rest*”. El aparato fue diseñado para que una vez finalizadas las exposiciones la película se enviase a la fábrica para su revelado y la posterior recarga de la cámara. Un año más tarde sale al mercado la primera película transparente en rollo. Este avance fotográfico llegaría tempranamente a Venezuela de la mano de un visitante norteamericano que alcanzó a documentar “[...] las tropas, los macheteros y las mujeres que acompañaron al General Joaquín Crespo en su Revolución Legalista de 1892”¹⁰. Una vez más la evolución técnica permitía aprovechar la cámara para registrar el pasado; así, el *fotorreportaje* de guerra y la fotografía social dejarían de lado la rigidez del estudio fotográfico para dar inicio al fotoperiodismo en Venezuela.

EVOLUCIÓN TÉCNICA DE LA FOTOGRAFÍA EN VENEZUELA EN EL SIGLO XIX

Antes que el primer equipo fotográfico llegara a Venezuela, la técnica fue reseñada por Antonio Leocadio Guzmán en el periódico *El Venezolano*, con las siguientes palabras:

EL DAGUERROTIPO – Por este invento extraordinario se obtiene la imagen de cualquier objeto material, no ya con semejanza, sino con absoluta identidad. Es la luz del sol la que hiriendo el cuerpo, lo refleja tal cual es, en la plancha preparada. Representar los objetos tales como son, es por consiguiente, la obra del Daguerrotipo; y lo adoptaremos por título cada vez que en la noble tarea que hemos emprendido, nos propongamos presentar a nuestros lectores el verdadero retrato de un ente moral: el de las personas queda, para los que no saben tratar las materias [...] Hoy al hablar de los partidos, daremos su verdadera imagen. Desentrañaremos sus secretos y justos, les concederemos lo que tienen de bueno y revelaremos sus defectos.¹¹

Sin aún conocer los resultados de esta invención, el *Correo de Caracas*, contesta a Guzmán:

DAGUERROTIPO – Es la luz del sol (dice El Venezolano) que hiriendo el cuerpo lo refleja tal cual es, en la plancha preparada. Por esta peregrina definición queda comprobado que para obtener los mágicos resultados de aquel invento, no son precisos la cámara oscura ni demás aparatos empleados hasta ahora, y que Mr. Daguerre es una solemne petaca comparado con nuestro porta-estandarte de Oposición, a quien la política no debe menos que las ciencias y arte en materia de invenciones.¹²

Los inicios de la actividad fotográfica en Venezuela están relacionados con Antonio Damirón, ciudadano de origen francés quien presuntamente mostró, en 1840, el primer daguerrotipo en el país, un autorretrato que se había tomado en París, trayendo además la maquina daguerriana. Este hecho fue también reseñado en *El Venezolano*, el 7 de diciembre de 1840:

El señor Antonio Damirón, antiguo convecino nuestro, bien y ventajosamente conocido en el país, acaba de llegar de Francia, la tierra de su nacimiento, que ha tenido el placer de visitar. Hombre

DOSSIER

ilustrado y amante de los progresos no quiso venirse sin traernos alguna muestra de los adelantos de la ciencia y de las artes en aquella capital de la cultura del continente europeo. El se dedicó a aprender los procedimientos del sistema inventado por Daguerre en estos días últimos, para representar los objetos por la acción de la luz en una imagen absolutamente perfecta.

Le evolución técnica de la fotografía permitió su masificación; con la posibilidad de realizar reproducciones en papel llegaron las tarjetas de visita y, en 1889, el *Zulia Ilustrado* publicó la primera imagen en un medio de comunicación impreso.

Después de haberlo aprendido el Señor Damirón quiso ensayarse en su propio retrato y dispuestas las cosas en modo conveniente, se sentó a que lo retratará la luz, lo cual resultó en menos de diez minutos, con tal exactitud que excede a todo lo que pueda imaginarse el que no haya visto un retrato por medio de este arte. El Señor Damirón lo ha traído y muchas personas lo han visto sin cansarse de admirar su semejanza. Tiene una singularidad lo que retrata el Daguerrotipo y es que examinado con un lente de aumento y más todavía con un microscopio, se aumenta infinitamente la semejanza de la copia con el original. [...] Este retrato por ejemplo que a la simple vista tiene un chaleco blanco presenta las flores labradas a aun el hilo de la tela, porque tan finas y delicadas son las impresiones de la luz. Imposible hubiera sido para un hombre tan amante del país y todo progreso como lo es el Señor Damirón, volver a Caracas sin traer consigo todo el aparato necesario del sistema de Daguerre y tenemos el gusto de anunciar que está dispuesto a ejercer este arte luego que descanse de las fatigas de su viaje.¹³

El daguerrotipo traído por Damirón pudo ser la primera imagen de esta técnica en Venezuela, aunque no llegó a ser el pionero en ejercer el oficio ya que, para su pesar, se le extravió un “[...] cajoncito de madera amarilla [...] contiene varios frasquitos, uno con mercurio, otro con ácido, [...] unas planchas de cobre plateadas, un lente montado en cobre y varias otras cositas”¹⁴.

Este incidente le alejó de ser el primer operador de daguerrotipo en el país, pero su presencia es el punto de inicio de la historia de la fotografía en Venezuela; Damirón transfirió el testigo a Francisco Goñin, ciudadano de origen español que viajó al país por cuatro meses, trayendo consigo “[...] ‘un aparato para hacer retratos por el sistema de Daguerre’, según la nota en la prensa, se encontraba en Venezuela para ‘introducimos este precioso invento del siglo XIX’”¹⁵. Antes de retirarse del país, ofreció sus dos cámaras en venta “[...] con todo el aparato necesario para sacar retratos y copias por el sistema Daguerre [...] objetos que ni ha habido ni probablemente serán importados para vender en este país y cuya utilidad es incensario recomendar”¹⁶. Con la partida de Goñin, sería José Salva el segundo daguerrotipista en el país y, a partir de entonces, este oficio sería practicado de manera tímida por otros operadores.

Desde ese momento Caracas vería desfilar varios daguerrotipistas, en su mayoría provenientes de Estados Unidos, quienes se instalaban en la ciudad por pocas semanas. Se destaca, en 1843, a *Fernando Le Bleux*, quien funda la primera academia de daguerrotipo en el país.

En 1842, el decreto sobre *Patentes de invención, mejora e introducción de nuevos ramos de industria*, dictado por José Antonio Páez, permite iniciar un seguimiento documental a la evolución de la fotografía en Venezuela. El 12 de mayo de 1852, el fotógrafo francés Basilio Constantín, radicado en Caracas, solicitó al presidente José Tadeo Monagas el “[...] privilegio para el arte que ha introducido de sacar retratos en papel por medio de la máquina daguerreana o cámara oscura en toda perfección”¹⁷.

El expediente que sustanció esta solicitud, contiene una precisa descripción del procedimiento utilizado por los primeros fotógrafos. Esta innovación, conocida como *Calotipo*, era una técnica que permitía reducir los costos de producción, así como la reproducción de la imagen. Constantín recibió el derecho de explotación en exclusividad de esta técnica por cuatro años, y una vez transcurrido este tiempo, la actividad fotográfica se abrió a la práctica de distintas personas, entre las que han destacado por

su participación en exposiciones nacionales e internacionales los fotógrafos Próspero Rey, Isaac José Pardo –primer venezolano en estudiar fotografía en el extranjero–, Martín Tovar y Tovar, Antonio Salas, Federico Lessmann, Arturo Lares, Enrique Avril y varios miembros de la familia Manrique.

Le evolución técnica de la fotografía permitió su masificación; con la posibilidad de realizar reproducciones en papel llegaron las tarjetas de visita y, en 1889, el *Zulia Ilustrado* publicó la primera imagen en un medio de comunicación impreso. Las imágenes dejaban de ser de uso exclusivo del retrato, aunque bien Pal Rosti había usado un equipo de daguerrotipo para fotografiar el país, y se conocían varias imágenes de la ciudad de Caracas y su transformación. En 1892, Jesús María Herrera de Irigoyen editaría *El Cojo Ilustrado*, una revista quincenal que haría de la fotografía una herramienta visual frecuente y, conjuntamente con el trabajo de William Nephew King, se iniciaría el trabajo del reportero gráfico en la prensa venezolana.

LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN VENEZUELA

El criterio historiográfico comúnmente utilizado para la historia de la fotografía ha estado definido por la evolución técnica del oficio, siendo necesario considerar el contexto histórico para comprender el temprano y, a su vez, lento desarrollo de la fotografía en Venezuela, así como la influencia política, socioeconómica y la relación entre el fotógrafo, el fotografiado y el espectador de la obra¹⁸.

La delimitación de la historia de la fotografía en Venezuela en distintas etapas, permite destacar la evolución de su contenido distinguiendo principalmente al inicio como una fotografía pictorialista, en el que se destaca la relación elitista de los retratos de estudios fotográficos que, salvo con fugaces excepciones, no pierden esta característica durante casi todo el siglo XIX¹⁹.

En el periodo comprendido entre 1841 y 1889, año en que se publica la primera imagen en una revista en Venezuela²⁰, el retrato realizado en estudios era la modalidad imperante en el oficio fotográfico del siglo XIX, sin embargo, en la década de 1840, el fotógrafo J.T. Castillo ofreció

captar las imágenes de las víctimas de las epidemias que sacudían a la población²¹. Se desconoce si estas imágenes se llegaron a realizar, pero este sería el primer intento de una fotografía de corte periodístico realizado en el país²².

El criterio historiográfico comúnmente utilizado para la historia de la fotografía ha estado definido por la evolución técnica del oficio, siendo necesario considerar el contexto histórico para comprender el temprano y, a su vez, lento desarrollo de la fotografía en Venezuela, así como la influencia política, socioeconómica y la relación entre el fotógrafo, el fotografiado y el espectador de la obra.

En 1853 fueron captadas imágenes sobre el terremoto de Cumaná, y cuatro años más tarde la fotografía ingresa indirectamente en la prensa venezolana publicándose dos grabados en el *Diario de Avisos y Semanario de las Provincias* de una representación de la operación de rostro practicada a un paciente en Maracaibo²³. Al contrario de otros países, la práctica de hacer grabados a partir de la fotografía no era común en Venezuela, las fotografías de Pal Rosti fueron realizadas con fines científicos, y no llegaron a ser utilizadas para publicaciones en el país.

En el campo del retrato, algunos pueden ser considerados de tipo periodístico por la prominencia del fotografiado, conociéndose los retratos del comandante Leonardo Espinosa, conocido por ser quien dio la voz de arresto al general Julián Castro en el golpe que le destituyó como jefe de Estado, así como los retratos realizados a José Antonio Páez y Antonio Guzmán Blanco, que si bien no llegaron a ser publicados en la prensa, podían ser observados en estereoscopios y tarjetas de visita. Estos mecanismos de difusión fotográfica son considerados como los primeros avances de fotografía periodística en el país²⁴.

La corta experiencia de la fotografía impresa, iniciada por *El Zulia Ilustrado*, fue madurada a partir de 1892 por *El Cojo Ilustrado*, una revista que destacó entre sus propósitos el de establecer

DOSSIER

el fotograbado en Venezuela, ubicando a la publicación en la renovada tipografía aplicada al periodismo, que ya se conocía en Europa y Estados Unidos a finales del siglo XIX²⁵. Jesús María Herrera de Irigoyen, fundador de la publicación, no solo había viajado a Europa para traer un moderno taller de fotograbado mecánico, sino que realizó un esfuerzo por ubicar fotografías de todo el territorio nacional. La revista, a partir de su cuarto número, promocionaría la cámara fotográfica “Bolívar”, de características similares a la Kodak Nro. 1, destacando en el número 57 del año 1892, la publicación de una carta del corresponsal de guerra del *New York Herald*, William Nephew King, en la que recomendaba el equipo fotográfico, por usar película de celuloide, ser liviana y manejable, obteniendo ventajas sobre otros equipos que usaban placas de vidrio o metal, con complicados procedimientos de exposición y revelado²⁶.

El trabajo de King no fue conocido en Venezuela, no había existido mención de estas fuentes en el balance historiográfico existente sobre la Revolución Legalista hasta que la dedicada investigación de la historiadora Inés Quintero descubrió una serie de documentos inadvertidos que se encontraban bajo la custodia de la Academia Militar de Venezuela.

LA REVOLUCIÓN LEGALISTA Y EL INICIO DEL FOTOPERIDISMO EN VENEZUELA

El corresponsal de guerra Richard Harding Davies había visitado Venezuela en 1893, alcanzando a escribir la obra *Three gringos in Venezuela and Central America*²⁷, un libro que aporta interesantes descripciones del país durante los tiempos de Joaquín Crespo. Durante esta época el teniente William Nephew King había sido condecorado por el general Joaquín Crespo con la *Orden del Busto del Libertador en su cuarta clase*, por servicios distinguidos a la patria. El teniente King había manifestado a sus lectores de la publicación norteamericana *Harper's Review*, la simpatía por la Revolución Legalista y su respuesta ante “[...] la arbitraria pretensión continuista de Andueza Palacio”²⁸.

Los reportes realizados por King, corresponsal de prensa de *New York World* y *Haper's Weekley*, describen su admiración por la destreza militar de Crespo, así como “[...] la disposición de ánimo de un ejercito de macheteros [...] para hacerse de las armas y equipos del enemigo”²⁹. “The venezuelan episode”, “The civil war in Venezuela”, “The revolution in Venezuela”, “Crespo's great victory” y “A story of Venezuela's revolution”, fueron los títulos de las crónicas publicadas en Nueva York. Las últimas habían sido ilustradas por sugerentes fotografías de la Revolución Legalista³⁰.

La experiencia de King no se limita a la narración de los hechos que atestigua, como la llegada de la avanzada de Crespo a La Guaira, sino el relato visual de una inédita serie de fotografías circulares que registran las contiendas civiles del siglo XIX venezolano, revelando una realidad gráfica que ha podido vencer el olvido del pasado.

Las fotografías contenidas en el album *Souvenirs of Revolution in Venezuela. Joaquín Crespo Chief or Revolution, Andueza Palacio President of Venezuela, with instantaneus photographs taken on the battele fields. 1892.*³¹, realizadas para el “ovalito del huecograbado de la prensa ilustrada de la época”, se corresponden a la estética fotográfica de la recién conocida cámara *Kodak Cien Vistas*, con sus imágenes circulares de cinco centímetros de diámetro. Esta cámara se entregaba cargada de película y, una vez utilizada, el fotógrafo aficionado enviaba la cámara a la fábrica, donde se procesaba el rollo y se le regresaba la cámara al cliente nuevamente cargada, con los negativos revelados y las copias en positivo.

“Soldados, troperas y niños guerreros, campamentos y enfermerías. Ejercicios y aprestos, momentos de celebración”³², una mirada a la Venezuela en guerra del siglo XIX, contenidas en un legado fotográfico invaluable. El trabajo de King no fue conocido en Venezuela, no había existido mención de estas fuentes en el balance historiográfico existente sobre la Revolución Legalista hasta que la dedicada investigación de la historiadora Inés Quintero descubrió una serie de documentos inadvertidos que se encon-

traban bajo la custodia de la Academia Militar de Venezuela.

La colección esta integrada por casi cien fotografías de las tropas que acompañaron al general Joaquín Crespo en 1892; hombres, mujeres, macheteros, veteranos y jóvenes, ejército en formación y suministros de guerra. Un impresionante hallazgo que describe la precariedad de la contienda, de los soldados, una realidad que se distancia de los hasta ahora *elitescos* y encargados retratos de los estudios fotográficos caraqueños. Estas fotografías aparentemente vernáculas, contienen una serie de retratos de la vida social en la Venezuela del siglo XIX, que no habían alcanzado la pertinencia o el interés de los lentes de la fotografía pictorialista típica de la época.

El trabajo fotográfico de William Nephew King, inadvertido por años, y actualmente publicado y acompañado de un estudio preliminar de Inés Quintero, constituye el primer trabajo fotoperiodístico en Venezuela. A pesar de no haber sido publicado en el país, sus imágenes fueron capturadas con la intención de ilustrar (como lo habían hecho Roger Fenton y Mathew Brady) la actualidad socio política en Venezuela. La evolución de la técnica fotográfica, la simplicidad de transportar las nuevas cámaras, la facilidad en poder delegar el laboratorio en un tercer experto, y la conexión del número de imágenes que integran el álbum con la longitud de la película contenida en la *Kodak Nro 1*, demuestran cómo el avance de la fotografía permitía irrumpir en una nueva etapa del oficio fotográfico, haciendo posible que la cámara se ocupase de una realidad distinta a la costosa producción de imágenes conocida hasta entonces.

CONCLUSIÓN

En el uso de la fotografía como fuente para la historia se entrecruzan dos elementos a considerar: Historia y memoria. Estos elementos deben ser tratados por el historiador de dos formas diferentes, entendiendo de manera independiente a la fotografía como objeto de estudio (historia de la fotografía) y la fotografía como instrumento de estudio para la historia (historia a través de la fotografía).

Este método debe considerar a la imagen como un documento portador de múltiples significados tomando en cuenta la naturaleza del registro, siendo necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto fotográfico, así como el análisis técnico e iconográfico que considere los elementos que intervienen en el proceso de comunicación. Las fotografías contienen ambigüedades, son portadoras de significados no explícitos y de omisiones deliberadas, que deben ser adecuadamente descifradas. Su potencial informativo podrá ser alcanzado en la medida que estos fragmentos sean contextualizados en el entorno histórico, atendiendo a las realidades sociales, políticas, económicas, religiosas, artísticas y culturales circunscritas en el tiempo y espacio en que se realizó el acto fotográfico.

El extraordinario e inedito trabajo de William Nephew King contiene un valioso volumen de información visual que merece superar la ilustración de sus crónicas y está llamado a integrar la evolución historiográfica de la realidad venezolana de finales del siglo XIX.

CARLOS ARVELAIZ
 Maestría en Historia de Venezuela por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).
 Fotógrafo.

Referencias

ABREU Carlos (1990): “La fotografía periodística. Una aproximación histórica”. En: *enfoco*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

BARROSO, Manuel (1995): *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*, Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

COLINA PÍRELA, Arcelia (2001): “Fotografía y élite en la Caracas del siglo XIX”. En: revista *Tierra Firme*. Número 75. Caracas.

DORRONSORO, Josune (1999): *Historia capitulada de la fotografía en Venezuela*. Álbum de Ensayos. Antología de Josune Dorrnsoro. Museo de Bellas Artes.

_____ (1981): *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

DOSSIER

- _____ (1978): *Orígenes de la Fotografía en Venezuela*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.
- GREENOUGH, Sarah (2004): *A new starting point. All the mighty world. The photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- HANNAVY, John (2008): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. V. 1. New York: Routledge.
- HARDING DAVIS, Richard (1896): *Three gringos in Venezuela and Central America*. New York: Harper & Brothers Publishers.
- MARTÍNEZ, Ibsen (2001): *La corresponsalía de guerra. Un género de fin de siglo. Nephew King, testigo y fotógrafo de la Revolución Legalista. Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Caracas: Ministerio de la Defensa.
- NEWHALL, Beaumont (2006): *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2011): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2007): *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra.
- QUINTERO, Inés (2001): *William Nephew King, testigo y fotógrafo de la Revolución Legalista. Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Caracas: Ministerio de la Defensa.
- ROSENHEIM, Jeff (2014): *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- 8 SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 163.
- 9 SOUGEZ, Marie Loup (2007): *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra. P. 386.
- 10 QUINTERO, Inés (2001): *William Nephew King. Testigo y fotógrafo de la Revolución Legalista. Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Caracas: Ministerio de la Defensa. P. 31.
- 11 DORRONSORO, Josune (1978): *Orígenes de la fotografía en Venezuela*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas. P. 4.
- 12 *Ibidem*. P. 5.
- 13 BARROSO, Manuel (1995): *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. P. 19.
- 14 *Ibidem*. P. 20.
- 15 DORRONSORO, Josune (1978): *Orígenes de la Fotografía en Venezuela. Ob Cit.* P. 6.
- 16 *Idem*.
- 17 BARROSO, Manuel. *Ob. Cit.* P. 16.
- 18 COLINA PÍRELA, Arcelia (2001): "Fotografía y élite en la Caracas del siglo XIX". En: revista *Tierra Firme*, número 75. Caracas. P. 477.
- 19 DORRONSORO, Josune (1981): *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar. P. 62.
- 20 *El Zulia Ilustrado*. Tomo I, número 4. Maracaibo, 31 de marzo de 1889.
- 21 DORRONSORO, Josune (1999): *Historia capitulada de la fotografía en Venezuela*. Álbum de Ensayos, Antología de Josune Dorronsoro. Museo de Bellas Artes. P. 12.
- 22 ABREU, Carlos (1990): *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*. En: Foco. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura. P. 255.
- 23 DORRONSORO, Josune. *Ob Cit.* P. 13.
- 24 ABREU, Carlos. *Ob Cit.* P. 259.
- 25 *Ibidem*. P. 260.
- 26 *Ibidem*. P. 262.
- 27 HARDING DAVIS, Richard (1896): *Three gringos in Venezuela and Central America*. New York: Harper & Brothers Publishers. Pp. 221 y ss.
- 28 MARTÍNEZ, Ibsen (2001): *La corresponsalía de guerra. Un género de fin de siglo. Nephew King, testigo y fotógrafo de la Revolución Legalista. Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Caracas: Ministerio de la Defensa. P. 12.
- 29 *Ibidem*. P. 13.
- 30 QUINTERO, Inés. *Ob Cit.* P. 26.
- 31 *Ibidem*. P. 69.
- 32 *Ibidem*. P. 14.

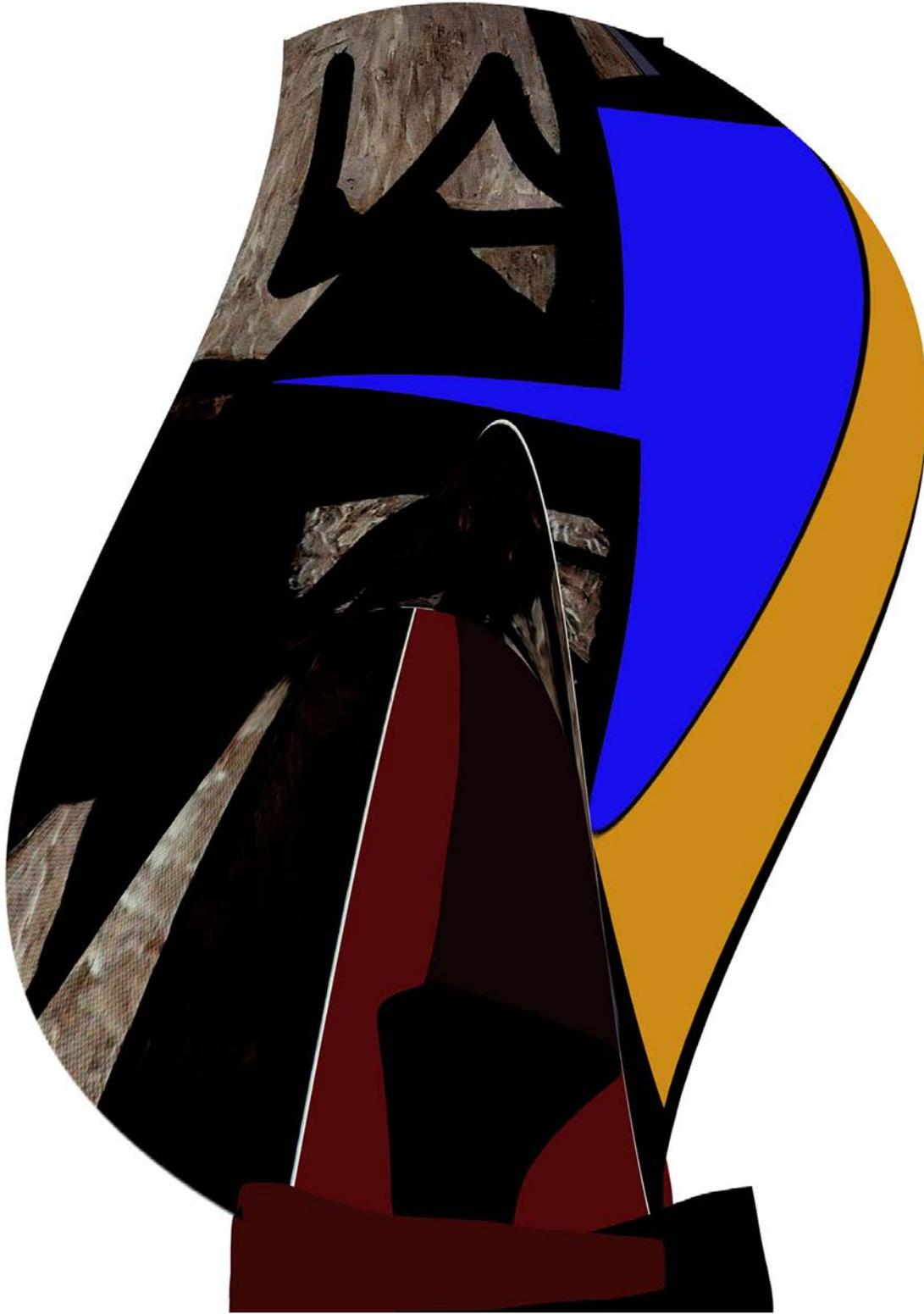
Hemerográficas

El Cojo Ilustrado, Edición Fascimular.

El Zulia Ilustrado, Edición Fascimular.

Notas

- 1 SOUGEZ, Marie-Loup (2011): *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra. P. 183.
- 2 GREENOUGH, Sarah (2004): *A new starting point. All the mighty world, the photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Pp. 5-8.
- 3 NEWHALL, Beaumont (2006): *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. P. 85.
- 4 SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* P. 160.
- 5 HANNAVY, John (2008): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. V. 1. New York: Routledge. P. 1468.
- 6 ROSENHEIM, Jeff (2014): *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art. P. 35.
- 7 *Ibidem*. Pp. 45 – 46.



Galería de papel. *Serie Expansión XVI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

DOSSIER



La fotografía, el fotógrafo y la narrativa de la violencia

WILSON PRADA

El trabajo nos ofrece un desarrollo teórico acerca de la fotografía y la violencia donde se formulan las preguntas: ¿qué función cumple el fotógrafo en la construcción de una narrativa en torno a la violencia?, ¿cómo contribuye la fotografía a sensibilizar al individuo ante la representación de la violencia? El autor trata de responderlas y concluye planteando esta premisa: hasta qué punto nuestras imágenes de la violencia –desde lo testimonial hasta lo estetizado– conforman, a su vez, una forma personal de violencia contra la memoria y los actores de esos eventos.

La fotografía es una de las ventanas a través de la cual se muestran los efectos de la violencia, ya sea con el fin de denunciar los excesos del poder mal concebido o con la intención de mostrar lo que puede ser el destino de quienes pretenden rebelarse contra él, pero no existe esa imagen sin alguien que a partir de sus convicciones e intenciones la construya, o quien por su experiencia la reciba como relato visual; por supuesto damos por entendido que tampoco existe sin un contexto en el que esta narrativa tenga sentido. El presente trabajo nos lleva a plantearnos algunas interrogantes que nos guíen en la lectura de la narrativa de este tipo de fotografía: ¿Qué función cumple el fotógrafo en la construcción de una narrativa en torno a la violencia? ¿Cómo contribuye la fotografía a sensibilizar al individuo ante la representación de la violencia?

La violencia es un hecho extraordinario en sociedades en las que los ciudadanos exigen, proponen, aprueban y acatan leyes; es decir, en un Estado de derecho. Al fallar esta condición el

Es necesario que alguien asuma la responsabilidad de ir a la guerra para mostrar a los demás –a los que se quedan en casa– la naturaleza y el alcance de los peores instintos de la Humanidad.

JAMES NACHTWEY

poder, mal concebido, se desborda en sus acciones irrespetando las mínimas normas de relación humana dando inicio a diversos comportamientos que se ramifican por todos los sectores sociales. Tal situación podemos apreciarla de manera más sensible y visible en países con gobiernos autocráticos o dictatoriales a través de miles de imágenes producidas por quienes son testigos directos o indirectos de ello, ya sea por azar o de manera intencionada, dejando un importante testimonio visual de lo que ocurre ante sus ojos.

Por diversas causas, este fenómeno se manifiesta de distintas maneras en todos los sectores de la sociedad y termina siendo parte de una

DOSSIER

cotidianidad que coloca el horror y la tragedia en la carpeta de lo intrascendente. Esa es la fosa del olvido a la que como sociedad nos enfrentamos en una batalla desigual, una que endurece la piel ante el dolor propio y ajeno. En ellas prevalece la idea del poder del victimario sobre la víctima quien, en reacción, también la ejerce para su supervivencia.

Por ser un testigo que suplanta la mirada del resto, el fotógrafo visibiliza a través de su dispositivo los excesos de las partes y, desde el campo de la información actúa en el mejor de los casos como “fiel de la balanza”.

La familiaridad con lo atroz de la que nos habla Susan Sontag al referirse al vasto catálogo de la miseria y la injusticia en el mundo, ha crecido de manera exponencial con la aparición de la interconexión virtual y su facilidad de acceso, generando así determinadas narrativas de la violencia. Tales narrativas se debaten entre aquellas que pretenden el sometimiento a través de discursos de la fuerza y aquellas que, al mismo tiempo, se enfocan en un supuesto heroísmo que se levanta desde la violencia.

A esta familiaridad con lo atroz ha contribuido la división del uso de la fotografía como asunto familiar y cotidiano así como recurso documental, informativo o expresivo, que se ha exacerbado en esta tercera oleada de masificación –después de la aparición de Kodak en 1888 y de la instantánea de polaroid en 1948–; la digitalización, la miniaturización de los dispositivos y los escasos controles de difusión en los espacios virtuales, han traído como consecuencia inmediata la proliferación de imágenes que muestran la violencia más allá de los conflictos bélicos y los inmensos desequilibrios sociales, una violencia cultural en “micro espacios” de la sociedad. Como es de esperarse, el tratamiento de esa imagen varía de manera significativa en su construcción como mensaje, dependiendo de la formación de quien la hace y del medio a través del cual se difunde.

El incontable número de imágenes e información en torno a la violencia que se difunde en los espacios virtuales día a día, deja al descubierto la magnitud de los conflictos y eventos represivos que se desarrollan sin tregua alguna dejando tras de sí hambrunas, muertes, prisión, tortura, desaparecidos, abandono de infantes y esclavitud; pero también ha crecido en esa interconexión la discusión al respecto como una forma de resistencia ante el olvido, ayudando también a la realización de juicios y a la aplicación de sentencias a quienes ejercen el poder desbocado. Es obvio que la relación entre el crecimiento de la familiaridad con lo atroz y los logros obtenidos en la justicia es abismal, no obstante creemos que, peor aún, ha sido que más allá de la pérdida de la capacidad de asombro, se ha afianzado la pérdida de credibilidad en la información que contiene imágenes y en especial las fotográficas.

Si tomamos en cuenta que las imágenes ya no recorren el camino a solas, sino con la inseparable compañía de la escritura que, de alguna forma, condiciona, contextualiza la lectura, así como de otros elementos que, en algunos casos, hacen de ello una experiencia estética actuando como intertextos, podemos pensar que más peligroso que la producción ilimitada de la fotografía es la masificación de la actividad informativa, más aún si esta es generada por usuarios de dudosa ética, muchas veces amparados en el anonimato. Una consecuencia de esta actividad es la ambigüedad y, en el peor de los casos, la comprobada falsedad de la información. Esta situación descalifica al emisor y, a la vez, polariza la recepción generando más violencia entre quienes ven en ella una manera de desatar y drenar sus furias internas y quiénes, desde su búsqueda de celebridad, esgrimen el argumento que el fin justifica los medios.

Los espacios a través de los cuales se relacionan estos tipos de recepción no son neutros; ellos responden, por una parte, a las desviaciones del poder y del mercado que crean importantes intereses para su permanencia y, por otra, a situaciones de incertidumbre ante la imposibilidad de cubrir necesidades básicas. Es lógico pensar que tales intereses afectan la lectura de las imágenes

que les son opuestas, desdibujándolas según sus conveniencias. Está demás decir que quienes tienen a su cargo la imagen del poder mal concebido, están conscientes de que pueden utilizar la fotografía para enviar sus mensajes “ejemplarizantes”, colocando ante la cámara de sus productores de imágenes a las víctimas que se convierten en visiones aleccionadoras ante cualquier manifestación de descontento, por lo que devienen en cuerpos políticos, cuerpos consigna que muestran el futuro que les espera a quienes se rebelan.

Quienes asesoran a los protagonistas de estas desviaciones de la gobernabilidad saben que esa realidad tan fuerte puede llegar a convertirse en una importante motivación para el posicionamiento y notoriedad a la que algunos fotógrafos no son indiferentes, de modo que estos –conscientes o no– pueden llegar a convertirse en productores de insumos para la construcción de una narrativa de la sumisión. Sobre la base de esta premisa, creemos que es importante considerar al fotógrafo como un observador intencionado que no solo forma parte de la construcción del poder, sino que es también un factor relevante en la construcción de la resistencia que lo controla.

¿QUÉ FUNCIÓN CUMPLE EL FOTÓGRAFO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO EN TORNO A LA VIOLENCIA?

Por ser un testigo que suplanta la mirada del resto, el fotógrafo visibiliza a través de su dispositivo los excesos de las partes y, desde el campo de la información actúa en el mejor de los casos como “fiel de la balanza”. Por supuesto que esta condición de mirador permanente lo convierte en uno de los ejes de la producción de la memoria en el marco de los conflictos.

Es de hacer notar que frente a sus ojos la luz incide sin distinción sobre víctimas y victimarios; sin embargo, es el fotógrafo quien determina cuál o cuáles de estos protagonistas, y en qué condiciones, pasará a la historia; por ello, la memoria depende en gran medida de quiénes están detrás de la cuadrícula-ojo de un dispositivo fotográfico. Estos miradores comparten el espacio geográfico en el que el evento ocurre, cada uno de ellos es un testigo que se enfrenta a

las tensiones sociales, familiares, políticas o religiosas. Ellos observan y retienen ese momento indeseable del comportamiento humano que deja la puerta abierta a *Bia* como encarnación de la violencia y a *Némesis* como representación de la venganza, por lo que no es extraño que ellas se manifiesten y habiten nuestro presente desde la imagen transgresora.

Allí se plantea la discusión interminable entre la objetividad necesaria y la resistencia efectiva, lo cual nos presenta una delgada línea de comportamiento debido a la profunda subjetividad que la dibuja. Luego, pensamos que la fotografía no está hecha para hacer justicia, sino para visibilizar la necesidad de esta.

Por lo antes expuesto, la respuesta en el acto de representar la violencia, fotográficamente hablando, tiende a ser la ejecución de un proceso en el cual se conjugan convicciones sociales, ideológicas, religiosas, estéticas, con la finalidad de narrar una situación en un espacio-tiempo determinado, de tal modo que podemos decir que quién captura, produce, selecciona y difunde la imagen, comprende que entre la posibilidad de poner en evidencia la acción violenta o detenerla para salvaguardar a la víctima se encuentra la ética. Allí se plantea la discusión interminable entre la objetividad necesaria y la resistencia efectiva, lo cual nos presenta una delgada línea de comportamiento debido a la profunda subjetividad que la dibuja. Luego, pensamos que la fotografía no está hecha para hacer justicia, sino para visibilizar la necesidad de esta.

El fotógrafo, tal como lo hemos descrito no es un ser desapasionado o socialmente neutro, pues una vez que comprende los códigos que le son inherentes al medio, es capaz de construir un relato en tres tiempos –captura, producción y difusión– a partir del uso de cualquier dispositivo de captura, por lo cual gran parte del asombro se diluye en el proceso de producción de la imagen dando paso a una serie de acciones razonadas. El fotógrafo tiene una idea de cómo su imagen se correlaciona con las que en ese

DOSSIER

momento circulan en su contexto, es decir, tiene consciencia del lugar y del aporte que su imagen hará en el reforzamiento de la narrativa visual que le rodea. Una muestra de ello es que el autor es capaz de culminar (en una fracción de segundo), lo que la observación cuidadosa del contexto construye y que ahora, resignifica; es decir, entiende que una fotografía es una imagen de conceptos y que, toda ella, responde a la segmentación del mundo y su reducción a una cuadrícula en la que, en principio, solo tiene cabida lo que solo él decide que así sea. Decimos esto porque lejos del sentido de la inmediatez que caracteriza al usuario común de los dispositivos de captura, el fotógrafo, durante el lento proceso de producción, recontextualiza su mensaje junto a otras imágenes y otros textos visuales para construir una narrativa no lineal. En fin, en el momento de difundir su trabajo, define la distribución de la carga simbólica que previamente ha estructurado a través de un importante cúmulo de decisiones.

En el campo del arte, la fotografía se mezcla con otras disciplinas para producir hibridaciones y hacer de la representación de la violencia una acción interactiva centrada en la participación de los espectadores como parte de la construcción de ese discurso.

Sobre estas bases podemos decir que, la mayoría de las veces, el fotógrafo es el responsable de la construcción final del mensaje, él es quien decide visibilizar a las víctimas, mostrar u ocultar al victimario, contextualizar o descontextualizar visualmente los hechos, documentar o deshistorizar las imágenes; es quien decide eliminar u opacar determinados signos; en consecuencia, es responsable por lo que muestra, así como por lo que oculta. Así que no solo nos enfrenta a la imagen, sino que construye una espacialidad habitable desde la mirada ajena, un vagón en el tiempo coagulado en el que podemos abordar y movernos sobre la imagen hasta encontrar las relaciones entre los elementos que la ocupan. No está demás decir que sus relatos visuales se convierten en insumos de nuevas narrativas cuyo significado se acentúa cada vez

más en el colectivo formando parte de las grandes narrativas que nos identifican culturalmente.

LA NARRATIVA DE LA VIOLENCIA EN EL MUNDO DE LA ESTÉTICA

En el campo del arte, la fotografía se mezcla con otras disciplinas para producir hibridaciones y hacer de la representación de la violencia una acción interactiva centrada en la participación de los espectadores como parte de la construcción de ese discurso. Tal compenetración con la obra y su contexto le permiten internalizar el hecho y dejarlo de manera permanente en su memoria como experiencia de vida que inicia un nuevo relato desde otros lenguajes visuales. En esto coinciden artistas como Alfredo Jaar y sus rememoraciones, Juan Toro, Violette Bule, entre otros. Sobre estas bases, la obra tiende a desdibujar la visión de registro denotativo y directo de la realidad.

La imagen en el espacio estético cambia su intención primaria más aún si su origen está dado en el documento-testimonio-registro para convertirse ahora en objeto de contemplación por parte de un público determinado. El ingreso en el mundo expositivo tiene otras connotaciones a través de una estetización de la violencia. Estas imágenes responden a formas discursivas cuidadosamente engranadas y relacionadas para ir creando desde lo museográfico, lo curatorial, lo crítico y lo editorial, una nueva narrativa en la que convergen lenguajes cuyo campo de acción es variable, y va desde lo físico hasta lo virtual.

No es extraño entonces que algunas imágenes de la violencia en el mundo del arte inicien así su tránsito convertidas en objetos de colección, de exhibición, de estudio histórico, de análisis semióticos y, desde el mercadeo, se conviertan en hitos históricos para llegar a las aulas como modelos importantes en la visualidad del nuevo fotógrafo. Tras este peregrinar, muchas veces la imagen pasa de ser el documento de los desbordamientos del poder, a ser una suerte de fetiche de los nuevos documentalistas que se han centrado en la construcción de nuevas narrativas.

Por lo tanto, visitar esos espacios en los que la fotografía es protagonista principal como mediador con la violencia implica tener un conocimiento al menos moderado de la construcción del mensaje¹ así como de los factores intervinientes en su difusión desde la formación en la lectura de los lenguajes visuales y sus complejas interrelaciones.

LAS DUDAS RAZONABLES

Vale la pena preguntarse hasta qué punto nuestras imágenes de la violencia, desde lo testimonial hasta lo estetizado, conforman a su vez una forma personal de violencia contra la memoria y los actores de esos eventos. ¿Violentamos la historia? ¿Violentamos la información? ¿Nos violentamos a nosotros mismos? ¿Violentamos la narrativa para lograr la aceptación, validación o el premio? ¿Qué pasa con todos esos archivos almacenados en nuestros discos duros con respecto a los bancos de memoria? ¿No vale la pena acaso el sacrificio de la figura del autor como un aporte a la comprensión de nuestros hechos históricos para beneficio de nuestra sociedad violentada? Sería distinto si se tomara como tarea propia la supervivencia de la fotografía que el poder intenta mantener oculta. Bien vale el esfuerzo tal como en su momento lo hicieron los fotógrafos de Mauthausen, Antonio García y Francesc Boix o Víctor Bastera (el preso 325) en Argentina, entre otros.

Definitivamente hay que estar allí revisando, hurgando, acumulando, organizando. Esa es la tarea de quienes creemos en la fotografía como resistencia. La masificación del archivo desmaterializado se hace necesaria así como su discu-

sión y documentación constante. Su inclusión en las cátedras de fotografía permitirá un acercamiento más efectivo y evitará su destrucción provocada por los cambios políticos o conflictos bélicos. Estas acciones hacen que el archivo de la violencia contra el otro deje de ser la “caja fuerte” de la memoria del país para pasar a ser la “caja de resonancia” de nuestros errores como sociedad. Tal vez de este modo la verdad estaría arbitrada y custodiada por los protagonistas alimentándose con relatos coherentes de los hechos, y ya no sería la imagen bandera de los bandos en pugna, sino las imágenes que muestran el contexto general de los conflictos. De modo que ya no serían las cuentas falsas las que hagan verídicas las falsedades.

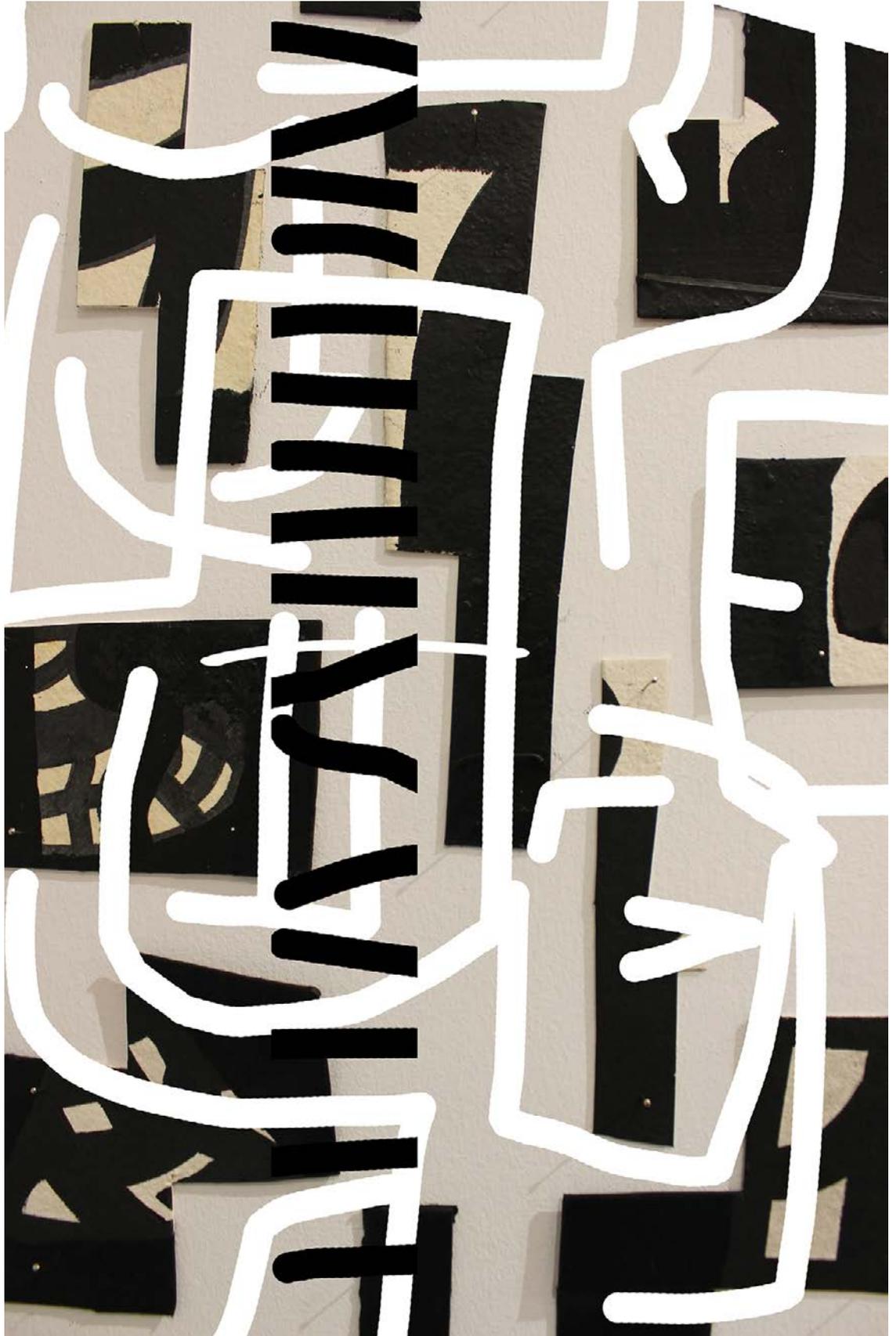
WILSON PRADA

Investigador, fotógrafo, comunicador social y docente. Fundador y director de Prada Escuela de Fotografía. Autor de textos sobre cultura visual, crítica y lectura de la fotografía.

Notas

- 1 Pese a la supuesta democratización de los medios de producción y difusión de imágenes y la consecuente pérdida de confianza hacia su capacidad para reproducir la realidad, quienes (los medios e instituciones que) detentan el poder para significar las imágenes siguen y seguirán controlando la construcción (y constricción) de nuestra realidad. Solo la modificación de los órdenes institucionales y de las significaciones sociales de las imágenes podría liberarlas del insoportable peso de la representación. Juan Albarrán Diego (2009): “Fotografía, democracia y (sin) razón. La imagen ante el dolor del otro”. Ver: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3171368>

DOSSIER



Coisa mais linda: espejo de una narrativa que globaliza la cultura

ALÍ E. RONDÓN

Este ensayo nos ofrece una discusión breve sobre la primera temporada de la serie brasileña *Coisa mais linda* subrayando la osadía de los brasileños para remover la trastienda de su cultura popular en busca de propuestas narrativas muy suyas que también enganchen a la audiencia internacional. Las notas incluidas al final son acotaciones pertinentes partiendo de críticos especializados y de apreciaciones del autor como televidente estudioso de los medios.

En alguna ocasión ante libretistas de TV, periodistas, directores de teatro y alumnos de postgrado en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, achacaba a los ejecutivos de nuestras televisoras el habernos dejado tanta basura de los años 90 en la rejilla de programación. Me quejaba porque ya no se producían en el país dramáticos como *La hija de Juana Crespo*, *Estefanía*, *La señora de Cárdenas*, *Por estas calles*, *El ciclo de oro de Rómulo Gallegos*, *El venerable*, *La sayona*, *La viuda negra*, *La comadre*, *El hombre de hierro* o *Páez, el centauro del llano*. Quien por curiosidad se acercara a lo que había al aire a finales del siglo XX se quedaría asombrado o quizás deprimido. No sentía uno aquel afán de búsqueda gratificante que disfrutamos con la telenovela cultural, los unitarios bien escritos y las miniseries de alto vuelo. Proliferaban sí las telenovelas con esquemas melodramáticos predecibles.

En tiempos en que la corrupción y los mentirosos hábiles más afloran [...] siempre nos encontramos en constante movimiento y conmoción. Entonces saboreamos las emociones mismas como aquellos deleites y genios que son los réditos naturales de la turbulencia.

JOHN FAUNCE, *Lucrecia Borgia*

Hoy vuelvo sobre el tema de entonces, pero no para referirme a más de lo mismo. Series foráneas como *El tiempo entre costuras*, *Breaking Bad*, *Glee*, *La casa de papel*, *Versalles*, *Catturandi*, *Game of Thrones*, *Chernobyl*, *Stranger things* y *Coisa mais linda*, entre otras, han ampliado el horizonte del entretenimiento en esta centuria.

DOSSIER

Con respecto a *Coisa mais linda* (director: Caito Ortiz, 2019) nos interesa subrayar la osadía de los brasileños para remover la trastienda de su cultura popular en busca de propuestas narrativas muy suyas que también enganchen a la audiencia internacional. Tomando en cuenta que en las próximas páginas se hablará exclusivamente de la primera temporada de esa serie brasileña, juzgué apropiado citar una investigación de Nora Mazziotti¹. Sus postulados resultan muy esclarecedores para apreciar la riqueza audiovisual del dramático ambientado en 1959. Cuando la responsable del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL) en Argentina nos habla del modelo brasileño de telenovela (TV Globo), Mazziotti se explaya sobre su forma de interrelacionarse con el núcleo familiar y el modo en que los espectadores reconocen, reconstruyen y aprehenden el mundo.

En las novelas brasileras, los personajes tienden a lo individual, a constituir un carácter, a desarrollar una personalidad. Los personajes crecen, maduran, cambian, evolucionan, eligen, involucran, dialogan y debaten entre sí, tienen puntos de vistas diferentes, divergentes.

Se muestra moderno, ágil, colorido. Desde la presentación misma, es fuerte el cuidado de lo visual, del ritmo. Expresa una estética de las clases medias, que son su enunciatorio.

Es un modelo permisivo en el plano moral. No hay condena explícita a la sexualidad, se permiten parejas en las que la mujer es mayor o en las que la madre sea amante de quien después será su yerno. Aparecen de manera natural, o casi, parejas gays y lesbiana. El sexo se disfruta, el cuerpo se exhibe sin temores, la vitalidad se comunica por todos los poros. Hay un fuerte componente erótico, está en la puesta en escena, en la composición de las imágenes y en los personajes.

Lo caracteriza una notable elaboración estética, que otorga importancia a las tonalidades, a la luz, a la musicalización. Con el desarrollo tecnológico y la utilización de efectos, se amplían las posibili-

dades de narrar porque se usan en función del relato. Permite los relatos épicos, de multitudes.

Rara vez hacen *remakes* de un título. Se cuentan historias nuevas. La temática melodramática se mantiene, pero sin la cuota de sufrimiento expresado de manera exagerada, que es característica del melodrama, no hay exceso. Se sufre, pero sin el sentido de absoluto que se da en el modelo mexicano.

Los personajes no expresan las emociones de la misma manera que en el modelo mexicano. Lo hacen de manera más natural, menos desbordada. Me interesa subrayar que no estoy hablando de una cuestión de calidad actoral. No se trata de pensar que los actores brasileros sean buenos y los mexicanos malos como algunos han dicho. Es un tema que se enraíza en las matrices y tradiciones culturales de cada país. Los dos modelos surgen de diferentes escuelas actorales. El modelo brasiler se implanta con el teatro de los 60, en el que imperaba la escuela de actuación naturalista, realista, mientras que el modelo mexicano se alimenta de la fuerte tradición melodramática del cine de los años 30 y 50, a la cual se remite constantemente. La exageración en la interpretación no debe atribuirse a la ignorancia ni a la falta de capacitación o de calidad, sino que es expresión de un acervo cultural. A pesar de la gravitación de la industria que señalaba anteriormente, la cultural actoral de cada nación se pone de manifiesto en las telenovelas.

En el plano de la historia, es un modelo coral. El protagonismo no está únicamente en la pareja, sino que todos los personajes tienen historia, hay varios núcleos narrativos que se desarrollan en ámbitos definidos que tienen personajes y conflictos delineados. A veces esas historias se desenvuelven en forma paralela a la principal.

Si bien hay personajes arquetípicos, no se presentan de manera tan marcada como en el caso mexicano. En las novelas brasileras, los personajes tienden a lo individual, a constituir un carácter, a desarrollar una personalidad. Los personajes crecen, maduran, cambian, evolucionan, eligen, involucran, dialogan y debaten entre sí, tienen puntos de vistas diferentes, divergentes.

Pero también se debe tener en cuenta que **El Clon**, **Terra Nostra**, o **El Color del Pecado** han sido historias más tradicionales narradas de esa manera. Han sido además las más vendidas. En el caso de **El Color del Pecado**, el relato era pequeño, se relacionaba con el modelo melodramático más clásico y temáticamente podría haber sido hecha en cualquier otro lugar.

En Brasil la novela forma opinión, impone una agenda, lo que ocurre en la novela se discute en la misma TV, en la radio, en los periódicos, en la calle. Importa todo lo que ocurre en la novela, no se trata solo de una historia de amor. A causa de su relevancia social, ha sido tomada como vehículo apto para la información sobre salud y ciudadanía, por ejemplo.

(2006: 35-37 pp.)

Pues bien, ese modelo reducido a episodios de cincuenta minutos es precisamente el esqueleto argumental al que se ciñen los guiones de Heather Roth, Patricia Corzo, Leonardo Moreira, Luna Grimberg y Giuliano Sedroni para el manejo de actores a cargo de Caito Ortiz, Hugo Prata y Julia Rezende. Desde el primer episodio (“Bienvenida”) *Coisa mais linda* exuda drama, música, folklore, cultura popular, historia y letras de canciones. Todo eso resalta en los encuadres a la catastrófica vida de María Luiza (María Casadevall), la paulista de cuna que llega a Río para inaugurar un restaurante. Pronto descubre que su media naranja tenía una amante y huyó con el dinero de la sociedad conyugal. El crápula de Pedro (Kiko Berthollini) se esfumó dejándole ese sabor amargo que suele traer de la mano el desamor. No obstante, Malú insiste en acometer el proyecto. Adelia (Pathy Dejesus), su vecina carioca será quien la salve de morir accidentalmente, mientras quemaba la ropa y efectos personales del traidor con nombre de apóstol. Ligia Soares (Fernanda Vasconcellos), su antigua compañera de estudios la invita a una fiesta en alta mar esa tarde para despejar la mente y hacer nuevas amistades. A bordo de la embarcación de Roberto (Gustavo Machado) se encontrara con Chico Carvalho (Leandro Lima). Ligia y Thereza Soares (Mel Lisboa), entre otros. Fascinada por la música pero un tanto

embriagada por la champaña, Malú se trepa al mástil y en arrebató de euforia se lanza a las aguas. Repuesta a la resaca en casa de Thereza pasará luego en motocicleta y bailará samba con Chico en una favela, cualquiera diría que la cenicienta en aprietos se ha trepado a un carrusel para sobrevivir a tantas calamidades juntas. La suya ha sido una bienvenida bastante inusual.

Allí se plantea la discusión interminable entre la objetividad necesaria y la resistencia efectiva, lo cual nos presenta una delgada línea de comportamiento debido a la profunda subjetividad que la dibuja. Luego, pensamos que la fotografía no está hecha para hacer justicia, sino para visibilizar la necesidad de esta.

Todo ese desarrollo partiendo de la fechoría, la carencia, el abandono, la recompensa, o breve reparación del mal, los auxilios y la salvación de Malú como una secuencia entrelazada con momentos accesorios que la vinculan tendrá paralelismos, repeticiones y oposiciones. A medida que avance la historia –de “Las muchachas no son bienvenidas” a “Aguas de agosto”– conoceremos a otros personajes quienes asumirán el protagonismo de nuevas intrigas. Tramas secundarias o sub tramas desatarán nuevos conflictos para la heroína. Ese ir y venir del aeropuerto, al apartamento de Malú, el futuro *night club*, el barco, la casa discográfica, la residencia de Thereza, la pista de baile en el morro, la guarida de Requiao, la mansión Carone en Sao Paulo, la casa de Adelia, las oficinas de la revista *Ángela*, las playas de Leblon, Ipanema y Arpoador son escenarios donde acciones y diálogo fluyen, se alternan. Cada una de esas locaciones se vuelve tarjeta postal para nosotros los voyeuristas en el mundo de Malú. Nos marcan el ritmo, el facsímil de la vida real en la década de los 50 para todos esos transeúntes que desfilan ante la cámara, seres que se corrompen, se vuelven ceniza, polvo y olvido más allá de su comparecencia televisiva en blanco y negro llevada al color por Prodigio Films.

DOSSIER

El primer atractivo que le reconocemos entonces a *Coisa mais linda* es su capacidad de convocatoria. Al igual que sostenían algunos estudios de recepción en los años 80 y 90 aquí la ficción telenovelesca permite explorar situaciones y personajes relacionados con la vida cotidiana: sucesos, aspiraciones, modelos posibles, o cursos de acción alternativa a lo vivido². Lins da Silva había constatado que las audiencias populares en Sao Paulo usaban la telenovela para reflexionar sobre sus vidas, distinguiendo claramente ficción de realidad³. Se revalorizaba el rol ensamblador de la vida humana por obra de la fantasía ficcional⁴. Tras examinar veinticinco años de telenovelas brasileñas, Ana María Fadul también constató la introducción de nuevos roles de la mujer en las ficciones y concluiría que telenovela proporcionó una temprana introducción a las controversias mujer-moderidad⁵.

El segundo valor de *Coisa mais linda* queda evidenciado en la manera como sus creadores Giuliano Cedroni y Heather Roth plantean de entrada la potenciación (*empowerment*) del protagonismo social; es decir, de la propia capacidad de actuación de los grupos sociales para superar sus problemas.

De hecho, en el segundo episodio de *Coisa mais linda* (“Las muchachas no son bienvenidas”) la heroína se rehúsa a que le endilguen las etiquetas de hija de Ademar, madre de Carlinhos (Enrico Cazzola), y antes esposa pero ahora viuda de Pedro. Le sobran ganas para abastecer a los estigmas de mujer perversa y vengativa: a. esposa abandonada, b. sin apoyo económico del padre y, c. madre ausente en la crianza del hijo de seis años. Nada de eso le impedirá conquistar su derecho a trabajar, a mantenerse frente al club de música y hacer del local algo rentable.

A mitad del cuarto episodio (“Las Soñadoras”) se ha insertado una escena que contribuye a definir el destino de Malú. Ocurre cuando madre e hija conversan en la opulenta mansión familiar. La progenitora alienta a su hija única, un tanto arrepentida de su rebeldía, a que no

desista. La esposa de Ademar (Joao Bourbonnais) le explica que hace mucho tiempo ella también intentó fugarse para respirar a sus anchas, pero debió sacrificar sus sueños por amor a ella, su pequeña Malú. Doña Ester Carone (Ondina Clais Castilho) le insta a no claudicar. Malú ignora que el patriarca de la familia tiene otro candidato para casarla. Ha montado la celada para el día siguiente en un almuerzo. Por ello le aconseja que vuelva a Río de Janeiro a primera hora. Le dice donde están las llaves del auto y le desea toda la muerte del mundo. Además, le obsequia su pulsera. Ese talismán le recordará que no está sola, cuenta con el apoyo incondicional y el amor de Carlinhos y de su abuela. Estos parlamentos producen lágrimas en ambas, pero no hay melodrama exacerbado al estilo mexicano –aunque sí abundan en el amor, la lealtad, las pausas que sentimos cargadas de reflexión y un reconocimiento tácito de gratitud por el consejo–. Hay una predica con olor a polen de primavera a la vuelta de la esquina.

Esta saga poco difundida de Doña Ester reivindica el espíritu reaccionario de Malú y su autoestima lacerada. En los años 90, Fadul ya nos había referido como la telenovela de entonces llegaba al interior de las familias con la discusión específica de experiencias de vida entre muchachas jóvenes y sus madres. Lo anteriormente expuesto en esa conversación de madrugada, ratifica la vigencia de cuanto afirmara la docente de la Universidad de Sao Paulo y directora de la Escuela de Comunicación y Artes Visuales.

El segundo valor de *Coisa mais linda* queda evidenciado en la manera como sus creadores Giuliano Cedroni y Heather Roth plantean de entrada la potenciación (*empowerment*) del protagonismo social; es decir, de la propia capacidad de actuación de los grupos sociales para superar sus problemas. Es una condición *sine qua non* para el desarrollo social, político y económico en una sociedad subdesarrollada y en sus segmentos postergados⁶. Así pues, el empoderamiento de cuatro amigas *sin pelos en la lengua*, como suele decirse, y su desenvoltura al desafiar los prejuicios moralistas de la sociedad en la que viven proporciona la tramoya para los tres episodios restantes. A Malú le negaron el

crédito bancario, Ademar se niega a cubrir sus gatos a menos que le obedezca y Roberto rechaza su propuesta de negocios al llamarla paulista burguesa que aún no sabe lo que quiere de la vida. La morena Adelia accede a asociarse con Malú hastiada del trato humillante de su patrona racista. Descendiente de esclavos, Adelia siempre ha dependido de un salario mínimo para comer. Ha trabajado desde los ocho años de edad. Es madre soltera y si hay algo que no desea en este mundo para su hija Concepción (Sarah Vitoria) es una vida idéntica a la suya. La *boit coisa mais linda* –nombre inventado por ella y Malú⁷– será la empresa que le permita crecer económicamente con algo nuevo en Brasil, pero tan prestigioso en el extranjero como los cafés musicales de París, los salones de té en Vienna o las salas de jazz en Londres, Nueva York, Chicago y Nueva Orleans. Ligia Soares se aferra al canto como su tabla de salvación y por la música dejará atrás un matrimonio masoquista con un marido engreído, déspota e irascible. Thereza, por su parte, escala peldaños en la redacción de una revista femenina dominada por el chauvinismo y la envidia sexista de su junta directiva. Mientras cada una de esas guerreras supera las arremetidas de su infierno particular –Malú podría perder la custodia del hijo por abandono del hogar, Adelia siempre fue pobre, subasalariada y marginada por el color de su piel, Ligia padece la violencia de género y Thereza incomoda al personal por la garra de su escritura y su capacidad profesional pues habla francés, estudió en La Soborna y vivió tres años en Europa– descubrimos que la misericordia de Dios, o los favores de una deidad protectora de las mujeres (Yemanya) pueden socorrer a cualquier personalidad amable, salvarla del abismo de la desesperación.

Ahora es preciso atenuar la distancia entre heroínas y malvados en esta epopeya de la vida nocturna donde la posibilidad de redimirse le gana antipatías al cuarteto de amigas. Cual narrativa calcada de Dumas o Balzac y en un afán desesperado de prosperar en la vida Malú sacará adelante el negocio gracias a electricistas, carpinteros, plomeros y albañiles contratados por Adelia y el efectivo que les facilita Requiao (Milton Bicudo) para que solo vendan sus

licores. El decano de los críticos musicales en la prensa carioca, Wagner (Alejandro Claveaux) demolerá a *Coisa mais linda*, el local, desde su inauguración pero la prosapia romántica de Roberto persuade a Malú y a Adelia de que eso atraerá mayor clientela. Asqueados del hedor de los tugurios Wagner cumple como geniecillo oculto y descalifica al antro, mientras el productor discográfico insiste en que su reseña consolidará al club como nuevo itinerario de la bohemia en Río. Adelia se enfrenta al héroe carismático de su pasado. Le confiesa al capitán (Ícaro Silva) quien es el verdadero padre de su pequeña. Es Nelson (Alexandre Cioletti) y este desea verla pues no sabía de su existencia. Es innegable que el personaje de Ligia nos arranca sensibilidad de las zonas recónditas de nuestro ánimo. Ella solicita del espectador que avale su belleza y perfidia como vocalista privilegiada que sacrificará al hijo no deseado por su hambre de candilejas. Por desgracia, Doña Eleonora (Esther Goes) atizará el odio en Augusto (Gustavo Vaz) al rebelarle evidencias del aborto. Herido en su amor propio Augusto reacciona como títere de la madre castradora cuyas ínfulas pertenecen más al Brasil colonial y esclavista.

El decano de los críticos musicales en la prensa carioca, Wagner (Alejandro Claveaux) demolerá a *Coisa mais linda*, el local, desde su inauguración pero la prosapia romántica de Roberto persuade a Malú y a Adelia de que eso atraerá mayor clientela.

Narrativamente la cosa funciona desde el punto de vista de la suegra. Esa señora es un péndulo de desconfianza y prejuicios pero se vuelve más insoportable cuando acusa a Ligia de prostituta por haber arrojado al fango el futuro político de su hijo. Lo cierto es que el aviso publicitario del club con la fotografía de Ligia en traje de baño rodeada de amigos en la playa incita a los jefes de Augusto uncidos al carromato de la moral y las buenas costumbres, por lo que Augusto pierde su nominación a la alcaldía de Río. El profundo desprecio hacia la nuera y la sociedad moderna confiere a la arpía del clan Soares visos de hipocondríaca. Atormenta a

DOSSIER

Nelson, le fustiga sin misericordia por vivir mantenido a la sombra de Thereza, quien ni siquiera ha servido para darle un nieto. Como hechicera en pleno aquelarre la anciana denigra de ambos hijos. Se queja por el sufrimiento que ambos le causan. Con ese artificio los guionistas hacen que su lloriqueo dure tanto como remilgo de moribundo. Hasta el más lerdo se siente agarrado del cuello por esa perorata y no ve la hora en que la viuda de sangre real se ahogue sin mayor prolongación del drama. Hay en la caracterización de esta villana un poderoso juego de arquetipos. Doña Eleonora es la versión infame de Medea; es otra reina de las Gorgonas; es la homicida shakespeareana y modelo de personaje *kitsch* que apela al conocimiento a través del mito. Se convierte en reactivo que deja al desnudo la crueldad, en criatura extraída de la radio-novela de los años 40. Ella convoca a la tragedia.

Además de esa encarnación en *Coisa mais linda* también encontramos otro recurso del folletín de ayer: el artificio de los hermanos rivales. Sabemos que Augusto es malo por el trato violento hacia Ligia, pero además es absolutamente hipócrita y mentiroso pues jamás entregó a Adelia, la doméstica de la familia la carta de Nelson.



Además de esa encarnación en *Coisa mais linda* también encontramos otro recurso del folletín de ayer: el artificio de los hermanos rivales. Sabemos que Augusto es malo por el trato violento hacia Ligia, pero además es absolutamente hipócrita y mentiroso pues jamás entregó a Adelia, la doméstica de la familia la carta de Nelson. En esas líneas su hermano menor le confesaba su amor a la novia embarazada. He aquí a modo de esquema como representaríamos sus valores contrapuestos.

Ligia es más humana y simpática que su cónyuge, mientras a Thereza podría tildársele buena-mala respecto a Nelson. Le oculta al marido las salidas furtivas con Helo (Thaila Ayala), su amor secreto de la oficina, pero se molesta al enterarse del romance juvenil de Nelson con Adelia y de la hija ilegítima. Acusa a Nelson de incumplir el pacto de sinceridad absoluta entre ambos como pareja abierta.

El golpe de escena culminante reservado para la noche del 31 de diciembre de 1959 a orillas del mar –nos referimos al clímax que conecta el sexto episodio “Desapego” con el séptimo “Fantasma de la Navidad pasada”– no será entonces un delito, sino la reacción al escándalo por gente de poder que alejada del pecado se da golpes de pecho y se jacta de vivir como Dios manda. No obstante, al desenredar los nudos de *Coisa mais linda* todo acaba como se quería que acabara. Ligia morirá porque su deceso era necesario para poner de manifiesto la maldad de Augusto y que nosotros disfrutáramos su castigo (aunque lleva el nombre de un emperador romano no es más que un homicida prófugo de la justicia, un guiñapo de hombre y anacronismo de la sociedad carioca feudal) y segundo porque ese amor era imposible desde un principio y por definición. Malú también recibe en el abdomen un disparo de Augusto. Es decir, Ligia y Malú alcanzan el extremo de la típica tragedia aristotélica. La curva de sus respectivas historias culmina en una catarsis sangrienta.

Atraídos por la peculiaridad de un tema como el fanatismo y la manipulación de las mentiras que Arthur Miller expuso en *Las brujas de Salem* (1950) y por el cual Jorge Amado se volvería menos quirúrgico y más compasivo en *La desaparición de la Santa* (1988), los responsa-

bles de *Coisa mais linda* se las ingenieron para transmitirnos una obra que podemos interpretar como serie de TV o miniserie para adultos. Así de polémico y eficaz es su empaque. Así de anchas son las discrepancias entre sus personajes.

No nos equivocáramos al leer un poco más en “Consecuencias” y “Desapego” la complejidad emotiva de cada heroína y sus triángulos amorosos. En el caso de criaturas idealistas Malú y Ligia se debaten entre un amor y su vocación. La primera adora a Chico Carvalho, pero su *night club* está por encima del guitarrista disoluto; la segunda quiere a Augusto más no tanto como al escenario. Adelia y Thereza son más coherentes, realistas. Marchan a rienda suelta a la hora de jerarquizar las prioridades del corazón. Frente a su príncipe azul de ayer Adelia prefiere al capitán, mientras Thereza disfruta su vida al lado de Nelson, pues Helo es apenas una fantasía lésbica. Cuando copulan, sin embargo, todas ellas se muestran apasionadas, suspiran y se ríen⁸. En el lecho, sobre el piso, un sofá, o la mesa de un sótano, cada una de ellas nos recuerda los versos de una canción:

“E melhor ser alegre que ser triste
A alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração.”⁹

He allí la ley inexorable que guía sus pasos. Semejante retrato arroja luz sobre alguien cercano al cancionero popular brasileño y a su poesía. En sus textos Vinicius de Moraes siempre jerarquizó la inmediatez. Adscribía un valor supremo a la felicidad y a la alegría. Y en *Coisa mais linda* estas mujeres analfabetas ocultas, de clase baja o media se enfrentan a los errores del universo para subsanar sus fallas. Prefiguran una definición distinta del mundo y, al hacer cuanto está en sus manos para reinventarse, ofrecen grato consuelo al público que se reconoce en ellas y sus proezas. Se vuelven regeneradoras del carácter nacional, son tan populares como la muchacha aquella de Ipanema del rítmico andar camino del mar.

Antes de cerrar el círculo de nuestra lectura a *Coisa mais linda* hay que referirse al contexto musical de la serie. Nombres de artistas como Dick Farmey, Ella Fitzgerald, Charlie Parker

serán mencionados, pero también oiremos temas en las voces de Nina Simone, Maysa Matarazzo y Eliana Pittman. Opinamos que esa antología breve se ha empleado para hacer de la producción un documento etnológico. Consideramos oportuno remitirnos a dichas figuras porque revelan la pertenencia de otra clave, una especie de señal antropológica de lo que implicó la llegada de los años 60 a Río de Janeiro.

(...) en *Coisa mais linda* estas mujeres analfabetas ocultas, de clase baja o media se enfrentan a los errores del universo para subsanar sus fallas. Prefiguran una definición distinta del mundo y, al hacer cuanto está en sus manos para reinventarse, ofrecen grato consuelo al público que se reconoce en ellas y sus proezas.

Tan prodigiosa década significó que (entre 1963-1964) el Cinema Novo adaptara a la pantalla obras literarias como *Vidas secas*, *Sao Bernardo* y *Memorias do cárcere* de Graciliano Ramos; *Macunaíma* y *Licao de amor* de Mário de Andrade; *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *A hora é vez* de Augusto Matraga y Sagarano; *O duelo* de Guimaraes Rosa; Seara vermelha, *Donha Flor é seus dois maridos*, *Tenda dos milagros* y *Gabriela* de Jorge Amado, y *Album de familia*, *Boca de ouro*, *A falecida*, *Os siete gatinhos*, *Toda nudez será castigada* y *Beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues. La televisión no se mantuvo al margen de dicha tendencia y adaptó romances, cuentos u obras teatrales al formato de telenovelas y miniseries: *Senhora* y *O guaraní* de José de Alencar; *A escrava Isaura* del Vizconde de Tunay; *Helena de Machado* de Assis; *Eramos seis* de María Dupré; *As três marías* de Rachel de Queiroz; *O homen que sabia javanés* de Lima Barreto; *O tempo é o vento* de Érico Veríssimo; *Sao Bernardo* de Graciliano Ramos; *Gabriela*, *Tenda dos milagros*, *Tieta*, *A morte é a morte de Quincas Berro d'Água* de Jorge Amado; *Grande Sertao Veredas* de Guimaraes Rosa; *Morte e vida severina* de Joao Cabral de Melo Neto y *O Bem Amado* de Alfredo Dias Gomes¹⁰.

DOSSIER

Podemos hacernos la idea entonces de que todo ese montón de páginas con que la literatura brasileña, ese sístole y diástole que alimentarían al cine y la TV con personajes sanguíneos vitales y emblemáticos a partir de los años 60 del siglo pasado, pertenecen a esa selva de máscaras inolvidables, de arquetipos con que nos ha familiarizado su narrativa audiovisual. Abarcan miles de horas de películas, telenovelas y miniseries que ahora son nuestras. No tiene nada de malo que en su mayoría hayan hecho aflorar entre nosotros nostalgias y afectos cobijados bajo el formato de la serie de TV. *Coisa mais linda* nos recordó en 2019 el modo en que Brasil y buena parte del mundo disfrutó de una sátira inteligente contada por Alfredo Dias Gomes. Nos referimos a un dramático censurado en 1975 que solo los aires liberales de la Nueva República permitirían saliera al aire entre el 24 de junio de 1985 y 21 de febrero de 1986: *La saga de Roque Santero y la increíble historia de la viuda que fue sin nunca haber sido*¹¹.

Además de esa encarnación en *Coisa mais linda* también encontramos otro recurso del folletín de ayer: el artificio de los hermanos rivales. Sabemos que Augusto es malo por el trato violento hacia Ligia, pero además es absolutamente hipócrita y mentiroso pues jamás entregó a Adelia, la doméstica de la familia la carta de Nelson.

En cuanto pretexto para este ensayo en torno a la nueva narrativa para TV, *Coisa mais linda* se regodea en la lucha entre el bien y el mal. El fiel de la balanza se inclina hacia el cumplimiento de los sueños, el desarrollo personal, la prosperidad y la autoestima¹² como lo que otorga peso específico a las vidas renovadas de Malú, Adelia, Ligia y Thereza. Lo de ellas hasta ahora ha sido una crisis de optimismo. El reencuentro familiar por la cena navideña en el nuevo domicilio de Malú, el perdón de Ademar hacia la hija díscola que supo retomar las riendas de su vida y la alegría contagiosa de Adelia, Concepción y el Capitán también presiden la escena. Son la antecámara al concierto decembrino de Chico Carvalho

y George Gauss (George Freire). Son un videoclip¹³, secuencias previas al baño ritual en el Atlántico donde las protagonistas agradecerán a Yemanjá los favores recibidos. Catolicismo y tradición afrobrasileña estrechan sus manos para bendecir bajo el firmamento del hemisferio sur la amistad y el cariño verdadero de esas damiselas vestidas de blanco. Estuvimos ahí esa noche del primero de enero de 1960. Por sus historias aprendimos que la vida es algo más que una clase de teoría y solfeo. Ejemplo palmario de ello sería que desde niños aprendimos dos lenguas: la hablada y la escrita. Gracias a ellas pudimos disfrutar esta serie. Y aunque ambas compartan amplias extensiones del mismo territorio, no llegan a cubrirlo todo. La gráfica se aprende con bastante retraso y es mucho más difícil ser competente en la primera, privada como está de los gestos y tonos que a menudo permiten entender cuando nos llega un mensaje reñido con el léxico y la gramática¹⁴. *Coisa mais linda* subsana en gran parte ese hándicap como historia coral atractiva y bien escrita¹⁵. Renueva nuestro recorrido desde el episodio uno al siete con aquel collage a los semblantes de Thereza, Malú y Adelia con sus respectivos *flashbacks* mientras Ligia interpreta *Como un día de sol*, o aquella tarde cuando Malú oye el sencillo de Chico en su tocadiscos y la canción se vuelve banda sonora para la reconciliación anunciada en las pupilas de la pareja desde hacía rato. En estos tiempos de pandemia y distanciamiento físico espero por otras series edificadas sobre relatos igualmente gratificantes y bien contados. Espero otras *coisas mais lindas* que despierten mi capacidad de asombro, me regocijen y enriquezcan como *homo videns* con las vetas de su encanto.

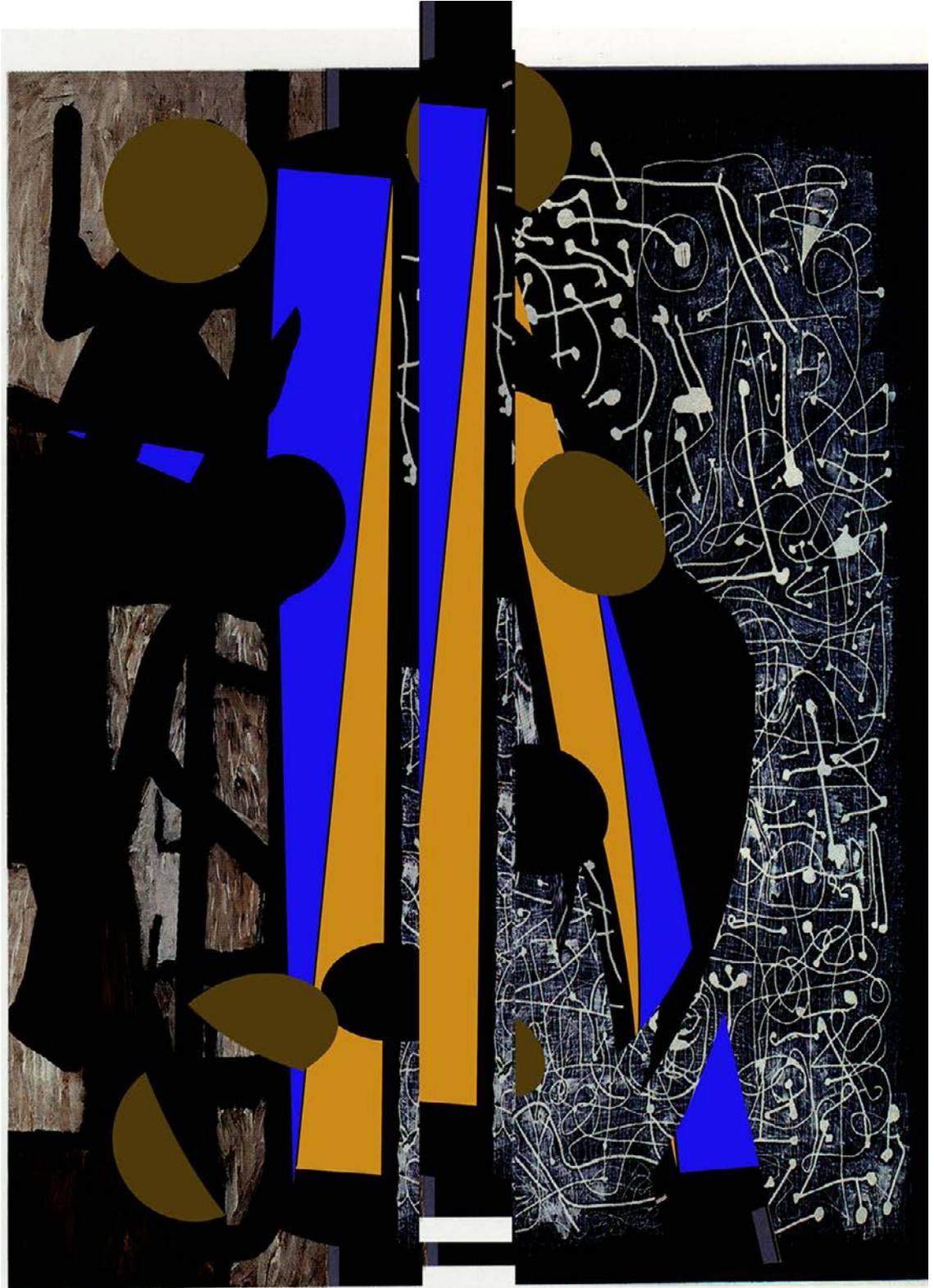
ALÍ E. RONDÓN

Profesor de Idiomas, IPC (1975) Master en Literaturas americana y británica por el GSAS, New York University (1981). Profesor de Postgrado en Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello. Miembro del Círculo de Escritores de Venezuela. Traductor, locutor y actor de doblaje.

Notas

- 1 En el primer capítulo del texto “Telenovelas: industria y prácticas sociales” (2006) la investigadora y profesora revista los estilos de telenovela más difundidos en la región (México, Brasil, Colombia, Argentina, Venezuela) y uno en surgimiento global financiado con capital norteamericano. Véase MAZZIOTTI, Nora (2006): “Telenovelas: industria y prácticas sociales”. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Pp. 32-45. Su discusión pormenorizada de los componentes de cada modelo, sus logros y narrativas particulares explica el crecimiento de plantas televisivas y la preferencia de sus audiencias. No habla de Netflix, la hoy famosa plataforma de *streaming* creada en California, EE.UU. en 1997. Sin embargo, a nuestro parecer el grueso de lo comentado por la docente sobre narrativa y estética de las telenovelas brasileñas coincide totalmente con lo que apreciamos los espectadores de *Coisa mais linda*.
- 2 FUENZALIDA, Valerio (2005): *Expectativas Educativas de las Audiencias Televisivas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. P. 43.
- 3 LINS da SILVA, C. E. (1987): *Muito além de Jardim Botânico*. São Paulo: Summus. Citado por Fuenzalida. (2005: 44).
- 4 VINK, N. (1990): “A subcultura da classe trabalhadora e a decodificação da novela”. En: *Intercom* N°62-63. São Paulo. Citado por Fuenzalida (2005: 44).
- 5 Ana Maria Fadul (ed.) (1993): *Serial fiction in TV: the latin american telenovelas*. São Paulo: ECA/USP. Citado por Fuenzalida (2005: 44).
- 6 Fuenzalida, op. cit. P. 59.
- 7 En realidad, más que una alusión al tema *Garota de Ipanema* (1962) de Vinícius de Moraes y Antonio Carlos Jobim, cuyos versos oímos al comienzo de cada capítulo, *Coisa mais linda* es el saludo cariñoso que Capitán siempre tiene para la hija de Adelia. Ese músico bohemio es la única figura paterna que conoce la menor, por ella él está al tanto de las aventuras de *La pequeña Lulú* y es quien alfabetizará a Adelia antes de llevarla al altar.
- 8 El comentario, enormemente ilustrativo pese a su brevedad, se haya expuesto en nuestro ensayo dedicado al erotismo como forma de los brasileños para asumir su cultura, su ethos y su libertad. Véase RONDÓN, Alí E. (2007): “La exaltación de lo erótico en las telenovelas brasileñas”. En *Temas de Comunicación* N° 14, Caracas: CIC-UCAB. Pp. 107-123.
- 9 Samba da benção (Samba de bendición) letra y música de Marcus Vinícius de Cruz de Melo Moraes (1963-1980). “Poeta, diplomático y músico nacido en Río de Janeiro. Al igual que Cecília Meireles su inicio en las letras estuvo ligado al Neo-Simbolismo de corriente espiritualista y la renovación católica de los años ‘30. El éxito posterior de su obra poética acentuaría la contradicción entre el placer de la carne y su formación religiosa. Más allá de la temática social Vinícius participó en la evolución de la música popular brasileña desde el bossa nova a finales de los años ‘50 hasta nuestros días.” De NICOLA José (1993): *Literatura brasileira, das origens aos nossos dias*. São Paulo: Editoria Scipione. P. 272.
- 10 De NICOLA, José. *Op. cit.* P. 328.
- 11 FERNANDES, Ismael (1987): *Memoria da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, S. A. P. 309. La notable penetración de Roque Santero en los hábitos del brasileño al discutir la religión, el misticismo popular y la política, descartando el romanticismo para adoptar la caricatura de personajes psicológicos, devolvió a la telenovela su condición de catalizadora de masas. Aguinaldo Silva escribió 111 capítulos y Dias Gomes los otros 98. Dicha producción tuvo su origen en la obra teatral de Dias Gomes *O Berço do Herói*, escrita en 1963 y prohibida dos años después. (FERNANDES, op. cit. P. 309).
- 12 MAZZIOTTI, op. cit. P. 94.
- 13 Usamos la analogía apegada al criterio de Yves Picard cuando describe a esa forma de organización discursiva como interpretación musical a partir de un *leitmotiv*. Su paradigma temporal y narrativo (editado para el último episodio de *Coisa mais linda*) no dura los tres minutos de una canción, porque cumple una función asociativa. Se trata más bien de visualizar escenas significativas para los personajes y sus historias. Véase CAPRILES, Osvaldo (1990): “Futuro de la imagen e imagen del futuro: postmodernismo en cine y TV”. En: *Reflexión sobre el discurso audiovisual*. Caracas: Unesco, Escuela de Cine y Televisión. P. 182.
- 14 LÁZARO CARRETER, Fernando (2003): *El dardo de la palabra*. Madrid: Aguilar. P. 231.
- 15 La serie contó con un 96 % de aprobación cuando salió al aire el 22 de marzo del 2019. Con semejante acogida no sorprende que una publicación como *The Review Geek* le adjudicara a *Coisa mais linda* 7.5 puntos en una escala del 1 al 10 y que Tess Cagle en *The Daily Dot* le otorgara cuatro estrellas de cinco posibles. Tanto entusiasmo también nos recuerda la imagen de Joel Keller al insistir que si bien “su premisa puede que no sea tan original”, pero alaba a la serie por “[...] su mezcla única de belleza estética y química de los personajes”. CAGLE, Tess (25 de marzo, 2018): “Netflix drama Coisa Mais Linda explores bossa nova clubs and women’s rights in Brazil”, *The Daily Dot*, [consultado el 13 de agosto de 2020]. KELLER, Joel (25 de marzo, 2018): “Stream it or skip it: Most Beautiful Thing on Netflix: Where a divorced woman opens a bossa nova club in 1950’s Rio”, *Decider.com* [consultado el 13 de agosto de 2020].

DOSSIER



De la Galaxia de Gutenberg a la Galaxia de Zuckerberg

FEDERICO VEGAS

El presente artículo nos da cuenta de cómo el escritor e intelectual que es Federico Vegas, ha caído en la tentación de pasar de la “galaxia Gutemberg” al “universo Zuckerberg” por causa de una pandemia que a todos nos ha trastocado nuestra cotidianidad. Al final de la experiencia, el escritor se pregunta cómo será la vuelta a la escritura y dice que se refugiará en Jorge Luis Borges, “puesto que sus palabras siempre me han fortalecido e inspirado”.

Cuando apenas se iniciaba esta pandemia, comencé a hacer videos con la euforia de una etapa de mi vida que suponía irrecuperable. Me refiero a ese momento en que el niño se asoma por vez primera a las herramientas de un hombre para hacer realidad sus sueños y, como nada lo fatiga ni lo aparta de su obsesión, se zambulle en fantasías que parecen ser reales, asomándose a lo que significa ser un artista, o un constructor, o un líder político que gana adeptos en los recreos del colegio. No importa si luego los resultados no se sostienen o se desvanecen; lo cierto, lo importante, es que ha sentido el sabor del asombro, el resplandor de la creatividad, el placer de ser sorprendido por su propio potencial.

En aquellos días preparanoicos de marzo no había mucho que hacer en la ciudad, salvo recorrer unas calles vacías semejantes a desfiladeros en la geografía de una obsesiva retícula. Al principio fueron visiones genuinamente pasajeras, pues las iniciamos viajando en la cubierta de un ferry que avanzaba por el East River a una velocidad propicia para grabar videos. Si narrar

tiene que ver con “poner al corriente”, navegábamos en una corriente y resultaba sencillo, deleitable, ofrecer un testimonio del paisaje.

Sucede que ahora todos venimos equipados con un instrumento prodigioso capaz de grabar desde simples expresiones de fastidio hasta crímenes que antes pasaban desapercibidos. De intentar amarnos unos a los otros hemos pasado a filmarnos con una profusión ecuménica, compulsiva, indetenible.

Han transcurrido ya casi seis meses y presento que los videos comienzan a robarme el alma, o buena parte de la que creía tener. Me refiero al alma literaria de cuando me juraba escritor. Desde el 11 de marzo, cuando supe que estábamos varados en Nueva York, he sido infiel a la literatura de manera creciente. Al principio, hacer videos era una novedad, un romance tan inesperado como fervoroso, pero voy entrando en un adulterio sostenido y sometido a un mismo patrón de seducción.

Las imágenes en movimiento me están robando las palabras escritas, esos pensamientos atrapados en letras negras y confinados a papeles

DOSSIER

blancos de pulpa seca, a los que presumimos tan naturales que los llamamos “hojas”. Ya no leo ni siquiera antes de dormir. Transito del iPhone al iMovie, luego al Instagram y remato el día con una tanda de videos en YouTube. Ayer me aposenté en el baño con un celular en las manos y sentí que estaba cometiendo una profanación. Era como llevar un radio a misa.

Los cambios tecnológicos entran en su apogeo cuando el mundo anterior nos resulta inconcebible, y así luce hoy un planeta con pandemia y sin celular. Estamos ya rebasando la vuelta a lo tribal que anunciaba Marshall McLuhan.

Pretendo ser un videólogo, pero este vicio se está haciendo tan fuerte que debería acudir a “videóticos anónimos”, o fundar una agrupación semejante, si es que aún no existe. En un solo semestre he pasado de la Galaxia Gutenberg a la Galaxia Zuckerberg. Culpar a la pandemia de esta metamorfosis sería ver solo el dedo que señala. Con su tendencia a estirarse (como una versión inversa de *La piel de zapa*), esta pandemia ha hecho evidente la tenaz atmósfera en la que hemos estado sumidos y tan perdidos como inconscientes de sus implicaciones. Vamos siendo dominados por imperios más ricos que Italia y quizás Francia. Al hablar de fuerzas imperiales no me refiero a ejércitos que nos invaden sino a sistemas que rigen nuestras vidas. Pensemos, para dar un ejemplo de hace casi un siglo, cómo y cuánto cambiaron las ciudades con la aparición del automóvil, un medio que el crítico de arquitectura, Kenneth Frampton, considera tan peligroso como la bomba atómica. Más influyente y determinante que el automóvil es el celular junto a todo lo que en su interior se cocina y se confabula.

Los escritores somos seres muy frágiles para aguantar semejantes andanadas. Un amigo muy culto se ufana de vivir entre libros como un monje medieval. Lee mucho y come sabroso, dos actividades que se dan bien en Galicia. No sé si por razones religiosas o sensuales ha decidido apartarse del mundo audiovisual, medio fundamental de la nueva galaxia, pero lo tenté con un

documental en Netflix sobre Miles Davis y sucumbió. “Miles es mi héroe desde que dejé de ser un niño”, argumentó para justificar su recaída. Espero que se haya recuperado y logre retornar a sus obsesiones. Siempre es bueno que exista y sobreviva al menos una excepción.

Yo soy algo menos radical y quisiera reencontrar un equilibrio que se ha roto. Intento dilucidar por qué me han subyugado tanto los videos y encuentro varias respuestas que, de paso, me ayudan por contraposición a entender mi devoción atávica a los libros, esos objetos palpables, desplegables, aromáticos, propicios a las caricias y bien dispuestos a convivir en estantes y formar bibliotecas, la manera más noble y acústica de adornar una pared y último recurso para recrear la idea de un “hogar”, ya que no contamos con la pequeña hoguera que usaban los romanos al cocinar en casa.

Ante la página escrita, nuestros ojos transitan incansables de ida y de vuelta repitiendo el mismo cambio de ángulo, mínimo pero constante, línea tras línea y página tras página. Ante los videos, la mirada acompaña sumisa las imágenes. Así ocurre con el celular: la vista se posa en la pantalla y el dedo hace el resto. Cuando veía a algún amigo mover el dedo sobre la pantalla de arriba hacia abajo pasando frenético imágenes de Instagram, me pareció poseído por una locura del tipo más inconducente, el de la histeria, esa pasión que se queda rebotando sin penetrar en lo amado o lo odiado mientras bordea un feroz aburrimiento. Ahora resulta que me he contagiado.

En una época el reloj fue ese objeto que los individuos miraban con insistencia para corroborar que existían. Era tan elegante sacarlo del bolsillo y mirar la hora de reajo. En 1902, Robert Walser escribe sobre la vida de los oficinistas sentados en ristras de escritorios y sometidos a rígidos horarios:

Helbling saca su reloj para comparar su cara con la del enorme reloj de la oficina. Suspira, apenas han transcurrido diez pequeños, diminutos, escuálidos, delicados, escasos minutos, y aún lo esperan horas gordas y corpulentas... Helbling ama los minutos que se han ido, pero odia los que están por llegar, pues opina que se niegan a avanzar... Vuelve

a sacar su reloj de bolsillo y marca las nueve. ‘En realidad no debería mirar tanto el reloj, eso no puede ser sano’, piensa mientras se acaricia el bigote.

El celular puede resultar tan enfermizo y reiterativo como ese reloj privado, diferente al cósmico y colectivo reloj de sol, bien capaz de descansar durante las noches y tan sano que, como señalaba una inscripción latina que celebra Jacqueline Goldberg, solo enumera las horas claras. El celular, en cambio, está presente hasta en los momentos más oscuros. Para muchos es el primer refugio al despertar de una pesadilla y la última visión antes de conciliar el sueño.

Debemos ser comprensivos. ¿Cómo no revisar ese aparato compulsivamente si allí parece condensarse nuestra relación con el universo? Es capaz de ofrecer el pronóstico del tiempo, el estado de la economía, la ruta a seguir, la última noticia apocalíptica, insólitas secuencias que envían amigos, desde pronósticos políticos hasta pornos estrambóticos, y, tal como les contaba, nos incita a hacer videos sobre lo sublime y lo banal.

Los cambios tecnológicos entran en su apogeo cuando el mundo anterior nos resulta inconcebible, y así luce hoy un planeta con pandemia y sin celular. Estamos ya rebasando la vuelta a lo tribal que anunciaba Marshall McLuhan.

En los años sesenta, McLuhan explicaba cómo pasamos de una cultura auditiva y colectiva a un estado más visual e independiente gracias a la imprenta y la aparición masiva del libro. Es fácil entender que una historia contada congrega a la audiencia mientras una historia escrita separa a sus silenciosos lectores.

Siglos más tarde regresaríamos a una suerte de aldea global y audiovisual unidos principalmente por la televisión. McLuhan llama a esta etapa la Galaxia de Marconi. Si esa era su visión en los años sesenta, imagino que hoy el perspicaz Marshall estaría tan orgulloso de su pronóstico como aterrado por las dimensiones que iba a adquirir la ola que vio venir.

Releyendo sus textos caigo en cuenta de mi desubicación histórica y renuevo mis esfuerzos por permanecer en la Galaxia de Gutenberg. Las técnicas (como el tipo móvil) que implementó Johannes Gutenberg no fueron claves en el

triumfo de la escritura, que ya estaba ungida como una actividad superior y casi divina, sino en la propagación del libro como medio para transmitir el conocimiento. No es casualidad que el experimento definitivo y triunfante fuera un libro sagrado. Ciento cincuenta biblias fueron puestas a la venta por Johann Fust, quien le había prestado dinero a Gutenberg para imprimirlas. Fust se quedaría con el negocio mientras Johannes Gutenberg terminaba arruinado y mantenido por el obispo de Maguncia.

Después de recordar a Gutenberg y lamentar su suerte, no es de buen gusto hablar mal de Zuckerberg y envidiar su fortuna. ¿Cómo criticar a Instagram, un brazo del imperio, si lo he utilizado para compartir 125 videos durante un semestre de pandemia? No sé si los videos lleguen a ser mi condena, pero hasta ahora han sido mi salvación. Dos extremos que suelen ir de la mano. Haciendo videos me siento como un carajito con un juguete nuevo y, al mismo tiempo, estoy tan desolado como un artesano que apartan de su oficio. Supongo que nos hacemos creativos cuando borramos la frontera entre lo que tenemos de niño y de adulto. El problema, como les decía, es esta sensación de ser un adúltero.

Lo más desconcertante de este nuevo medio, que ha pasado a dominar mi vida, es su capacidad de ofrecernos una recompensa inmediata, aunque sea banal. En la literatura existe una medida que se ha mantenido desde Miguel de Cervantes. Me refiero al lapso entre el inicio de una novela y el día de su publicación. Suele tomar un mínimo de dos años; al menos esa es la cifra que tienden a dar los escritores para no extenderse a los primeros intentos fallidos y las anotaciones dispersas. Cuando por fin está listo el manuscrito, la espera puede hacerse más dolorosa e imprecisa, al no estar ya en manos del escritor.

Los videos en Instagram pueden tomar una hora concebirlos, otra más montarlos y pocos segundos el conectar con los espectadores. El procedimiento de apretar un corazón para mostrar nuestra complacencia, interés o elemental solidaridad es entre cursi y patético. La faena se torna un ejercicio cada vez más veloz e incluyente y superficial.

DOSSIER

Lo más notable de la nueva galaxia que estamos viviendo es la relación entre transmisor, creador y espectador. En la de Gutenberg la proporción sería, por decir algo, de un impresor para cien escritores y cien mil lectores. En la Galaxia de Marconi la relación aumenta a un agente transmisor por millones de espectadores que están viendo al mismo tiempo el mismo mensaje. Imaginemos un libro gigantesco que todos leen al mismo tiempo.

En la de Zuckerberg son centenares de millones los creadores de contenido interconectados con una cantidad similar de espectadores. Todos podemos ser protagonistas y a la vez receptores, casi a un mismo tiempo origen y destino de la información. Es una interesante paradoja que en una era que parece democratizar la creación es cuando los dueños de la plataforma de transmisión se hacen, proporcionalmente, más poderosos.

Otra elocuente señal de cómo funciona y qué modelo promueve esta nueva galaxia, al menos en su faceta Instagram, es observar cuál es el personaje con más seguidores (para no hablar de acólitos). La figura que reina en un medio puede darnos una idea de los valores que allí se manejan. En el caso que nos ocupa tenemos a Cristiano Ronaldo y a Lionel Messi. Ellos vienen a ser los nuevos dioses de esta nueva galaxia. ¿Tiene sentido? Creo que sí. Basta con preguntarnos de dónde salían los modelos para las estatuas de mármol de los dioses griegos: ¿del templo o del estadio?

Detesto a Cristiano, por excesivamente bello, tanto como adoro en Messi su rostro de alelado antihéroe, más ahora que flota en un limbo. Ahora que lo pienso, son seres muy alejados de Gutenberg y sus consecuencias. Representan tan bien esta nueva galaxia que llamarlos galácticos no suena exagerado.

Supongo que una Era no borra a la anterior, más bien le da un nuevo sentido. Quiero creer que las galaxias coexisten y podemos elegir la que mejor se ajusta a nuestra manera de ser. Quizás haciendo un esfuerzo, algo de ayuno y mucha abstinencia, algún día podré retornar a la novela que tengo empezada. ¿Cómo será pasar 24 horas sin pisar corazoncitos? ¿Lograré otra vez trabajar durante días, meses y años de asila-

miento mientras va brotando un texto con pocas posibilidades de llegar a más de mil lectores? Ya me he asomado en Instagram a esa sensación de vacío y soledad, pues basta dejar de publicar videos por tres días para que cese el torrente de *likes* que fluye como una marea de ida y de vuelta.

El proceso de retorno a la escritura no será fácil. Siempre había querido ser cineasta, pero no imaginé que terminaría haciendo hasta cine, así tal cual, como un hobby de última hora, como un pasatiempo de cuarentena.

Creo que la solución será ponerme un límite de 150 videos (la misma cantidad de las biblias impresas por Gutenberg antes de quebrar). Entre ellos, uno sobre *Crostata Fiora* de mi hija Alejandra, las mejores galletas de guayaba del mundo. Quizás en el fondo siempre he querido ser un “influencer” (persona increíble que vive de ser creíble). Recuerdo que de niño alguna vez soñé con hacer comerciales. Algunos, muy pocos, me parecían divertidos y repetía sus estribillos. Cuentan de un primo mío cuyas primeras palabras fueron: “¡Frescolízate, papá!”. No sé cómo le fue en la vida.

Si logro superar esta crisis, volveré a Jorge Luis Borges antes de dormir. Sus palabras siempre me han fortalecido e inspirado. Alguna vez he abierto las hojas de alguno de sus libros buscando solución a un problema, como esos pioneros del Lejano Oeste que tomaban decisiones sobre la siembra abriendo las sagradas escrituras al azar. Con la ayuda de Borges volveré a la página en blanco con letras negras, una limitación tan radical que es casi un acto de ceguera, o de visión a la oscuridad de nuestras almas, que es donde está todo lo que realmente poseemos.

FEDERICO VEGAS

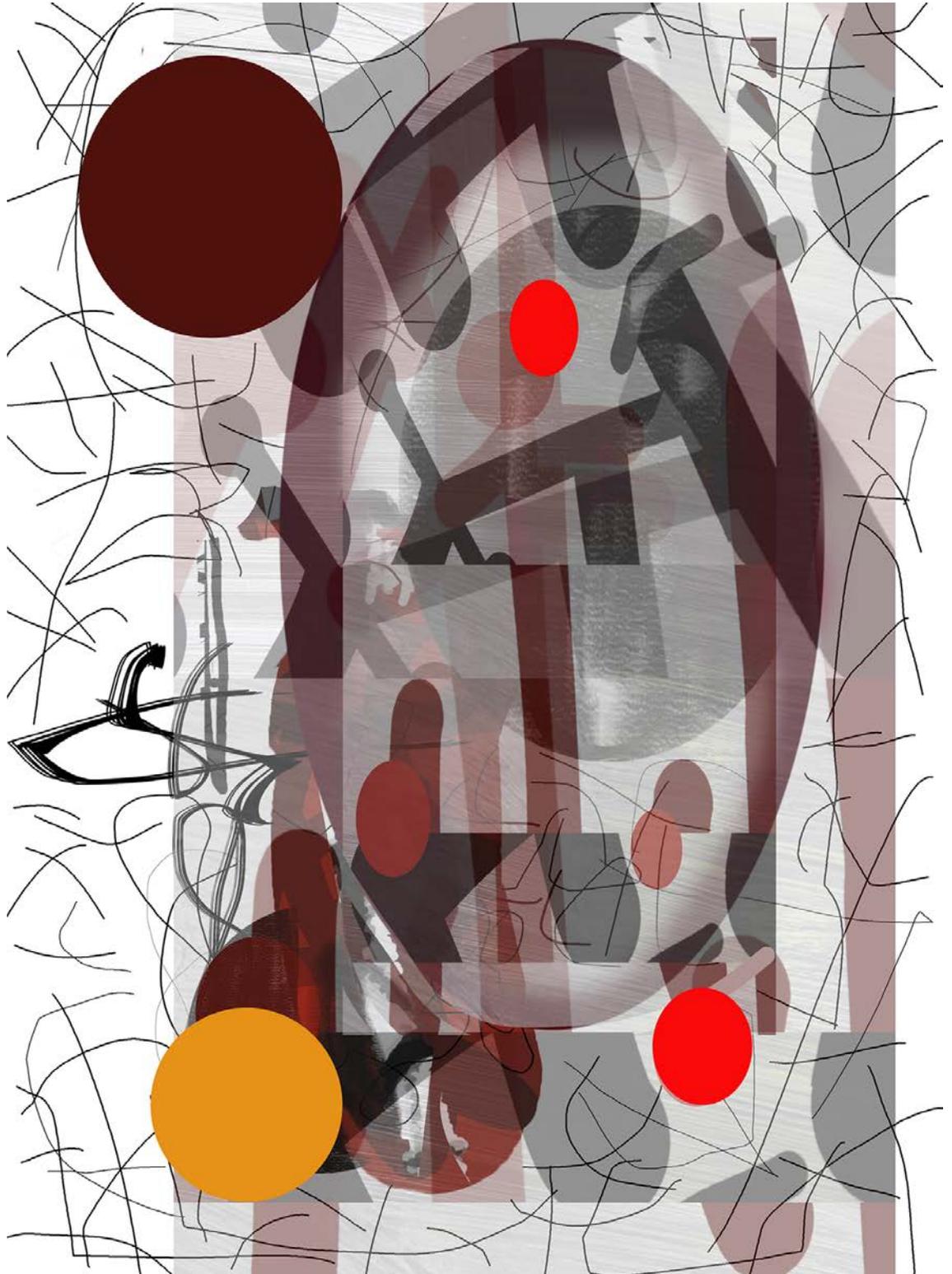
Arquitecto y escritor venezolano, Federico Vegas comenzó su carrera literaria dentro del relato breve, destacando por sus antologías, antes de pasar a la novela, donde ha destacado con sus últimas obras. Además es un colaborador habitual de revistas y periódicos.

Nota: este artículo, publicado originalmente el 31 /08/ 2020 en el portal *PRODAVINCI* se publica con el permiso del portal.



Galería de papel. *Serie Expansión XX*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

DOSSIER



¿La vida es un meme o un conjunto de ellos?

ARANTXA LÓPEZ

Se nos dice en el ensayo que los memes de Internet son construcciones narrativas que expresan. En tal sentido, el artículo plantea que los memes pueden ser leídos como si ellos fueran un lenguaje, y lo son. Así, se pregunta si la vida es un meme porque nos cuentan historias, retratan aspectos de la realidad, hacen un registro visual de ciertas situaciones por las que atraviesa nuestro entorno, revelan opiniones, o son piezas absurdas sin ningún sentido que igual sacan una sonrisa. De alguna manera los memes hablan de las personas que los consumen.

EL ESCENARIO

Descargué un videojuego solo por los memes. A finales de agosto, cada vez que entraba a Twitter y Facebook me encontraba con un montón de publicaciones –imágenes, comentarios, videos– relacionadas con *Among Us*, un juego en línea multijugador disponible para teléfonos y computadoras.

Al principio no los entendía, me faltaba contexto. No sabía que era un juego gratuito que existía desde julio de 2018 pero fue en 2020 que algunos jugadores decidieron transmitir en vivo en la plataforma de *Twitch* sus partidas. Ese fue probablemente el punto de inicio para las millones de descargas que tuvo el juego durante el mes de septiembre.

Me faltaba contexto pero aun así me reía de las publicaciones. Entre más contenido consumía sobre el juego más nociones básicas fui adquiriendo: el escenario es una nave espacial, los personajes son diez tripulantes de distintos

colores, dentro de la nave hay uno o tres impostores. Los tripulantes deben hacer una serie de tareas que les fueron asignadas al comenzar la partida, los impostores tienen el objetivo de sabotear la nave y acabar con la tripulación. Cuando un tripulante se encuentra un cadáver en la nave –o si sospecha de alguien– se abre el espacio para la discusión. Todos los jugadores dicen lo que vieron, comentan sobre los sospechosos y proceden a una votación con la intención de sacar de la nave al impostor.

Una de las partes más divertidas es la dinámica que se genera dentro del chat del juego, eso lo descubrí cuando comencé a jugar. Al ver la aplicación móvil dije “Creo que ya sé cómo jugarlo, quiero formar parte de esto”. La primera semana de septiembre elegí mi nombre de usuario, leí las instrucciones del juego –porque seguía siendo importante– y busqué una partida. Los memes de *Among Us* adquirieron un nuevo nivel para mí porque ya tenía un contexto.

DOSSIER

UN CIELO LLENO DE MEMES

Los memes no son “algo” reciente. Esta cantidad de memes que hay actualmente en Internet no apareció de repente, de la nada, sin avisar. No. Desde hace veinte años se están produciendo, consumiendo y compartiendo memes en la red. Hay tantos memes como estrellas hay en el cielo. ¿Qué ha cambiado entonces? Que si Internet es un cielo estrellado –lleno de memes– el humo y las luces no dejaban ver con claridad las constelaciones. El contenido de los foros de Internet migró a las redes sociales, una gran cantidad de usuarios abandonó el anonimato y comenzó a generar contenido sobre sus creencias e intereses con un tono humorístico. La atención de muchos medios, marcas e instituciones se fue centrando en este lenguaje utilizado por jóvenes y surgió una necesidad por entenderlos e incluso incorporarlos a sus discursos.

Los memes no son “algo” reciente. Esta cantidad de memes que hay actualmente en Internet no apareció de repente, de la nada, sin avisar. No. Desde hace veinte años se están produciendo, consumiendo y compartiendo memes en la red. Hay tantos memes como estrellas hay en el cielo.

Llegamos al 2020 y nos encontramos con un artículo del escritor Jorge Carrión sobre la “Política y estética del meme” para *The New York Times*, un hilo en Twitter de la Embajada Británica en Argentina que narra con memes las oportunidades de becas que ofrecen y un concurso de “memes activistas” organizado por la ONG *Otro enfoque* para seleccionar la mejor serie de memes que aborde la defensa de los derechos humanos. El cielo se ha ido despejando para muchos usuarios y ese proceso de descubrir el poder que tiene un meme para transmitir un mensaje o de darse cuenta que estamos ante un grupo inmenso de personas que tiene una habilidad para crear contenido en cuestión de segundos es un meme en sí.

Para Richard Dawkins –el biólogo que usó por primera vez el término “meme” en el año 1976–, el meme es una idea contagiosa, una concepción que pasa de persona a persona a través

de la imitación, muchas veces de forma inconsciente. Antes de Jorge Carrión alguien más descubrió que los memes podían ser una evolución de la caricatura política, leyó el concepto de Dawkins publicado en el libro *El gen egoísta* y notó el impacto que tenían en su actualidad. Y antes de esa persona alguien más hizo lo mismo, es un ciclo. Lo mismo ocurre con el hilo de la Embajada, no es la primera ni será la última cuenta institucional en darse cuenta que los memes son una buena herramienta para captar la atención.

UN EJERCICIO ACTIVO

Los memes de Internet son construcciones visuales que pueden ser replicables. Son unidades de transmisión cultural que a través del humor y distintos recursos gráficos permiten la comunicación entre usuarios. Pueden ser aprendidos como un lenguaje, a medida que nos adentramos en el entorno en el cual se desarrollan podemos ganar mayor conocimiento sobre los temas que se están abordando o fijarnos en la estructura para poder armarlos.

Imaginemos que queremos aprender un nuevo idioma. Dicen que cada idioma es una cultura, una forma de pensar, y para poder familiarizarse con él debemos consumir más contenido en ese idioma como ver películas, series, leer, conversar con otras personas, fijarse en la construcción de oraciones, en la entonación, y un largo etcétera. Eso mismo ocurre con los memes: la cantidad de memes que logras entender es directamente proporcional a la cantidad de contenido que consumes en Internet. El meme no es solo el video, la imagen o la frase que compartimos sino la referencia que tienen en conjunto y la posibilidad que tenemos de adaptar ese mismo producto a diferentes formatos en diferentes momentos.

De la misma forma que aconsejan leer mucho para poder escribir bien hay que ver diferentes estilos de memes para elegir cuáles nos gustan, cuáles entendemos, cuáles nos hacen reír y cuáles podemos intentar replicar. Es una cuestión de práctica, es un ejercicio activo, no pasivo. También se trata de preferencias –no todos tienen que amar los memes–, de habilidades –no todos deben hacer memes– y de perspectiva –no

todos van a estar de acuerdo con algunos memes—.

Ningún meme es inocente, todos tienen una intención; ya sea informar, expresar, comunicar, entretener o vender. La mayoría de ellos se basan en ideas o hechos de la realidad, parten de una experiencia propia o ajena. Aun cuando haya sido creado como un chiste o con la intención de hacer reír a alguien más, en el fondo la persona puede creer que lo que dice es verdad. Ahí entra el tema de la interpretación, con qué seriedad lo toma un creador y con qué seriedad lo acepta un consumidor. No siempre están en el mismo nivel, pero eso no ocurre únicamente con los memes. Ocurre con cualquier producto u obra que sea compartida.

LA CURADURÍA

Un comediante hace un chiste sabiendo que será aplaudido por un grupo y abucheado por otros. Un escritor publica un libro sabiendo que será amado por unos y criticado por otros. Un director producirá una película que se convertirá en una de las mejores para unos y una de las peores para otros. Los memes no escapan de esa realidad y no tienen por qué hacerlo, también hay un proceso creativo en ellos y la aceptación del mensaje dependerá de los intereses compartidos con el resto de los usuarios.

No todos pueden hacer una película, escribir un libro, bordar un suéter, instalar un *software* o hacer un meme, a menos que se lo propongan. Y si lo hacen no implica que será bueno la primera vez, o la siguiente.

Se cree que meme es sinónimo de viral y para mí no es así. La gente puede hacer un meme que llegue a dos likes y tres compartidas y aun así sería un meme. Alguien puede publicar un video gracioso con más de mil compartidas que termine en varias redes y eso no lo convertirá automáticamente en meme.

Meme es lo que nos permite representar algo, adaptarlo a un nuevo contexto, entenderlo con referencias o incluso reírse cuando se carece de ellas. El meme siempre queda, como manifestación de un hecho, idea, expresión, sentimiento. Lo viral puede ser pasajero. Por supuesto que hay memes virales y la viralidad facilita la creación de memes pero no son intrínsecos.

Los memes nos cuentan historias, retratan aspectos de la realidad, hacen un registro visual de ciertas situaciones por las que atraviesa nuestro entorno, revelan opiniones o son piezas absurdas sin ningún sentido que igual sacan una sonrisa. Es importante la curaduría de contenido. Como creador: ¿qué contenido estoy consumiendo y cuál puedo adaptarlo a un formato de meme? Como consumidor: ¿qué cuentas o perfiles estoy siguiendo?, ¿qué tipo de memes estoy viendo?, ¿cuáles me gusta compartir?

Es importante la curaduría de contenido. Como creador: ¿qué contenido estoy consumiendo y cuál puedo adaptarlo a un formato de meme? Como consumidor: ¿qué cuentas o perfiles estoy siguiendo?, ¿qué tipo de memes estoy viendo?, ¿cuáles me gusta compartir?

No se puede decir que no hay memes sobre noticias importantes si no estamos siguiendo a las cuentas que hacen memes sobre los temas que nos parecen importantes a nosotros. Y si realmente no los hay, podrían crearse. Porque hacer memes no es quitarle importancia a algo, es interpretarlo de otra forma. Hay un deseo de formar parte del mapa de significados, de moverse dentro del cuadro de referencias del cual se alimentan los memes.

A través de los memes pude entender un juego como *Among us* porque me propuse aprender sobre el juego a través de los memes. Estaba rodeada de contenido, quería ser parte de él y empezar a hablar con esas referencias dentro de una comunidad. Tuve la disposición, dejé de verlo como algo ajeno a mí, yo me incluí.

LA VIDA, EL MEME

En este punto me pregunto si la vida es un meme o un conjunto de ellos. A lo largo de los años, gracias a la evolución y el desarrollo de nuevas herramientas y tecnologías que le permiten al hombre ser y estar en sociedad podemos ver el proceso de comunicación desde otro enfoque.

Es válido darle importancia a los memes y a lo que logran entre usuarios. El comportamiento, la selección de imágenes, sonidos y

DOSSIER

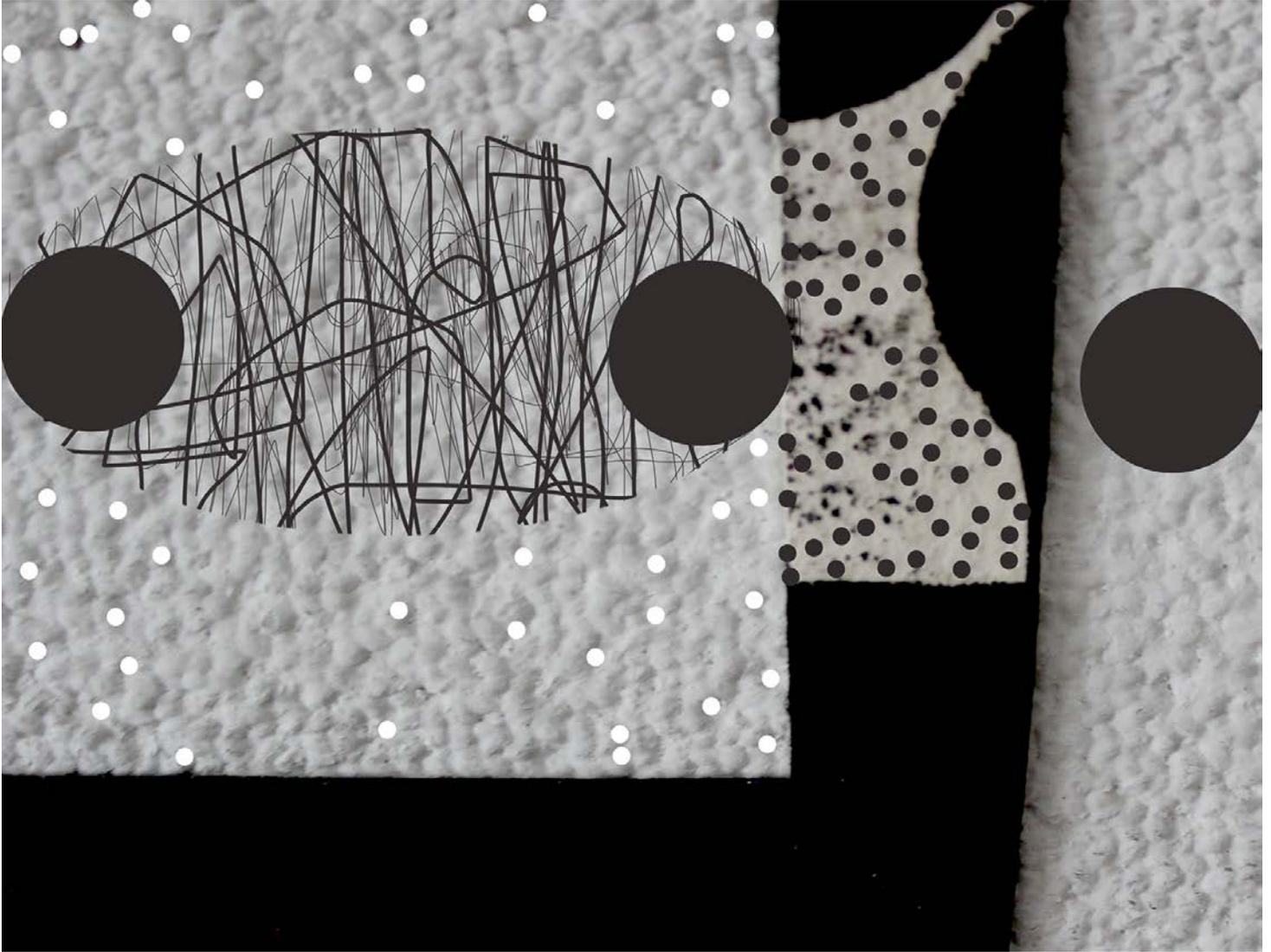
palabras, e incluso la generación de nuevo material o la apropiación del trabajo de otros.

Podemos plantearnos nuevas interrogantes que se adapten a este campo: ¿Cuál es el meme originario? ¿Quién lo tuiteó primero? ¿Si dos personas escriben el mismo tuit realmente se llama plagio? ¿Realmente somos dueños de nuestros memes? ¿Aquel que se hizo viral –o que logró un alcance considerable– con una publicación fue realmente el creador de esa pieza o solo tuvo a los seguidores clave que permitieron que se propagara dicho mensaje en las líneas de tiempo dejando al margen al autor intelectual?

Preguntas que pueden iniciar un debate solo si realmente tenemos deseos en conocer sus respuestas porque al igual que con todo lo que nos rodea: se trata de interés y perspectiva.

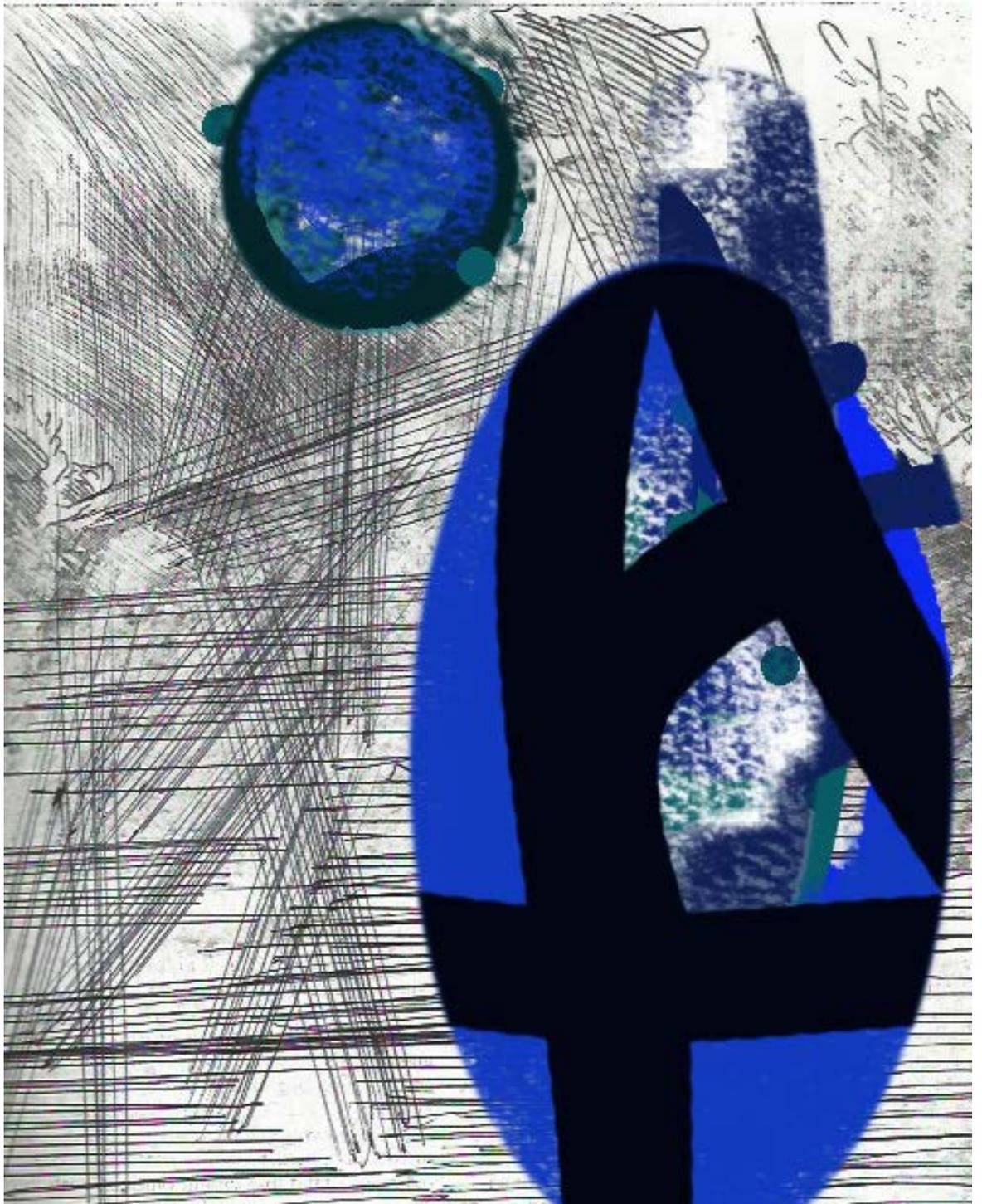
ARANTXA LÓPEZ

Egresada de la Universidad Central de Venezuela (UCV) como licenciada en Comunicación Social. Desde el año 2018 trabaja como cronista en el medio de periodismo narrativo *Historias que laten*.



Galería de papel. *Serie Expansión XXII*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XXIII*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Yucef Merhi y la profanación del discurso

MANUEL VÁSQUEZ-ORTEGA

Es artista, poeta y programador, pionero del Arte Digital Yucef Merhi se dio a la tarea de descomponer el discurso hegemónico del difunto presidente Hugo Chávez para plantear una nueva situación que permite al pensamiento funcionar debidamente: el acceso a la información. El ensayo se orienta en la dirección de presentarnos el trabajo del artista que nos ofrece una historia hecha de otras voces, en donde la información es un portal posible entre un pasado reabierto y un futuro inacabado como nos plantea el autor del ensayo.

Entre dispositivos de producción, rituales de consumo, aparatajes tecnológicos y puestas en escena, en la actualidad, la comunicación humana se ha convertido en un proceso de intercambio y poder mucho más intrincado que la tríada básica resultante entre emisor, mensaje y receptor. Y es que, dominados por un flujo nunca antes visto de imágenes, información y acontecimientos, como sociedad vivimos con la sensación ubicua de que nuestra historia se acelera, mientras, con su paso fugitivo, comprobamos que los mitos del futuro anhelado desde el Siglo de las Luces, no eran más que simples ilusiones.

Por su parte, tras la sustitución de los relatos utópicos del progreso, nos acercamos en aumento a las narraciones escatológicas de un porvenir lleno de sofisticadas armas comunicacionales, utilizadas en campos de batallas táctiles, visuales, e inmediatos a nuestras manos, conectados a nosotros por la inmaterialidad de las ondas electromagnéticas. Desde allí, mani-

festados en pantallas y cables, estos espacios de información son manejados a través de intenciones y discursos concebidos como *dispositivos*, siempre inscritos en un juego de poder. Una red que incluye “instituciones, arquitecturas, decisiones reglamentarias, (...)—y— brevemente, lo dicho y también lo no-dicho” (Agamben, 2005).

Pero no todas las sociedades adoptan por igual las formas de accionar de dichos mecanismos discursivos, pues la lógica de la comunicación —y con ello, de la dominación— actúa diferente según sea el lugar en el que estos se implanten. Es así como, en territorio latinoamericano, desde la manera de relacionarse de sus individuos, hasta los más complejos procesos políticos y sociales, dejan entrever la verdad cultural de sus países: que el mestizaje no es solo el hecho racial del que vinimos, “[...] sino la trama hoy de modernidades y discontinuidades culturales, de transformaciones sociales y estructuras del sentimiento [...] que revuelven lo indígena

DOSSIER

con lo rural, lo rural con lo urbano y lo popular con lo masivo” (Martín-Barbero, 1991).

En este espacio de confusión y sincretismo, Martín Barbero determinará que la comunicación se ha tornado en nosotros “[...] cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por lo tanto, no sólo de conocimientos, sino de reconocimientos” (ídem). Así, la transición de los ‘medios’ a las ‘mediaciones’ implicará un entendimiento peculiar del proceso de comunicación, para ser visto como lugar interactivo, basado en aspectos relacionales, culturales y de negociación, en los que el *discurso* adquiere un rol decisivo.

El artista, poeta y programador venezolano Yucef Merhi profundiza en la capacidad hegemónica del discurso, contextualizado en la Venezuela de Hugo Chávez Frías, para plantear una nueva situación que permite al pensamiento funcionar debidamente: el acceso a la información.

Para nuestro interés, *discurso* no será simplemente lo que traduce las luchas o los sistemas de autoridad, sino “[...] aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que se quiere uno adueñar” (Foucault, 1992), para tomar posesión, finalmente, de la manera en que una sociedad concibe el mundo que la rodea. Es de esta forma como prohibir palabras, separar posiciones y manipular la voluntad de verdades se consolidan como algunas de las estrategias de control más efectivas del hombre moderno, en base siempre al manejo de las palabras, y por ende, de las acciones que estas conllevan.

No obstante, el discurso como objeto de estudio no es un acontecimiento ni reciente, ni poco explorado, pues desde hace años, distintas disciplinas lingüísticas y científicas convergen en métodos de su análisis crítico, enfocado en indagar sobre “[...] el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y, ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (Carvajal, 2007). Por su parte, con intenciones similares, el artista, poeta y programador venezolano Yucef Merhi¹ (Caracas, 1977) profundiza en la capacidad hegemó-

nica del discurso, contextualizado en la Venezuela de Hugo Chávez Frías, para plantear una nueva situación que permite al pensamiento funcionar debidamente: el acceso a la información.

A través de mecanismos de *software* y programación, Merhi se vale de las posibilidades digitales entendidas como manifestación de arte, para investigar, experimentar y especular a partir de datos informáticos, concebidos como imágenes infinitas de cara a las formas de su representación, así como sus posibilidades de archivo y correlación entre diferentes categorías de lo sensible. Categorías, estas, en las que el artista desprograma para reprogramar, “[...] sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y herramientas a disposición” (Bourriaud, 2007).

De esta forma, en obras como *Discursos presidenciales (Chávez) (2016)*, Merhi expone los sermones del difunto mandatario a partir de la aparición y desaparición reiterativa de palabras, recurrentes, dentro de un discurso de aires populistas, en el que “[...] la visibilidad y la presencia social de las masas, remite fundamentalmente a un hecho político” (Martín-Barbero, 1991); un dispositivo activado en pos de permitir la entrada –solo en apariencia– de las capas sociales ‘no burguesas’ en la esfera pública. Sin embargo, la crisis de la disolución de lo público “[...] no conduce –nunca– a la revolución social, sino a una recomposición de la hegemonía” (ídem), una nueva cara del poder que hace uso de las mediaciones como proceso comunicacional en su faceta más personalista: aquella en la que un sujeto otorga sentido a los mensajes y que construye la realidad a través de las significaciones que este les confiere.

Respecto a estas posibilidades de la mediación, la incorporación –aparente– de las clases populares a la cultura hegemónica tiene una larga historia, en la que la industria de los relatos ocupa un lugar primordial. Relatos que, en el caso del discurso de Hugo Chávez, materializan uno de los procedimientos básicos de control de la producción del discurso según Foucault (1992): la voluntad de la verdad, referida a la separación entre lo verdadero y lo falso, “[...] que es arbitraria, modificable e institucional, y que

no puede ejercerse sin una cierta violencia” (idem).

Si bien hace mucho tiempo que los mitos de origen desaparecieron de nuestras referencias cotidianas, aun hoy la razón moderna no termina de congeniar con la herida producida en las culturas latinoamericanas, que encuentran alientos de autonomía en líderes vistos como deidades, traducidos generalmente en autocracias a lo largo de la historia patria. Particularmente, con la entrada de Hugo Chávez Frías al escenario político venezolano, esta cicatriz es reavivada hasta encontrar un acceso a los medios masivos a través de sus largos sermones, transmitidos en vivo, y en muchos casos, como cadena nacional, encarnando en estas a la figura del pastorado: un gobierno de los individuos por la demostración continua de su propia verdad particular.

En estas puestas en escena, el finado presidente, como ‘autor’, reescribía la historia a partir de comentarios, ahora narrados en un lenguaje soez y violento, adoptado por algunos de sus homólogos contemporáneos, como el expresidente peruano Ollanta Humala (también estudiado por los software de Merhi). Una estructura dialéctica común en el uso de un lenguaje que divide, glorifica, engaña y confunde, a partir del control del discurso como base y cimiento.



Discursos Presidenciales (Chávez), 2016
Yucef Merhi
Computadora, software personalizado, Internet

Por su parte, el acceso a información proporcionada por los diversos medios tecnológicos del presente, no exenta a los miembros tardíos del club de la modernidad del desconocimiento de su realidad local, agobiada por el exceso de datos e imágenes ajenas que dan la impresión de un transcurrir histórico confuso e incomprensible. De esta manera, enfrentamos el porvenir con las trabas y regulaciones de la información veraz, entre filtros gubernamentales y discursos controlados por los medios, en un mundo en el que solo existe lo representado, o todo aquello de lo que sea posible constatarse.

Ante esta premisa, en su serie *Hacking*, Yucef Merhi materializa la virtualidad de un conjunto de datos interceptados por medio de técnicas de pirateo, siendo *Máxima Seguridad* una de sus

context.



Discursos Presidenciales (Humala), 2016. Yucef Merhi.
Computadora, software personalizado, Internet. Vimeo: <https://vimeo.com/183222710>

DOSSIER



Máxima Seguridad, 1998-2004. Yucef Mehri Correos de Hugo Chavez, hackeo sobre papel.

piezas más osadas: una obra hecha a partir de la extracción de correos recibidos por Chávez entre los años 1998 y 2004. Entre bifurcaciones interconectadas y entramados sin principio único, los correos se ordenan siguiendo una estructura modular repetida, que da orden conmutativo a la agrupación de datos: mensajes de conocidos, dirigentes de otros países, inversionistas, solicitudes de trabajo, entre otros motivos. Depósitos de fe convertidos en códigos, dirigidos a un líder convertido en divinidad.

Ante la obsolescencia de las medidas de seguridad, Yucef Merhi continúa demostrando la vulnerabilidad de los sistemas de protección informática de instituciones y personalidades de gobiernos latinoamericanos.

Hacer pública información de esta índole es una estrategia coincidente con la acción de la profanación, aquella que “[...] libera lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común” (Agamben, 2005). Así, profano será aquello que, “[...] habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”. Pero, tras ser devuelta a terreno de lo mortal, ¿qué hacer con este material, antes prohibido, y ahora ante nuestros ojos? ¿Qué implica el acceso a esta información personal, pero histórica?

Como cualquier ataque cibernético, las prácticas realizadas por Yucef Merhi demuestran mucho más de lo que denotamos en su representación: no solo se tratan de la exhibición de un

material de difícil alcance, incluso tampoco del contenido de sus mensajes, sino de la certeza de poder acceder a los archivos de una historia detallada sin manipulaciones en su discurso, pues, así como para un programador no hay nada más objetivo que un código, para un gobierno no hay nada más valioso que sus datos.

Ante la obsolescencia de las medidas de seguridad, Yucef Merhi continúa demostrando la vulnerabilidad de los sistemas de protección informática de instituciones y personalidades de gobiernos latinoamericanos. En esta ciber-contienda, logra penetrar el buzón de correo electrónico del exministro del Interior del Perú, Daniel Lozada, para dar corporeidad a su obra *Seguridad Interior*, en la que, como en trabajos anteriores, Merhi confronta al espectador con nuevas experiencias del espacio, la inmersión y el cuerpo, sumado a las paradojas de las prácticas archivísticas, que ofrecen nuevos puntos de partida para la reconstrucción de la historia, mas nunca un necesario fin. Una historia en este caso protagonizada por Lozada, conocido por la polémica Operación Libertad; ejecutada para la recuperación de 36 personas secuestradas, en la que envió y recibió cientos de correos electrónicos entre 2011 y 2012, tras el muy abucheado ‘éxito’ de la maniobra militar.

Entre giros gráficos, los archivos planteados por el artista nos obligan a hacer un esfuerzo de inteligibilidad, “[...] a una mejor inteligencia de los lienzos y los nudos, entrelazando las realidades y apariencias, las ilusiones y los síntomas, las imágenes y los modelos” (Balpe, 2000), en la válida posición de volver a juzgar lo real en relación con la percepción realista de lo imaginario,



Seguridad Interior, 2016. Yucef Merhi. Correos interceptados sobre papel.

o incluso, de socavar la fe del observador en la transparencia de la imagen que se presenta como certera.

Finalmente, las obras como superficie de almacenamiento de datos de Yucef Merhi plantean un nuevo inicio para la escritura de una historia hecha de otras voces, restos enigmáticos que, sin pretenderse solución alguna (mucho menos salvación) “[...] funcionan como arcas descubiertos de momentos perdidos” (Guasch, 2011), en los que la información es un portal posible entre un pasado reabierto y un futuro inacabado. Porvenir que en Latinoamérica implica trazar el camino de su verdadera independencia: un sendero en que la información y la comunicación sean los valores que realmente dominen el discurso de nuestros gobiernos.

MANUEL VÁSQUEZ-ORTEGA

Arquitecto por la Universidad de Los Andes, donde actualmente se desempeña como Profesor del Departamento de Materias Históricas y Humanísticas de la Facultad de Arquitectura y Diseño. Investigador independiente de manifestaciones del arte contemporáneo venezolano y, desde el 2017, es Coordinador de Espacio Proyecto Libertad.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

BALPE, Jean-Pierre (2000): *Contextos del arte digital*. Paris: Hermes.

BOURRIAUD, Nicolás (2007): *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CARVAJAL, Alejandro (2007): “El Discurso, el Poder y el Arte de Gobernar”, en: *Criterio Jurídico*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

FOUCAULT, Michael (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

GUASCH, Anna María (2011): *Arte y Archivo*. Madrid: Akal.

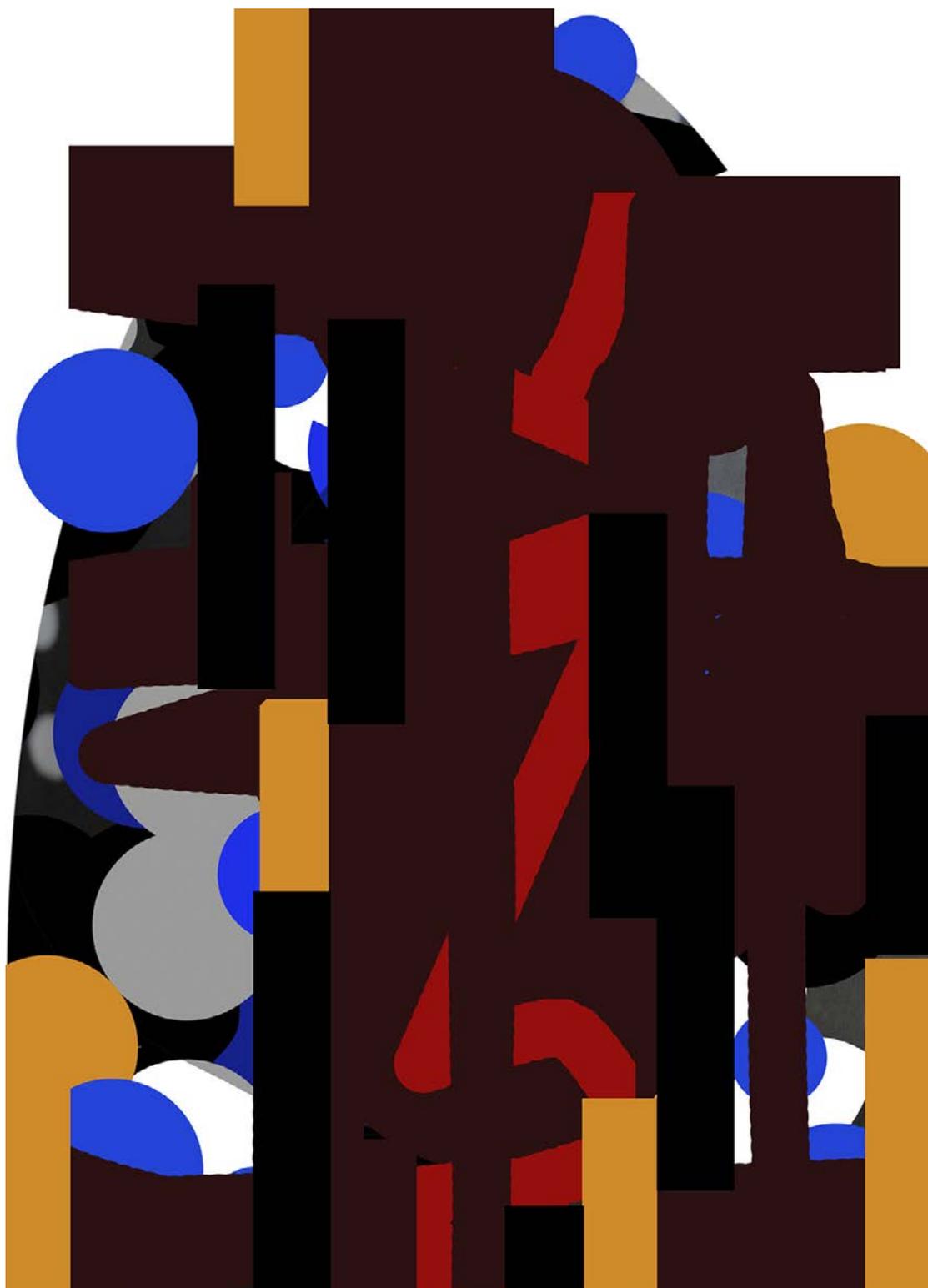
MARTÍN-BARBERO, Jesús (1991): *De los medios a las mediaciones*. México D.F: Gustov Gili.

RIBOULET, Celia (2012): “Sobre el Arte de los Nuevos Medios”, en: *Discursos sobre Arte Digital*. Málaga: Universidad de Málaga.

Notas

1 Yucef Merhi (Caracas, 1977) es artista, poeta y programador, pionero del Arte Digital. Cursó estudios de Filosofía en la Universidad Central de Venezuela, la New School University de Nueva York, y obtuvo una maestría del Programa de Telecomunicaciones Interactivas de New York University, NYU. Su carrera artística se inició a mediados de 1980 e incluye exposiciones individuales y colectivas en museos de Venezuela, Brazil, Perú, Ecuador, Guatemala, Cuba, México, Estados Unidos, Canadá, España, Italia, Holanda, Reino Unido, Eslovenia, Turquía, Croacia y Noruega, entre otros países.

DOSSIER



USOS Y SENTIDOS OTORGADOS POR LOS ACTORES SOCIALES
A SUS FOTOGRAFÍAS PERSONALES:

Abordajes metodológicos entre la antropología y la historia

ANA D'ANGELO • ANDREA TORRICELLA

En este ensayo se realiza un balance metodológico entre aportes de la antropología y de la historia sobre el uso de fotografías personales en la investigación social. En el mismo se expone una aproximación metodológica que recupera el lugar de los actores sociales en la interpretación de las imágenes. Este acercamiento se propone conjugar pendularmente la doble cualidad de la imagen fotográfica como representación y presentación, los contextos de creación, uso y preservación, y las interpretaciones de sus creadores/poseedores.

INTRODUCCIÓN

La importancia de las imágenes para las ciencias sociales resulta incuestionable. Sin embargo, no hace mucho tiempo su valor heurístico era ignorado y los registros visuales estaban reducidos a ilustrar las producciones escritas. Ante este redescubrimiento creemos necesaria una revisión de las más recientes contribuciones metodológicas de la historia y la antropología al análisis de fotografías. Nuestro objetivo es establecer qué tipo de aproximaciones metodológicas se pueden reconstruir desde la investigación interdisciplinaria para recuperar los usos y sentidos otorgados por los actores sociales a sus fotografías personales. La división disciplinaria entre antropología e historia supone un punto de partida analítico, que no restringe nuestras lecturas y apropiaciones intelectuales. El recorrido

que vamos a realizar nos permite cuestionar, junto con E. Edwards, el “límite” establecido entre lo que las disciplinas consideran propio y lo que excluyen, de modo de problematizar qué es lo que define a ciertas fotografías como objetos de análisis de cada disciplina.¹

Este texto es una discusión y explicitación metodológica a partir de nuestras prácticas concretas de investigación con fotografías. Una de ellas fue llevada a cabo en el marco de un taller de fotografía al que asistían jóvenes de un barrio de pocos recursos del *conurbano* sur de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en el año 2005.² Las interacciones durante el taller, la observación participante durante algunas tomas fotográficas y las entrevistas realizadas a los jóvenes fotógrafos en torno de sus imágenes nos permitieron indagar en los sentidos y los usos que le

DOSSIER

asignaban a las mismas, para investigar la relación de sus representaciones con las imágenes que circulaban en los medios de comunicación sobre jóvenes, pobreza, villas miseria,³ etcétera.

Este texto es una discusión y explicitación metodológica a partir de nuestras prácticas concretas de investigación con fotografías. Una de ellas fue llevada a cabo en el marco de un taller de fotografía al que asistían jóvenes de un barrio de pocos recursos del conurbano sur de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en el año 2005

La otra investigación indaga procesos de generización y las representaciones familiares a través del análisis de fotografías personales.⁴ Está centrada en colecciones de imágenes que pertenecieron a grupos de personas unidas por vínculos familiares y afectivos entre 1940 y 1970 en Argentina, y la modalidad de trabajo es a partir del análisis de casos. Estas imágenes fueron recopiladas a través de entrevistas a los custodios de tales fotografías. Algunos resultados preliminares permiten observar los modos en que la propia imagen operó en la vida cotidiana de los sujetos como un medio de construir subjetividades y relaciones filiales, pero también a través de la fuerza demostrativa que ellos le daban, permitió reapropiaciones y desplazamientos de los cánones socio-culturales.

Durante los trabajos de investigación, tuvimos en cuenta tres instancias de la práctica fotográfica: 1) el momento de la toma (la puesta en acto de una representación); 2) el sentido de la imagen para quien es retratado (el sujeto-objeto de la fotografía), y 3) los usos otorgados a esas imágenes (como productos que se guardan y/o se muestran).

La recuperación de los usos en el análisis de las fotografías evita que “el investigador”⁵ ponga en práctica relaciones autoritarias con los otros sujetos (que estudia), impide el confinamiento tradicional de tales documentos a una ilustración decorativa de sus hipótesis. El subjetivismo exagerado que solo atiende a lo dicho por los sujetos entrevistados tampoco nos parece una

alternativa que subsane lo anterior, ya que excluye la interpretación esencial a cualquier proceso de investigación.⁶ Por ello, recuperamos el contexto de significación (de la época, el lugar, el sector social, etcétera) en nuestros estudios y nos distanciamos de un análisis semiótico de las imágenes consideradas como textos aislados. Concebimos lo fotográfico como *medio* con capacidad para cuestionar la realidad, comunicar valores, negociar realidades o expresarla desde otras voces.⁷ Este potencial abre puertas para indagar desde las ciencias sociales el papel de los sujetos involucrados en nuestras investigaciones. A su vez, evita lecturas simplistas que descontextualizan esta capacidad agencial, ya sea de los sujetos como de las imágenes.

En lo que sigue, el trabajo está destinado a realizar un recuento por investigaciones y propuestas metodológicas sobre el uso de fotografías provenientes de la historia y la antropología. Luego, a partir de la práctica como investigadoras con fotografías, esbozamos nuestra postura crítica ante tales abordajes, las razones que las sustentan y la apuesta metodológica que continuamos. Esperamos que como punto de llegada podamos contribuir a la consolidación de un abordaje interdisciplinario que considere el punto de vista de los actores, las imágenes como objetos con vida propia y la interpretación de las investigadoras.

**UNA RELACIÓN AMBIGUA:
APROXIMACIONES A LO FOTOGRÁFICO DESDE
LA HISTORIA Y LA ANTROPOLOGÍA**

Las tempranas aproximaciones de la antropología tanto como de la historia a la fotografía se dieron en el contexto del positivismo y de la interpretación de la imagen fotográfica como una transcripción objetiva de lo real.⁸ En el campo de la historia del arte, la preocupación y la reflexión metodológica sobre la imagen tuvo un gran desarrollo⁹ aunque no incluyó aquellos objetos de la cultura visual no artísticos. La historia de la fotografía también ha sido pionera en estas cuestiones, aunque con algunas disparidades regionales.¹⁰ Sin embargo, en este apartado nos focalizaremos en el uso (tardío y ambiguo) de la fotografía *para* la historia.

Fue recién hacia los años setenta cuando la historia social creyó haber encontrado en la fotografía un registro inequívoco del pasado, una mirada sobre realidades que en el pasado estaban “escondidas para la historia”.¹¹ El descubrimiento de la fotografía correspondía a la búsqueda de “documentos humanos” para una reconstrucción de la historia que tuviese, literalmente, testigos oculares de los eventos históricos. Entre sus promesas, estas imágenes aseguraban ver el pasado *como era*. Como corolario de ese inicial entusiasmo, se tornó imprescindible una crítica del documento fotográfico que evidenciara su carácter construido y parcial para la construcción de narrativas históricas basadas en ellos.¹²

Las reflexiones metodológicas de los historiadores en el análisis de las fotografías llegaron con una demora similar. Los trabajos de P. Burke marcan un punto de inflexión en esta tarea sistematizando perspectivas e instaurando nuevas legitimidades heurísticas.¹³ La recuperación del punto de vista del autor de las imágenes y las condiciones tecnológicas que la hicieron posible, fue uno de los mecanismos puestos en práctica por la crítica de fuentes históricas.¹⁴ El análisis de las circunstancias culturales y sociales en las que fue fabricada cada imagen, también fue una de las vías por las cuales los documentos fotográficos cobraron relevancia.

La definición de la fotografía como índice, como huella de lo real, ha sido la definición más utilizada por los historiadores para estudiar el documento fotográfico. Aún hoy, la historiografía *con* fotografías analiza las imágenes priorizando en ellas aquello que tiene que ver con su referente.¹⁵ Los usos de las fotografías por los historiadores en una porción significativa permanecen apegados a su dimensión de “prueba”. Ulpiano Bezerra de Meneses señala, entre estas, otras insuficiencias de la práctica historiográfica actual en el tratamiento de las imágenes: el desconocimiento teórico sobre representaciones, sobre la naturaleza de la imagen visual y la visualidad; la utilización de la imagen meramente como repositorio de información; la dependencia de técnicas de lectura derivadas de la iconografía de Panofsky o de una semiótica ahistórica; y la utilización casi exclusiva de las

imágenes en temáticas de mentalidades, imaginarios e ideología.¹⁶

Son sintomáticos de este tardío interés las recientes ediciones especiales del *Journal of History and Theory*¹⁷. En ellos se puede observar cierta heterogeneidad alentadora en el análisis de fotografías. Por un lado, artículos que proponen la posibilidad de utilizar incluso imágenes que se han convertido en clichés de determinados acontecimientos (imágenes del Holocausto) para reconstruir el pasado.¹⁸ Por el otro, debates que problematizan la construcción de los archivos, el papel de las memorias personales y sociales y la propia posición de los investigadores.¹⁹ La interdisciplinariedad en el análisis de las fotografías es otra de las características de estas ediciones especiales.²⁰

La definición de la fotografía como índice, como huella de lo real, ha sido la definición más utilizada por los historiadores para estudiar el documento fotográfico. Aún hoy, la historiografía *con* fotografías analiza las imágenes priorizando en ellas aquello que tiene que ver con su referente.

Por su parte, el nacimiento de la antropología bajo el positivismo también reservó a la fotografía el papel de acumulación de datos visuales, en el marco del proyecto imperial y científico de tipificar, clasificar y comparar al mundo entero. La fotografía fue incorporada al trabajo de campo de los naturalistas, viajeros y antropólogos del siglo XIX, facilitándoles la acumulación de datos y otorgándoles validez científica a sus observaciones gracias a la consideración de la imagen reproducida mecánicamente como “prueba irrefutable”.²¹ De esta forma, conocimiento y posesión se definían recíprocamente: el saber se ponía al servicio del dominio del mundo.²² En donde “[...] lo visual aparecía en lugar de una humanidad ausente [...] era la manera más obvia de ubicarlas (a las personas) en un estadio intermedio entre las personas civilizadas y los animales”.²³

Con el trabajo de M. Mead y G. Bateson se inició el campo de la antropología denominada “visual”.²⁴ La imagen fue considerada ya no

DOSSIER

como mera ilustración o prueba, sino como *herramienta metodológica* factible de ser analizada en busca de datos complementarios al trabajo de campo.

Más cercanas a esta última línea, nuestro interés es otorgarle una nueva jerarquía a las prácticas de los actores sociales y los usos y sentidos otorgados por estos a las imágenes, ya sea en contextos actuales como en indagaciones sobre el pasado.

En la actualidad dos grandes enfoques se disputan el campo de lo visual en antropología: el de la producción de imágenes por los antropólogos como herramienta de investigación (cine etnográfico y fotografía)²⁵ y el destinado al análisis de imágenes tomadas por los sujetos de la investigación (también denominada “antropología de lo visual”).²⁶ Esta separación supone una ruptura metodológica entre las imágenes consideradas *etics* (las tomadas por los antropólogos como herramienta de investigación y medio de escritura) y las *emics* (las tomadas por los propios actores sociales de la investigación), ambas social y culturalmente determinadas. Sin ser una ruptura dicotómica, es posible distinguir una antropología que usa medios visuales para describir y analizar la cultura²⁷ y una antropología que estudia cómo ese medio es usado y (re) significado por los actores sociales.²⁸

Más cercanas a esta última línea, nuestro interés es otorgarle una nueva jerarquía a las prácticas de los actores sociales y los usos y sentidos otorgados por estos a las imágenes, ya sea en contextos actuales como en indagaciones sobre el pasado. Intentaremos profundizar un modo de abordar las imágenes en donde confluyen intercambios metodológicos y diferentes dimensiones de análisis.

**INVESTIGACIONES Y METODOLOGÍAS,
O SOBRE LA MIRADA (DOCTA)**

La interpretación que continuamos está lejos de constituirse en una lectura del contenido de la imagen, ya que entendemos que esta no puede ser considerada equivalente a un texto. Muchos análisis semióticos olvidan que las lecturas estructurales o internas de los textos no agotan

sus significados. Muy por el contrario, como los estudios del lenguaje han señalado desde hace ya décadas, los significados se construyen en el habla y las palabras tienen la capacidad de hacer cosas.

Creemos, además, que existe un grado de inconmensurabilidad inevitable entre imagen y palabra, y de estas para con la realidad que evocan, describen, representan, etcétera. Es decir, que así como la realidad no logra ser completamente representada por la imagen, esta tampoco puede ser traducida completamente en palabras. La visualidad constituye un modo de pensamiento y conocimiento diferente y complementario al lenguaje, y ninguno agota el sentido del otro ni de la realidad. Siempre queda un excedente de significado inabarcado.²⁹

Interpretamos entonces no solo las fotos en el papel, sino también, y necesariamente, las prácticas que encierran y los sentidos otorgados por sus agentes a las mismas: anteriores (de toma) y posteriores (de uso y circulación), equilibrando el énfasis entre el contenido y sus contextos de creación, uso y preservación.³⁰

En primer lugar, nuestro uso de las fotografías comienza por considerar su doble cualidad de documento/artefacto, es decir “[...] como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una praxis social de una época”.³¹ Una construcción que significa y que, por tanto, debe ser interpretada en lo referente a su contenido como a su contexto, para poder comprender la intención del fotógrafo.

Enfocamos aquí la acción de fotografiar como una *práctica* en la que se ponen en juego *representaciones* sociales que se refuerzan o modifican mutuamente.³² El contexto de toma está necesariamente en relación con las imágenes que circulan en cada época y en cada cultura y lugar. La reconstrucción del contexto de creación de las imágenes es en un nivel de interpretación importante: ya sea a través de la observación de las prácticas de fotografiar como de la reconstrucción de montajes interpretativos que reconstruyan sentidos y repertorios visuales de otras épocas.³³

El objetivo de una de nuestras investigaciones, realizada durante el año 2005 en el

conurbano de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, era interpretar las representaciones que jóvenes en situación de pobreza construían dinámicamente sobre sí mismos, en relación con y más allá de los estereotipos ampliamente difundidos por los medios de comunicación. En especial, en el marco de una experiencia de taller de fotografía en el que se esperaba que los jóvenes *documentaran*³⁴ sus vidas. El hecho de que las mismas situaciones sociales (la marginalidad, la violencia, la droga, la pobreza, etcétera) tuvieran gran visibilidad en ambos grupos de imágenes impedía mantener divisiones dicotómicas entre fotografía personal y fotografía documental.

Con el fin de no presuponer a los jóvenes como sujetos pasivos cuyas representaciones podían ser fácilmente apropiadas, era necesario intentar responder con anterioridad a ciertas preguntas: ¿Qué razones los llevaban a tomar esas fotografías? ¿Cómo actuaban las imágenes estereotipadas –sobre la pobreza y la juventud– en la representación que estos jóvenes construían de sí mismos? ¿Qué similitudes o diferencias se establecían entre la construcción de una imagen para sí mismos y para los demás?

La observación del contexto de toma fotográfica durante el trabajo de campo fue especialmente valiosa para el análisis de grupos de imágenes en que se reiteraban determinadas temáticas. Con frecuencia los jóvenes se fotografían adentro o arriba de autos que habían sido desarmados y abandonados en el fondo del barrio. El contexto social del momento de la investigación obligó a pensar esta reiteración en relación con las imágenes estigmatizantes que circulaban en los medios de comunicación de Argentina: luego de numerosos casos de robo de autos, seguidos de muerte en la zona, algunos medios dieron en llamarla “el triángulo de la muerte”. Simultáneamente, surgió una figura mediática que representaba el avance de la delincuencia como producto del aumento de la pobreza: los *pibes chorros* eran ladrones menores de edad cuyas caras estaban cubiertas por una capucha o gorra por medio de la cual se preservaba su identidad a la vez que se estigmatizaba a todo un sector social que se vestía de esa forma.

Sin embargo, la observación participante durante la toma de las fotografías permitió definir las como retratos para uso personal. El uso y apropiación del auto que realizaban niños y jóvenes formaba parte del crecimiento y con él del aprendizaje de las desigualdades sociales: el auto es el lugar de juego de unos y de reunión de otros por no tener alternativas de esparcimiento (ausencia de plazas y de juegos, hacinamiento en sus casas, deserción escolar, etcétera).

Con frecuencia los jóvenes se fotografían adentro o arriba de autos que habían sido desarmados y abandonados en el fondo del barrio. El contexto social del momento de la investigación obligó a pensar esta reiteración en relación con las imágenes estigmatizantes que circulaban en los medios de comunicación de Argentina (...)

En ese sentido, la contextualización habilitada por el trabajo de campo permitió entender el modo en que a partir de sus tomas fotográficas, los jóvenes se convertían no solo en producto, sino también en *productores* de la realidad.³⁵

Por otro lado, en nuestro estudio *con y sobre* fotografías familiares-personales de mediados de siglo XX en Mar del Plata, Argentina, nos encontramos con una variable suplementaria: el tiempo transcurrido entre la fabricación de las imágenes y el presente en el que la investigadora se encontró con ellas. Esta dificultad –en principio infranqueable– se asienta en que en el presente no siempre se puede acceder a los productores y usuarios originales de dichas imágenes. ¿Cómo reconstruir en estos casos las situaciones de toma? A través de las propias imágenes y de las entrevistas a sus dueños se pueden rastrear algunas características de los modos de producir fotografías en el pasado: las diferencias entre la práctica *amateur* y la profesional, las diferencias de clase en el acceso a la fotografía profesional, las diferencias en cantidad y cualidad de fotografías de la vida cotidiana, los sujetos retratados y los posibles operadores del aparato, motivos predilectos, entre otras. Sin embargo, existe un peligro en algunos de los

DOSSIER

análisis exclusivamente intrínsecos al corpus fotográfico: estas reconstrucciones –imprescindibles– muchas veces se agotan en relatos descriptivos de los motivos foto-grafiables.³⁶

La representación propia se convertía en una presentación ante ojos ajenos por medio de un extrañamiento para documentar al nosotros como a otro. Se buscaba establecer distinciones entre los habitantes de la villa: los jóvenes no eran los únicos carentes, ni tampoco faltaba la gente honesta y trabajadora.

Las situaciones de toma pueden reconstruirse a través de un montaje de los registros visuales de la época. Además de la centralidad que poseen las entrevistas como un medio para acceder a aquellas prácticas pasadas, los repertorios visuales de más amplia circulación constituyen un modo de leer las situaciones y el significado de tomarse fotografías. En el análisis de un caso particular, las fotografías pertenecientes a un guardavidas durante los años cuarenta en Mar del Plata, fue trabajado cómo la importancia del acto de tomarse fotografías en la playa, con traje de baño y desplegando la musculatura corporal, se relacionaba con estereotipos masculinos que circulaban en la prensa, los consejeros de salud y el cine.³⁷ Juan, el protagonista de las imágenes, poseía un centenar de fotografías que habían sido tomadas a comienzos de la década de 1940 por fotógrafos profesionales que trabajaban en las playas de Mar del Plata, una ciudad balneario. Su esposa (a quien entrevistamos) las había conservado y les daba un gran valor afectivo. Una característica de estas fotografías era la exaltación del cuerpo de Juan y en particular de su imponente musculatura pectoral y la valentía que implicaba el trabajo de guardavidas. La perspectiva del encuadre, las poses de Juan, su mirada a la cámara, las situaciones de acción y el grupo de pares eran recursos que los fotógrafos utilizaron para enaltecer esa figura. Durante el análisis de este caso, en el cual estaban involucrados varios hombres, nos preguntamos por el estereotipo de masculinidad con el cual coexistían estas imá-

genes. Pudimos ver, rastreando otras imágenes y sentidos de la época de tener un cuerpo fuerte y saludable, la relevancia en los años cuarenta de la idea del hombre trabajador que se construye a sí mismo a través del trabajo sobre su cuerpo. La amplitud de la caja torácica era la sinécdoque de ese estereotipo de masculinidad que Juan representaba.

Hasta aquí hemos pensado la imagen como *representación*, en su carácter construido por el productor (considerando la práctica de tomar imágenes y los repertorios culturales de la época). Pero ¿qué ocurre con las imágenes una vez fijadas en el papel? Es a partir de esta pregunta que algunos autores del campo de los estudios visuales le han dado importancia a otra dimensión de la imagen-objeto.³⁸ Pero si pensamos la imagen fotográfica como *presentación*, es decir, con una vida propia que excede a su autor, interpelando al observador, debemos considerar los múltiples y posteriores usos a lo largo del tiempo y los lugares.

La codificación que hace inteligibles las imágenes –colocándolas en un contexto referencial que les atribuye significado– es compartida por productores y receptores. Estos últimos quizá no decodificarán los acontecimientos exactamente como espera el productor del mensaje. Este margen de diferencia puede ser mayor o menor según el grado de aceptación, negociación u oposición de los actores sociales ante los sentidos hegemónicos.³⁹ O lo que Ricoeur definiría como una *acción autonomizada* cuyo contenido preposicional se desprende del agente, excediendo su intención, *fijándose* en la historia y *trascendiendo* en pertinencia e importancia el contexto situacional en que se produjo.⁴⁰ La acción se convertiría en una *obra abierta* dirigida a cualquiera que sepa leerla y sujeta a múltiples interpretaciones (plurivocidad).

Analizaremos a continuación las *acciones fijadas* en el papel fotográfico que –una vez guardadas o puestas a circular– son separadas de su contexto de producción, de su “aquí y ahora”, pasando a formar parte de diversas interpretaciones según quien las use en su nuevo contexto.⁴¹ Si bien “[...] la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda”,⁴² no solo en la acción fotográ-

fica existe un comportamiento social implicado⁴³ sino también en la interacción entre el espectador, el fotógrafo y el fotografiado, cuando ya está en papel.

Esto nos lleva a pensar aquellos casos en que las tomas fotográficas son realizadas con fines estratégicos pensando en sus posibles espectadores, es decir, en función de los usos y sentidos que se espera le serán dados por otros. ¿Qué capacidad tienen las imágenes de actuar por sí mismas?, ¿qué capacidad tienen de producir cambios en la realidad a través de sus efectos en los espectadores?

No es exclusivo de las imágenes el que puedan ser usadas como instrumento de dominación, depende de quienes las usan con tales objetivos.⁴⁴ De manera inversa, también pueden ser usadas para fines estratégicos por sectores no dominantes. Retomando las fotografías de los jóvenes, esto es posible apropiándose de imágenes estereotipadas de la pobreza (que circulan en medios de comunicación y en campañas de asistencia social) negociando sus sentidos para lograr modificaciones en la realidad social, habitacional y material propia de los jóvenes. En los años siguientes a la crisis económica de 2001 en Argentina, los medios periodísticos dieron gran visibilidad al creciente número de *cartoneros*⁴⁵ que recorrían las calles de la ciudad capital todas las noches, a quienes dormían en la calle y a las ollas populares fundadas por las incipientes asambleas barriales.⁴⁶ Estas figuras pasaron a formar parte de la representación masiva de las personas en situación de pobreza.

En ese contexto, vale analizar cómo estas temáticas fueron mostradas por los jóvenes fotógrafos. Un grupo de imágenes era recurrente: la pobreza de *otros* habitantes del barrio, las malas condiciones de higiene del lugar, la carencia propia, etcétera. Estas imágenes abordaban los sujetos típicos del documentalismo y la fotografía periodística: los excluidos. Y lo hacían con intenciones de denuncia para el cambio social propias de estos géneros. En este caso, fueron las entrevistas y las charlas informales con los autores de las fotografías lo que permitió descubrir este valor. Fotografiaron la basura para “la gente que mira las fotos”, a un *linyera* “para que se den cuenta”, las zapatillas rotas

para “mostrarle”. La representación propia se convertía en una presentación ante ojos ajenos por medio de un extrañamiento para documentar al nosotros como a otro. Se buscaba establecer distinciones entre los habitantes de la villa: los jóvenes no eran los únicos carentes, ni tampoco faltaba la gente honesta y trabajadora.

A pesar de los sentidos afectivos que los sujetos les dieron, las fotografías familiares-personales también poseyeron una carga ideológica muy intensa en torno al ideal de clase media imperante en aquella época. La relación de la fotografía y las convenciones sociales fue capital al sentido de familia y género que construyeron.

Si bien la imagen como presentación puede lograr el efecto deseado por sus autores al generar una reacción en el espectador: indignación, rechazo, asistencia, etcétera, no logra sin embargo erigir identidades más dignas, y esto es consecuencia de un proceso de mutuo desconocimiento. Mientras el espectador ideal es para los jóvenes fotógrafos aquel en condiciones de propiciar un cambio en sus realidades materiales, por encontrarse él mismo en situación de superioridad estructural, este asimila a su vez a los jóvenes con los demás habitantes de la villa y a estos con otras villas. Producto de este proceso de alterización constante, el espectador no logra distinguir identidades al interior de la pobreza.

En el caso del estudio del pasado con fotografías, la dimensión de los usos se prolonga en el tiempo y los indicios incluyen el modo en que la investigadora se encuentra con ellas. ¿Cómo juega la historicidad y la materialidad del corpus fotográfico en las interpretaciones posibles? La conservación de las imágenes familiares/personales generalmente indica el grado de afecto (importancia) que los sujetos le han dado a aquello que representan. O, quizá, la importancia que le dieron en otras épocas: en cuidadosos álbumes, cajas o lugares significativos del espacio doméstico. A diferencia de la foto publicitaria, donde su uso era más momentáneo, las fotografías de uno mismo o de los seres queridos fueron (y siguen siendo), objetos valiosos (u

DOSSIER

odiados, pero difícilmente indiferentes). Objetos que se exponían, se enviaban como tarjetas postales, en cartas, como recuerdos y se veían en el transcurso de las vidas de los sujetos. Las fotografías familiares personales siguieron operando una vez que fueron tomadas y el uso que los sujetos les otorgaron configuró parte de los sentidos que fueron adquiriendo.

Es en esta instancia que nos interesa recuperar la práctica de verse en fotografías y el modo en que tales presentaciones construían sentidos sobre el género y la subjetividad de las personas involucradas. La experiencia de género, más que un punto de partida, fue un objeto de indagación a través de lo visual fotográfico.

A pesar de los sentidos afectivos que los sujetos les dieron, las fotografías familiares-personales también poseyeron una carga ideológica muy intensa en torno al ideal de clase media imperante en aquella época. La relación de la fotografía y las convenciones sociales fue capital al sentido de familia y género que construyeron. También condicionados por los sentidos sociales que poseía la práctica fotográfica. La reconstrucción de tales significados es una instancia importante para una investigación que intente recuperar la agencia de las imágenes y el lugar de los sujetos en la construcción de las identificaciones genérico-identitarias.

En principio podemos afirmar que en el periodo estudiado en Argentina, entre 1930 y 1970, las fotografías familiares-personales fueron interpretadas por sus poseedores bajo una certeza: la objetividad de lo representado. Los avances tecnológicos en materia fotográfica que aumentaron la velocidad de la toma, el imaginario técnico de la época y la creciente utilización de la fotografía en la prensa con un sentido testimonial, invistieron a la fotografía *amateur* de un sentido de realidad que fue compartido por quienes la contemplaban.⁴⁷ Este juego con la creencia en una certeza, le otorgaba a lo visual fotográfico la capacidad de construir sentidos.⁴⁸

Es en esta instancia que nos interesa recuperar la práctica de verse en fotografías y el modo en que tales *presentaciones* construían sentidos sobre el género y la subjetividad de las personas involucradas. La experiencia de género, más que un punto de partida, fue un objeto de indagación a través de lo visual fotográfico.⁴⁹ Antes que un análisis de lo visual que descansa en la denuncia de construcciones estereotipadas de género, optamos por recuperar los modos en que las fotografías consolidaron diferenciaciones en cada presentación.

En este sentido, son significativos dos casos trabajados: uno, las fotografías pertenecientes a una mujer que nació en 1939, entre las cuales hay un álbum de su infancia construido por su madre. Durante la entrevista, hacía referencia a una de ellas con un tono particular:

Esto me lo hizo un modisto, pero viste [...] ¡ay! las nenas tienen que ir de nenas [...] sabés, yo veía las otras que iban escotadas todas así y yo parecía una monja con el vestido. Una rabia tenía [...] Y en algunos lados estoy con cara medio atravesada [...] qué va a hacerle.⁵⁰

Es una fotografía de 1954, en el aniversario 15 de Susana: el retrato y la foto contra el espejo hacen evidente de una manera extrema el proceso por el cual la construcción de la subjetividad se producía para la mirada de los otros. La fotografía le devolvía a Susana su propia imagen, como si se mirara en un espejo. Esta imagen en donde ella miraba al espejo y a su vez a la cámara, sugiere que la fotografía es un modo de verse que siempre contempla la mirada del otro. Además, el espejo-foto retribuía al sí mismo una idea de totalidad y completud que era, podría decirse, un modo persistente de mantener o reconquistar un sentido de coherencia, de conexión entre una supuesta identidad interna y la apariencia.⁵¹ Sin embargo, esa mirada de los otros no es interiorizada sin conflictos, como deja entrever la expresión durante la entrevista.

El segundo caso, es una fotografía familiar perteneciente a otra mujer tomada durante los años cincuenta: allí está retratada junto a su madre y sus hermanas. Nuestra entrevistada es la primera de la izquierda: su cabello, su ropa y su pose notablemente están presentando a una

mujer que rompe con las identificaciones que familiar y tradicionalmente se heredaban como femeninas. En la entrevista, Miriam relataba varias situaciones en las que contradecía mandatos familiares, entre ellas continuar estudiando una carrera que su padre consideraba *[sic]* “mala” (enfermería), o recordar momentos de extrema pobreza de su infancia cuando todos lo negaban. La contemplación de las propias fotografías familiares (además de las puestas en acto en cada momento de fotografiarse), fue una instancia más de normativización y transmisión de pautas culturales. Pero también operaron apropiaciones que sitúan el estudio de los casos particulares, en un lugar analítico clave.

CONCLUSIONES

Buscamos una aproximación metodológica con y sobre fotografías que se situara entre la historia y la antropología, y reuniera las dimensiones de análisis de productores, observadores e investigadores. Para ello, partimos de percibir que desde muchos trabajos históricos se prioriza la dimensión de prueba de lo fotográfico. Quizá sea el objetivo de la reconstrucción del pasado el que ciñe usos potenciales de las imágenes. O quizá el interés puesto en ellas como fuentes de información impida pensarlas como objetos vivos de la realidad social.⁵² Por otro lado, los enfoques antropológicos señalan la necesidad de abordar los significados que las imágenes poseen para los actores sociales y su eficacia performativa.

Un núcleo de intercambios provechosos lo situamos en este nivel interdisciplinario, a partir del cual la pregunta por los significados que los sujetos dan a esas imágenes, sus usos y resignificaciones se complementa con la necesidad de contextualizar históricamente esos usos y sentidos. Si sobre algo deben alertarnos la historia y la antropología es sobre el peligro de trasladar nuestros propios sentidos de época y cultura como investigadoras a las imágenes que analizamos.

Entonces, ¿cómo interpretar las fotografías? Esta pregunta no tiene una única respuesta, y mucho menos puede tenerla en función de la disciplina ni del objeto. Siguiendo a Moxey proponemos descomponer el análisis en dos dimen-

siones analíticas complementarias (representación-presentación) y ensamblar, a la vez, las investigaciones particulares que llevamos a cabo. Optamos por considerar, además de las fotos en papel, las prácticas que implican y los sentidos otorgados por sus agentes a las mismas equilibrando el énfasis entre el contenido y sus contextos de creación, uso y preservación.

Buscamos una aproximación metodológica con y sobre fotografías que se situara entre la historia y la antropología, y reuniera las dimensiones de análisis de productores, observadores e investigadores.

Consideramos al artefacto fotografía como una construcción del fotógrafo, pero también, de las representaciones del fotógrafo como actor. En este sentido, señalamos la necesidad de tener en cuenta el doble contexto (que puede seguir multiplicándose): el de los sujetos fotógrafos/fotografiados y el del contexto de circulación de cada época, por el cual somos condicionados los receptores y frente al que nos constituimos en productores activos (negociando sentidos).

Desde nuestras investigaciones, señalamos en qué sentido es posible reconstruir esa doble cualidad de representación construida/constructora de sentidos, ya sea a través de la observación de las prácticas de fotografiar, o de la reconstrucción de montajes interpretativos que reconstruyan significados y repertorios visuales. Esta vía de análisis abre la posibilidad de mostrar cómo los sujetos son (o fueron) tanto producto como *productores* de la realidad.

La segunda dimensión, la definición de la imagen fotográfica como *presentación*, nos señaló la necesidad de rastrear los múltiples y posteriores usos a lo largo del tiempo en que las imágenes interpelarían al observador.

La multiplicación de los contextos aquí es evidente, pero intentamos demostrar que el análisis se torna menos reduccionista si también se incorporan los sentidos que los sujetos dan a esas imágenes. Los usos futuros (practicados o imaginados) y la historicidad de los corpus fotográficos conforman el otro nivel de interpretación que incluimos.

DOSSIER

La metáfora del péndulo entre representación-presentación es la que mejor figura la metodología que retomamos. Creemos que el reconocimiento de que las fotografías poseen una vida propia añade de manera alborotadora la dimensión de la presencia a nuestras interpretaciones de las imágenes.⁵³ La capacidad del *medio* fotográfico no está completamente aprovechada si no se ponderan estas dos dimensiones.

ANA D'ANGELO.

Licenciada en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Integrante del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades del Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria de posgrado del Conicet. Doctoranda en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes.

ANDREA TORRICELLA.

Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (CEHis) y docente de la misma Universidad. Candidata a doctora en Ciencias Sociales y Humanas en la Universidad Nacional de Quilmes con una beca de posgrado del Conicet.

Referencias

- AA. VV. (2004): "Respuestas a 'El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales'". En: *Estudios Visuales*, núm. 2, diciembre.
- ANÓNIMO (2009): *Ojos y voces de la isla*. Buenos Aires: Asociación Miguel Bru
- BAHÍA, Joana (2003): "Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo. En: *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 29. Pp. 167-176.
- BAJAC, Quentin (2002): *The invention of photography*. Nueva York: HNA Publishers.
- BAKEWELL, Lisa (1998): "Image acts". En: *American Anthropologist*, vol. 100, núm. 1. Pp. 22-32.
- BAL, Mieke (Diciembre, 2004): "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". En: *Estudios Visuales*, núm. 2.
- BATCHEN, Geoffrey (Diciembre 2009): "Seeing and saying: a response to 'incongruous images'". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4, Photography and historical interpretation.
- BAXANDALL, Michael (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BEZERRA de MENESES, Ulpiano T. (2002): "A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico". En: *Tempo*, núm. 14. Pp. 131-151.
- _____ (2003): "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares". En: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45. São Paulo. Pp. 11-36.
- BURKE, Peter (1991): *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- _____ (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURUCÚA, José (2002): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.
- D'ANGELO, Ana (2008): "Representaciones juveniles en la pobreza: negociando la propia imagen con los estereotipos. Un taller de fotografía en Isla Maciel, Gran Buenos Aires". En: *Estudios en Antropología Social*. Centro de Antropología Social-IDES, vol. 1, núm. 1. Pp. 65-82.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003): *Invention of hysteria*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- _____ (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DUBOIS, Philippe (1982): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- EDHOLM, Felicity (1992): "Beyond the mirror: women's self portraits". En: Francés Bonner y otros (eds.), *Imagining women. Cultural representations and gender*. Cambridge: Polity Press-The Open University. Pp. 333-342.
- EDWARDS, Elizabeth (2005) "Más allá de El límite: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología". En: Susana Sel (comp.), *Estudios sobre medios, fotografía y televisión*. Ficha de Cátedra, FFYL-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Traducido de Markus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking visual anthropology*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1997. Pp. 53-78.
- _____ (Diciembre 2009): "Photography and the material performance of the past". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4: Photography and Historical Interpretation.
- FREUND, Giselle (2001): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, Ernst (2003): *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Buenos Aires: FCE.
- HALL, Stuart (1980): "Encoding/etecoding". En: Stuart Hall y otros, *Culture media and language*. Londres: Hutchinson. Pp. 128-138.
- HIRSCH, Marianne y SPITZER, Leo (Diciembre, 2009): "Incongruous images: 'before, during and after' the Holocaust". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4. Photography and Historical Interpretation.
- HISTORY and THEORY (Mayo, 2009): vol. 47, núm. 2. *Historical Representation and Historical Truth*.
- HISTORY and THEORY (Diciembre, 2009): vol. 48, núm. 4, *Photography and Historical Interpretation*.
- JAY, Martin (2002): "Cultural Relativism and the Visual Turn". En: *Journal of Visual Culture*. Vol. 1, núm. 3. Pp. 267-278.

- JODELET, Dennise (1984): “Réflexions sur le traitement de la notion de représentation sociale en psychologie sociale”. En: *Les Representations*. Vol. VI, núms. 2-3. Communication Information. Pp. 29-31.
- KEILBACH, Judith (Mayo, 2009): “Photographs, symbolic images, and the Holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth”. En: *History and Theory*. Vol. 47, núm. 2. Historical Representation and Historical Truth.
- KOSSOY, Boris (2001): *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Mac DOUGALL, David (1997): “The visual in anthropology”. En: Markus Banks y Morphy Howard (eds.), *Rethinking visual anthropology*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MEAD, Margaret y BATESON, Gregory (1942): *Balinese character: a photographic analysis*. Nueva York: The New York Academy of Sciences.
- MITCHELL, W. J. T. (2002): “Showing seeing: a critique of visual culture”. En: *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2.
- MOREIRA LEITE, Miriam (2001): *Retratos de familia. Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MOXEY, Keith (2008): “Visual studies and the iconic turn”. En: *Journal of Visual Culture*. Vol. 7, núm. 2. Pp. 131-146.
- POLLOCK, Griselda (2000): “Missing women: rethinking early thoughts on images of women”. En: Carol Squiers (ed.), *Over exposed. Essays on contemporary photography*. Nueva York: The New Press. Pp. 229-246.
- REYES, Aurelio de los (2006): *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V. *La imagen ¿espejo de la vida?* México: FCE.
- RICOUER, Paul (1985): *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- ROCA, Lourdes (2004): “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”. En Susana Sel (comp.), *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*. Buenos Aires: FFYL-Universidad de Buenos Aires.
- RUBY, Jay (2007): “Los últimos 20 años de la antropología visual—una revisión crítica”. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*. Núm. 9. Santiago de Chile. Pp. 13-36.
- SAMUEL, Raphael (1994): *Theatres of memory*. Londres/ Nueva York: Verso.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SASSOON, Joanna (2004): “Photographic materiality in the age of digital reproduction”. En: Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.), *Photograph objects histories. On the materiality of images*. Nueva York: Routledge.
- SILVA, Armando (1998): *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.
- SORLIN, Pierre (2004): *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- SOZZO, Máximo (2007): “Retratando al homo criminalis. Esencialismo y diferencia en las representaciones <profanas> del delincuente en la Revista Criminal (Buenos Aires, 1873)”. En: Lila Gaimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: FCE.
- THOMPSON, Lanny (1997): “Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950. Estudio histórico y fotográfico”. En: Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.), *Género, familia y mentalidades en América Latina*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Pp. 161-198.
- TORRICELLA, Andrea (2009): “Sensibilidades e imágenes generizadas del ‘yo’ en la década del ‘40. Lo visual y el dispositivo fotográfico en la construcción de la masculinidad”. En: *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campiñas, núm. 33, Brasil. Pp. 199-234.
- TRUCKER, Jennifer y CAMPT, Tina (Diciembre, 2009): “Entwined practices: engagements with photography in historical inquiry”. En: *History and Theory*. Vol. 48, núm. 4, Photography and Historical Interpretation.
- WORTH, Sol y ADAIR, John (1997): *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque: University of New México Press.

Notas

- 1 Ningún corpus fotográfico constituye en sí mismo un objeto de análisis exclusivo de la historia ni de la antropología. La investigación con fotografías históricas de personas no occidentales es un ejemplo claro de la dificultad para trazar esos límites. Edwards, “Más allá de *El límite*: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología” (2005).
- 2 Los talleres de capacitación fueron dictados en la Isla Maciel por la Asociación Miguel Bru desde el año 2004.
- 3 En Argentina se llama “villas miseria” a los barrios precarios (hechos mayormente con casas de madera y chapa, conectadas entre sí por pequeños pasillos por los que solo puede transitarse a pie, sin cloacas, ni recolección de basura) y marginales (en la mayoría de los casos situados en los alrededores de las grandes ciudades).
- 4 *Generización* alude a un proceso de construcción del género que evita la diferenciación ontológica clásica entre sujeto y género, como si primero existiese un sujeto al cual luego le es asignado un género. “Generización” propone deshacerse de las metáforas de sujeto como sustancia y de género como atributo.
- 5 El singular y masculino pretende hacer explícita la crítica al sujeto que conoce/investiga como Un Sujeto abstracto, distante y aséptico de la realidad que estudia. En cambio, al referirnos a nosotras como las investigadoras, queremos poner de manifiesto nuestro punto de vista particular y participante en los análisis que realizamos.
- 6 Sarlo, *Tiempo pasado* (2005).
- 7 “[...] la fotografía es capaz de articular su voz propia y particular, culturalmente fundamentada, dentro de una disciplina que los antropólogos deben reconocer como capaz de diferentes pero igualmente reveladores modos de ver sobre sus dominios tradicionales”. Edwards, “Más allá de *El límite*” *Op. cit.* P. 24.
- 8 Véase la pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía en Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1982).
- 9 Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1978); Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (2003), y Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Cario Ginzburg* (2002).

DOSSIER

- 10 Bajac, *The invention of photography* (2002), y Freund, *La fotografía como documento social* (2001).
- 11 Samuel, *Theatres of Memory* (1994).
- 12 *Ibid.*
- 13 Burke, *Formas de hacer historia* (1991), y *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001).
- 14 Kossoy, *Fotografía e historia* (2001).
- 15 Thompson, “Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950. Estudio histórico y fotográfico” (1997), y Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V, La imagen ¿espejo de la vida? (2006).
- 16 Bezerra de Menezes, “A fotografía como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico” (2003).
- 17 *History and Theory*, vols. 47 y 48 de 2009. Véase Trucker y Camp, “Entwined practices: engagements with photography in historical inquiry” (2009).
- 18 “To what extent these photographs, which have been transformed into symbolic images by their repeated use, are able to depict or convey the historical truth is a question I would like to explore in this essay”, Keilbach, “Photographs, symbolic images, and the Holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth” (2009), p. 55. Las conclusiones a las que llega su autora privilegian el nivel de lo que la fotografía muestra, la imagen como prueba de un referente que habría que dilucidar. Para la autora, los usos, las *descontextualizaciones* y los modos de *circulación* de esas fotografías habrían adulterado su verdad histórica.
- 19 Hirsch y Spitzer, “Incongruous images: ‘before, during and after’ the Holocaust” (2009), y Batchen, “Seeing and saying: a response to ‘incongruous images’” (2009).
- 20 Edwards, “Photography and the material performance of the past” (2009).
- 21 Así, esta prueba se construyó como una necesidad propia del trabajo de campo antropológico, hecho que influirá en los posteriores usos metodológicos de la imagen por la disciplina.
- 22 Sorlin, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* (2004).
- 23 Mac Dougall, “The visual in anthropology”, (1997). P. 2.
- 24 En dicho trabajo las formas culturales visibles a estudiar eran los gestos e interacciones de los balineses. Mead y Bateson, *Balinese character: a photographic analysis*, (1942).
- 25 Las definiciones del cine etnográfico resultan problemáticas en lo referente a su contenido y su finalidad: ¿qué lo convierte en etnográfico?, ¿cuál es la diferencia entre cine etnográfico y cine documental?, ¿debe ser educativo?, ¿cómo puede el cine transmitir conocimiento antropológico diferente del escrito? La producción fotográfica resulta aún más difícil de delimitar puesto que, aún hoy, en muchos casos las imágenes son realizadas con fines ilustrativos.
- 26 Ruby, “Los últimos 20 años de la antropología visual—una revisión crítica.” (2007).
- 27 Mac Dougall, “The Visual in Anthropology”. *Op. cit.*
- 28 Worth y Adair, *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology* (1997).
- 29 Jay, “Cultural relativism and the visual turn” (2002): Pp. 267-278. Véase una discusión al respecto en Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” (2004), y AA.VV., “Respuestas a ‘El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales’” (2004).
- 30 “It is therefore appropriate to consider a photograph as a multilayered object in which meaning derived from a symbiotic relationship between materiality, content and context”, Sassoon, “Photographic materiality in the age of digital reproduction” (2004). P. 189.
- 31 Roca, “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social” (2004). P. 3.
- 32 Las representaciones son a la vez un *proceso* (son pensamientos constituyentes) y un *producto* (de pensamientos constituidos). En una relación dialéctica, se elaboran sobre algo preexistente: lo social, y funcionan como sistema de recepción, de referencia, a partir del cual se transforman, integran y apropian elementos nuevos, constituyendo modos de pensamiento práctico, guías para la acción concreta sobre los hombres y las cosas, y creando un universo mental consensuado. Jodelet, “Réflexions sur le traitement de la notion de représentation sociale en psychologie sociale” (1984). Pp. 29-31.
- 33 Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004).
- 34 Utilizamos aquí el término *documentar* como categoría nativa de los fotoperiodistas coordinadores del taller. El género documental supone un compromiso de parte del autor con la realidad que fotografía. Las imágenes adquieren un carácter de denuncia de las malas condiciones de vida de los sujetos fotografiados (tradicionalmente los pobres, excluidos, enfermos, indígenas, etcétera) apuntando a lograr un cambio en la sociedad, sin por ello abandonar una búsqueda estética que facilite la sensibilidad del espectador ante la imagen. Como se verá a continuación, esta definición no estaba exenta de tensiones en la interacción con los jóvenes.
- 35 D’Angelo, “Representaciones juveniles en la pobreza: negociando la propia imagen con los estereotipos. Un taller de fotografía en Isla Maciel, Gran Buenos Aires” *Op.cit.* Pp. 65-82.
- 36 Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. *Ob. cit* y Moreira, *Retratos de familia. Leitura da fotografia histórica*. *Op. cit.*
- 37 Torricella, “Sensibilidades e imágenes generizadas del ‘yo’ en la década del ‘40. Lo visual y el dispositivo fotográfico en la construcción de la masculinidad” *Op. cit.* Pp. 199-234.
- 38 Moxey, “Visual studies and the iconic turn”. (2008). Pp. 131-146. La imagen no puede ser considerada exclusivamente ni como un instrumento manipulable, ni como una fuente autónoma de agencia con sus propias intenciones y significados. Mitchell, “Showing seeing: a critique of visual culture”. (2002). P. 175.
- 39 Hall, “Encoding/etecoding” (1980). Pp. 128-38.
- 40 Ricouer, *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. (1985).
- 41 Bakewell, “Image Acts”. (1998). Pp. 22-32.
- 42 Dubois, *Op. cit.* P. 51.
- 43 La pose, las expectativas, etcétera.
- 44 Mitchell, “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”. *Op. cit.*
- 45 Con este término se designa a quienes excluidos del mercado de trabajo se han visto obligados en los últimos años

- a vivir de la venta de cartones, metales y plásticos que juntan de la basura, incluso con ayuda de sus hijos, para el reciclado.
- 46 Como producto de la movilización popular que se produjo en diciembre de 2001, se crearon asambleas en muchos barrios de la ciudad de Buenos Aires con el objetivo de generar acciones colectivas.
- 47 La fotografía de identificación utilizada por la policía y la “ciencia médica” dan cuenta de cómo el rostro y la apariencia corporal se convirtieron en individuaciones del sujeto. Didi-Huberman, *Invention of hysteria* (2003), y Sozzo, “Retratando al *homo criminalis*. Esencialismo y diferencia en las representaciones ‘profanas’ del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires, 1873)” (2007).
- 48 Bahía, “Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo”. (2003). Pp. 167-176.
- 49 Pollock, “Missing women: rethinking early thoughts on images of women”. (2000). Pp. 229-246.
- 50 Entrevista realizada a la señora Susana por Andrea Torricella, el 5 de junio de 2007 en Mar del Plata, Argentina.
- 51 Edholm, “Beyond the mirror: women’s self portraits”. (1992). Pp. 333-342.
- 52 Bezerra de Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. (2003) y “A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico” *Op. cit.*
- 53 Moxey, *Visual Studies and the Iconic Turn. Op. cit.*

DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XXV*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Ver, narrar, emocionar... con imágenes

JOHANNA PÉREZ DAZA

Hay maneras y formas de narrar y de impresionar, incluso de interpretar la realidad, los sueños, las ideas... Pero hay una manera en donde la imágenes se privilegian, no solo por parte del perceptor, sino también desde el emisor. Desde las imágenes se tejen emociones y relaciones. Así, el presente ensayo nos ofrece un recorrido por todo un conjunto de imágenes que responden a lo que nos presenta el título: ver, narrar, emocionar... con imágenes.

HABÍA UNA VEZ...

Hay formas tradicionales de estructurar un relato. Inicio, desarrollo, fin. Contexto, nudo y desenlace. Momento, emoción, símbolo. Ciertos esquemas delinean las historias, mientras otros alternan o invierten la fórmula. Estas variaciones ofrecen otras formas de contar y conectar con el espectador. Se busca despertar la curiosidad, mantener la atención, apelar a los sentimientos, para esto funcionan los giros inesperados, el perfil de los personajes y, en ocasiones, la complejidad e incertidumbre del tema/hecho abordado. Trasladar esto a la cultura visual resulta interesante, especialmente cuando se revisa su constante transformación, cuando los límites entre los géneros fotográficos se tornan abiertamente difusos, se reflexiona sobre los modos en los que el periodismo y el arte se entrecruzan y se organizan algunos casos en los cuales la noticia y el archivo son parte de narrativas visuales que desafían las rutas convencionales de producir, consumir y presentar información.

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo

V. FLUSSER, 1990

Las causas de este fenómeno son múltiples. A veces se busca contar la misma historia desde otra óptica, ofreciendo una aproximación que estimule nuevas lecturas, que descubra otras aristas. En otras oportunidades, son respuestas a la censura y las abundantes presiones del entorno mediático, las limitaciones a la circulación de ciertas fotografías consideradas incómodas, perturbadoras o simplemente inconvenientes a determinados intereses. Por otra parte, algunas inquietudes y exploraciones artísticas encuentran en el ámbito periodístico un punto de partida que se vale de los archivos, periódicos, avisos y otros materiales que utilizan como soporte o contenido. Nuevamente las fronteras se vuelven porosas y cuesta trazarlas con exactitud, lo que puede ser entendido como una característica de los tiempos que corren y sus

DOSSIER

consecuentes hibridaciones y desplazamientos. Así, entre el fotoperiodismo y el arte se crean vínculos que ofrecen una segunda lectura de los hechos o que se valen de ellos para generar otras reflexiones y planteamientos.

“La fotografía documental está documentando su propia transformación” afirmó recientemente Francisco Mata Rosas (2020) profundizando además en el quiebre del *ethos* (credibilidad) y la exaltación del *pathos* (emoción) en el contexto actual, donde la imagen parece haber sido desterrada del olimpo de las certezas y la verosimilitud, y vaga bajo la sombra de la duda y la sospecha ¿está ‘photoshopeada’ esta foto? ¿descontextualizada, alterada o tergiversada? son preguntas que desplazan añejas convicciones (‘ver para creer’, ‘una imagen vale más que mil palabras’) y confrontan el noema *barthesiano* (‘esto ha sido’) en un escenario complejo en el que la masificación de la fotografía y el ecosistema digital e hipermediatizado han puesto en crisis algunos de sus principios.

(...) la imagen parece haber sido desterrada del olimpo de las certezas y la verosimilitud, y vaga bajo la sombra de la duda y la sospecha ¿está ‘photoshopeada’ esta foto? ¿descontextualizada, alterada o tergiversada? son preguntas que desplazan añejas convicciones (‘ver para creer’, ‘una imagen vale más que mil palabras’)

Para contar una historia en imágenes, la narrativa visual se vale de recursos, estrategias y herramientas provenientes del discurso oral o escrito, tales como descripción, comparación, metáfora, contrastes, reconstrucción, secuencias, relaciones asociativas y de causa-efecto, apropiación, copia, pausas, omisiones, la ironía, el doble sentido, entre otras. La figura del fotógrafo, por su parte, experimenta cambios significativos. Ya no es solo un cazador de ‘instantes decisivos’, atrapado en la inmediatez y la caducidad noticiosa, sino que también asume roles como la de un agricultor o un constructor y, desde las narrativas visuales, adopta las funciones de un juglar, pregonero o cronista, según cada circunstancia. Las segundas miradas,

reposadas y reflexivas; los procesos creativos, diversos y estimulantes, sustentan estas narrativas.

La cotidianidad, recurrencia, sobreabundancia e hipervisualización en el tratamiento de ciertos temas conlleva, en oportunidades, a la indiferencia y la insensibilidad. “De tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación” (Fontcuberta, 2010: 52). Es aquí cuando algunas propuestas se convierten en antídoto y desafío de estas prácticas adormecedoras de los sentidos, castrantes de sensibilidad.

Evidentemente en la era digital esto se ha incrementado, lo que no niega algunos planteamientos menos recientes que vieron necesario contar historias que confrontaran los esquemas habituales, muchas veces impuestos. Es el caso del libro *¡Krieg dem Kriege! (¡Guerra contra la guerra!*, 1924) del pacifista Ernst Friedrich el cual muestra las atrocidades de la Primera Guerra Mundial a partir de unas 180 imágenes en su mayoría recuperadas de archivos médicos y militares, las mismas habían sido censuradas por el gobierno —alegando su crudeza en un fallido intento por ocultar el horror de la guerra y sus consecuencias— y estaban complementadas con textos irónicos que tomaban la jerga de propaganda bélica para sacudir las emociones de los lectores. Así, por ejemplo, la fotoleyenda “campo de honor” acompañaba el cadáver de un hombre mutilado; “tumba del héroe” para una montaña de cuerpos destinados a una fosa común. Susan Sontag lo describe como “la fotografía como terapia de choque” y hace una detallada descripción digna de reproducir textualmente:

El libro comienza con fotos de soldados de juguete, cañones de juguete y otras cosas que deleitan a los niños por doquier, y concluye con fotos de cementerios militares. Entre los juguetes y las tumbas, el lector emprende un atormentador viaje fotográfico a través de ruinas, matanzas y degradaciones: páginas de castillos e iglesias destruidos y saqueados, pueblos arrasados, bosques asolados, vapores de pasajeros torpedeados, vehículos despedazados, objetores de conciencia colgados, prostitutas semidesnudas en burdeles militares, tropas

agonizantes después de un ataque con gas tóxico, niños armenios esqueléticos. Es penoso mirar casi todas las secuencias de *¡Guerra contra la guerra!*, en especial las fotos de soldados muertos de los distintos ejércitos pudriéndose amontonados en los campos y caminos y en las trincheras del frente.

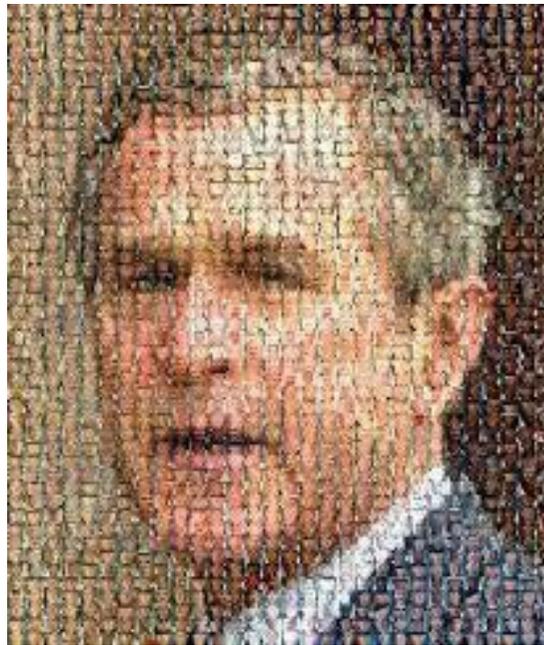
Pero sin duda las páginas más insoportables del libro, un conjunto destinado a horripilar y desmoralizar, se encuentran en la sección titulada ‘El rostro de la guerra’, veinticuatro primeros planos de soldados con enormes heridas en la cara.

Y Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página. (Sontag, 2003: 11).

No es de extrañar que el impacto del libro trajera consigo su censura y retiro de las librerías, se emprendieron sanciones por la exhibición de las fotografías que –como suele ocurrir– aumentaron la curiosidad y acogida entre intelectuales, artistas, escritores y agrupaciones que se oponían a la guerra. Para 1930 había sido traducido a distintos idiomas y llegado a varios países, convirtiéndose en un claro ejemplo de cómo la contundencia de las fotos es utilizada para llegar a la opinión pública, desafiando al poder que ejercerá presiones para contrarrestar su efecto, controlar su circulación y evitar su propagación, pues es innegable la fuerza de la imagen para revelar aquello de lo que se tiene una vaga o distorsionada idea.

Representar la guerra y sus consecuencias ha sido una tarea recurrente del fotoperiodismo que busca registrar e informar, pero desde otros ámbitos se exponen aspectos menos conocidos e incluso algunos que ameritan tratamiento diferente. Es el caso de la obra *War President* de Joe Wezorek, un retrato de George W. Bush diseñado a partir de las fotos de los militares norteamericanos muertos en Irak. La pieza remite a varias ideas resumidas en una sola imagen.

Abundan propuestas que ofrecen otras miradas y aproximaciones a temas que, aunque son de interés, pueden llegar a saturar al ser abordados de manera similar, es aquí cuando los



War President
de Joe Wezorek

Representar la guerra y sus consecuencias ha sido una tarea recurrente del fotoperiodismo que busca registrar e informar, pero desde otros ámbitos se exponen aspectos menos conocidos e incluso algunos que ameritan tratamiento diferente. Es el caso de la obra *War President* de Joe Wezorek, un retrato de George W. Bush diseñado a partir de las fotos de los militares norteamericanos muertos en Irak.

modos alternos de contar pueden hacer la diferencia. Más que en una noticia o hecho puntual, algunos trabajos se detienen en circunstancias complejas que requieren otro tratamiento, es lo que hace Juan Toro en *Expedientes* (2015) donde presenta las diversas problemáticas acontecidas en Venezuela durante los últimos años.

Coleccionista de momentos y objetos como: balas y plomo; etiquetas que cuelgan de los pies sin vida amontonados en la morgue; metras, piedras, explosivos y desechos de la represión y la violencia instituida; blisters vacíos donde se aprecian los nombres de escasos medicamentos que nos refieren a padecimientos que son causa y efecto de una crisis que ya no permite a los pacientes tratar la ansiedad, el pánico, el estrés, la angustia, la paranoia, la depresión, entre otros trastornos psiquiátricos y psicológicos que han crecido proporcionalmente mientras empeora la situación nacional. En ‘Llaves’

DOSSIER



Llaves de Juan Toro Diez

fotografía el último objeto que dejan quienes se van del país, llaveros huérfanos, despojados de uso; y en 'Productos' hace un inventario de la escasez que ha erosionado la alimentación y calidad de vida de los venezolanos. Productos de alimentación e higiene personal que han desaparecido de los establecimientos comerciales y de la cotidianidad de los venezolanos y, a pesar de ser insumos de primera necesidad, parecen más bien obras de arte colgadas en las paredes de un museo¹. (Pérez Daza, 2017: párrafo 6)

La secuencialidad, la carga simbólica y los elementos compositivos permiten que a través de estas fotografías se hilvane un relato que se detiene en temas amplios que coexisten en un mismo escenario, en este caso el país. El blanco de fondo y la presentación de un solo objeto por cada toma simplifican el mensaje y, a la vez, lo dotan de un sentido narrativo en el que el contenido de cada una suma a un discurso más extenso aunque no necesariamente lineal.

EN EL PRINCIPIO... ERA LA INFORMACIÓN

La información es materia prima y elemento base en las obras de algunos artistas inconformes con las limitaciones del ecosistema mediático. Se pasa de la información a la intervención, y del archivo al arte, develando tensiones entre verdad y ficción, entre la utópica objetividad periodística y la interpretación desbordada. Estos planteamientos van desde relecciones y respuestas creativas a posturas críticas

que estimulan acciones y logran colarse en el esquema de consumo de información, haciendo posible la interacción con las audiencias, de modo que lo artístico corre por el torrente mediático y lo mediático sirve de insumo al arte. Son propuestas que tocan temas de la actualidad noticiosa y toman postura, asumiendo que el arte no es neutral y que puede responder frontalmente o desde la sutileza del lenguaje metafórico.

En el caso concreto de la fotografía, las respuestas se pasean por distintos campos que combinan géneros como fotoperiodismo, fotografía autoral, fotoperformance, puesta en escena, fotoinstalación, intervenciones urbanas, entre otros inclinados a recontextualizar la fotografía de prensa y extrapolarla a museos, libros, conferencias y espacios públicos que propicien el encuentro y combatan el olvido, funcionando como contenedor y vehículo de la memoria.

Seguidamente proponemos un sucinto recorrido que no es más que una acotada selección de los múltiples trabajos que se detienen en los conflictos y hechos sociopolíticos, sin esquivar ni voltear la mirada, más bien apuntando sus grietas y secuelas. En ellos se mezclan las técnicas, formatos y soportes. La fotografía resulta una herramienta o excusa para alentar la discusión y la comprensión de nuestras circunstancias desde distintos ángulos que insisten en la potencialidad del arte para denunciar, estimular transformaciones desde las ideas y la acción, así como para tejer redes comunicantes y conectar



Ausencias de Gustavo Germano

sensibilidades. De manera particular destacamos estos trabajos:

► El fotógrafo argentino Gustavo Germano parte del álbum familiar de personas desaparecidas en Argentina y Brasil durante las dictaduras militares. En su proyecto *Ausencias* (2006) reúne fotos realizadas décadas atrás a 25 familias para reconstruir las escenas, en los mismos lugares, pero sin todos los protagonistas, en una suerte de “imagen huérfana”, que muestra la ausencia y la huella de quienes ya no están. La borradura del hijo, el esposo, el amigo, la hermana, evidencia las pérdidas de numerosas familias y le da rostro a las cifras, un rostro que, aunque lejano, se niega a desaparecer.

“Son fotografías casi siempre en situaciones alegres, contrapuestas con las actuales, que si bien carecen de la espontaneidad y frescura de los originales sí tienen una carga simbólica muy fuerte, puesto que marcan cómo ha cambiado el que está y cómo podría haber cambiado el que no está” explica Germano.

► **#Dysturb.** Es un colectivo que sale en defensa del fotoperiodismo y burla la censura, reivindicando el tantas veces mutilado derecho a informar y estar informado. Su estrategia parte del arte urbano y la apropiación de espacios públicos para hacer visibles esas fotos que son excluidas de los grandes medios. El grupo selecciona e imprime las imágenes en grandes formatos para luego colocarlas en las calles de los barrios y, posteriormente, interactuar en las

redes sociales con las personas que transitan estos espacios mediante una etiqueta (#) que invitan a usar. La idea es integrar las noticias al paisaje urbano, a través del arte de calle y de allí al ciberespacio. Se definen como una red de profesionales impulsados por el deseo de hacer accesible la información sobre la base de una línea editorial libre de influencia comercial.

Esta organización sin fines de lucro tiene presencia en varios países y cuenta con más de cien colaboradores en distintas partes del mundo. En su manifiesto resaltan el componente educativo de cada campaña, llegando a escuelas, universidades y grupos comunitarios. Debido a la toma de espacios de gran circulación se comprometen a no dañar la infraestructura, utilizar materiales ecológicos y asegurarse de que las fotos sean aptas para niños.



Colectivo Disturb

DOSSIER



Nunca callaré de Marcio Freitas

► En 2016 en Brasil, se realizó una fotoinstalación en la playa de Copacabana colocando ropa interior junto a gigantografías de rostros de mujeres con marcas de manos rojas sobre la boca, en un trabajo que refleja la angustia de quienes sufrieron abuso sexual. Se trata de *Nunca callaré*, del fotógrafo Marcio Freitas, un ensayo para el que posaron más de veinte modelos. Acción artística y protesta se conjugaron en respuesta a la noticia sobre la violación colectiva de una adolescente de dieciséis años, en la que se estima la participación directa de más de treinta hombres. La instalación, que partió de una noticia local, se viralizó por las redes sociales trascendiendo las fronteras domésticas al tocar un problema que afecta a distintas mujeres sin importar su nacionalidad o procedencia.

► Temas controversiales como los refugiados, migrantes y desplazados también son abor-

dados. En *Mediterráneo una gran fosa común* (2018), el fotoperiodista Omar Calvo recrea metafóricamente la dramática situación de quienes atraviesan el mar en las peores condiciones. Las fotos inicialmente capturadas con fines periodísticos son impresas y colocadas en el rompeolas y allí padecen los vaivenes y estragos que viven las personas retratadas.

Las fotos, incrustadas en las piedras, estarán cerca de la ciudad, pero alejadas de su vida diaria, al igual que los naufragios y los rescates en el Mediterráneo y el día a día en los países europeos. Las olas golpearán las imágenes con fuerza, como lo hacen con las endeble embarcaciones de goma que usan los migrantes para escapar de su terrible presente. Y la gente que acuda a la muestra, mirará las fotografías desde la distancia, de la misma manera que vemos las tragedias de las que ellos huyen, a través de las pantallas de nuestros televisores³.



Mediterráneo una gran fosa común de Omar Calvo



Performance fotográfico convocado por Sara Cantos y José Luis Sánchez

En otra intervención, en 2016, una playa de Cádiz se cubrió de “cadáveres”, en un *performance* fotográfico que recreaba los migrantes ahogados en las costas de Libia. Mediante una convocatoria realizada por las redes sociales, los periodistas Sara Cantos y José Luis Sánchez invitaron a voluntarios a no ser indiferentes ante la muerte de más de cien personas, abrasadas por el sol y en avanzado estado de descomposición, que naufragaron en una playa de Libia. Así explican sus motivos:

(...) cuando esta semana vi la noticia de los 117 cadáveres de refugiados aparecidos en la costa de Libia y asumí que posiblemente se quedaría reducido a un titular del periódico, un tema de tertulia de radio para dos o tres días y la cuarta noticia en un informativo de televisión, pensé: ‘¿Cómo hubiéramos reaccionado ante esa foto de los cuerpos tendidos en la playa libia si hubieran ido vestidos con corbata, con una camiseta del Cádiz, o como tú y yo?’, ‘¿Y si alguno hubiera sido una vecina tuya, el padre de algún amiguito del colegio de tu hijo o tu propio hermano?’⁴

La experiencia fue replicada en otros lugares siendo una demostración de que este tipo de iniciativas reivindican el sentido social de la fotografía, entendida como un medio de expresión que puede confrontar y proponer respuestas creativas que trasciendan la mirada fría de quien solo ve en el espejo sin siquiera interpelarse por lo que ve.

El caso de Aylan Kurdi –un niño sirio de origen kurdo, de tres años, que murió ahogado en una playa de Turquía– también ha sido recreado fotográficamente en una suerte de homenaje póst-



Foto de Aylan Kurdi realizada por Nilufer Demir



Homenaje a Aylan Kurdi en Marruecos

tumo desde la protesta creativa y la denuncia activa. En 2015 en Marruecos, los participantes de esta intervención se congregaron en una playa vestidos como el menor y adoptaron la posición en la que fue encontrado su cadáver. El impacto de esta acción se potenció al recogerse en fotografías que fueron difundidas –incluso por agencias internacionales como AFP– logrando llegar a muchas más personas.

► JR, se trata de un artista francés que ha centrado sus obras en intervenciones urbanas y convocatorias públicas de gran escala y que responden a temas de la agenda global, noticias e informaciones de actualidad e interés social tal y como sucedió con la imagen *Kikito*, una gigan-



Kikito de JR

DOSSIER



Yolocaust of Shahak Shapira

tografía de un niño que se asoma en la frontera que separa Estados Unidos y México y fue colocada, en septiembre de 2017, dos días después de que el presidente Donald Trump anunciara la suspensión del programa DACA. La imagen provocativa registró más 64 mil “me gusta” (*like*) en Instagram y fue compartida más de 11 mil veces en Facebook, en menos de 24 horas, y sirvió para convocar a una actividad pública, en la que personas de ambos lados de la frontera compartieron durante algunas horas en un espacio vigilado y restringido, pero cuyo alcance se potenció en el ciberespacio como una onda expansiva.

Fotografías del pasado y del presente se mezclan intencionadamente en este proyecto que interpela sobre el uso de la imagen al abordar temas sensibles y controversiales como este.

► *Yolocaust* (2017). La tendencia a hacer y publicar *selfies* por las redes sociales ha afectado variados espacios, parece no haber distinción ni respeto a la hora de exhibir el ‘yo estuve’ implícito en la autofoto de moda. Tal fue el caso del monumento al Holocausto en Berlín, donde distintas personas se han fotografiado en escenas alegres y divertidas que perturbaron al artista israelí-alemán Shahak Shapira, quien rescató este tipo de imágenes compartidas en Internet y

editó sus fondos colocando escenas de los campos de concentración, cuerpos famélicos y cadáveres.

Las fotografías, claramente manipuladas, fueron cargadas al sitio web *Yolocaust*⁵ una combinación entre la popular etiqueta en inglés ‘Yolo’ (*you only live once*, o solo se vive una vez) y ‘Holocausto’. Fotografías del pasado y del presente se mezclan intencionadamente en este proyecto que interpela sobre el uso de la imagen al abordar temas sensibles y controversiales como este.

PRIMERA PLANA

A pesar del innegable auge y penetración de los soportes digitales, los medios impresos sobreviven y coexisten adaptándose a los cambios y demandas de las narrativas visuales. En este sentido, las portadas de diarios y revistas siguen constituyendo un preciado elemento dentro del periodismo y los modos de entender y ponderar la información. Artistas como el chileno Alfredo Jaar y el español Joan Fontcuberta han incorporado esta lógica a sus propuestas, a veces como llamado de atención, otras como camuflaje que permite revestir su discurso de la estructura y credibilidad con la que se asocian algunas publicaciones de este tipo. Se emula el diseño, la tipografía y la morfología para insertar un contenido que fuera de este contexto podría pasar inadvertido.

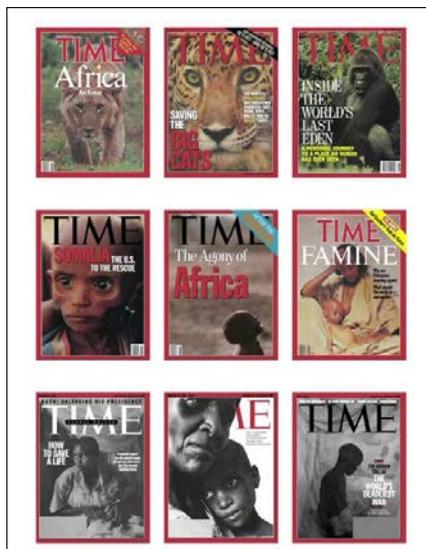
En el caso de Jaar destacan dos trabajos. *Buscando a África en LIFE* (1996) en el cual señala la escasa representación del continente africano en la emblemática revista. Una colección de sus portadas (entre 1936 y 1996) muestra seis décadas de ausencia en el tratamiento de temas relacionados con África por parte de una de las publicaciones con mayor alcance e influencia mundial.



Buscando a África en LIFE, de Alfredo Jaar

Según el artista, durante esos años, sólo cinco o seis portadas fueron dedicadas al continente africano, y la mayoría de ellas representaban animales. Es decir, de más de 1.500 portadas, sólo el tres por ciento fue dedicado a África. Para el artista, éste es un hecho particularmente atroz, dada la amplia cobertura de esta publicación en la cultura estadounidense y su profunda influencia en las interpretaciones públicas de la cultura global⁶.

En *De vez en cuando* (2006) presenta los estereotipos y conceptos racistas de los medios de comunicación occidentales hacia África. A partir de nueve portadas de la revista *Time* hace visible la recurrencia de aspectos que resultan limitativos y estandarizantes de la complejidad y diversidad de la región, restringiéndola a estos tres temas: la enfermedad, el hambre y los conflictos armados.



De vez en cuando, de Alfredo Jaar

Por su parte, Fontcuberta insiste en el abordaje de la dinámica de los medios de comunicación desde una postura incisiva y crítica hacia el sistema de validación de la información. Para esto inculca falsedades y ficciones que, una vez descubiertas, buscan advertir las hendiduras por las que se cuelan y tergiversan las informaciones, dotándolas de un estatus de credibilidad que, en el fondo, es frágil y vulnerable. En *Contranatura* (2001) imita la portada de *National Geographic* en una publicación que recopila algunos de sus trabajos centrados en los mecanismos y ambigüedades del testimonio fotográfico y los delicados bordes entre el documento y la invención.



Contranatura de Joan Fontcuberta

Desde la otra orilla, resultan interesantes algunas ideas desarrolladas por los propios medios de comunicación a partir de recursos como los que hemos comentado, los cuales suponen otras formas de presentar el contenido noticioso y subrayar su línea editorial. Acá tam-

DOSSIER

bién la información periodística suscita planteamientos que se asocian más a la opinión y se valen de la ironía y la confrontación, tal y como sucedió con la foto de John Moore, ganadora del *World Press Photo* 2019, en la que se ve una niña migrante llorando al ver a su madre ser arrestada por las autoridades estadounidenses en la frontera con México. La imagen tuvo amplia divulgación pero, como en otros casos, su efervescencia fue pasajera y efímera, dando paso a referencias y reinterpretaciones como las de la portada de la revista *Time*.



Niña llorando en la frontera de John Moore



TIME: Photo-illustration. Photographs by Getty Images

Portada de la revista *Time*

En otras oportunidades, las respuestas a hechos noticiosos viene desde portadas creativas que suscitan conexiones y narraciones que, a su vez, orientan otras sensibilidades de modo que la fotografía y los datos periodísticos se intervienen y transforman. Recientemente en el contexto de la pandemia del COVID-19, periódicos y revistas como *O Globo*, *The New York Times*, *The New Yorker*, *Time*, *Der Spiegel*, *The Economist*, *El Mundo*, entre otros, acudieron a elementos gráficos de contundencia comunicacional para propiciar otras formas de acercamiento y visualización de las cifras que, en ocasiones, pueden lucir distantes y vacías. *The New York Times*, por ejemplo, combinó obituarios de los cuales extrajo frases que describían a unas 100 mil víctimas mortales de la pandemia. “No eran simples nombres en una lista. Eran nosotros”, se lee en la introducción al listado.

“Basseff Offiong, 25, Michigan, veía a sus amigos cuando estaban muy mal y les sacaba lo mejor”...

“Marion Krueger, 85 años, Kirkland, Washington, bisabuela de risa fácil”...

“Florencio Alamazo Morán, 65, Nueva York, un ejército de un solo hombre”...



Portada *The New York Times*

En diferentes momentos y frente a diversos hechos este medio ha diseñado creativas portadas para contar historias con la contundencia visual que amerita sintetizar un tema y ofrecer enfoques llamativos, diferenciados de la repetición y la reiteración que satura y aleja a muchos lectores.

Paralelamente, esto estimula un diálogo con el arte y con los planteamientos de artistas que partiendo de esta idea crean sus propias portadas, tal como Sho Shibuya, quien se sumó al *Black Lives Matter* con una portada inspirada en *The New York Times* para homenajear a George Floyd. Aquí la historia se cuenta desde las referencias y los símbolos, sin ahondar en mayores detalles pues estos ya son públicos, entonces lo importante es un mensaje contundente que encierre los relatos ya conocidos.

THE END

¿Para qué contamos historias? El escritor mexicano Juan Villoro ha reflexionado sobre el valor de la cultura en momentos difíciles como los que atraviesa la humanidad debido a la pandemia y concluye que en “[...] la crisis se sobrevive gracias a que las personas imaginan [...] la especie resiste a través de formas de representación de la realidad” y concluye afirmando que: “La civilización comenzó en torno a una fogata. Los gobiernos del mundo deberían saber que eso sirvió para tres cosas imprescindibles: calentarse las manos, preparar comida y contar historias”, a partir de estas necesidades, el autor destaca la importancia de las historias para despertar empatía y relacionarnos.

¿Y por qué utilizamos herramientas y recursos visuales para narrar estas historias? A diferencia de la imagen en movimiento, la fija permite retener un momento o construir una escena capaz de perdurar, ya que:

La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un



Portada diseñada por Sho Shibuya

modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. (Sontag, 2003: 23)

Parte de la importancia de estas imágenes radica en su potencia y capacidad para sintetizar una idea, contar una historia pertinente y hacerlo mediante recursos visuales adecuados y proporcionados que no la eclipsen u opaquen sino que estén al servicio de esta, logrando cierto equilibrio, entendiendo que, en el

marco informativo, cuando de narrativas visuales se trata no se privilegia la imagen por sí misma, sino por la historia que transmite, una que logra emocionar o conmover, según sea el caso. De esta manera se trasciende el registro y se conecta con la audiencia, a veces recurriendo a aspectos particulares o poco tratados, o desde otros formatos y géneros, abriendo otras posibilidades de presentación y lectura. Las relaciones entre la imagen y el texto, sus recorridos por distintas vías son aspectos relevantes que también hay que considerar.

Al final del camino, las historias captan nuestra atención y nos recuerdan que no estamos solos, a través de ellas se tejen emociones y relaciones. Los ejemplos presentados son una reducido muestrario de las diferentes maneras en las que las noticias y el arte se cruzan, en los que se develan las tensiones entre veracidad y ficción y las alternativas que emergen ante las presiones, las inquietudes creativas y búsquedas comunicacionales en el contexto de la cultura visual. Y así, las historias continuarán...

JOHANNA PÉREZ DAZA

Doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Relaciones Internacionales y Licenciada en Comunicación Social. Investigadora del Centro de Investigaciones de la Comunicación (CIC) y directora de la revista *Temas de Comunicación* de la UCAB, así como miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

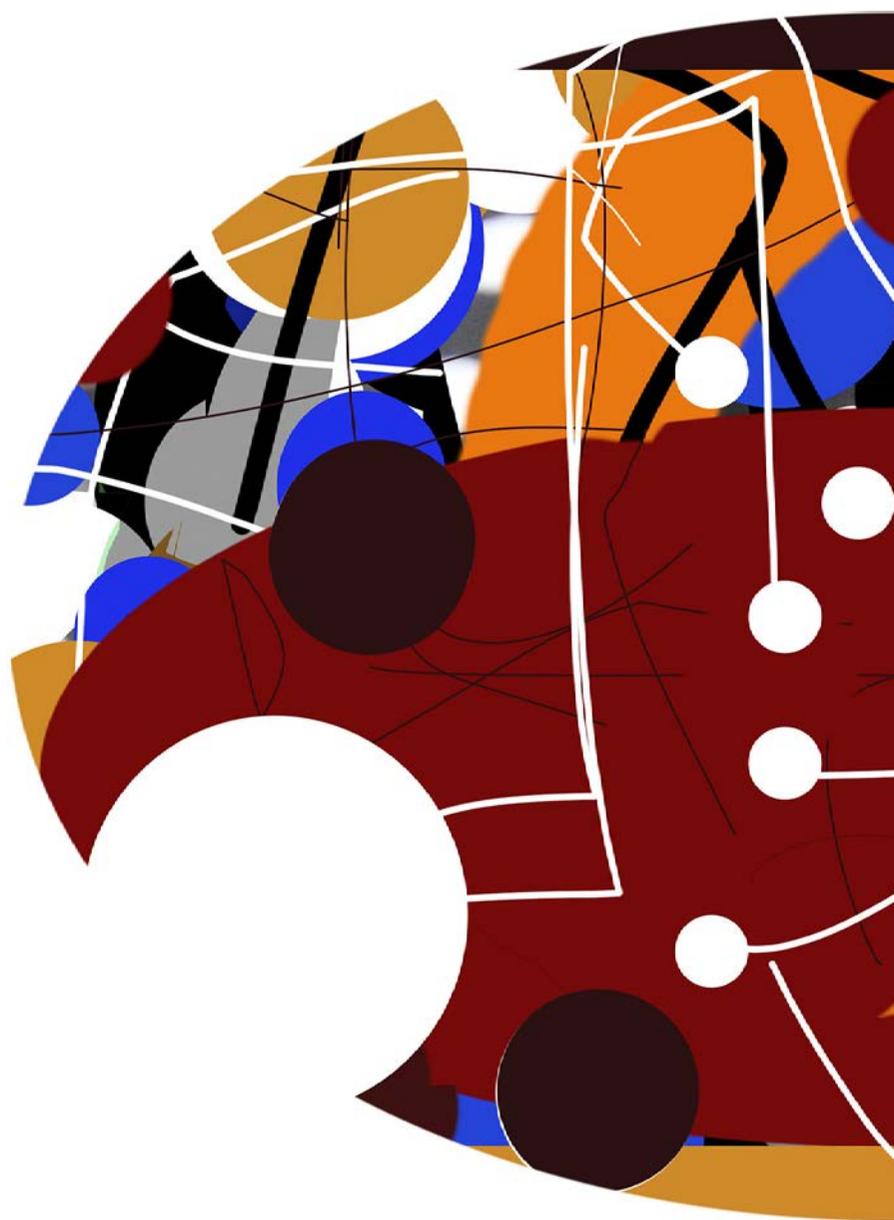
DOSSIER

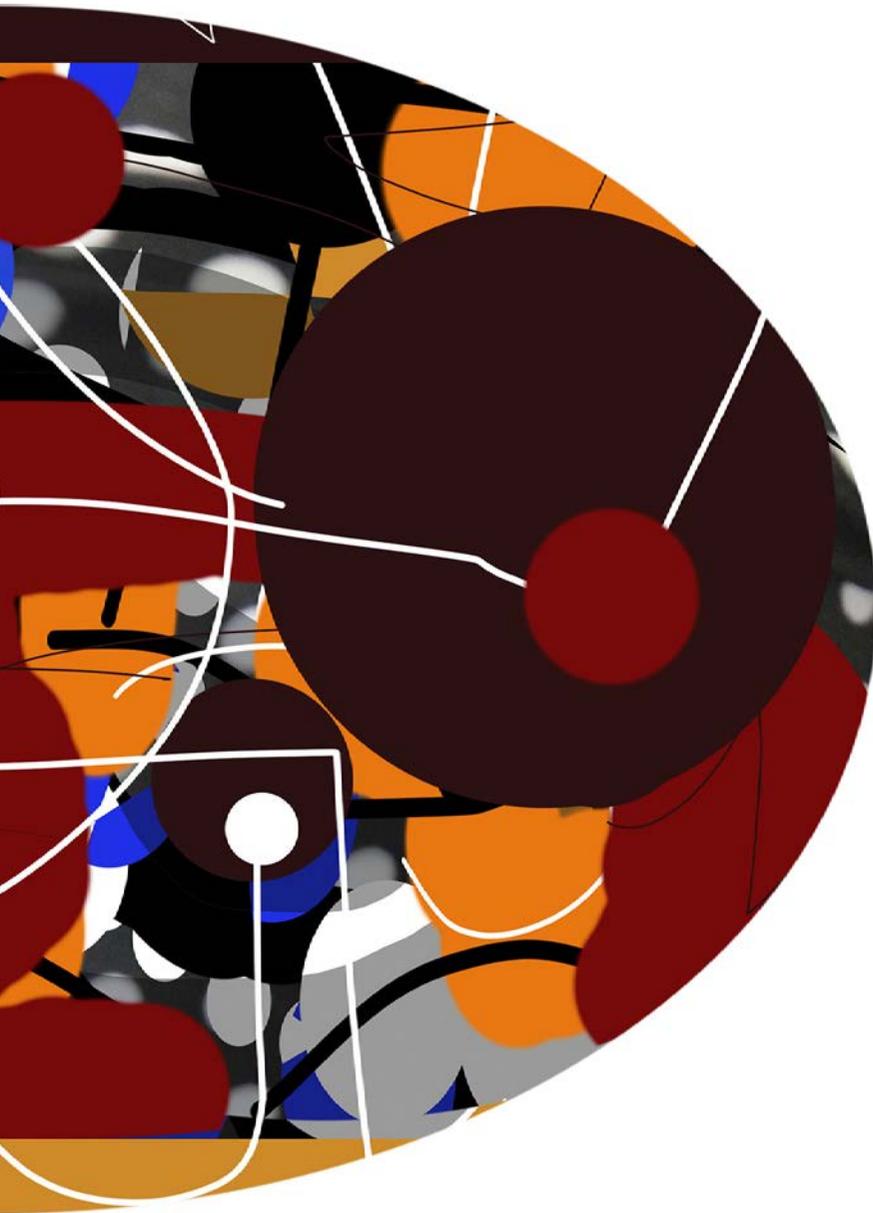
Referencias:

- FLUSSER, Vilém. (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.
- FONTCUBERTA, Joan. (2010): *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- MATA ROSAS, Francisco (2020): Conferencia de cierre del Encuentro Anual del Observatorio de Cultura Fotográfica. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- PÉREZ DAZA, Johanna (2017): *En primera persona*. En el blog: Visiones y Ficciones.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.

Notas

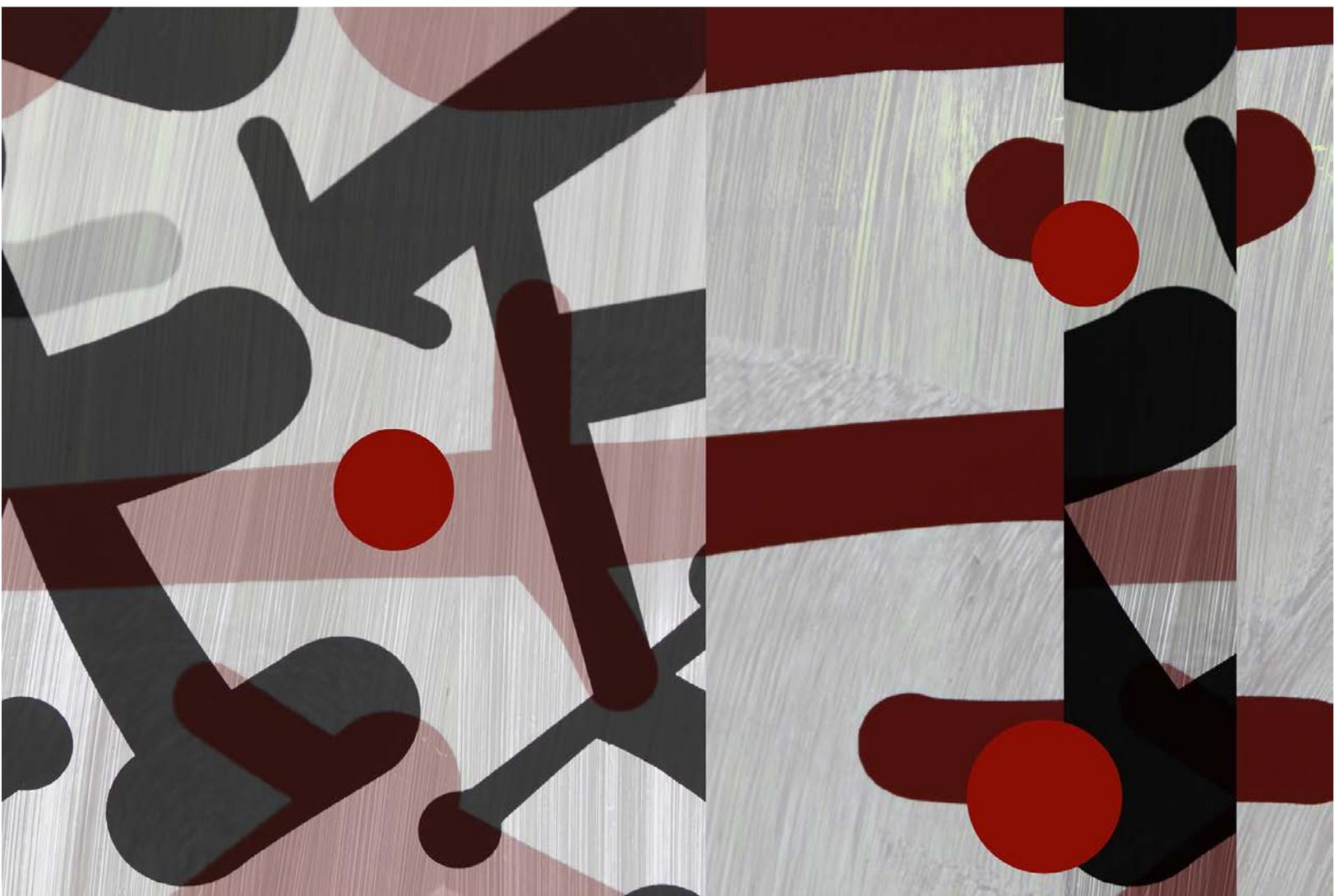
- 1 Ver: <https://acortar.link/7Qnlx> Consultado el 29/10/2019
- 2 Ver: <https://bit.ly/2RxhJzT> Consultado el 15/10/2018
- 3 Ver: <https://bit.ly/33qjlfb> Consultado el 19/11/2018
- 4 Ver: <https://n9.cl/ia6q> Consultado el 09/06/2016
- 5 “Las imágenes estaban todas en las cuentas públicas de redes sociales y no pidió permiso a ninguno de los titulares. En la parte inferior de su página web hay una dirección de correo electrónico -”undouche.me@yolocaust.de”- para solicitar que se elimine una imagen. “Supongo que ese es mi compromiso”, comentó Shapira.” Ver: <https://n9.cl/kn33> y <https://yolocaust.de/> Consultados el 15/07/2017
- 6 Ver: <https://n9.cl/cxe2> Consultado el 10/09/2020
- 7 Ver: <https://bit.ly/2Rt3FaG> Consultado el 25/04/2020





Galería de papel. *Serie Expansión XXVI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XXVII*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

¿QUÉ NOS MOLESTA DE ESTA IMAGEN?:

Las narrativas transversales de la representación

ELIZABETH MARÍN HERNÁNDEZ

Hoy vivimos en un mundo de imágenes como nunca antes. Los medios de comunicación se han convertido en los más importantes difusores de imágenes de toda índole. En tal sentido, tal como nos plantea el ensayo, las imágenes portan discursos y narraciones transversales que nos impelen a un diálogo. Entonces surgen un par de interrogantes que el artículo trata de aclarar y darles respuesta: ¿Qué nos molesta de esas imágenes?, ¿qué nos causa la aversión hacia ellas?

Las imágenes, aquello que miramos y que nos mira, configuran complejos actos del ver, centrados en discursividades atravesadas por, igualmente, complejos campos de representación en los que se expresan “[...] intereses [...]]: de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera.”¹. Todos ellos ubicatorios de los cuestionamientos que se posan sobre nuestros propios actos del ver, o del asumir a las transformaciones que han venido operándose en la sociedad en sus modos de representación y de significación.

Sociedades que ven estalladas las premisas de lo permitido, de lo consensuado, o de los valores tradicionales, delimitados por regímenes visuales heterónomos ante la definitiva entrada de aquellos considerados ‘otros’ y de sus necesarios reclamos. Sin embargo, este particular reclamo generado desde lo que ha sido denominado la ‘diferencia’ en todos sus sen-

¡Hay momentos que te ayudan a olvidar cuando el mundo te dijo NUNCA! [...] Existen estos momentos que te ayudan a sanar cuando la sociedad ha intentado golpearte una y otra vez [...] He estado buscando toda mi vida esos momentos, me cansé de buscarlos [...] Entonces decidí crearlos.

Jari Jones, 2020

tidos, ya sea étnica, sexual o de creencias, ha traído consigo no solo un enfrentamiento por los valores puestos en duda, por la presencia de sí mismos, sino también una profunda batalla en la construcción y la deconstrucción de los imaginarios establecidos.

Una batalla de imágenes, de comportamientos y de significaciones, en la que la supervivencia viene dada desde una particular iconoclastia que parte de una narrativa que con-

DOSSIER

sidera al 'yo' y al 'otro' en la radicalización de sus enunciados y de sus preferencias visuales, lo que ha traído consigo la puesta en juego de modos de representación diversos y con ellos los valores que pretenden detentar. Valores centrados en la capacidad de interacción de las imágenes y en el cuestionamiento que estas, las imágenes, puedan provocar tanto a unos como a otros.

Una batalla de imágenes, de comportamientos y de significaciones, en la que la supervivencia viene dada desde una particular iconoclastia que parte de una narrativa que considera al 'yo' y al 'otro' en la radicalización de sus enunciados y de sus preferencias visuales (...)

En este sentido, acudimos, hoy, a una iconoesfera alterada, plena de realidades disímiles en las que las narrativas visuales, que parecieran recientes, manifiestan de nuevo la pugna por el estar en el aquí, dentro de una permanencia volátil en la que vuelve, como *ritornelo*, el escenario de imágenes que van “[...] más allá de las luchas del poder, temas sociales y culturales cuya amplitud actual y futura aún somos incapaces de medir [...]”², puesto que las mismas y los comportamientos sociales aún se encuentran en plena transformación sobre lo que significan y el cómo estos cambios van a configurar otros tipos de valoraciones, más allá de lo que hoy puedan representar en la evidencia de su ruptura sobre lo establecido.

Imágenes que explayan en nuestros actos del ver una multiplicidad de direcciones, en las que cobran vida. Una vida efímera con la cual acumulan capas de sentido y de subjetividades, que dependiendo de lo que representen podríamos preguntarnos si es posible “[...] discriminar entre imágenes verdaderas o falsas, sanas o enfermas, puras e impuras, buenas o malas. —Y si— ¿Son las imágenes el terreno en el cual debe librarse la lucha política, el sitio en el que se articule una nueva ética?³, en la inevitable presencia del otro que ha luchado por emerger, por ser representado, visualizado más allá de los estereotipos dominantes.

La entrada del 'otro' es exteriorizada en la superficie de una corrección política que entra de lleno en las imágenes, y cuyo objetivo es el de subjetivizar a un respeto tolerante, una recepción de la política del sí mismo y el otro, en muchos casos momentánea, conducente a un enfrentamiento dentro de las narrativas que han sostenido a la opacidad del 'otro' y de aquellas que se levantan dentro de un nuevo orgullo y de derechos, muchas veces no conciliatorios.

Argumentos presentados por ambos bandos, en los que parecieran tener razón, que a pesar de sus posiciones y de las imágenes que pretenden encarnar su existencia se encuentran dentro de un antagonismo político y visual, en el que sucede que “[...] al final del día, todo sigue más o menos igual. Los regímenes escópicos pueden ser anulados repetidamente sin ningún efecto visible tanto en la cultura visual como en la política”⁴.

Regímenes escópicos y actos del ver que se acumulan y se cancelan en las imágenes dentro una pugnacidad que aún no ha logrado decantar la narratividad de las transformaciones sociales y humanas actuales, debido a que las imágenes que los expresan se encuentran traspasadas por una transversalidad que no solo es operada por el poder del 'yo' y el 'otro', o por las diferencias que en ellas pretenden manifestarse, sino por la imposibilidad de reflejar a una condición humana conciliatoria.

Condición, última, en la que las imágenes aún se encuentran en flotación y ubicadas en la iconosfera de lo público en la cual se produce la obligatoriedad de la mirada, del comentario, de una forma de mediación de la transitoriedad de lo que somos: un contingente humano en reclamo permanente que se observa en la espectacularización del mismo, dada a través de la imperiosa necesidad de ubicar al 'otro', en el lugar donde “[...] lo que importa es denunciar como enemigo a la representación, sobre todo en su dimensión óptica.”⁵. Esa misma, que nos hace presente en nuestros actos del ver aquello que rompe con el consenso de lo establecido en búsqueda de nuevas interpretaciones de sentido.

Imágenes que han sido capacitadas para expresar a otros regímenes escópicos de lo humano, volatilizados en medio de las discu-



Imagen 1. Oliviero Toscani: *S/T*
<http://www.olivierotoscanistudio.com/it/portfolio.htm>



Imagen 2. Andrés Serrano:
White Nigger (The interpretation of dreams), 2001.
<https://elpais.com/elpais/2017/03/29/album/>

siones y de las molestias que las mismas causan, al ser condenadas por una nueva iconoclastia que niega el hecho de los actos de ver de otros modos de representación, que manifiestan la evidencia de los cambios de las estructuras humanas (imagen 1). Cambios tachados de políticamente correctos dentro de una suerte de tolerancia elevada a etiqueta política y no a una política del encuentro y de los acuerdos.

Estas intencionadas imágenes, las de los ‘otros’, no solo lanzan a la cara de la esfera pública su existencia, dentro de una supuesta corrección de los discursos heterónomos que han invalidado a las representaciones de las diversidades, de las sexualidades o de las etnicidades durante tanto tiempo. Ellas expresan la necesidad de su participación activa, pero signada por la pugnacidad y la opacidad con la que han sido marcadas por la sociedad a la cual pertenecen.

‘Imágenes con piernas’, subjetivadas, que hablan de sí mismas, por sí mismas, marcadas por la espectacularización en el deseo que por ellas se experimenta desde un:

[...] modelo del poder dominante al cual oponerse, al modelo subalterno—*del otro*—al cual interrogar o (mejor) invitar a hablar. Si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, esta puede ser la razón de porqué su deseo es proporcionalmente tan fuerte; para compensar su actual impotencia.⁶

Se imagina a los ‘otros’ por medio de campañas publicitarias, de estrategias estéticas o de representaciones artísticas (imagen 2) situadas en la interioridad de lo público y de lo oculto de los contextos sociales en los que se han establecido y en los que dependen de los estereotipos sobre lo humano representable o sobre lo irrepresentable del mismo, aunado a cánones figurales que despiertan el deseo o el rechazo hacia esos ‘otros’, ante lo que acontece un desbordamiento de lo permitido o establecido, manifestado en la oscilación de una continua ambivalencia que se expresa “[...] como una de las estrategias discursivas y psíquicas más importantes del poder discriminatorio, ya sea racista o sexista [...]”⁷

Cambios tachados de políticamente correctos dentro de una suerte de tolerancia elevada a etiqueta política y no a una política del encuentro y de los acuerdos.

Un batalla sobre lo humano, definida en una permanente ambigüedad que ahora es expresada por una aparente tolerancia vuelta discriminatoria, y que atraviesa a las imágenes en los contenidos subyacentes con los que altera a los establecidos, por medio de un estado deseante, igualmente ambiguo, movilizado entre el rechazo y la aceptación del ‘otro’, en todos los sentidos que estos puedan apoyarse o signifi-

DOSSIER

carse, y a las instituciones sociales que amenazan en la normativa de un ‘deber ser ético’ que se ha ido erosionando progresivamente.

Proceso del que las imágenes han formado, y forman parte, en una constante “[...] presencia obtusa que interrumpe historias y discursos [...] se convierte en la potencia luminosa de un cara-cara –*la imagen*– se desdobra en presentación de la presencia. Frente al espectador, la potencia obtusa de la imagen como ser-allí-sin-razón [...]”⁸, de aquello presumidamente irrepresentable que se exhibe ante nuestros ojos y que se convierte en batalla del y por el deseo causado por la representación. (imagen 3).

Ellas son las imágenes que nos disturban, que nos molestan en la honestidad de su presencia, en la muestra de la rareza y de nuestra obligada extrañeza ante aquellos ocultos que se presentan como invitados a hablar, que abren nuestros temores en medio de la fortaleza de la pretendida debilidad acuñada a los ‘otros’, a los extraños, quienes no necesitan de una estabilidad de representación, ni de un lugar, pues son repetidos continuamente en el desconcierto, en su etnicidad otra, en su sexualidad otra, en su fuera de norma o en su monstruosidad inexplicable.

¿Qué nos molesta de esas imágenes?, ¿qué nos causa la aversión hacia ellas? Ellas, las imágenes, portan discursos y narraciones transversales que nos impelen a un diálogo.

La molestia causada por las imágenes, y por sus discursos, es debatida por la experiencia de lo sensible dentro de una política de la inmediatez de lo visual, dispuesta en la volatilidad de la iconoesfera espectacularizada compartida por todos, que no imprime un cambio real en el comentario provocado, pero que en su presencia obtusa, constante, y en su invitación a hablar, confirma la condena no solo corporal del ‘otro’ en su diferencia, sino también su satanización como fractura al sistema impuesto.

Un sistema heterónimo, que aún no permite la entrada del ‘otro’, del irrepresentable en su contundencia, pues el mismo se encuentra fantaseado, repetido, marginado o espectacularizado



Imagen 3. Andrés Serrano:
Lori y Dori (La interpretación de los sueños), 2001.
<https://elpais.com/elpais/2017/03/29/album/>

en aquello que se pretende imposible de explicar ante su amenazante presencia. Debido a que las imágenes de los mismos hacen ostensible “[...] el anudamiento de un doble vínculo que afecta tanto al sujeto como al objeto [...] Una violencia ocular –*que*– [...] divide su objeto de interés en dos, desgarrándolo y representándolo simultáneamente como algo hipervisible e invisible; [...] obteniendo un objeto de “abominación” y “adoración” [...]”⁹.

Ambigüedad previsible de un régimen escópico normativo en el que los actos del ver se ven amenazados, por momentos, ante su falta de dominio sobre las imágenes que le hostigan. Imágenes que acceden desde una particular política de la visión, construida en tanto a una pugnacidad conciliatoria sobre la voz de los ‘otros’, que encuentran una hipervisibilidad pasajera, que no concluye en una dialéctica real sobre lo que los ‘otros’ representan en la sociedad.

Problema crucial de las sociedades actuales, centradas en el por y para la imagen en las que entran en juego centenares de imágenes que reclaman su espacio, en función de múltiples modelos de corporeidades, de etnicidades, de géneros, de identidades, o de nuevas ubicaciones culturales. Modelos, por lo menos en apariencia,

autores de nuevas consciencias expandidas por los campos del arte, la publicidad o las redes sociales, que se han encargado de abrirles espacios de invitación o de participación, fuera de las normativas, pero que han causado, de nuevo, la iconoclastia movilizada entre el deseo y la perturbación de una realidad que se propaga de forma inmediata, en la que se produce el comentario procaz en contra y aquel que defiende al 'otro', a su profunda diferencia discursiva y subjetiva como elemento disruptivo del poder, y que puede ostentar en la imagen su definitiva y a la vez transitoria evidencia. (imagen 4).

Imágenes, cada una con un reclamo, cada una con una necesidad de poder enunciativo, de lugar, que sin embargo no logran por completo un proceso de ubicatorio consciente de la importancia de su visibilidad y de su irrupción histórica, pues conducidas entre el deseo y la violencia ocular se hacen visibles y rápidamente invisibles dentro del régimen de consumo producido por los actos del ver, que rápidamente olvidan su presencia en el juego ambiguo de la abominación y la adoración, generado por el desgarramiento interno de su poder discursivo manejado por una sociedad espectacularizada que poco a poco ha ido desgastando a los discursos impuestos, pero que aún no logra la dialéctica necesaria con la cual comprender a esas imágenes como parte importante de la misma condición humana.

¿Qué nos molesta de esas imágenes?, ¿qué nos causa la aversión hacia ellas? Ellas, las imágenes, portan discursos y narraciones transversales que nos impelen a un diálogo. Un diálogo en continua pugnacidad, en el que la representación de la diferencia, de lo 'otro', etiquetado por la corrección política que expresa en nuestros actos del ver la ficción de lo irrepresentable, de lo fuera de norma, en la inmediatez movilizada entre la adoración y la abominación manifestada por la avidez del ver proporcionada por las imágenes.

Un estado deseante de difícil comprensión, en el que estas imágenes aparecen como seres animados, simulacros de las diferencias, que se propagan por medio de la velocidad de su consumo en los entornos de los *mass media* de hoy en día, en los que aún continúa la conceptualización del otro, del diferente, en la que aparece no como

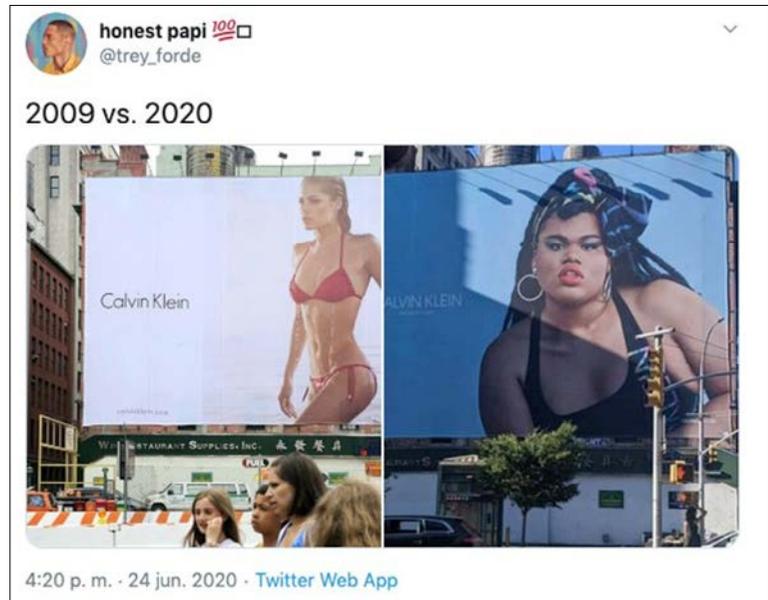


Imagen 4. @trey_forde: 2009 vs.2020
<http://www.upsocl.com/cultura-y-entretencion/ella-es-la-modelo-trans-jarion-jones-la-nueva-cara-de-calvin-klein>

sujeto de pleno derecho y en su necesario reclamo, sino como siempre 'otro', subalterno, marginalizado, marcado por un fuera de norma y violentado por el régimen escópico normatizado.

Un difícil juego, una pugna, una iconoclastia que avizora un cambio en el que las imágenes en su presencia obtusa, permanente, muestran que lo que ellas quieren decir no es lo mismo que tratan de comunicar o el efecto que pretenden buscar, ni siquiera es –como escribe Mitchell– lo que dicen querer, pues ellas están aquí, hurcando nuestros actos del ver, importunando a nuestras consciencias en espera del diálogo y de la comprensión capacitada para gestar una política del encuentro y del respeto de la diversidad de la condición humana.

ELIZABETH MARÍN HERNÁNDEZ

Profesora titular de las cátedras de Arte Latinoamericano y Arte Contemporáneo en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Licenciada en Letras con mención en Historia del Arte, tiene también una licenciatura en Educación, y un doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, España.

DOSSIER

Notas:

- 1 BREA, José Luis (2005): "Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad". En: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.), Madrid: Akal/Estudios Visuales. P.9.
- 2 GRUZINSKI, Serge (2003): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner (1492-2019)"*. México D.F: F.C.E. P. 12.
- 3 MITCHELL, W.J.T (2014): *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México D.F: COCOM© Press. P.12.
- 4 *Ídem*. P.13.
- 5 PIZARRO NAVIA, Lenin (2015): "¿Desconfiar de las imágenes? La crítica de Martin Jay a la Sociedad del Espectáculo". en: *Revista de Teoría del Arte*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, N° 27. P. 61.
- 6 MITCHELL, W.J.T: *Ob. cit.* P. 13. (Las cursivas son nuestras).
- 7 BHABHA, Homi K. (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. P.91.
- 8 RANCIÈRE, Jaques (2011): *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros. p. 42. (Las cursivas son nuestras).
- 9 MITCHELL, W.J.T: *Ob. cit.* P. 14. (Las cursivas son nuestras).





Galería de papel. *Serie Expansión XXVIII*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XXIX*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Pedagogías digitales y narrativas transmedia

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Se examinan las pedagogías digitales más representativas que se han desarrollado en Venezuela durante el siglo XXI. Este tema es un punto de partida para delinear una serie de orientaciones básicas que deberían considerarse en los métodos de alfabetización digital que fomenten lecturas advertidas y creativas de las narrativas transmedia a partir del contexto cultural de los prosumidores.

I. PENSAR LAS PEDAGOGÍAS DIGITALES Y LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA DESDE LA CULTURA

I.1. La pedagogía digital solo tiene sentido si atiende al consumo cultural de los info-ciudadanos. Esta información de primera fuente debe ser considerada por el docente al momento de proponer didácticas sobre el uso de medios masivos e Internet. Así pues, la educación en medios digitales debe tener presente que:

Desde el punto de vista de los intereses juveniles, es decir, de los usos y gratificaciones, sigue manteniéndose la tendencia de la búsqueda de las *satisfacciones vinculadas al entretenimiento y la diversión, muy por encima de las informativas y formativas*. La caída de la lectura, sea de prensa periódica, revistas y libros es la más significativa, y más aún el descenso del deporte, convertido más en un espectáculo, que en una actividad física. (Aguirre, 2020: 30. *Cursivas nuestras*)

I.2. Es imprescindible discernir las tecnologías en el ámbito educativo. Computadoras, tabletas, telefonía móvil y videojuegos son artefactos que convergen con la industria creativa multimedia y con la producción de aplicaciones y servicios tecnológicos. No incurrir en el uso instrumental de Internet y medios electrónicos. Hay que saber por qué, cómo y para qué se van a utilizar las tecnologías en el ámbito educativo. Imprescindible preguntarse sobre el consumo de los ciudadanos desde estos asuntos: intereses culturales, gustos y preferencias, usos y gratificaciones, relaciones íntimas, privadas y públicas con las comunidades digitales, agenda temática de orden informativo y de entretenimiento.

I.3. Aun cuando no se puede menoscabar el poder de emisión de los medios masivos y de las redes sociales, estas entidades no son las únicas que median en la interpretación de la realidad. Por lo tanto, hay que considerar otras fuentes informativas que influyen en el orden cognoscitivo, institucional, videotecnológico, situacional y referencial y que confieren significados a la

DOSSIER

cultura (Orozco, 1996, 2001). Escuelas, universidades, familia y amigos, son agencias de mediación que tienen mucho que decir y aportar sobre la cultura. En suma, hay que reiterar la premisa de que no solo los medios intervienen lo que atañe a la concepción y representación de la realidad. Dirá el mismo Orozco (1991: 73) que la mediación es: “El conjunto de influencias que estructuran el proceso de aprendizaje y sus resultados, provenientes tanto de la mente del sujeto como de su contexto socio-cultural”.

Se conoce de la existencia de la educación mediática en Venezuela desde la década de los sesenta del siglo XX. Que no haya calado en el magisterio es un asunto que habría que indagar a fondo y en otro momento (...)

I.4. Manuel Martín Serrano, citado por Marcelino Bisbal (2020: 12), predijo hace ya veinticinco años las influencias de las mediaciones videotecnológicas en el mundo. Menciono de manera literal tres de ellas:

- *Teletrabajo y autoformación.* Las tecnologías multimedia se habrán incorporado a la vida cotidiana cuando las familias se sirvan de ellas en las actividades relacionadas con el trabajo, la formación y la cultura, los usos privados de la información y el acceso a la información pública.
- *Aislamiento social.* Estamos solo en el inicio de una tendencia que parece orientarse hacia el procesamiento y el consumo de información en condiciones de aislamiento físico y emocional. Seguramente, en un futuro próximo, este hecho constituya un problema de dimensiones considerables.
- *Necesidad de formación en educación mediática e informacional.* Todo parece indicar que en el futuro los mismos aparatos y las mismas competencias que sean necesarias para utilizar la información o esparcimiento son las que se van a requerir para el empleo formativo y el uso profesional de la información.

I.5. Urge que la educación en Internet en Venezuela discierna sobre estos problemas apremiantes: adicción tecnológica, ludopatía, apatía social, desestructuración cognitiva, infoxicación, infobecidad, identidades palimpsesto, debilidad ante el compromiso social, inconsecuencialidad en las relaciones afectivas, virtualización de las relaciones, ciber-pornografía. (Aguirre, 2020). Investigación reciente sobre usos de las redes sociales en España confirma que el *sexting* es una de las prácticas en las que los jóvenes exploran su sexualidad. “Tanto para chicos como para las chicas el sexting es una invitación para participar en actividades sexuales. Las chicas están más involucradas como víctimas del sexting, sufriendo las consecuencias negativas de este fenómeno.” (Ojeda, Del-Rey, Walrave, 2020: 15). Otro estudio realizado en España da cuenta de que: “[...] un elevado número de adolescentes hace uso de la tecnología a todas horas, sin ninguna formación ni control por parte de adultos. Los jóvenes más asiduos al uso de las TIC son los que mayor nivel de estrés presentan, tanto por el uso prolongado, como por la carencia de la posibilidad de uso.” (Díaz-López, Maquilón-Sánchez, Mirete-Ruiz, 2020:37).

II. DE LA EDUCACIÓN MEDIÁTICA A LAS PEDAGOGÍAS DIGITALES

II.1. Se conoce de la existencia de la educación mediática en Venezuela desde la década de los sesenta del siglo XX. Que no haya calado en el magisterio es un asunto que habría que indagar a fondo y en otro momento a través de un análisis exhaustivo de los planes de la nación en materia de educación, cultura y comunicación. En cambio, la educación informal que abarca la participación de monitores culturales, escuela de padres, animadores de pastoral, organizaciones populares, grupos de ciudadanos, fundaciones, ha sido un sector muy activo que sí ha abrazado, históricamente, la tarea de concientizar en medios de comunicación. Para Jenkins (2006: 278), el aprendizaje informal en la sociedad red:

[...] tiene lugar fuera de la clase formal, incluidos los programas extracurriculares y extraescolares, la escolarización en casa, y las clases en museos y otras instituciones públicas, así como el aprendizaje menos estructurado que tiene lugar cuando la gente entra en contacto con nuevas ideas a través de su implicación en los medios informativos y de entretenimiento o en sus interacciones sociales.

II.2. En estos últimos veinte años de régimen despótico en Venezuela, el currículo escolar ha estado sesgado por la visión política y prusiana del régimen, que obstaculiza la posibilidad de un Estado docente democrático, que no alberga la idea de una sociedad de la comunicación y del conocimiento. Diálogo y saber están en terapia intensiva. (Hernández Díaz, 1998, 2008, 2010a, 2010b). Tampoco es el momento de discernir sobre la situación de la educación en Venezuela en este siglo XXI. Pero un programa de cibercultura no puede dejar al margen la precariedad económica y social que aciaga al país. Uno de los desafíos que tendremos que encarar cuando se recupere la democracia es cómo reconstruir el contexto educativo de escolares y universitarios. Las cifras hasta ahora son calamitosas y se han agravado, obviamente, con la pandemia:

Entre 2015 y 2017 el acceso a la educación entre la población de 3 a 24 años, en promedio, descendió de 78% a 71%. Esto significa que poco más de 9,3 millones de niños y jóvenes en ese rango de edad asisten a clases. Seis de cada 10 jóvenes entre 18 y 24 años no acceden a la educación superior. Esto implica un aumento de 10% versus el año 2016. Cuatro de cada 10 niños y adolescentes entre 3 y 17 años (38%) dejan de asistir a clases por distintas causas, incluyendo problemas de transporte, apagones o falta de alimentación. (Aguirre, 2020: 14)

II.3. Mario Kaplún, José Martínez de Toda y Guillermo Orozco son tres autores clave para comprender la evolución de la educación mediática en Venezuela desde la década de los sesenta hasta comienzos del año 2000. Nos referimos a una modalidad educativa que desarrolla métodos para comprender los medios tradicionales, cine, radio, televisión, medios impresos y que abrevan, en lo fundamental, de estos modelos teóricos: mediaciones sociales, estudios culturales, socio-

semiótica, teoría crítica de la comunicación, construccionismo social, psicología de la educación, enfoques del aprendizaje de Vygotsky, Bruner, Piaget, Ausubel, Freire.

II.4. Mario Kaplún (1979, 1986) propone un método de lectura crítica de los medios que se basa en seis aspectos, a saber: audiovisual, inductivo y participativo, conocimiento gradual, análisis semiótico, divulgativa, vivencial y participativa. Otra de las propuestas educativas integrales en pedagogía de los medios es la del investigador en comunicación Martínez de Toda (1997). Su método contempla seis dimensiones temáticas para comprender el funcionamiento sociocultural y económico de los medios masivos: lectura crítica, alfabetizada, creativa, consciente, social y activa. Y finalmente, Guillermo Orozco (1996, 2002), desarrolla un método de educación en medios que gira en torno a aspectos de orden institucional, mediático, lingüístico y técnico. En el Cuadro 1 ofrecemos una síntesis de los planteamientos de estos autores.

Mario Kaplún (1979, 1986) propone un método de lectura crítica de los medios que se basa en seis aspectos, a saber: audiovisual, inductivo y participativo, conocimiento gradual, análisis semiótico, divulgativa, vivencial y participativa.

II.5. En los primeros años del siglo XXI, progresa la idea de la educación digital y sus equivalentes como la educación en Internet, de educación informacional, educación en redes sociales (RRSS), debido a la presencia superlativa de Internet, medios sociales, plataformas y dispositivos móviles. En el caso venezolano, los medios masivos han migrado a Internet pero también siguen operando en el espectro radioeléctrico desde la década de los cincuenta del siglo pasado. Al respecto, señala Aguirre (2020:35):

En general los medios tradicionales y RRSS son utilizados en la niñez y adolescencia con fines de gratificación y entretenimiento. En la medida en que los adolescentes pasan a la juventud, que trata

CUADRO 1
AUTORES CLAVE DE LA EDUCACIÓN MEDIÁTICA EN VENEZUELA (1970-1999)

EDUCOMUNICADOR	MÉTODOS PARA LAS COMPRENSIÓN DE LOS MEDIOS
 <p>MARIO KAPLÚN</p> <p>“El educando debe ir descubriendo libremente, por sí mismo, lo que subyace en el mensaje mediático; y si él no llega a ese descubrimiento personal, el esfuerzo del docente será infértil. Lo que cabe al educador es acompañar, guiar, problematizar, suministrar herramientas para que el educando construya con ellas sus propias estructuras de significación”. (1995:6)</p>	<ol style="list-style-type: none"> AUDIOVISUAL: se utiliza tecnología audiovisual para estudiar detenidamente los componentes ideológicos de los mensajes. INDUCTIVO Y PARTICIPATIVO: se considera la experiencia personal y la socialización del conocimiento para reflexionar sobre la relación entre medios y vida cotidiana; sin perder de vista los grandes problemas sociales. GRADUAL: el estudiante requiere de un tiempo determinado para familiarizarse con los conceptos que aprenderá en el curso. No se apuesta a la asimilación veloz sino al sosiego y al entendimiento. INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS: la mayoría de los manuales de enseñanza de los medios se basan fundamentalmente en la semiótica aplicada a la comunicación con el fin de analizar modalidades de expresión y de contenido de géneros informativos y ficcionales. SENCILLA, ACCESIBLE: Se evita terminología críptica o indescifrable. Se explica los conceptos de tal forma que el educando los entienda y, a su vez, los pueda aplicar, de manera consciente y creativa, en los mensajes. VIVENCIAL: los procesos de recepción determinan gustos y preferencias y se aprovechan para diseñar estrategias educativas que sean cónsonas con la experiencia de las audiencias.
 <p>JOSÉ MARTÍNEZ DE TODA</p> <p>“El sujeto activo es un deconstrutor/ reconstructor del significado [...] Hace un análisis discursivo, a saber, pasa a través de un proceso de construcción activa de significado y de cultura popular, a partir de su propia identidad y contexto social, pero disfrutando de ello.” (1998:38)</p>	<p>En primer lugar el sujeto necesita estar (1) <i>alfabetizado mediáticamente</i> para que conozca el lenguaje audiovisual y su significado, para que así pueda comprender lo que el comunicador quiere comunicar (2) necesita estar <i>consciente</i> de cómo funciona la industria de los medios [...] cuáles son sus intereses comerciales; esto le permitirá discriminar mejor y saber por qué presentan aspectos antisociales [...] Ya frente al televisor el sujeto no está simplemente pasivo, (3) <i>sino activo, deconstruyendo y reconstruyendo el significado de los medios</i> según su propia identidad y contexto social [...] es muy importante que él sea suficientemente (4) crítico sobre las ideologías escondidas en los mensajes [...] es crucial que [...] (5) <i>sea consciente de ser social</i> [...] de <i>estar influenciado por diversas mediaciones, especialmente por sus padres y docentes</i> [...] Todo esto le ayudará a que pueda (6) crear su interpretación definitiva a través de sus resignificaciones, y asimismo pueda crear otros textos originales, donde pueda expresar sus propios sentimientos e ideas en la búsqueda de una cultura y de una sociedad mejor. (1998:47)</p>
 <p>GUILLERMO OROZCO</p> <p>“Indagar la situación de la audiencia frente a la televisión, explorando las múltiples mediaciones de que es objeto su compleja interacción con este medio, para luego diseñar estrategias de análisis e intervención que permitan a los miembros de la audiencia reconocerse como tales.” (1996:30)</p>	<ol style="list-style-type: none"> INSTITUCIONAL: se estudia los rasgos económicos y políticos que configuran a los medios como empresa. “Por esta misma razón, también se entiende que el receptor no consume irremediamente el mensaje propuesto, sino que lleva ese mensaje a otras instancias sociales donde también interactúa”. (1991:29) MEDIACIDAD VIDEOTECNOLÓGICA: comprende los medios masivos de comunicación y las tecnologías de punta que operan al servicio de estos medios. “No es inocua, porque como medio, la TV tiene un potencial intrínseco que ejerce por lo menos una mediación en su audiencia al estimular su percepción y sus hábitos cognoscitivos y lingüísticos de cierta manera y no de otra.” (1996:20) LINGÜÍSTICA: se estudia lenguaje, narrativas y códigos audiovisuales; en este aspecto, la semiótica aplicada a la comunicación ofrece un marco metodológico importante para descifrar modalidades de expresión y contenido. TECNICIDAD: refleja todos aquellos mecanismos técnicos que hacen posible la simultaneidad de los acontecimientos, la verosimilitud de la imagen, la producción de efectos especiales, la versatilidad de las escalas de plano y de los encuadres, la edición fragmentada de imágenes y sonidos.

Fuente: elaboración propia.

en enrolarse en el campo laboral y asume mayores responsabilidades, la información noticiosa del entorno se vuelve más pertinente (cambios económicos, mercado laboral variaciones políticas, movimiento comercial, accidentes y desastres del entorno, etc.).

Otro dato significativo: Tendencias Digitales reporta que hay 20.9 millones de consumidores digitales en Venezuela, siendo un mercado potencial de sumo interés para marcas y empresas.

Las distintas necesidades de interacción de los venezolanos se satisfacen a través las distintas plataformas sociales por eso en el top de usos aparecen el leer publicaciones, el escribir a amigos y el publicar fotos. Esto se puede utilizar en favor de las marcas y los productos a través de estrategias que permitan a los usuarios informarse y compartir esa información. (Tendencias digitales, 2019)

USOS DE LOS MEDIOS SOCIALES



Fuente: Tendencias Digitales, 2020.

II.6. A mi modo de ver, Joan Ferrés, David Buckingham, Jesús María Aguirre, son autores de referencia para comprender la educación en la sociedad red en Venezuela. Ferrés (2007) conceptualiza las seis dimensiones fundamentales de la comunicación audiovisual que bien aplican en el conocimiento de las redes sociales. Estas dimensiones son, a saber: lenguaje, tecnología, procesos de producción y programación, ideología y valores, recepción y audiencias, componente estético del mensaje. Por su parte, Buckingham (2005) formula las bases conceptuales para el estudio de los medios digitales basado en estos cuatro núcleos temáticos: representación, lenguaje, producción y audiencia. Y finalmente, Aguirre (2016) dis-

tingue un elenco de cambios en la producción social de la información en las sociedades del conocimiento y de la comunicación: infomediación, prosumidores, flujos de datos, rapidización, red periodismo, sobreinformación, funciones de los medios informativos digitales. En el Cuadro 2 ofrezco una síntesis de los planteamientos de estos autores.

Las narrativas transmedia, en formato informativo y ficcional, deben valorar los principios democráticos que giran en torno a la ciudadanía, el respeto, la autonomía de pensamiento, la cultura de los prosumidores, el acceso a la información y la legítima participación en los asuntos públicos.

III. NARRATIVAS TRANSMEDIA, COMUNICACIÓN Y CULTURA

III.1. Las narrativas transmedia en su condición de nuevas estructuras narrativas participativas deben estar al servicio de la educación. Dicho de otro modo: la institución educativa tiene que ser crítica ante el mercado de *software*, de aplicaciones y de artefactos tecnológicos que en nada contribuyan a garantizar los procesos de enseñanza y aprendizaje que motiven el aprender a pensar de manera autónoma, aspiración medular en toda formación escolarizada.

Hoy está muy difundida la idea de que los medios tradicionales no tienen apenas lugar entre las nuevas generaciones, pero ello no deja de ser un espejismo fomentado por el mercadeo tecnológico, más inclinado a captar tiempo de ocio y venta de nuevos gadget y apps. (Aguirre, 2020: 35)

III.2. Las narrativas transmedia, en formato informativo y ficcional, deben valorar los principios democráticos que giran en torno a la ciudadanía, el respeto, la autonomía de pensamiento, la cultura de los prosumidores, el acceso a la información y la legítima participación en los asuntos públicos. Es importante leer los medios y también aprender a producir contenidos como parte esencial del proceso de globalización cul-

CUADRO 2

AUTORES CLAVE DE LA PEDAGOGÍA DIGITAL EN VENEZUELA (2000-2020)

EDUCOMUNICADOR	MÉTODOS Y CATEGORÍAS TÍPICAS PARA LAS COMPRENSIÓN DE LOS MEDIOS
 <p>JOAN FERRÉS</p> <p>“Una persona competente en comunicación audiovisual ha de ser capaz a un tiempo de interpretar adecuadamente mensajes audiovisuales y de expresarse con una mínima corrección en este ámbito comunicativo. En otras palabras, ha de ser capaz de realizar un análisis crítico de los productos audiovisuales que consume y, al mismo tiempo, de producir mensajes audiovisuales sencillos que sean comprensibles y comunicativamente eficaces.” (Ferrés, 2007: 103)</p>	<p>SEIS COMPETENCIAS DE LA EDUCACIÓN DIGITAL:</p> <p>LENGUAJE: capacidad de análisis de los mensajes audiovisuales desde la perspectiva del sentido y significación, de las estructuras narrativas y de las categorías y géneros.</p> <p>TECNOLOGÍA: conocimiento teórico del funcionamiento de las herramientas que hacen posible la comunicación audiovisual, para poder entender cómo son elaborados los mensajes.</p> <p>PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y PROGRAMACIÓN. capacidad de elaborar mensajes audiovisuales y conocimiento de su trascendencia e implicaciones en los nuevos entornos de comunicación.</p> <p>IDEOLOGÍA Y LOS VALORES: capacidad de lectura comprensiva y crítica de los mensajes audiovisuales, en cuanto representaciones de la realidad y, en consecuencia, como portadores de ideología y de valores.</p> <p>RECEPCIÓN Y AUDIENCIA: capacidad de reconocerse como audiencia activa, especialmente a partir del uso de las tecnologías digitales que permiten la participación y la interactividad.</p> <p>DIMENSIÓN ESTÉTICA: capacidad de analizar y de valorar los mensajes audiovisuales desde el punto de vista de la innovación formal y temática y la educación del sentido estético. (Ferrés, 2007: 103)</p>
 <p>DAVID BUCKINGHAM</p> <p>Muchas veces lo que pasa es que todas las preguntas importantes –¿cómo los medios representan el mundo?, ¿cómo los medios trabajan en la industria?, ¿qué intereses están persiguiendo cuando informan?– terminan siendo ignoradas. Se discute muy poco sobre las implicaciones culturales, sociales y económicas del mundo digital. (Fragmento de la entrevista realizada a David Buckingham el 13/9/2018 en <i>La diaria Educación</i> por Leticia Castro)</p>	<p>Para comprender el funcionamiento de Internet hay que tomar en cuenta estos factores:</p> <p>REPRESENTACIÓN: en este mundo de representaciones hay que prestar atención a estos factores: realismo, veracidad, presencias y ausencia, sesgos y objetividad, estereotipos, interpretaciones, influencias.</p> <p>LENGUAJE: no es suficiente con utilizar lenguajes sino saber cómo funcionan. Por lo tanto, la cuestión es comprender la gramática de los medios a partir de estos aspectos: significados, convenciones, códigos, géneros, opciones, combinaciones, tecnologías.</p> <p>PRODUCCIÓN: se requiere conocer quién emite el mensaje y por qué lo hace desde estos aspectos: tecnologías, prácticas profesionales, industria (propietarios), conexiones entre los medios, regulación, circulación y distribución, acceso y participación.</p> <p>AUDIENCIA: supone identificar cuál es la intención de los medios con las audiencias y cómo estas interactúan con los medios. Es necesario atender a estos asuntos: fijación de objetivos (cómo apelan los medios); tratamiento (cómo hablan los medios); distribución (cómo llegan los medios); usos (cómo se usan los medios); interpretación (cómo se negocia el mensaje), disfrute (cuál es el nivel de satisfacción mediática), diferencia sociales (influencia de sexo, edad, clase social, trasfondo étnico en la audiencia). (BUCKINGHAM, 2005)</p>
 <p>JESÚS MARÍA AGUIRRE</p> <p>“En la sociedad informacional las competencias digitales están en la base no solamente de la profesión de los comunicadores sino de todos los ciudadanos activos.” (Aguirre, 2016: 51)</p>	<p>La educación digital debe atender estos cambios en la producción social de la información:</p> <p>INFOMEDIACIÓN: la <i>infomediación</i> es un soporte indispensable “[...] para vehicular la información y la comunicación en forma de redes [...]” mediante <i>servicios</i> (red telefónica conmutada, Internet, servicios IP), <i>conexiones</i> (transmisión por cable y haces hertzianos), <i>soporte</i> (fibras ópticas, coaxial, etc.), <i>infraestructura</i> (lecho red). (Aguirre, 2016: 15).</p> <p>PROSUMIDORES: los cibernautas son emisores y receptores, productores y consumidores. Pueden actuar “[...] en forma proactiva (un e-mail, una cuenta twitter o un blog) o reactiva (comentar noticias, reflejar gustos o contestar cuestionarios) y en forma multimodal participando en las redes sociales con noticias, foros, videos, etc.” (Ibid: 20)</p> <p>SOBREINFORMACIÓN: contenidos audiovisuales y flujos de datos (estadísticos de los gobiernos, operaciones bancarias, divulgación científica, educación virtual, marketing digital) aventajan a las noticias periodísticas. La <i>sobreinformación</i> de señales y estímulos visuales capturan nuestra atención. Provoca un deseo constante de novedad e inmediatez “aun a sabiendas de su futilidad”. (Ibid: 28)</p> <p>RAPIDIZACIÓN: la <i>rapidización</i> (nombre derivado de los rápidos fluviales), “[...] se asocia tanto al incremento de las innovaciones y a la aceleración de los procesos productivos como a la reducción de los ciclos de vida de los productos, que se vuelven aceleradamente obsoletos.” (Ibid: 30)</p> <p>RED PERIODISMO: la noticia fluye dentro del torrente de la instantaneidad y la velocidad. Otro factor novedoso es la morfología portátil e interactiva. El ciudadano opina sobre el acontecer diario apoyándose en la comunicación móvil (celular, tableta y otros dispositivos). Se asiste entonces a una redefinición del perfil profesional del periodista.</p> <p>FUNCIONES DE LOS MEDIOS INFORMATIVOS DIGITALES: se replantea las funciones sociales de los comunicadores y de todos los ciudadanos activos con el advenimiento de la competencia digital. “Las preguntas cruciales para los nuevos profesionales son: en qué nivel o emplazamiento se sitúa su quehacer, qué saben hacer en el marco de la nueva ecología y qué aportan como valor agregado a lo que los usuarios y la gente común ofrecen en las redes sociales, en las empresas de comunicación y otros entornos.” (Ibid: 51)</p>

Fuente: elaboración propia.

tural. La pedagogía digital debe fortalecer tres tipos de competencias mediáticas: “Capacitación informática (uso del computador, tables y teléfono inteligente), -Capacitación mediática (recepción crítica y creativa de los medios y de la fakenews), -Capacidad prosumidora de redes (uso conectivo y productivo en redes).” (*Ibid*: 60).

III.3. Una pedagogía digital que incentive la producción de narrativa transmedia debería apoyarse en los principios de la comunicación democrática, formulada, en su momento, por el filósofo venezolano Antonio Pasquali (2007a: 3):

1) *Libre Acceso a fuentes de información públicas y privadas*, 2) la *Libre Recepción de mensajes* de cualquier origen, 3) la *Libre Escogencia de un Código expresivo*, 4) la *Libre Elección de un Canal comunicante*, 5) la *Libre delimitación de los públicos perceptores* y la 6) *Libre Elección de sus Contenidos* o mensajes. Nada más y nada menos que eso.

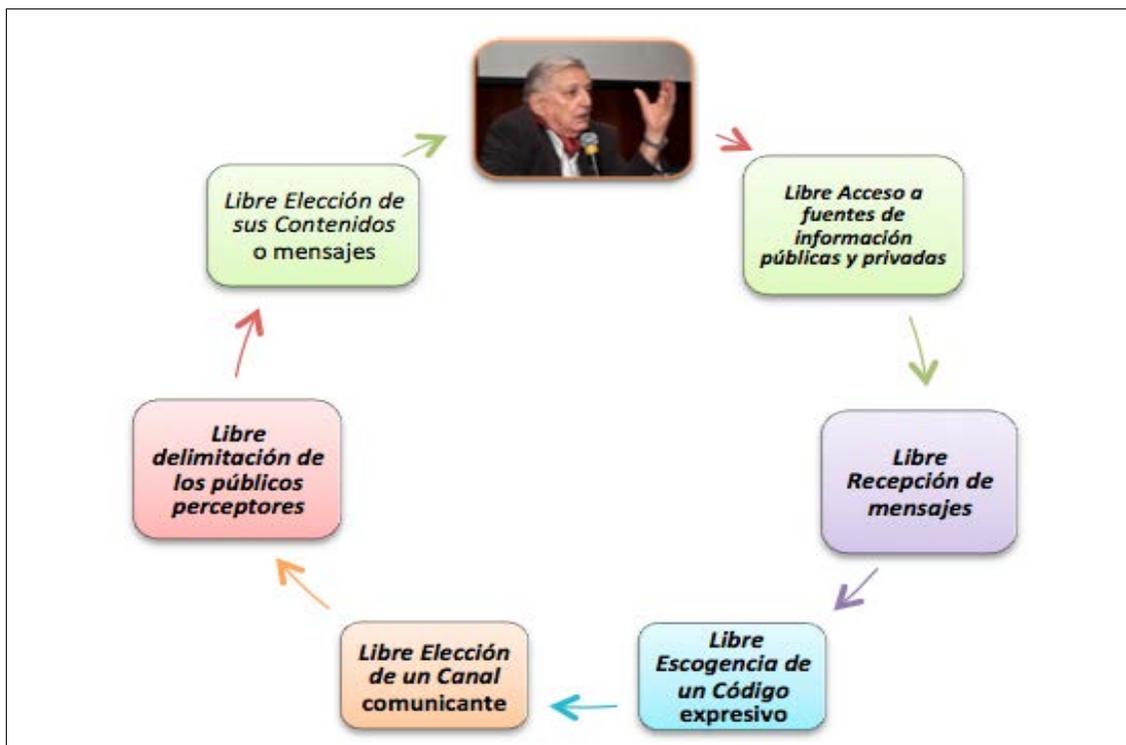
Según Pasquali el valor de la comunicación humana, reside en el reconocimiento de que la

auténtica función comunicante se basa, en lo esencial, en aceptar como seres humanos los consensos y disensos, que el poder de la relación humana no se circunscribe en el poder de emisión o en el poder de la recepción, ambos polos, tanto la emisión como la recepción no son una suerte de dos líneas paralelas que nunca se cruzan, porque de esta manera no se podría hablar de relación humana y mucho menos de comunidad. Es por ello que Pasquali asevera:

Si es cierto que sin función comunicante no hay comunidad posible, igual certitud existe de que toda modificación espontánea o inducida en el comportamiento comunicacional de un grupo social genera cambios en el modo de percibir, sentir y tratar al otro, en el ejercicio de la relación humana y por ende en el modelo vigente de comunidad. (2007b:50)

Por lo tanto, todo sistema de comunicación (humana o colectiva) que se quiera imponer y que niegue el diálogo como valor supremo de la comunidad modificará de manera determinante las relaciones humanas.

PRINCIPIOS DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN
EN LA COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN DE ANTONIO PASQUALI (2007)



Fuente: elaboración propia.

DOSSIER

III.4. Hay que aprender a diferenciar, en términos morales y pedagógicos, que una cosa es que los niños y adolescentes generen contenidos en las redes sociales, muchas veces gobernados por la emoción, fanatismo, egocentrismo por el simple anhelo de *ser* influencia digital. Desde luego se evidencia narrativas transmedia amalgamadas de desinformación, rumores y malas intenciones, esto ocurre cuando se le sube todo el volumen a las *fake news*. En cambio, otra cosa es que los info-estudiantes conectados a las redes sociales generen contenidos sobre la base de principios morales bien internalizados, siempre a favor del bienestar de la especie humana. Se espera, entonces, que la pedagogía digital enseñe a gestionar la emoción y la razón con propósitos culturales y educativos. Es muy útil, a estos efectos, considerar las inteligencias múltiples de Howard Gardner (2008) y la inteligencia emocional de Daniel Goleman (1995), ya que estos enfoques permiten, por un lado, reconocer los diferentes tipos de inteligencia que destacan en los individuos y, por otro, ayudan a comprender y utilizar las emociones en los procesos de interacción con los medios digitales y en la realización de producciones multimedia.

III.5. La libertad de expresión en las narrativas transmedia no se decreta sino que se ejer-

cita en la cotidianidad de las redes sociales. Es una experiencia de vida que no solo se ubica en el plano del discernimiento filosófico. La libertad solo es posible cuando se piensa la comunicación desde la cultura (Martín Barbero, 1987). Desde esta orientación teórica, diríamos que las *narrativas transmedia* requieren pensarse desde contextos sociales glocalizados. Dinámica esta que se explica mediante la convergencia negociada, consensuada y dialéctica que se desarrolla entre las culturas locales y globales desde la cual: “[...] los significados y sentidos son producidos y apropiados por la audiencia” (*Ibid*, 203);

[...] desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción: lo que se produce en la televisión (y, hoy en día, en las redes sociales) no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver.” (Martín Barbero, 1992: 20; el paréntesis es nuestro)

De modo que la mediación es aquella instancia cultural que confiere sentido a la comunicación. Por ende, las redes digitales son espacios de ciber-cultura donde se resignifica el universo de las narrativas transmedia.

INTELIGENCIA MÚLTIPLE Y EMOCIONAL EN LAS PEDAGOGÍAS DIGITALES: RASGOS ESENCIALES

HOWARD GARDNER (2008)



DANIEL GOLEMAN (1995)



Fuentes: <https://www.psalia.es/una-aproximacion-a-la-teoria-de-las-inteligencias-multiples/>
<https://www.estrategiamagazine.com/administracion/la-inteligencia-emocional/>

III.6. La educación en medios masivos y digitales es un campo de estudio multidisciplinario que se apoya fundamentalmente en los enfoques provenientes de las ciencias de la educación y la comunicación (Hernández Díaz, 2006, 2018). En lo que atañe a la educación en medios en Venezuela, ya he señalado que aún siguen vigentes las teorías constructivistas del aprendizaje provenientes de autores como Ausubel, Novak y Hanesian (1983), Jean Piaget (1978), Lev Vygotski (1979), Jerome Bruner (1988) y Paulo Freire (1997). Y con respecto al campo de la comunicación, son referentes importantes: la filosofía de la comunicación de Antonio Pasquali (2007), la teoría de las mediaciones sociales de Guillermo Orozco (1996) y de Jesús Martín Barbero (1987), los estudios culturales ingleses (Hall, 1994; Lull, 1992, Silverstone, 1994) y latinoamericanos (García Canclini, 1990; Bisbal, 1999) y la semiótica de la comunicación (Charles Morris, 1985).

III.7. Con la presencia avasallante de Internet en todos los ámbitos de nuestras vidas, el objeto de estudio de la educación mediática ha incorporado en sus propuestas didácticas a los medios digitales y redes sociales. Es por ello que hablamos de *alfabetización digital* que según Wilson, Grizzzele, Tuason (2011:185) es:

La habilidad de utilizar tecnología digital, herramientas de comunicación o redes para localizar, evaluar, usar y crear información. También se refiere a la habilidad para entender y usar la información en múltiples formatos de una gran gama de recursos que se presentan por medio de la computadora, o la habilidad de una persona para desempeñar tareas eficientemente en un ambiente digital.

En este sentido, Pierre Lévy (2004), George Siemens (2006), Henry Jenkins (2008), y Carlos Scolari (2013), son autores fundamentales de la alfabetización digital que han teorizado sobre estos asuntos: la inteligencia colectiva, el conectivismo educativo, la convergencia cultural y las narrativas transmedia. En términos pedagógicos se pretende que los ciudadanos adquieran competencias (conocimiento, destrezas y actitud), con miras a garantizar una lectura adver-

tida, comprensiva y propositiva de los medios, motivar la producción de contenidos y aplicar el nuevo conocimiento obtenido en los ambientes digitales (Wilson, Grizzzele, Tuason, 2011).

El aprendizaje no es exclusividad de la escuela. El saber no solo está en los libros impresos, en las guías escolares. No reside exclusivamente en la mente. En la sociedad de la información, se aprende también en redes sociales y el conocimiento está hospedado en bases de datos.

Pierre Lévy (2004) sostiene que la *inteligencia colectiva* es una inteligencia difundida en todas partes, que se valora y se construye en tiempo real y que conduce a una movilización de competencias. “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 hipóstasiadas” (*Ibid*: 19). Siguiendo a Lévy, el papel de las TIC y, en concreto, de Internet es contribuir a que los ciudadanos puedan trabajar mancomunadamente y brindar respuestas colectivas a la sociedad globalizada, fenómeno que es inédito en la historia de la humanidad.

Por su parte, Siemens (2006) postula el *Conectivismo* como un enfoque de aprendizaje para la era digital y que trata de explicar cómo el ser humano experimenta otras formas de aprender y de generar conocimiento. El aprendizaje no es exclusividad de la escuela. El saber no solo está en los libros impresos, en las guías escolares. No reside exclusivamente en la mente. En la sociedad de la información, se aprende también en redes sociales y el conocimiento está hospedado en bases de datos.

El punto de partida del conectivismo es el individuo. El conocimiento personal se compone de una red, la cual alimenta a organizaciones e instituciones, las que a su vez retroalimentan a la red, proveyendo nuevo aprendizaje para los individuos. Este ciclo de desarrollo del conocimiento (personal a la red, de la red a la institución) le permite a los aprendices estar actualizados en su área mediante las conexiones que han formado”. (*Ibid*:7)

DOSSIER

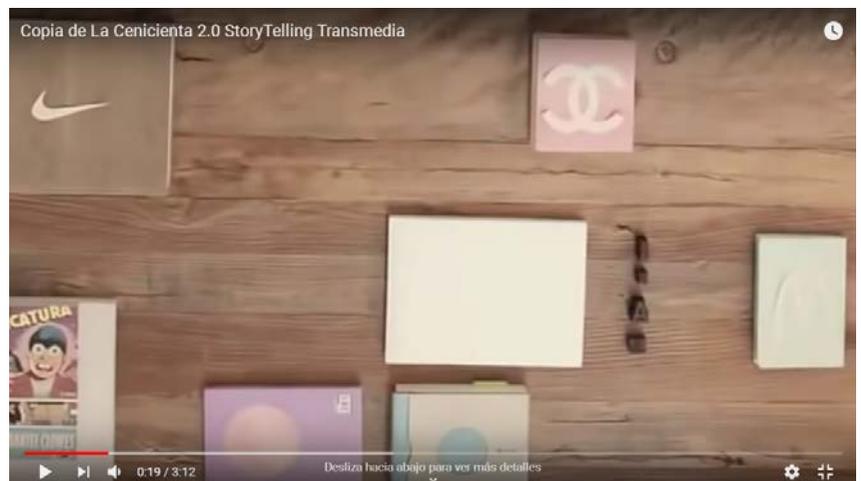
Jenkins (2008: 276) entiende por convergencia cultural el “[...] cambio en la lógica con la que opera la cultura, enfatizando el flujo de contenidos a través de los canales mediáticos”, donde los ciudadanos navegan en Internet para entretenerse. La convergencia cultural hace posible que el ciudadano distribuya opiniones con los productores audiovisuales, replantee y recree narrativas transmedia difundidas por las Industrias Infomediáticas para la Comunicación (Aguirre, 2008) y que, además, genere contenidos interactivos, de uno para todos y de todos para todos. Jenkins (2009) identificó siete principios de la narrativa transmedia:

- 1) *Expansión vs. Profundidad*. La expansión consiste en generar relatos nuevos a fin de que los seguidores o los fans los difunda en las redes sociales. Aquí cabe hablar de procesos virales de contenidos. La *profundidad* se logra cuando los relatos conquistan el interés de los seguidores militantes. Los fans, a su vez, son lo que expandirán y profundizarán el relato, que es objeto de su atención cultural y psicológica, elaborando sus propias producciones.
- 2) *Continuidad vs Multiplicidad*. La *continuidad* supone mantener la coherencia de la estructura narrativa de los relatos transmedia. La *multiplicidad* implica la creación de narraciones inéditas o de versiones alternativas de los personajes alineadas con el universo narrativo original.
- 3) *Inmersión vs. Extraibilidad*. Inmersión se asocia a la concentración intensa del usuario cuando se sumerge en el relato. De esta ciber-lectura el prosumidor toma lo que más le interesa para incorporarlo a sus prácticas culturales.
- 4) *Construcción de mundos*. Esto quiere decir que la narración tiene que ser verosímil, tiene que ser creíble para que los fans puedan identificarse con los personajes y su universo simbólico. Decimos que una serie de ficción nos conmovió por su realismo, porque es semejante a las situaciones que vivimos en nuestra cotidianidad.
- 5) *Serialidad*. Se espera que los *fans-usuarios* se animen a darle continuidad narrativa a los relatos creados por las industrias culturales, franquicias y prosumidores.
- 6) *Subjetividad*. Los fans como prosumidores participan en esta cultura narrativa en la medida en que crean nuevos puntos de vista de los personajes y narraciones.
- 7) *Realización*. Es un proceso mediante el cual existe una relación espontánea, tipo *performance*, entre los fans y los prosumidores. Los fans comentan, debaten y distribuyen el universo narrativo en redes sociales y plataformas *online* mientras que los prosumidores son usuarios que generan narrativas en un ambiente mediado por la participación colaborativa en las redes. El siguiente enlace describe cómo es el proceso de narrativa transmedia en el cuento de hadas *La Cenicienta*. Se puede apreciar los siete principios socio-semióticos de Henry Jenkins:

CENICIENTA 2.0: STORYTELLING TRANSMEDIA

Enlace :

https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=5Mtw0rnE_D0
(Recuperado: 3/9/2020)



Y finalmente, Scolari (2013, 2014), avanza de manera superlativa en la teorización de las narrativas transmedia. Realiza un prolífico examen sobre estos temas: expansión de los relatos a través de los medios; los prosumidores como productores de narrativas expansivas en géneros ficcionales y otros que no lo son como los documentales, reportajes e informativos; la función semiótica de la narración transmediática y los modelos de financiamiento y de gestión que giran en torno a esta narrativa participativa. Scolari acuña una fórmula de las narrativas transmedia: $IM+CPU=NT$. Donde IM (Industria de los

medios) más CPU (cultura participativa de los usuarios) da como resultado un producto cultural que es la NT (Narrativa Transmedia). Con esta fórmula Scolari (2014: 72) afirma que la NT posee dos rasgos pertinentes: “1) Un relato se cuenta a través de múltiples medios y plataformas. 2) Una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales.” En el Cuadro 3 se presenta una síntesis de los planteamientos de estos autores:

CUADRO 3
ALFABETIZACIÓN DIGITAL Y NARRATIVAS TRANSMEDIA: AUTORES Y PROPUESTAS

EDU COMUNICADOR	CATEGORÍAS TÍPICAS PARA LA REFLEXIÓN DE LA ALFABETIZACIÓN DIGITAL
<p>PIERRE LÉVY</p> 	<p>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 hipóstasiadas. (2004: 19)</p> <p>ESPACIO DEL CONOCIMIENTO: que el saber se convierta en el primer motor, y veremos cómo se erige frente a nuestros ojos un paisaje social desconocido, en el que son redefinidas las reglas del juego social y la identidad de los jugadores. Desarrollamos la hipótesis de que un nuevo espacio antropológico, el Espacio del conocimiento, se abre hoy y que podría bien gobernar los espacios anteriores que son la Tierra, el Territorio y el Espacio mercantil. (<i>Ibid</i>: 15)</p> <p>VELOCIDAD, INFOCIUDADANOS Y CIBERESPACIO: ¿por qué llamar Espacio del conocimiento al horizonte nuevo de nuestra civilización? La novedad, al respecto, es al menos triple; tiene que ver con la velocidad de evolución de los conocimientos, con la masa de personas llamadas a aprender y a producir nuevos conocimientos y tiene que ver, en fin, con la aparición de nuevos instrumentos (los del ciberespacio), capaces de hacer surgir bajo la bruma de la información paisajes inéditos y distintos, identidades singulares propias de este espacio y nuevas figuras sociohistóricas. (<i>Ibid</i>: 16)</p>
<p>GEORGE SIEMENS</p> 	<p>CONECTIVISMO: es la integración de principios explorados por las teorías de caos, redes, complejidad y auto-organización. El aprendizaje es un proceso que ocurre al interior de ambientes difusos de elementos centrales cambiantes –que no están por completo bajo control del individuo. El aprendizaje (definido como conocimiento aplicable) puede residir fuera de nosotros (al interior de una organización o una base de datos), está enfocado en conectar conjuntos de información especializada, y las conexiones que nos permiten aprender más tienen mayor importancia que nuestro estado actual de conocimiento. (2007: 6)</p> <p>PRINCIPIOS DEL CONECTIVISMO SOBRE EL APRENDIZAJE:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) El aprendizaje y el conocimiento dependen de la diversidad de opiniones. 2) El aprendizaje es un proceso de conectar nodos o fuentes de información especializados. 3) El aprendizaje puede residir en dispositivos no humanos. 4) La capacidad de saber más es más crítica que aquello que se sabe en un momento dado. 5) La alimentación y mantenimiento de las conexiones es necesaria para facilitar el aprendizaje continuo. La habilidad de ver conexiones entre áreas, ideas y conceptos es una habilidad clave. La actualización (conocimiento preciso y actual) es la intención de todas las actividades conectivistas de aprendizaje. 6) La toma de decisiones es, en sí misma, un proceso de aprendizaje. El acto de escoger qué aprender y el significado de la información que se recibe, es visto a través del lente de una realidad cambiante. Una decisión correcta hoy, puede estar equivocada mañana debido a alteraciones en el entorno informativo que afecta la decisión. (<i>Ibid</i>: 6)

Fuente: elaboración propia.

CUADRO 3 (CONT.)

ALFABETIZACIÓN DIGITAL Y NARRATIVAS TRANSMEDIA: AUTORES Y PROPUESTAS

EDU COMUNICADOR	CATEGORÍAS TÍPICAS PARA LA REFLEXIÓN DE LA ALFABETIZACIÓN DIGITAL
<p>HENRY JENKINS</p> 	<p>CONVERGENCIA: palabra que describe los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en la circulación de los medios en nuestra cultura. Entre las ideas comunes a las que se refiere el término figuran el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas, la búsqueda de nuevas estructuras de financiación mediática que caen en los intersticios entre los viejos y los nuevos medios, y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, que irían casi a cualquier parte en busca del tipo de experiencias de entretenimiento que desean. (2008: 276).</p> <p>CULTURA PARTICIPATIVA: cultura en la cual se invita a los fans y a otros consumidores a participar activamente en la creación y difusión de nuevos contenidos. (Ibid:277)</p> <p>INTERACTIVIDAD: la capacidad de una nueva tecnología mediática (o de los textos producidos dentro de ese medio) de responder a la reacción del consumidor. Los determinantes tecnológicos de la interactividad (que suele ser estructurada de antemano o al menos activada por el diseñador) contrastan con los determinantes sociales y culturales de la participación (que es más abierta y está más condicionada por las elecciones de los consumidores). (Ibid: 280).</p> <p>NARRACIÓN TRANSMEDIÁTICA: historias que se despliegan a través de múltiples plataformas mediáticas, y en las que cada medio contribuye de una manera característica a nuestra comprensión del mundo, una aproximación más integral al desarrollo de la franquicia que los modelos basados en textos primigenios y productos secundarios. (Ibid: 283)</p>
<p>CARLOS SCOLARI</p> 	<p>PREGUNTAS CLAVE QUE DEBEMOS HACERNOS EN UN PROYECTO TRANSMEDIA (SCOLARI, 2013):</p> <p>NARRATIVA</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué queremos contar? • ¿Cómo vamos a contarlo? • ¿A qué género(s) pertenece la obra? • ¿Quiénes serán los personajes principales? ¿Qué quieren los personajes? ¿Qué relaciones mantienen entre ellos? • ¿Dónde estará ambientado el relato? ¿En qué tiempo? • ¿Será un mundo narrativo totalmente ficcional o incluiremos componentes reales? • ¿Qué tipo de estructura narrativa proponemos? ¿Será una serie, un serial o piezas textuales autónomas? <p>EXPERIENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué tipo de experiencia narrativa transmedia queremos que vivan nuestras audiencias? ¿Qué tipo de participación buscamos? ¿Cómo afectará esa participación al relato? • ¿Cómo se gestionará la participación de los consumidores? • ¿Qué control tendrán los consumidores sobre el relato? • ¿Queremos que la experiencia quede limitada a los medios/plataformas de comunicación o se extienda también al mundo real? <p>AUDIENCIAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Quiénes conforman nuestra audiencia? ¿Es un grupo homogéneo o no? • ¿Con qué tipo de experiencia narrativa transmedia están dispuestos a cooperar y participar? • ¿Qué control sobre la historia le daremos a las audiencias? <p>MEDIOS/PLATAFORMAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué nos ofrece cada medio/plataforma? • ¿Qué medio/plataforma se adapta mejor a la experiencia que queremos crear? • ¿Es un medio/plataforma que aporta algo a la NT o simplemente está de moda? • ¿Comenzaremos por un medio masivo para después pasar a las plataformas colaborativas? • ¿O seguiremos el camino inverso? • ¿Comenzaremos por contenidos virales y gratuitos para después pasar a contenidos de pago? • ¿O seguiremos el camino inverso?

componentes:



En suma, las pedagogías digitales y la alfabetización digital en narrativas transmedia deben examinar la relación cultural que establecen los info-ciudadanos con las redes sociales en un contexto mediado por la hercúlea presencia de las tecnologías de la información y de la comunicación en la vida cotidiana. Soslayar las mediaciones culturales que influyen en las conductas, hábitos, preferencias y en los imaginarios simbólicos de las personas, condena de entrada al fracaso cualquier tipo de iniciativa pedagógica en medios masivos y digitales. No existe armonía de los contrarios ni mucho menos compartir el consaber en el aula de clases cuando se sobredimensiona la dinámica de la información sobre la comunicación. Por supuesto, una información veraz y oportuna nos permite tomar decisiones. Eso es esencial en el ámbito público y privado. No obstante, mensajes que se envían sin que se incentive el diálogo, no tienen otra intención que anular el debate.

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Doctor en Ciencias Sociales de la UCV. Profesor titular de la UCV. Director del Centro de Investigaciones de la Comunicación de la UCAB (2018). Miembro de la revista *Comunicación* desde 1987.

Referencias:

AGUIRRE, Jesús María (2020): *¿Y la juventud hoy?* Caracas: Centro Gumilla/abediciones.

_____ (2015): *Comprender la Sociedad Red*. Caracas: Centro Gumilla.

AUSUBEL, Novak y HANESIAN, H. (1983): *Psicología Educativa*. México: Trillas.

BISBAL, Marcelino (2020): “Claves en tiempos digitales”. En: Johanna Pérez Daza y Gustavo Hernández Díaz, coordinadores/editores: *Prosumidores y comunicación en la era digital*. Caracas: abediciones.

_____ (1999): *Pensar la cultura de los medios. Claves sobre realidades massmediáticas*. Venezuela: Publicaciones UCAB.

BRUNER, Jerome S. (1988): *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid: Editorial Morata.

BUCKINGHAM, David (2005): *Educación en medios: alfabetización, aprendizaje y cultura contemporánea*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

DÍAZ-LÓPEZ, MAQUILÓN-SÁNCHEZ, MIRETE-RUIZ, (2020): “Uso desadaptativo de las TIC en adolescentes: perfiles, supervisión y estrés tecnológico”. En: revista *Comunicar*. N°64. España.

FERRÉS, Joan (2007): “La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores”. En: revista *Comunicar*, N°29. España.

FERRÉS, Joan y PISCITELLI, Alejandro (2012): “La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores”. En: revista *Comunicar*, N°38. España.

FREIRE, Paulo (1997): *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993): “Comunicadores y consumo en tiempos neoconservadores”. En: revista *Comunicación*, N° 81. Caracas: Centro Gumilla..

GARDNER, Howard (2008): *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. España: Paidós.

GOLEMAN, Daniel (1996) *La inteligencia emocional: por qué es más importante que el cociente intelectual*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

HALL, Stuart (1994): “Estudios culturales: dos paradigmas”. En: revista *Causas y Azares*, N°1. Argentina.

HERNÁNDEZ DÍAZ, Gustavo (2019): *Hablemos de pedagogías digitales, redes sociales y cibermedios en la escuela*. Caracas: UCAB.

_____ (2013): “25 años de la línea de investigación Educación, Comunicación y Medios del ININCO-Venezuela 1987-2012”. En: *Anuario Ininco*, N°25. Caracas: UCV.

_____ (2010a): “Guerrilla comunicacional no es educación en medios de comunicación”. En: revista *Comunicación / Estudios venezolanos de comunicación*, N°150. Caracas: Centro Gumilla.

_____ (2010b): “Educación en medios de comunicación en Venezuela durante el período 2005-2010”. En: revista *Comunicación / Estudios venezolanos de comunicación*, N°151. Caracas: Centro Gumilla.

JENKINS, Henry (2006): *Convergence culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. México: Paidós.

_____ (2009): *The revenge of the Origami Unicorn: seven principles of transmedia storytelling* (Well, Two Actually. Five More on Friday). http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (Recuperado: 4/9/2020)

KAPLÚN, Mario (1986): “Metodología para la lectura crítica”. En: *Educación para la Comunicación Televisiva* (Valerio Fuenzalida F., comp.) Chile: CENECA.

_____ (1979): “Para la lectura crítica de la comunicación de masas”. En: *Cuadernos de Comunicación de Base* n° 4. Caracas: Centro Gumilla.

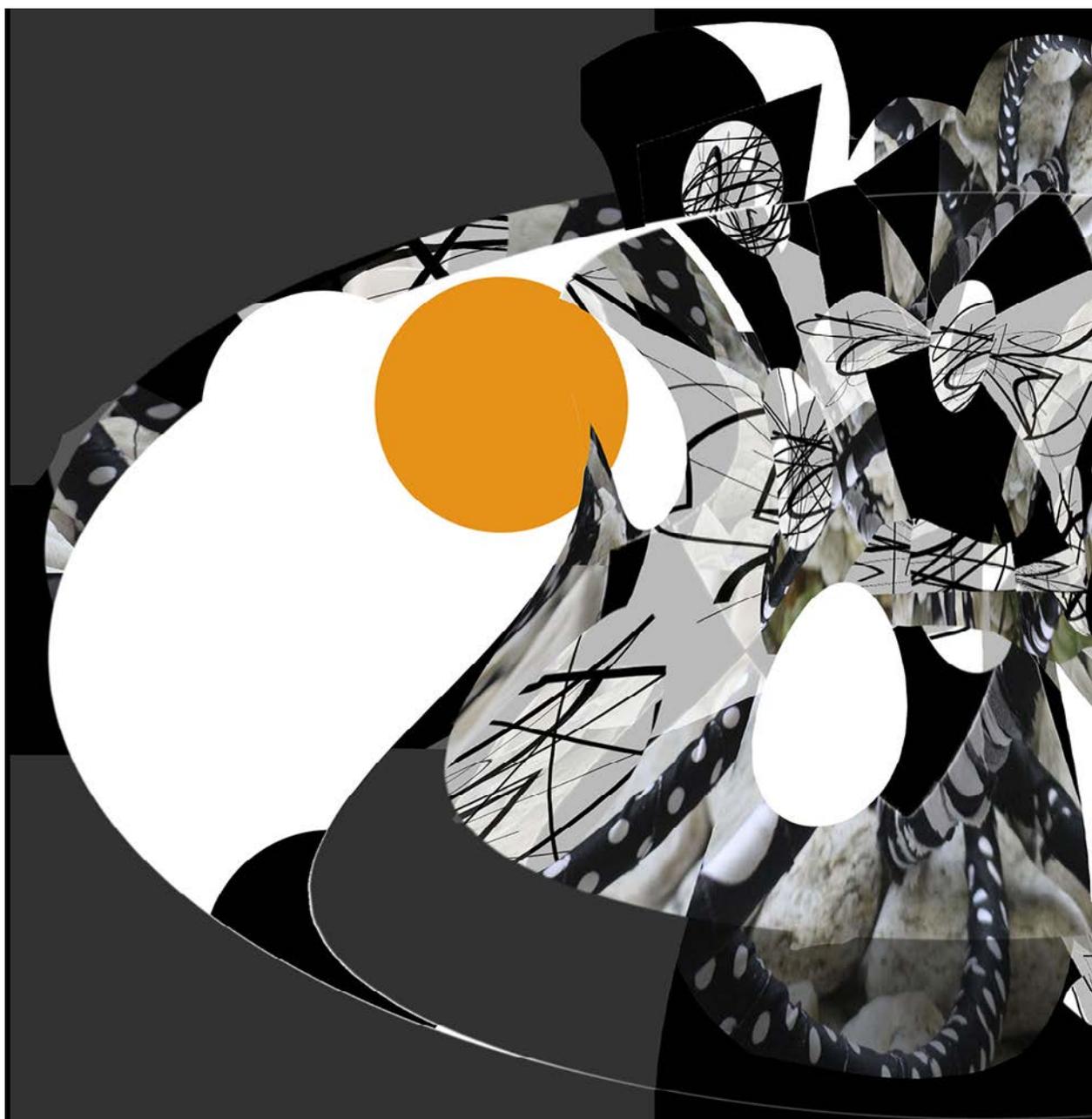
LULL, James (1997): *Medios, comunicación, cultura: aproximación global*. Argentina: Amorrortu editores.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1992): *Televisión y melodrama*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

_____ (1987): *De los medios a las mediaciones (Comunicación, Cultura y Hegemonía)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

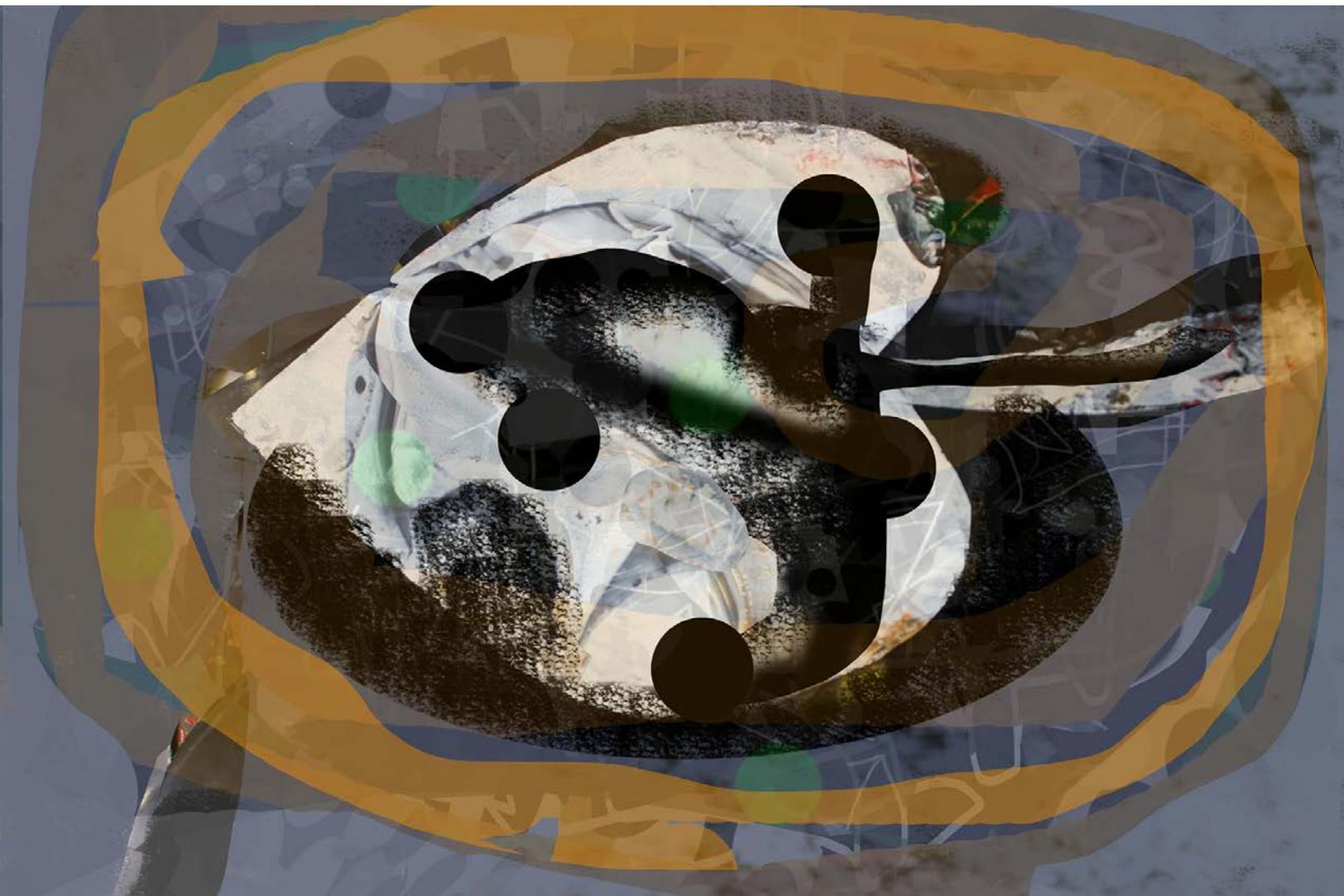
DOSSIER

- MARTÍNEZ de TODA, José (1998): "Las seis dimensiones en la educación para los medios". En: revista *Comunicación*, N° 103. Caracas: Centro Gumilla.
- MORRIS, Charles (1985): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- LÉVY, Pierre (2004): *Inteligencia colectiva*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- OJEDA, DEL-REY, WALRAVE, (2020): "Sexting en adolescentes: prevalencia y comportamientos". En: revista *Comunicar*, N°64. España.
- PASQUALI, Antonio (2007a): *La libertad de recibir y emitir mensajes en el nuevo marco jurídico y político nacional*. Reprografía.
- (2007b): *Comprender la Comunicación*. España: Editorial Gedisa.
- PIAGET, Jean (1978): *Epistemología genética*. Buenos Aires: Paidós Editorial.
- SIEMENS, George (2004): *Conectivismo: una teoría de aprendizaje para la era digital*. Creative Commons 2.5. Colombia.
- SILVERSTONE, Roger (1994): *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- TENDENCIAS DIGITALES (2019): *El consumidor digital en Venezuela*. https://tendenciasdigitales.com/web/wp-content/uploads/2020/03/El_consumidor_digital_en_Venezuela_2019.pdf (Recuperado: 4/9/2020)
- VYGOTSKY, Lev S. (1979): *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo.





DOSSIER



Galería de papel. *Serie Expansión XXXI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Pequeña dosis de arte: intros de series y vanguardias artísticas

ERICK GARCÍA ARANGUREN

El auge que ha tenido la ficción seriada en los últimos años ha traído como consecuencia que la misma deba reinventarse y, en este proceso, muchas series han logrado superar su condición meramente comercial para ser consideradas obras con altos criterios de calidad artística. Esto se puede evidenciar con tan solo ver la secuencia inicial de los créditos de muchas de ellas. Por ello, hemos querido –a través de este ensayo– indagar cómo algunas vanguardias artísticas y cinematográficas han influido en la sofisticación estilística y narrativa de estas piezas audiovisuales.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cada medio nuevo conlleva un medio viejo

MARSHALL McLUHAN

Con la finalidad de innovar y renovar el arte, a partir de la primera década del siglo XX y, especialmente luego de la culminación de la Primera Guerra Mundial, surgen variados movimientos artísticos que transformarían y revolucionarían la manera de ver y hacer arte. El desarrollo de estos movimientos tendría como fundamento la experimentación artística, lo cual daría paso a la creación de nuevos lenguajes que nacerían de la exploración de territorios desconocidos y de una mayor libertad creativa de sus artistas.

De este resurgir del arte nacen numerosas vanguardias (cubismo, futurismo, surrealismo, expresionismo, entre muchas otras), las cuales

supieron comprender y representar los profundos cambios que sufría la sociedad moderna.

El arranque del siglo XX acoge un período en el que acontecen fuertes cambios sociales, políticos y económicos, a la par que surgen potentes innovaciones científicas y filosóficas. Paralelamente, la progresión apacible de las artes se trastoca de manera súbita, y la adhesión hasta entonces incuestionable a las mismas es desafiada desde todos los puntos de vista. (Sangro, 2016: 69)

Es decir, no se trata del surgimiento de modas pasajeras, sino de una transformación en la concepción del arte, una transformación que ha sido fundamental para la propia comprensión del arte contemporáneo.

Si bien las vanguardias artísticas (o *avant-garde*) definieron una época y un contexto particular, vale la pena acotar que estas, paradójica-

DOSSIER

mente, parecen estar asociadas no solo con el pasado, sino con el presente y el futuro (Premat, 2013). De allí que –no es descabellado afirmarlo– las mismas han logrado permanecer en los discursos artísticos contemporáneos. La renovación de los discursos pareciera que también pasa por la apropiación y exhibición de “viejas” tendencias. Los artistas son conscientes de cómo la herencia vanguardista se mezcla, se mimetiza y converge en nuevas obras (Baigorri, 1997).

El videoclip, por ejemplo, fue uno de los primeros formatos televisivos en exponer claramente el pastiche propio de los discursos posmodernos y entre ese collage estético-narrativo, las diversas vanguardias artísticas y cinematográficas fueron fundamentales.

Esta tendencia de renovar lo “viejo” para crear algo “nuevo” la podemos apreciar en la pintura, la música, la escultura, la danza, el teatro, el cine, entre otras expresiones artísticas. Pero otros medios, menos apreciados por los defensores de las bellas artes, también han sabido aprovechar esta tendencia artística de la hibridación. Por ejemplo, la televisión actual ha sabido fusionar las vanguardias artísticas con sus diversos formatos, teniendo como antecedentes, también, los aportes ofrecidos por el cine experimental y el videoarte.

El videoclip, por ejemplo, fue uno de los primeros formatos televisivos en exponer claramente el pastiche propio de los discursos posmodernos y entre ese collage estético-narrativo, las diversas vanguardias artísticas y cinematográficas fueron fundamentales.

Tomando en cuenta lo hasta ahora planteado, este ensayo se propone reflexionar sobre cómo algunas vanguardias artísticas y cinematográficas, propias del siglo XX –expresionismo, arte abstracto y surrealismo–, se mantienen presentes en las intros de diversas series contemporáneas, otorgándoles características estéticas y narrativas realmente artísticas a piezas que, en un principio, solo se consideraban pequeños clips para la presentación de los principales involucrados en el desarrollo de la serie y el nombre de la misma.

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y CINEMATOGRÁFICAS: BREVE CONCEPTO Y DESARROLLO

*Necesitamos la vanguardia: nada
tranquiliza más que una rebelión nombrada*

ROLAND BARTHES

Como ya mencionamos, las vanguardias artísticas surgieron con la finalidad de romper con los aspectos artísticos tradicionales. Pero también nacieron para manifestar el descontento que sentía una sociedad que tuvo que afrontar cambios profundos y abruptos que generaron malestar, miedo y desesperanza. En consecuencia, con la finalidad de dejar atrás los difíciles cambios que produjo el desarrollo industrial y las graves consecuencias políticas y económicas que generó la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las vanguardias permitieron vislumbrar el futuro y expresaron ideales de libertad y anarquismo. En este sentido,

Los movimientos sociopolíticos de comienzos del siglo XX, con la burguesía como clase social dominante, dieron lugar a un momento de gran esplendor, y al surgimiento de una corriente de renovación artística que planteaba la necesidad de crear un arte nuevo, moderno, que rompiera con el academicismo imperante en la época. Inventos como la fotografía y el cine y los descubrimientos científicos que cuestionaban la objetividad del mundo que percibimos, como la teoría de la relatividad, el psicoanálisis y la subjetividad del tiempo de Bergson, dieron lugar a que los artistas se alejaran de la concepción del arte como imitación de la realidad, y buscaran nuevas formas de expresión. (Sabeckis, 2015: 50)

Ya que uno de los principales objetivos que motivaban el cambio en estos pequeños grupos de artistas era la lucha por la concreción de un nuevo ideal artístico, desafiando la propia cultura imperante, se les bautizó como vanguardistas, puesto que dicha palabra –vanguardia o *avant-garde*–, es un vocablo militar que “[...] remite a la idea de lucha, de pequeños grupos que se destacan dentro de un conjunto mayor, situándose por delante.” (*Ob. cit.*, p. 51).

Es así como estos artistas –que se situaron por delante– originaron importantes movimientos artísticos tales como el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el arte abstracto, entre otras corrientes, a las cuales se le conoce –también– como vanguardias históricas. Vanguardias que, en pocas palabras, demostraron la disconformidad existente hacia las ideas artísticas establecidas, a través de la experimentación con las formas, los colores, la narrativa y otros aspectos que fueron fundamentales para la concreción de un “nuevo” arte (Sabeckis, 2015).

A todo esto, resulta interesante señalar que si bien las vanguardias lograron florecer en diversas ramas del arte, las mismas encontraron en el cine un espacio idóneo para su expansión y fortalecimiento. Tanto así, que dicha unión (cine-vanguardias) le permitió al propio cine alcanzar su categoría de séptimo arte, superando con esto la errónea idea de que este era simplemente un medio comercial, propio de la industria cultural.

El cinematógrafo se convirtió para los artistas vanguardistas en una máquina de producción novedosa, con la cual eran capaces de modificar el tiempo y el espacio, así como aportar nuevas experiencias estéticas y narrativas. Asimismo, otro gran avance para la historia del arte se debió a que, gracias a la intervención del cine, los artistas vieron la posibilidad de masificar sus creaciones, pues un cambio radical consistía en sacar el propio arte de los museos y academias. (García, 2019: 101)

La simbiosis entre cine y vanguardias permitió comprender las posibilidades estético-narrativas que ofrece el medio cinematográfico, más allá de ser una mera imitación de la literatura y el teatro y los modos en que se podía crear arte, mucho más allá del modelo representacional que se estaba imponiendo desde la industria Hollywoodense.

En síntesis, las vanguardias artísticas han dejado huellas en la producción cinematográfica al exponer nuevas ideas en cuanto al movimiento, la acción y el ritmo, la anulación del estilo realista, el uso de imágenes que buscan impactar al espectador, entre muchos otros

aspectos que engrandecieron el lenguaje cinematográfico.

Por ello, no ha de extrañar que los discursos vanguardistas aún se mantengan vigentes en los medios audiovisuales contemporáneos, puesto que estos siguen siendo fuente de inspiración para el desarrollo de ideas innovadoras que logran cautivar al espectador contemporáneo. La industria cultural y creativa es consciente de ello y por esto las intros de las series ficcionales televisivas se han convertido en atractivos espacios que permiten su representación.

La simbiosis entre cine y vanguardias permitió comprender las posibilidades estético-narrativas que ofrece el medio cinematográfico, más allá de ser una mera imitación de la literatura y el teatro y los modos en que se podía crear arte, mucho más allá del modelo representacional que se estaba imponiendo desde la industria Hollywoodense.

EL AURA ARTÍSTICA DE LAS SERIES

En las últimas décadas se ha dado –desde el punto de vista académico– un intenso debate en cuanto al carácter artístico de los medios masivos. Dicha discusión se ha mantenido dividida entre apocalípticos e integrados (en palabras de Umberto Eco), puesto que mientras algunos defienden la posibilidad artística que poseen estos medios, para otros es casi un absurdo considerar los productos transmitidos a través de los medios masivos como una expresión de arte.

Sin embargo, la tendencia a considerarlos artísticos parece ir ganando terreno. Así tenemos estudios que, por ejemplo, han analizado las características artísticas de los videojuegos, de los videoclips y/o las series televisivas¹.

En el caso particular de las series, esta tendencia de apreciarlas como piezas de artes se ha intensificado con el auge de las plataformas *streaming* y, por supuesto, con el crecimiento y consumo de las mismas².

[...] los servicios de VoD son una gran revolución en la provisión de contenidos ficcionales, un gran

DOSSIER

cambio que emancipa el visionado, una importante transformación de los contenidos a partir de la serialización, y un fructífero y atractivo modelo de recreación de la historia y con ella de reinención de las historias de acontecimientos y personajes que han dejado huella en la vida pública de las audiencias. (Orozco, 2020: 14)

Es tanta la cantidad de series que se producen anualmente, que las mismas han tenido que reinventarse con la finalidad de atraer al público, de allí que sus aspectos estéticos y narrativos han evolucionado de tal manera que algunos autores (Huerta, 2018; Sangro, 2018; Muñoz, 2016; Puyal, 2001; entre otros) afirman que estos productos ficcionales, en la actualidad, poseen las mismas características que hacen del cine el séptimo arte.

(...) las intros u *openings* de las series televisivas han pasado de ser meras piezas austeras que solo mostraban el reparto y el nombre de las series, a convertirse en una parte esencial de toda la narración, de todo el corpus (...)

Los antecedentes de las series como obras artísticas se pueden situar en los años 90, cuando el cineasta David Lynch revolucionó la industria televisiva con la incursión de una serie que marcaría un antes y un después en la forma de hacer TV.

La llegada de *Twin Peaks* (1990-2017), una serie extravagante cargada de aspectos inconcebibles para aquel entonces, abrió el camino a la experimentación en un producto tan comercial como la ficción seriada y a partir de entonces, otros importantes creadores comenzarían a realizar series televisivas más arriesgadas y, por qué no, mucho más artísticas. “Lynch y *Twin Peaks* consiguieron acercar los códigos del cine independiente y el posmodernismo cinematográfico a un mayor número de personas, abriendo un nuevo camino por explorar en la ficción televisiva de los 90” (Cortés, 2015: 8).

Otro importante ejemplo lo encontramos con el estreno de *The Sopranos* (1999-2007), serie producida por la cadena HBO, la cual es conside-

rada una de las series que marcó el camino de cómo sería la nueva ficción seriada.

La reputación de las series empieza a crecer de forma revolucionaria y el medio televisivo gana desde entonces un prestigio con escaso parangón en tiempos pretéritos. Desde *Los Soprano* hasta el mismo minuto en el que se escriben estas líneas, la nómina de producciones aceptadas como sinónimo de televisión de calidad –e incluso de obras de arte– no ha parado de crecer para gozo de aficionados, críticos y académicos. (Huerta y Sangro, 2018: 11)

En este sentido, la ficción seriada –aparentemente– ha superado su condición de producto meramente comercial para ser considerado, en algunos casos, un medio artístico, debido a los altos criterios de calidad y sofisticación que han obtenido en los últimos años (Muñoz, 2016). De allí que, aunque no es nuestra intención polemizar sobre la existente o inexistente condición artística de ciertas series televisivas, queremos señalar cómo algunas corrientes artísticas vanguardistas han sido incorporadas y reinterpretadas por las series televisivas con la finalidad de “[...] satisfacer el incansable deseo de la audiencia por una nueva y atractiva imaginaria” (Puyal, 2001: s.p). Las vanguardias artísticas parecen tener un peso importante en la sofisticación estilística y narrativa de las series puesto que las mismas ofrecen “[...] un protocolo o un horizonte de integración posible de otras novedades” (Premat, 2013: 55).

LAS INTROS: CORTOS ARTÍSTICOS Y CREATIVOS

Al inicio, las intros de las series televisivas eran consideradas meras secuencias integradas,

[...] dentro de un discurso mayor, el capítulo, a su vez perteneciente a un producto de entretenimiento audiovisual para televisión estructurado en diferentes entregas, la serie. Con una función en principio eminentemente informativa (comunicar el título de la serie y los nombres y roles del personal implicado en su producción). (Pérez y Jódar, 2018: 32)

Sin embargo, las intros u *openings* de las series televisivas han pasado de ser meras piezas

austeras que solo mostraban el reparto y el nombre de las series, a convertirse en una parte esencial de toda la narración, de todo el corpus, heredando del cine “[...] su voluntad de convertirse en síntesis de la identidad y marca del propio producto, así como la intención de seducir a la audiencia para lograr su atención [...]” (*Ob. cit.*, p. 32).

Pero este hecho no es cosa nueva. En el año 1959 se estrenaba la famosa serie *The twilight zone* (conocida en español como *La dimensión desconocida*), programa de ciencia ficción, fantasía y terror, creado por Rod Serling, cuya intro impondría una nueva mirada a estas piezas audiovisuales.

Uno de los aspectos más llamativos de esta ficción seriada era justamente su introducción. La secuencia inicial original de los créditos (1959), dirigida por Rudy Larriva, consistía en una superposición de imágenes que se iban desenfocando hasta adentrarnos a una cueva que nos invitaba a entrar a un mundo desconocido. Con el pasar de los años la intro fue evolucionando hasta llegar a la más simbólica, la introducción de 1985. En esta hipnótica y surrealista introducción el espectador atravesaba una ventana, la cual se cerraba abruptamente, dejándolo encerrado en un cuarto vacío y oscuro en donde podía ver un mundo lleno de historias asombrosas.

Otro ejemplo digno de nombrar es el *opening* de la serie *Batman* (1966-1968). Esta intro, creada con dibujos animados, no solo mostraba el acercamiento estético que tenía la TV con los comics, sino que la misma se convertiría en una pieza simbólica de la cultura pop. Además, manifestaba la esencia propia del pop art americano e invitaba, en cierta medida, a considerar el espacio televisivo como una ventana idónea para exponer el arte de masas.

De la misma forma, la serie de David Lynch, *Twin Peaks* (1990-2017), también aportaría una nueva identidad a estas piezas audiovisuales, al crear una introducción –de casi tres minutos– cuya música (compuesta por Angelo Badalamenti) y bucólicas imágenes nos adentraban plácidamente al íntimo pueblo de Twin Peaks. En este clip, Lynch utiliza el agua como un elemento recurrente (agregando imágenes de cas-

cadasy ríos), expresando a través de una poética visual la idea de que todo fluye, todo cambia, nada es permanente.

Desde entonces, los *openings* han estado en constante evolución. El acelerado avance tecnológico, además, ha permitido que se sigan creando piezas maravillosas que se convierten en una parte esencial de los programas seriados, ya que muestran la propia identidad de estos y logran, al mismo tiempo, atraer al espectador. Por ello, es importante escudriñar qué hay detrás de esos cambios y descubrir qué elementos (viejos o nuevos) se introducen en ellas para realzar sus aspectos estéticos y narrativos.

Los antecedentes de las series como obras artísticas se pueden situar en los años 90, cuando el cineasta David Lynch revolucionó la industria televisiva con la incursión de una serie que marcaría un antes y un después en la forma de hacer TV.

Para tal fin, nos hemos propuesto en este ensayo abordar tres vanguardias artísticas y cinematográficas: expresionismo alemán, arte abstracto y surrealismo y analizar cómo estas se ven reflejadas en algunas intros de series televisivas ficcionales, producidas entre los últimos cinco años (2015-2020). Aunque sabemos que las vanguardias artísticas van mucho más allá de las tres aquí escogidas, hemos seleccionado estas puesto que sostenemos que las mismas han sido utilizadas con recurrencia en la industria audiovisual y han resistido en estos espacios el paso del tiempo.

EXPRESIONISMO ALEMÁN E INTROS DE SERIES

La vanguardia expresionista nació a principios del siglo XX, luego de que la Primera Guerra Mundial dejara en ruinas al viejo continente. De todos los países involucrados que sufrieron el impacto de esta terrible guerra, Alemania fue uno de los más afectados, económica y socialmente, por ello los sentimientos de sus habitantes estaban inundados de miedo y desesperanza. De allí que el Expresionismo Alemán asumió como principio expresar dichas caracte-

DOSSIER

rísticas, las cuales eran reflejadas a través de historias terroríficas y fantásticas, puesto que estos géneros permitían –subjetivamente– expresar el sufrimiento de la sociedad alemana. Ya sea a través de la pintura, la música, la literatura o el cine, esta vanguardia se caracterizó por reflejar temas que se vinculan con la oscuridad y la muerte, porque esta corriente fue instaurada “[...] para vivir en la noche, en el más allá oscuro de sus negras perspectivas [...]” (Paolella, 1967 en Barreto, 2006: 16).

El horror y lo fantástico han pasado de la literatura al cine y del cine a la televisión y es aquí, en este último, donde en los años recientes se han venido produciendo una gran cantidad de series que exponen dichas temáticas y son consideradas de alta factura.

En el caso particular del cine, su llegada permitió la creación de nuevas historias que tendrían como objetivo común la representación de mundos fantásticos, a partir de personajes excepcionales y complejos que se desenvuelven en un ambiente oscuro, lúgubre y, en cierta medida, desnaturalizado. Todo esto se puede evidenciar en importantes obras cinematográficas. A saber, filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873-1938), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Friedrich Murnau (1888-1931) o *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), exhibían mundos fantásticos, realidades diversas, la lucha del bien contra mal, los conflictos del hombre con el mundo, la muerte y lo demoníaco. Temas que aún permanecen en nuestros tiempos, tal y como indica Espinós, “[...] gracias a los cineastas expresionistas como Wiene, Murnau o Lang se cambió la forma de ver y hacer el cine. Los temas se volvieron más fantásticos y oscuros con un claro trasfondo social [...]” (2008: 21).

Básicamente, podríamos decir que cualquier película de terror o fantasía puede poseer matices expresionistas. Sin embargo, también es cierto que existen algunas cintas que mantienen con mayor exactitud que otras las características propias del expresionismo cinematográfico, a saber, espacios diseñados de tal manera que

tienden a ser tenebrosos y lúgubres, iluminación muy tenue, decorados angulosos, maquillajes que resaltarán las ojeras y palidez de los personajes y el uso de sombras como expresión narrativa, son aspectos fundamentales.

En el mundo audiovisual lo horroroso y lo fantástico han sido temas recurrentes, sin embargo, la fórmula que da vida a estos géneros parece no agotarse, por el contrario, cada día son más las personas que se dejan cautivar por ellos y siguen siendo muchas las producciones que sobre el tema se realizan. El horror y lo fantástico han pasado de la literatura al cine y del cine a la televisión y es aquí, en este último, donde en los años recientes se han venido produciendo una gran cantidad de series que exponen dichas temáticas y son consideradas de alta factura.

En este sentido, uno de los ejemplos que podemos nombrar es el seriado televisivo ficcional *Penny Dreadful* (2014-2018, Showtime), serie creada por el dramaturgo y guionista John Logan, quien se encargó de desarrollar una obra cuyo tema central sería el encuentro en un mismo relato de personajes monstruosos y sobrenaturales de la literatura clásica, tales como: El Hombre Lobo, Frankenstein y su monstruo, Dorian Gray, Drácula, entre otros.

El *opening* de esta serie –dirigido por Erik Friedman–, cuya estética parece renovar la vanguardia del Expresionismo Alemán a través de una mirada gótica-posmoderna, está cargado de elementos iconográficos propios de esta corriente vanguardista, puesto que en ella nos encontramos –primeramente– con imágenes que nos adentran a una irrealidad aterradora. Se nos presenta como una pesadilla fragmentada cargada de seres perturbadores, acá nos encontramos con primeros planos de arañas, escorpiones, cucarachas, cuerpos rasgados y toscamente cosidos, crucifijos, serpientes, sangre, murciélagos y rostros de los principales personajes, todo esto acompañado de una iluminación difusa, una secuencia representada a través de colores fríos y tonalidades oscuras, en donde los movimientos de cámara suelen ser sutiles, pero en algunos momentos tienden a acelerarse y desacelerarse.



Fig. 1 En estos fotogramas podemos observar que la iluminación en *Penny Dreadful* es utilizada con la intencionalidad de crear espacios lúgubres y resaltar unos elementos sobre otros. Por ejemplo, en la imagen de la izquierda nos percatamos de la utilización de una iluminación que ensombrece gran parte del encuadre, pero destaca la taza mientras se desborda la sangre y en la imagen de la derecha, el uso de una iluminación dura hace que resalte la palidez de Vanessa Ives, uno de los personajes principales.

The ghastly subjects are shown in extreme close-up selective focus, usually only filling a third of the screen—the golden ratio conjuring quality and effectuating an anesthetizing of that which is otherwise gruesome. We are scared...but we want to be scared... so we don't look away. The low-key lighting suggests mystery and evil lurking in the darkness: this is not a show that will explain everything to you (Forever, 2017: s.p).

Además, todas estas imágenes se encuentran superpuestas rítmicamente a una pieza musical que enfatiza la sensación de suspenso y terror. De igual modo, tanto las imágenes como la música parecen dejarnos cierta melancolía romántica hacia el tema de la muerte. Estos primeros minutos mantienen atento al espectador, lo seducen, lo cautivan y le permiten adentrarse en lo que será la trama de cada capítulo, los cuales no se diferencian estéticamente de lo ya mostrado en la intro.

Otra pieza audiovisual digna de ser nombrada en este apartado es el *opening* de la segunda temporada de la popular serie televisiva *American horror story: Asylum* (2012). Esta ficción seriada, creada por Ryan Murphy y Brad Falchuk para la cadena FX, centra su historia en una institución mental llamada “Briarcliff Manos”, un lugar siniestro que oculta tras sus paredes espeluznantes historias, en las que destacan posesiones demoníacas y extraterrestres.

Al igual que el ejemplo anterior, la intro de *American horror story: Asylum*, dirigida por Kyle Cooper, presenta una estética posmoderna, caracterizada por la inmediatez, la cual se aprecia a través de la inclusión de discursos rápidos, caóticos y fragmentados. Un discurso

que no se preocupa por el desorden visual representado—principalmente— por un bombardeo de imágenes aparentemente sin sentido. Es decir, estamos frente a una introducción que se destaca por exhibir “[...] nada de lentitud ni tiempo muerto; en la pantalla electrónica siempre debe estar ocurriendo algo, efectos visuales al máximo, hostigamiento de la vista y el oído, multitud de sucesos y escasa interioridad [...]” (Lipovetsky, 1990: 240).



Fig. 2 En estas dos imágenes del *opening* de *American horror story: Asylum* se puede apreciar—claramente— la importancia que tiene el trabajo de las sombras y el uso del contraluz como estrategia narrativa.

DOSSIER

Asimismo, las imágenes de dicho *opening* exponen un evidente acercamiento con la estética expresionista, puesto que las mismas hacen alarde de escenografías lúgubres y oscuras que transmiten miedo y desesperanza. Observamos pacientes con miradas perdidas, rostros demacrados y fúnebres, así como figuras que parecen salir de las propias tinieblas. Al igual que en el expresionismo cinematográfico, la iluminación juega un papel fundamental, puesto que la misma es utilizada con la finalidad de agregar mayor valor expresivo, en donde el juego de las sombras y el contraluz adquieren un carácter siniestro. Además, todo esto es combinado con espasmos luminosos que funcionan como elementos de transición entre bruscos y rápidos movimientos de cámara, los cuales acentúan –aún más– el carácter sombrío de la obra.

(...) las imágenes de dicho *opening* exponen un evidente acercamiento con la estética expresionista, puesto que las mismas hacen alarde de escenografías lúgubres y oscuras que transmiten miedo y desesperanza.

En resumen, tomando en cuenta las características analizadas en estas dos piezas, podemos decir que son muchos los créditos de apertura que se encuentran inspirados por el expresionismo alemán, pero hemos querido ejemplificar solo con ellas porque consideramos que ambas se acercan estética y narrativamente a dicha vanguardia artística, la cual se mantiene presente en el arte contemporáneo y en la industria cultural y creativa actual.

ARTE ABSTRACTO E INTROS DE SERIES

El arte abstracto surge a partir de 1910 y nace con la intención de superar –o dejar de lado– el arte figurativo, es decir el arte como representación de imágenes realistas. En este sentido, la abstracción no busca hacer referencia a la “realidad”, sino que propone crear una “nueva realidad” a través de lo que sus creadores llamaron “arte puro”. Esta vanguardia, la cual es considerada una de las manifestaciones artísticas más significativas del siglo XX, encuentra su inspiración en otras dos corrientes: el fauvismo y el cubismo; surgiendo del primero un arte abs-

tracto libre y lírico, mientras que el segundo inspiró la creación de obras abstractas rigurosamente geométricas.

Al igual que otras vanguardias, el arte abstracto logró imponerse en diversas expresiones artísticas, pero encontró en el cine un extraordinario aliado que le permitiría llevar al límite sus principales concepciones del arte.

El cine abstracto fue definido en los años veinte como cine “absoluto” por el crítico y teórico alemán Rudolf Kurtz (1884-1960), quien le dio este nombre porque dicha vanguardia tenía como finalidad comunicarse con el espectador única y exclusivamente a través de la expresión visual, a saber, del uso de formas geométricas, líneas y patrones, oponiéndose de esta manera a los modelos narrativos heredados del teatro y la literatura. Es decir, las producciones cinematográficas abstractas no buscan mostrar una realidad concreta, pues, su “belleza” radica en la contemplación de las imágenes, más allá del significado que las mismas puedan tener. Algunos de sus principales exponentes fueron los artistas visuales Viking Eggeling (1880-1925), con su cortometraje *Symphonie Diagonale* (1924) y Hans Richter (1888-1976), con su obra *Rhythmus 21* (1921).

Aunque al principio el cine absoluto se caracterizó por mostrar únicamente figuras geométricas en movimiento, otros artistas comenzarían a incluir nuevos elementos que aportarían nuevas dimensiones a esta corriente. Por ejemplo, los artistas franceses Germaine Dulac (1882-1942) y Man Ray (1890-1976), introdujeron imágenes “reales” retocadas, con la finalidad de presentar al espectador nuevas miradas sobre algún aspecto de la “realidad”, manteniendo –de igual manera– el espíritu de representar “nuevas realidades” con formas y movimientos.

Es tal el atractivo visual que propuso el arte abstracto, que dicha vanguardia ha logrado permanecer a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en los años sesenta el videoarte se inspiró en el cine abstracto para sus creaciones, y la misma industria cultural y creativa ha incluido sus características en diversos formatos, entre los que resaltan distintas intros de series televisivas, tales como: *Dark* (2017-2020) y *Vinyl* (2016).

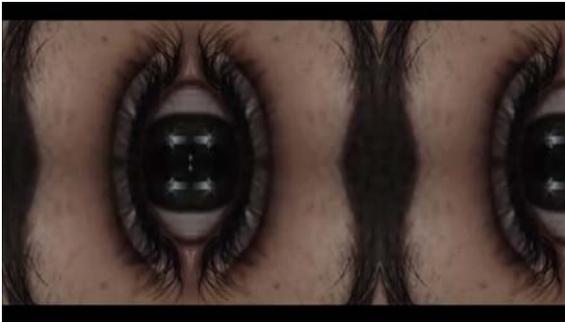


Fig. 3 Las imágenes calidoscópicas permiten crear figuras abstractas que se fragmentan y duplican y su uso en la intro de *Dark* es pertinente porque estas les permiten a sus creadores reflejar—desde lo simbólico— temas tan complejos como la existencia de mundos paralelos.

Dark, primera serie alemana producida por Netflix, es un thriller creado por Baran bo Odar y Jantje Friese, que narra—a lo largo de sus tres temporadas— la historia de cuatro familias que tratan de descubrir la verdad tras la desaparición de dos niños. Tras la búsqueda de dicha “verdad”, descubrirán el vínculo que las unen y, además, enfrentarán una serie de eventos sobrenaturales que los sumergirán en temas tan complejos como viajes en el tiempo, dimensiones alternas, agujeros de gusanos, entre otros tantos eventos inexplicables. Para ello, el bosque de un pequeño pueblo (Winden) se convertirá en el escenario donde el tiempo y la muerte parecen desdoblarse. Como expresa la misma serie, en *Dark* el principio es el final y el final es el principio.

Todos estos planteamientos parecen estar reflejados en su secuencia de apertura, la cual, a través de imágenes abstractas, trata de representar la fragmentación del tiempo y el espacio. Esta intro, diseñada por Lutz Lemke, es un collage de imágenes que nos permiten apreciar recortes de momentos y hechos, cuerpos y formas, que se entremezclan para advertirnos sobre el cruce de realidades y dimensiones alternas. Para tal fin, Lemke apuesta por el uso de imágenes caleidoscópicas, puesto que estas tienen la capacidad de mostrar la “[...] presencia de lo doble o el doble, la animación de objetos sin vida, la repetición de situaciones idénticas (efecto mágico y sobrenatural de *déjà vu*) y la fragmentación [...]” (Vergara, 2018: 85), características claramente presentes en *Dark*.

A través de puertas que se doblan, ojos que parpadean, cuerpos que se fusionan, entre otras imágenes que se muestran hermosamente perturbadoras y siniestras, la intro, también, nos

habla del tiempo, la repetición y la unión entre pasado, presente y futuro. En resumen, cada uno de los elementos presentes en este clip forman una pieza audiovisual abstracta que posee un alto valor estético y simbólico (digno de ser analizado en un estudio mucho más profundo).

Es tal el atractivo visual que propuso el arte abstracto, que dicha vanguardia ha logrado permanecer a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en los años sesenta el videoarte se inspiró en el cine abstracto para sus creaciones, y la misma industria cultural y creativa ha incluido sus características en diversos formatos (...)

Por otra parte, tenemos el *opening* de la serie *Vinyl*, en donde el arte abstracto también se hace presente.

Vinyl es una serie dramática, creada por Martin Scorsese, Mick Jagger, Rich Cohen y Terence Winter (y producida por la cadena HBO), cuya historia es ambientada en la turbulenta ciudad de New York de los años setenta. Este drama nos cuenta la decadente historia del ejecutivo discográfico Richie Finestra, un hombre que se viene a menos mientras intenta sacar adelante su disquera: American Century Records, la cual debe competir con el surgimiento de novedosas y poderosas compañías discográficas.

Tras una sola temporada, la serie logró adentrar a sus espectadores en el complejo mundo de la industria musical, a través de una alta dosis de “sexo, drogas y *Rock and Roll*”. Todo este espíritu de rebeldía, adicción y mucha música se

DOSSIER

trató de reflejar en su secuencia de apertura y el resultado fue una exuberante obra experimental, vibrante y disonante que coquetea con el arte abstracto.

Si bien el *opening* no lo podemos considerar cien por ciento abstracto, algunas escenas parecen estar inspiradas en el cine absoluto. Por ejemplo, los creadores de esta pieza: Peter Frankfurt, Alan Williams y Michelle Dougherty, al experimentar con imágenes microscópicas lograron crear elementos gráficos indefinidos que trascienden la mera representación “real” del objeto. Violentas vibraciones de sonidos acompañadas de micro partículas de polvo y la aguja de un tocadiscos que atraviesa violentamente los surcos de un vinilo, otorgan nuevas miradas de la “realidad”. Asimismo, a través del uso del blanco y negro e imágenes granuladas y crudas, que imitan la estética de películas grabadas en Super 8, lograron crear una obra abstracta que activa los sentidos del

espectador, sumergiéndolo en un viaje alucinógeno.

Vale la pena destacar que, algunos elementos de la intro de *Vinyl* nos recuerdan al filme abstracto *Disque 957* (1928), creado por Germaine Dulac, el cual intenta recrear visualmente el Preludio en B bemol de Frédéric Chopin (1810-1849). En esta obra Dulac nos ofrece imágenes de tocadiscos, discos en movimiento que se superponen con otros vinilos, vibraciones de agua, manos que tocan un piano, un reloj oscilante, entre otras imágenes que crean una obra libre y sublime.

Evidentemente, el arte abstracto sigue siendo de gran importancia en las obras artísticas contemporáneas y algunos medios masivos, como la televisión, han sabido apreciar la esencia de la misma y el impacto positivo que esta tiene a la hora de captar la atención de las audiencias.

Fig. 5 Dos fotogramas del cortometraje *Disque 957*, de Germaine Dulac, en los que podemos apreciar un vinilo que rueda y unas ondas de agua superpuestas.

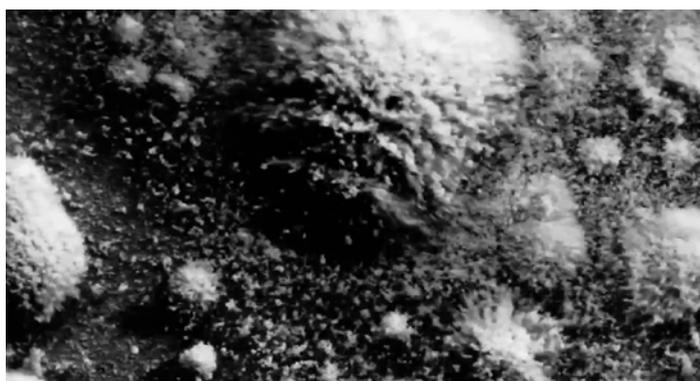


Fig. 4 En estos fotogramas podemos apreciar el uso de dos imágenes microscópicas que fueron utilizadas en la intro de *Vinyl*, en la parte superior vemos una aguja entre los surcos de un vinilo y en la parte inferior percibimos unas partículas de polvo (presuntamente cocaína) que vibran al ritmo de una estridente música.

SURREALISMO E INTROS DE SERIES

Los orígenes del surrealismo se remontan a 1917, cuando el poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) afirma que su obra *Les mame-lles de Tirésias* es un drama surrealista. No obstante, su consolidación como corriente artística no se daría sino hasta 1924, cuando el poeta André Breton (1896-1966), escribió el *Manifeste du Surréalisme*, el cual explica las principales características del movimiento.

Al igual que las *avant-garde* citadas anteriormente, el surrealismo surgió como respuesta a los cambios que se estaban generando en el ámbito artístico luego de la Primera Guerra Mundial. Los surrealistas buscaban quebrantar las normas de arte establecidas y para lograrlo comenzaron a cuestionar los modos de reproducción y representación que hasta el momento existían.

Para los surrealistas, lo importante era regresar a la irracionalidad del inconsciente, para separar –definitivamente– el arte de lo lógico y lo racional, siendo esto lo que lograría que el hombre alcanzara su verdadera libertad. Así, encontramos un movimiento artístico cuya estética se fundamenta en lo onírico, la paradoja, el humor, el erotismo y la locura.

Con respecto al cine, esta vanguardia encontró una maravillosa máquina que le permitiría expresar masivamente sus ideas oníricas: el cinematógrafo, y una mujer, Germaine Dulac (1882-1942), sería quien daría vida a una de las primeras obras surrealistas cinematográficas: *La coquille et le clergyman* (1927). A partir de esta obra, el cine comenzaría a experimentar otros tipos de montajes, las imágenes comienzan a ser colocadas de manera arbitraria, ilógica, irracional, reflejando los impulsos del inconsciente.

Otros importantes exponentes de esta corriente fueron los españoles Luis Buñuel (1900-1983) y Salvador Dalí (1904-1989). Ambos lograron crear una película surrealista –inspirada en un sueño del propio Dalí–, que se ha convertido en un filme representativo de esta vanguardia: *Un perro andaluz* (1929).

En resumen, “[...] gracias al surrealismo, el arte encontró mayor espontaneidad, provocación y asumió las contradicciones para así, poder

convertirse en un acto libre, caótico, fugaz y subversivo, que da vida a imágenes insólitas mediante la lógica del inconsciente [...]” (García, 2019: 106).

Tomando en cuenta lo planteado podemos afirmar que esta vanguardia resulta altamente atractiva para la creación de los *openings* de los seriados ficcionales televisivos, puesto que estos –en muchos casos– incluyen temas oníricos, ilógicos y contradictorios.

Una muestra de esto es la secuencia de créditos de *Good Omens* (2019), producida por Amazon Studios y la BBC, miniserie dirigida por Douglas Mackinnon y escrita por Neil Gaiman, la cual sigue las vivencias y extraña amistad de un dúo improbable, un ángel llamado Aziraphale y un demonio de nombre Crowley, quienes tienen que avanzar hacia el *Armagedón* puesto que tienen la tarea de iniciar el fin del mundo. Una tarea que se vuelve complicada para ellos porque luego de vivir en la Tierra por mucho tiempo (desde su creación) le han tomado un gran cariño.



Fig. 6 En ambas imágenes podemos apreciar el carácter surrealista de la obra, en la parte superior vemos una ciudad decorada con un querubín gigante y en la parte inferior distinguimos una procesión mientras al fondo aparece un monstruo demoníaco. También observamos la dualidad del bien y el mal.

DOSSIER

El *opening* no hace más que reforzar el tono surrealista de la serie. A través de la combinación de imágenes 3D y 2D, el trabajo creado por Peter Anderson Studio logró ubicar a los personajes en una apertura que posee un tono delirante y humorístico. La secuencia se nos muestra como una dualidad entre el bien y el mal, de allí que podemos observar diferentes hechos bíblicos e históricos mientras el ángel y el demonio recorren –en un viaje lineal que va de las profundidades del mar al espacio exterior– la Tierra, comenzando desde el principio de los tiempos

Si bien este breve ensayo no buscaba debatir sobre la carencia y/o potencialidad que tienen las series como obras de arte, es evidente que el mismo nos ha permitido –tímidamente– vislumbrar el potencial artístico que poseen algunas de sus intros.



Fig. 7 En la imagen superior aparece Medusa con cables de fibra óptica, en vez de sus simbólicas serpientes, como cabellera y en la inferior se encuentra Buda rodeado de estupefacientes. Asimismo, ambas imágenes denotan, a través de sus colores, el aspecto psicodélico de la obra.

hasta el fin del mundo, mientras otras personas se les van uniendo formado una procesión.

Es tal el tono surrealista de esta intro, que podemos apreciar árboles con ojos que nacen e inmediatamente mueren, enormes querubines de piedra, el Arca de Noé atrapada entre dos enormes edificios, monstruos gigantes, lluvia de peces, naves espaciales y muchas personas que marchan hacia el final de sus días.

Asimismo, con la finalidad de acentuar aún más el carácter surrealista de la obra, se le colocó una pieza musical (compuesta por David Arnold) que se aprecia como un vals que se funde con un canto fúnebre carnavalesco.

Otra pieza audiovisual que parece poseer características como las ya mencionadas, es la intro de la serie *American Gods* (2017, Starz). Esta ficción seriada producida por Bryan Fuller y escrita por Michael Green (basada en la novela homónima de Neil Gaiman), a través de sus dos primeras temporadas, nos cuenta la historia de un exconvicto llamado Shadow Moon, un joven que, tras la repentina muerte de su esposa Laura, acepta ser el guardaespaldas de Mr. Wednesday, un excéntrico hombre que introducirá a Shadow Moon en una batalla que se está gestando entre los viejos dioses y los nuevos.

La intro de la serie, al igual que las ya analizadas, busca adentrarnos en la propia esencia del programa y lo logra a través de una pieza que nos muestra un espectáculo de deidades. Para ello su creador, Patrick Clair, recurre al uso de elementos icónicos y simbólicos, tanto tecnológicos como religiosos, los cuales se mueven en un espacio policromático y surrealista, en donde los colores fucsia, azul, verde y rojo, se entremezclan para transportarnos a un mundo psicodélico, donde los “dioses” antiguos parecen fusionarse con los nuevos; así encontramos, por ejemplo, una Medusa que sustituye su característica cabellera de serpientes por cables de fibra óptica, un Buda sonriente rodeado de estupefacientes, ángeles armados con AK-47 o un astronauta crucificado. En este sentido, esta pieza audiovisual surrealista se convierte –simbólicamente– en una metáfora que expresa cómo la sociedad norteamericana (en este caso particular) ha sustituido a sus ídolos religiosos por la tecnología, el espectáculo y/o las drogas.

Al igual que los créditos iniciales de *Good Omens*, en la secuencia de apertura de *American Gods* la música juega un papel importante. El tema musical de Brian Reitzell, pieza que por momentos nos recuerda a la canción *Immigrant Song* (1970) de la agrupación Led Zeppelin, logra inyectarle fuerza y aporta ritmo a la secuencia, envolviéndonos, a su vez, en una atmósfera mucho más surrealista y psicodélica.

A través de este breve análisis, queda claro que la vanguardia surrealista no solo se ha mantenido a lo largo del tiempo, también se ha convertido en una de las corrientes más influyentes en la producción audiovisual, puesto que su aplicación permite que muchos creadores puedan desplegar su creatividad.

REFLEXIÓN FINAL

Si bien este breve ensayo no buscaba debatir sobre la carencia y/o potencialidad que tienen las series como obras de arte, es evidente que el mismo nos ha permitido—tímidamente—vislumbrar el potencial artístico que poseen algunas de sus intros. En este sentido, creemos en la necesidad de seguir estudiando estas obras audiovisuales y su acercamiento con otras corrientes, para con ello indagar cómo, por ejemplo, el futurismo, el cubismo, el minimalismo, el pop art, entre otros movimientos artísticos, géneros y/o formatos se entremezclan para ofrecernos obras verdaderamente creativas que definen la cultura visual contemporánea.

Además, el estudio de estos medios es relevante, porque nos permite—como ya hemos mencionado—analizar cómo estas piezas se transforman en pequeñas obras de arte que tienen la capacidad de reinventarse con la finalidad de atraer al espectador y llevarlo a una experiencia estética y narrativa mucho más gratificante frente a la pantalla.

Asimismo, para finalizar, es importante destacar el valor de estos formatos como objeto de estudio, puesto que los mismos, a través de la experimentación, han generado nuevas formas de expresión que nos permiten profundizar en lo conceptual, en las configuraciones estético-narrativas y vislumbrar hacia dónde se dirige el entrecruzamiento entre los productos audiovisuales de consumo masivo y el arte.

ERICK GARCÍA ARANGUREN

Licenciado en Comunicación Social y Magister en Comunicación Social. Investigador y docente del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y miembro del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel), Capítulo Venezuela.

Referencias

- BAIGORRI, L. (1997): El video y las vanguardias históricas. *Colección Textos Docentes*, N° 95. Universidad de Barcelona. Recuperado de: <https://bit.ly/2GrPBw4>
- CORTÉS, S. (2015): *La influencia de las Artes en David Lynch. La pintura, la literatura, la fotografía y el cine como referentes creativos*. Trabajo fin de Grado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <https://bit.ly/2HPyHrS>
- ESPINÓS, P. (2008): “Tim Burton y el expresionismo”. En: *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, N° 3, pp. 2-24. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://bit.ly/2S-jOTDz>
- FOREVER, C. (2017): “Prestige in horror: the semiotics of Penny Dreadful’s intro sequence”. En: *Teevee Club*. Recuperado de: <https://bit.ly/3cRxgo0>
- GARCÍA, E. (2018): “Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro”. En: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N° 75. Pp. 99-116. Recuperado de: <https://bit.ly/2Sh0bZh>
- HUERTA, M. y SANGROP. (2018): “La estética televisiva en las series contemporáneas”. En: *Tirant Humanidades*. ISBN: 978-84-17203-33-7. Recuperado de: <https://bit.ly/36wSrPQ>
- LIPOVETSKY, G. (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- MUÑOZ, H. (2016): “¿Son arte las series de televisión?”. En: *index.comunicación* 6(2). Pp. 69-82. Recuperado de: <https://bit.ly/3n8sAis>
- OROZCO, G. (2020): *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática*. Universidad de Guadalajara.
- PÉREZ, J. y JÓDAR, J. (2018): “Análisis de la edición, la post-producción y el diseño gráfico en el opening de la serie Narcos (Netflix): propuesta de microanálisis fílmico para una secuencia de apertura para televisión”. En: *index.comunicación*, 8(1). Pp. 31-55. Recuperado de: <https://bit.ly/33IG9mX>
- PREMAT, J. (2013): “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. En: *Cuadernos de Literatura*, 17(34). Pp. 47-64. Recuperado de: <https://bit.ly/33k8kSZ>
- PRODUCTO (1 de octubre de 2020): “El streaming lidera en pandemia”. En: revista *Producto*. Recuperado de: <https://bit.ly/2SeW9Rc>
- PUYAL, A. (2001): “El lugar de la televisión en las artes visuales”. En: *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*. Recuperado de: <https://bit.ly/3inBXr4>

DOSSIER

SABECKIS, C. (2015): “El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas”. En: *Cuaderno 52: Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte, N° 52. Pp. 49-69. Argentina. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Recuperado de: <https://bit.ly/36scHgS>

SANGRO, P. (2016): “Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine”. En: *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, Vol. 14, N° 28, pp. 67-82. Colombia. Facultad de Comunicación. Universidad de Medellín. Recuperado de: <https://bit.ly/3cOgvdo>

VERGARA, M. (2018): “La imagen caleidoscópica como primera forma de abstracción en los inicios del arte moderno”. En: *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1(3). Pp. 80-95. Recuperado de: <https://bit.ly/3joyx8z>

Notas

- 1 Por ejemplo, por citar un par de estudios, podemos nombrar el artículo “Transmodernidad, estética y videojuegos” de Ximena Hidalgo y el libro *El A/arte en el videoclip musical* de Raquel Marín Sánchez.
- 2 “[...] en 2019 el streaming en Estados Unidos registró ganancias por 46 mil 400 millones de dólares, pero en lo que va de 2020, y en proyección al 2024, podría duplicarse a 66 mil 800 millones de dólares, según cifras del informe de PWC Global Entertainment & Media Outlook” (*Producto*, 1 de octubre de 2020: s.p).

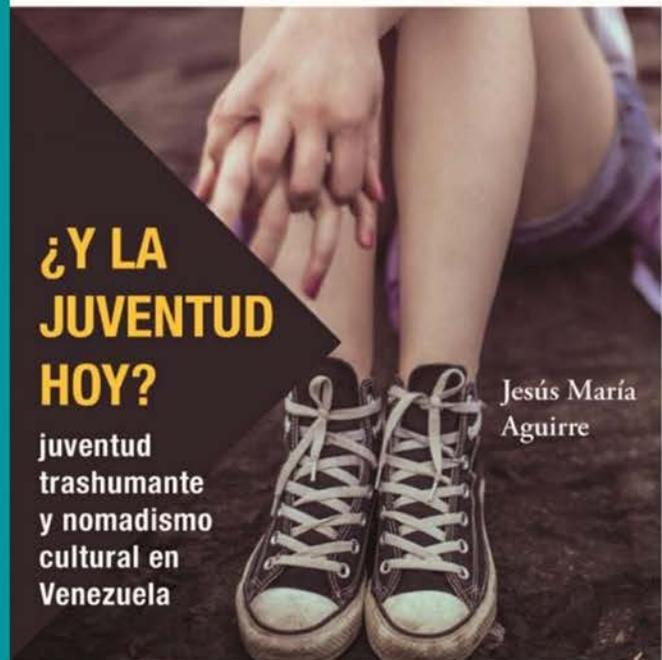
Nuestra más reciente publicación
de la colección:

TEMAS DE
FORMACIÓN
SOCIOPOLÍTICA

En la actualidad,
los jóvenes son
los principales
protagonistas
de la transformación
antropológica que
se viene generando
a través de la cultura
digital propia
de nuestro tiempo
y que abre la humanidad
a una nueva época
histórica”.

*Arturo Sosa, s.j.
Superior General de los Jesuitas*

978|980|250|085|7



**¿Y LA
JUVENTUD
HOY?**

juventud
trashumante
y nomadismo
cultural en
Venezuela

Jesús María
Aguirre



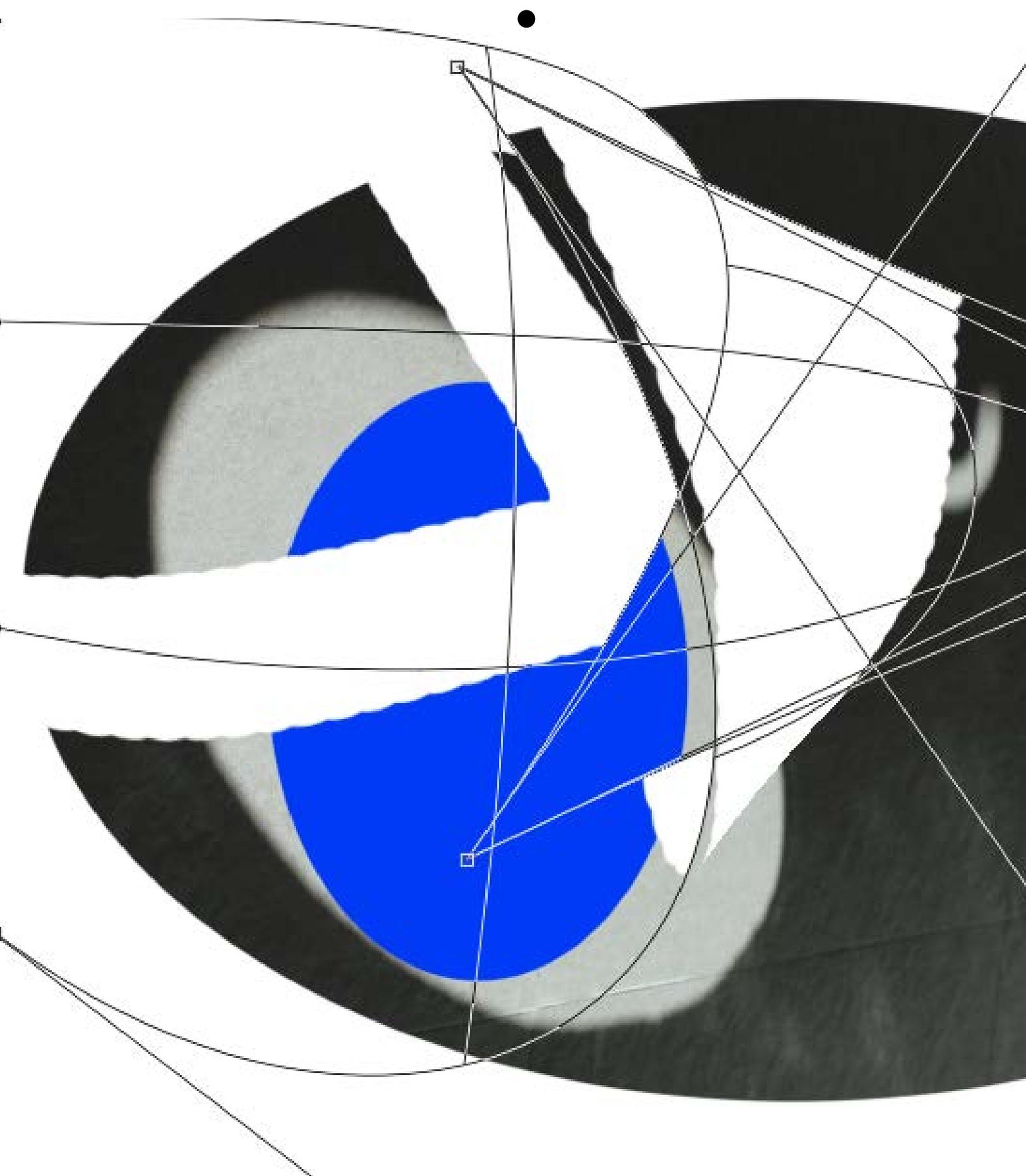
LETRAVIVA



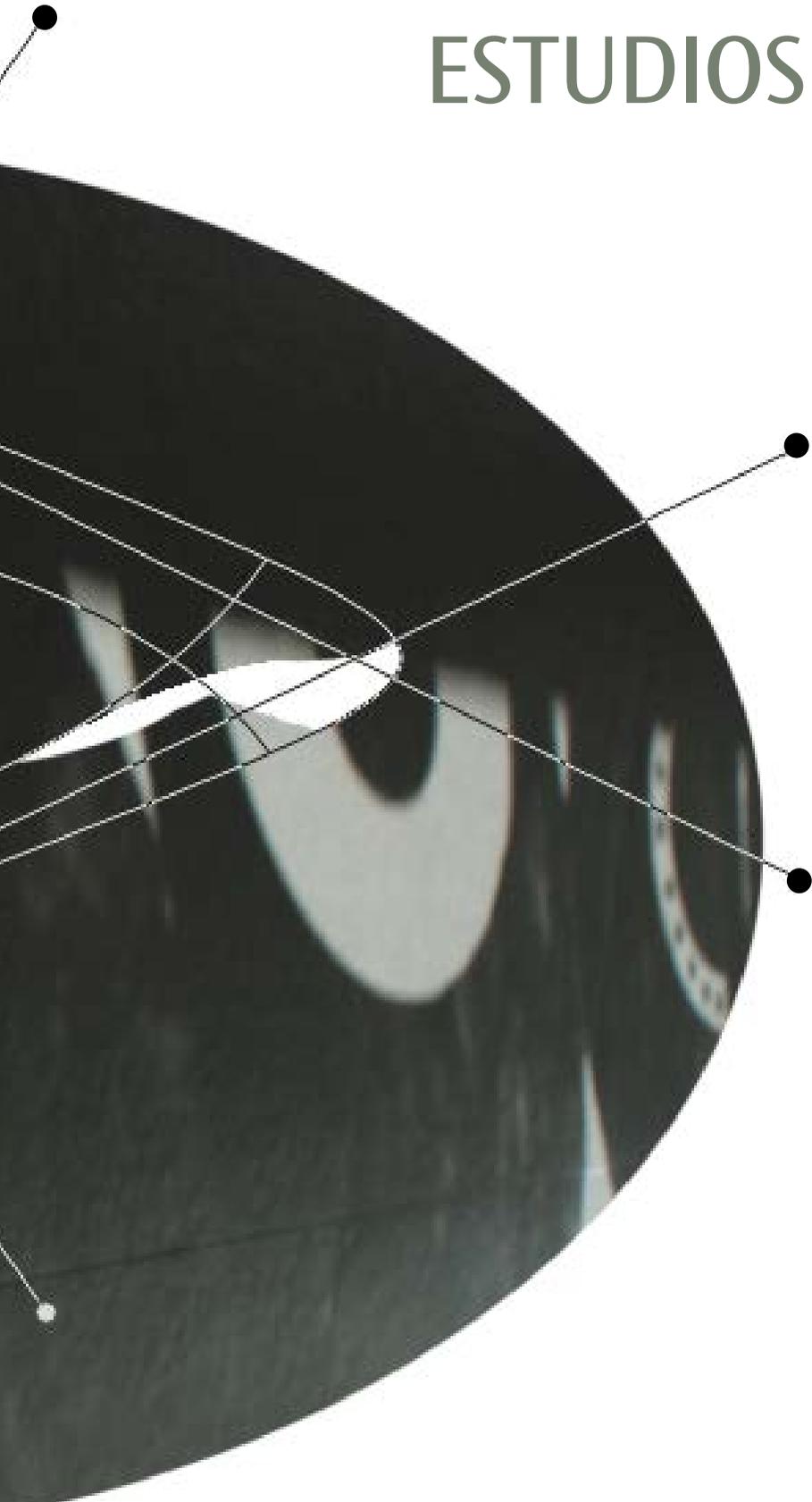
Fundación Centro
GUMILLA

TEMAS DE
FORMACIÓN
SOCIOPOLÍTICA

53



ESTUDIOS





Una propuesta de clasificación para las *fake news*

LEÓN HERNÁNDEZ

Los fenómenos asociados a las unidades informativas creadas para confundir, alterar y manipular el sistema de creencias de la población son complejos. Aunque la distinción entre lo que es veraz y lo que es falseado, a la luz de evidencias empíricas y posturas filosóficas, luce relativamente clara ante la premisa según la cual nada puede ser verdadero y falso a la vez, la sofisticación de las unidades de desinformación, tendente a exageraciones y deformaciones más sutiles y engañosas, conduce a categorías y clasificaciones variadas para una mejor discriminación de sus propósitos.

Abstract

Complex are the phenomena related to informative units made to mislead and manipulate the system of beliefs. Though the distinction between veracity and falseness, to the light of empirical evidence and philosophical positions, seems to be relatively clear in accordance to the premise that says things cannot be true and false at the same time, the sophistication of the misinformative units, elaborated with the purpose of exaggerating and undermining people's interests with more undetectable lies, has been forcing a better and deeper classification and differentiation of their endings.

Se explora, a continuación, las modalidades de los bulos para ampliar el panorama conceptual y en clasificaciones posibles para el espectro de contenidos falseados. En función del análisis, con revisión de antecedentes y de otras experiencias en Latinoamérica y el país, se intenta alcanzar una propuesta –que no pretende ser definitiva– de nuevas etiquetas para los desmentidos, las cuales podrían generar enfoques diversos en análisis y artículos en profundidad.

Debemos considerar que todavía estamos en un terreno no definido por completo, y que en el

Es indudable que el hombre siempre ha mentado. Se ha mentado a sí mismo y a los demás

ALEXANDRE KOYRÉ (1892-1964)

campo aún hay vibrante semantización, experimentación y contrastes de posturas; pero, es el propósito, aportar avances en la categorización con propuestas que vayan afinando y mejorando la visualización del fenómeno que brindamos, útil tanto a investigadores como al público en general.

ESTUDIOS

ANTECEDENTES SOBRE LA MENTIRA Y EL PAPEL DE LA INTENCIONALIDAD

En el panorama periodístico actual, es posible encontrar diversas aproximaciones semánticas sobre la desinformación, las *fake news* y sus tipos. Algunas de estas ven la importancia de acercarse a una clasificación sobre la base de la intencionalidad.

San Agustín pone la mirada en la intencionalidad para distinguir entre falsedad y mentira, lo que sirve a los fines de esta aproximación, como uno de los primeros antecedentes en clasificar lo que no corresponde con lo auténtico.

En la Biblia, se describe a la mentira como una actitud de una persona que no inspira confianza, destaca Vicente Vide Rodríguez (2016), en su texto *Análisis filosófico y teológico de la mentira desde la teoría de los actos del habla*. En ella destaca que los mandamientos condenan la mentira: “No darás falso testimonio contra tu prójimo” (Éxodo 20: 16; Levítico 19: 12) y realza a San Agustín (354 d.C. – 450 d.C.) en sus obras *De mendacio* y *Contra mendacium*, como antecedentes de primer orden en el análisis sobre la mentira.

San Agustín pone la mirada en la intencionalidad para distinguir entre falsedad y mentira, lo que sirve a los fines de esta aproximación, como

uno de los primeros antecedentes en clasificar lo que no corresponde con lo auténtico.

Gramigna, (2016) señala que San Agustín atribuye a la mentira la determinada intención de engañar y establece que algo falso no necesariamente tuvo la intención de engañar, dando lugar a dos primeras categorías: lo falso sin intención de mentir, y lo falso con intención de manipular. Al referirse a mentir, San Agustín expresa una perspectiva sobre “hablar contrariamente a lo que se piensa”.

Tomando esta idea agustiniana sobre lo falso sin intención de mentir, se puede visualizar lo que podría ser, en el contexto de la desinformación, un *fake news* orgánico o error en el manejo de información sensible. Encaja en ello una de las premisas de San Agustín: “Se puede llamar equivocado o temerario a quien afirma un error pensando que es verdad; pero no se puede llamar mentiroso, porque no tiene corazón doble y no tiene apetito de engañarnos, sino que se engaña”.

Adicionalmente, San Agustín establece ocho tipos de mentiras, dependiendo de su gravedad. En la actualidad, estos niveles habrían perdido vigencia y aplicación, revisión que permite ver cierta evolución en las mentiras de acuerdo con su contexto histórico, ya lo comentó una vez Derrida (1995), al afirmar que, a pesar se poder tenerse un concepto más o menos estable de mentira, podrían cambiar la experiencia social, motivaciones y técnicas del mentir, lo cual hace que cualquier clasificación pueda estar sujeta a su época. El mundo medieval condenaba la men-

SAN AGUSTÍN	
FALSEDAD	
AUTOENGAÑO	MENTIRA (distingue ocho de acuerdo con la gravedad que arguye)
Error pensando que se dice verdad; sin apetito de engañarnos, sino que se engaña.	<ul style="list-style-type: none"> • 1era: la mentira en la enseñanza de la religión; • 2da: la segunda, la que no aprovecha a nadie y daña a alguno; • 3era: la que aprovecha a uno dañando a otro; • 4ta: la que miente únicamente por el placer de mentir y engañar; • 5ta: la que se dice por el deseo de agradar; • 6ta: es aquella que, sin perjudicar a nadie, aprovecha a alguno para asegurar sus bienes de fortuna; • 7ma: la que no daña a nadie y aprovecha a alguno para librarse de la muerte; • 8va: la que no hace daño a nadie y sirve a alguien como defensa contra la impureza corporal.

tira, esa que, por ejemplo, había sacado al hombre del Edén, producto del engaño de la serpiente. San Pablo, en el Nuevo Testamento, atribuía a los paganos la mentira en contra de la verdad, que era la fe cristiana (Mitre Fernández, 2011). Influida, la mentira más grave para San Agustín será la contraria a la enseñanza del cristianismo.

Recapitulando, ya habría con San Agustín una postura sobre las intenciones del mentir. De nuevo recogemos estas abstracciones, de cara a las clasificaciones posibles sobre las *fake news*. De hecho, veremos la presencia de la intencionalidad en menciones contemporáneas que se citan más adelante, aludiendo a un bulo mentiroso o manipulador, con presunta intencionalidad de falsear contenidos, y a un *fake* por error, esto es sin intención de mentir, producto de un tratamiento inexperto o errático de información, que pasaría por un autoengaño original e inocente.

De esta antigua taxonomía de San Agustín conservaremos la idea sobre los tipos de mentira segunda y tercera, en las cuales se destaca la idea de mentir, falsear la realidad, para dañar a otro. En el ámbito de la conformación de opinión pública en el entorno digital es común encontrar bulos y piezas de campañas sucias para dañar la reputación de instituciones no gubernamentales y de figuras públicas de diversas esferas, no solo política, también económica, empresarial, artística y deportiva. Más adelante, se explora cómo ha sido representado este tipo de contenido falseado por algunas iniciativas.

CONSCIENCIA SOBRE LO SATÍRICO COMO MENTIRA “INOFENSIVA”

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) define la mentira como la expresión de algo contrario al propio pensamiento. Coincide con San Agustín

en que puede haber alguno que, equivocado, diga una falsedad pensándola como verdadera, sin incurrir en el acto de mentir; distinto a quien, de manera formal, asume como propósito contradecir lo que piensa, en cuyo caso miente, incluso si lo que dice es verdadero. Santo Tomás, según Vide Rodríguez (2016), distinguía tres tipos de mentiras: “mentira jocosa” (dicha para divertirse); “mentira de oficio” (por necesidad, para evitar un mal o procurar un bien); “mentira dañosa” (para hacer daño al prójimo).

Recapitulando, ya habría con San Agustín una postura sobre las intenciones del mentir. De nuevo recogemos estas abstracciones, de cara a las clasificaciones posibles sobre las *fake news*.

Las dos últimas asemejan a algunas ya presentes en la clasificación de San Agustín, pero las sintetiza. Ya en antaño, encontramos referencias a lo que estudiosos de los *fake news* han caracterizado como “sátira”, para describir ciertas falsedades. En efecto, en el caso de Venezuela ciertas sátiras descontextualizadas de portales humorísticos como *El Chigüire Bipolar*, han sido alteradas gráficamente para engañar a más de un lector, que ha tomado por cierto el contenido. Lo que fue creado para entretener y divertir, descontextualizado, pierde su intención y dado por veraz, se convierte en bulo. Por ello, hay que incluir, como de hecho lo han inferido contemporáneas clasificaciones, a las sátiras descontextualizadas como *fake news*.

Otros como Pedro de Cuellar (1325) también se referirán a la mentira con preceptos tocados por el carácter religioso del medioevo, pero este distingue que será grave de acuerdo con sus efectos, por ejemplo, consideraba pecado venial mentir por divertir a los que escuchan, pero

SANTO TOMÁS DE AQUINO	
FALSEDAD	
FALSO POR EQUIVOCADO	MENTIRA (distingue tres tipos)
Error pensando que se dice verdad.	<ul style="list-style-type: none"> • Mentira jocosa: dicha para divertirse. • Mentira de oficio: dicha para evitar un mal o procurar un bien. • Mentira dañosa: para hacer daño al prójimo.

ESTUDIOS

mortal cuando se causa daño al prójimo, incluyendo el que presuntamente hacían los herejes, quienes eran considerados responsables de daños espirituales. (Mirte Fernández, 2016).

En lo que respecta conceptualmente a la sátira, no se aprecia intención de falsear la realidad, sino de criticarla a través de ironías.

¿Qué es la ironía? La ironía es un uso figurado del lenguaje, una desestabilización intencional del significado literal, corriente o previsible, destinado a lograr alguna finalidad comunicativa. [...] En la ironía verbal, el hablante suele transmitir dos o más significados diferentes e intenta mostrar una actitud evaluativa, generalmente crítica ante la realidad. Suelen ser enunciados polisémicos y ambiguos. (Vide Rodríguez, 2016)

Pero, una vez que entra en juego el arte de un mentiroso, del creador del bulo, para eliminar el logo del portal satírico, transfigurando el contexto del mensaje, la intencionalidad de mentir hace que se pierda el referente del propósito de la sátira, cambiando en el receptor su comprensión.

A ese tipo de bulo, se le podría designar como descontextualización de sátira. Así, por ejemplo, vemos esta gráfica que, a continuación, satiriza la cobertura hecha por el diario *El Nacional* de los hechos del 4 de febrero de 1992, de acuerdo con el portal satírico *El Chigüire Bipolar*.



Fuente: Portal *El Chigüire Bipolar*, fuente: <https://www.elchiguirebipolar.net/04-02-2011/%E2%80%9Cchavez-es-la-salvacion-de-venezuela%E2%80%9D-dice-oposicion-de-1992/> Fecha de recuperación: 23 de junio de 2020.

Esta portada fue manipulada por el equipo del referido portal humorístico, generando una crítica con ironía al respaldo que habrían dado algunas figuras que luego fueron vilipendiadas por el gobierno de Hugo Chávez Frías. El problema fue cuando se descontextualizó la sátira, causando interpretaciones erradas en quienes la vieron como cierta, incluido personal de un medio estatal de corte oficialista. La portada real del diario *El Nacional*, correspondiente al 5 de febrero de 1992, era muy distinta. Lo ocurrido fue analizado por el Observatorio Venezolano de *Fake News*.



Fuente: Observatorio Venezolano de Fake News. Documento disponible en línea en: <https://fakenews.cotejo.info/en-profundidad/humorismo-satira-y-falsas-noticias-el-caso-de-la-falsa-portada-del-diario-el-nacional/> Fecha de recuperación 23 de julio de 2020.

LA MENTIRA POLÍTICA ORGANIZADA EN HANNAH ARENDT

Hannah Arendt (1906-1975) desarrolla un concepto de mentira política organizada, poniendo en relieve cómo un régimen puede falsear realidades y tener la mentira como principio político. Cita a Montaigne (1533-1592) para describir la dificultad de precisar la mentira deliberada, como a una invención un monstruo de varios rostros: “Al revés de la verdad, tiene cien mil figuras y un campo indefinido”. Señala que las mentiras políticas modernas se ocupan de cuestiones conocidas por el público, no así de cuestiones consideradas secretas, tratando de minar la realidad en la mente del colectivo. (Martin, 2019).

Para Arendt, la acción política en pro de la mentira moderna requiere de cierta organización, fingiendo y haciendo pretender que no

existe una parte del mundo, lo cual requiere un acomodo de toda una estructura de hechos, según lo publicó en su artículo *Verdad y política*, difundido en 1967, en el cual se refirió a polémicas generadas en su contra, tras la publicación de su reporte sobre el proceso contra Karl Adolf Eichmann (1906-1962), en el cual revisó el daño que la política podía producir en perjuicio de la verdad, dejando en evidencia los efectos de mentiras eficaces y la forma en la cual las ideologías pueden llegar a falsear los hechos.

No es coincidencia que Arendt aluda a que las mentiras más ostensibles y a las que se apele desde los regímenes totalitarios, sean las vinculadas a supuestos hechos, más que a opiniones. Su aporte puede servir como base para reflexionar críticamente sobre las tácticas de *fake news* aplicadas en terrenos políticos en tiempos contemporáneos, que aluden a hechos inexistentes en el marco del ruedo político. La finalidad de los laboratorios contemporáneos de campañas de desinformación podrían ser semejantes: pretender manipular las creencias de la masa, cambiar la textura y el tablero político. Atribuye Arendt potencial político a la mentira que se hace desde los regímenes de corte totalitario. También encuentra distinción entre la falsedad intencional, deliberada, con el error y la ilusión. Mentir requiere de actividad, infiere. Distingue tres elementos en la mentira:

- 1.- Una proposición que el mentiroso sostiene como verdadera. [...]
- 2.- Un enunciado que el mentiroso tiene por falso y que sustituye a la proposición verdadera (decir, pese a la lluvia, ‘brilla el sol’).
- 3.- La intención de engaño de parte de quien conoce esa verdad y emite el enunciado falso, es decir, la intención de lograr que el enunciado que falsea la verdad sea tenido por verdadero por los receptores (es decir, que no se trata de un error, una ilusión, una broma o una ironía). (Martin, 2019)

Revisando las reflexiones de Arendt, Martín (2019) conceptúa a la mentira política organizada, descrita por la autora, como:

[...] un acto del lenguaje que, con la intención del engaño, pone en escena una descripción del mundo –de hechos, sucesos, actos– que no se condice con la realidad; en otros términos, una inadecuación voluntaria entre lo dicho y su referencia, entre las palabras y las cosas.

Y, será política, si tiene como centro lo público, los asuntos concernientes a los ciudadanos.

Atribuye Arendt potencial político a la mentira que se hace desde los regímenes de corte totalitario. También encuentra distinción entre la falsedad intencional, deliberada, con el error y la ilusión. Mentir requiere de actividad, infiere.

En clasificaciones que se exponen a continuación, la motivación política es abordada y quedaría definida esta *fake news* hacia aquella que falsea la naturaleza política de una parte del mundo a la que pretende destruirse, alterarse o desaparecerse del mapa percibido por la comunidad. Estos preceptos podrían ser vinculados, en representaciones más contemporáneas, a términos como “fakecracia”, para aludir a las acciones –expuestas y encubiertas– destinadas a privar el derecho a la ciudadanía a la información y a la imposición de “verdades” de determinados regímenes políticos. (Hernández, 2020)

De las ideas de Arendt sobre la mentira política, también se aprecia la coincidencia de la intencionalidad en quien falsea, pues ella destaca que quien miente sabe que lo hace, sabe lo que oculta o destruye con la mentira. Este criterio, de ser aplicado a los bulos, podría formar parte de la detección que hacen los *fackchequers*

HANNAH ARENDT
MENTIRA POLÍTICA ORGANIZADA
Un acto del lenguaje que, con la intención del engaño, pone en escena una descripción del mundo –de hechos, sucesos, actos– que no se condice con la realidad.

ESTUDIOS

al momento de visualizar el artilugio con las cuales son elaboradas ciertas unidades acordes a esta premisa y que dejan clara la intencionalidad deformante del autor, dada la metodología del engaño aplicada (tomar datos y rediseñarlos, con fotos y textos de pasados contextos, importar unidades falseadas de otros países y cambiarlas de locación, emplear fotos sustraídas de personas ajenas para cambiar identidades y atribuir a hechos inexistentes, entre otras).

Los preceptos de Arendt y Domenach pueden ser transferidos para interpretar los ciberataques y la exacerbación de bulos y campañas de desinformación que han sido atribuidos al régimen de Vladimir Putin.

En algunas clasificaciones, lo político ha sido descompuesto en varios niveles. Derrida (1995) refiere la mentira tradicional de los gobernantes, relacionada con secretos de Estado. La de Arendt alude a la mentira tendente a la falsedad absoluta y aplica términos relacionados con la propaganda e ideología en el tratamiento de hechos presentados como ciertos desde los regímenes totalitarios.

En 1950, tras la Segunda Guerra Mundial, el periodista y escritor francés Jean Marie Domenach (1922-1997), quien había luchado en la resistencia contra Adolfo Hitler y también era considerado anti-comunista, publica el texto *Le propaganda politique*, y se refiere a la aplicación de estrategias para “atiborrar el cráneo”, con las cuales se acompaña a los mensajes ideológicos con una artillería de guerra comunicacional desde los regímenes. Observa que con las mentiras se aplica, a modo de estructura desinformativa, el discurso directo de rumores, vocabulario de intimidación, exaltaciones y ambiente propicio para el calado de la manipulación. “Nunca se destacará bastante hasta qué punto las guerras modernas, al favorecer la exaltación, la credulidad y el maniqueísmo sentimental, han preparado el terreno a la propaganda” (Domenach, 4ta edición en español 1968: 18).

Los preceptos de Arendt y Domenach pueden ser transferidos para interpretar los ciberataques

y la exacerbación de bulos y campañas de desinformación que han sido atribuidos al régimen de Vladimir Putin. Alina Polyakova y Spencer Boyer (2018) investigaron los esfuerzos que desde el Kremlin se emprendieron contra naciones democráticas en la segunda década del tercer milenio y encontraron acciones como la diseminación de *fake news* y desviación de atención, a través de canales en diversos idiomas, para insertar historias falsas y/o desviadoras de la realidad, con desarrollo de propaganda digital –con ayuda humana (*trolls*) o autómatas (*bots*)– e identificación de vulnerabilidades sociales para incrementar la polarización, afectar resultados electorales y desacreditar instituciones democráticas en Occidente.

Otro antecedente de aplicaciones de mentiras políticas, incluso por parte de gobiernos considerados democráticos, es el globo de ensayo, constructo que también se encuentra en teorías de comunicación política y que algunos periodistas han adaptado a contemporáneas interpretaciones sobre las *fake news* relativas a políticas públicas.

El globo de ensayo se emplea, sobre todo, en la propaganda de guerra o para preparar un cambio de política exterior. Son éstas, a veces, misiones sacrificadas. Si la reacción de la opinión pública es desfavorable, o si las circunstancias cambian súbitamente, el diario o el informador encargado de lanzar el globo de ensayo es desautorizado y acusado de falta de seriedad, aún de provocador; al servicio del adversario. (Domenach, cuarta reedición en español, 1968: 64)

En suma, podría inferirse que en materia política habría varios fines manipulativos. Tal vez, podría iniciarse una categorización profunda en materia política. Por ahora, se pondrá el uso del calificativo “político”, para el bulo que, independientemente de sus modalidades, –sean estas propagandística, destructiva de reputaciones o globo de ensayo–: tenga como factor común la pretensión de incidir en la opinión pública para controlar socialmente a la colectividad o los temas en “el cráneo del ciudadano” relativos al poder.

Derrida (1995), al analizar los postulados del Arendt, deja una visión apocalíptica de la

verdad, que podría servir para abstraer los resultados de una *fakecracia* como la que se vive en Venezuela, donde censura, hegemonía comunicacional y laboratorios encubiertos de mentiras con tinte ideológico y propagandístico, parecen no solo haber trastocado la verdad –aproximación coherente, correspondiente a la realidad–. Parece haber, de hecho, sustituido la realidad, reescribiendo la historia y dejando en el paroxismo otras versiones de una sociedad apenas resistente con algunas iniciativas periodísticas digitales:

Como ahora la imagen-sustituto ya no remite más a un original, ni siquiera a un original representado ventajosamente, sino que lo reemplaza ventajosamente pasando del estatus de representante al de reemplazante, el proceso de la mentira moderna ya no sería la disimulación que enmascara la verdad sino la destrucción de la realidad o del archivo original. (Derrida, 1995)

Las *fake* como resultantes de manipulación política tienen una característica similar a la mentira política descrita por Alexandre Koyré: “Cuanto más mente un aparato político, más hace del amor por la verdad parte de su retórica” (Derrida, 1995), máxima aplicada no solo al caso de Venezuela, también lo vemos en otros gobiernos en su repetitiva acusación contra algunos medios y periodistas, por la supuesta elaboración de *fake news*.

LA DESINFORMACIÓN PRODUCTO DEL “REENCUADRE”

En el panorama de bulos que han circulado en Venezuela ha sido frecuente el uso continuo de estrategias para jugar con la percepción del público, al colocar, como noticia fresca, mensajes, contenidos, videos y audios ocurridos meses e incluso años atrás.

Sobre el impacto del “encuadre” hay literatura en torno a los efectos de la comunicación. En su artículo “Expansión de los efectos de la comunicación política”, Jack McLeod, Gerald Kosicki y Douglas McLeod (1994), el encuadre de una información o contenido en la audiencia causa un efecto en su interpretación de la realidad, al percibir, etiquetar y asimilar un conte-

nido en un determinado contexto. Es lo natural, pues la información debe causar un impacto como parte de las concatenaciones de hechos que son conocidos por los receptores.

Pero, ¿qué ocurre cuando se le presenta un hecho, aparentemente olvidado o que bien podría calzar en coherencia de las expectativas actuales, como cierto y actual, sin serlo? Pues que el reencuadre cambie la interpretación de datos en la mente del receptor, recomponiéndolos con otras interpretaciones causales, alterando la percepción de su realidad. Así encontramos bulos frecuentes, por ejemplo, de funcionarios anunciando a destiempo nuevas radicalizaciones de medidas de orden público vinculadas con la escasez de combustible, correspondientes a meses previos, causando confusión por el “reencuadre” del evento o de la declaración.

¿Qué pasa si se presentan hechos de un pasado remoto o cercano, como nuevos, alterando las relaciones causales, para desconcertar al receptor, confundirlo, decepcionarlo ante nuevas expectativas o revigorizar su polarización, ante nuevos resabios ya superados?

De manera natural, el individuo encuadra y reencuadra su realidad, da significado a las representaciones cognitivas sobre elementos del discurso público, presentados, por ejemplo, por un espacio informativo. Habría posibilidad de incidir en la lectura de la realidad, manipulando este encuadre o reencuadre. (McLeod, Kosicki y McLeod, 1994, p. 190). Hay quien apela a la mentira para alterar estos procesos. ¿Qué pasa si se presentan hechos de un pasado remoto o cercano, como nuevos, alterando las relaciones causales, para desconcertar al receptor, confundirlo, decepcionarlo ante nuevas expectativas o revigorizar su polarización, ante nuevos resabios ya superados? Por el impacto de esta práctica, es posible hablar de un *fake* por reencuadre. Así han sido detectadas algunas unidades que circulan por redes sociales en Venezuela. Se citan ejemplos a continuación:

ESTUDIOS



Documento disponible en https://twitter.com/search?q=%40observatorioFN%20viejo&src=typed_query

DESCARTE DE LA FE, DE LO CELESTIAL, EN MATERIA DE FAKE NEWS

Contrario a otras épocas, la era actual no goza de entes que establezcan “la verdad” en materia de fe, y la libertad de culto es un derecho humano previsto en buena parte del mundo.

Nos referimos a la unidad relacionada con las cadenas, mensajes y posts que versan sobre el resultado de rezar siete, nueve, “N” veces una oración, sobre el poder de transmitir a “N” número de contactos una determinada exhortación; hacemos alusión a la imposibilidad de auditar el poder mismo de la fe, sin caer en el terreno de limitar, cuestionar la propia creencia del individuo. ¿Cómo cuestionar la posibilidad de que el éxito o el fracaso percibido en la vida de una persona entre en el terreno de lo real o de la sugestión? Eso sería juzgar de manera profunda su fe y en cuestión de fe, se tiene el derecho a creer hasta en el movimiento de montañas a voluntad.

Sería válido para hacer este descarte apuntar a la postura de Campbell (2006), para quien las religiones ofrecen convenciones simbólicas que dan sentido a la existencia y que llevan a las personas a asumir lo imposible en el marco de la fe, los rituales y las alegorías.

Es preocupante la diseminación de elementos que combinan la fe con la figura de ciertas figuras políticas, pero aquello es más relativo a la imagen política que a la fe.

En naciones como El Salvador, colegas nos han expresado preocupación por la vinculación del papel del Señor con la obra del mandatario Nayib Bukele, de lo místico en su perspectiva. Ya lo mencionaba el historiador Enrique Krauze en su texto *Redentores* (2011), en el cual menciona el caso del venezolano Hugo Chávez, quien, señala, acudía al consejo de Simón Bolívar, con una silla vacía dedicada a él en ciertas reuniones. De esta combinación, de elementos de teocracia política, no hacemos descarte.

Se puede verificar periódicamente lo que los portavoces de cualquier religión hayan dicho como parte del acontecer mundano, informativo, de interés colectivo. Cuando se descarta una clasificación relacionada a los *fake* sobre milagros o efectos de pruebas de fe, no se hace





Fuente: Portal de noticias Breaking News de El Salvador, 14 de mayo de 2020. Documento disponible en línea en: <https://brnewsnet.com/2020/05/24/presidente-bukele-decreta-el-domingo-dia-nacional-de-oracion-contra-el-covid-19-dios-nos-escuchara/> Fecha de recuperación: 26 de julio de 2020.

mención a la circulación de supuestos mensajes del papa Francisco, nunca expresados por el sumo pontífice, sobre la supuesta colocación de un lazo blanco en la puerta para evitar que entre el COVID-19 en casa, como de hecho circuló. En este caso existe una jerarquía eclesiástica, con sus voceros, que pueden desmentir un bulo de este tipo, como en efecto lo hicieron en tiempos de cuarentena por la pandemia mundial declarada en 2020.



Fuente: Portal Aleteia, 13 de marzo de 2020. Documento disponible en línea en: https://es.aleteia.org/2020/03/14/coronavirus-textos-apocrifos-virales-del-papa-francisco-via-whatsapp-y-redes-sociales/?utm_campaign=Web_Notifications&utm_source=onesignal&utm_medium=notificaciones Fecha de recuperación: 26 de julio de 2020.

También debería hacerse mención a quienes analizaron la mentira y la verdad desde los actos del habla, como se expone en teorías de Austin, Searle y Habermas. En torno a estas aproximaciones, Vide Rodríguez (2016) asume como importante que se incorpore en el análisis de la mentira las dimensiones de la verdad en cuanto a coherencia, fidelidad, transparencia y honestidad que se espera tengan los actos del habla. Las pretensiones universales de validez comunicativa del acto de habla son inteligibilidad, verdad, veracidad y rectitud, indica Vide Rodríguez.

La invalidez de estos postulados del habla conduce a una amplia zona gris. “Los estados más típicos de los actos de habla son las zonas grises entre no comprensión y malentendido, entre no veracidad involuntaria y la intencionada, entre la no concordancia velada y la no concordancia abierta” (Vide Rodríguez, 2016).

ALGUNAS CLASIFICACIONES RECIENTES

Sobre las *fake news* y sus tipos, Claire Wardle (2017) señala que se debe analizar los tipos de contenidos, las motivaciones y las formas en las cuales se divulgan. Estableció siete categorías ordenadas según su grado de intención de engaño deliberado.

1. Sátira o parodia: el objetivo no es el engaño, sino la sátira, pero la información tiene el potencial de inducir a error, dado que su formato es similar al de las noticias auténticas.
2. Conexión falsa: los titulares no resumen con exactitud el contenido de la nota periodística.
3. Contenido engañoso: uso engañoso de información para enmarcar un tema o una persona.
4. Contexto falso: el contenido genuino se enmarca en un contexto falso.
5. Contenido impostor: las fuentes genuinas son suplantadas.
6. Contenido manipulado: la información o imágenes genuinas son manipuladas.
7. Contenido inventado: contenido totalmente falso, creado con el objetivo de dañar o engañar.

ESTUDIOS

Wardle cruzó su información, según refiere en su artículo, con hallazgos de Eliot Higgins, fundador de la red de investigación en línea Bellingcat, en cuanto a los motivos de los bulos. A los cuatro motivos que halló él, resumidos en las cuatro: *pasión, política, propaganda y pago*, Wardle agregó otros cuatro motivos y diseñó el siguiente gráfico:

FIRSTDRAFT		LISTA DE DESINFORMACIÓN						
	SÁTIRA O PARODIA	CONEXIÓN FALSA	CONTENIDO ENGAÑOSO	CONTEXTO FALSO	CONTENIDO IMPOSTOR	CONTENIDO MANIPULADO	CONTENIDO FABRICADO	
PERIODISMO DEFICIENTE		✓	✓	✓				
PARODIA	✓				✓		✓	
PARA PROVOCAR O 'PUNK'					✓	✓	✓	
PASIÓN				✓				
PARTIDISMO			✓	✓				
PROVECHO		✓			✓		✓	
PODER O INFLUENCIA POLITICA			✓	✓		✓	✓	
PROPAGANDA			✓	✓	✓	✓	✓	

Fuente: Portal First Draft, tabla disponible en línea en: <https://es.firstdraftnews.org/2017/03/14/noticias-falsas-es-complicado/>

Por su parte, Victoria Rubin, Yimin Chen y Niall Conroy (2017), en un artículo titulado *'Deception detection for news: Three types of fakes'*, bajo el análisis de numerosas unidades falseadas, agruparon su clasificación en solo tres:

1. Engaños sensacionalistas. Con apego a antecedentes sobre prensa amarillista, incluyen en esta clase a las historias no verificadas y titulares llamativos, exageraciones, escándalos o sensacionalismo para aumentar los lectores.
2. Bulos (hoaxes) a gran escala. Intentos de engañar al público con unidades disfrazadas de noticias, a veces recogidos y validados por error por los medios de comunicación tradicionales.
3. Sátira. Similar concepto a los abordados bajo esta categoría, previamente expuestos.

Carlos Lucas Alcorta (2018) presenta otra clasificación, ampliando el perímetro a dieciocho tipos:

1. Noticias falsas.
2. Bulos.
3. Leyendas urbanas.

4. Información sesgada.
5. Enfoques sensacionalistas.
6. Tratamientos poco rigurosos.
7. Rumores reales o inventados.
8. Datos cocinados.
9. Globos sonda.
10. Ideas, citas o manifestaciones erróneamente adjudicadas a autores.
11. Declaraciones sacadas de contexto.
12. Revelaciones vacías.
13. Mensajes de cuentas falsas o anónimas.
14. Plagios y refritos.
15. Simplificaciones, generalizaciones y desenfoces.
16. Información patrocinada.
17. Publicidad disfrazada de análisis.
18. Opiniones negativas de supuestos clientes.

Alcorta encuentra diferencias entre las noticias falsas y los bulos (1 y 2), definiendo a las primeras como “[...] sucesos o declaraciones inventadas que se presentan en medios de comunicación [...]” y a los segundos como “[...] noticias un tanto chocantes”, que afectan de modo directo a alguna persona, institución, empresa o asociación y le adjudican una declaración, comportamiento o decisión que la deja en mal lugar”.

Este autor define “las leyendas urbanas” (3), como informaciones que sostendrían que “[...] detrás de un problema o amenaza que ya viene de lejos hay una explicación que denota la existencia de una conspiración o la acción de poderes ocultos.” Entiende la “información sesgada” (4) como “[...] versiones de los hechos acontecidos que se enfocan siempre de la manera que mejor ayuda a una causa ideológica, pretensión o proyecto”.

Sobre lo que denomina “enfoques sensacionalistas” (5), Alcorta se refiere a presentaciones que potencian solo aquello de los hechos que resulta más morboso, “[...] con el fin de que protagonice una información atractiva con potencial adictivo”. Por “tratamiento poco riguroso” (6), contempla el rango de las “adulteraciones informativas” que se producen cuando, cita ejemplos, existe una declaración de alguien que acusa a otra persona, y se presenta lo que dice como si hubiera ocurrido en la realidad, cuando se da por probado lo que solo es una sospecha o cuando se

confunde información con opinión en un grado que excede la respetable visión subjetiva.

Este punto deja visible la posibilidad de *fake news* por error periodístico. Aunque no es muy frecuente, en el escenario de la opinión pública venezolana se han registrado casos, tales como estos:



Fuente: Observatorio Venezolano de Fake News. Tuit disponible en: <https://publish.twitter.com/?query=https%3A%2F%2Ftwitter.com/ObservatorioFN>



Fuente: Observatorio Venezolano de Fake News. Documento disponible en línea en: <https://publish.twitter.com/?query=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2FObservatorioFN%2Fstatus%2F1163625072579493888&widget=Tweet> Fecha de recuperación: 24 de julio de 2020.

Como “rumores reales o inventados” (7), Alcorta entiende “[...] las noticias basadas en rumores en la que su autor confirme su acierto al cabo de unos días, pero si se sustentaron en bases endebles o inexistentes, su propia presentación habrá sido falsaria [...]”, y destaca el potencial pernicioso en imagen y reputación de las personas involucradas en el contenido, el hecho de incurrir en este tipo de noticias como práctica, para dejar suelta información sin confirmar.



Fuente: Observatorio Venezolano de Fake News. Documento disponible en línea en: <https://publish.twitter.com/?url=https://twitter.com/ObservatorioFN/status/1185660751521996804> Fecha de recuperación: 24 de julio de 2020

Nótese que en el anterior, también aplicaría la clasificación de error en el criterio periodístico. El autor también se refiere a un *fake news* de tipo “Datos cocinados” (8), que define como “[...] aportaciones derivadas de fórmulas de cómputo o de reglas de estimación que se presentan como objetivas (reales o bien fundamentadas), pero en las que el enfoque se estira o el criterio se fuerza para que el resultado obtenido no se aleje en exceso del que interesaría a quien encarga el trabajo”. Además, también menciona a los “Globos Sonda” (9), de similar concepto a los globos de ensayo anteriormente descritos en este texto. El número 10 de su clasificación, “ideas, citas o manifestaciones erróneamente atribuidas a autores”, las limita a frases, citas que se adjudican a personajes actuales o históricos sin que haya prueba de autenticidad, con potencial de generar leyendas urbanas.

ESTUDIOS

También descarta Alcorta las declaraciones sacadas de contexto (11), describiéndolas como “[...] extractos de declaraciones no ficticias, pero que se aíslan del resto del comunicado o exposición de ideas efectuado por el autor para que lo transmitido por este adquiriera una connotación que no tenía”. Estas descontextualizaciones las limita a las palabras, pero en la práctica son numerosos los casos de descontextualizaciones de fotos o videos trasladados artificialmente a otros contextos espaciales o temporales. Esta exposición de Alcorta recuerda ideas de Domenach (1950), quien señaló que el cortar frases y desvincular citas de contexto eran herramientas empleadas para “dirigir espíritus” en el manejo de propaganda política por parte de regímenes. Ejemplos de descontextualizaciones de fotos, palabras, hay varios en los bulos que circulan en Venezuela.

Circula este mensaje que genera expectativas con respecto a la convocatoria del #10mar

La imagen es de una rueda de prensa de Simonovis el 26/06/19 transmitida por @NTN24

bit.ly/32QX1A9

IVAN SIMONOVIS MANDA CLARO MENSAJE A LOS VENEZOLANOS " YA ACORDE TODO CON EL PRESIDENTE TRUMP, LA LIBERTAD ESTA CERCA VENEZUELA PREPARADOS PARA ESTE 10 DE MARZO"



Fuente: Observatorio Venezolano de Fake News. Documento disponible en: <https://publish.twitter.com/?query=https%3A%2F%2Fpublish.twitter.com%2FObservatorioFN%2Fstatus%2F1236788788241694721&widget=Tweet> Fecha de recuperación: 24 de julio de 2020.

Otras clasificaciones del autor, el apartado para las revelaciones vacías (12), que define como un “[...] fragmento de algo que alguien, no se sabe quién, dijo o escribió, no se sabe cuándo ni dónde, pero se le identifica de modo genérico como un político de derechas, o de izquierdas, o de un partido concreto, o como un cargo de un organismo o institución nacional o internacional, o como un empresario, un artista, un reclutador laboral, un directivo o ejecutivo”. En esa clase estarían numerosos mensajes de audio y texto, en su minoría videos, con personas que, supuestamente, trabajan desde algunas instituciones o tienen “un dato” de lo que está pasando y lo expresan para “alertar” y “alarmar” a las comunidades sobre determinados problemas. Así han corrido mensajes en Venezuela, incluso importados de otros países, tales como el de un supuesto médico que, apelando a la emocionalidad, rompe en llanto para alertar sobre la crisis por el COVID-19:



Video viral: “Médico se quiebra y pide tomar agua caliente” para prevenir el coronavirus

Publicado por: Lina Pérez Pest: on; 19 julio, 2020. Em: #EsFake, Coronavirus, Cotejos Breves
Sin Comentarios

- El video difundido entre usuarios de WhatsApp en Venezuela contiene información desechada por la comunidad científica
- El material fue difundido por la compañía peruana de Telecomunicaciones Noel en el mes de marzo. Un miembro de la directiva admitió que el video contiene “ideas erradas” y dijo desconocer la identidad del protagonista

Fuente: Cotejo. Documento disponible en línea en <https://cotejo.info/2020/07/video-medico-se-quiebra-pide-tomar-agua-caliente-para-prevenir-coronavirus/> Fecha de recuperación: 24 de julio de 2020.

También destaca en la taxonomía de Alcorta los mensajes desde cuentas falsas o anónimas (13), plagios (14), simplificaciones y generalizaciones (15), aunque temáticamente esto puede incluir temas desde algunas clases de *fake news* políticos ya descritos. Hacia el final de esta clasificación algunas variantes, como la de tipo

guerra comercial, que contemplan en los números 16, 17 y 18, las cuales aluden a daños en la reputación comercial o publicidad encubierta. En algunas naciones hispanoamericanas se han hecho presentes algunos *fishing* para captar datos de incautos que caen en supuestos premios de índole comercial. No los menciona Alcorta, pero tendrían el propósito, también, de desprestigiar a algunos competidores, como lo menciona en estas últimas categorías.

Melissa Zimdars (2016) es otra de las autoras que hace mención a la categoría sátira y al método de descontextualización, al ofrecer una clasificación de portales web que emiten desinformación en forma de *fake news*. Menciona en su taxonomía cuatro categorías:

- Sitios web falsos, o regularmente engañosos, que se comparten en Facebook y las redes sociales.
- Sitios web que pueden distribuir información engañosa y/o potencialmente poco confiable.
- Sitios web que a veces utilizan titulares *click-bait-y*, y descripciones de redes sociales.
- Sitios de sátira y/o comedia, que pueden ofrecer importantes (y entretenidos) comentarios críticos sobre la política y la sociedad.

La proliferación de *fake news* durante la campaña presidencial de Estados Unidos de 2016 fue analizado por la *Columbia Journalism Review* (2016). A partir de lo ocurrido, detectó seis tipos:

1. Material auténtico usado en el contexto equivocado. (Lo que hemos llamado descontextualización en otras taxonomías).
2. Supuestos sitios de noticias que se hacen pasar por medios que ya existen. (Se trata de una usurpación de medios y esta clase de bulos podría ser incluido en el *modus operandi* de usurpación).
3. Sitios web de *fake news*, algunos creados para ganar dinero.
4. Información falsa. Gráficos, imágenes y videos con información falsa, proclive de ser viralizada.

5. Imágenes, textos y videos con contenido manipulado. (Es recurrente el constructo sobre manipulación –como montaje– en buena parte de las descripciones sobre mentir y desinformación).

6. Parodia.

UN FILTRO PARA CERNIR TIPOS DE MENTIRAS INTENCIONALES Y FALSEOS ORGÁNICOS

El recorrido por diversas clasificaciones permite un panorama amplio sobre los orígenes de ciertas ideas sobre las mentiras en general, así como percibir patrones comunes encontrados en todas las taxonomías, entre ellas las ideas sobre la intencionalidad, la parodia, la mentira dañina, la mentira y el poder, entre otras.

En algunas naciones hispanoamericanas se han hecho presentes algunos *fishing* para captar datos de incautos que caen en supuestos premios de índole comercial. No los menciona Alcorta, pero tendrían el propósito, también, de desprestigiar a algunos competidores, como lo menciona en estas últimas categorías.

Es posible llegar a diversas clasificaciones a partir de estas descripciones, pero encontramos importante que no todo ha sido clarificado, como por ejemplo, una de las representaciones que se propone: el *fake news* por reencuadre.

Visto que en los temas hay ya evidente práctica de la audiencia para saber cuándo se aborda un tema político, cuando uno financiero y cuando uno social, estimamos que la mejor y más necesaria alfabetización sería explicarle al público, cómo opera la mentira en el contenido recibido; esto es, la manera en la cual el contenido percibido falsea la realidad. Nos propondríamos no describir la temática, sino el *modus* en que una unidad podría estar falseando la realidad, sea con intencionalidad o con manejo errático de la información.

Para ello, se proponen cuatro etiquetas –“*Fake News* por manipulación”, “*Fake News* por error”, “No es *Fake*” y “Contenido Engañoso”–, que discriminan entre la intención de manipular manifestada en diversos subterfugios, la posibi-

ESTUDIOS

lidad de falsear la realidad por error, los contenidos engañosos inauditables y la posibilidad de que algo que parezca falso sea cierto, en cuyo caso es preciso aclarar a la audiencia su carácter de veraz. Se propone colocar rótulo mixto, con gran categoría y especificación, tal como se presenta en la tabla siguiente:

FAKE NEWS POR MANIPULACIÓN	FAKE NEWS POR ERROR	NO ES FAKE	CONTENIDO ENGAÑOSO
<ul style="list-style-type: none"> ▶ Descontextualización: empleo de fotos, textos, datos, declaraciones, sonidos, videos, sacados de contexto espacial o temporal. ▶ Sátira alterada: una especificación de la anterior, pero dedicada a la ironía o chiste sacado de contexto y circulado intencionalmente como cierto. ▶ Reencuadre: evento del pasado, presentado, empaquetado o difundido como si se tratase de algo ocurrido en la actualidad. ▶ Usurpación: uso ilegítimo, no auténtico de logo, marca, identidad de persona, institución o sector para hacer creer al receptor que lee o escucha mensaje no emitido en la realidad por el sujeto referido en el contenido. ▶ Invención: noticia, mensaje, texto, video o sonido creación absoluta de artilugio preparado para engañar 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Viralización espontánea: información no curada con error proveniente interpretación accidentada de la realidad por parte de los ciudadanos, viralizada por carga emotiva o contenido sensible. ▶ Fallo periodístico: cabezazo periodístico, deficiente titulación que altera la realidad, error en la documentación de la información, información presentada y desmentida luego por un medio de comunicación, pero ya viralizada como mensaje por redes sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ No es fake: mensaje, información, audio, auténtico, coherente y correspondiente a la realidad. Preferiblemente se empleará para aquellos contenidos que parezcan falsos y que puedan ser interpretados como <i>fake</i> por el público. Lo real a veces supera a la ficción. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Inauditable: luce engañoso, se duda del mismo por la inexistencia o debilidad de las evidencias presentadas, pero no hay evidencias que lo desmientan. ▶ Tratamiento sesgado: Información, mensajes, audios o videos con tratamiento poco responsable, deshonesto, creados con manejo dudoso de la data informativa, tendentes a una narrativa de desinformación. Puede incluir sensacionalismo, palangrismo, sesgo ideológico, irrespeto a derechos humanos y otras falencias.

A MODO DE CONCLUSIONES

A ese juego de sombras se enfrentan los esfuerzos de verificación periodística, sin que ello implique el riesgo de anteponer a una “mentira absoluta” una “verdad absoluta” como –posibilidad que destaca Derrida (1995)– podría arrojar la lógica de la existencia de una como consecuencia de la otra.

Intentar alcanzar la veracidad de las unidades que circulan no es dar con la absoluta verdad, y no podría el resultado de una verificación acercarse al imperativo incondicional que mani-

fiesta Emmanuel Kant sobre la verdad. Citando a Derrida (1995), Kant sacralizaba la verdad y estimaba que mentir era malo, sea cual fuere sus motivaciones y consecuencias, pues la mentira, sostenía, socava el vínculo social de la humanidad.

Frente a hipotéticos laboratorios de campañas de desinformación, con uso de *trols*, *bots* –que tientan a ciudadanos a viralizar falsedades con uso de la emocionalidad, polarización y crispación social–, apenas se hace un incipiente frente en Latinoamérica, desde iniciativas como

Colombia Check, Ecuador Chequea, Cotejo y el Observatorio Venezolano de *Fake News*, por citar solo algunas. También en Europa, portales como el español “Maldito bulo” persiguen mentiras dando ejemplo de apego a la veracidad, con estándares deontológicos de honestidad y precisión de la data.

En distintas iniciativas periodísticas de desmentidos, como los surgidos contra las campañas desinformativas, la evidencia empírica, hasta el presente, señala que lejos de pretenderse una verdad absoluta, apenas se persiguen clarificaciones informativas de unidades engañosas, a partir de verificaciones que permitan conocer si cuentan con atributos tales como correspondencia y coherencia; labor que, en cuanto al desmentir o validar la credibilidad de un mensaje en el ámbito político, debería contar con independencia y pluralidad como valores, para no ser tentados por sesgos derivados del apego ideológico.

No hay absolutos en las verificaciones ni en las versiones de la realidad, producto del esfuerzo deontológico de periodistas y expertos en detección de tendencias inorgánicas o con comportamientos dudosos. Estas categorías están en debate y deben seguir evolucionando, en correspondencia con la realidad cambiante.

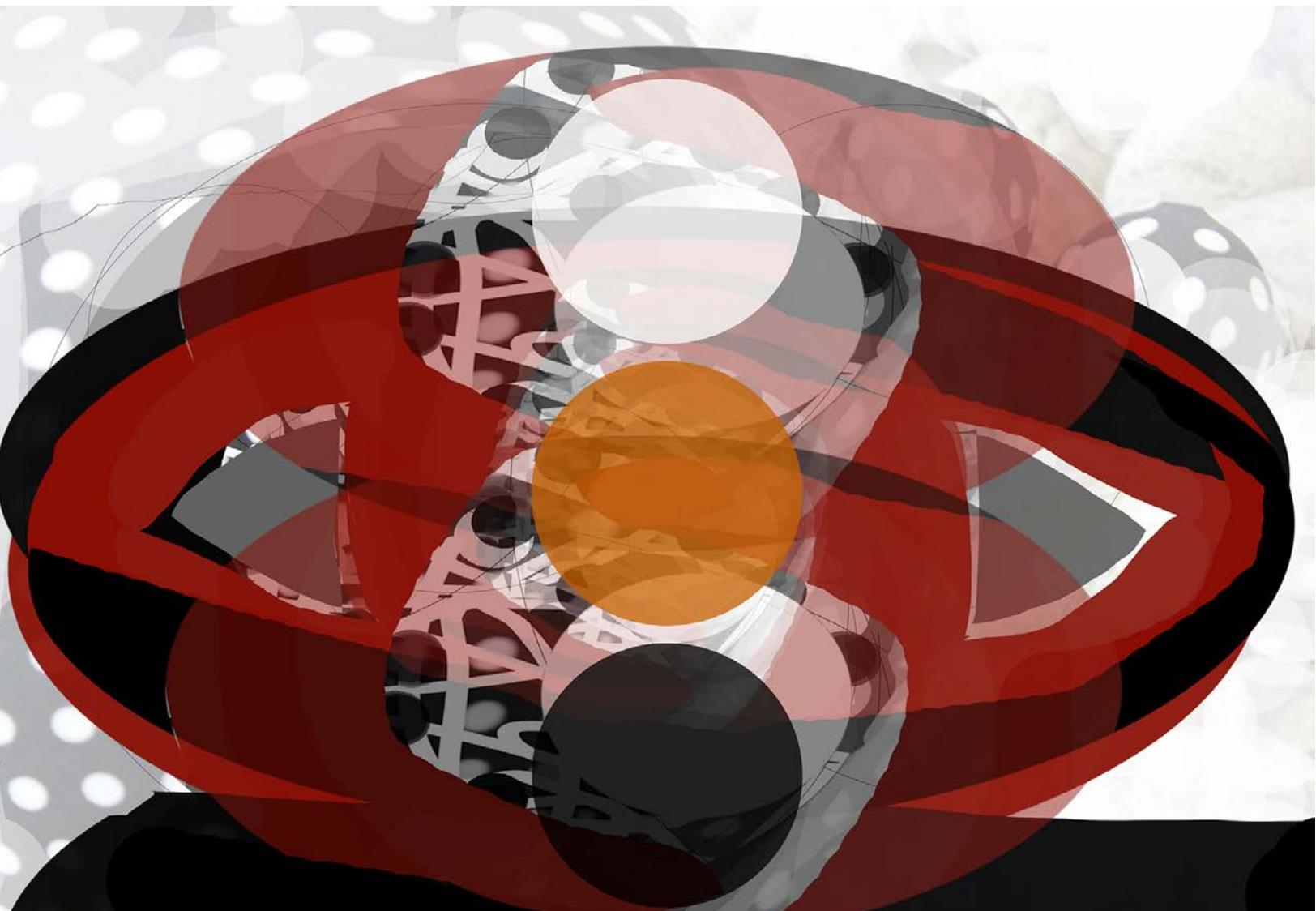
LEÓN HERNÁNDEZ

Periodista, profesor universitario, investigador del Centro de Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello, coordinador del Observatorio Venezolano de *Fake News*, miembro de la cohorte 2016-2017 del programa Next Generation Leaders del McCain Institute de la Universidad de Arizona. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

Referencias

- ALCORTA, C. (2018): *Tipos de información falsa y adulterada*. Portal de Internet Luccla. Documento disponible en línea en: <https://www.luccla.com/12573/tipos-de-informacion-falsa-o-adulterada>. Fecha de recuperación: 24 de julio de 2020.
- CAMPBELL, J. (2006): *Mitos, sueños y religión*. Barcelona: Kairós.
- WARDLE, Claire (14 de marzo de 2017): “Noticias falsas. Es complicado”. *First Draft*. Harvard Kennedy School’s Shorenstein Center. Documento disponible en línea en: <https://es.firstdraftnews.org/2017/03/14/noticias-falsas-es-complicado/>. Fecha de recuperación 23 de julio de 2020.
- GRAMIGNA, R. (2016): “La mentira en San Agustín”. En: Castañares y Maneti. *Historia de la semiótica. Homenaje a Humberto Eco*. Vol. 25. Proyecto editorial DESIGNIS, Argentina. Documento disponible en línea en <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/25.pdf> Fecha de recuperación: 20 de julio de 2020.
- DERRIDA, J. (1995): Conferencia dictada en Buenos Aires en 1995, organizada por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Universidad de Buenos Aires. Edición digital de *Derrida en castellano*. Documento disponible en línea en <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mentira.htm>. Fecha de recuperación: 20 de julio de 2020.
- DOMENACH, J. (1968): *La propaganda política*. Cuarta edición en Español. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. [Documento en línea disponible en: http://www.archivochile.com/carril_c/cc2013/cc_2013_00008.pdf] Fecha de recuperación: 3 de agosto de 2018.
- HERNÁNDEZ, L. (2020): “Contenidos falseados y fakecracia, términos contra un juego de sombras”. En: Torrealba, M., Hernández, L. y Cañizález, A. *La mentira en la censura*. Publicaciones UCAB.
- KRAUZE, E. (2011): *Redentores, ideas y política en América Latina*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- MARTIN, L. (2019): *El concepto de mentira política organizada por Hannah Arendt*. En: *Foro Interno. Anuario de Teoría Política*. Ediciones Complutense. Documento en línea disponible en: <file:///C:/Users/spbot/Downloads/La%20mentira%20organizada%20en%20Hannah%20Arendt.pdf> Fecha de recuperación: 20 de julio de 2020.
- MITRE FERNÁNDEZ, E. (2011): “Mentira frente a verdad en las disputas medievales entre católicos y heréticos”. En: *Revista de Ciencias de las Religiones*, Universidad Complutense de Madrid. Documento en línea disponible en <file:///C:/Users/spbot/Downloads/37700-Texto%20del%20art%C3%ADculo-42110-1-10-20111118.pdf>. Fecha de recuperación: 20 de julio de 2020.
- VIDE RODRÍGUEZ, V. (2016): “Análisis filosófico y teológico de la mentira desde los actos del habla”. En: revista *Perseitas*. Universidad Católica Luis Amigo, España. Documento disponible en línea en <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4989/498952389004/html/index.html>. Fecha de recuperación: 20 de julio de 2020.
- POLYAKOVA, A.; BOYER, Spencer (2018): *The future of political warfare: Russia, the West, and the coming age of global digital competition. The New Geopolitics*. Europe. Robert Bosh Foundation, Transatlantic Initiative.
- RUBIN, V., CHEN, Y. y CONROY, N. (2017): *Automatic deception detection: methods for finding fake news*. Research Gate. Documento disponible en línea en: https://www.researchgate.net/publication/281818865_Automatic_Deception_Detection_Methods_for_Finding_Fake_News Fecha de recuperación: 24 de junio de 2020.
- ZIMDARS, M. (2016) *False, misleading, clickbait-y and satirical news*. Documento disponible en línea en: <https://d279m997dpfwgl.cloudfront.net/wp/2016/11/Resource-False-Misleading-Clickbait-y-and-Satirical-%E2%80%9CNews%E2%80%9D-Sources-1.pdf>. Fecha de recuperación: 24 de junio de 2020.

ESTUDIOS



Galería de papel. *Serie Expansión XXXIV*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

La situación del periodismo en Venezuela (2015 a 2019)

PRINCIPALES HALLAZGOS Y ACCIONES DE DIFUSIÓN Y CAPACITACIÓN VINCULADAS

GLORIA CARRASCO • MEDIANÁLISIS

Se trata de una investigación que tiene sus antecedentes. En el año 2015 la ONG Medianálisis inició una indagación acerca del periodismo en Venezuela y conocer cómo el mismo se ha venido desarrollando dentro del proceso político que vivimos en el país. Ahora, con este estudio que abarca cinco años de investigación, se pretende mostrar los más significativos indicadores de la situación del periodismo en tres niveles: las condiciones laborales y de agremiación, la línea editorial y el tema crítico de la censura y la autocensura que sufre el medio y el periodista.

Abstract

This research has its antecedents. In 2015, the NGO Medianálisis began an investigation about journalism in Venezuela and learned how it has evolved within the political process lived in the country. With this study which covers five years of research, it is intended to show the most significant indicators of the situation of journalism at three levels: the labor and union conditions, the editorial line and the critical issue of censorship and self-censorship suffered by the media and the journalist.

En un marco de vulneración a la libertad de información en Venezuela, denominada por Bisbal como “autoritarismo comunicacional” (Bisbal, 2015a y 2015b; Bisbal y Cañizalez, 2018) que busca impedir a los medios de comunicación el desarrollo de su poder comunicativo para la construcción de ciudadanía y el fortalecimiento de la democracia (Carrasco, 2018), Medianálisis inició, en el año 2015, el estudio sobre la situación del periodismo en aras de cumplir con su objetivo principal, que no ha

sido otro que favorecer la participación de los medios de comunicación e información y de sus principales operadores, en la creación de mejores escenarios para la práctica periodística como labor intermediadora y catalizadora de la democracia.

Nos planteamos indagar, a partir de una encuesta estructurada aplicada a periodistas que trabajan en espacios de información y opinión, el entorno interno de periodistas y medios de comunicación y su relación con el contexto

ESTUDIOS

externo (Medianálisis, 2015 al 2019). Para esta síntesis de cinco años de investigación presentaremos, en primer lugar, el abordaje metodológico de la investigación, para luego mostrar los principales indicadores de la situación del periodismo en Venezuela en tres áreas fundamentales. La primera, las condiciones laborales y de agremiación de los periodistas; la segunda, la línea editorial y las respuestas del contexto externo; en tercer lugar, la censura, autocensura y autorregulación en la producción periodística. Finalmente, compartiremos las principales acciones de difusión de los datos y de formación de los actores clave en los temas identificados como prioritarios por la investigación.

Para esta síntesis de cinco años de investigación presentaremos, en primer lugar, el abordaje metodológico de la investigación, para luego mostrar los principales indicadores de la situación del periodismo en Venezuela en tres áreas fundamentales.

EL ABORDAJE METODOLÓGICO

El estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela se basó en una encuesta muestral estructurada aplicada “cara a cara” con un promedio de 51 ítems (fluctuó entre 50 y 52) en las ocho ciudades más pobladas del país donde se concentra la mayor cantidad de medios de comunicación: Barcelona-Puerto La Cruz, Barquisimeto, Caracas, Ciudad Guayana-Puerto Ordaz,

Maracaibo, Maracay, Valencia y San Cristóbal. El instrumento fue aplicado a periodistas que trabajan en espacios de información y opinión en medios impresos, radiofónicos, televisivos y digitales. Ello, según un muestreo semiprobabilístico que garantizó la selección aleatoria de los medios de comunicación y una selección por disponibilidad de una cuota variable de periodistas (entre dos y cuatro), según la cantidad de cada tipo de medio (a mayor cantidad de medios menor fue la cuota y viceversa).

A través de la encuesta obtuvimos, en promedio, la opinión de 365 periodistas cada año. De ellos, alrededor del 49 % hombres y 51 % mujeres; alrededor de la mitad con menos de 30 años de edad, un 42 % ubicado en Caracas y un 58 % en el resto del país; cumplían funciones variadas: reporteros de calle, redactores, columnistas, anclas, editores/jefes.

LA SITUACIÓN LABORAL Y DE AGREMIACIÓN DE LOS PERIODISTAS

Más de la mitad de los periodistas declaró ingresos hasta de dos salarios mínimos integrales (SMI) en los primeros trimestres de los años 2015, 2017 y 2018, lo que varió en los años 2016 y 2019, cuando alcanzó hasta cuatro SMI. Sin embargo, ello no se traduce en mejoría alguna ya que la situación de inflación acelerada desde el año 2013 e hiperinflación desde el año 2017,¹ conllevó a la pulverización del salario mínimo integral y su capacidad adquisitiva estuvo muy por debajo del costo de la canasta básica. La situación es muy parecida en hombres y en mujeres, con excepción del año 2016, en el que las cifras muestran un mayor porcentaje de mujeres con los más bajos ingresos.

En el año 2015, se requería de ocho salarios mínimos², mientras que en el año 2019, esta cifra era de ochenta (CENDAS, 2016, 2019) por lo que, aún considerando el salario mínimo integral, podemos hablar con propiedad de la pauperización de los profesionales del periodismo. Ello no es diferente a lo que se viene viviendo en Venezuela en otras profesiones, solo que en este caso dicha situación, además atenta contra la independencia del ejercicio periodístico. (Ver tabla 1).

GRÁFICO 1:

UBICACIÓN Y PROPORCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS MUESTRAS OBTENIDAS



Se entrevistó anualmente a un promedio de 365 periodistas, ubicados en:

Gran Caracas: 42%

Resto del país: 58%

Barquisimeto, Ciudad Guayana, Barcelona, Maracaibo, Maracay, San Cristóbal, Valencia.

TABLA 1: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS POR SALARIO MÍNIMO INTEGRAL (SMI) Y SEXO

	2015		2016		2017		2018		2019	
	Hombres	Mujeres								
Hasta 2 SMI	52 %	54 %	25 %	35 %	76 %	78 %	57 %	54 %	39 %	39 %
Mas de 2 y hasta 4	35 %	34 %	47 %	47 %	15 %	13 %	29 %	29 %	32 %	32 %
Mas de 4	13 %	12 %	28 %	18 %	9 %	9 %	15 %	17 %	30 %	29 %

Fuente: Medianálisis.

La situación anterior conllevó al pluriempleo y pluriactividad para garantizar la subsistencia evidenciada en un 60 % promedio de periodistas que tenían dos o más trabajos en estos años de estudio, situación potencialmente amenazante para la calidad periodística. (Ver tabla 2).

TABLA 2: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS CON DOS O MÁS TRABAJOS

Años	Sujetos	Dos o + trabajos
2015	377	61,0 %
2016	365	66,0 %
2017	368	62,5 %
2018	350	55,8 %
2019	365	59,5 %

Fuente: Medianálisis.

Además de la situación laboral descrita, encontramos otra debilidad: su insuficiente agremiación. En promedio, uno de cada dos periodistas está colegiado y uno de cada siete está sindicalizado como puede apreciarse en la tabla número 3.

TABLA 3: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS SEGÚN AGREMIACIÓN (PORCENTAJE DE RESPUESTAS)

Años	Sujetos	Colegiados	Sindicalizados
2015	377	44,6 %	12,7 %
2016	365	51,3 %	11,0 %
2017	368	51,8 %	19,5 %
2018	350	46,6 %	16,0 %
2019	365	41,9 %	16,7 %

Fuente: Medianálisis.

LA LÍNEA EDITORIAL Y EL CONTEXTO EXTERNO

Un aspecto fundamental que describe la situación interna de los medios es la toma de decisiones editoriales, puesto que ellas reflejan la orientación en el quehacer periodístico. En este sentido, los datos señalan que bastante más de la mitad de las respuestas, un 61 % en promedio, apuntan que estas decisiones reflejan una visión plural sobre el acontecer nacional. Por el contrario, el 39 % no expresa este valor fundamental del periodismo, aunque al cierre de este ciclo hay una leve recuperación de la independencia, cuya mayor amenaza se observó en el año 2017. (Ver tabla 4).

TABLA 4: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS CUYO MEDIO PRINCIPAL TOMA DECISIONES EDITORIALES PLURALES

Años	Sujetos	Decisiones plurales
2015	377	65,5 %
2016	365	56,6 %
2017	368	54,1 %
2018	350	58,0 %
2019	365	68,2 %

Fuente: Medianálisis.

La línea editorial expresada en la pluralidad de las decisiones editoriales tuvo consecuencias en el contexto externo. En la tabla 5 observamos cómo la magnitud de los problemas asociados a ella, se mantiene en proporciones cercanas a la tenencia de una línea plural, con la excepción del primer año. En promedio, 47 % de los encuestados afirmaron haber sufrido algún tipo

ESTUDIOS

de dificultades, como agresiones a ellos o al medio de comunicación y, de tipo administrativa e incluso penal, tales como dificultades de acceso a recursos públicos o sanciones. El incremento de dichos problemas en el quinquenio alcanza un índice de 163 %.

TABLA 5: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS CUYO MEDIO PRINCIPAL HA TENIDO PROBLEMAS ASOCIADOS A LA LÍNEA EDITORIAL

Años	Sujetos	Problemas por línea editorial
2015	377	23,6 %
2016	365	45,8 %
2017	368	40,5 %
2018	350	61,0 %
2019	365	62,7 %

Fuente: Medianálisis.

TABLA 6: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS AFECTADOS POR ALGÚN TIPO DE AGRESIÓN PERSONAL O AL MEDIO

Años	Sujetos	Afectados por agresiones
2015	377	35,5 %
2016	365	45,8 %
2017	368	51,1 %
2018	350	46,3 %
2019	365	60,3 %

Fuente: Medianálisis.

TABLA 7: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS QUE ATRIBUYEN LAS AGRESIONES A ACTORES GUBERNAMENTALES Y A AGENTES DESCONOCIDOS

Años	Objeto de agresiones	Atribuye agresión al Estado	Agentes desconocidos	No responden
2015	146	NI	NI	NI
2016	167	37,3 %	31,7 %	27,9 %
2017	185	57,7 %	38,4 %	0,8 %
2018	193	50,6 %	43,8 %	0,0 %
2019	242	60,7 %	24,5 %	0,0 %

Fuente: Medianálisis (esta pregunta se incorporó en el año 2016).

Los periodistas que han sido afectados por agresiones a ellos, a algún compañero o al medio, ha ido incrementándose progresivamente desde 36 % hasta 60 % en el quinquenio. Alrededor de la mitad de estas agresiones se atribuyen claramente a factores gubernamentales, específicamente a la acción de cuerpos de seguridad del Estado y de grupos pro oficialistas de alguna manera coordinados por actores gubernamentales. Cabe destacar que en el año 2016, un número importante de encuestados se abstuvo de responder y otro, de dimensión considerable, menciona a agentes desconocidos como actores de las agresiones. (Ver tablas 6 y 7).

La asunción de decisiones editoriales plurales que muestren la diversidad de puntos de vistas en una sociedad, es uno de los principios más importantes del periodismo independiente. Los datos muestran una desviación importante de esta norma fundamental que se expresa en dos de cada cinco periodistas. La alta prevalencia de problemas asociados a la línea editorial y de agresiones a medios y a periodistas conforman un contexto adverso a la libertad de prensa.

LA CENSURA, LA AUTOCENSURA Y LA AUTORREGULACIÓN

Algunas veces es necesario limitar, modificar u omitir una información verificada para proteger a la fuente, por respeto a los derechos de los menores de edad, para mejorar sustantivamente la redacción o porque otras noticias pasan a ocupar una prioridad mayor en la agenda noticiosa. En estos casos hablamos de autorregula-

ción, proceso indispensable para garantizar la calidad periodística. Cuando las modificaciones se hacen para evitar agresiones a medios o a periodistas o para proteger los intereses de un sector distinto a las audiencias y que pueden representar intereses económicos, partidistas o ideológicos, estamos frente a la censura que puede ser aplicada por el medio a sus periodistas como parte de un proceso de autocensura, ante un contexto externo adverso signado por problemas y agresiones.

El porcentaje de periodistas que reciben instrucciones significativas para modificar u omitir una información ya verificada, constituye alrededor de una tercera parte desde el año 2015 hasta el 2018, pero ello se incrementa en el año 2019. Las razones de los medios de comunicación para hacer dichos cambios son, principalmente, de censura y no de regulación (esto no se pudo clasificar en los dos primeros años), hasta el año 2018, ya que en el 2019 hubo mayor énfasis en preservar la calidad periodística garantizando derechos de las fuentes. Sin embargo, el porcentaje de no respuesta en esta última edición del estudio, pudiese estar indicando autocensura del propio encuestado para tratar el tema indagado. (Ver tabla 8)

Los ejemplos más frecuentemente suministrados por esa tercera parte de periodistas que está sometida a la censura fueron, entre otros:

[...] no se puede decir dictadura, no mencionar a Capriles, no referirse a Guaido como presidente (ambos líderes de la oposición), ser cuidadosos al hablar de la oposición, no hablar de personajes públicos, no cubrir marchas de oposición, no hablar de ineficiencia pública, evitar temas políticos.

Los datos cuantitativos y cualitativos expresan una estrategia de coerción de los medios que combina las sanciones, amenazas y agresiones analizadas más arriba, con la autocensura por parte de los medios de comunicación en respuesta a lo anterior.

LA DIFUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Estos años de estudio de la situación del periodismo en Venezuela han mostrado que la mayoría de los periodistas ejercen su profesión en condiciones de precariedad económica y que la línea editorial de los medios enfrenta diversos problemas, entre los cuales las agresiones a periodistas y a medios cobran una dimensión importante. Aunque predomina ligeramente una línea editorial plural, ello no es suficiente, y como la autocensura tiene expresiones importantes, la información que se coloca en el espacio público difícilmente brinda suficiente garantía de acceso a una información veraz, transparente y plural a la ciudadanía.

La situación diagnosticada demanda de estrategias de solución articuladas entre los distintos actores involucrados. Con la intención de inte-

TABLA 8: DISTRIBUCIÓN ANUAL DE PERIODISTAS SEGÚN RECIBEN O NO, INSTRUCCIONES SIGNIFICATIVAS PARA MODIFICAR U OMITIR INFORMACIÓN A PUBLICAR YA VERIFICADA (PREGUNTA DE RESPUESTAS MÚLTIPLES)

Años	No recibe instrucciones	Recibe instrucciones significativas			No responde
		Solo por censura	Por censura y autorregulación	Se desconoce	
2015	61,5 %	No se exploró		37,4 %	1,1 %
2016	69,0 %	No se exploró		28,55 %	2,5 %
2017	66,0 %	25,3 %	6,0 %		2,7 %
2018	61,1 %	18,3 %	14,6 %		6,0 %
2019	23,6 %	20,0 %	37,5 %		18,1 %

Fuente: Medianálisis (esta pregunta se incorporó en el año 2016).
 Nota: las instrucciones solo por autorregulación se dan en menos del 2 % de los encuestados.

ESTUDIOS

grar esfuerzos, Medianálisis desarrolló durante estos cinco años una intensa actividad de difusión de los resultados y de creación de capacidades. La tabla 9 muestra la acción emprendida con la finalidad de dar a conocer los resultados de la investigación, reflexionar sobre ellos e incidir a través de procesos formativos en la profundización de los significados de los mismos y en la adquisición de herramientas y definición de estrategias para mejorar la labor periodística. Un total de 144 acciones desarrolladas estos cinco años, 27 de ellas de alcance nacional, centradas en la generación de productos escritos y participación en congresos especializados sobre comunicación. El resto de los eventos tuvieron alcance local, cubriendo buena parte del territorio venezolano.

Sin duda, estamos ante una gran presión externa, fundamentalmente de tipo gubernamental, que busca limitar o impedir que se manifiesten las distintas visiones del acontecer nacional, bajo una estrategia de “Autoritarismo Comunicacional” (...)

En materia de difusión, se generaron 2,4 artículos de prensa en promedio cada año y 2,6 productos académicos (informes técnicos divulgados en el portal web de Medianálisis y artículos publicados en revistas especializadas). Así mismo, se desarrolló una campaña de difusión presencial a través de foros, jornadas y participación en congresos a razón de 1,4 eventos anuales con una cobertura promedio de 97 participantes por año.

La capacitación se desarrolló en once de las veinticuatro entidades federales que conforman el país, a saber: Distrito Capital con la capital de la República (Caracas) y los estados Anzoátegui, Aragua, Bolívar, Carabobo, Cojedes, Lara, Mérida, Portuguesa, Sucre y Zulia. En estas entidades tenemos las mayores concentraciones de población y de medios de comunicación. Se desarrollaron dos estrategias dirigidas a estudiantes y profesores de comunicación social, periodistas, dueños y directivos de medio, representantes de gremios y sindicatos. La primera, más centrada en la sensibilización

acerca de la situación del periodismo a través de ponencias, conversatorios y charlas, con un promedio de 8,4 eventos y una cobertura de 359 asistentes anuales. La segunda estrategia, con la finalidad de crear capacidades para enfrentar la situación del periodismo diagnosticada, mediante talleres teórico-prácticos a razón de doce talleres con cobertura promedio de 228 participantes anualmente.

En la producción de los materiales, realización de eventos de difusión, sensibilización y capacitación, vale destacar el papel de las alianzas de Medianálisis con nueve universidades, tres centros de investigación y trece medios de comunicación.

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL ALCANCE DEL ESTUDIO

El estudio permitió develar situaciones internas que atentan contra la calidad periodística, tales como los bajos ingresos, el pluriempleo y la pluriactividad, así como la debilidad organizativa de gremios y sindicatos e informa acerca de los asuntos pendientes por resolver en cuestiones laborales y de agremiación de periodistas.

El análisis del contexto externo muestra la presencia de problemas asociados a la línea editorial de los medios, entre los cuales las agresiones directas a medios y a periodistas cobran una dimensión incremental que va más allá de lo casual; con más razón, cuando en el seno de los equipos editoriales se gesta la autocensura y se observa una respuesta, también creciente, casi obsesiva de autorregulación ante una información ya verificada. Algunos encuestados describieron la situación como “Estar caminando sobre un terreno minado”. Sin duda, estamos ante una gran presión externa, fundamentalmente de tipo gubernamental, que busca limitar o impedir que se manifiesten las distintas visiones del acontecer nacional, bajo una estrategia de “Autoritarismo Comunicacional”, como lo plantea Bisbal (*Op. cit.*) y ante la cual es necesario el rescate del periodismo como herramienta de interpretación plural de la realidad.

A partir de los resultados del estudio de la situación del periodismo en Venezuela y mediante acciones de difusión y formación, Medianálisis incidió en la toma de conciencia

TABLA 9: EVENTOS DE DIFUSIÓN Y FORMACIÓN EN TORNO A LOS RESULTADOS DEL ESTUDIO DE LA SITUACIÓN DEL PERIODISMO EN VENEZUELA EN EL QUINQUENIO 2015-2019

ESTUDIOS

	Tipo de Evento	Nº	%	Temas	Actores	Alcance
Divulgación de Resultados	Informes técnicos	7	4,9 %	2 presentaciones en powerpoint (2015 y 2016) y 3 documentos word sobre resultados del estudio ³ , <i>Perspectivas de actores clave sobre la situación del periodismo en Venezuela</i> ⁴ y, por último, el presente informe.	N/A	Nacional
	Artículos Académicos	6	4,2 %	“Periodismo en transición” ⁵ , “El periodismo en condiciones precarias” ⁶ . “Menos autocensura y más autorregulación” ⁷ , “Los periodistas en Venezuela: entre el acoso y la pauperización” y “El poder comunicativo en un contexto de limitaciones a la libertad de expresión” ⁸ , “El periodismo en Venezuela en un quinquenio de retroceso de la libertad de expresión: 2015 a 2019” ⁹	N/A	Nacional
	Artículos de Prensa	12	8,3 %	“El periodismo en Venezuela se ejerce en precarias condiciones”, “Tareas pendientes del periodismo”, “Cuando el periodismo es noticia: agresiones y condiciones precarias asedian a medios y periodistas” ¹⁰ .	N/A	Nacional
	Foros y Jornadas	6	4,2 %	Modelo autoritario de comunicación, la situación del periodismo en Venezuela	174	Lara, Carabobo
	Congresos	2	1,4 %	Los derechos humanos en Venezuela: el papel del periodismo y la comunicación. Desafíos del Periodismo en Venezuela.	310	Nacional
	Conversatorios	4	2,8 %	Se discutió sobre la situación actual del periodismo en Venezuela, el cómo afrontar situaciones de crisis con las nuevas TIC. Presentación y discusión en profundidad del documental sobre el papel de los medios digitales.	63	Lara
	Ponencias	15	10,4 %	Realidad de los medios: panorama actual de la situación política-mediática-publicitaria en Venezuela. Presentación de resultados del estudio sobre situación del periodismo, cómo afrontar situaciones de crisis con las nuevas TIC.	694	Caracas, Lara, Carabobo, Portuguesa, Anzoátegui y Bolívar.
	Charlas	33	22,9 %	Contexto actual, desafíos y oportunidades del periodismo. Presentación de los resultados de la investigación sobre la Situación del periodismo en Venezuela. Uso responsable y ético de las redes sociales dentro del ejercicio periodístico.	1036	Caracas, Lara, Cojedes, Mérida, Zulia, Carabobo y Bolívar.
	Talleres	60	41,7 %	Herramientas de investigación, acceso a la información y presentación de la información de forma fundamentada en un contexto de mucha censura y conflictividad.	1138	Caracas, Cojedes, Lara, Aragua, Zulia, Portuguesa, Sucre y Carabobo.
	Total	144	100 %		3415	Local y nacional

ESTUDIOS

sobre la misma en un número importante de actores clave y contribuyó a crear capacidades en operadores del periodismo para el manejo de la información y la creación de condiciones de seguridad. Es necesario seguir trabajando en el fortalecimiento del periodismo independiente y en la autorregulación como mecanismo de garantía de calidad periodística. Todo ello, en aras de la habilitación de la ciudadanía para el ejercicio de su derecho a la información y de la creación de un espacio público plural, como principales cimientos de la democracia.

GLORIA CARRASCO

Psicóloga Social. Profesora de postgrado en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Católica Andrés Bello. Miembro fundador de la ONG Medianálisis.

MEDIANALISIS

Un equipo de profesionales venezolanos de diversas áreas del conocimiento interesados en incidir en el funcionamiento de los medios, en la práctica periodística y en los procesos sociales relacionados con la comunicación.

Referencias

- BISBAL, M. (2015 a): “Estrategia de la des-información”. Artículo con fecha 27 08 2015, consultado el 30 10 2015 en: <http://prodavinci.com/blogs/estrategia-de-la-des-informacion-por-marcelino-bisbal/>
- (2015 b): *Autoritarismo comunicacional. Dimensiones del control*. Caracas: Libros El Nacional.
- BISBAL, M. y CAÑIZÁLEZ, A. (2018): Venezuela bajo el autoritarismo comunicacional de Maduro. En: Carrasco, G. y Cañizález, A. (2018, Coord.) *El periodismo en Venezuela. Los años duros*. Caracas: abediciones. Universidad Católica Andrés Bello. Pp. 17 a 46.
- CARRASCO, G. (2018): “El poder comunicativo en un contexto de limitaciones a la libertad de expresión”. En: Carrasco, G. y Cañizález, A. (2018, Coord.) *El periodismo en Venezuela. Los años duros*. Op. cit. Pp. 73 a 94.
- MEDIANÁLISIS (2015): Base de Datos Estudio de la Situación del Periodismo. Documento Excel, carpeta Estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela/Investigaciones/2015: Autor
- (2016): Base de Datos Estudio de la Situación del Periodismo. Documento Excel, carpeta Estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela/Investigaciones/2016: Autor

- (2017): Base de Datos Estudio de la Situación del Periodismo. Documento Excel, carpeta Estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela/Investigaciones/2017: Autor
- (2018): Base de Datos Estudio de la Situación del Periodismo. Documento Excel, carpeta Estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela/Investigaciones/2018: Autor
- (2019): Base de Datos Estudio de la Situación del Periodismo. Documento Excel, carpeta Estudio de la Situación del Periodismo en Venezuela/Investigaciones/2019: Autor

Notas

- 1 En el documento de “Acuerdo sobre la inflación y su incidencia social en la familia venezolana”, la Asamblea Nacional destaca que la inflación comenzó a acelerarse en el año 2013, presentando en el 2015 un índice de 181 % anual. En un reporte reciente del diputado Ángel Alvarado, representante de la Comisión de Finanzas de la Asamblea Nacional, expresa que el año 2019 cerró con una inflación acumulada de 7.374 %. Disponibles en: (<http://www.asambleanacional.gob.ve/>)
- 2 La diferencia entre “salario mínimo” y “salario mínimo integral” es que este último incluye un bono de alimentación y comenzó a regir en el año 2016, por lo que en nuestros cálculos se sumó dicho bono en el año 2015 para hacer comparables los datos.
- 3 Informes disponibles en: <https://www.medianalisis.org/investigaciones/>
- 4 CARRASCO, G. (2019): Perspectivas de actores clave sobre la situación del periodismo en Venezuela. Informe técnico del estudio basado en grupos focales: Medianálisis.
- 5 DELGADO, C. (2015): “Periodismo en transición”. En: revista Temas de *Comunicación* N° 30. Pp. 9-32.
- 6 CAÑIZÁLEZ, A. y PAZ, P. (2016): El periodismo por los periodistas. Konrad-Adenauer Stiftung e. V. y Centro para la Información Ciudadana A.C. Montevideo. Pp. 118-131.
- 7 CARRASCO, G. (2016): “Menos autocensura y más autorregulación”. En: Temas de *Comunicación* N° 32. Pp. 9-26.
- 8 CARRASCO, G. y CAÑIZÁLEZ, A. (2018, Coord.): *El periodismo en Venezuela. Los años duros*. Caracas: abediciones, Universidad Católica Andrés Bello. Contiene dos capítulos sobre el estudio, el primero de Moraima Guanipa y el segundo de Gloria Carrasco.
- 9 CARRASCO, G. (2019): *El periodismo en Venezuela en un quinquenio de retroceso de la libertad de expresión: 2015 a 2019*. Presentado a la revista Quorum Académico para su evaluación para publicación.
- 10 Los artículos fueron escritos por Andrés Cañizález y publicados en diferentes portales web de medios de comunicación digitales: laverdad.com, elimpulso.com, elstimulo.com, eltiempo.com.ve, radiofeyalegrianoticias.net. También en portales de ODS: Medianalisis.org, cnpven.org y expresionlibre.org



Galería de papel. *Serie Expansión XXXV*. Víctor Hugo Irazábal (2020).

Desconexión y censura



Desconexión y censura –Informe anual derechos digitales 2019–

IPYS VENEZUELA

En el Día Mundial de Internet, IPYS Venezuela presentó por tercer año consecutivo su *Reporte anual de derechos digitales en Venezuela*. Las intermitencias y el control en la red crecen en Venezuela, deteriorando cada vez más la libre expresión y el acceso a contenidos en los entornos digitales.

Abstract

On World Internet Day, IPYS Venezuela presented for the third consecutive year its Annual Report on Digital Rights in Venezuela. Intermittencies and control on the Internet grow in Venezuela, increasingly deteriorating free expression and access to content in digital environments.

Las intermitencias y el control en la red crecen en Venezuela deteriorando cada vez más la libre expresión y el acceso a contenidos en los entornos digitales. En 2019 no solo se agudizaron las restricciones en la conexión de los usuarios venezolanos debido a las fallas en la infraestructura de telecomunicaciones a lo largo del territorio nacional, también se reforzaron los mecanismos de censura implementados por proveedores de Internet públicos y privados contra los principales portales de noticias. Además de los bloqueos, disrupciones masivas y violaciones a los datos personales que afectaron a todos los ciudadanos, destacaron los ataques y amenazas en línea hacia periodistas.

Durante los doce meses de 2019 las violaciones a los derechos digitales sumaron un total de 188 casos, una cifra que representa más del doble de los hechos registrados en 2018, cuando se constataron 69 incidencias. Este dato comprendió principalmente 99 restricciones de acceso a Internet, 39 ataques y 38 bloqueos. En menor medida también ocurrieron restricciones a la expresión (nueve), restricciones normativas (tres) y limitaciones a la privacidad (una), de acuerdo con los datos que documentó el Instituto Prensa y Sociedad Venezuela a través de su sistema de monitoreo de libertad de expresión en la red.

En su último informe llamado “La libertad en la Red 2019. La crisis de las redes sociales”, publicado en noviembre de 2019, la organiza-

ESTUDIOS

ción no gubernamental Freedom House señaló que Venezuela fue uno de los países con menor libertad de Internet del mundo con una valoración de treinta puntos, en una escala de “libertad de Internet” en la que un índice de setenta a cien es libre. Este resultado, que colocó a Venezuela como el país con la red menos libre en Latinoamérica, es cuatro puntos inferior al valor obtenido en 2018.

Solo entre enero y abril de 2020, IPYS Venezuela registró 98 casos de violaciones en la red. Este número demuestra la agudización de estas incidencias si se compara con los datos de 2019 durante ese mismo período, cuando se contabilizaron 58 casos.

Preocupa que la profundización de las violaciones de los derechos digitales en el país ha seguido extendiéndose en el primer cuatrimestre de 2020. Desde que el pasado 13 de marzo se anunció el Decreto de estado de alarma en Venezuela debido a la emergencia sanitaria generada por la pandemia de la COVID-19, aumentaron las

restricciones de acceso a Internet por la precariedad en los servicios y los apagones diarios que ocurren en todas las regiones, así como los bloqueos y ataques a las plataformas de medios de comunicación y a los trabajadores de la prensa.

Solo entre enero y abril de 2020, IPYS Venezuela registró 98 casos de violaciones en la red. Este número demuestra la agudización de estas incidencias si se compara con los datos de 2019 durante ese mismo período, cuando se contabilizaron 58 casos. Con el apoyo de nuestra *Red nacional de corresponsales*, y bajo la metodología del Observatorio Abierto de Interferencias en la Red (OONI) y del Laboratorio de Mediciones de Internet (MLAB), este año esta organización realizó una serie de mediciones que evaluaron las dificultades para acceder a información de interés público en veintiséis portales informativos y en páginas web dedicadas a la cobertura de datos sobre el coronavirus, desde las conexiones de los proveedores públicos y privados, Cantv, Digitel y Movistar. En estas jornadas también se ejecutaron pruebas para determinar la velocidad de Internet en dieciséis estados del país.



Los resultados revelaron bloqueos en todos los portales consultados. En algunos casos se trató de interrupciones temporales, pero en otros las restricciones se mantuvieron los cinco días que IPYS Venezuela hizo las mediciones, entre los últimos días de marzo y los primeros de abril. Según los registros, del total de 223 pruebas que se hicieron, la televisora *VIVOplay* acumuló el mayor número de impedimentos pues registró 104 veces bloqueos por DNS, 76 por HTTP, y una sola vez se identificó un bloqueo bajo la modalidad TCP/IP. Seguidamente estuvieron los portales de *VPItv*, también televisora digital, que en 134 momentos mostró bloqueos bajo la modalidad de DNS y en 46 por HTTP, mientras que *NTN24* apareció bloqueado por DNS en 139 ocasiones, y por HTTP en 38.

Las otras páginas de medios informativos donde se evidenciaron bloqueos fueron: *Caraota Digital* (154), *Punto de Corte* (143), *Armando. Info* (111), *La Patilla* (100), *Noticia al día* (91), *Albertonews* (90), *Efecto Cocuyo* (60), *Aporrea* (59), *La Mañana* (58), *Globovisión* (42), *El Pitazo* (34), *Tane Tanae* (30), *Correo del Orinoco* (26), *El Nacional* (26), *La Prensa de Lara* (25), *Correo del Caroní* (25), *El Universal* (24), *VTV* (24) y *2001* (18).

Estos episodios de censura incluso se aplicaron al sitio web del Ministerio del Poder Popular para la Salud (MPPS), bloqueado en 54 mediciones bajo la modalidad por HTTP, en once por DNS, y cuatro por TCP/IP. El portal de la Organización Mundial de la Salud (OMS) tampoco escapó de estas incidencias, indicando trece veces bloqueos por HTTP, cinco por DNS y en dos por TCP/IP.

Otro portal dedicado a difundir datos importantes sobre la pandemia de la COVID-19 que también fue restringido fue *coronavirusvenezuela.info*, creado por la Asamblea Nacional y Juan Guaidó, el cual presentó impedimentos por HTTP en 48 mediciones, por DNS en ocho, y por TCP/IP en tres ocasiones. Los bloqueos a esta plataforma también fueron documentados por los observatorios de Internet Netblocks y VE sin Filtro.

Las evidencias recabadas en 2020 además demostraron que *Digitel* fue el principal respon-

sable de los bloqueos en la mayoría de los portales revisados. Pero no es fortuito que los bloqueos ejercidos desde Cantv presentaran una disminución, luego de que el 5 de abril de 2020 la sede de la empresa estatal ubicada en Chacao, Miranda, sufriera un incendio que provocó fallas de Internet en siete estados del país, según informó VE sin Filtro, que además señaló que por los daños causados todos los bloqueos de esta compañía que requieren de mecanismos más sofisticados, como las modalidades por HTTP y TCP, no se estaban ejecutando.

Los resultados revelaron bloqueos en todos los portales consultados. En algunos casos se trató de interrupciones temporales, pero en otros las restricciones se mantuvieron los cinco días que IPYS Venezuela hizo las mediciones, entre los últimos días de marzo y los primeros de abril.

INTERNET A OSCURAS

Fueron cien horas de oscuridad que tomaron a todos los estados del país en cuatro días de marzo de 2019. Se trató de la crisis de energía eléctrica de mayor duración e impacto en la historia de Venezuela. Las fallas de conexión y en los servicios de Internet y de telefonía fueron generalizadas a nivel nacional desde las 4:50 de la tarde del jueves 7 hasta la noche del lunes 11 de marzo, y en ese lapso la desinformación e incertidumbre se apoderaron de todos los venezolanos debido a la escasez de información oficial con explicaciones técnicas que aclararan la magnitud de lo ocurrido.

Presuntamente el apagón masivo fue causado por un incendio forestal que ocurrió en las líneas de transmisión de 765 kilovoltios y dañó “las tres líneas de 765 kilovoltios entre Guri y las subestaciones Malena y San Gerónimo B”, según la información publicada por *El Pitazo* y las denuncias confirmadas por Juan Guaidó, presidente de la Asamblea Nacional y reconocido como presidente encargado de Venezuela por más de cincuenta países.

ESTUDIOS

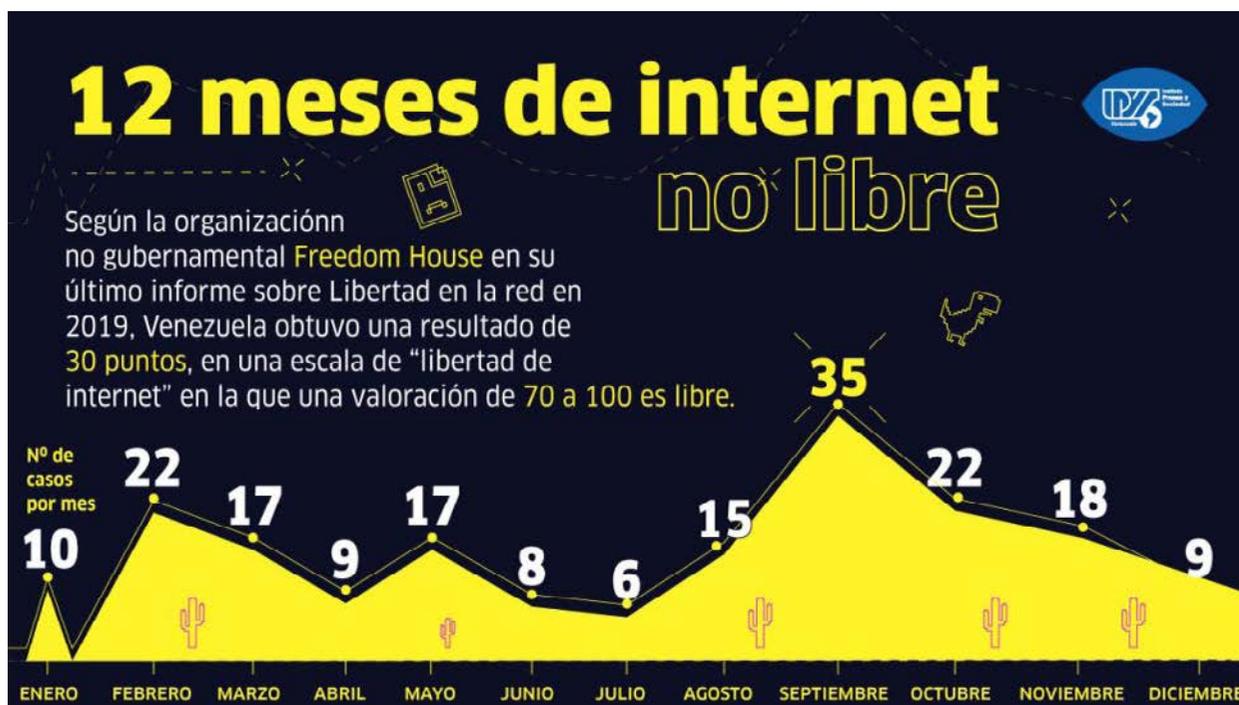
De acuerdo con los reportes de Netblocks, en estos cuatros días la electricidad fluctuó, entre suspensiones y restablecimientos, lo cual provocó que el servicio de Internet también fuese intermitente causando que cayera el índice de conectividad. El día 9 de marzo Netblocks constató que el 96 % de los usuarios de Internet en Venezuela estuvo fuera de línea por la suspensión de las conexiones en las redes fijas, y las intermitencias en las móviles, informaciones que también fueron confirmadas por la *Red nacional de corresponsales* de IPYS Venezuela, que reportó fallas en la navegación así como en los servicios de llamadas y mensajería. Para el lunes 11 de marzo, 60 % del territorio nacional, es decir, catorce estados, ya contaban con electricidad pero en diez de ellos los usuarios de

Internet continuaban desconectados, refirió Netblocks.

Este hecho marcó el inicio de las fallas y desconexión sostenida en las redes de telecomunicaciones en Venezuela, que a lo largo de 2019 restringieron gravemente los derechos digitales de los venezolanos. Fue así que las vulneraciones a la libertad de expresión y acceso a la información en la red sumaron un total de 99 incidencias en todo el año, que dificultaron a los periodistas y ciudadanos venezolanos poder difundir y consultar libremente informaciones, ideas y opiniones a través de Internet.

Si bien las precariedades en los servicios de telecomunicaciones fueron generalizadas, los datos recogidos por IPYS Venezuela demostraron que se sintieron con mayor fuerza en ocho estados del país, entre ellos Apure, Mérida, Falcón, Portuguesa, Táchira, Sucre, Carabobo y Anzoátegui. Estas dificultades se mantuvieron e incluso se intensificaron en la segunda mitad del año, cuando las deficiencias en las conexiones ya eran parte de la cotidianidad de los ciudadanos desde las fallas eléctricas generalizadas que ocurrieron en marzo.

(...) las vulneraciones a la libertad de expresión y acceso a la información en la red sumaron un total de 99 incidencias en todo el año, que dificultaron a los periodistas y ciudadanos venezolanos poder difundir y consultar libremente informaciones, ideas y opiniones a través de Internet.



La emergencia humanitaria compleja que atraviesa el país como consecuencia de las fallas en el sistema de salud, la escasez de alimentos y medicinas, las precariedades en los servicios básicos y de transporte público, la agudización de la crisis de energía eléctrica, hicieron del 2019 el año con los mayores desafíos para garantizar el acceso a Internet. Siendo este derecho humano menoscabado por la inestabilidad de la infraestructura, de la calidad del servicio, por la ausencia de políticas públicas, cortes, robos y daños a los equipos de conexión tanto domésticas como móviles.

Este escenario de deterioro en la conectividad en Venezuela, pone en riesgo el cumplimiento por parte del Estado de los compromisos establecidos en la Agenda de Desarrollo Sostenible 2015-2030, impulsada por Naciones Unidas (ONU). Además de quebrantar el principio de acceso a Internet, que está establecido en los estándares internacionales de derechos digitales, y que es esencial para el ejercicio de la libertad de expresión de todos los ciudadanos.

VELOCIDAD REDUCIDA

La velocidad de Internet en Venezuela sigue debilitándose y perjudicando las libertades informativas de los ciudadanos. Según los datos recabados por el Laboratorio de Mediciones de Internet (MLAB) y analizados por IPYS Venezuela, entre enero y septiembre de 2019 el promedio de navegación en Internet en el país, en los servicios fijos de redes domésticas y comerciales, fue de 1,2 megabit por segundo (mbps).

En comparación con el año 2018, cuando la conectividad en Venezuela tuvo un promedio de 1,8 megabit por segundo (mbps), este dato revela un deterioro considerable de las condiciones de conexión en el país en cuanto a calidad se refiere, de acuerdo con los estándares de la Comisión Económica para América Latina y El Caribe (Cepal).

IPYS Venezuela también monitoreó el desempeño de la velocidad de Internet durante los primeros treinta días de la cuarentena social decretada en marzo de 2020. Los días 24 y 26 de marzo, y el 6, 8 y 17 de abril, IPYS Venezuela ejecutó el test de velocidad de MLAB en dieciséis estados del país para evaluar las condiciones de

acceso a la red. De acuerdo con las 215 pruebas recogidas y analizadas por esta organización, el promedio de velocidad de navegación en Internet para Venezuela en esos momentos, desde los servicios de redes fijas, fue de 1,1 megabit por segundo (mbps), un número que refleja que la situación de la conectividad en el país sigue mejorando.

Este escenario de deterioro en la conectividad en Venezuela, pone en riesgo el cumplimiento por parte del Estado de los compromisos establecidos en la Agenda de Desarrollo Sostenible 2015-2030, impulsada por Naciones Unidas (ONU).

Los datos además revelaron índices de navegación por debajo de un megabit por segundo, desde conexiones fijas y móviles, en diez estados: Anzoátegui, Apure, Barinas, Bolívar, Delta Amacuro, Mérida, Nueva Esparta, Portuguesa, Táchira y Trujillo. En 2018, solo las entidades del eje andino habían obtenido promedios tan bajos, por lo que estos resultados demuestran cómo las restricciones en la navegación de Internet son cada vez más sostenidas y se han expandido por todo el territorio nacional.

CONTROL EN LA RED

Los obstáculos para los espacios informativos en Internet son cada vez más frecuentes en el país. Durante 2019 el sistema de monitoreo de alertas a los derechos digitales de esta organización registró un total de 39 ataques y 38 bloqueos, que afectaron a veinte periodistas y a treinta portales de medios independientes, privados y extranjeros, así como a las plataformas de redes sociales y organizaciones no gubernamentales.

Entre los medios de comunicación vulnerados se encontraron *El Pitazo*, *Armando.Info*, *VPItv*, *El Estímulo*, *Efecto Cocuyo*, *Cotejo.info*, *El Universal*, *Runrunes*, *Tal Cual*, *Mérida Digital*, *ALnavío*, *Konzapata*, *El Siglo*, *PanAm Post* y *CNN Español*.

Las plataformas de las redes sociales YouTube, Twitter, Instagram, Facebook, Whatsapp y Periscope también fueron objeto de estas violaciones, además de los sitios web para la ayuda

ESTUDIOS

humanitaria ayudaylibertad.com, y organizaciones civiles e instituciones como el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social y la Conferencia Episcopal Venezolana.

Esto ocurre en un país donde la oferta informativa de los medios de comunicación tradicionales es cada día más escasa, debido a las presiones gubernamentales y la crisis política y económica que padece Venezuela. Desde 2013, han dejado de circular 67 periódicos y al menos veinticinco de ellos cerraron de forma permanente. La radio y televisión no han salido ilesas de estas medidas arbitrarias, ya que desde 2005 la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) ha ejecutado alrededor de 150 acciones de censura, y suspendido la señal de diez televisiones extranjeras.

Esto ocurre en un país donde la oferta informativa de los medios de comunicación tradicionales es cada día más escasa, debido a las presiones gubernamentales y la crisis política y económica que padece Venezuela. Desde 2013, han dejado de circular 67 periódicos y al menos veinticinco de ellos cerraron de forma permanente.

El ente regulador además ha extendido sus órdenes de control de información a los entornos digitales. IPYS Venezuela tuvo acceso a correos internos de Conatel en los que ordenaba a los proveedores móviles privadas Movistar y Digitel ejecutar bloqueos, siendo estas acciones ejecutadas sin ninguna orden judicial ni ninguna explicación formal de las teleoperadoras. Uno de los afectados por estas medidas fue el portal de noticias *El Pitazo*, que desde 2017 está siendo censurado por estos mecanismos al punto de obligar al medio a vincular su sitio web a otros cuatro dominios.

PROHIBICIÓN SELECTIVA

Las evidencias que levantó IPYS Venezuela, mediante la herramienta OONI Explorer y los casos reportados por Netblocks, entre enero y septiembre de 2019, totalizaron más de mil impedimentos de acceso a 139 plataformas digitales en Venezuela. Estas limitaciones se imple-

mentaron desde los servicios de Internet privados y estatales, tanto de la red fija como móvil, y entre los principales responsables se encontraron ABA de Cantv, Movistar, Inter, Digitel y Movilnet.

Los datos documentados además verificaron que estas prácticas de silenciamiento se dieron principalmente a través de bloqueos por HTTP, pues del total de incidencias las páginas web padecieron 487 interrupciones bajo esta modalidad, que consiste en un error temporal de no respuesta de los puertos de conexión de la plataforma en el que los sistemas de los proveedores de Internet no reconocen las direcciones web.

También fueron recurrentes los bloqueos por DNS que acumularon 356 casos. Este tipo de obstrucción en la red impide el acceso a la ruta de conexión web en la que los servidores del sistema de nombres de dominios (DNS) no responden. En menor medida se documentaron 85 bloqueos por IP, en los que se prohíbe consultar páginas web al declarar como ilegal el IP o el TCP que funcionan como un número de localizador o dirección asignado a cada usuario para su conexión a Internet.

Estas restricciones a los contenidos informativos se concentraron en 49 medios de comunicación nacionales y extranjeros, que fueron censurados arbitrariamente al menos 499 veces según los registros. Los portales con interferencias continuas y más frecuentes a lo largo del año fueron: *NTN24*, *VIVOplay* y *El Pitazo*. En el caso de la televisora *NTN24*, sumó un total de 39 bloqueos bajo las tres modalidades de censura digital: HTTP, DNS e IP. Mientras que *VIVOplay* sufrió la misma cantidad de afectaciones pero solo por bloqueos de DNS e IP. Enseguida estuvo *El Pitazo*, que acumuló 38 impedimentos de acceso a sus contenidos por bloqueos de DNS y HTTP.

Los datos constatados además mostraron que los venezolanos tampoco pudieron acceder libremente a las informaciones de *Aporrea*, bloqueado veintiséis veces bajo la modalidad por HTTP, del diario *El Nacional*, que padeció veinticuatro bloqueos de tipo HTTP e IP, y del portal informativo *Noticia al día*, que fue censurado en veintitrés ocasiones por las modalidades DNS y HTTP. Asimismo sufrieron limitaciones *La*



Patilla (23), Armando.info (22), Efecto Cocuyo (22), Dolartoday (16), Minuto30 (16), Maduradas (15), Noticias Venezuela (13), 2001 (12), Caraota Digital (11) Meridiano (10), Correo del Orinoco (3) y (VTV) (2).

Incluso los medios internacionales fueron el blanco de estas prohibiciones, pues el diario colombiano, *El Tiempo*, sumó treinta episodios de censura por DNS desde Cantv, Digitel, Inter y Movistar. Igualmente fue bloqueado el acceso a la página de *Infobae*, de Argentina, que se vio impedido en veintiséis oportunidades de manera temporal, bajo las modalidades de censura de tipo DNS y HTTP, y la página de *EVTVMiami* que totalizó diecinueve bloqueos por HTTP.

En medio de los acontecimientos políticos y sociales relacionados con declaraciones públicas de voceros de la oposición venezolana, principalmente Juan Guaidó, en febrero de 2019, durante la cobertura de la llegada de la ayuda humanitaria al país, destacaron los bloqueos a las páginas que transmitían el concierto en vivo a favor de esta iniciativa, *venezuelaaidlive.mdstrm.com* y *venezuelaaidlive.com*, que según la información que recibió esta organización fueron censuradas por orden expresa de Conatel.

Estas violaciones digitales cobraron mayor fuerza durante la cobertura informativa de las sesiones de la Asamblea Nacional a través de los motores de búsqueda como Google y Bing, los servicios de streaming de videos y las redes

Estas limitaciones se implementaron desde los servicios de Internet privados y estatales, tanto de la red fija como móvil, y entre los principales responsables se encontraron ABA de Cantv, Movistar, Inter, Digitel y Movilnet.

sociales. Así fue que el acceso a los contenidos de YouTube también fue impedido por 42 bloqueos, convirtiéndose en la red social que sufrió el mayor número de interferencias. El registro de OONI y las denuncias realizadas por Netblocks indicaron que estas medidas restrictivas además ocurrieron en el servicio de audio y música online, Soundcloud (21), y en las redes sociales Twitter (16), Instagram (13), Periscope (13) Facebook (12), Telegram (1) y Whatsapp (1).

Preocupó que varios organismos de derechos humanos también se encontraron afectados por estos controles de contenido, entre ellos la Organización Mundial Contra la Tortura (OMCT), la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR por sus siglas en inglés), el Observatorio de Derechos Humanos (HRW), la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), la Organización de los Estados Americanos (OEA), y la Comisión Islámica de Derechos Humanos (IHR). Hasta en los observatorios de interferencias en Internet Netblocks y Venezuela sin filtro,

ESTUDIOS

y en la aplicación Run OONI se evidenciaron estos bloqueos.

En cuanto a los causantes de estas violaciones, la Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela (Cantv), principal proveedor de Internet en el país, fue el responsable del 66% del total de restricciones verificadas, con un total de 648 bloqueos en sus tres modalidades: HTTP, DNS e IP. La institución estatal ejecutó estas prácticas utilizando principalmente interrupciones por HTTP, con 384 de los 648 hechos. Mientras que del tipo DNS ejecutó 151, y por IP un total de 70.

Las violaciones a los derechos digitales bajo la modalidad de ataques también se incrementaron en 2019. Según los registros de IPYS Venezuela, el primero de estos agravios en la red dejó fuera de línea en Venezuela al portal del medio extranjero PanAm Post, durante doce horas aproximadamente (...)

Los proveedores privados asimismo fueron cómplices de estos hechos de censura. La segunda teleoperadora que ejerció más bloqueos fue la empresa privada Movistar, responsable de 125 casos. A diferencia de Cantv, la modalidad de censura más empleada por Movistar fueron los bloqueos por DNS, con 99 incidencias, seguida por los de tipo HTTP, con veintitrés y solo tres por IP. Los bloqueos por DNS también fueron los más utilizados por Digitel, que del total de 73 medidas de censura que aplicó 55 de ellos fueron por esta modalidad, y solo dieciocho por HTTP.

Los hallazgos de esta revisión también sirvieron de base para la investigación Intercorridos 2019. Con el apoyo de la *Red nacional de corresponsales y colaboradores* de esta organización, a través de las herramientas de OONI se evaluó el comportamiento de las incidencias de censura en Venezuela en veinticinco sitios web de noticias y redes sociales que se buscaron 628 veces cada uno, durante cuatro días de octubre de 2019 y desde las conexiones de CANTV, Movistar y Digitel en dieciocho estados del país. Los resultados de este trabajo revelaron que los contenidos de estas plataformas fueron obstacu-

lizados en un 33 % de las veces por la ejecución de bloqueos intermitentes, temporales y continuos.

Estos hechos de censura digital fueron un tema de preocupación para la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión (RELE) de la CIDH en su informe 2019. En el documento la RELE recordó que:

[...] toda limitación a la libertad de expresión, incluyendo aquellas que afectan la expresión en Internet, debe establecerse por ley de manera clara y precisa, debe ser proporcionada a los fines legítimos perseguidos y debe basarse en una decisión judicial fruto de un proceso contradictorio. En este sentido, la legislación sobre Internet no debe incluir definiciones amplias y vagas, ni afectar de manera desproporcionada a sitios web y servicios legítimos.

INFORMACIÓN BAJO ASEDIO

Las violaciones a los derechos digitales bajo la modalidad de ataques también se incrementaron en 2019. Según los registros de IPYS Venezuela, el primero de estos agravios en la red dejó fuera de línea en Venezuela al portal del medio extranjero PanAm Post, durante doce horas aproximadamente, debido a un ataque de Denegación de Servicios (DDoS) que se ejecutó el 23 de enero, día de la juramentación de Juan Guaidó como presidente encargado de Venezuela, en paralelo al mandato de Nicolás Maduro. Este tipo de ataque consiste en el envío de muchas solicitudes en simultáneo al servidor donde está alojada la página hasta que colapse.

Días después, entre el 12 y el 18 de febrero de 2019, estos agravios tomaron fuerza y se ejercieron bajo una práctica sin precedentes que combinó varios tipos de ataques contra el portal voluntariosxvenezuela.com –plataforma *online* en favor de la ayuda humanitaria de la Coalición Ayuda y Libertad de Venezuela promovida por Juan Guaidó y la Asamblea Nacional–, caracterizados por bloqueos, robo de datos personales, suplantación de identidad y acusaciones falsas contra activistas en redes sociales.

A estas incidencias se sumaron los hechos reportados por *El Estímulo*, *Revista Climax*, *Bienmesabe*, *Urbe Bikini Magazine*, *Konzapata*

y *Alnavío*, que el 20 de febrero denunciaron a través de sus cuentas de Twitter que fueron víctimas de ataques DDoS que dejaron a sus portales inhabilitados, así como la vulneración bajo esta misma modalidad contra la página web del Observatorio Venezolano de Conflictividad Social, mientras transcurrían las manifestaciones públicas por la llegada de la ayuda humanitaria a las fronteras venezolanas el domingo 23 de febrero.

El servidor del portal *Armando.info*, único portal dedicado al periodismo de investigación en Venezuela, también sufrió estos ataques cibernéticos desde febrero de 2019. Uno de los hechos más intensos ocurrió el 2 de marzo, cuando en contacto con IPYS Venezuela, el equipo de webmaster del medio aseguró que la agresión inició a las 9 p.m. del día sábado y se mantuvo durante toda la noche hasta la mañana del domingo a las 9 a.m. con ataques dirigidos principalmente desde Rusia. Estas agresiones alcanzaron hasta 9 millones de solicitudes al servidor del sitio web en tan solo una hora.

Además destacaron las ciberagresiones a la página web de la periodista Sebastiana Barráez, *Sebastiana sin secretos*, luego de la publicación de un reportaje titulado “El grupo terrorista ELN amenazó la marcha del 1 de mayo convocada por Juan Guaidó en Venezuela”, y al portal informativo *Runrun.es*, que el 25 de mayo recibió un ataque luego de que el portal publicara un tra-

bajo de investigación sobre el desempeño de las Fuerzas de Acciones Especiales de la Policía Nacional Bolivariana en Caracas.

Otros medios digitales que resultaron víctimas de este tipo de ataques fueron *Efecto Cocuyo*, *El Pitazo*, *El Cooperante*, *Caraota Digital* y la página web del diario *El Vistazo*. Estos impedimentos de acceso fueron confirmados por el equipo técnico de *Efecto Cocuyo*, y a través de las evidencias que levantó IPYS Venezuela junto con OONI.

(...) la agresión inició a las 9 p.m. del día sábado y se mantuvo durante toda la noche hasta la mañana del domingo a las 9 a.m. con ataques dirigidos principalmente desde Rusia. Estas agresiones alcanzaron hasta 9 millones de solicitudes al servidor del sitio web en tan solo una hora.

De acuerdo con los registros de IPYS Venezuela, en 2019 las violaciones a los derechos digitales fueron mayormente ejercidas por los proveedores de Internet, públicos y privados, que fueron responsables de 91 incidencias. También destacaron los victimarios desconocidos, que afectaron la red en 34 oportunidades. No obstante, este año las fallas estructurales en el sector eléctrico nacional, gestionado por la empresa gubernamental Corpoelec (Corpora-



ESTUDIOS

ción Eléctrica Nacional, S.A.), adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Energía Eléctrica, colocaron al Poder Ejecutivo como otro de los principales causantes de las restricciones de acceso a Internet.

En su informe especial sobre Venezuela de 2019, la CIDH recomendó al Estado:

[...] abstenerse de aplicar limitaciones al funcionamiento de los sitios web, blogs, aplicaciones, u otros sistemas de difusión de información en internet, electrónicos, o similares, incluyendo sistemas de apoyo, como PSI, o motores de búsqueda. Estas limitaciones son admisibles sólo en la medida en que sean compatibles con las condiciones previstas para la limitación de la libertad de expresión.

A estas limitaciones se sumó lo ocurrido el miércoles 30 de enero, cuando el usuario de Twitter @luisjmarcano, alcalde de Barcelona en Anzoátegui, aseguró que la periodista Luz Mely Reyes “inventó” informaciones sobre el presunto reclutamiento de niños y adolescentes para ayudar a Estados Unidos a “invadir Venezuela”.

HOSTIGAMIENTO DIGITAL

Los ataques en la red también se dieron por patrones de intimidación, acusaciones falsas y la difusión de datos personales de reporteros venezolanos. Uno de los hechos caracterizado por estas agresiones fue el mensaje de Pedro Chacón (@PedroChavista29), quien categorizó a varias periodistas como “perras de los Yankis” en un tuit publicado el 23 de enero, y que fue eliminado posteriormente. El usuario aseguró que todas las periodistas mencionadas en el tuit son quienes fomentan e incitan el odio y la violencia en Venezuela. En la publicación aparecieron los nombres de Elyangelica González, Sebastiana Barráez, Lorena Arráiz, Gabriela González, Osmar Hernández, Beatriz Adrián y Raylfi Lujan.

A estas limitaciones se sumó lo ocurrido el miércoles 30 de enero, cuando el usuario de Twitter @luisjmarcano, alcalde de Barcelona en Anzoátegui, aseguró que la periodista Luz Mely Reyes “inventó” informaciones sobre el pre-

sunto reclutamiento de niños y adolescentes para ayudar a Estados Unidos a “invadir Venezuela”. Este rumor continuó esparciéndose y fue promovido por funcionarios públicos y líderes del oficialismo como Diosdado Cabello, presidente de la Asamblea Nacional Constituyente (ANC) y primer vicepresidente del Partido Socialista de Gobierno, con la finalidad de crear informaciones falsas y descalificar la labor de periodistas y defensores de derechos humanos.

Esta estrategia también fue utilizada el 8 de marzo, día siguiente del apagón nacional, en un video publicado en la cuenta en Twitter de “Con el Mazo Dando”, programa que dirige Diosdado Cabello, en el que acusó al ciberactivista Luis Carlos Díaz de ser parte de un “operativo black-out” y ser un “influencer fascistoide”, responsabilizándolo de ser parte de un plan cibernético que afectó todo el territorio nacional. Este hecho causó que Luis Carlos Díaz fuese detenido arbitrariamente e imputado por “instigación a delinquir”, con medidas de prohibición de salida del país, participar en manifestaciones, declarar sobre el caso y un régimen de presentación cada ocho días.

Otro caso importante que buscó desmeritar el trabajo que realizan los reporteros que cubren las informaciones económicas, sociales y políticas del país, fueron las declaraciones del embajador para el gobierno de Nicolás Maduro ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Samuel Moncada, quien acusó al periodista Nelson Bocaranda de ser un espía para el gobierno Británico y de los Estados Unidos (EE.UU), a través de su cuenta en Twitter @SMoncada_VEN.

Estos mecanismos de intimidación en redes sociales además incluyeron amenazas de muerte. El usuario @pablocas05 dijo en Twitter que a la periodista Sebastiana Barráez “hay que matarla” por difundir la solicitud del funcionario de la Guardia Nacional Bolivariana, General José Leonardo Noroño Torres, de investigar a los ciudadanos hospedados en el estado Táchira durante los días previos y posteriores al ingreso de ayuda humanitaria el sábado 23 de febrero de 2019.

A pesar de que IPYS Venezuela y la CIDH ya han advertido sobre los riesgos que representan

para la libertad de expresión y el acceso a la información las agresiones informáticas, el Estado venezolano no ha tenido en cuenta ninguna de estas recomendaciones para prevenir, investigar y reparar de forma adecuada los daños causados por este tipo de casos.

EXPRESIÓN REGULADA

En 2019 la Ley contra el odio, por la convivencia pacífica y la tolerancia fue uno de los principales instrumentos legales que avaló restricciones a la libertad de expresión. En marzo, el fiscal general Tarek William Saab y la primera vicepresidenta de la Asamblea Nacional Constituyente (ANC), Tania Díaz, anunciaron el inicio de investigaciones solicitadas al Ministerio Público para sancionar a ciudadanos venezolanos por “crímenes de odio”. La petición, liderada por Díaz en la ANC, exigió a la fiscalía procesar a los ciudadanos que incurran en los delitos contemplados en esta Ley.

Durante una transmisión en vivo en el canal *Venezolana de Televisión (VTV)* desde la sede del Ministerio Público, Saab hizo un llamado a quienes usan las redes sociales “para instigar el odio” a que detengan esa práctica, y afirmó que “[...] no van a permitir que este fenómeno siga escalando para propiciar una intervención militar en Venezuela”. El fiscal también señaló que buscará a los autores intelectuales de estas violaciones con el apoyo del Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional (Sebin) y la Dirección General de Contrainteligencia Militar (Dgcim).

La aplicación de estas normas restrictivas quebranta los sistemas de protección de derechos humanos como la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, la *Convención Americana* y la *Declaración de Principios sobre la Libertad de Expresión*. Días previos a estas declaraciones, el 20 de marzo, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (Acnudh) rechazó que en Venezuela se apliquen normas restrictivas que limiten el derecho a expresar libremente ideas u opiniones, acceder a información oportuna, veraz y equilibrada, así como el goce de los derechos digitales.

Pero la legislación nacional no fue la única normativa que dejó sin garantías los espacios digitales. Aunque fueron hechos detectados con menor frecuencia, la remoción de contenidos de las redes sociales fueron otra medida que afectó el derecho a la libertad de expresión en línea durante 2019. En Venezuela, esta práctica ha restringido las publicaciones de medios de comunicación y artistas venezolanos, criterios internos de las aplicaciones para decidir lo que puede o no puede ser publicado por los usuarios.

Durante una transmisión en vivo en el canal Venezolana de Televisión (VTV) desde la sede del Ministerio Público, Saab hizo un llamado a quienes usan las redes sociales “para instigar el odio” a que detengan esa práctica, y afirmó que “[...] no van a permitir que este fenómeno siga escalando para propiciar una intervención militar en Venezuela”.

Uno de los portales informativos afectados por estas decisiones fue *La Verdad de Vargas*. En agosto de 2019, la cuenta en Instagram de este diario fue suspendida en dos oportunidades por la red social por supuestamente incumplir sus condiciones de uso, según reseñó Instagram en un mensaje enviado al medio. Sin embargo, la eliminación de cuentas por decisión propia de las redes sociales evidencia los abusos de estas plataformas, pues hace falta transparencia sobre cómo se ejecutan los mecanismos de “notificación y remoción” ya que algunas veces afectan la libre circulación de informaciones.

Los *Principios de Manila sobre responsabilidad de intermediarios*, propuestos por una coalición de organizaciones de la sociedad civil, establecen un marco de referencia de garantías mínimas y buenas prácticas para los Estados en materia de responsabilidad de intermediarios, basadas en instrumentos internacionales sobre derechos humanos.

Estos principios recomiendan seis puntos fundamentales: 1) Los intermediarios deben estar protegidos por la ley de la responsabilidad por contenidos de terceros; 2) No puede requerirse la restricción de contenidos sin una orden

ESTUDIOS

de una autoridad judicial; 3) Las peticiones de restricción de contenidos deben ser claras, inequívocas, y respetar el debido proceso; 4) Las leyes, órdenes y prácticas de restricción de contenidos deben cumplir con los tests de necesidad y proporcionalidad; 5) Las leyes, políticas y prácticas de restricción de contenidos deben respetar el debido proceso; 6) Las leyes, políticas y prácticas de restricción de contenidos deben incluir transparencia y responsabilidad.

RECOMENDACIONES

- ▶ Que las autoridades trabajen en la promoción de mecanismos y herramientas que incentiven y fomenten la inversión de actores públicos y privados, la sana competencia, y el despliegue de redes de fibra óptica en todo el territorio nacional.
- ▶ Que con carácter de urgencia el Estado elabore un plan articulado de políticas públicas para la promoción del acceso a un Internet de calidad de amplia cobertura nacional.
- ▶ Inmediata eliminación de los marcos normativos que atenten contra la libertad de expresión y opinión de los venezolanos, violentando los principios y derechos humanos de la libertad en la red.
- ▶ Eliminación de prácticas y normativas que deriven en bloqueos y censura de contenidos en Internet por parte del Estado, proveedores públicos y privados, e instancias de gestión de servicios de comunicaciones en Internet.
- ▶ Eliminación de prácticas que deriven en desinformación, como la propagación de noticias deliberadamente falsas y engañosas en la red. Garantizar el acceso a la información de interés público a través de las plataformas digitales.

EQUIPO DE TRABAJO:

Dirección ejecutiva: Marianela Balbi

Dirección de libertades informativas:

Mariengracia Chirinos

Coordinación de libertades informativas:

Daniela Alvarado Mejias

Redacción: Daniela Alvarado Mejias

Monitoreo de libertades informativas y

derechos digitales: Daniela Alvarado

Mejias, Yhoger Contreras, Juan Pablo Lares

y Roraima Grillet

Campañas y redes sociales: Aura García,

Carlos Carreño y Kira Al Assad

Visualización de datos: Camila Agelvis

Red nacional de corresponsales y

colaboradores de IPYS Venezuela: José

Leonardo Barreto y Giovanna Pellicani

(Anzoátegui), María Eugenia Díaz (Apure),

Gregoria Díaz (Aragua), Wolman Linares

(Barinas), Alba Perdomo y Jhoalys Siverio

(Bolívar), Amador Medina (Delta Amacuro),

Dayrí Blanco (Carabobo), Ronny Rodríguez

(Caracas), Adriana Pérez Gilson e Irene

Revilla (Falcón), Keren Torres (Lara), María

Fernanda Rodríguez (Mérida), Ronny

Rodríguez (Monagas), Ana Carolina Arias

(Nueva Esparta), Luis Javier Bazán y Bianile

Rivas (Portuguesa), Nairoby Rodríguez

(Sucre), Lorena Arráiz y Judith Valderrama

(Táchira), José Ocanto (Trujillo), Ana

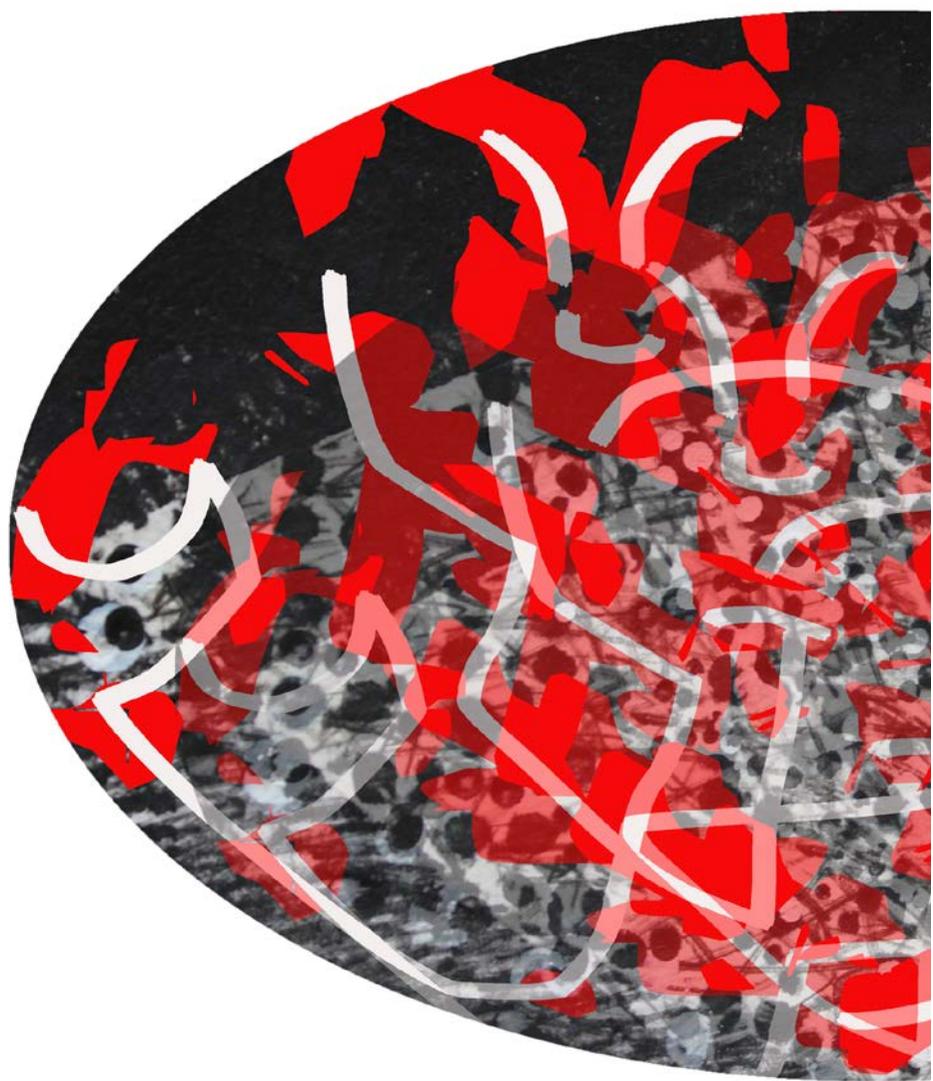
Karolina Mendoza (Zulia)

IPYS VENEZUELA

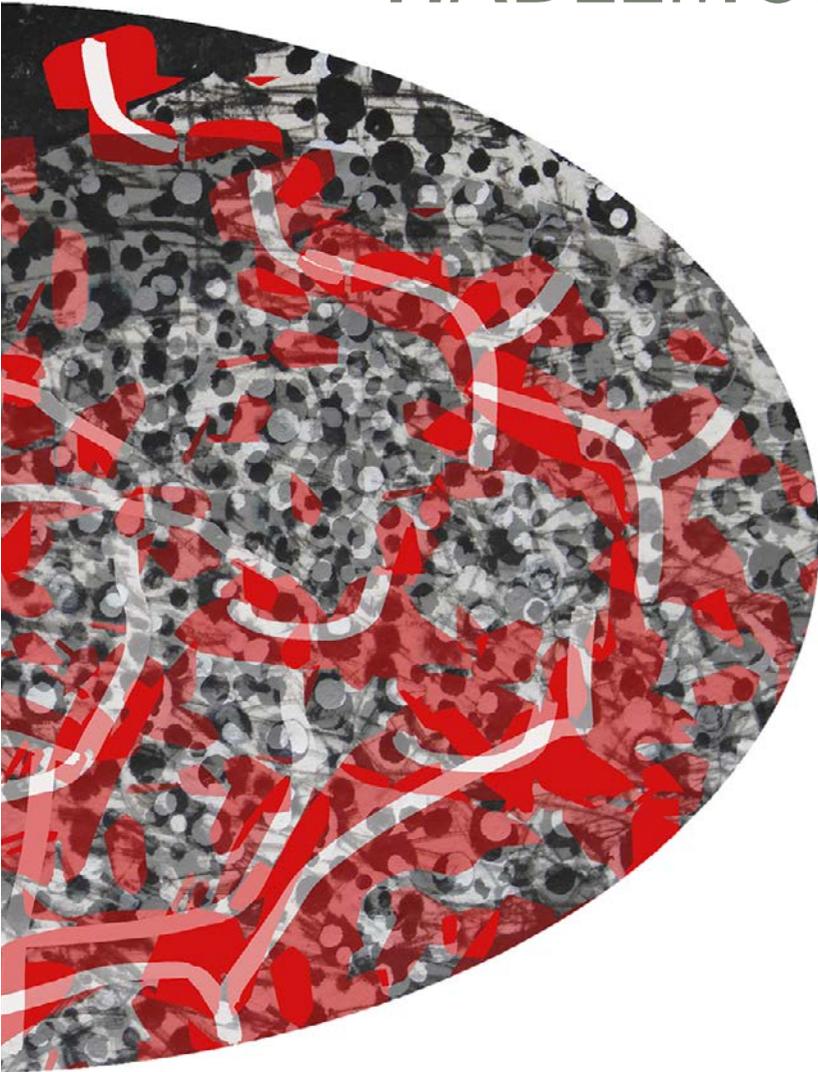
Una organización no gubernamental que trabaja en la promoción, defensa y formación en libertad de expresión, periodismo de investigación y derecho a la información, con la aspiración de contribuir al logro de una ciudadanía más consciente ante la necesidad de defender y ejercer estos derechos.



Galería de papel. *Serie Expansión XXXVI*. Víctor Hugo Irazábal (2020).



HABLEMOS



HABLEMOS



HABLEMOS CON GERARDO LOMBARDI

Se hace camino al andar: la historia radial de *Fe y Alegría* en Venezuela

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

Fue una larga conversación con Gerardo Lombardi, comunicador por vocación y por formación, sobre la historia radiofónica de *Fe y Alegría*. Lombardi nos habla de los orígenes, del presente y del futuro. Al respecto dice que *Fe y Alegría* está llamada a hacer puentes. Puentes para unos entendimientos que todavía están por hacerse. Y desde el punto de vista educativo, en una eventual reconstrucción del país que tendremos que hacer, como dice Gerardo Lombardi, la propuesta en el campo educativo es una propuesta de Educación multimodal con esquemas mixtos, donde la educación a distancia y la radiofónica surgen como una gran posibilidad.

Hago memoria. Conocí a Gerardo Lombardi debe haber sido por el año 1986-87 cuando ambos dábamos nuestros primeros pasos en el mundo de la comunicación y la educación radiofónica. En 1988, estuvimos juntos en una larga capacitación que organizó la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER) en República Dominicana. Desde aquel año, con idas y vueltas, a veces con largos silencios entre ambos, hemos mantenido una relación de amistad y confianza.

La solicitud que me hicieron desde el CIC-UCAB los profesores Gustavo Hernández y León Hernández, de escribir un capítulo de un libro, aún por publicar, en el que debería contar la historia de *Radio Fe y Alegría*, terminó siendo la

excusa para pedirle a Gerardo Lombardi adentrarnos en el fuego de la memoria. No fue fácil. Él no ha sido muy dado a escribir sobre sus propias experiencias y vivencias, así que durante algún tiempo le presioné para que me respondiera unas preguntas.

Voy a ubicar un *power point*, con una presentación que hice hace años. Así se excusó y durante varios meses hablamos, pero de otras cosas. No quise presionarlo más. Estando presionado yo por entregar el capítulo que me pedían mis colegas de la UCAB, finalmente escribí una historia de mi paso por *Radio Fe y Alegría*. Casualidades o causalidades, apenas concluí con ese texto me llegaron una serie de audios de Gerardo. Acá está la historia, me dijo,

HABLEMOS

ponéle vos la escritura a esto, que escribir se te da bien.

Para Gerardo Lombardi la historia del *Instituto Radiofónico Fe y Alegría* (IRFA), en Venezuela, debe ser contada en clave de cinco generaciones. En mi caso, en tanto, tomé parte de un verso de Antonio Machado, “Se hace camino al andar”, porque esta forma parte indisoluble de mi vínculo afectivo con este proyecto radiofónico.

Yo contaría la historia del Instituto Radiofónico Fe y Alegría (IRFA) en clave de cinco generaciones; cada generación, por supuesto, tiene nombres, procesos e hitos. Así arranca Lombardi, una vez que se decidió a darle respuesta a mis preguntas.

El poema de Machado, popularizado por Joan Manuel Serrat en *Cantares*, fue usado por la ya fallecida Bambi Sobrero, del Instituto de Cultura Popular (Incupo) de Argentina, en una de esas largas capacitaciones que se acostumbraban desde ALER en la segunda mitad de la década de 1980. En una de sus dinámicas, una noche en Tovar, estado Mérida, en las instalaciones de *Radio Occidente*, la Bambi me tocó el corazón al hablarnos sobre el camino de la radio popular educativa, que entonces apenas despegaba, y que era el camino que no existía y que debíamos hacer al caminar.

Yo contaría la historia del Instituto Radiofónico Fe y Alegría (IRFA) en clave de cinco generaciones; cada generación, por supuesto, tiene nombres, procesos e hitos. Así arranca Lombardi, una vez que se decidió a darle respuesta a mis preguntas.

– **Primera generación. Los padres fundadores. ¿Cómo se inicia la historia radiofónica de Fe y Alegría en Venezuela?**

– En esta generación, los fundadores, destacan por supuesto el padre Vélaz s.j. con la idea inicial, el padre Castiella s.j., el padre Baquedano s.j. También figuran Gerardo Monreal (jesuita en ese entonces), Chepe Martínez s.j., y los aportes de Epifanio Labrador s.j. y el padre Rogelio Pedraz s.j., un jesuita procedente de la Provincia de Centro América.

En 1973, el padre Vélaz lanza la idea en la Asamblea de Cochabamba de Fe y Alegría, de la posibilidad de tener una escuela en cada hogar, y para ello, se sintió muy motivado después de su visita a Canarias, a *Radio ECCA*, por lo tanto, él propone la idea de armar una red de radios que puedan ser una escuela en cada hogar. Esta idea en el año 1974 la empezaron a trabajar Bolivia, Ecuador y Venezuela, dándole forma al maestro en casa, versión Latinoamérica, y en los tres países, en el año 1975 se comenzaron las operaciones.

En el caso de Venezuela, comenzó en Maracaibo el 31 de agosto de 1975, cuando Fe y Alegría toma en convenio la frecuencia 1390 AM, perteneciente a la Arquidiócesis de Maracaibo, que desde el año 1969 hasta ese día se llamó *Radio Luna*, porque salió al aire el mismo día que el hombre pisó la luna. Esa radio, en esos primeros seis años, fundamentalmente emitía música clásica, por lo tanto, se le conocía como la emisora de la música selecta, así que ese fue el nombre que se adoptó: *Radio Selecta*, propiedad de la Arquidiócesis de Maracaibo y cedida en un convenio escrito al Instituto Radiofónico Fe y Alegría.

Esta fue la primera radio con cursos que se tenían diseñados desde el año 1974. Se podía comenzar de manera experimental, y de hecho, ese fue el calificativo que le dieron en el Ministerio de Educación al Instituto Radiofónico Fe y Alegría, un “instituto experimental” puesto que no era solamente sabatino, no era solamente diurno, no era solamente nocturno, era de educación de adultos, era privado, sin fines de lucro. Este proyecto educativo tenía muchas aristas y particularidades, con modalidades educativas que hasta ese entonces no estaban bien identificadas en el sistema educativo venezolano.

En octubre de ese mismo año, la Arquidiócesis de Caracas cede la frecuencia 1390 AM Cultural de Caracas al IRFA y nace entonces *Radio Fe y Alegría Caracas*. 1975 es el año fundamental de arranque en esta historia. No hay registros claros, pero es posible que los primeros cursos propiamente se hayan desarrollado a partir de 1976.

En aquel inicio, el IRFA era el encargado del desarrollo de todos los planes y programas que

estaban contemplados en el Ministerio de Educación, hacía todo el seguimiento, pero la evaluación final para la promoción de los estudiantes de un grado a otro, la realizaba el Ministerio de Educación a través del Departamento de Libre Escolaridad, es decir, el IRFA se encargaba de todo el proceso educativo, y el Ministerio evaluaba.

No podemos obviar que mientras Fe y Alegría tenía dos emisoras, ya en Tovar, estado Mérida, funcionaba Radio Occidente con su sistema educativo radiofónico (SER). Se trata de una educación por radio que podríamos decir que eran “no formales”, puesto que estos procesos de educación y capacitación agraria, y además, de alfabetización, no estaban avalados formalmente por el Ministerio de Educación.

En 1981 las emisoras de IRFA estaban plenamente en funcionamiento, se tenían los cursos del maestro en casa con la metodología ECCA, y se tenían dos cursos muy exitosos de formación para el trabajo: uno de Corte y Costura y otro de Electricidad por radio. Y también se tenía un curso de evangelización que también fue muy exitoso para su época llamado “Cristo en casa”.

– **Segunda generación, los que abrieron brecha. ¿Qué iniciativas se adelantan de forma innovadora desde el IRFA?**

– Esta segunda generación, a mi juicio, va desde el año 1981 al año 1992. Hasta el año 1981 solamente se trabajaba con la primaria, y desde ese momento comienza el Ciclo Básico Común. En el IRFA pasamos de la primaria al bachillerato, hasta tercer año de entonces. Pero hay otro hito, también académico, y es que el Control de Estudios y Evaluación comienza a pasar a manos de IRFA; no es el Ministerio de Educación quien evalúa los contenidos y los aprendizajes de los estudiantes, sino que lo hace directamente el IRFA. En ese 1981, es igualmente significativo, se hace el lanzamiento de *Radio Fe y Alegría* en Campo Mata, en el Estado Anzoátegui.

Otro hito importante de esta generación es la presentación en 1985 de la cartilla de alfabetización “Abrebrecha” que, a mi juicio, supuso la primera gran propuesta de transformación pedagógica y política del IRFA.



Otro hito importante de esta generación es la presentación en 1985 de la cartilla de alfabetización “Abrebrecha” que, a mi juicio, supuso la primera gran propuesta de transformación pedagógica y política del IRFA.

El “Maestro en Casa” fue un método muy efectivo y conductista, y “Abrebrecha” presentó un método muy efectivo, de carácter constructivista podríamos decir, basado en el método analítico sintético del brasileño Paulo Freire de “Palabras Generadoras”.

En su momento, este proyecto fue impulsado por el padre Sabino Izaguirre s.j., Rafael Angulo y Eucario García, después se incorporó Rafael Navarro y el hoy fallecido Aníbal Carrasquel. Este equipo generó un hito político y pedagógico con la cartilla “Abrebrecha” y luego siguió trabajando para presentar una cartilla de Post Alfabetización llamada “Avancemos”.

En este mismo período de 1981 a 1992 irrumpe la *Radio Fe y Alegría* con la primera propuesta articulada y seria de comunicación radiofónica, de periodismo radiofónico. Hasta entonces, era una radio que se identificaba musical y culturalmente con Venezuela, pero en este período es cuando se empieza a trabajar todo el tema informativo. Evidentemente hay que destacar, sin lugar a dudas, nuestra cobertura periodística en *el Caracazo*. Este rol, en febrero de 1989, en realidad fue consecuencia de un proceso que se vino gestando desde años anteriores en los que, por supuesto, destaca la

HABLEMOS

figura de Carlos Correa y Andrés Cañizález y de Chepe Martínez Terrero s.j. en ese hecho de ser pioneros en cuanto a la comunicación radiofónica popular de Fe y Alegría.

Sin lugar a dudas, otro tema importante de esta segunda generación, es la vinculación con ALER en ese tiempo. Hasta entonces, la vinculación con ALER había sido muy desde la formalidad de la educación de adultos, y a partir de este período, la vinculación con la época de oro de la capacitación en Radio Popular de ALER. Nosotros, en las emisoras de *Fe y Alegría*, nos nutrimos de todos esos planteamientos y ALER hizo escuela en Radio Popular, y Venezuela era reflejo de ello.

En aquellos años, en esta segunda generación, estuvimos muy marcados por las discusiones y debates internos sobre el rol de la radio popular versus educación formal por radio, el paso de emisoras culturales-educativas a emisoras informativas y cómo lidiar con la dualidad que nos caracterizaba

En este período entre 1981 a 1992, para mí se resalta tanto *el Caracazo* de 1989, como la cobertura que se hizo del golpe de 1992, de la rebelión militar para algunos y del intento de golpe para otros.

Hay otro hito importante de aquel período y es que en el año 1991 nace *Radio Fe y Alegría* en Guasdalito para ampliar la propuesta radiofónica del IRFA. Y, de forma simultánea, a partir del curso del Contabilidad que se diseñó en Maracaibo, y que tuvo bastante éxito, el IRFA a nivel nacional tomó la posta y diseñó la propuesta de educación media diversificada para entregar títulos de Técnico Medio en Comercio y Servicios Administrativos, mención Contabilidad.

En aquellos años, en esta segunda generación, estuvimos muy marcados por las discusiones y debates internos sobre el rol de la radio popular versus educación formal por radio, el paso de emisoras culturales-educativas a emisoras informativas y cómo lidiar con la dualidad que nos caracterizaba, manejarnos con una programación de audiencia abierta y la programación de audiencia cerrada, que significaban las clases radiofónicas. Es un período de un gran debate.

– Tercera generación, los años de la expansión. ¿Cómo se transita del IRFA a una Red Nacional de Radios?

– La tercera generación yo la ubico desde 1992 al 2004. En esta tercera generación hay un hito simbólico, que es la desaparición casi total de la generación de los fundadores, es decir, ya Castiella s.j., Baquedano s.j., Gerardo Monreal, Chepe Martínez s.j., ya no estaban en el IRFA y entonces este quedó en manos, fundamentalmente, de los que salimos de la segunda generación. Ahí tendría que poner, por supuesto, el nombre de Carlos Correa, Gerardo Lombardi, y tendría que sumar el nombre de Carlos Krisch, quien se incorporó después.

Como hitos, del año 1992 al año 1998 se desarrolló la propuesta educativa de la educación primaria y bachillerato. Un hecho significativo fue cuando el ministro Gustavo Roosen le pidió a Fe y Alegría la posibilidad de ampliar el sistema educativo del IRFA y vino el plan de expansión. Esto supuso la fundación del IRFA, a partir de las cuatro emisoras que existían a establecer una sede IRFA en cada estado, y a veces más de un IRFA en cada estado, con o sin radio. Esto supuso un salto muy importante en el que se llegó a pasar de 8 mil alumnos a casi 40 mil en algún momento, en este período.

Además de la expansión cuantitativa del IRFA, para la tercera generación, se accionó la idea de reformular cualitativamente la propuesta educativa. Tras mucha discusión y quizá poco tiempo de ensayo, el proyecto devino en lo que hoy conocemos como “Educom”, Educación y Comunicación, que forma parte más de la siguiente generación, pero que se gestó en este período de la tercera generación. A nivel educativo, entonces, se produjo este proceso de renovación y tuvimos un gran plan de expansión, llegamos a contar con treinta oficinas en el país.

En esos años 1990, después de 1992, tuvimos mucho intercambio sobre el funcionamiento en red, colaborativo y horizontal. No era una discusión cerrada en Venezuela, todo coincide con el lanzamiento del satélite de ALER, de la conexión satelital de ALER en el año 1997. Fe y Alegría estuvo entre las primeras, y debemos decir que la idea del proyecto satelital nació en Venezuela.

Todo esto es un hito importante, que desde ALER impulsó Humberto Vandenbulcke. Pasamos de la distribución por fax y a veces por correo postal de los programas y de los casetes, a la transmisión instantánea vía satélite; eso nos cambió la lógica de producción radiofónica. A todo esto hay que sumar todos los planes anuales de capacitación que se hicieron desde ALER y desde lo que no era ALER; fueron generaciones de gente que se formó en esta escuela de radio popular y de comunicación radiofónica.

Como hito de crecimiento a nivel de radio, en el año 1998 se funda *Radio Fe y Alegría* Paraguaipoa, que es la primera emisora indígena del país, bilingüe, binacional, en 1998, seguida por las emisoras de Machiques, en el año 2000, que es la primera emisora trilingüe: Yukpa, Bari y español, y habría que sumar Wayuu porque mucha población Wayuu se ha desplazado hacia allá. *Radio Fe y Alegría* Machiques, con dos cabinas: una cabina en Tukuko, en la Sierra de Perijá, y un proyecto que no se terminó de concretar, pero había que montar una cabina en Saimadoyi, en la zona Bari; la cabina estaba pero nunca se pudo dotar de equipos, sin embargo, los Bari tienen su programa en la radio todos los días.

En el año 2000, el IRFA fue la única institución que comenzó y terminó la coordinación con el gobierno en el Plan Bolívar 2000, en el área de alfabetización. Prácticamente, los únicos números que el gobierno de entonces pudo ofrecer, de alfabetización, del Plan Bolívar 2000, fueron los números que el IRFA aportó en esa cruzada nacional que, a mi juicio, no tuvo éxito, porque no logró convocar a todas las instituciones que se propuso.

Sin embargo, en este período, que fue de bastantes hitos radiofónicos, yo tendría que decir que el hito mayor fue el rol que jugó *Radio Fe y Alegría* en el año 2002, en la cobertura de los sucesos de abril, del golpe de Estado. Creo que fuimos los únicos que sacamos la cara por la institucionalidad y la democracia; creo que ante el silencio de los medios comerciales, privados, y la toma de los medios públicos de entonces, *Radio Fe y Alegría* fuimos los únicos, no solamente en la cobertura cualitativa, sino a nivel de cantidad, es decir, la gente se enteraba a través de



(...) En este período, que fue de bastantes hitos radiofónicos, yo tendría que decir que el hito mayor fue el rol que jugó *Radio Fe y Alegría* en el año 2002, en la cobertura de los sucesos de abril, del golpe de Estado. Creo que fuimos los únicos que sacamos la cara por la institucionalidad y la democracia (...)

Radio Fe y Alegría. No había entonces redes sociales, y nosotros teníamos en nuestras manos, no solamente el primer lugar de audiencia, por primera vez, sino que fuimos el único lugar mediante el cual la población venezolana se podía informar.

Lombardi, sin embargo, cierra este ciclo en el año 2004. Hubo un referendo que sirvió para ratificar a Hugo Chávez en la presidencia, y puertas adentro aquel año fue clave en la conformación de un modelo de gestión: el modelo de Red Nacional de Radio. Para cerrar, la tercera generación empezó con la dirección de Carlos Correa, pasó por la dirección de José Rafael Roca, y terminó con la dirección de Gerardo Lombardi.

– Cuarta generación, el tiempo de consolidación. ¿Cómo se avanza en un tiempo en el cual descende la matrícula de la educación formal, que fue el origen de esta historia?

– La cuarta generación, para mí, va desde el año 2004 al año 2017. En el año 2004, ya con una

HABLEMOS

red informativa funcionando, comienza la expansión de la red nacional de radio; ya no éramos solamente ocho o nueve radios sino que, en ese período del año 2004 al año 2017, pasamos a ser hasta veinticinco radios, veinticinco frecuencias en el país.

(...) fuimos capacitadores de más de trescientos equipos humanos en el país. Se trata de una capacitación, distante de enfatizar un punto de vista político-partidista, sino que difundimos un modelo de comunicación popular en las experiencias emergentes de radio comunitaria.

Entre los años 2004 y 2007, hay que decirlo, Fe y Alegría jugó un papel muy importante en la expansión de las radios comunitarias en Venezuela. Este es un tema poco hablado y poco escrito. Nosotros, de la mano con la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) y a través de un convenio, fuimos capacitadores de más de trescientos equipos humanos en el país. Se trata de una capacitación, distante de enfatizar un punto de vista político-partidista, sino que difundimos un modelo de comunicación popular en las experiencias emergentes de radio comunitaria.

Esto lo digo con mucha propiedad, en estos tres años fui personalmente capacitador en diez talleres con representantes de treinta radios cada taller, por todo el país. Los contenidos y la metodología de esta capacitación fueron los de Fe y Alegría. Este fue un convenio que se firmó entre el IRFA y Conatel durante la gestión de Alvin Lezama.

Así que este mismo caminar por el país nos ayudó a tomarle una foto a la realidad de las comunidades en cuanto a comunicación popular y radiofónica. Eso ayudó a que más de trescientos equipos de trabajo radiofónico se formaran al menos con una semana intensa de taller al estilo ALER-Fe y Alegría. Además, esto sirvió para identificar ciudades y frecuencias en las que posiblemente podría instalarse una radio Fe y Alegría.

Tengo que decir que en este período radios de Fe y Alegría nacieron y crecieron sin permiso de

Conatel. Todavía están sin permiso la gran mayoría. Así que en una especie de mirada condescendiente de Conatel, y de una actitud atrevida de nuestra parte, pues pudimos pasar en este período del 2004 al 2017, de las diez radios más o menos que teníamos a las veinticinco radios que hoy se pueden registrar en la Red Nacional de Radio.

Desde el punto de vista educativo, en tanto, habría que decir que desde 2004 comienza un período de consolidación del régimen de Chávez y también son los años de consolidación de los planes sociales llamados Misiones. De hecho, las misiones educativas golpearon fuertemente la matrícula del IRFA: llegamos a tener en el período anterior cerca de 40 mil alumnos al año, y en este período llegamos a descender casi a 8 mil.

En términos cuantitativos, sin duda aquello nos golpeó mucho. Nos reinventamos con la propuesta de Educomunicación, y por primera vez, en este período, el Ministerio de Educación nos llama y reconoce que esta propuesta debe ser el modelo de educación de adultos en el país. Siendo ministro Héctor Navarro, se produce la resolución de educación de adultos del Ministerio Educación que estaba en deuda desde hacía por lo menos más de veinte años y toma en 85-90 % el reglamento interno del IRFA, en cuanto a educación de adultos.

En este período 2004-2017, es importante recalcar el avance informativo de *Radio Fe y Alegría* con su incursión en el mundo digital. Se afianzó la política informativa en la web *radiofeyalegrianoticias.net* primero, y evolucionó a *radiofeyalegrianoticias.com*. Tuvimos el intento de “Arepa Press” que no se concretó con aquel nombre, sin embargo sí se concretó con aquella lógica en las dinámicas noticias que se llevan adelante. Aquel proyecto de “Arepa Press” fue exitoso en cuanto a los conceptos que en este período propuso para el trabajo digital de *Radio Fe y Alegría*, y todavía falta, solo que no se llevó adelante con el nombre que habíamos pensado.

Habla Lombardi en primera persona: en este período, en esta cuarta generación del 2004-2017, que me tocó a mí ser director. Yo pienso que el IRFA se consolidó políticamente ante el Ministerio, numéricamente soportó los embates

de la realidad, y tenemos una propuesta educativa, que es más eficiente en el papel que en la práctica, porque Educom tiene entre otras premisas que los muchachos se puedan conectar a la Internet y bueno, ya todos sabemos cómo está la situación del Internet en Venezuela.

Y habla el Lombardi maracuco: un asterisco en este período, es que en Maracaibo nació y se consolidó el programa “De primera mano televisión” que, según todas las mediciones de la ciudad, en señal abierta es el tercer programa más consumido de la televisión en el Zulia; este es un programa de televisión que se realiza haciendo un mix de plataformas con las redes sociales y con la radio, que conduce Rogelio Suárez.

– Quinta generación, se hace camino al andar. ¿Se sigue construyendo un modelo educativo y comunicativo aun en dictadura?

– Estamos navegando esta quinta generación. Ya es otra generación la que está llevando el IRFA, tanto a nivel político como a nivel político-gerencial con el compañero Luis Sánchez. Son compañeros de una generación formada en el IRFA los que están llevando la educación, los que están llevando la radio, ahí por supuesto, Héctor Escandell, Iris Mirabal, que continúa, Ana María García, pero bueno, hay otros muchos compañeros que están llevando esto. Estamos ante una red que está consolidada.

Hay tres componentes importantes en este periodo que está en evolución desde 2018: 1) La resistencia que se está teniendo desde el punto de vista educativo con la propuesta educativa del IRFA en tiempos de migración y pandemia; eso les da un toque especial a los 8 mil alumnos que hoy se tienen en educación. 2) El resurgimiento de la radio en su componente educativo.

En tercer lugar, está el contexto político que es un contexto de dictadura: con la instalación de la Asamblea Nacional Constituyente (2017), con la farsa de las elecciones presidenciales de 2018 y con todos los desmanes al Estado de derecho. La radio creo que está jugando un papel; es el único medio, quizá por el peso institucional que tiene, que puede trabajar con ciertos niveles de libertad de agenda y con bastantes pocas presiones políticas y de represión.

Así que yo creo que a esta quinta generación le está tocando una radio en dictadura y migración, y si antes había una vulnerabilidad muy fuerte en la rotación del personal, hoy día, pues eso es mayor. En el período anterior se llegó a consolidar unos niveles salariales importantes a través del convenio AVEC, es decir, en muchos lugares del país los sueldos más altos como base para periodistas eran los de Fe y Alegría, también bajos en comparación a otros rubros de la economía. Sin embargo, en esta quinta generación, con la economía pulverizada, sencillamente *Radio Fe y Alegría*, sigue resistiendo políticamente a la dictadura con la comunicación que sabemos hacer.

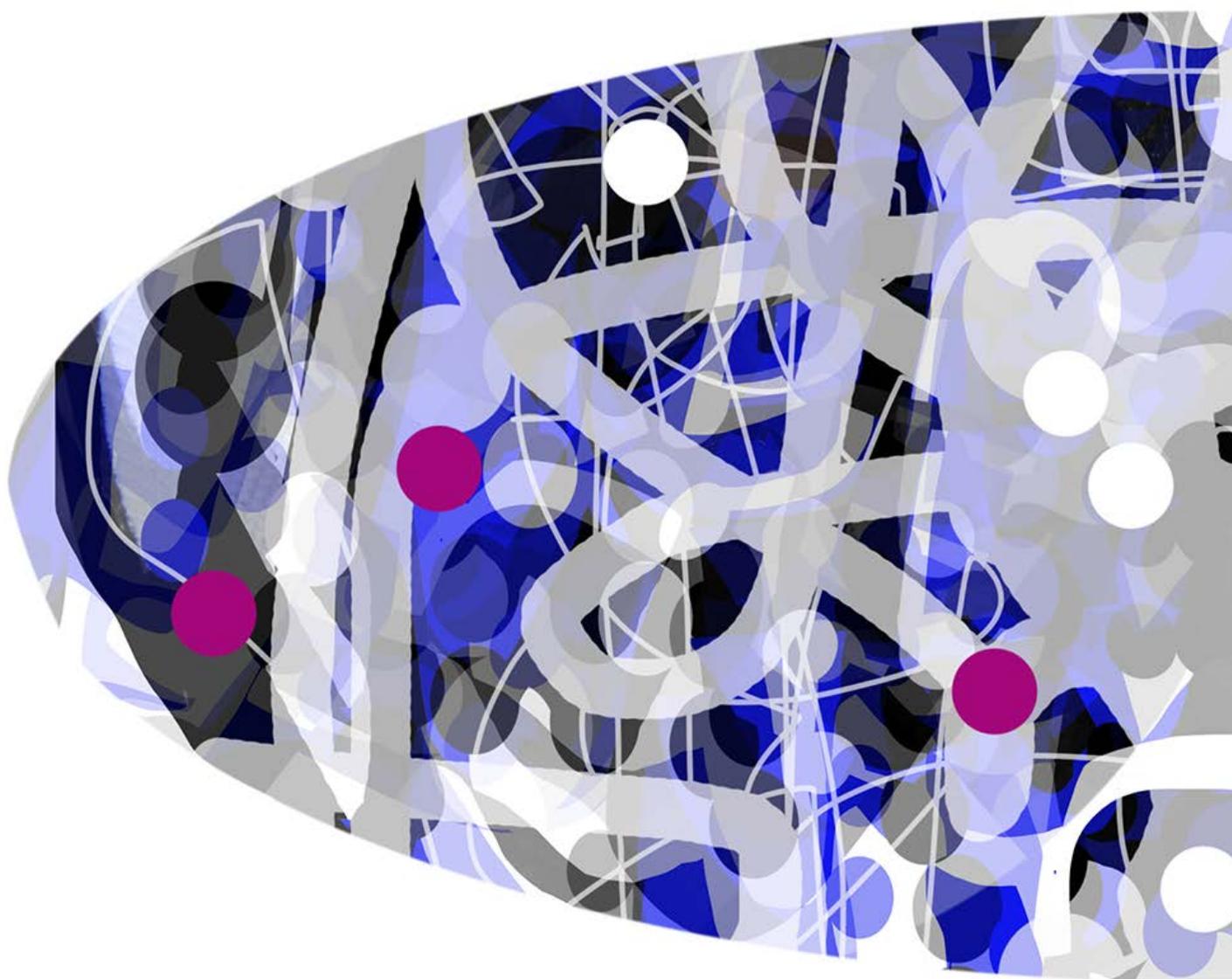
El futuro está en manos de esta quinta generación. A mi juicio, pasa por consolidar la red de comunicación para hacer puente social, entre unos sectores que solo se enteran de lo que ocurre gracias a la radio con otros sectores que sí tienen disponible los medios digitales o electrónicos. Este es el papel ante el cerco comunicacional que hay en el país.

Pienso que Fe y Alegría es la que está llamada a hacer puentes. Puentes para unos entendimientos que todavía están por hacerse. Y desde el punto de vista educativo, sin lugar a dudas, en una eventual reconstrucción del país, Fe y Alegría tiene que tener a mano, como de hecho se está procesando, la propuesta de Educación multimodal con esquemas mixtos, donde la educación a distancia y la radiofónica surgen como una gran posibilidad, y esto se tiene que desarrollar desde Fe y Alegría.

Y digo yo, para cerrar este diálogo con Gerardo Lombardi. Ese futuro, Gerardo, se tiene que construir aún y tú, con el bagaje que te dio el largo paso por la historia radiofónica de Fe y Alegría, serás también protagonista de lo que nos tocará vivir.

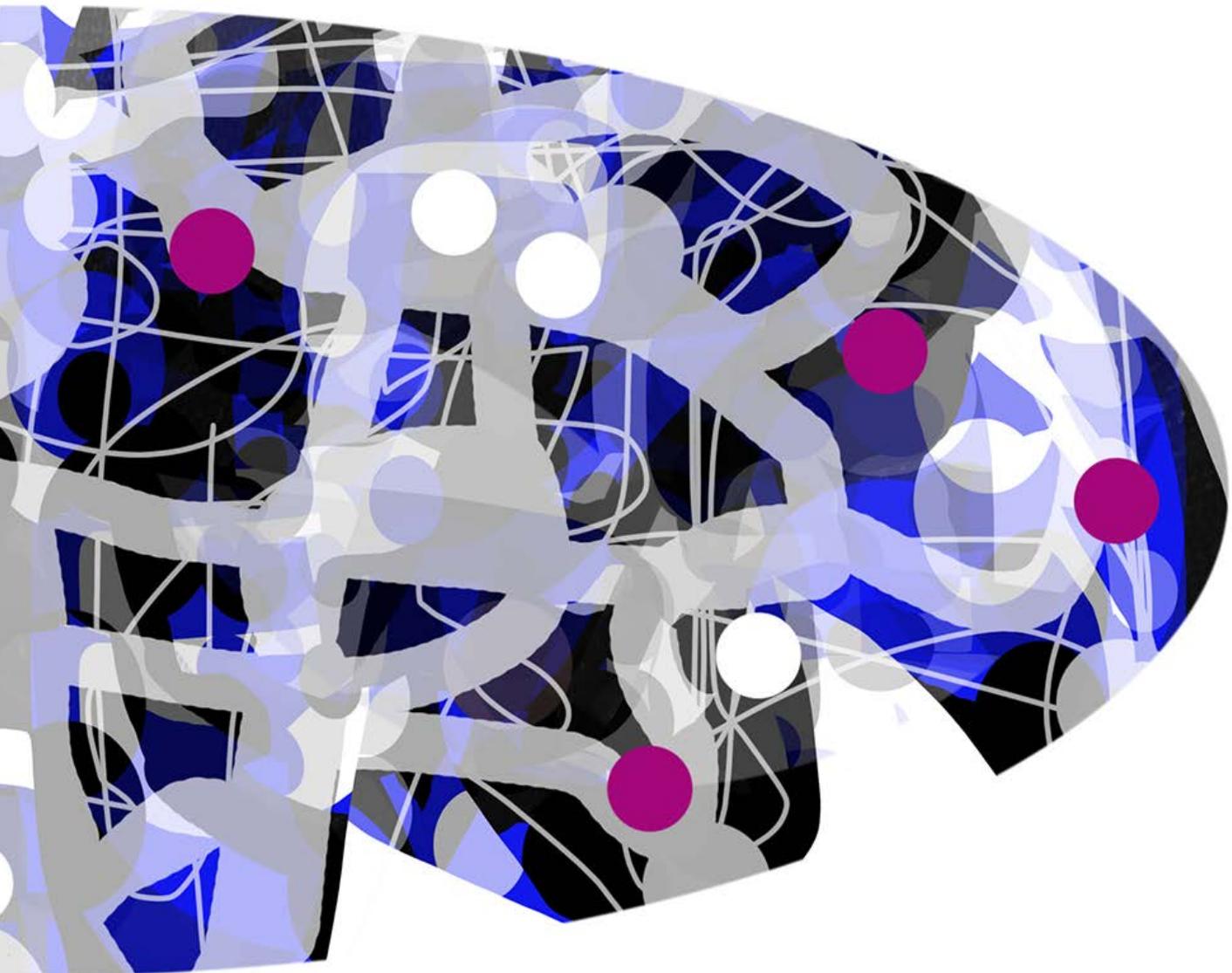
ANDRÉS CAÑIZALEZ

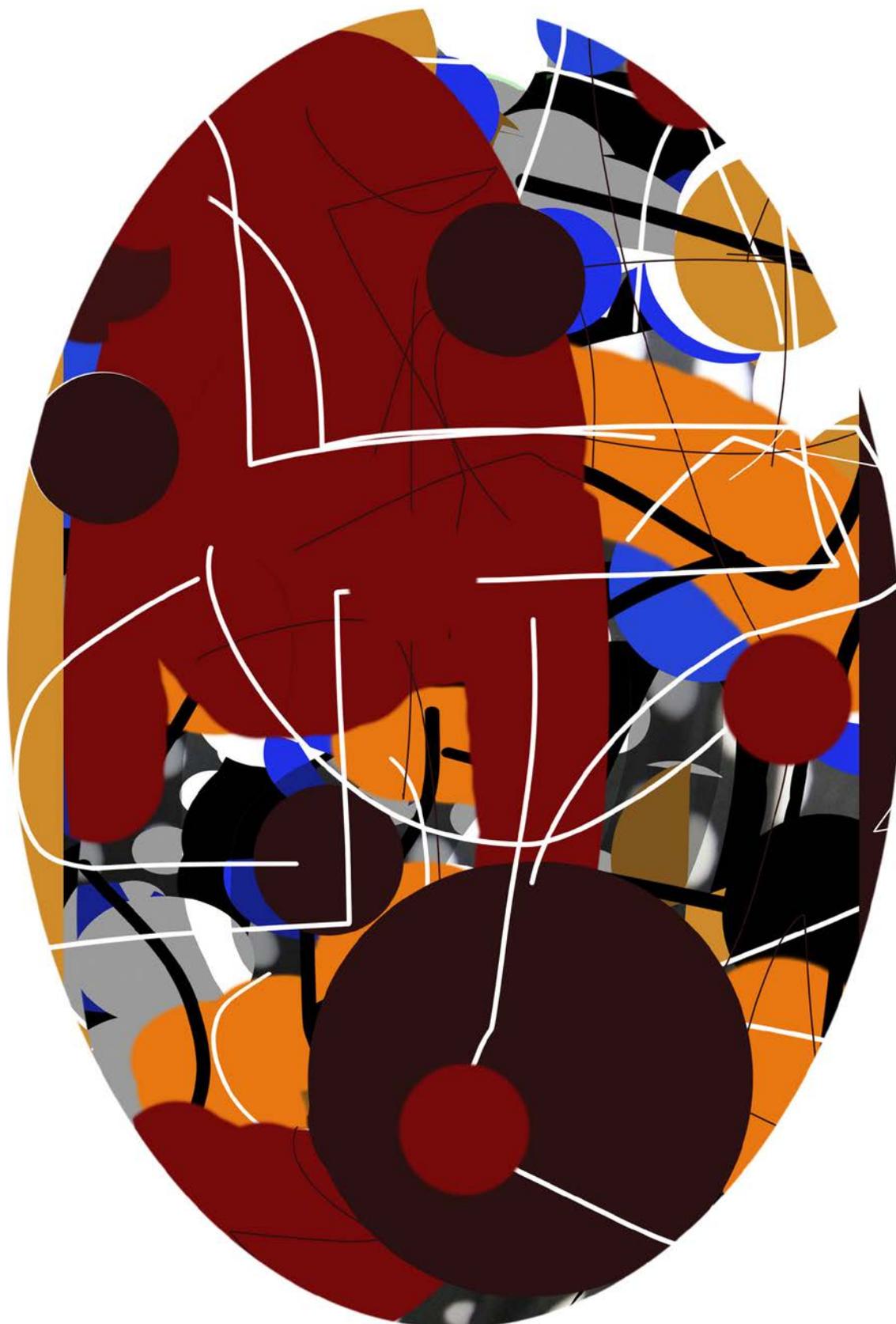
Doctor en Ciencia Política (Universidad Simón Bolívar). Tiene dos maestrías, una en Historia de Venezuela y otra en Ciencia Política. Licenciado en Comunicación Social por la UCAB (1988). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.



Galería de papel. Serie Expansión XXXVIII. Victor Hugo Irazábal (2020).

DOCUMENTO





Situación general del derecho a la libertad de expresión

– INFORME ENERO-AGOSTO 2020 –

ESPACIO PÚBLICO

El informe de la ONG Espacio Público nos ofrece un recuento de los principales hechos e incidentes que violentaron la libertad de expresión en el país. Se ilustran los tipos de violaciones con algunos casos relevantes y se detallan, cronológicamente, los principales hechos, informaciones y violaciones que ocurrieron a lo largo de gran parte del año 2020.

El 2020 es un año atípico en muchos sentidos debido al contexto generado por la pandemia de la COVID-19, sin embargo, al igual que en años anteriores, la libertad de expresión es blanco de las instituciones públicas, cuerpos de seguridad y funcionarios, quienes se han dado la tarea de limitar o restringir la difusión de informaciones y opiniones haciendo uso de distintos mecanismos de coacción. Entre enero y agosto del presente año se registraron 295 casos¹ y un total de 747 denuncias de violaciones a la libertad de expresión en Venezuela. Esto indica una disminución en el número de casos del 20 % y del 5 % con relación al total de violaciones registradas durante el mismo período del año 2019².

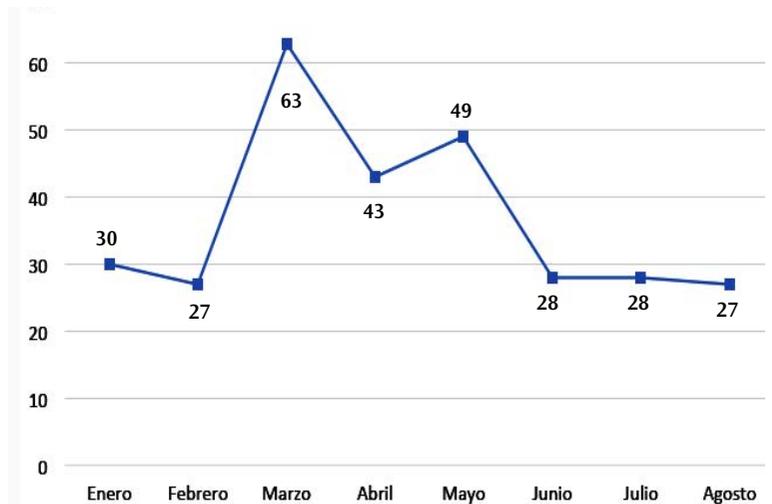
Durante el mes de enero las tensiones en torno a la elección de la Junta Directiva de la Asamblea Nacional (AN) generaron impedimentos a la cobertura periodística, situación que se tradujo en un elevado número de denuncias por parte de

los trabajadores de la prensa, a quienes les fue imposible realizar su labor. Solo en el primer mes del 2020 se registraron más de un centenar de violaciones a la libertad de expresión³. Buena parte de estos casos tuvieron lugar en las adyacencias del Palacio Federal Legislativo, en el centro de Caracas y fueron ejecutadas por cuerpos de seguridad del Estado así como por civiles armados, quienes actuaron –en repetidas oportunidades– en coordinación con los uniformados.

La mayoría de los casos se contabilizaron a partir del mes de marzo, a propósito del estado de alarma y el decreto de *cuarentena colectiva* anunciado por Nicolás Maduro, con motivo de la detección de casos positivos de la COVID-19 en el país. Durante el mes de marzo se registraron 63 casos, lo que lo sitúa como el mes de mayor incidencia en lo que va de 2020, seguido de cerca por abril y mayo, los cuales contabilizaron 43 y 49 casos, respectivamente⁴.

DOCUMENTO

Casos por mes	Total	%
Enero	30	10,17
Febrero	27	9,15
Marzo	63	21,36
Abril	43	14,58
Mayo	49	16,61
Junio	28	9,49
Julio	28	9,49
Agosto	27	9,15
Total general	295	100



Las restricciones impuestas por el Gobierno recrudecieron durante los últimos meses, y esto se evidencia en el número total de detenciones vinculadas al derecho a la libertad de expresión. Durante los dos primeros cuatrimestres del 2020 se contabilizaron 110 detenciones, lo cual indica un incremento del 18 % con relación a las detenciones registradas durante el mismo periodo de tiempo en el 2019. El 34 % del total de detenidos durante lo que va de 2020 son particulares⁵, mientras que el 28 % de esta cifra corresponde a periodistas.

La detención ocurrió luego de que el politólogo Nícmer Evans deseara “Larga vida, para que la justicia del hombre llegue antes que la divina” al constituyente Fidel Madroño, quien días antes había dado positivo por COVID-19.

Del total de detenciones registradas durante este periodo de tiempo, 95 de ellas se dieron entre marzo y agosto, lo que demuestra que durante la cuarentena se intensificaron los ataques a la libertad de expresión. De igual forma, 58 detenciones están directamente vinculadas a la cobertura o difusión de informaciones sobre la COVID-19 en Venezuela.

Algunos casos se mencionan a continuación:

- El 21 de marzo el periodista Darvinson Rojas⁶ fue detenido por funcionarios de las Fuerzas de Acciones Especiales (FAES) de la Policía

Nacional Bolivariana (PNB) debido a la publicación de información relacionada al coronavirus a través de su cuenta en la red social Twitter. El Ministerio Público (MP) imputó al periodista por instigación al odio e instigación pública; delitos contemplados en la inconstitucional “ley” contra el odio. Posteriormente Rojas fue excarcelado la noche del 2 de abril, cuando fue trasladado a su casa en un vehículo de las FAES, sin notificar a sus familiares ni abogados previamente.

- El 5 de mayo funcionarios del Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas (CICPC) detuvieron a Darío Salcedo⁷, secretario de Organización del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Pesca, Acuicultura y Actividades Conexas. Salcedo fue detenido por denunciar a través de Twitter y WhatsApp irregularidades en la entrega de alimentos, beneficio laboral del Instituto Socialista de la Pesca y Acuicultura (Insopesca). Posteriormente fue excarcelado el 3 de julio y le fue impuesta una medida de arresto domiciliario.
- El 23 de junio la abogada Eva Leal⁸ fue agredida y detenida por la teniente de la Guardia Nacional Bolivariana (GNB), María de los Angeles Palmera, luego de que grabara el momento en el que presuntamente la funcionaria intentara extorsionarla. El Tribunal Militar Séptimo de Control del estado Lara le otorgó libertad condicional a la abogada,

luego de realizada su audiencia de presentación. Le fue impuesta una medida cautelar que la obliga a presentarse ante el Tribunal cuando este así lo amerite.

- El 13 de julio, funcionarios del CICPC allanaron la residencia del director del portal de noticias *Punto de Corte*, Nicmer Evans⁹. Los funcionarios llegaron a su residencia con un orden de captura en su contra, pero Evans no se encontraba en su domicilio. Horas más tarde, el politólogo decidió entregarse, información que compartió a través de un video en sus redes sociales. La detención ocurrió luego de que Evans deseara “Larga vida, para que la justicia del hombre llegue antes que la divina” al constituyente Fidel Madroñero, quien días antes había dado positivo por COVID-19. El también dirigente político, fue liberado los primeros días de septiembre a propósito de un “indulto presidencial” que excarceló a varias decenas de opositores a Nicolás Maduro que permanecían detenidos.

CUADRO 1. VIOLACIONES POR TIPO

Violación por tipo	Total	%
Intimidación	303	40,56
Censura	123	16,47
Restricción Administrativa	73	9,77
Amenaza	71	9,5
Hostigamiento verbal	64	8,57
Hostigamiento Judicial	58	7,76
Agresión	50	6,69
Muerte	3	0,4
Ataque	2	0,27
Total general	747	100

La mayor cantidad de violaciones registradas corresponden a intimidaciones, alcanzando el 40 % de la suma total, las cuales están ligadas principalmente al impedimento de cobertura y de movilización de equipos periodísticos durante la cuarentena.

De igual forma, del total de intimidaciones registradas, el 17 % corresponde a casos vinculados a la crisis generada por la escasez de combustible. En su mayoría, por detenciones o retenciones de ciudadanos que manifestaron su descontento ante las irregularidades en la distri-

bución de gasolina registradas en las estaciones de servicio.

- El 7 de agosto un funcionario de la Policía Municipal de Naguanagua le arrancó el teléfono a la periodista del diario *El Carabobeño*, Rosimar Sánchez¹⁰, mientras entrevistaba a conductores que hacían cola en la estación de servicio Naguanagua de la avenida Bolívar del estado Carabobo.
- El 26 de agosto, trece ciudadanos¹¹ fueron detenidos por protestar por falta de combustible en la estación de servicio Cedico, en Tinaquillo, estado Cojedes. El grupo de ciudadanos que ejercía su derecho de forma pacífica fue trasladado al destacamento municipal de la Guardia Nacional Bolivariana de la entidad cojedeña. Luego de casi doce horas, fueron excarcelados bajo orden de presentación.

Las violaciones por censura y restricciones administrativas estuvieron ligadas principalmente al cierre de medios de comunicación así como a bloqueos impuestos a portales web y plataformas digitales. Entre enero y agosto se registró el cierre de once estaciones de radio a nivel nacional, la mayoría de ellas durante procedimientos irregulares, llevados a cabo por la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) en compañía de distintos cuerpos de seguridad del Estado.

- El 15 de mayo funcionarios de Conatel ordenaron el cierre de la emisora *Rumbera 106.9 FM*¹² en los Valles del Tuy del estado Miranda. José Lara, gerente de radiodifusión de Conatel, encabezó una visita a la emisora con el fin de entregar dos oficios, el primero, firmado por Jorge Rodríguez, entonces ministro para la Comunicación y la Información de Nicolás Maduro, y otro por Jorge Elieser Márquez, director general del ente censor, en el que se anunciaba el cese de la concesión que habilita a la emisora a permanecer al aire.
- El 31 de julio Conatel ordenó el cierre de la emisora *Pura Candela 93.3 FM*¹³ ubicada en Carúpano, en el estado Sucre. Al momento del cierre hicieron acto de presencia más de

DOCUMENTO

doscientos efectivos de la Guardia Nacional Bolivariana (GNB). “Está cerrada esta emisora por disposición de Conatel y por orden del gobernador del estado”, se escuchó al aire antes de que apagarán los micrófonos. Conatel alegó que el cierre se debió a una “violación del código de normas de Telecomunicaciones”, según señaló la periodista Lovelia Pérez en entrevista a Espacio Público.

La cantidad de hostigamientos judiciales ilustra la utilización de instancias y mecanismos judiciales para vulnerar el derecho a la libertad de expresión en Venezuela. La mayoría de estos casos están relacionados a las medidas impuestas tras la excarcelación de ciudadanos y periodistas.

Con relación a las restricciones en línea, destaca el bloqueo realizado el 23 de abril a “apoyo-saludve”, plataforma lanzada por la Asamblea Nacional (AN) en el marco del programa *Héroes de la Salud*, el cual tiene como propósito la asignación de una bonificación equivalente a 100\$ mensuales para el personal de la salud. Posteriormente, el 26 de abril, *Ve Sin Filtro* denunció el bloqueo de la página web *heroesdesaludve.info*¹⁴ por parte de Cantv mediante un bloqueo de tipo DNS. Asimismo, denunciaron que la página web redireccionaba a un portal falso, usado para extraer información bajo engaño mediante un ataque de *phishing*.

CUADRO 2. VÍCTIMAS POR OCUPACIÓN

Víctima por ocupación	Total	%
Periodista/reportero	214	52,07
Particular	44	10,71
Medio de comunicación	25	6,08
Ciudadanía en general	24	5,84
Reportero gráfico	22	5,35
Página/plataforma web	20	4,87
Trabajador público	17	4,14
Camarógrafo/técnico	15	3,65
Trabajador de la salud	12	2,92
ONG/miembro	9	2,19
Conductor	7	1,7
Miembro de la iglesia	2	0,49
Total general	411	100

Culminado el proceso de registro del mencionado programa, el presidente de la Asamblea Nacional (AN), Juan Guaidó, anunció que el pago de la bonificación al sector salud se realizaría a través de la plataforma AirTM¹⁵, motivo por el cual el 20 de agosto Cantv procedió a restringir el acceso a la página web a través de un bloqueo de tipo DNS, acción que fue replicada por las operadoras Digitel, Movistar y Supercable. Tras el bloqueo a la billetera digital, se recomendó ampliamente la utilización de los servicios de VPN Psiphon y Tunnelbear¹⁶ para burlar la medida gubernamental. Sin embargo, el 28 de agosto ambas plataformas fueron bloqueadas por las principales operadoras de Internet en Venezuela: Cantv, Movistar, Inter, Movilnet, Digitel y Supercable. Lo reseñado da cuenta de la firme intención del Estado venezolano por limitar la difusión y las acciones de sectores de la oposición política venezolana.

La cantidad de hostigamientos judiciales ilustra la utilización de instancias y mecanismos judiciales para vulnerar el derecho a la libertad de expresión en Venezuela. La mayoría de estos casos están relacionados a las medidas impuestas tras la excarcelación de ciudadanos y periodistas.

En este punto es importante destacar que durante los primeros ocho meses del 2020, se registraron tres muertes de trabajadores de la prensa, agrupadas en dos casos; ambos desarrollados bajo extrañas circunstancias. El primero de ellos se registró el 18 de agosto en la población de Güiría, en el estado Sucre, cuando fue hallado sin vida José Carmelo Bislick, docente, locutor y dirigente del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV). Según información publicada por el medio digital *Oriente24.com*, se pudo conocer que cuatro personas armadas presuntamente lo sacaron de su casa la noche anterior al hallazgo.

El segundo de los casos ocurrió tan solo días después, el 21 de agosto, cuando funcionarios de las FAES de la PNB ingresaron a las instalaciones del medio de comunicación *Guacamaya TV* en el estado Zulia y asesinaron a los comunicadores populares Andrés Eloy Nieves Zacarías y a Víctor Torres¹⁷, quien era hijo del director del

medio de comunicación. Según informó el medio digital COL (*Noticias de la Costa Oriental del Lago*), las dos personas habrían sido acusadas por las FAES de ser integrantes de una banda de delincuentes y que por tal razón los dieron “de baja”.

El 25 de agosto, el fiscal general designado por la ilegítima Asamblea Nacional Constituyente, Tarek William Saab, informó sobre la aprehensión de los funcionarios de las FAES José Contreras y Néstor Olano por su presunta responsabilidad en la muerte de los trabajadores de *Guacamaya TV*. Adicionalmente, aseguró que se solicitaron otras siete órdenes de captura contra los involucrados en el crimen¹⁸.

Del total de víctimas registradas, el 52 % fueron periodistas y reporteros, quienes vieron limitada su labor por restricciones de desplazamiento, amenazas y hostigamientos verbales. Como mencionamos anteriormente, esta situación se agravó tras el decreto de cuarentena colectiva y el contexto generado por la pandemia, motivo por el cual las coberturas vinculadas a la pandemia o a la escasez de gasolina que atraviesa Venezuela han sido excusa para arremeter contra los trabajadores de la prensa.

- El 21 de mayo la periodista del portal *Diario Primicia*, Marialejandra Meléndez¹⁹, fue detenida por el personal de seguridad cuando intentaba realizar unas entrevistas en el Hospital Raúl Leoni ubicado en San Félix, en el estado Bolívar. Meléndez tomó algunas fotografías y cuando se disponía a continuar su camino, fue abordada por el personal de seguridad del centro asistencial. Le exigieron que entregara el teléfono y que borrara las fotografías tomadas, acciones a las que la reportera se negó.
- El 5 de junio el equipo periodístico del portal digital *Venezolanos por la información (VPITV)*, fue retenido por funcionarios de la Guardia Nacional Bolivariana (GNB), mientras realizaba entrevistas en la estación de servicios PDV en Chuao, Caracas. Luis Patiño, Jhonatan Bello, Dangert Zorrilla y Oscar Avilez fueron abordados por los funcionarios luego de que estos obtuvieran los testimonios

de las personas que hacían la cola para surtir gasolina en esa estación de servicio. El equipo de VPI fue despojado de sus documentos de identidad y retenidos durante más de una hora, con la amenaza de que llegarían los funcionarios de la Dirección General de Contrainteligencia Militar (Dgcim) para trasladarlos a la sede del organismo en Boleíta.

(...) En el caso de las instituciones del Estado, las que acumulan mayor cantidad de violaciones son la Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV), la Corporación Eléctrica Nacional (Corpoelec) y la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL).

Los particulares suman un total de 44 víctimas, lo cual integra el 10 % de la sumatoria total. Principalmente estos vieron limitados sus derechos al momento de participar en manifestaciones públicas en exigencia de la mejora de los servicios públicos, así como por la difusión de opiniones a través de sus redes sociales. Por su parte, la labor de los medios de comunicación también se vio limitada, tal fue el caso del diario *La Prensa*²⁰, en el estado Lara, impreso que tuvo que interrumpir su circulación por la escasez de gasolina o del medio regional *Última Hora*²¹, en el estado Portuguesa, cuya página web permaneció fuera de línea por una medida de Conatel.

CUADRO 3. VÍCTIMARIOS POR OCUPACIÓN²²

Víctimarios por ocupación	Total	%
Cuerpo de seguridad	148	43,92
Instituciones del Estado	70	20,77
Funcionario (a)	47	13,95
Desconocido	26	7,72
Grupos violentos	21	6,23
Operadora	10	2,97
Simpatizantes del oficialismo	6	1,78
Hackers	3	0,89
Medios de comunicación	3	0,89
Particular	3	0,89
Total general	337	100

DOCUMENTO

El 43 % de los victimarios está integrado por los distintos cuerpos de seguridad del Estado. En tal sentido, la Guardia Nacional Bolivariana (GNB), el Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas (CICPC) y la Dirección General de Contrainteligencia Militar (DGCIM) acumulan la mayor cantidad de casos durante el período enero-agosto.

Mientras tanto, en el caso de las instituciones del Estado, las que acumulan mayor cantidad de violaciones son la Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV), la Corporación Eléctrica Nacional (Corpoelec) y la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL).

Los particulares suman un total de 44 víctimas, lo cual integra el 10 % de la sumatoria total. Principalmente estos vieron limitados sus derechos al momento de participar en manifestaciones públicas en exigencia de la mejora de los servicios públicos, así como por la difusión de opiniones a través de sus redes sociales.

Con relación al lugar de ocurrencia de los casos, encontramos que el 30 % de ellas se registraron en internet (91), lo cual se traduce principalmente en bloqueos a plataformas web o medios digitales, así como represalias en contra de ciudadanos o periodistas por difundir informaciones a través de sus redes sociales.

Por otra parte, y al igual que en períodos anteriores, el Distrito Capital alcanza el 18 % de los casos (55), situándose como la región con mayor incidencia. Esta realidad está sujeta, entre otras cosas, a que esta región es la sede de los poderes públicos y donde se desarrollan gran cantidad de manifestaciones masivas, las cuales demandan cobertura por parte de periodistas y medios de comunicación. Complementan la lista de los cinco estados con mayor registro de violaciones: Lara²³, Vargas²⁴, Zulia²⁵ y Mérida²⁶. El número de casos en estas regiones está ligado principalmente a situaciones registradas en estaciones de servicio, agresiones a la prensa durante coberturas periodísticas, así como a limitaciones y detenciones con motivo de manifestaciones ciudadanas en exigencia de mejora de los servicios públicos.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

El registro cotidiano se realizó sobre la base de una matriz de eventos o casos en los cuales se incluyeron las siguientes variables: área geográfica; género de las víctimas; tipo de víctima (periodistas, medios, audiencia); tipología según el área de trabajo (reporteros, columnistas, camarógrafos, etcétera); y tipo de violación según las categorías definidas anteriormente. Las informaciones de los distintos eventos o casos se contabilizaron a partir de las notas aparecidas en diarios de circulación nacional y regional, confirmadas con el testimonio de las víctimas y afectados, con el objeto de realizar un registro de fuentes directas. También se recogen datos de investigaciones realizadas por instituciones gremiales, académicas y de derechos humanos, de carácter nacional y/o internacional.

A partir de los datos recogidos se creó una matriz que considera las variables que explicitamos anteriormente. Se realizó una depuración de los distintos eventos, así como el cruce de las distintas variables. Se ejecutaron los cálculos correspondientes, y ello derivó en las tablas y gráficos que ilustran este informe. El estudio comprende una descripción de los patrones de violación al derecho, seguidos de una ilustración con algunos casos relevantes. En los eventos o casos se puede registrar la participación de varios agentes violadores o responsables e igualmente varias víctimas. De la misma forma en un caso pueden aparecer diversos tipos de víctimas: medios, periodistas, fotógrafos, y varios tipos de violaciones.

ESPACIO PÚBLICO

Espacio Público es una asociación civil, sin fines de lucro, no gubernamental, independiente y autónoma de partidos políticos, instituciones religiosas, organizaciones internacionales o gobierno alguno, que tiene como finalidad la promoción y defensa de los derechos humanos, especialmente la libertad de expresión; el derecho a la información y la responsabilidad social en los medios de comunicación social.

Notas

- 1 Se entiende por caso el hecho o situación en la cual se compromete la garantía del derecho a la libertad de expresión. En un mismo caso se pueden contabilizar distintas víctimas y violaciones.
- 2 Espacio Público, 17 de septiembre de 2020. Situación general del derecho a la libertad de expresión. Enero-agosto de 2019. Recuperado en <http://espaciopublico.org/situacion-general-del-derecho-a-la-libertad-de-expresion-enero-agosto-de-2019/>
- 3 Espacio Público, 7 de febrero de 2020. Enero: golpes a la información política. Recuperado en <http://espaciopublico.org/enero-golpes-a-la-informacion-politica/>
- 4 Total de casos por mes: enero, 30; febrero, 27; marzo, 63; abril, 43; mayo, 49; junio, 28; julio, 28; agosto, 32.
- 5 Se entiende por *particulares* a todos aquellos ciudadanos que no se dedican profesionalmente a la comunicación y que usan las redes sociales para opinar o difundir informaciones. Integran esta categoría infocidadanos, líderes sindicales, líderes comunitarios, entre otros.
- 6 Espacio Público, 24 de marzo de 2020. Imputaron al periodista Darvinson Rojas por delitos de la “ley” del odio. Recuperado en <http://espaciopublico.org/imputaron-al-periodista-darvinson-rojas-por-delitos-de-la-ley-del-odio/>
- 7 Espacio Público, 4 de junio de 2020. Detenido empleado de Insopesca por expresar inconformidad en el aumento de alimentos. Recuperado en <http://espaciopublico.org/detenido-e-expresar-inconformidad-aumento-alimentos/>
- 8 Espacio Público, 25 de junio de 2020. Tribunal militar del estado Lara excarceló a la abogada Eva Leal. Recuperado en <http://espaciopublico.org/tribunal-militar-del-estado-lara-excarcelo-a-la-abogada-eva-leal/>
- 9 Espacio Público, 14 de julio de 2020. Funcionarios detuvieron al director de *Punto de Corte*, Nicmer Evans. Recuperado en <http://espaciopublico.org/funcionarios-detuvieron-al-director-de-punto-de-corte-nicmer-evans/>
- 10 Espacio Público - (@Espaciopublico), el 7 de agosto de 2020, en Twitter. Recuperado en <https://twitter.com/espaciopublico/status/1291803107232538625>
- 11 Espacio Público, 27 de agosto de 2020. Excarcelan a 13 personas que protestaron por falta de combustible. Recuperado en <http://espaciopublico.org/excarcelan-a-13-personas-que-protestaron-por-falta-de-combustible/>
- 12 Espacio Público, 15 de mayo de 2020. Conatel cerró la emisora Rumbera 106.9 FM en los Valles del Tuy. Recuperado en <http://espaciopublico.org/conatel-cerro-la-emisora-rumbera-106-9-fm-en-los-valles-del-tuy/>
- 13 Espacio Público, 31 de julio de 2020. Conatel cierra la emisora Pura Candela 93.3 FM. Recuperado en <http://espaciopublico.org/conatel-cierra-la-emisora-pura-candela-93-3-fm/>
- 14 Espacio Público, 3 de junio de 2020. Internet confinado. Recuperado en <http://espaciopublico.org/internet-confinado-libertades-linea-cuarentena/>
- 15 Espacio Público, 20 de agosto de 2020. Operadoras bloquean plataforma AirTM en Venezuela. Recuperado en <http://espaciopublico.org/bloquean-plataforma-airtm-en-venezuela/>
- 16 Espacio Público, 28 de agosto de 2020. Operadoras bloquean los VPN Psiphon y TunnelBear en Venezuela. Recuperado en <http://espaciopublico.org/operadoras-bloquean-los-vpn-psiphon-y-tunnelbear-en-venezuela/>
- 17 Espacio Público, 23 de agosto de 2020. Asesinan a comunicador popular de GuacamayaTV en Cabimas. Recuperado en <http://espaciopublico.org/asesinan-al-comunicador-popular-de-guacamayatv-en-cabimas/>
- 18 Ministerio Público, 25 de agosto de 2020. Fiscal General Tarek William Saab: privados de libertad 2 funcionarios de las FAES por ajusticiamiento de integrantes de televisora comunitaria en Zulia. Recuperado en http://www.ministeriopublico.gob.ve/web/guest/buscador/-journal_content/56/10136/17824052
- 19 Espacio Público, 24 de mayo de 2020. Personal de seguridad detiene a periodista Marialejandra Meléndez. Recuperado en <http://espaciopublico.org/personal-de-seguridad-detiene-a-periodista-marialejandra-melendez/>
- 20 Espacio Público, 23 de marzo de 2020. *La Prensa de Lara* dejará de circular por falta de gasolina. Recuperado en <http://espaciopublico.org/la-prensa-de-lara-dejara-de-circular-por-falta-de-gasolina/>
- 21 Espacio Público, 20 de mayo de 2020. Conatel deja fuera del aire el portal *Última Hora* de Portuguesa. Recuperado en <http://espaciopublico.org/conatel-deja-fuera-del-aire-el-portal-ultima-hora-de-portuguesa/>
- 22 Se entiende por *Operadoras* a todas aquellas empresas privadas prestadoras de servicios de telefonía e internet.
- 23 Dieciocho casos. Entre ellos: Espacio Público, 28 de mayo de 2020. Excarcelado joven con discapacidad cognitiva detenido por protestar en Barquisimeto. Recuperado en <http://espaciopublico.org/excarcelado-joven-con-discapacidad-cognitiva-detenido-por-protestar-en-barquisimeto/>
- 24 Quince casos. Espacio Público, 12 de febrero de 2020. Al menos 12 periodistas fueron agredidos por simpatizantes del chavismo en Maiquetía. Recuperado en <http://espaciopublico.org/al-menos-12-periodistas->
- 25 Catorce casos. Espacio Público, 7 de agosto de 2020. Funcionarios policiales les quitan los teléfonos a personas que grababan una emergencia en Maracaibo. Recuperado en <http://espaciopublico.org/funcionarios-policiales-les-quitan-los-telefonos-a-personas-que-grababan-una-emergencia-en-maracaibo/>
- 26 Doce casos.

Víctor Hugo Irazábal

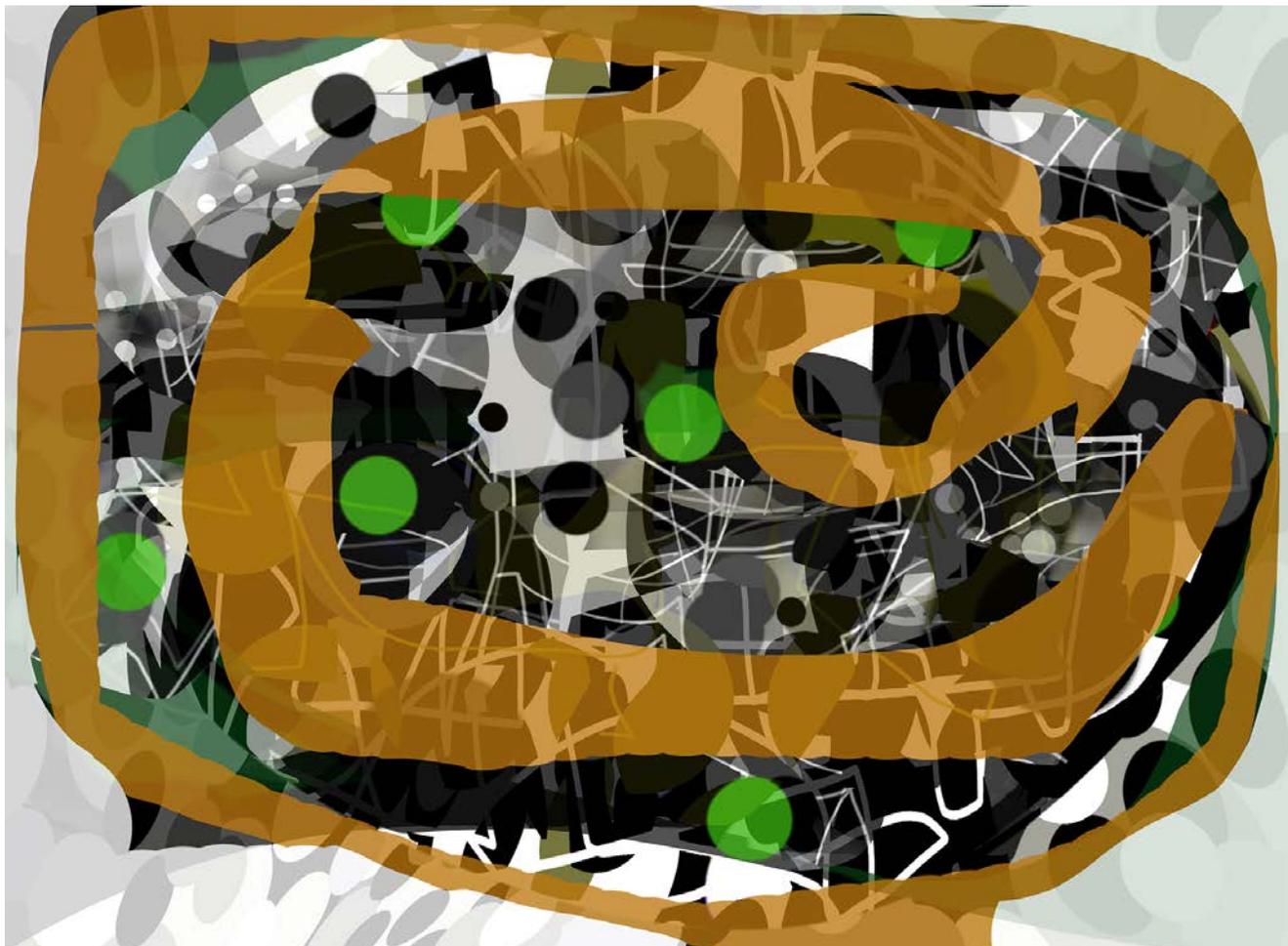
CIBERGLIFOS

Víctor Hugo Irazábal en esta serie, elaborada para el aniversario de la revista *Comunicación*, ha vuelto a obras y conceptos trabajados en diferentes momentos: *Amalivaca* (1994), *Sakedi* (1997), *Oni Oni* (2001), *Frágil* (2016) y *Tieztos* (2018). Algo aparentemente usual en un artista dado a la experimentación y con una conciencia lúcida del valor del proceso en el arte. Su trabajo ha tenido la particularidad de permanecer abierto a la experiencia del taller y hallarse constantemente increpado por las ideas de un maestro curioso, insatisfecho y explorador. Sin embargo, ¿qué significa volver específicamente aquí?

José Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* expone que el poeta romántico quería ser sobre todo “humano”. Contrariamente, los jóvenes poetas de principio de siglo XX comenzaron a diferenciar la vida de la poesía. El humano ya no fue el centro del arte sino la última frontera antes de entrar en lo poético. Uno de los asuntos más interesantes de ese cambio ha sido la evaporación del rostro del hombre en el aire de las palabras del poema. La consistencia de la “identidad” cedió ante la fugacidad de los signos. Y en esa levedad de las palabras y el aire, propio de la incipiente contemporaneidad, aconteció finalmente la “huida de la persona humana” de la literatura y el arte. Pero, ¿qué se escapó junto a ella? El “tema”, nos dirá el filósofo. Y es eso, justamente, un dilema fundamental en las imágenes que nos ocupan.



Una obra sostenida por el tema y la centralidad humana es un trabajo cerrado sobre alguna categoría de la historia, la sociología o la ciencia entre otras. Volver, en esa obra, supone recordar, hacerle preguntas a una presencia ausente. En la actualidad posthumana, tal presencia es apenas un fantasma. Uno de los tantos espectros dados a deambular por la obra, una de las corrientes de aire dejadas por los rostros desaparecidos cuando el artista abandonó al hombre. Volver, en el trabajo de Irazábal es regresar al instante de la ausencia, de la huida. Reencontrar aquello donde la voz de lo humano era apenas un murmullo: la selva. Esta le reveló en su encuentro que en la naturaleza todo se corresponde. El cosmos está en el firmamento y en el cuerpo, en las piedras, en los árboles, en los ríos, en los rituales de los shapori¹, en las



Galería de papel. Serie Expansión XL. Víctor Hugo Irazábal (2020).

abrasiones sufridas por la materia en constante transformación, en los animales, en los signos y en los shabonos².

Que esa vuelta del artista a obras de hace unos años esté mediada por lo digital nos dice algo más, algo muy importante. En la experiencia de las poéticas contemporáneas no hay, tampoco, universos distintos para los átomos y los bits. Así como en la selva los espíritus conviven con la materia pues la existencia es una totalidad, lo digital no es un añadido a las imágenes sino algo que se revela en ellas: la experiencia del proceso, lo inacabado, el movimiento, el hacerse infinito del arte. Algo anteriormente encerrado en el límite de la materia física, hoy

extendido en la vibración electrónica de la inmaterialidad “virtual”. La obra digital expuesta aquí no es más que un impulso novedoso de esa huida interminable de la persona humana y sus fantasmas, un deslizamiento de la energía “procesual” del taller al *software* y un guiño a las honestas palabras de Ortega y Gasset cuando acepta que al arte actual lo distingue “la imposibilidad de volver atrás”.

HUMBERTO VALDIVIESO

¹ Chamanes yanomami.

² Casas comunales yanomamis en la selva.