

comunicación 210-211

CENTRO GUMILLA ■ Estudios venezolanos de comunicación ■ 2° y 3° trimestres 2025



ELOGIO AL ARTE



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
Raisa Urribarri
Ysabel Viloría
Betzhabet Melo
Daniel Pabón
Héctor Ignacio Escandell

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**

Cardenal Baltazar Porras Cardozo
Judit Alonso
Jesús Abreu Mena
Rodolfo Izaguirre
Carlos Delgado Flores
Moraima Guanipa
Jonathan López
Roberto Briceño León
Yovanny Bermúdez
José Luis Da Silva
Carlos M. Arvelaiz H.
Paolo Gasparini
María Teresa Boulton
Antolín Sánchez
Elina Pérez Urbaneja
Rigel García
Sofía Avendaño
Victoria Velutini
Rafael Tomás Caldera
Gustavo García Chacón

Galería de Papel

Humberto Valdivieso

Fotos de Galería de Papel

Hacienda La Trinidad, Parque Cultural

Asesor Gráfico

Víctor Hugo Irazábal

Revisión

Marlene García

Diseño interior

Verónica Alonso Suárez
Bimedia 21 Diseño Editorial

Diagramación

Elena Roosen
Equis Diseño Gráfico



Edificio Centro Valores,
local 2, esquina Luneta,
Altagracia. 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)

comunicación 210.211

Centro Gumilla ■ Estudios venezolanos de comunicación

Perspectiva Crítica
y Alternativa

Integrantes de la Red
Iberoamericana de Revistas
de Comunicación y Cultura

presentación

PRESENTACIÓN

Elogio al arte: ¿elogiar o criticar?

..... 2

agenda pública

Comunicación cumple cincuenta años

CARDENAL BALTAZAR PORRAS CARDOZO 9

Periodismo independiente latinoamericano: ¿a la deriva?

JUDIT ALONSO 13

Crisis de financiamiento y asedio político agudizan la asfixia de la prensa independiente en Venezuela

JESÚS ABREU MENA 19

dossier

Sobre el compromiso del artista en el tiempo que vive Venezuela

RODOFO IZAGUIRRE 27

Elogio del periodismo cultural

CARLOS DELGADO FLORES 31

Al borde de la inmediatez y del espectáculo: periodismo cultural en medios venezolanos en la Web

MORAIMA GUANIPA 43

La antigestión cultural en la Venezuela de hoy

JONATHAN LÓPEZ PERDOMO 59

El arte y las revelaciones de la violencia

ROBERTO BRICEÑO LEÓN 67

El arte como herramienta de diálogo para la construcción de cartografías estéticas-simbólicas

YOVANNY BERMÚDEZ 73

El concepto y la imagen. La inacabada discusión sobre los encuentros y desencuentros entre el Arte y la Filosofía

JOSÉ LUIS DA SILVA 87

Paralelismos entre la Gran Depresión americana y la fotografía venezolana en revistas culturales

CARLOS M. ARVELAIZ H. 95

Gasparini fuera de moda

PAOLO GASPARINI / JOHANNA PÉREZ DAZA 103

Crítica de la crítica

MARÍA TERESA BOULTON 111

dossier

Monstruos o revelaciones. Notas sobre la crítica fotográfica

JOHANNA PÉREZ DAZA 115

El síndrome del jugo de cartón

ANTOLÍN SÁNCHEZ 125

Dos revistas de diseño venezolano en el contexto Iberoamericano

ELINA PÉREZ URBANEJA 129

Una historia que parece conocida: Carlos Zepa y la televisión venezolana

RIGEL GARCÍA 137

estudios

Como la IA está redefiniendo el rol del estudiante universitario

EDIXELA BURGOS / GUSTAVO HERNÁNDEZ 149

hablemos

Una conversación sobre el arte y la violencia

SOFÍA AVENDAÑO / VICTORIA VELUTINI 163

documento

La filosofía en la nueva era tecnológica

RAFAEL TOMÁS CALDERA 171

Diálogo entre un profesor y un alumno de Filosofía en torno a sus barreras y posibilidades

GUSTAVO GARCÍA CHACÓN 181

galería de papel

GALERÍA DE PAPEL

HUMBERTO VALDIVIESO 190

Elogio al arte: ¿elogiar o criticar?

Es común asociar la palabra crítica con el hecho de expresarse mal de alguien o algo, o señalar defectos, errores y carencias. Elogiar, sin embargo, implica la alabanza de las cualidades y méritos de alguien o de algo. Esta simple contextualización, diccionario de por medio, muestra lo ambivalente que puede resultar el título del presente número *ELOGIO AL ARTE*. Sin embargo, la intención, más que confundir, es recuperar el sentido de la crítica en el ámbito comunicacional y cultural, las dos caras de una misma moneda que, aunque devaluada y desestimada en muchos círculos, sigue ofreciendo la posibilidad de acceder a bienes y servicios de valor inestimable. Más aún, esta edición se acerca a la crítica desde sus relaciones con el arte, el periodismo, el tejido mediático y el escenario nacional. En este punto vale aclarar que el abordaje que aquí hacemos se centra en la crítica como género periodístico vinculado al mundo del arte. Esta precisión obedece a que la Real Academia Española distingue tres acepciones que frecuentemente hacen confusa la interpretación de esta palabra por la incompatibilidad de significados:

[...] mientras la primera acepción hace referencia a la capacidad de analizar y juzgar de forma neutral, imparcial y desinteresada para extraer pros y contras sobre algo en cuestión, la segunda hace referencia a la búsqueda exclusiva de contras, defectos o errores de forma parcial, sesgada e

interesada, y la tercera a situaciones críticas, es decir, difíciles y comprometidas¹.

Se cuestiona la crítica de arte, se decreta su extinción, se rechaza cuando se torna servil y complaciente, se le echa de menos ante la falta de argumentación y voces agudas, se le exalta como faro que guía o ilumina dándole una pesada (¿inmerecida y desproporcionada?) carga. O como subraya Hakim Bishara²: “Mientras haya arte, habrá crítica de arte. La crítica de arte no está en crisis. La buena crítica de arte es la crisis”, (lo que nos hace pensar ¿Qué entendemos por una “buena crítica”?) esto para sostener que existe una “crisis inventada de la crítica del arte” y que esta sigue viva solo que se ha movido de los grupos especializados e intelectuales a otras formas y escenarios: “En lugar de desvanecerse, está siendo adoptada por nuevas generaciones de críticos, ya sea en estas páginas o en Substack, Instagram, YouTube y TikTok”.

Este número reúne discusiones sobre cómo opera la crítica en el ámbito nacional, planteando reflexiones como las de Rodolfo Izaguirre, quien diserta sobre el compromiso del artista en el tiempo que vive Venezuela. Carlos Delgado Flores hace un elogio al periodismo cultural, mientras que Moraima Guanipa se centra en el estudio del periodismo cultural en los medios venezolanos en la web y las dinámicas que bordean la inmediatez y el espectáculo. Ampliando el espectro, Elina Pérez Urbaneja se detiene en ca-



sos puntuales en su artículo “Dos revistas de diseño en el contexto Iberoamericano”.

Enfocados en la gestión cultural, Jonathan López nos habla de “La antigestión cultural en la Venezuela de hoy”. Pensando en las funciones y posibilidades del arte, Roberto Briceño León se acerca a un peliagudo tema en “El arte y las revelaciones de la violencia”; y Yovanny Bermúdez escribe “El arte como herramienta de diálogo para la construcción de cartografías estéti-

cas-simbólicas”. La Filosofía y el Arte con sus encuentros y desencuentros es el análisis que nos ofrece José Luis Da Silva.

Cinco textos se detienen en el tema central, la crítica, esta vez con énfasis en una de las expresiones que más presencia y penetración tiene en la vida cotidiana: la fotografía. Sus enfoques van desde lo histórico, el relato y la experiencia en primera persona, la exhibición y circulación de la imagen, el rol de los críticos y de las publica-

PRESENTACIÓN

ciones especializadas, así como casos puntuales que permiten examinar el pasado y el presente de la crítica fotográfica y pincelar retos y demandas. Carlos Arvelaiz plantea un puente temporal y geográfico en su ensayo “La fotografía como testimonio de crisis y resiliencia: paralelismos entre la Gran Depresión americana y la fotografía venezolana en revistas culturales”. También con el foco en un ejemplo concreto, se presentan los textos de la Exhibición “Gasparini fuera de moda” (Centro Cultural UCAB, noviembre 2024) con autoría de Paolo Gasparini y Johanna Pérez Daza. Por su parte, María Teresa Boulton expone una “Crítica de la crítica” y Antolín Sánchez retoma algunos debates de la década de los 90 del pasado siglo en los que permanecen ciertos sesgos en las formas como se produce y circula la fotografía. En “Monstruos o revelaciones. Notas sobre la crítica fotográfica”, Johanna Pérez Daza revisa algunas ediciones de la columna “Fotografía”, escrita por María Teresa Boulton y publicada durante cuatro años, a finales de los 80 y principios de los 90, en el diario *El Nacional*.

En su conjunto estos artículos ponen sobre la mesa un escenario amplio y complejo, donde algunas cosas subsisten y resisten, mientras otras han desaparecido. Desafíos del periodismo cultural, costuras en la crítica de arte, bemoles de la gestión cultural, conexiones que miran el pasado, confrontan el presente y señalan el porvenir hacen parte del Dossier central de este número. Las secciones Agenda Pública, Estudios, Hablemos, Documentos y Galería de Papel completan y complementan al examinar temas como: el periodismo independiente latinoamericano, la crisis de financiamiento y asedio político hacia la prensa independiente, la IA y la redefinición del rol del estudiante universitario, la virtualización de la educación superior, la filosofía en la nueva era tecnológica, entre otros. El cardenal Baltazar Porras Cardozo, Judit Alonso, Jesús Abreu Mena, Edixela Burgos, Gustavo Hernández, Sofía Avendaño, Victoria Velutini, Rafael Tomás Caldera y Gustavo García son los autores que completan este número. Esperamos que el sentido crítico que hace posible estas páginas y nuestra revista acompañe a nuestros lectores.

Este nuevo número de *Comunicación*, que abarca el segundo y tercer trimestre del año

2025, se ilustra con la GALERIA DE PAPEL, que esta vez va dedicada a la artista Teresa Gabaldón, quien es pintora y dibujante. En 1976 egresa de la Escuela Cristóbal Rojas, donde recibió la influencia de Alirio Rodríguez. En relación a esta muestra de la artista, constituye toda una investigación artística en torno a la flor: “Pinto flores con el deseo de retenerlas y que el ahora se vuelva eterno. Las flores no duran. Son efímeras, como nosotros. La muerte siempre nos está rondando. Pero las flores renacen llenas de esplendor. Eso me reconcilia con la vida”.

Notas

- 1 Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADtica>
- 2 Ver: La crisis inventada de la crítica de arte <https://hyperallergic.com/1012944/the-fabricated-crisis-of-art-criticism/>





agenda pública



**Comunicación cumple
cincuenta años**

Cardenal Baltazar Porras Cardozo

**Periodismo independiente
latinoamericano: ¿a la deriva?**

Judit Alonso

**Crisis de financiamiento
y asedio político agudizan
la asfixia de la prensa
independiente en Venezuela**

Jesús Abreu Mena

AGENDA PÚBLICA



Comunicación cumple cincuenta años

CARDENAL BALTAZAR PORRAS CARDOZO

♦ Cuántas revistas, de cualquier especialidad, han llegado a medio siglo ininterrumpido de vida? En Venezuela es algo digno del mayor reconocimiento. Cuántos nombres pasan por la memoria de excelentes publicaciones que por diversos motivos dejaron de existir. Cuando no hay una institución que le confiera identidad y, detrás de ella, un grupo de hombres tenaces, es muy probable que pasen al olvido y queden como preciosas grafías para el recuerdo de melancólicos curiosos que indagan en el pasado las razones de tan prematura existencia.

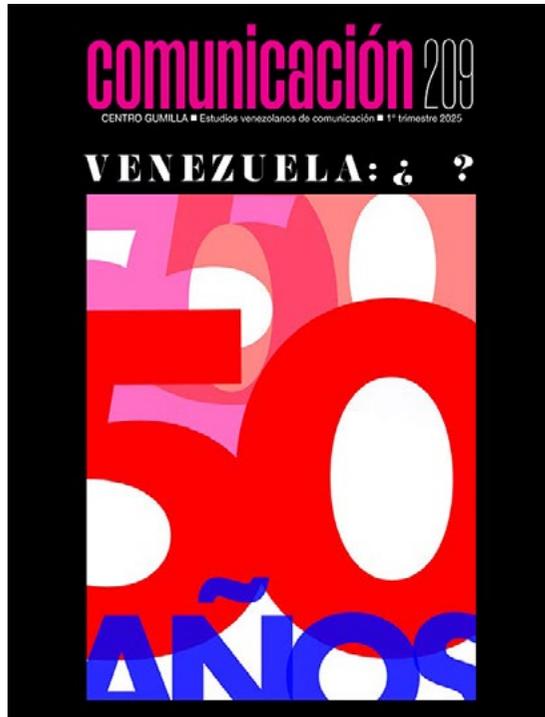
Pues bien, la Compañía de Jesús puede darse el lujo entre nosotros de haber mantenido, contra viento y marea, algo que parece imposible. Una revista especializada en ese piélagos inmenso del arte de comunicar que, además, ha sufrido, o mejor, está constantemente en cambio, con nuevas exigencias tecnológicas, culturales, económicas, y donde pululan diversidad de opiniones contrarias, es casi una proeza que llegue al medio siglo de existencia. La revista *Comunicación* que nació en formato pequeño, con páginas en caracteres tipográficos más parecidos a aquellos surgidos de las máquinas de escribir, ha ido creciendo en tamaño, pero sobre todo en amplitud de miras, dando cabida a todo tipo de pensamiento,

para el discernimiento certero guiado por el pensamiento jesuítico que sabe urdir en terrenos movedizos. Entre los que pusieron los primeros cimientos quedan vivos y activos el P. Jesús María “Chema” Aguirre s.j., Marcelino Bisbal y César Miguel Rondón.

Siento con orgullo tener en mi haber y encuadernados casi todos los números de la revista pues me fascinó desde sus inicios tener una guía especializada para quienes somos legos en ese campo. La gran virtud de esta publicación, a mi modesto parecer, hay que buscarlo en el talante de sus ensayos. No busca convencer sino ofrecer elementos para el discernimiento personal y comunitario en un campo tan cambiante y sorprendente en el que no valen dogmas preconcebidos, sino el servicio a una sociedad ávida de libertad y progreso integrales; una publicación en la que siempre han estado presentes los ambientes populares de la realidad venezolana y más allá de nuestras fronteras. Ahí veo el sello humano y cristiano de la revista.

Como señala Jesús María Aguirre:

Son pocos años para lo que hoy, aquí y ahora, significa el desarrollo vertiginoso de las comunicaciones, la cultura que emerge desde ellas, los

Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*

procesos de hibridaciones que se producen y se profundizan y las reapropiaciones que el sujeto social hace. Porque en los tiempos que corren, desde hace ya un buen rato, las comunicaciones-cultura se han vuelto cruciales para imaginar y pensar el tejido social.

La revista se define a sí misma:

[...] como observatorio-registro, se aprecia y se hace presente en los 209 números que se han publicado, en las 25 mil 162 páginas, en los 2 mil 178 artículos-ensayos con la mediación de los 2 mil 812 colaboradores que van desde periodistas, políticos, escritores, organizaciones sociales,

investigadores del hecho comunicacional y cultural, gestores culturales y artistas.

Este aniversario de bodas de oro no mira al pasado, pretende ser una ventana que se asoma a un futuro incierto pero presente que no podemos eludir:

El número con el que estamos cumpliendo cincuenta años lleva por título Venezuela: ¿ ? Esta entrega aniversario nos ofrece todo un conjunto de trabajos que intentan dar cuenta de lo acontecido en el país el 28 de julio del año pasado. Una fecha que recordaremos los venezolanos, porque ella significó entrar en un otro país distinto desde la perspectiva política y del Poder. El título del número puede resultar extraño, pero intenta decirle al lector que no sabemos –de allí la interrogante y el espacio en blanco– hacia dónde nos conducirá lo que ocurrió ese 28J, una fecha de ruptura política y cultural, una fecha de encrucijada y de profunda crisis política. Con este número intentamos contribuir a la visión del “nuevo” país que se abrió ese 28 de julio. Una visión desde lo comunicacional y cultural que nos habla de la profunda crisis social y política que hoy estamos viviendo y que de ninguna manera podemos disimular.

Que la revista *Comunicación* siga siendo como el faro cercano a los puertos, en medio de borrascas y tiempos nublados, que nos guía hacia el puerto seguro que todos anhelamos: vivir en paz, en armonía, en libertad, en justicia, donde nos encontremos con la esperanza de ser y sentirnos hermanos. ¡Felicidades! querida revista.

CARDENAL BALTAZAR PORRAS CARDOZO

Profesor, teólogo, historiador, locutor y sacerdote católico venezolano. Fue arzobispo de Caracas, desde 2023 hasta 2024; de la cual fue administrador apostólico, entre 2018 y 2023. Fue arzobispo de Mérida, de 1991 a 2023 y obispo auxiliar de 1983 a 1991.





Periodismo independiente latinoamericano: ¿a la deriva?

JUDIT ALONSO

Este breve artículo da cuenta de la situación a la que se enfrentan una gran cantidad de medios independientes, fundamentalmente de América Latina, a raíz del retiro de los fondos de Estados Unidos, en especial de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (Usaid).

La revista *Anfibia* (Argentina), *Agência Pública* (Brasil), *Ciper* (Chile), *Plaza Pública* (Guatemala), *Armando.Info* (Venezuela) o *La Silla Vacía* (Colombia) son algunos de los numerosos medios y organizaciones periodísticas en América Latina que ven amenazada su sostenibilidad tras la retirada de fondos de la agencia de cooperación internacional de Estados Unidos (Usaid).

Artur Romeu, director de la Oficina para América Latina de Reporteros Sin Fronteras comenta en una entrevista para *Deutsche Welle* (*DW Español*):

Usaid ha desempeñado un papel clave en el apoyo al periodismo independiente en América Latina, proporcionando financiamiento directo e indirecto a periodistas, medios de comunicación y

organizaciones de la sociedad civil dedicadas a la defensa de la libertad de prensa.

Estos fondos han sido esenciales para iniciativas de formación de periodistas, asistencia a comunicadores exiliados, fortalecimiento del ecosistema de medios independientes, lucha contra la desinformación y apoyo a medios que investigan casos de corrupción y violaciones de derechos humanos.

Ejemplos de ello se multiplican en la región. “Tres proyectos que ganamos entre 2023 y 2024 con Usaid representaban el 74 % de nuestro presupuesto anual para operar”, lamenta, en entrevista con *DW*, Mario Beltrán, director de la revista *GatoEncerrado*, en El Salvador.

A pesar de que sus acciones estaban principalmente enfocadas en el chequeo de la informa-



AP/Evan Vucci

ción y la producción de periodismo de investigación sobre transparencia, medio ambiente y derechos humanos, así como en actividades de formación y desarrollo organizacional, “... como medio, podíamos contribuir al fortalecimiento democrático por medio del periodismo independiente y multimedia”.

HACHAZO A LA DEMOCRACIA

Emy Padilla, directora de *Criterio*, un medio de comunicación dedicado a la investigación en temas de corrupción, crimen organizado, cambio climático y derechos humano en Honduras explica a *DW*:

El recorte de los fondos por Estados Unidos está afectando al ecosistema de medios en Centroamérica, independientemente de si estos provenían o no de Usaid, ya que muchas organizaciones implementadoras que colocaban los fondos en los medios han tenido que suspender las subvenciones.

“Fondos que provenían del Departamento de Estado y otros del Congreso, a través del bipartidismo estadounidense, también han sido congelados por la decisión arbitraria de Donald

Trump”, explica la directiva hondureña. “Aunque no recibíamos fondos directamente de Usaid, o del Departamento de Estado o del Congreso estadounidense, sí éramos beneficiados por organizaciones implementadoras que manejaban dichos recursos”, aclara.

“Esto que estamos viviendo nos remonta a los primeros tres años de fundación, cuando sentíamos que todo era cuesta arriba”, considera Padilla. “Actualmente, estamos sobreviviendo con un limitado presupuesto de una subvención de una fundación privada internacional, que nos permite operar de manera limitada”, agrega la también cofundadora de *Criterio*, creado hace una década.

“Hasta el momento, aún no tenemos claridad de lo que va a suceder con las subvenciones y los fondos congelados que tenemos. Sabemos que será un cierre inminente, pero no hay claridad de los siguientes pasos”, agrega por su parte Beltrán, de la revista salvadoreña *GatoEncerrado*.

Y HACHAZO AL MEDIO AMBIENTE

Alberto Ñiquen, periodista ambiental de Perú, también vive con incertidumbre el devenir del proyecto Conservando Juntos, una alianza entre Usaid y otras organizaciones como Wildlife

Conservation Society (WCS), la Coordinación de las Organizaciones Indígenas de la Amazonía (Coiab) e Internews, cuyo objetivo era fortalecer las capacidades de los actores de la sociedad civil y sus redes regionales, para liderar esfuerzos de conservación de la biodiversidad y prevención de delitos ambientales en la Amazonía de Brasil, Colombia, Ecuador y Perú.

Entre 2023 y 2024, junto a un equipo de seis personas, el peruano estuvo llevando a cabo tareas de verificación de información, edición, revisión y mentoría para setenta periodistas, quienes ganaron becas para realizar reportajes en profundidad sobre los delitos ambientales en la Amazonía.

Sus historias permitieron visibilizar las distintas amenazas que enfrenta la región, con temas sobre minería, narcotráfico, pesca, tráfico de madera, especies amenazadas, tecnología mal dirigida, migración amenazada y ecosistemas vulnerables, involucramiento de comunidades locales y pueblos indígenas en las actividades ilegales, así como la lucha de algunas otras contra el extractivismo, entre otros.

Son reportajes que difícilmente se hubieran podido llevar a cabo sin el financiamiento de las becas.

“Es un golpe fuerte no solo para el periodismo ambiental independiente, sino también para los procesos de conservación en la región”, lamenta el periodista peruano. Para él, se trata de “... una oportunidad perdida para contribuir a tomar conciencia sobre la importancia de la conservación en la Amazonía y los pueblos indígenas, y evidenciar sus amenazas”.

AL MAL TIEMPO, ¿BUENA CARA?

“Esta crisis también refuerza la urgencia de un debate estructurado sobre la sostenibilidad del periodismo y el papel de la cooperación internacional en este ámbito”, considera Romeu, de RSF, quien aboga por “... diversificar las fuentes de financiamiento, fortalecer redes de apoyo y explorar nuevos modelos de negocio que garanticen una mayor autonomía financiera para los medios independientes”. En este sentido, “...

“Hasta el momento, aún no tenemos claridad de lo que va a suceder con las subvenciones y los fondos congelados que tenemos. Sabemos que será un cierre inminente, pero no hay claridad de los siguientes pasos”

mantenemos un diálogo constante con socios internacionales para explorar nuevas oportunidades de cooperación y financiamiento que ayuden a mitigar los efectos de este recorte”.

Los directivos centroamericanos también están buscando fórmulas para remontar la situación.

La crisis se puede superar en dos vías: la unidad de medios en el país o la región para seguir haciendo periodismo con los mínimos recursos en común. Y la otra vía, es la búsqueda de nuevas fuentes de financiamiento que no pasen por fondos públicos de Estados Unidos. Otra opción es pedirle dinero a las audiencias y que apoyen el periodismo independiente. (Mario Beltrán, *GatoEncerrado*)

“Estamos explorando nuevas formas de sostenimiento y creemos que poco a poco podremos avanzar para recobrar el nivel de producción e impacto y seguir desnudando la corrupción y los abusos de poder”, asegura Emy Padilla desde el hondureño *Criterio*, y confía en que, “En medio de las dificultades, surgen ideas”.

Nota: este artículo ha sido tomado de la siguiente dirección electrónica <https://www.dw.com/es/periodismo-independiente-latinoamericano-entre-la-deriva-y-la-oportunidad/a-71882783>

JUDIT ALONSO

Periodista *freelance*. Trabaja principalmente para *DW Español* desde hace cinco años.

La SIP rechaza recortes en *Voz de América* y otros medios financiados por Estados Unidos

La decisión no solo afecta a los periodistas de estos medios sino a millones de ciudadanos que dependen de estos servicios para acceder a información importante que sus gobiernos quieren ocultar.

La Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) rechaza la decisión de la Casa Blanca de ordenar recortes profundos en *Voz de América* (VOA), *Radio Martí* y otros medios de comunicación administrados por el gobierno de Estados Unidos.

El presidente Donald Trump, a través de una orden ejecutiva emitida el viernes por la noche, ordenó la drástica reducción de personal de la Agencia Estadounidense para los Medios Globales (USAGM, por sus siglas en inglés) y la eliminación de financiamiento para medios que, desde hace más de 80 años, han sido un pilar fundamental en la difusión de noticias e información objetiva para audiencias en países con regímenes autoritarios.

La USAGM comprende a *Voz de América*; *Radio Free Europe*, destinada al Centro y Este de Europa; *Radio Free Asia*, enfocada en el este asiático, y *Martí Noticias*, que transmite noticias en español a Cuba.

Según la agencia Associated Press (AP), el sistema de medios llega a más de 420 millones de personas el mundo.

Para la mañana del sábado, el personal de *Voz de América* había sido puesto en licencia administrativa, de acuerdo con un email que trascendió en la prensa, y se concretó el retiro de subvenciones a *Radio Free Asia* y otros medios respaldados por el gobierno, según informes de prensa.

Michael Abramowitz, director de la organización, lamentó que “por primera vez en 83 años, la histórica *Voz de América* está siendo silenciada”, según afirmó en un comunicado. “VOA promueve la libertad y la democracia en todo el mundo contando la historia de Estados Unidos y proporcionando noticias e información objetivas y equilibradas, especialmente para aquellos que viven bajo tiranía”, indicó Abramowitz.

José Roberto Dutriz, presidente de la SIP, afirmó que “la decisión no sólo afecta a los periodistas de estos medios sino a millones de ciudadanos que dependen de estos servicios para acceder a información importante que sus gobiernos quieren ocultar”, expresó Dutriz, CEO y director general de *La Prensa Gráfica*, de El Salvador.

Carlos Jornet, vicepresidente segundo de la SIP y presidente de la Comisión de Libertad de Prensa e Información, agregó: “Es alarmante ver cómo una democracia consolidada como la de Estados Unidos decide restringir a una agencia de medios que brinda información independiente y plural en países con regímenes autocráticos. Instamos a las autoridades a revisar estas decisiones que socavan la transparencia y el derecho a la información”, agregó el también director de *La Voz del Interior*, de Argentina.

Esta decisión se suma a una serie de acciones adoptadas por la administración Trump en perjuicio de la prensa, lo que incluye restricciones a periodistas de la agencia AP para cubrir eventos en la Casa Blanca, en represalia por decisiones editoriales legítimas. En un comunicado, la SIP condenó la medida afirmando que representa un acto de censura e intimidación que vulnera la libertad de prensa consagrada en la Constitución de Estados Unidos.

Además, la asesora principal del Gobierno para la USAGM, Kari Lake, propuso cancelar los contratos entre ese organismo y las agencias AP, Reuters y Agence France-Presse (AFP).



Crisis de financiamiento y asedio político agudizan la asfixia de la prensa independiente en Venezuela

JESÚS ABREU MENA

En una nueva coyuntura de financiamiento global, y en un entorno local cada vez más hostil y represivo, los medios de comunicación digitales independientes en Venezuela luchan por mantener su labor informativa.

Los riesgos de ejercer el periodismo, de informar y de defender los derechos a la libertad de expresión y de prensa aumentaron en Venezuela tras la elección presidencial del 28 de julio de 2024, un cuestionado proceso electoral que agudizó la profunda crisis política del país signada por un incremento de violaciones masivas de derechos humanos, según denuncias de organizaciones de defensa de DD. HH. nacionales e internacionales.

Terror, prisión y exilio son tres de los elementos que, de acuerdo con el más reciente reporte anual del Instituto Prensa y Sociedad (IpsysVenezuela), caracterizan los intentos para, desde el poder, intimidar, perseguir y silenciar a la prensa y a medios de comunicación digitales independientes en Venezuela en el último año.

Doce trabajadores de la prensa, comunicadores y periodistas, permanecen detenidos o sometidos a un proceso que organizaciones como el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (SNTP) y el Colegio Nacional de Periodistas (CNP) califican de criminalización del ejercicio periodístico y como una violación al derecho a informar y estar informado.

Como si no fuera suficiente con el escabroso contexto y hostil entorno al que se exponen periodistas, y en el que operan medios de comunicación digitales independientes en Venezuela, hay que añadirle ahora, con el regreso de Donald Trump a la Casa Blanca, una crisis en el financiamiento internacional que constituye una nueva coyuntura que agudiza la asfixia de la prensa independiente venezolana y latinoamericana.

VULNERABILIDAD FINANCIERA Y AUTORITARISMO

Una experimentada periodista y reportera describió para este artículo cómo se enteró, en febrero, que ya no trabajaría más en el medio de comunicación digital independiente para el que reportó durante seis años en Venezuela.

Sabía que la situación del medio era difícil, pero pensé que había algún plan, ahorros quizá, para funcionar. Nunca imaginé que en una semana o en tres días nos iban a decir que no íbamos a trabajar más. Eso fue impresionante.

Según la ONG, los programas que canalizaban la cooperación estadounidense eran la ayuda a medios independientes en más de treinta países. La decisión de Trump de suspender todo lo que él considera que no se alinea con su visión de lo que cree son los “intereses nacionales” se convirtió en el más grande golpe a la prensa independiente en Latinoamérica.

Trump formalizó el 28 de enero la suspensión temporal –en principio por unos 90 días– de la cooperación y financiamiento internacional que aportaba la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (Usaid), así como el congelamiento de más de 268 millones de dólares que, de acuerdo con la organización internacional Reporteros Sin Fronteras (RSF), fueron asignados por el Congreso estadounidense para respaldar a medios de comunicación independientes, redacciones en el exilio y garantizar así el libre flujo de información.

“Entre los afectados, se encuentran tanto grandes ONG internacionales que respaldan a los medios independientes, como pequeños medios locales que sirven a audiencias en países represivos como Irán, Rusia o Cuba”, detalló RSF en un reporte divulgado el 4 de febrero. Según la

ONG, los programas que canalizaban la cooperación estadounidense eran la ayuda a medios independientes en más de treinta países. La decisión de Trump de suspender todo lo que él considera que no se alinea con su visión de lo que cree son los “intereses nacionales” se convirtió en el más grande golpe a la prensa independiente en Latinoamérica.

“La congelación de la ayuda estadounidense está desatando el caso a nivel global, afectando gravemente al periodismo. Los programas susceptibles de ser suspendidos brindan un apoyo crucial a proyectos que fortalecen los medios, la transparencia y la democracia”, precisó el director de la oficina de RSF en Norteamérica, Clayton Weimers.

En la región, en Argentina, Cuba, El Salvador y Nicaragua, una diversidad de medios de comunicación independientes tuvo que replantear su continuidad o, en última instancia, paralizar coberturas, investigaciones y la publicación de información.

Para Weimers, la situación “... genera un vacío que beneficia a propagandistas y a los regímenes autoritarios”.

“Muchas organizaciones evitan hacer pública su situación por temor a poner en riesgo su financiación a largo plazo o convertirse en blanco de ataques políticos [...] La actual situación pone de manifiesto la vulnerabilidad financiera del sector”, agregó en su reporte de febrero RSF.

SOBREVIVENCIA EN VENEZUELA

En un contexto marcado por una crisis política, económica y social de más de una década, los medios de comunicación digitales independientes en Venezuela lidian no solo con dificultades de financiamiento desde antes del regreso de Trump a la Casa Blanca, sino con un entorno controlado por la coalición de gobierno oficialista que implementa, como lo advierten en publicaciones un conjunto de medios digitales, decenas de instrumentos jurídicos como las leyes “contra el odio”, “contra el fascismo” y “contra el bloqueo”, para castigar a la prensa crítica.

Ahora, con la nueva coyuntura global vinculada con el financiamiento y la cooperación internacional, la élite gobernante oficialista, me-

diante el uso de su aparato propagandístico, también busca profundizar el impacto de la crisis de los medios digitales independientes que durante años ha calificado de enemigos y que considera, sobre todo después del 28 de julio, un estorbo en sus aspiraciones por mantener el poder político de forma indefinida.

Consultada para este artículo, la cofundadora y directora de *Efecto Cocuyo*, Luz Mely Reyes, explicó vía telefónica:

Desde hace ya más de un año he venido sosteniendo, con datos, que Venezuela vive una emergencia mediática compleja; un paralelismo entre la caracterización de la emergencia humanitaria compleja que hicieron organizaciones de derechos humanos con lo que hemos visto que ocurre en el ecosistema de medios independientes.

Ipys Venezuela advirtió en su reporte anual 2024 que “... la persecución a la prensa es una política de Estado”. La denuncia de la organización se reflejó tras el conjunto de medidas que ejecutó la coalición de gobierno oficialista a partir del 28 de julio, mediante detenciones masivas y arbitrarias, y que forzó a un conjunto de medios digitales independientes a pensar en alternativas para continuar con sus dinámicas en un entorno aún más peligroso para subsistir.

El director de *El Pitazo*, César Batiz, comentó –vía telefónica– para este artículo que:

Después del 28 de julio lo que vivieron los periodistas y medios de comunicación en Venezuela fue enfrentar el terrorismo de Estado que se expresa en la detención de doce periodistas, personas que fueron detenidas por estar haciendo su trabajo. En ese contexto, lo que un grupo de medios hicimos, representados en *La Hora de Venezuela* y *Venezuela Vota*, fue aliarnos y buscar alternativas dentro de esas alianzas para seguir haciendo nuestro trabajo de informar a la ciudadanía.

EL RETO DE LA SOSTENIBILIDAD

En la era de Nicolás Maduro en el poder, la economía venezolana se redujo 80 % por causa de

Desde hace ya más de un año he venido sosteniendo, con datos, que Venezuela vive una emergencia mediática compleja; un paralelismo entre la caracterización de la emergencia humanitaria compleja que hicieron organizaciones de derechos humanos con lo que hemos visto que ocurre en el ecosistema de medios independientes.

una recesión y una depresión económica durante 27 trimestres consecutivos, desde 2014 hasta 2021, según cálculos del Observatorio Venezolano de Finanzas (OVF).

Ese es el contexto económico, de profunda crisis que aún no termina, en el que los medios digitales independientes han luchado por mantenerse en los últimos años y que ahora, frente a la agudización del asedio de un régimen político autocrático y ante una coyuntura que trastoca estructuras de financiamiento y cooperación nacional e internacional, obliga a un nuevo replanteamiento del funcionamiento de la prensa crítica e independiente.

En Efecto Cocuyo, como otros medios, nos tuvimos que achicar, tomando en cuenta la crisis que ya venía desde hace tres años y que tenía que ver con la reducción de fuentes de ingresos, la persecución, los bloqueos. Eso nos llevó a hacer muchas reconsideraciones internas: ir reduciendo los equipos hasta llegar a uno que es lo mínimo que podemos sostener para poder hacer periodismo de calidad. (Luz Mely Reyes)

Para César Batiz, las opciones que tienen los medios en su búsqueda de poder sostener sus operaciones en un entorno como el venezolano no abundan. El también periodista de investigación coincide con Reyes en que la reducción de los equipos en los medios digitales que tratan de mantenerse en el país es inevitable. Destaca que la situación actual en Venezuela implica una “...

AGENDA PÚBLICA

mayor precarización del trabajo de los periodistas en el país”.

Y añade el director de *El Pitazo*:

Informar, escribir una noticia, hacer un video, una infografía, una foto; grabar un podcast, publicar un post en redes sociales; todo eso tiene un costo, no es un proceso gratuito ni barato producir información para que la gente esté informada. Como todo cuesta y no hay quien pague por esos servicios, los ciudadanos deberían ser conscientes de que se necesita el apoyo.

En su reporte de febrero, RSF puntualiza que, de acuerdo con todos los medios entrevistados por la crisis de financiamiento global tras las decisiones de Trump, “... la prioridad ahora es recuperarse (del súbito impacto) y, de manera urgente, encontrar fuentes de financiamiento alternativas”.

Hacer periodismo de calidad cuesta dinero, mantener la independencia también requiere ser sostenibles económicamente y no depender de factores que puedan incidir en esa independencia editorial. Eso es fundamental. Es un pacto de credibilidad que hay con la ciudadanía, pero eso tiene costos en cuanto a la integridad, la seguridad, el bienestar individual de los propios periodistas y de quienes son trabajadores de los medios. (Luz Mely Reyes)

En su reporte de febrero, RSF puntualiza que, de acuerdo con todos los medios entrevistados por la crisis de financiamiento global tras las decisiones de Trump, “... la prioridad ahora es recuperarse (del súbito impacto) y, de manera urgente, encontrar fuentes de financiamiento alternativas”.

UN NUEVO PERIODO DE RESISTENCIA

Ipys Venezuela destaca en la introducción de su reporte anual 2024 que:

[...] después de los comicios presidenciales del 28 de julio, la criminalización del trabajo informativo y el uso del derecho penal para intimidar, perseguir y silenciar a la prensa independiente en Venezuela alcanzó niveles nunca antes vistos: 14 periodistas fueron apresados, mientras que otros 22 se vieron obligados a huir del país para preservar su integridad física y su libertad.

Por su parte, Luz Mely Reyes destaca que:

Se corren riesgos muy altos para la búsqueda y publicación de la información. En un sistema autoritario, todo el que piense distinto corre un riesgo. Sin embargo, el riesgo inherente del oficio del periodismo es que no nos podemos quedar callados.

Las restricciones gubernamentales al periodismo en Venezuela también incluyen una combinación de sofisticados mecanismos restrictivos para imponer censura y desinformación. De acuerdo con la organización *Ve sin Filtro*, entre enero de 2016 y enero de 2025, se han registrado en el país 1.335 eventos de bloqueos ejecutados por los principales prestadores del servicio de Internet en el país. “Siguen activos 949 de estos eventos, impidiendo el acceso a 134 sitios web, 60 de ellos correspondientes a medios de comunicación”.

Para Batiz, ante la grave situación de financiamiento y frente a la red de censura y desinformación que el poder gubernamental busca imponer con más énfasis desde el 28 de julio, una posible alternativa para luchar contra las restricciones en Venezuela puede ser el periodismo colaborativo hiperlocal.

Proyectos en los que se trabaje como enjambre y que se logre la distribución de información entre iniciativas para conseguir que la señora que está en Margarita pueda tener acceso a información sobre lo que ocurre en el norte del estado Zulia. Es un ejemplo de lo que creo que pudiera ser el futuro de los medios digitales en el país. (César Batiz)

Reyes, por su parte, es optimista y destaca que, pese al contexto venezolano, confía en los periodistas que permanecen en el país y que están decididos a continuar con su trabajo, así como en las nuevas generaciones de periodistas que, con todas las dificultades de los últimos tiempos, siguen creyendo en el ejercicio del periodismo.

Nosotros entramos en una etapa de resistencia democrática y de sobrevivencia, porque los medios que seguimos, que queremos seguir permaneciendo y haciendo periodismo, sabemos que nos enfrentamos a situaciones cada vez más complicadas, no sólo en términos de recursos para la sostenibilidad, sino también en los espacios para ese ejercicio del periodismo. Son momentos muy retadores. (Luz Mely Reyes)

En medio del panorama más sombrío para el periodismo y la sociedad civil en Venezuela, los Premios Internacionales Rey de España recono-

cieron, el 20 de marzo de 2025, la labor de la prensa independiente venezolana bajo una alianza de catorce medios que idearon la Operación Redit, una iniciativa que destacó como una importante estrategia, con el uso de avatares creados con inteligencia artificial, para difundir información verificada en los meses posteriores a la elección del 28 de julio, en un entorno de represión contra periodistas que informaron sobre las denuncias de fraude electoral en Venezuela.

JESÚS ABREU MENA

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Como periodista ha trabajado en diversos medios, tanto impresos como digitales. Actualmente se desempeña como periodista en la Dirección de Comunicación de la UCAB.





dossier

Sobre el compromiso del artista en el tiempo que vive Venezuela

Rodofo Izaguirre

Elogio del periodismo cultural

Carlos Delgado Flores

Al borde de la inmediatez y del espectáculo: periodismo cultural en medios venezolanos en la Web

Moraima Guanipa

La antigestión cultural en la Venezuela de hoy

Jonathan López Perdomo

El arte y las revelaciones de la violencia

Roberto Briceño León

El arte como herramienta de diálogo para la construcción de cartografías estéticas-simbólicas

Yovanny Bermúdez

El concepto y la imagen. La inacabada discusión sobre los encuentros y desencuentros entre el Arte y la Filosofía

José Luis Da Silva

Paralelismos entre la Gran Depresión americana y la fotografía venezolana en revistas culturales

Carlos M. Arvelaiz H.

Gasparini fuera de moda

Paolo Gasparini / Johanna Pérez Daza

Crítica de la crítica

María Teresa Boulton

Monstruos o revelaciones. Notas sobre la crítica fotográfica

Johanna Pérez Daza

El síndrome del jugo de cartón

Antolín Sánchez

Dos revistas de diseño venezolano en el contexto Iberoamericano

Elina Pérez Urbaneja

Una historia que parece conocida: Carlos Zerpa y la televisión venezolana

Rigel García



DOSSIER



Sobre el compromiso del artista en el tiempo que vive Venezuela

RODOLFO IZAGUIRRE

El autor se pregunta acerca de cuál debe ser el compromiso social del artista en el tiempo que vive Venezuela o cuál debe ser el compromiso del artista-intelectual en este siglo XXI. Citando algunos autores acerca de la ética y la responsabilidad afirma que todos somos responsables de nuestras relaciones con el poder político porque no es fácil escapar de la política y nunca, como en la discutible hora bolivariana, la política ha estado tan vinculada a nuestra vida.

Puede estremecerse el mundo; puede más furioso que nunca estrellarse el mar contra los arrecifes y el viento huracanado arrancar de raíz el árbol más corpulento, pero el artista plástico, el escritor o el músico jamás abandonarán el color que tanto busca, la palabra justa y precisa que tarda en encontrar, o el acorde ausente de la partitura, porque saben que son elementos sagrados que persisten integrados a su propia vida. Los colores de los mosaicos en la casa de la abuela, las historias de gente muerta contadas por la antigua criada que lava la ropa con el cigarrillo encendido dentro de la boca o el trino de algún pájaro en la mata de mango pudieron ser el dispositivo secreto que dio vida al gusano del arte. Saben también que en la otra acera de su yo existe un país que los vio nacer, unos seres que crecieron con ellos y una verde e interminable

pradera cultural que los reúne y les permite considerar que existe también un organismo político que los gobierna, pero no siempre con nobleza y sana justicia porque a veces se hunde en las tinieblas de la autocracia y en el pantano del pensamiento único.

Los artistas somos sujetos que solo por estar vinculados al arte creemos tener una señal distintiva en la frente, pero pertenecemos por igual a la sociedad en la que vivimos. Deseamos tener una casa propia, vestir a nuestros hijos, alimentarnos y ser felices.

Todos somos responsables de nuestras relaciones con el poder político porque no es fácil escapar de la política y nunca como en la discutible hora bolivariana la política ha estado tan vinculada a nuestra vida. Estamos sumergidos en ella, invadidos por ella, pero al artista no le complace

DOSSIER

para nada que la política, cualquiera que sea la naturaleza de su ideología, invada o contamine su obra porque si consiente en ello la daña y la oscurece. Pero también somos intelectuales y nuestra relación o comportamiento con la política es más manejable.

Se nos pregunta cuál debe ser el compromiso social del artista en el tiempo que vive Venezuela o cuál debe ser el compromiso del artista-intelectual en este siglo XXI. Compromiso sugiere Responsabilidad. Y Víctor Guédez, experto en Ética y Responsabilidad Social Empresarial dice que la responsabilidad significa responder por lo que hice, por lo que no hice o por lo que dejé de hacer, y cuando la responsabilidad se comparte aparece la Corresponsabilidad que significa que yo también soy responsable de lo que hacen, de lo que no hacen y de lo que dejan de hacer todos aquellos con los cuales se comparte una misma realidad.

Y el filósofo Jonatan Alzuru, desde una perspectiva nietzschiana, considera que la belleza y la libertad están relacionadas con el cuidado de sí. Y el cuidarse es la práctica fundamental de la responsabilidad. Ser capaz de responder ante sí mismo por lo que se hace, cómo se hace y para qué se hace. Es decir, es el primer asunto de la responsabilidad, de la acción de responder por las actuaciones que se hacen ante sí mismo. Para Nietzsche es la definición fundamental de la libertad: tener la voluntad de la responsabilidad personal.

Hace más de veinte años que el país venezolano dejó de ser el que me vio nacer y corretear por plazas y calles en pos de una democracia que todavía sigo buscando porque cuando creo haberla encontrado alguna circunstancia desdichada o algún caudillo civil o militar se apodera de ella mostrando sus armas o apoyándose en quienes las poseen y de inmediato la encarcelan, la desnudan y ultrajan y nos torturan con jubiloso sadismo.

El mal enloquecido se arrastra por el mundo devorando con igual persistencia mortal a judíos y palestinos, a rusos y ucranianos, llevando a ambos a masacres sin nombre y hay en muchos países, incluyendo el mío, gobiernos impresentables.

Son muchas las peticiones que he firmado para impedir que lapiden a una mujer por no llevar cubierta la cabeza, o salvar de la muerte a seres enjuiciados por defender los derechos humanos en países de absurda mezquindad e intolerancia porque desde mi primera adolescencia abomino de los autócratas, de aquellos que enjuician con un índice moralizante y castigador; desprecio a los traidores, a los que usurpan el poder cualquiera que sea su magnitud y alcances y más aún a quienes infligen torturas físicas o psíquicas a sus víctimas. Detesto a los machistas que desprecian y ultrajan a las mujeres y rechazo al tiempo que corre acelerado al saber que soy vecino de mi propia muerte.

Hace más de veinte años que el país venezolano dejó de ser el que me vio nacer y corretear por plazas y calles en pos de una democracia que todavía sigo buscando porque cuando creo haberla encontrado alguna circunstancia desdichada o algún caudillo civil o militar se apodera de ella mostrando sus armas o apoyándose en quienes las poseen y de inmediato la encarcelan, la desnudan y ultrajan y nos torturan con jubiloso sadismo.

Después del inaceptable e intolerable golpe de Estado que disolvió siete millones de votos contra del régimen cívico militar, un hecho que configuró un palpable acontecimiento histórico, la heroicidad de los votantes decidió sazonzarse, adobarse en un silencioso estruendo como si esperase el milagro de algún ofuscado teniente coronel levantándose en armas, o como si el boxeador abrumado por la golpiza que le está asestando su rival apostase el triunfo a un golpe igualmente milagroso que lo salve del *knockout*.

Personalmente, en mi condición de intelectual de avanzada edad quiero practicar desobediencia civil, pero no me veo solo en la esquina de mi casa o en la plaza de Los Palos Grandes convertido en un viejo tonto vociferando inútiles consignas de oposición. Me veo, me acepto y me reconozco pero rodeado de voces desafiantes y, lamento decirlo, esas voces guardan silencio.

Somos muchos los opositores, abundan y se suceden. Unos sostienen que la mejor salida a la crisis política y social, sanitaria, cultural, educativa es el diálogo dejando libres de culpa a los poseedores de las portentosas sumas de dinero amasadas ayer y hoy. Otros, facilitar una amable sucesión de poder incluyendo en el nuevo gabinete ejecutivo a algún dignatario del régimen; también hay quienes sostienen que solo con la violencia se podrá eliminar la pesadilla y otros aseguran que la solidaridad internacional y la propia torpeza de los “bolivarianos” se convertirán en la solución que se espera y así, de continuo. De hecho, soluciones cómplices, inaceptables, impracticables o improbables.

No me siento corresponsable de ninguna de ellas, pero tampoco me siento capaz de asomar otra más. Como intelectual seguiré escribiendo mis crónicas dominicales en las que pellizco apenas los brazos del régimen y seguiré recibiendo los desafiantes textos que se escriben desde el exterior a la espera del anhelado golpe del vencido boxeador y en la certeza de que el arte nunca ha servido para desalojar a los tiranos del poder.

Evito caer en la nostalgia porque se trata de una añeja y pernicioso trampa del tiempo diseñada para anclarnos en el pasado, compararlo con el presente y hacernos creer que nuestra vida, ayer, fue mejor que la de hoy. Pero no es fácil borrar las asperezas del pasado; pronto descubrimos o nos percatamos que aquella felicidad no fue tan iluminada y seguimos navegando sin rumbo en el ingrato mar de la autocracia y el pensamiento único.

Pero el artista o intelectual que pretendo ser no sabe aún cómo entrar al inmediato futuro del país puesto que no es político de oficio y los verdaderos políticos, atribulados, no encuentran al parecer su propio camino. ¡Sigo siendo el que soy!

La Iglesia católica por su parte, y desde su acertada perspectiva, hace lo suyo con admirable ecuanimidad y admiro y celebro no solo su entereza sino su recio combate y firme vocación espiritual.

No hay miedo en el país, solo hay silencio, expectativas y mucha crueldad militar.

Como intelectual seguiré escribiendo mis crónicas dominicales en las que pellizco apenas los brazos del régimen y seguiré recibiendo los desafiantes textos que se escriben desde el exterior a la espera del anhelado golpe del vencido boxeador y en la certeza de que el arte nunca ha servido para desalojar a los tiranos del poder.

Pero no logro establecer o considerar con suficiente lucidez el compromiso social que debo al país venezolano en esta larga y desconsolada etapa de su accidentada vida. Sin embargo, he hecho de la frase “Lo creo porque es imposible” la línea estética y moral de mi propia vida y de mi conducta ciudadana y ella puede servir tal vez de luz para muchos de nosotros víctimas de oprobios y humillaciones. Se entendería como un débil legado, pero un legado que podría sostener en alto la vida que vivimos.

RODOLFO IZAGUIRRE

Ensayista y crítico cinematográfico venezolano.

DOSSIER



Elogio del periodismo cultural

CARLOS DELGADO FLORES

En este ensayo el autor pasa revista al perfil del periodista cultural venezolano, caracterizándolo como uno de alto compromiso intelectual, a partir de la descripción de sus rutinas en la comunicación industrial, su sistema ético, sus aprendizajes a lo largo de un siglo y los desafíos que le conciernen a partir de los cambios que el entorno digital introduce en el campo cultural.

A diferencia de otros enfoques subsidiarios de la sociología de las profesiones, siempre he considerado al periodismo en general, y especialmente el periodismo de la fuente cultural, en arreglo con Ortega y Humanes¹, como un oficio intelectual. Esa era una de las enseñanzas de la escuelita de *El Universal*; Sofia Imber solía decir “todo el periodismo es cultural”, “y todo el periodismo es político” agregaba yo. La intelectualidad, como el perfil donde la comprensión de lo cultural ayuda a elevar los vuelos de la política, hay que reconocerlo, es un horizonte. También he dicho que el futuro del periodismo es la antropología de lo cotidiano, solo que ahora, el día a día es otra cosa.

Este texto es un elogio a aquellos de la tribu que hicieron país desde la tribuna cultural, pero también es un ejercicio de comprensión de cómo ha sido la evolución, sus contribuciones, su peculiaridad ética, sus aprendizajes y sus desafíos frente al entorno digital y a las transformaciones del campo cultural.

LA FUENTE CULTURAL

Para el periodismo industrial e incluso el digital, las disciplinas y áreas de conocimiento, en tanto se constituyen en prácticas sociales, se denominan *fuentes* porque aportan información para la construcción del relato cotidiano, como fuente que mana y de la cual se abreva y no tanto como forma y tamaño de la letra. Más temprano que tarde el periódico en su condición de medio de comunicación estructuró la dieta informativa diaria de sus audiencias, el enfoque que se le iba a dar a las informaciones y asignó espacio de impresión en sus páginas para las fuentes en tanto ellas se constituyen en referencias de las distintas facetas de la cotidianidad que conciernen al ciudadano común y corriente en su condición de ciudadano, trabajador, miembro de una comunidad, productor y consumidor, integrante o responsable de una familia y sujeto de derechos.

Puesto que un periódico tipo jerarquiza las informaciones en todas las fuentes según atributos que aúnan contingencia e interés y abre la relación periódica con aquello que más atributos

DOSSIER

posee, así las fuentes en cada espacio: información general, política, internacional, economía, cultura, deporte, sucesos, farándula... El catálogo de las fuentes (periodísticas) combina la información de la acción institucional (el Estado primero), las iniciativas gremiales empresariales y de otros grupos de interés, con el interés personal estructurado en gustos y preferencias, en oferta y demanda, en gestiones de identidad.

La construcción de contextos en el periodismo cultural no escatima a los relatos el examen de causas estructurales vistas desde disciplinas diversas, o la vigencia de conceptos contruidos desde una comprensión del tiempo histórico, como ejercicios interpretativos propuestos a la audiencia, que sirvan como finos cedazos para cernir y refinar la cotidianidad.

La cotidianidad informativa genera una modulación del mundo de la vida (*Lebenswelt*) y esta modulación ha servido para que se constituyan identidades personales y comunidades a partir de ejercicios de mediación hechos por los perceptores, dentro de matrices socioculturales². Las audiencias ciudadanas conforman eso que se suele llamar opinión pública, pero también grupos de interés (*stakeholders*) en la medida en que desarrollan acción política, entendida esta como práctica social. Por ello, el periódico y sus fuentes han servido al *ethos* nacional, antes incluso del surgimiento de los Estados nacionales en la modernidad, movidos por el interés de la libertad.

Una de las grandes peculiaridades del periodismo cultural es la forma de contextualizar, que hace parte del hacer narrativo de la profesión. En otras fuentes, lo común es centrarse en los hechos, articularlos, estableciendo relaciones e identificando causas y autores; pero en el periodismo cultural, las ideas hacen contexto, porque la producción artística e intelectual, incluso la gestión cultural, se entiende como la materialización de ideas en obra, a partir de las investigaciones personales de cada artista, cada autor. La

construcción de contextos en el periodismo cultural no escatima a los relatos el examen de causas estructurales vistas desde disciplinas diversas, o la vigencia de conceptos contruidos desde una comprensión del tiempo histórico, como ejercicios interpretativos propuestos a la audiencia, que sirvan como finos cedazos para cernir y refinar la cotidianidad.

Igual que todos los oficios, por muy profesionalizados que estén, el periodismo se aprende haciendo, mejorando a partir de la dedicación concentrada a una parte que pueda servir a otra, ganando experiencia; si la pedagogía para enseñarlo no es experiencial, o si las estrategias de aprendizaje no contemplan el aprendizaje basado en problemas o en proyectos, se le pone cuesta arriba a la academia construir esa experiencia en el alumno. La primera especialización profesional del periodista era la del trabajo de la fuente; luego vendrían los estudios universitarios, la evolución del perfil profesional: del periodista reportero al comunicador social, después los estudios de cuarto nivel. Pero aun profesionalizado, el oficio del periodista prosigue interrogando a la esfinge de los días y su sentido, moderando las creencias para que estas no se hagan pasar por saberes, porque su hacer está definido por la ética.

Ahora bien, ¿qué sistema ético maneja el periodista cultural? El presente de la modernidad tiene una moral eminentemente prescriptiva; desde el racionalismo crítico de Kant, pasando por el utilitarismo de Jeremy Bentham y John Stuart Mill, o por la ética de mínimos de Adela Cortina, el sistema predominante es el deontológico y su razonamiento más común son las normas que rigen sobre las decisiones que son moralmente necesarias –prohibidas o permitidas– guiando y evaluando las decisiones y la actuación: la justicia, la independencia profesional, la libertad, la ciencia y la conciencia, así como la probidad profesional, etcétera, son fines para cuyo logro se constituyen las normas, porque el sujeto de las mismas es trascendental (todos y cada uno, la humanidad); el periodismo tiene una ética deontológica cuando se sujeta a códigos, leyes, reglamentos. Sin embargo, existe también el sistema ético teleológico que establece a la acción moral como buena o mala se-

gún sus consecuencias y que evoluciona procurando incrementar la felicidad, tanto individual como colectiva: el utilitarismo, el consecuencialismo o el pragmatismo, pero también el eudemonismo aristotélico entran en esta clasificación. Podría decirse, además, que ambos sistemas pueden complementarse en la concepción profesional del periodista, especialmente en casos como el ejercicio de la libertad; o en sus contribuciones para la construcción del sentido común.

Los periodistas que han ejercido la fuente cultural en Venezuela no solo han aprendido a elaborar sus relatos interpretando, modificando la retórica informativa, hegemónica en el periodismo industrial, por una con un enfoque más literario, más ensayístico, más de crónica y menos de noticia; en parte por el ejercicio de la libertad creadora ganado por la relación con la fuente, en parte también porque los medios consideraron a esta fuente poco valiosa a la hora de construir agendas y encuadres enmarcados al servicio del corporativismo distributivo, el sistema populista de conciliación de élites o la hegemonía del Proceso; hechas desde esquemas de racionalidad limitada de estirpe positivista, traducidas en acción institucional, políticas públicas, redistribución de la renta, gobernabilidad: el mito del “cuarto poder”. El periodista cultural tenía que construir un relato interesante, trascendente, así no fuera peculiarmente “noticioso”, so pena de no ser publicado con regularidad; su oficio es oficio intelectual, y a mucha honra.

LECCIONES APRENDIDAS Y POR APRENDER

El *ethos* del periodista cultural pasa por asumir críticamente el proyecto modernizador en la fase de institucionalización del proyecto nacional. La modernización requirió construir, desde la gubernamentalidad³, un sólido dispositivo de subjetividad⁴ al servicio de una nobleza de Estado⁵. Este dispositivo comienza en la escuela, pero se completa con las políticas culturales, con la estructuración de matrices culturales y con la articulación de mediaciones socioculturales que articulan los valores asociados a los productos consumidos en los procesos de consumo cultural. Y se asume críticamente para dar cuenta, en el caso venezolano, de la incompletitud de la mo-

Los periodistas que han ejercido la fuente cultural en Venezuela no solo han aprendido a elaborar sus relatos interpretando, modificando la retórica informativa, hegemónica en el periodismo industrial, por una con un enfoque más literario, más ensayístico, más de crónica y menos de noticia...

dernización institucional y las diferencias en el grado de modernización de las comunidades, distribuidas en las tensiones del campo cultural⁶. Aprendimos a reseñar exposiciones, a contextualizar las novedades editoriales en la obra y trayectoria de cada autor, a dar cuenta de los giros de la danza, los gestos del teatro, los acordes y ritmos de la música, las artes del artesano, las obsesiones del intelectual; y a circunscribirlos en una historia donde el gusto se educa, se forma y a partir de él, se toman decisiones morales, traduciendo el valor de lo simbólico al valor de la acción realizada con sentido.

Y en la medida en que los relatos configuraban narrativas, fuimos promoviendo la cultura, sumando esfuerzos por su consolidación como sector de la vida nacional. Divulgamos la formulación de políticas públicas, dimos plaza al debate y vimos urdirse las tramas del poder en la especificidad de la cultura institucionalizada: el sistema nacional de cultura, los circuitos culturales, el Conac, los entes tutelados, la descentralización, los presupuestos destinados a las agrupaciones culturales... Y lo hicimos independientemente del credo de razón (ideología) profesado, aunque –y hay que decirlo– también muchas veces contribuimos con el coloniaje intelectual, al promover las novedades empleando modos conocidos de inculturación.

1. *Aprendimos a valorar los hechos de la cultura bajo muchas concepciones.* Como un conjunto de bienes meritorios a cuyo disfrute se tiene derecho porque, como bienes del espíritu, hacen más bueno el bien común. Como parte de la superestructura ideológica que ajusta los engranajes del modo de producción. Como dispositivo de

DOSSIER

sujetualidad donde cultura e identidad se conforman uno al otro, con base en costumbres y significados compartidos. Como memoria constitutiva de la nación y la soberanía. Como sector de la economía que aporta al Producto Interno Bruto, sí, pero que también es generoso en externalidades. Como molde que fragua los ladrillos del capital social. Como espacio de trabajo fundamental para los modelos de desarrollo, entre otras concepciones.

Divulgamos la formulación de políticas públicas, dimos plaza al debate y vimos urdirse las tramas del poder en la especificidad de la cultura institucionalizada: el sistema nacional de cultura, los circuitos culturales, el Conac, los entes tutelados, la descentralización, los presupuestos destinados a las agrupaciones culturales... Y lo hicimos independientemente del credo de razón (ideología) profesado...

2. *Aprendimos a hacer crítica de arte.* Desde la reseña impresionista llena de adjetivos, hasta la disección racionalista, aséptica, el ejercicio de mediación del periodista cultural gravita alrededor de la crítica de artes como discurso que circula al filo de la navaja. Moraima Guanipa sostiene que el ejercicio crítico nace a la modernidad de la mano de la formación de la cultura letrada, modulada por los medios y sostenida por dos sistemas de distribución: la formación y el consumo. Su lectura de la formación y rol de la crítica se centra en artes visuales, pero es generalizable a otras formas de producción, no por la diversidad de las manifestaciones, sino por el oficio crítico, doblemente consagratorio y legitimador, que valora y orienta, a la vez que calla, excluye⁷. La vieja tarea de *gatekeeping* que hacen los reporteros en los medios, seleccionando la agenda diaria, emplea la misma lógica del crítico, al seleccionar lo que vale la pena apreciar. “La presencia del binomio crítico-medio en su relación dialógica con los públicos, será el so-

porte de confirmación del canon artístico moderno” que se caracteriza, según Guanipa, porque cada elemento del corpus goza de una “perpetua modernidad”, como la calificó Kermode, una “originalidad significativa”, en palabras de Bloom o la condición de *Clásico* en la concepción de Calvino: (obras que) “... se imponen como inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria, mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual”. El proceso canónico tiene en las voces autorizadas de la crítica su espacio de realización. Kermode incluso señalará que la opinión que impulsa la crítica “... es una gran formadora de cánones y no se puede tener privilegiados sin dejar a otros por fuera, apócrifo”, como otrora se hizo con los evangelios en el sínodo⁸. Los periodistas culturales ayudamos a la crítica a construir el canon: desde el debate figuración-abstracción⁹; las vanguardias de la década de los sesenta y las revisiones de los años ochenta¹⁰ hasta nuestra actualidad que tímidamente avanza entre la novedad y el reciclaje digital. Una lista de periodistas/críticos y medios, elocuente aunque incompleta la integran: Mariano Picón Salas en la *Revista Nacional de Cultura* (1938); Juan Liscano en el “Papel Literario” de *El Nacional* (1943); Guillermo Meneses en *CAL* (1960); Guillermo Sucre y Esdras Parra en la revista *Imagen* (1967); Nelson Luis Martínez en el “Suplemento Cultural” de *Ultimas Noticias* (1970); Sofía Imber y Carlos Rangel en las páginas culturales del diario *El Universal* (1974); Antonio López Ortega en la *Revista Bigott* (1981); Patricia Guzmán en “Bajo Palabra” de *El Diario de Caracas* (1982) y “Verbigracia” del diario *El Universal* (1995); Caresse Lamberg y Kira Kariakin en la revista *Estilo* (1990) y Ángel Alayón en *Provinci* (2008).

3. *Aprendimos a ser estadistas y/o gestores culturales (las utopías personales de la cultura en Venezuela).* Cuando se crearon las instituciones culturales públicas en Venezuela sus gestores ejercieron el periodismo cultural antes o durante la creación institucional, afiliados, como estaban, a la idea de modernización como avance del proyecto nacional en la etapa de la formulación institucional¹¹. En muchos casos, las instituciones culturales fueron auténticas utopías personales, apoyadas institucionalmente por el Estado

venezolano; en otros, la condición de intelectual del periodista guió su acción como político estadista. Son los casos de Mariano Picón Salas, redactor del programa de febrero (1936), Fundador del Pedagógico de Caracas (1936), director de cultura del Ministerio de Educación (1937), primer decano de la Facultad de Humanidades de la UCV (1946); Simón Alberto Consalvi, canciller (1989), ministro de Relaciones Interiores (1980), primer presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (1966), fundador de Monte Ávila Editores (1966); Ramón J. Velázquez, presidente interino de la República (1993), presidente de la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado –COPRE– (1983); ministro de la Secretaría de la Presidencia y creador del archivo histórico de Miraflores (1959); Sofía Imber, creadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas que llevó su nombre (1974) o María Elena Ramos, directora del Museo de Bellas Artes (1995- 2001); o Carlos Paolillo, director fundador del Instituto Universitario de Danza –Iudanza– (Unearte), entre otros.

4. *Aprendimos a emplear la cultura como parte de la estrategia reputacional de las organizaciones, primero; como responsabilidad social, después.* Como periodistas de la fuente cultural, buena parte de nuestra actividad se desarrolló asociada a estrategias de relaciones públicas de empresas e instituciones que tempranamente encontraron en la promoción de la actividad cultural una fuente de prestigio y un recurso importante para construir reputación. De la reputación y el buen nombre gestionados en el sistema de medios y el *lobby* entre instituciones, las relaciones públicas han ido evolucionando hacia la construcción de valor, propio o compartido, tangible e intangible, corporativas y estratégicas, actualmente movidas por el Concepto de Responsabilidad Social Empresarial. Xiomara Zambrano entiende que la Responsabilidad Social (RS) es un término que abarca el diálogo interdisciplinario y reviste una dualidad táctica-estratégica para las organizaciones y los sujetos involucrados; desde una perspectiva sistémica y orgánica representa un paradigma emergente, especialmente en la gestión de los negocios, y adopta la denominación Responsabilidad Social Empresarial (RSE), con una orientación integra-

dora de la tradicional dimensión económica/rentista con la dimensión social, ética y ambiental; “... la responsabilidad social, vista como modelo central o auxiliar para la gestión estratégica institucional, se asume como un factor facilitador para la autopoiesis organizacional.”¹² RSE como concepto integra operaciones de la organización con sus declaraciones estratégicas a las partes interesadas, tanto de valor como de reputación. Construida inicialmente desde la filantropía, la responsabilidad como actitud ética de la organización implica calidad de gestión, valor compartido con los *stakeholders* y consustanciación con el propósito y filosofía institucionales de forma sistémica compleja. Actualmente, es bajo este concepto que la mayoría de las inversiones privadas en cultura se realizan en el país.

Cuando se crearon las instituciones culturales públicas en Venezuela sus gestores ejercieron el periodismo cultural antes o durante la creación institucional, afiliados, como estaban, a la idea de modernización como avance del proyecto nacional en la etapa de la formulación institucional. En muchos casos, las instituciones culturales fueron auténticas utopías personales, apoyadas institucionalmente por el Estado venezolano; en otros, la condición de intelectual del periodista guió su acción como político estadista.

5. *Aprendimos a emprender y a gestionar industrias culturales y creativas.* El del periodista cultural es un perfil de utilidad para la gestión de las industrias creativas, por cuanto contribuye al aumento de la visibilidad y el alcance de las obras y eventos culturales; a la formación de audiencias y al desarrollo del mercado cultural; a promover la diversidad cultural y la expresión artística; el diálogo y la reflexión crítica sobre la cultura y la sostenibilidad y el crecimiento de las industrias creativas. Valgan, entre otros, estos nombres emblemáticos: Andrés Mata, director de *El Universal* (1909); Miguel Otero Silva, director de *El*

DOSSIER

Nacional (1943); María Teresa Castillo, presidenta del Ateneo de Caracas (1958); Sergio Dahbar, presidente de la Editorial Dahbar (2006); Marcelino Bisbal, director de *abediciones* (2014).

6. *Estamos aprendiendo a encontrar los vínculos entre cultura y desarrollo sostenible*. De la inicial promoción del patrimonio, su custodia y disfrute, a la integración de cosmovisiones, sistemas e identidades en procesos de desarrollo sostenible local. La sostenibilidad es un cambio en el estilo de vida, pero también en la forma de construir y entregar valor en las organizaciones, que constituye cambio cultural en múltiples escalas.

La vivencia de la separación física de una parte significativa de la población y el proceso de inserción en nuevos contextos culturales está generando nuevas formas de ser venezolano; se adoptan nuevas prácticas, valores y perspectivas, al mismo tiempo que se mantienen elementos de la identidad original, preservados como patrimonio o re-expresados en el entorno local o global, y ello da como resultado una “nueva venezolanidad” que es transnacional y diversa.

7. *Estamos aprendiendo a contar la reconfiguración étnica de la nación, desde la diáspora*. Enrique Alí González Ordosgoitti apela a la noción de Darcy Ribeiro, de “reconfiguración étnica” para describir un proceso complejo con impactos a largo plazo, centrado en la transformación de la identidad nacional venezolana, generada principalmente (pero no exclusivamente) por la diáspora reciente¹³. El antropólogo no se refiere a un cambio en la composición racial tradicional (mestizaje de indígenas, europeos y africanos), sino más bien a cómo la experiencia de la migración y la interacción con otras culturas está modificando la identidad colectiva venezolana. La vivencia de la separación física de una parte significativa de la población y el proceso de inserción en nuevos contextos culturales está generando nuevas formas de ser venezolano; se adop-

tan nuevas prácticas, valores y perspectivas, al mismo tiempo que se mantienen elementos de la identidad original, preservados como patrimonio o re-expresados en el entorno local o global, y ello da como resultado una “nueva venezolanidad” que es transnacional y diversa. Desde luego, la complejidad del proceso genera un repertorio de sentimientos encontrados, alineados en la tensión entre aquellos que se quedan por elección o necesidad, y aquellos que se van con dolor, pero con la esperanza de un futuro mejor; y esta tensión impacta la cultura venezolana en las costumbres, las expresiones y las comunidades; se sabe perdida en la actualidad la idea de unidad, pero se apuesta hacia nuevos puntos de encuentro en la adaptación que las expresiones culturales viven en el territorio, en las comunidades de acogida y en el entorno digital. ¿Un daño antropológico? ¿Un ejercicio de ingeniería social? ¿La primera de las guerras del futuro? El tiempo lo dirá.

PERIODISMO CULTURAL PARA EL ENTORNO DIGITAL

Huelga decir que el campo cultural se transforma profundamente en el entorno digital y eso tiene profundas implicaciones para el perfil profesional del periodista cultural.

El *sensorium* ha cambiado, la forma de modularlo tiende a profundizar el espectáculo como forma hegemónica de distribución de conocimiento, con un importante cambio de escala en sus dispositivos que ahora permiten que cada quien pueda producir el suyo propio, empleándolo como referente de conversación, construyendo experiencia en un entorno de comunicación dialógica mediada. Tiempo y espacio se modulan ahora por la copresencia vicariada y por la tensión entre escritura e imagen, entre habla y registro; el discurso se convierte en una narrativa estratégica que gestiona entradas en incontables bases de datos a partir de la traducción de lenguajes operados simultáneamente; cualquiera puede producirlos y gestionarlos, pues la oralidad secundaria se ha incrementado exponencialmente, transformándose desde la permitida por los medios a sus audiencias, a la que traman cotidianamente los prosumidores. Si antaño Umberto Eco propuso límites a la semiótica para evitar la se-

miosis ilimitada: el inferior en la cognición y el superior en la civilización¹⁴, hoy la semiosis inicia con la interactividad, sin límite superior conocido, en un espectro fragmentado profusamente, asíncrono, discontinuo, como corresponde a los relatos orales. La omnipresencia de pantallas, la instantaneidad y la interactividad genera nuevas formas de consumo cultural y participación.

El *Habitus* también revela profundas transformaciones. La socialización de la percepción en un espacio tiempo modulado por la copresencia y caracterizado por las disyunciones (síncrono/asíncrono, cercano/remoto, tiempo/espacio, escritura/imagen, habla/registro, plataformas de *microblogging*/redes sociales), sustituye las economías de información por economías de atención, lo explicativo por lo narrativo, lo racional por lo emocional, la argumentación crítica por la identificación, el discurso por el dispositivo, el espectáculo por la experiencia de usuario, la función social por la conversación comunitaria. Reportajes, entrevistas, reseñas o noticias se convierten en contenidos, muchos de ellos generados por el usuario, gestionados desde aplicaciones e interfaces optimizables, personalizables, escalables... que al constituir cuerpo de prótesis vuelven omnipresente la acción comunicativa de las comunidades de habla.

La forma de construir *distinción* también cambia; se acelera y se vincula en forma reticular, basada en las interacciones y en los registros de experiencia más que en los discursos, el encuadramiento social o la agenda. Nuevas formas de consumo cultural como la participación en comunidades virtuales especializadas, la creación de contenidos originales y la adopción de estilos de vida digitales demandan, más que nunca, cartografías, contextos, comprensiones... Habilidades de un periodismo intelectual, con capacidad de innovación a partir de la comprensión de lo cultural como estructural.

Las redes sociales, la conversación digital y el *microblogging* tienen escasa posibilidad de realizar enmarcado social (*social framing*) por vía de la agenda; pero lo digital también es modulación del mundo de la vida, aunque las formas de modulación han cambiado, y en un entorno conversacional llevado por la audiencia, el sector cultura pasa a ser comunidad de habla global y deslocalizada.

Seguimos haciendo crítica, pero nuestro compromiso es profesionalizarla, hacerla útil pero también hacerla parte de la conversación digital, sustituyendo la agenda por la cartografía, desideologizando la narrativa.

La posverdad y la cultura de la cancelación son ejercicios de referencialidad hechos desde la negatividad, que no constituyen argumentos críticos por su aparente falta de razón; surgen en la crisis del dispositivo autor/obra, propio de la institucionalidad científica, académica y/o artística en un Internet que está lleno de colegios invisibles¹⁵. Perdida la *auctoritas*, lo generalizado y a la vez, lo efímero (lo cotidiano, diríase) es la complejidad referida desde lo emocional. Difícil, en estas condiciones, establecer un canon que institucionalice las distinciones dentro del campo cultural, o que designe el tipo de capital cultural que puede acumularse. Seguimos haciendo crítica, pero nuestro compromiso es profesionalizarla, hacerla útil pero también hacerla parte de la conversación digital, sustituyendo la agenda por la cartografía, desideologizando la narrativa.

El periodismo cultural en el entorno digital sigue ejerciéndose desde la ética, pero ¿ha cambiado el sistema ético? Posiblemente, por falta de jurisdicción en el entorno digital por parte de los Estados, los sistemas teleologistas cobran cada vez más fuerza, lo cual deberá equilibrarse por legislaciones en las comunidades de habla que tiendan hacia la validez universal: el republicanismo deliberativo que Habermas propone como alternativa para el ejercicio responsable de la libertad, construyendo la democracia como el gobierno del sentido común.

CARLOS DELGADO FLORES

Profesor universitario, investigador de la comunicación. Investigador en sociedad del conocimiento y entorno digital. Project manager. Autor. Consultor Senior. Multiplicador B. Periodista de la fuente cultural por más de treinta años.

DOSSIER

Referencias

- BARBERO, Jesús (1990): *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. España: Felafacs – Gustavo Gili.
- (1987): *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: G. Gili.
- BISBAL, Marcelino (1999): “La idea de consumo cultural: teoría, perspectivas y propuestas”. En: revista *Comunicación* N° 108. Caracas: Centro Gumilla.
- BLOOM, H (1993): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1990): *El sentido práctico*. Taurus
- (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- (2013): *La nobleza de Estado, educación de élite y espíritu de cuerpo*. Argentina: Editorial Siglo XXI.
- CALVINO, I (1993): *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- DEBORD, G (1967): *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Era.
- DELGADO FLORES, Carlos (julio-septiembre, 2005): “30 años de paradigmas y políticas culturales: el Nosotros de una híbrida modernidad”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas: Centro Gumilla. P.131.
- (julio-septiembre, 2006): “Del periodista industrial al intelectual digital” En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas: Centro Gumilla.
- (2015): “El periodismo y la profesión al debate (digresiones sobre la crisis)”. En: *Encrucijadas de la Comunicación en Venezuela*. Caracas: Fundación Centro Gumilla – BID & Co editores.
- (abril-junio, 2008): “Genealogías de la mirada en el arte joven venezolano”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas: Centro Gumilla.
- (2008): *Trincheras de Papel: el periodismo venezolano del siglo XX en la voz de 12 protagonistas*. Coordinador. Caracas: Coedición UCAB-El Nacional.
- (octubre-diciembre 2012): “Sujeto digital y control biopolítico, perspectivas de emancipación”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 159-160.
- (abril-junio, 2007): “Tres problemas para una sociología venezolana del gusto”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas : Centro Gumilla.
- (julio 2015): “Venezuela: periodismo en transición”. En: revista *Temas de Comunicación*, número 30. Caracas: Centro de Investigación de la Comunicación, Universidad Católica Andrés Bello.
- (2011): *Antropología de la Comunicación. Abordajes desde el pragmatismo y la ciencia cognitiva*. Editorial Académica Española. <https://www.eae-publishing.com/catalog/details/store/es/book/978-3-659-03182-3/antropolog%C3%ADa-de-la-comunicaci%C3%B3n>
- (noviembre 2021): “De redactores de noticias a cartógrafos de conversaciones: formación de periodistas para la sociedad del conocimiento”. En: revista *Innova Educa 21*, año 1 número 1. Córdoba, Argentina: Universidad del Siglo XXI.
- (junio, 2019): “Investigación venezolana en mediaciones digitales (2008-2018) –apuntes para un estado del arte”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación número 185. Caracas: Fundación Centro Gumilla.
- (agosto-octubre, 2011): “La construcción del sentido común en el entorno digital: la filosofía pragmática de los medios”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación. Caracas: Centro Gumilla.
- “Intelectuales e internet ¿apocalípticos e integrados?”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de la comunicación número 171-172. Caracas: Fundación Centro Gumilla.
- (2018): “Las políticas culturales en la modernización venezolana: una aproximación desde las teorías económicas”. En: *Temas de Comunicación* n° 36-37. CIC-UCAB.
- ECO, Umberto (1972): *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Editorial Lumen.
- FERREIRA, Maira (mayo, 2016): *Detrás de un hombre a caballo. Reportaje interpretativo sobre el socialismo bolivariano y su relación con el proyecto nacional*. Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- FOUCAULT, Michel (2001): *Dits et écrits*. Gallimard.
- (1999): *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, Enrique Ali (2015): “Reconfiguración étnica de la nación venezolana”. Blog <https://ciscuve.org/2015/08/la-reconfiguracion-etnica-venezolana-los-que-se-quedan-la-diaspora-el-retorno-fisico-y-el-retorno-simbolico/>
- GUANIPA, Moraima (2006): “Del canon a la crítica: los dilemas de un discurso canonizador”. En: *Anales de la Universidad Metropolitana Vol. 6, N.º 2 (Nueva Serie)*.
- (2011): “Eso que la prensa llama cultura. Análisis de la información cultural en dos diarios nacionales.” En: *Memorias del III Congreso nacional de Investigadores de la Comunicación. Invecom*.
- (2011): “Periodismo, comunicación y cultura: tres lados de la misma página. Una experiencia de investigación”. En: *Memorias del III Congreso nacional de Investigadores de la Comunicación. Invecom*.
- (julio-septiembre, 2000): “El mar ignoto de la cultura en Internet”. En: *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación, año 26, no. 111.
- HABERMAS, Jürgen (1984): *Teoría de la acción comunicativa*. España: Taurus, España.
- KERMODE, F (1988): *Formas de atención*. Barcelona-España: Editorial Gedisa.
- McLUHAN, M (1964): *Comprender los medios de comunicación*. Paidós.
- NORMAN, D. A (2013): *The design of everyday things*. Basic Books.
- ONG, W. J (1982): *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA GUTIÉRREZ, Félix y HUMANES, María Luisa (2000): *Algo más que periodistas: sociología de una profesión*. España: Ariel.
- SANDBOTHE, M. (2009): *Pragmatic Media Philosophy, foundations of a new discipline in the Internet age*. <http://www.sandbothe.net>
- SCOLARI, C. (2008): *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.

TAPIAS, Anita (2001): “1900-1960”. En: *Reacción y polémica en el arte venezolano*. Caracas: Coedición Galería de Arte Nacional-Venamcham.

TORRICO, E. (2004): *Abordajes y períodos de la teoría de la comunicación*. Colombia: Editorial Norma.

ZAMBRANO, Xiomara (2019): *De que hablamos cuando decimos RSE*. Blog. <https://xiomarayamilzambanoblog.com/2016/11/09/de-que-hablamos-cuando-decimos-rse/>

Notas

- 1 ORTEGA GUTIÉRREZ, Félix y HUMANES, María Luisa (2000): *Algo más que periodistas: sociología de una profesión*. España: Ariel.
- 2 Para la investigación en comunicación social, el concepto mediación es pivotante. A un tiempo, sintetiza en forma descriptiva el conjunto de prácticas asociadas a la comunicación social, de manera tal de trascender la versión que da cuenta de ellas como funciones dentro del cuerpo social, dispuestas a la búsqueda de efectos por parte de los receptores/perceptores (Martín Serrano); pero a la vez preserva la perspectiva crítica que las evalúa como participantes de un modo de producción, donde las asimetrías de capital quitan legitimidad a estas mismas prácticas en una perspectiva de la modernidad que la entiende como la ideología del capitalismo (Wallerstein) y donde los procesos de intercambio y capitalización (Baudrillard, Bourdieu), de construcción de valor por parte de los mediadores en tanto que constructores de discurso (Martín Serrano), o por parte de las audiencias empoderadas de sus propias estrategias de producción simbólica (Barbero; Orozco; De Certau) construyen la trama de significaciones que desde la perspectiva de los estudios culturales podemos entender como cultura (Weber; Geertz), imaginario social (Castoriadis) o Semiosis social (Verón), entre otros enfoques destacables. Ver DELGADO FLORES, Carlos (2019): “Investigación venezolana en mediaciones digitales (2008-2018). Apuntes para un estado del arte”. En: revista *Comunicación* N° 185 (1° trimestre).
- 3 “Con la palabra ‘gubernamentalidad’ quiero decir tres cosas. Por ‘gubernamentalidad’ entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población; como forma primordial de saber la economía política; como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad. En segundo lugar;

por ‘gubernamentalidad’ entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no ha dejado de conducir, desde hace muchísimo tiempo, hacia la preeminencia de ese tipo de poder que se puede llamar el ‘gobierno’ sobre todos los demás: soberanía, disciplina; lo que ha comportado, por una parte, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, y por otra, el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que por ‘gubernamentalidad’ habría que entender el proceso o, más bien, el resultado del proceso por el que el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en los siglos XV y XVI en Estado administrativo, se vio poco a poco ‘gubernamentalizado’”. FOUCAULT, Michel (1999): *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós. Obra póstuma que reúne los trabajos de los seminarios del Colegio de Francia. La gubernamentalidad es un concepto emergente del seminario de 1978 denominado “Seguridad, territorio, población”.

- 4 El concepto de *dispositivo*, si bien se le atribuye a Michel Foucault, no tuvo nunca una definición precisa en su obra, no obstante, hay una aproximación, dada por él mismo en una entrevista realizada en 1977 y recogida en el volumen III de *Dits et écrits*: “[Dispositivo es] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo”. Se puede entender, a los efectos de este texto, al dispositivo como forma gubernamentalizada de producir la subjetivación del discurso. Desde una perspectiva fenomenológica, se trata de construir las condiciones para que un sujeto histórico situado construya su imaginario de identidad modulando la experiencia fenoménica mediante la regulación de los modos de percibir (*sensorium*), las costumbres y sus significaciones (*hábitus*) y la capacidad de dar valor y preferencia a unos sobre otros, desde las legislaciones del gusto (distinción). Prensa, industrias culturales y creativas y políticas culturales serían dispositivos de subjetividad, lo mismo que el curriculum educativo nacional.
- 5 El concepto de *nobleza de Estado* acuñado por Pierre Bourdieu, describe una nueva forma de élite social que emerge en las sociedades modernas, particularmente en el contexto de la expansión de la educación y la burocracia estatal. A diferencia de la nobleza tradicional

DOSSIER

- basada en el linaje y la propiedad de la tierra, esta nueva nobleza encuentra su fundamento en el capital cultural y social acumulado a través de la educación en instituciones de élite. Se trata de una estructura de poder que se reproduce a sí misma a través de la gubernamentalidad, conformando los cuadros de relevo en la arquitectura del poder; una clase media profesional que tiende a reproducir las lógicas de formulación del *statu quo*. BOURDIEU, Pierre (2013): *La nobleza de Estado, educación de élite y espíritu de cuerpo*. Argentina: Editorial Siglo XXI.
- 6 En la sociología de Pierre Bourdieu, un campo es un espacio social de acción e influencia, donde confluyen las relaciones sociales, que se definen —y que a su vez definen al campo— por el tipo de capital en posesión: económico, político, cultural, simbólico, etcétera. Los campos tienden a ser autónomos, la posición de dominio o la dominación dependen de reglas a lo interno del campo, y la suma estructurada de ellos define la estructura social, en la cual, la institucionalización juega un papel orientador de flujos y ritmos modulados de desarrollo, lo cual lleva a comprender que el campo cultural se define por el capital simbólico generado a partir de la distinción. BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
 - 7 GUANIPA, Moraima (2006): “Del canon a la crítica: los dilemas de un discurso canonizador”. En: *Anales de la Universidad Metropolitana* Vol. 6, N.º 2 (Nueva Serie).
 - 8 *Ibid.* Pp. 142-143.
 - 9 Entre 1948 y 1957, tuvo lugar en diferentes espacios culturales nacionales, una confrontación teórico-política entre partidarios de la figuración y partidarios de la abstracción. Anita Tapias en el catálogo de la exposición *Reacción y polémica en el arte venezolano* que realizó la Galería de Arte Nacional de noviembre 2000 a enero 2001, reseña dicha confrontación ubicando como hitos: 1) los debates escenificados en 1948 en el Centro Cultural Venezolano Soviético, entre Miguel Arroyo y César Rengifo; 2) El debate escenificado en la prensa caraqueña, entre Héctor Mujica, Guillermo Meneses, Pedro León Castro y Domingo Maza Zavala, en torno a *Las cafeteras* de Alejandro Otero y su exhibición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en enero de 1949; 3) La polémica en torno a la idea de “arte comprometido” en la apreciación de la exposición individual de Gabriel Bracho, en el MBA, también en 1949. 4) En 1952, Mario Briceño Iragorry, Alejandro Otero, Héctor Mujica, José Fabbiani Ruiz, José Hernán Briceño, Joaquín Gabaldón, Carlos González Bogen, Manuel Quintana Castillo e Ida Gramko, entre otros, entablan un debate público a partir de la Exposición internacional de arte abstracto realizada en la Galería Cuatro Muros en Caracas; discusión que giró una vez más sobre la confrontación entre figuración y abstracción; 5) La polémica entre Miguel Otero Silva y Alejandro Otero a propósito de los resultados del salón oficial de 1957, en la cual se retoman los argumentos del debate ente Rengifo y Arroyo de 1948, y la cual concluye con el argumento de Alejandro Otero: “Parece como si esta fuese la primera vez que hubieses oído designar con los términos de abstracto y figurativo las corrientes generales más importantes de las artes plásticas contemporáneas, pero la diferencia es muy lógica porque la figuración y el arte abstracto son consecuencias de actitudes humanas definidas y disímiles, y no simples entretenimientos plásticos”. Tapias señala que el arte abstracto fue un movimiento de difícil aceptación. Desde sus inicios, a finales de los años cuarenta, encontró oposición de las tendencias sociales y comprometidas del arte que dominaban al país en ese momento. Esto ofreció una gran resistencia para asimilar los cambios que suponían sus postulados, así como la incorporación de nuevos soportes, materiales técnicos. Su lucha por ganarle terreno al realismo social y en general a la figuración no tuvo precedentes en nuestra historia del arte. De ser un movimiento atacado, censurado y duramente cuestionado pasó a ser protagonista en salones y exposiciones. Los años venideros significaron el reconocimiento de los abstraccionistas. Sus máximos exponentes representaron a Venezuela tanto en la bienal de Venecia como en la de Sao Paulo. Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, entre otros, se convirtieron en artistas oficiales y su dimensión solo es comparable con la de los maestros decimonónicos.” TAPIAS, Anita (enero, 2001): “1900-1960”. En: *Reacción y polémica en el arte venezolano*. Caracas: Coedición Galería de Arte Nacional, Venamcham. Pp. 69-80.
 - 10 Sobre esta revisión ver GUÉDEZ, Víctor (1999): *Vanguardia, trasvanguardia, metavanguardia*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
 - 11 Acaso heredada del Volkgeist (espíritu del pueblo) de la filosofía romántica alemana, la categoría conceptual de Proyecto Nacional

ilustra la idea de un destino común compartido, recorrido en el continuo que va del imaginario a las prácticas y viceversa, como una proyección de las formas posibles en que puede evolucionar un *Ethos* nacional, dentro de formas definidas de gubernamentalidad, construidas desde y con el *complexus* de saber-poder. El Proyecto Histórico Nacional alude la continuidad de una idea de nación y el mantenimiento sostenido de esta en el imaginario social. Germán Carrera Damas sostiene que el proyecto histórico nacional venezolano es llegar a ser una nación moderna, es decir, constituida con valores y prácticas de la modernidad ilustrada. La idea de un proyecto nacional que, para el historiador Germán Carrera Damas, es la “búsqueda de un ordenamiento social con principios y aspiraciones en la sociedad,” ha tenido “momentos de reformulación sistemática” que han orientado la mayor parte de la vida venezolana desde 1830. En efecto, Carrera Damas reconoce que el proyecto nacional ha sufrido “cambios” que han tenido impacto en la nación. Para Tomás Straka, el proyecto nacional consistió en la idea de insertarnos en la modernidad. “La idea de modernidad va cambiando a medida que cambia la historia. Las expectativas y las esperanzas de los ciudadanos van cambiando de acuerdo con su experiencia en el país”, expresa Straka y explica que las sociedades deben organizarse de una determinada forma política, a través

de leyes y, como resultado de todo ello, encaminada a un determinado futuro. Para Lourdes Fierro, también historiadora, el proyecto nacional “es un sistema de relación de poder fundado en la nación”, es decir, el proyecto de “existir como naciones” que se plantean algunas sociedades, después de romper con sus metrópolis coloniales. FERREIRA, Maira (mayo, 2016): *Detrás de un hombre a caballo. Reportaje interpretativo sobre el socialismo bolivariano y su relación con el proyecto nacional*. Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

- 12 ZAMBRANO, Xiomara (2019): *De qué hablamos cuando decimos RSE*. Blog. <https://xiomarayamilzambranoblog.com/2016/11/09/de-que-hablamos-cuando-decimos-rse/>
- 13 GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, Enrique Ali (2015): *Reconfiguración étnica de la nación venezolana*. Blog <https://ciscuve.org/2015/08/la-reconfiguracion-etnica-venezolana-los-que-se-quedan-la-diaspora-el-retorno-fisico-y-el-retorno-simbolico/>
- 14 ECO, Umberto (1972): *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Editorial Lumen.
- 15 Sobre este particular ver DELGADO FLORES, Carlos (2015): “Intelectuales e Internet ¿apocalípticos e integrados?” En: revista *Comunicación*, número 169. Caracas: Fundación Centro Gumilla.



DOSSIER



Al borde de la inmediatez y del espectáculo: periodismo cultural en medios venezolanos en la Web

MORAIMA GUANIPA

Con una historia vinculada al periodismo impreso, el periodismo cultural en medios venezolanos mantiene su presencia en la red, tanto en medios tradicionales que migraron a plataformas en línea como en nativos digitales. Este trabajo reflexiona sobre las prácticas y expresiones del periodismo cultural en medios digitales venezolanos, sus características y desafíos. La interpretación de los datos muestra una serie de características que evidencian el predominio de las formas noticiosas breves, el uso de fuentes oficiales, en un enfoque que deja por fuera el necesario análisis, la contextualización, la interpretación e incluso expresiones como la crítica y la opinión como prácticas dirigidas a ampliar y fomentar el sentido crítico de la información en los lectores.

*No está en poder del periodismo por sí solo
cambiar la civilización del espectáculo,
que ha contribuido a forjar*
MARIO VARGAS LLOSA

*Si bien es cierto que el lenguaje de las
imágenes
y la irrupción de internet les han quitado
lectores a los diarios,
y que nada garantiza que publicar textos
largos aumente las ventas,
no parece que aplicar el método televisivo les
esté ayudando mucho.*
LEILA GUERRIERO

DOSSIER

Pasado un cuarto de siglo en el que el periodismo venezolano ha sido testigo y expresión de vertiginosos cambios sociopolíticos y tecnocomunicativos, que en pocos años nos han puesto frente a desafíos como la inteligencia artificial, los desórdenes informativos, la expansión de las industrias culturales y creativas de alcance global, cabe preguntarse por el lugar de una práctica periodística especializada: la información cultural.

¿Qué temas aborda el periodismo cultural y cuáles son los enfoques desde los cuales se informa y da cuenta de los hechos de la cultura? ¿Cómo se expresa y cubre la información de arte y cultura en medios que, como los venezolanos, en tanto industrias culturales, están sometidos a los retos de sobrevivencia, restricciones, además de la creciente pérdida de centralidad en un presente de redes sociales y del surgimiento de otras figuras referenciales en la comunicación con las audiencias? Estas interrogantes, que bien podrían aplicarse a la generalidad de la información periodística, sirven de marco para reflexionar sobre las prácticas informativas y los rituales de consumo que estas suponen, en contextos donde, como avizoró Marcelino Bisbal a finales del siglo pasado, toca "... preguntarse por los nuevos imaginarios culturales que se están fabricando en términos de relación recíproca entre los medios-emisores-pro-

ductores y los perceptores, en las dos direcciones, y nunca en una sola" (1999: p. 77).

Lo anterior resulta relevante cuando Internet y los llamados nuevos medios generaron un cambio significativo en el balance de poder del receptor, como han señalado diversos autores (Mc Quail, 1985; Pasquali, 2018, entre otros). Con el desarrollo de las redes sociales se acentuó esta redefinición del lugar de las audiencias y la información recibida viene ahora más determinada por las elecciones del emisor, lo que se expresa en una sensible disminución del control editorial en el polo de emisión (Canavilhas, 2011: p. 20).

Pese a que los cambios en el ecosistema de medios y en la comunicación suponen reacomodos en cuanto a la relación entre periodistas e instituciones mediáticas, los medios se mantienen como referentes en cuanto a la información pública. En palabras de García Canclini (2019): "Por más expansivo que sea el mundo digital, nos formamos e informamos de lo que acontece en la sociedad en medios escritos, audiovisuales y en Internet, y por supuesto en los intercambios personales y grupales desarrollados cara a cara" (p. 140).

Y es que para decirlo con Guillermo Orozco (1997) todavía hoy los medios "son más que medios":

Son lenguajes, metáforas, escenarios donde se gana o se pierde el poder, son mediaciones y mediadores, lógicas empresas mercantiles; son instrumentos de control y modelamiento social y a la vez dinamizadores culturales y fuentes de referentes cotidianos, son educadores, representantes de la realidad y son generadores de conocimiento, autoridad y legitimación política. (Orozco, 1997: p. 26)

El lugar de la cultura y de la información periodística dedicada a su difusión adquiere mayor complejidad y exigencia si tenemos presente que, como observó García Canclini, el sentido socio-cultural es al mismo tiempo "letrado, audiovisual y digital" y donde los ciudadanos comparan noticias y versiones, al tiempo que son "... lectores de indicios y conexiones entre textos que venían separados en las secciones de política, economía, cultura y entretenimiento" (2019: p. 142). ¿Pueden permanecer el periodismo en general y

¿Qué temas aborda el periodismo cultural y cuáles son los enfoques desde los cuales se informa y da cuenta de los hechos de la cultura? ¿Cómo se expresa y cubre la información de arte y cultura en medios que, como los venezolanos, en tanto industrias culturales, están sometidos a los retos de sobrevivencia, restricciones, además de la creciente pérdida de centralidad en un presente de redes sociales y del surgimiento de otras figuras referenciales en la comunicación con las audiencias?

la información cultural en particular, al margen de estas transformaciones?

En las próximas líneas ofrezco una aproximación al periodismo cultural presente en medios venezolanos, para lo cual previamente nos detendremos en algunas consideraciones de carácter teórico sobre esta práctica, así como en el contexto mediático en el que se desarrolla en nuestro país. En este acercamiento incluyo un análisis orientado a caracterizar la información que se publicó durante un mes en una selección de medios digitales nacionales con secciones o coberturas dedicadas a la cultura.

CULTURA Y PERIODISMO CULTURAL

Un punto de partida para entrar a analizar la presencia de los temas referidos a la cultura en los medios de comunicación venezolanos sería aproximarnos a una definición. De más está reiterar el carácter polisémico del término cultura, al igual que el de comunicación, y la diversidad de acepciones que afloran desde distintas miradas disciplinarias. En particular destaca la visión que desde la antropología aporta Néstor García Canclini (2006), cuando se refiere a una definición operativa y compartida por diversas disciplinas según las cuales "... la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (p. 34. *Cursivas nuestras*).

Se deja atrás la idea de asociar el término cultura como aquello que no es naturaleza, pero también se va más allá de la acepción de cultivo como aspecto deseable para individuos y sociedades, e incluso de la tradicional idea que la vinculaba con la totalidad de la vida social. Para García Canclini, la cultura enmarcada en procesos sociales puede entenderse como instancia en la que cada grupo organiza su identidad; como instancia simbólica de producción y reproducción de la sociedad; como instancia de conformación del consenso y la hegemonía (legitimación y poder); como "dramatización eufemizada de los conflictos sociales" o dramatización simbólica de lo que nos está pasando (p. 38). Y todo ello en una convergencia con la comunicación, "... porque esta-

mos hablando de circulación de bienes y mensajes, cambios de significado, del pasaje de una instancia a otra, de un grupo a varios" (p. 35).

En este sentido, la perspectiva cultural que hace suya el periodismo cultural pasa necesariamente por una mirada atenta a los procesos y significados sociales que conforman lo cultural. Esto supone, siguiendo a Xosé López, "... una concepción amplia del mundo cultural que incluya desde las artes y las letras hasta las tendencias socioculturales que conviven en la Sociedad de la Información" (2004: p. 393) y en la que comunicación, información y cultura se reconozcan y asuman como ejes transversales de la práctica periodística.

Con un origen y una tradición que viene de la cultura letrada y de la prensa de finales del siglo XIX, el periodismo cultural, de acuerdo con Jorge Rivera (1995) se ajustó a lo largo de su desarrollo histórico a dos concepciones básicas de la cultura. Por una parte, la concepción ilustrada que restringía el campo de las producciones selectivas de las "bellas letras" y las "bellas artes" y, por otra, a la concepción que –sobre todo a partir de la expansión de las perspectivas de la antropología cultural– la ampliaba hasta convertirla en una muestra más abarcante e integradora.

En esta misma línea podemos seguir a Manuel Calvo Hernando (1998), para quien el periodismo cultural es tarea de especialistas que, no solo deben difundirla sino también "producir un discurso de la cultura". Conocido por sus aportes en el periodismo científico, este autor tiene presente la diferencia:

[...] entre la práctica de difundir noticias a través de los medios sobre los acontecimientos de la vida cultural, generalmente reducidos a las actividades artísticas de actualidad, y algo muy distinto de ésta: producir el discurso de la cultura; es decir, crear la comprensión y la interacción de los individuos y grupos acerca de su realidad. (p. 13)

Autoras como Silvia Barei (1999) y María Villa (2000) se refieren a "un campo que tiene una fuerte impronta literaria", pero que se fue volviendo complejo y sumó diversas expresiones de lo cultural conforme también salía del campo de lo culto. Partimos de la aseveración de que el

DOSSIER

periodismo cultural es una práctica periodística que se ocupa de la difusión de la cultura, pero:

Sin olvidarnos que nos estamos refiriendo a un campo que corresponde también al periodístico, nos sería de utilidad ubicarlo dentro del periodismo especializado que, si bien se enraíza en la información científica y tecnológica principalmente, el concepto se aplica a la posibilidad del periodismo de penetración en el mundo de la especialización. (Villa, 2000)

En este sentido, la perspectiva cultural que hace suya el periodismo cultural pasa necesariamente por una mirada atenta a los procesos y significados sociales que conforman lo cultural. Esto supone, siguiendo a Xosé López, “... una concepción amplia del mundo cultural que incluya desde las artes y las letras hasta las tendencias socioculturales que conviven en la Sociedad de la Información”...

El periodismo cultural puede entenderse como un “espacio ya canonizado” en los medios, como lo caracterizó Silvia Barei, en el cual se da cuenta críticamente de la producción simbólica de una sociedad y, es el que:

- determina qué textos de la producción social son susceptibles de ser leídos (literatura), vistos (cine, teatro, espectáculos, exposiciones) o escuchados (conciertos, programaciones musicales).
- especifica en qué género ha de manifestarse esta discursivización: entrevista, crónica, comentario, crítica, ensayo.
- delimita el espacio textual en el que ha de publicarse (suplemento, páginas especiales) y, por lo tanto, en qué términos se relaciona con los textos de la misma página o del periódico todo.
- instaure reglas constitutivas de los textos, una tónica y una retórica, procesos de enunciación propios del periodismo especializado y de formas de modelización del sujeto receptor.

- deja traslucir un discurso histórico que muestra las directrices fundamentales de las ideologías sociales en pugna, en tanto voces ocultas tras un tipo de saber especializado, pero fuertemente reglado por la economía de mercado. (Barei, 1999: p.p. 50, 51)

Hablamos de un periodismo también expresión de la cultura, que informa, analiza y opina sobre hechos, procesos y productos culturales y en la perspectiva de Jorge Rivera (1995) lo hace mediante géneros y productos informativos con propósitos creativos, críticos y divulgativos para atender la complejidad de los procesos de producción, circulación y consumo de bienes y servicios culturales. En esta línea, Emy Armañanzas (1996), al referirse al abordaje de la cultura en el periodismo especializado, destaca que se mantienen los mismos criterios de noticiabilidad propios del periodismo, con el riesgo de privilegiar la información puntual, de actualidad, lo que en modo alguno supone que no se mantenga en desventaja respecto al resto de los contenidos del medio para convertirse en asunto de portada, a no ser que ocurra algo “extraordinario”.

Esta pulsión informativa hacia lo inmediato trae como riesgo dejar de lado lo que resulta clave para entender desde el periodismo a la cultura como proceso social y simbólico, en palabras de Xosé López (2004):

Los periodistas tienen que mirar más a los actores y a los procesos, a las manifestaciones culturales, que a las ceremonias rutinarias programadas para el anuncio de pseudoacontecimientos. El periodismo cultural del tercer milenio, además de cultivar concepciones abiertas e integradoras y de escapar de concepciones elitistas, precisa contar lo que ocurre en el terreno cultural desde dentro, desde una inmersión en el complejo mundo de la creación. (p. 393)

Esto resulta más urgente en tiempos de interconexión en tiempo real, de redes sociales y nuevas prácticas comunicativas que desplazan la mediación de medios y periodistas, pues el usuario, el “prosumidor” (Toffler, 1980), puede convertirse en fuente de discursos artísticos y culturales, dado que:

[...] la cultura virtual ha llenado el espacio público de nuevos hablantes, de nuevos enunciados, ante los cuales el periodismo cultural tiene que replantear su trabajo de mediación, que no es otra cosa que la intervención intencional y consciente entre los hechos y los significados. (Abad, 2011: p. 4)

LA INFORMACIÓN CULTURAL EN EL CONTEXTO VENEZOLANO

Aproximarse a las dinámicas de producción informativa del periodismo cultural y sus expresiones en medios venezolanos, pasa por detenerse en el contexto y las condiciones en las que se llevan a cabo estas prácticas.

El panorama cultural y mediático venezolano de este cuarto de siglo es un recorrido de pérdidas y sumatorias, como expuse en un trabajo anterior (Guanipa, 2021). Las relaciones entre gobierno y medios; el ejercicio de poder y las restricciones legales desde los aparatos del Estado, aunado a una creciente crisis política y socioeconómica que afectó todos los órdenes de la vida nacional, incidieron en buena parte de los contenidos de los medios y también en el periodismo cultural. También habría que sumar los cambios institucionales en la cultura que se produjeron en los últimos veinticinco años, cuyas características y consecuencias han sido analizadas por diversos autores en distintos momentos¹, todo lo cual también ha impactado en la cobertura informativa en los temas relacionados con cultura y comunicación.

En Venezuela, la historia de la información dedicada a la cultura está vinculada en sus orígenes a medios impresos de larga presencia que contaban con secciones culturales diarias, con equipos de reporteros dedicados casi en exclusiva a la cobertura de distintos ámbitos del quehacer cultural y también con colaboradores y columnistas volcados a la opinión, la crítica y el comentario. Estos espacios fueron los primeros en reflejar estas crisis, particularmente las derivadas de las dificultades para el acceso a recursos y divisas para la compra de papel e insumos², la merma en las pautas publicitarias y el entronizamiento del mundo digital y de la comunicación en red.

En la década pasada circulaban en Venezuela poco más de noventa medios impresos en veinte de los veinticuatro estados federales del país, una cifra que en cinco años se redujo a veintisiete periódicos en circulación, como constatan los estudios e informes de las organizaciones no gubernamentales Instituto Prensa y Sociedad, Ipys-Venezuela y Prodavinci (2018) y Espacio Público (2018). Entre los diarios impresos que dejaron de circular en papel de manera temporal o permanente estuvieron los más antiguos del país, algunos actualmente presentes solo en el formato digital: en 2016 el diario *El Impulso*, el de mayor antigüedad en el país, con 121 años de presencia en la región centroccidental (estado Lara); al año siguiente *El Carabobeño* fundado hace 92 años en la ciudad de Valencia (estado Carabobo); en 2018, el diario *El Nacional* (Distrito Capital), con 82 años de historia y en 2019 *Panorama* de Maracaibo (estado Zulia) con 111 años en la zona occidental del país.

Lo sucedido con los diarios y las revistas impresas si bien expresa con mayor dramatismo esta crisis, no es exclusivo de este segmento del ecosistema de medios de comunicación venezolanos y bien sirve de metáfora para expresar el fenómeno en el que también asistimos a la desaparición de medios del espectro radioeléctrico y en el entorno virtual, donde también se registraron episodios de presión sobre medios e incluso censura y autocensura.

También habría que sumar los cambios institucionales en la cultura que se produjeron en los últimos veinticinco años, cuyas características y consecuencias han sido analizadas por diversos autores en distintos momentos, todo lo cual también ha impactado en la cobertura informativa en los temas relacionados con cultura y comunicación.

Esto sin contar con el bloqueo selectivo de medios digitales por parte de operadores públicos y privados que dificulta el acceso de los usuarios a los medios en la Red. En su reporte anual *Atlas del Silencio*, IPYS (2024) encontró

DOSSIER

que existen regiones del país que califican como “desiertos informativos”, pues no cuentan con medios que provean noticias locales, lo cual deja a cerca de siete millones de personas sin acceso a periodismo local de calidad. Todo lo anterior, sumado a hechos puntuales como compras y cambios en el sistema de propiedad de medios, además de bloqueos a portales, hablan de un ecosistema mediático frágil que impacta en la información periodística en general y en la información cultural en particular.

Asomarse al interior de las expresiones del periodismo cultural en los portales informativos y otros medios nativos digitales, incluso aquellos tradicionales que migraron al ámbito digital, puede permitirnos encontrar pistas sobre cómo se viene expresando la cobertura periodística de los hechos y expresiones culturales en diversos medios venezolanos.

RASGOS COMUNES DEL PERIODISMO CULTURAL EN MEDIOS DIGITALES

Las consideraciones y definiciones antes expuestas quedarían en el aire si no las contrastamos con las expresiones del periodismo cultural en medios venezolanos. Para ello presento a continuación algunos resultados de un estudio de carácter transversal que, aplicando técnicas de análisis de contenido, tuvo por objetivo caracterizar la información cultural que ofrecen portales informativos de medios nacionales³. La idea fue ofrecer una suerte de fotografía instantánea del momento del periodismo cultural en una selección de medios con secciones o cobertura de eventos culturales para identificar patrones de recurrencia en cuanto a su enfoque o perspectiva informativa, géneros y principales temáticas abordadas.

A partir de una muestra intencional (no probabilística) se seleccionaron siete medios tradicionales en su versión digital y medios nativos digitales con secciones o espacios dedicados a la cultura. Se incluyeron tanto medios de larga trayectoria en el ecosistema mediático nacional, originalmente periódicos y medios radioeléctricos que migraron a plataformas digitales y combinan sus contenidos con formatos multimedia y redes sociales, como medios propiamente nativos

digitales de carácter independiente surgidos durante lo que algunos llamaron “la primavera de medios digitales” (Paone, 2015), en el contexto de intentos de control de medios tradicionales.

En la tabla 1 se indican los medios seleccionados. Se incorporaron los sitios Web de medios televisivos como los canales privados *Globovisión* y *Venevisión*, pero en este caso se concentró el análisis en los contenidos que sobre cultura difundieran en sus respectivos portales, por lo que se dejaron por fuera las emisiones televisivas. También se revisaron informaciones que los medios seleccionados difundieron en redes sociales como Instagram para complementar el arqueo en los días de recolección de la muestra.

Para este análisis se recopilamos durante cuatro semanas los materiales que sobre cultura difundieron los medios seleccionados entre el 18 de noviembre y el 15 de diciembre de 2024, a partir de una plantilla para la recolección de información que incluyó nueve parámetros entre los cuales estuvieron los que aquí presentamos: autoría o créditos, fuentes, elementos gráficos, géneros periodísticos, tratamientos o enfoques y temas tratados. Estos aspectos tienen que ver con criterios que, desde la preceptiva y la teoría periodística, están relacionados con la calidad informativa esperable en los textos y contenidos periodísticos.

En total se obtuvieron 478 unidades redaccionales (UR) o unidades de registro que sirvieron de base para el análisis (ver tabla 2 y gráfico 1).

Tres de los medios seleccionados concentran el mayor número de informaciones difundidas: *El Universal*, con una cuarta parte (25 %) del total, seguido por el canal *Globovisión*, con 24 % y *Últimas Noticias* con 22%. Se trata de dos medios impresos tradicionales de antigua data que, como en el caso de *El Universal*, históricamente mantuvieron secciones especializadas dedicadas a la cultura y un canal de televisión con perfil informativo.

TABLA N°1. INFORMACIÓN SOBRE MEDIOS SELECCIONADOS

Medio	Año fundación	URL	Sección	RRSS
<i>El Diario</i>	(1979) 17-12-2019	https://eldiario.com/	Cultura	Facebook, Instagram, YouTube, X, WhatsApp, Telegram
<i>El Estímulo</i> “Noticias que te mueven”	15-9-2014	https://elestimulo.com/	Cultura, Arte, Cinemania, Destacados, Teatro	Facebook, Instagram, YouTube, X
<i>El Pitazo</i>	8-12-2014	https://www.elpitazo.net/	Entretenimiento (Cultura, Deportes, Espectáculos, Tecnología)	X, YouTube, Instagram, Facebook
<i>El Universal</i>	1-4-1909	https://www.eluniversal.com/	Entretenimiento	Facebook, Instagram, X
<i>TalCual</i> “Claro y raspao”	3-4-2000	https://talcualdigital.com/	Fuera de agenda	Facebook, Instagram, YouTube, X
<i>Últimas Noticias</i>	16-9-1941	https://ultimasnoticias.com.ve/	Cultura, Chévere, Libros	Facebook, Instagram, YouTube, X, WhatsApp, Telegram
<i>Venevisión</i>	1-3-1961	https://www.venevision.com/	Actualidad	Facebook, Instagram, Youtube, X
<i>Globovisión</i> “Red total de información”	1-12-1994	https://www.globovision.com/	Espectáculos, Estilos de vida	X, Instagram, Facebook

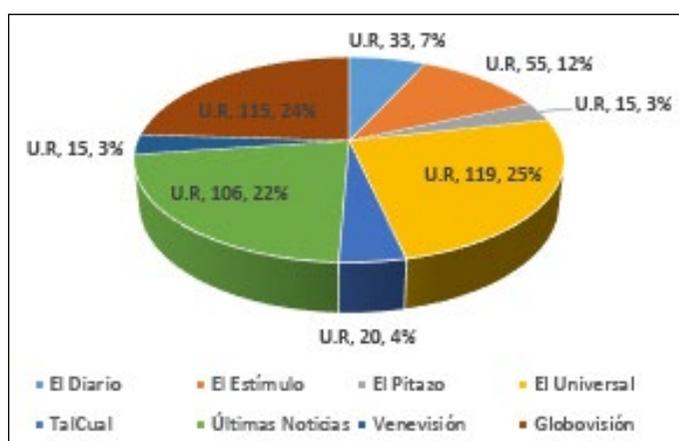
Fuente: elaboración propia.

TABLA N° 2. UNIDADES REDACCIONALES (UR) POR MEDIO

Medio	U.R
<i>El Diario</i>	33
<i>El Estímulo</i>	55
<i>El Pitazo</i>	15
<i>El Universal</i>	119
<i>TalCual</i>	20
<i>Últimas Noticias</i>	106
<i>Venevisión</i>	15
<i>Globovisión</i>	115
Total U.R.	478

Fuente: elaboración propia.

GRÁFICO N° 1. TOTAL DE UNIDADES REDACCIONALES (UR Y PORCENTAJES)



Fuente: elaboración propia.

DOSSIER

AUTORÍA Y FUENTES: LAS VOCES DE LA INFORMACIÓN

En el plano de la emisión de los mensajes periodísticos se identifican con claridad los protagonistas esenciales en el proceso: medios, periodistas y fuentes informativas. Los autores de la información, así como las fuentes, constituyen aspectos relevantes no solo en cuanto a las dinámicas propias del trabajo periodístico, sino que también por su importancia involucran aspectos condicionantes en cuanto a lo que algunos autores refieren como calidad periodística (Borrat, 2005; López H. y Domínguez D., 2012; Gómez M., Gutierrez L., y Palau S., 2013).

La autoría o el crédito que atribuye al periodista, al medio o a un colaborador la responsabilidad por la elaboración del material periodístico es relevante no solo para el reconocimiento de los derechos de creación y autoría, sino también por las exigencias propiamente éticas y legales para el ejercicio periodístico en el país (Ley de Ejercicio

del Periodista) e incluso para cumplir con preceptos constitucionales (prohibición del anonimato). También para satisfacer la necesaria relación de transparencia con lectores y público, quienes tienen el derecho de saber quién narra la realidad de los medios que consumen. López H. y Domínguez D. (2012) sostienen en este sentido que la calidad del medio "... no se puede –ni se debe– medir nunca exclusivamente por la cantidad de noticias que difunde diariamente a la audiencia, sino por la capacidad del propio medio de comunicación para cubrirlas por sí mismo" (p. 792).

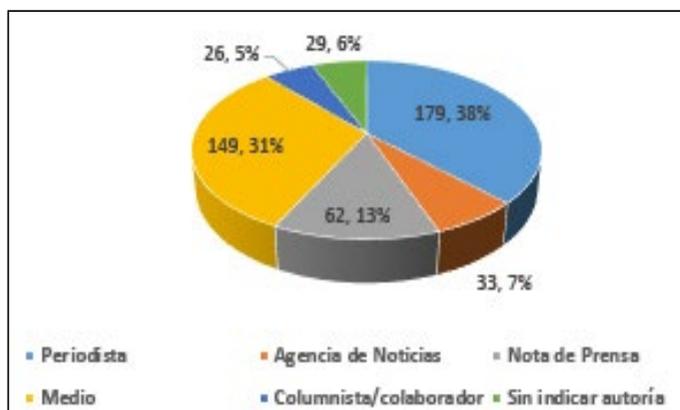
En los medios estudiados, tanto el periodista como el medio tienen mayor peso en la firma de las informaciones como se observa en el gráfico 2.

La presencia de periodistas como autores que suscriben las informaciones (38 %) habla de originalidad en el procesamiento y la elaboración de la información, al igual que evidencia responsabilidad con el público. Sin embargo, no deja de ser llamativo el hecho de que después del periodista y del medio (31 %) aparezcan con mayor frecuencia, incluso por encima de las agencias de noticias (7 %), las notas de prensa (13 %) que por lo general corresponden a materiales (boletines de prensa) provenientes de organismos oficiales, instituciones privadas que tienen oficinas de prensa o empresas dedicadas al mercadeo y las relaciones públicas. Esto puede evidenciar la intención de ciertos sectores de orientar favorablemente los temas y datos que aparecen en los medios, además de hacer más unívoco y uniforme el sentido de la información que refiere al organismo o la institución. Del mismo modo vale apuntar el porcentaje (6 %) de materiales que no llevan indicación de su autoría, lo que pudiera provocar desconfianza o suspicacia en el lector, aunque por lo general se asume que las informaciones que aparecen sin firma son responsabilidad del medio como tal.

Por otro lado, tanto la pertinencia de la fuente, en este caso especializada, como la verificación de los mensajes que aportan, al igual que la diversidad y pluralidad de fuentes usadas en los textos informativos, constituyen un aspecto de importancia a la hora de considerar el trabajo periodístico.

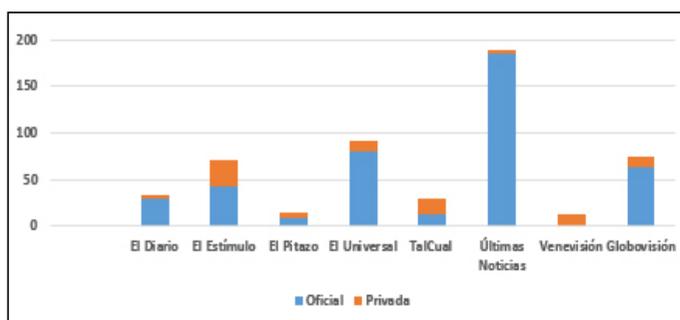
La fuente periodística, de acuerdo con Olga Dragnic (1994) es "... toda aquella persona, institución o documento que pueda proporcionar una información o dar una opinión que resulte de

GRÁFICO N° 2. AUTORÍA DE LAS INFORMACIONES (UR Y PORCENTAJES)



Fuente: elaboración propia.

GRÁFICO N° 3. FUENTES ATRIBUIDAS (UR)



Fuente: elaboración propia.

interés para el trabajo del reportero” (p. 114). La identificación de las fuentes en periodismo otorga mayor credibilidad al texto o material periodístico; indica la responsabilidad por la difusión de la información o de la opinión y aporta mayor transparencia al proceso informativo.

En la tipología de fuentes periodísticas, las más conocidas y utilizadas son las llamadas fuentes vivas o personales y las documentales (documentos de cualquier tipo y formato y soporte). En los datos recogidos para este estudio, del total de 478 unidades redaccionales analizadas encontramos 56 % de fuentes vivas; 39 % de fuentes documentales y 15 % de notas que no indicaban la fuente. Esto último iría a contravía de la preceptiva periodística que plantea como mandato que, salvo en contados casos, toda noticia debe ser atribuida a la fuente origen de la misma. Como bien señala Elena Blanco C. (2004), la ausencia o escasez de fuentes en la información no está justificada en el periodismo especializado, donde también es necesario establecer la validez y pertinencia de las fuentes.

Por otra parte, dentro de las clasificaciones y tipos de fuentes se incluyen las denominadas fuentes oficiales o institucionales (vocero, portavoz o documento que informe a nombre de la institución que representa) y las fuentes privadas: personas que hablan en nombre propio (Dragnic, 1994: p. 114). En el caso de los medios analizados, resulta mayoritario el uso de fuentes oficiales atribuidas o citadas en las informaciones, como puede verse en el gráfico 3.

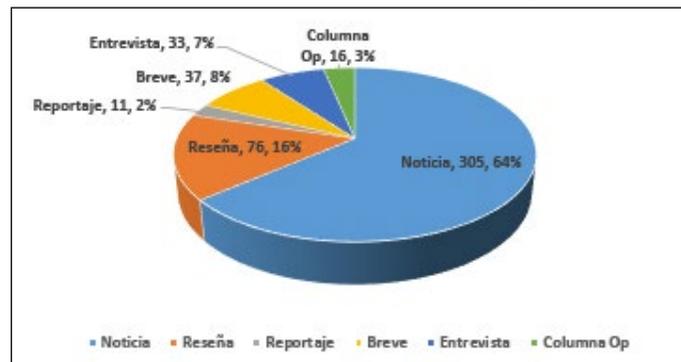
La abrumadora presencia de fuentes oficiales pudiera evidenciar una tendencia que favorece relatos que aspiran ser dominantes. Bien vale tener presente la observación de Javier Mayoral (2005):

[...] las fuentes no acostumbran aportar información a los periodistas por generosidad y altruismo. Actúan, más bien, llevadas por la ambición de pre-fabricar un relato de los hechos. Esto es: si entregan información a quienes cuentan qué ocurre (los periodistas), es sólo para influir más intensa y directamente en el relato de lo ocurrido. (p. 94)

**PERSPECTIVAS Y FORMAS:
GÉNEROS Y TRATAMIENTOS**

En cuanto a los géneros periodísticos usados, en la selección de medios estudiados la noticia copa el más alto porcentaje de las informaciones seguida de la reseña, la entrevista y el breve, como puede observarse en el gráfico 4 y la tabla 3.

GRÁFICO N° 4. GÉNEROS USADOS EN LAS INFORMACIONES (UR Y PORCENTAJES)



Fuente: elaboración propia.

TABLA N° 3: GÉNEROS UTILIZADOS POR MEDIO.

Medios	Noticia	Reseña	Rep.	Breve	Entrev.	Colum Opinión	Totales U.R
<i>El Diario</i>	21	4	1	0	6	1	33
<i>El Estímulo</i>	19	13	2	9	9	3	55
<i>El Pitazo</i>	14	1	0	0	0	0	15
<i>El Universal</i>	89	12	0	8	10	0	119
<i>TalCual</i>	8	4	2	0	1	5	20
<i>Últimas Noticias</i>	72	24	2	0	4	4	106
<i>Venevisión</i>	13	1	0	1	0	0	15
<i>Globovisión</i>	69	17	4	19	3	3	115
Totales	305	76	11	37	33	16	478

Fuente: elaboración propia.

DOSSIER

Resulta llamativa la escasa presencia de géneros propios del periodismo de opinión (artículo, columna, entre otros) que históricamente estaban asociados con el periodismo cultural en la figura de expertos y colaboradores regulares de las secciones dedicadas a cultura en un abanico que incluía textos y comentarios críticos, análisis sobre cine, artes plásticas, literatura, por mencionar algunos. Del total de 478 unidades redaccionales los textos y columnas de opinión ocupan solo el 3 %. Esto habla de una sensible baja en los espacios dedicados al análisis, el debate y la apertura a la difusión de ideas, visiones artísticas y nociones culturales donde el peso de la argumentación resulta clave. Del mismo modo que la crítica de arte y cultura constituyen espacios históricamente vinculados al periodismo cultural, son también los ámbitos de la discusión pública y donde los receptores y audiencias pueden formarse criterios propios.

Otro dato a considerar: las formas periodísticas más complejas como el reportaje o la crónica no encuentran mayor espacio en las secciones o medios que trabajan la información cultural. Esta situación tampoco resulta nueva si tenemos presente que en investigaciones previas (Guanipa, 2014, 2021) sobre diez años de información cultural en la prensa venezolana en el siglo XX también se registraba esta recurrencia de la noticia y la reseña, además del breve como los géneros de mayor uso en los medios impresos. Igual resultado se detecta en una investigación realizada en Colombia y coordinada por Germán Rey, en cuyo documento se indica que:

[...] aunque es explicable el énfasis en la noticia, preocupa la gran cantidad de breves que informan sobre cultura y la enorme desventaja de otros géneros como el perfil, la crónica, el informe especial o la entrevista dentro del panorama narrativo de la cultura en los medios de comunicación colombianos. (2008: p. 21)

La presencia de géneros y enfoques preferentemente informativos, muestra un marcado interés por la presentación de lo que Armañanzas (1996) llama el “presentismo” como criterio noticioso.

FOCO Y ENFOQUE: TRATAMIENTOS PERIODÍSTICOS, TEMAS Y USO DE IMÁGENES

Derivado de la presencia recurrente de géneros propios del periodismo informativo como la noticia, la reseña y en especial el breve, es posible encontrar en los textos analizados un predominio en el tratamiento o enfoque informativo. Olga Dragnic (1994) se refiere a los tratamientos como las distintas maneras de concebir el trabajo periodístico y lo que se denomina como el tratamiento informativo privilegia el hecho o suceso en sí mismo, sin atender a su necesaria contextualización. Otro tipo sería el tratamiento interpretativo, “... cuya meta es proporcionar explicaciones válidas para los fenómenos sociales complejos” (p. 303).

En el gráfico 5 puede apreciarse el peso del tratamiento informativo presente en la selección de medios analizados.

En un trabajo sobre el periodismo cultural, Olga Dragnic planteaba la necesidad de ir más allá de la información contingente:

Los acontecimientos culturales, como todos los fenómenos y procesos de cierta complejidad, requieren de un tratamiento superior al simple registro de los hechos. El lector precisa de orientación no sólo valorativa, sino también de un enfoque que sitúe cada hecho cultural en el contexto del cual forma parte. (1993: p. 40)

Y esto último supone un enfoque interpretativo.

En cuanto a los temas y actividades culturales a los que el periodismo cultural le dedica cobertura, encontramos que la música sigue ocupando un lugar destacado en la agenda de los medios. Esta preeminencia temática no es nueva y ya la hemos encontrado en anteriores estudios ya indicados (Guanipa, 2013, 2014).

Los medios digitales seleccionados y analizados para el presente trabajo, ofrecen lo que se desglosa en el gráfico 6 en lo relativo a las temáticas de su información cultural.

Otras categorías igualmente presentes en la agenda de los medios en las cuales es obligante detenerse son la farándula y los espectáculos. Entendida la primera como la dedicada a la vida

de artistas y personalidades del espectáculo y las artes, para la segunda recogemos sus acepciones básicas: como actividad de diversión pública que se celebra en espacios donde se congregan personas para presenciarla y también como las actividades profesionales relacionadas con los espectáculos (RAE, 2014). La recurrencia de informaciones dedicadas a estos ámbitos suma el centenar y constituyen el mayor número de unidades redaccionales después de la música.

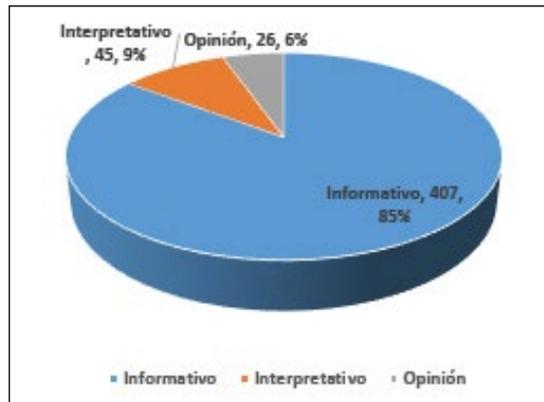
Los profesores María Gabriela Zambrano y Orlando Finol Villalobos (2010) han debatido sobre la falta de fronteras entre el periodismo cultural y de espectáculos: "... en el espectáculo es común encontrar que la mayoría de sus casos sean meros hechos informativos, lo que también se observa en la cultura. En cambio, el periodismo cultural ha de poseer un contenido educativo, interpretativo y hasta opinativo" (p. 79). Estos autores hablan del riesgo de estar ante un "periodismo restringido" en el que incluso se tiende a "... creer que se trata de una sola especialización".

También destaca la aparición de temas referidos al patrimonio cultural y las tradiciones, lo que podría explicarse por la fecha de recolección de información, cuando se conoció la declaratoria del casabe como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la Unesco (3-12-2024), así como los eventos referidos al inicio de la Navidad.

Un último aspecto no menos importante tiene que ver con el uso de imágenes, recursos gráficos, videos y multimedia usados en las informaciones seleccionadas; en el gráfico 7 puede observarse tanto el uso de fotografías como de los recursos multimedia.

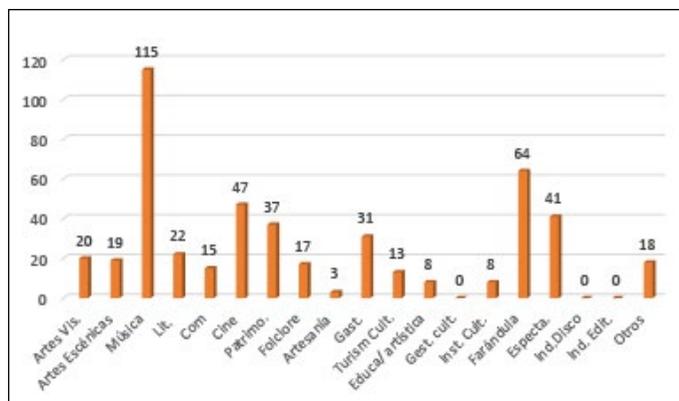
Los materiales analizados en su totalidad estaban acompañados por imágenes. En algunas unidades redaccionales se registraron de una a tres o más fotografías. Ahora bien, llama la atención que los portales Web de los medios, incluso de los audiovisuales, recojan mayoritariamente fotografías antes que el uso de los recursos multimedia propios de estos tiempos en los que los medios digitales apelan a narrativas multimediales. En el caso de *Globovisión* y *Venevisión*, si bien se trabajó con la información desplegada en sus portales Web, no destacan los usos de videos

GRÁFICO Nº 5. TRATAMIENTOS PERIODÍSTICOS O ENFOQUES (UR Y PORCENTAJES)



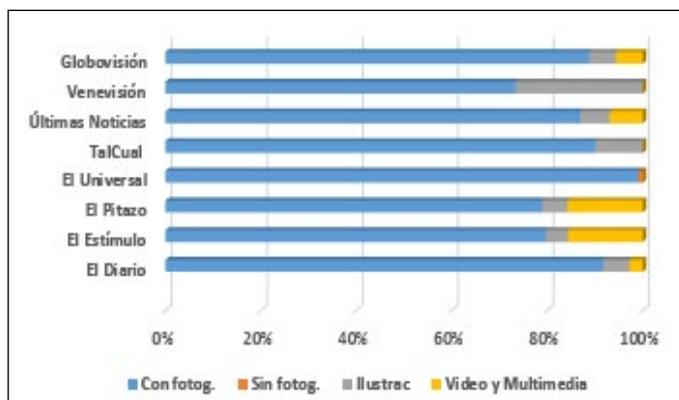
Fuente: elaboración propia.

GRÁFICO Nº 6. TEMÁTICAS DE LA INFORMACIÓN EN CULTURA



Fuente: elaboración propia.

GRÁFICO Nº 7. ELEMENTOS GRÁFICOS UTILIZADOS (PORCENTAJES)



Fuente: elaboración propia.

u otros recursos multimedia que podrían aprovechar a partir de los insumos propios de los formatos audiovisuales de los canales televisivos, más cuando las informaciones remiten al canal como fuente primera del material.

DOSSIER

Infante y Pereda (2013), al referirse a los retos del periodismo cultural digital y sus desafíos, plantean el aprovechamiento de recursos propios de la multimedialidad, "...que no se limite al uso de textos, sino que se explore en la aplicación de infografías, dossiers monográficos y reportajes multimedia. La disponibilidad de recursos que brinda los soportes digitales es un camino a medio recorrer en nuestros medios".

APUNTES PARA UN CIERRE

Dejo a continuación, para un cierre provisorio, algunos apuntes y reflexiones a partir de lo antes presentado. Un primer punto: por lo acotado de la muestra de medios y del periodo analizado, los hallazgos aquí resumidos en modo alguno pueden considerarse generalizables al universo mediático venezolano. Haría falta adelantar investigaciones que contengan aspectos comparativos e incluso análisis de más largo aliento que permitan caracterizar las informaciones y agendas del periodismo venezolano en nuestros días.

La caracterización ofrecida de los medios estudiados y sus productos informativos lleva a enfatizar en la necesidad de pensar en la cultura más allá del entretenimiento, como "... una creación simbólica que tiene que ver con las identidades, el desarrollo social, la configuración de ciudadanía, el fortalecimiento de la democracia o la participación social", en palabras de Germán Rey (2007). Este autor advierte sobre lo que denomina el "periodismo-miscelánea", de enfoque básicamente centrado en el mercado y que asume al lector como un *target*:

...por lo acotado de la muestra de medios y del periodo analizado, los hallazgos aquí resumidos en modo alguno pueden considerarse generalizables al universo mediático venezolano. Haría falta adelantar investigaciones que contengan aspectos comparativos e incluso análisis de más largo aliento que permitan caracterizar las informaciones y agendas del periodismo venezolano en nuestros días.

Esta comprensión está construida sobre la idea de que el lector tiene poco tiempo, selecciona aquellos temas que le resultan más agradables y obedece a unas rutinas previsibles. La cultura, entretanto, sería aburrida, demasiado densa y especializada. Por eso se adoptan mecanismos para aligerarla, mezclarla, introducirla dentro de las lógicas más resueltamente comerciales (Rey, 2007: p. 324).

Cuando hace más de una década, el recientemente fallecido escritor y Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa se preguntaba de qué manera el periodismo ha influido en lo que llamó "la civilización del espectáculo", él sostenía que:

[...] sin que se lo haya propuesto, el periodismo de nuestros días, siguiendo el mandato cultural imperante, busca entretener y divertir informando, con el resultado inevitable de fomentar, gracias a esta sutil deformación de sus objetivos tradicionales, una prensa también *light*, ligera, amena, superficial y entretenida. (2012: p. 54)

En un presente marcado por el vértigo hipermediático en el que "la información ya no es periódica sino omnipresente" (Canavilhas, 2011) y donde ya no es el consumidor que va en busca de las noticias, sino que son estas las que buscan a sus consumidores, los medios, en tanto emisores, están obligados "... a buscar nuevas formas de transmitir la información para una recepción heterogénea, dispersa geográficamente y cuyos intereses pueden cambiar en función de variables desconocidas para el emisor" (p. 22).

Pero los medios mantienen sus prácticas informativas que vinculan la cultura con el entretenimiento, con un mayor énfasis en la noción de fugacidad informativa, con relatos de lo cultural que derivan hacia la farándula y el espectáculo, ajenos en cierto modo a que la identidad medial de los receptores proviene de la apropiación: "Consumir medios es leer, identificar y decodificar el mundo y la propia vida. La percepción selectiva, plural, asimétrica y polisémica del receptor le permite negociar significados en la vida política, económica y cultural" (Hidalgo Toledo, 2010).

¿Están los medios digitales venezolanos en condiciones y disposición de cambiar sus prácti-

cas para acercarlas a los usuarios, abrir el diálogo y hacer de la información cultural un ámbito para la educación, el debate ciudadano y también, para el disfrute? Las señales todavía no se ven en el horizonte, pero es necesario insistir, antes de que el periodismo cultural, empeñado en perseguir la inmediatez del tiempo informativo, sea devorado por la banalidad, por lo breve y fugaz.

Comparto las palabras de la periodista Leila Guerriero:

Dirán que no siempre se puede, y es verdad: no siempre se puede.

A veces no se puede porque, simplemente, sería una pesadilla abrir el periódico y toparse, cada día, con que todas las notas de la sección Cultura empiezan diciendo cosas como: ‘La mañana de junio en que el Secretario de Plazas y Paseos firmó la autorización para organizar la Decimonovena Feria de las Orquídeas en el Parque Japonés, llovía.’ A veces no se puede por falta de tiempo, por falta de recursos, por falta de espacio. Pero, urja o no el tiempo, azuce o no la falta de recursos, ahorque o no el espacio, a veces el empeño está puesto sólo en cumplir burocráticamente con la información, y entonces el periodismo se transforma en una línea de montaje en la que se escribe, se imprime, se archiva y ya. (Guerriero, 2015)

Por lo pronto, queda en el aire la sensible observación de Osío Cabrices sobre la cultura venezolana en el actual contexto de diáspora y difusión de la cultura, cuando figuras del arte y la cultura nacionales son conocidos y reconocidos internacionalmente:

Paradójicamente, en medio del desastre, hemos ido emergiendo ante los demás y ante nosotros mismos como una generosa fuente de inteligencia y de belleza gracias a la calidad de lo que hace nuestra gente, y al hecho mismo de que hemos sido obligados por las circunstancias a actuar en otros espacios, otros canales. Es una necesidad de contar, de decir, de denunciar también. De procesar lo que nos ha pasado (Osío Cabrices, 2019).

Y el periodismo cultural debería estar allí para contarlo.

MORAIMA GUANIPA

Licenciada en Comunicación Social de la Universidad del Zulia (LUZ) y magíster en Literatura Venezolana de la UCV. Periodista especializada en Información Cultural. Profesora en pregrado y en posgrados de Comunicación Social en la UCV y en la UCAB.

Notas

- 1 En la bibliohemerografía sobre el tema resultan destacables los siguientes trabajos: el libro *Saldo en Rojo. Comunicaciones y cultura en la era bolivariana*, coordinado por Marcelino Bisbal (2013), editado por la UCAB; el ensayo de Gisela Kozak Rovero, G. (2015): “Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela socialista de Hugo Chávez”, publicado en *Cuadernos de Literatura*, Enero-Junio, XIX (37). Pp. 38-56; el artículo de Carlos Delgado Flores (2008): “Políticas culturales en la administración Chávez. El espectáculo de las miserias”. En: revista *SIC*, Año LXXXI (710). Pp. 500-503; María Elena Ramos (agosto 18, 2019) con “La cultura en Venezuela: notas sobre el desmontaje y la resistencia”, publicado en “Papel Literario”, *El Nacional*. Pp. 4-5; el libro de Manuel Silva Ferrer (2017): *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Caracas: abediciones de la Universidad Católica Andrés Bello-Iberoamericana Vervuert y los libros Roldán Esteva-Grillet: *País en vilo: arte, democracia e insurrección en Venezuela*, editado en 2017 por la UCAB-Konrad Adenauer Stiftung y, más recientemente, los volúmenes de *Poder versus cultura, 2004-2019*, publicados en 2020.
- 2 Desde los propios medios y en informes de organizaciones no gubernamentales se ha señalado que entre las medidas que afectan la libertad de expresión y el derecho a la información en Venezuela figuran el uso discrecional de la asignación de divisas para la compra de insumos y papel para la producción de medios impresos, en el marco del control cambiario impuesto a comienzos del año 2003 y vigente, con modificaciones, hasta la fecha. En 2013, fue creada la Corporación Editorial Alfredo Maneiro, CEAM por sus siglas, (*Gaceta Oficial* N° 40.168 del 16-05-2013), empresa estatal que monopoliza el papel y los insumos para medios y libros impresos en el país.
- 3 El estudio fue realizado en el marco del Seminario electivo “Información Cultural” en la Escuela de Comunicación Social de

DOSSIER

la Universidad Central de Venezuela (ECS-UCV) durante el semestre 2024-2 y contó con la participación de dieciocho estudiantes cursantes de la materia para la recolección de datos bajo mi coordinación. El trabajo forma parte de la línea de investigación Periodismo, Comunicación y Cultura que adelanto desde hace más de quince años en el Departamento de Periodismo de esta escuela.

Referencias

- ABAD, Gustavo (2011): *Periodismo cultural: cartografía de un campo en movimiento*. Quito: Ciespal. Recuperado de https://issuu.com/ciespal/docs/periodismo_cultural-final__2_
- Asamblea Nacional. (1994): “Ley de Ejercicio del Periodismo”. En: *Gaceta Oficial* N° 4.883, del 31 de marzo de 1995.
- Asamblea Nacional Constituyente. (1999): “Constitución de la República Bolivariana de Venezuela”. En: *Gaceta Oficial* Extraordinaria N° 36.860, 30 de diciembre de 1999.
- ARMAÑANZAS, Emy (1996): “La cultura, una parcela para periodistas especializados”. En: *ZER*. N° 1, diciembre 1996. *Revista de Estudios de Comunicación*. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación Universidad del País Vasco, España.
- BISBAL, Marcelino (1999): “Más allá de las industrias culturales o la fascinación por lo massmediático”. En: L. Barrios *et al.*, *Industria Cultural*. Caracas: Litterae Editores. Pp. 55-79.
- BLANCO, Elena (2004): “Emisores de mensajes informativos: características, tipologías y comportamiento de las fuentes especializadas”. En: J. Fernández del Moral (Coord.), *Periodismo especializado*. Barcelona: Editorial Ariel. Cap. 6. Pp. 99-121.
- BORRAT, Héctor (2005): “Periódicos de calidad: primeras propuestas para una lectura crítica”. En: *Lecciones del Portal de la Comunicación*. Instituto de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona-España (INCOM-UAB). Recuperado de http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=21
- CALVO HERNANDO, Manuel (1998): “Periodismo cultural, conceptos y problemas”. En: *Chasqui* 63: 11-13, septiembre 1998. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10469/12378>
- CANAVILHAS, José (2011): “El nuevo ecosistema mediático”. En: *Index comunicación*, 1(1). Pp. 13-24.
- DRAGNIC, Olga (1994): *Diccionario de comunicación social*. Caracas: Edit Panapo.
- DRAGNIC, Olga (1993): “La cultura mediatizada”. En: *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación*, 19, N° 81 (Ene.-Mar. 1993). Caracas: Centro Gumilla. Pp. 34-41.
- ESPACIO PÚBLICO (2018, agosto 7): *La agonía de los periódicos en Venezuela*. Recuperado de <http://espaciopublico.org/la-agonia-de-los-periodicos-en-venezuela/>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006): *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2019): *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Alemania: Calas-Universidad de Guadalajara.
- GÓMEZ M., Josep; GUTIERREZ L., Juan F. y PALAU S., Dolors (Eds.). (2013): *La calidad periodística: teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Aldea Global.
- GUANIPA, Moraima (2013): “La agenda de la cultura en la prensa. Análisis temático en dos medios nacionales (1998-2008)”. En: *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*. 18 (3) (septiembre-diciembre). Caracas: UCV. Pp. 125-138.
- GUANIPA, Moraima (2014): La cultura en la prensa: un rostro breve, misceláneo y espectacular. En: *Revista Comunicación. Estudios venezolanos de Comunicación*. (165). Caracas: Centro Gumilla. Pp. 38-47.
- GUANIPA, Moraima (2021): “Between resistance and reinvention: cultural diffusion in Venezuelan media”. En: E. Korin, P. Pain (Eds.), *When media succumbs to rising authoritarianism: cautionary tales from Venezuela's recent history*. New York: Routledge. Pp. 220-236.
- GUERRIERO, Leila (2015, agosto 18): “El periodismo cultural no existe, o los calcetines del pianista”. En: *revista Gatopardo*. Recuperado de <https://www.gatopardo.com/articulos/archivo-zona-de-obras>
- HIDALGO TOLEDO, Jorge A. (2014): “Indicadores psico-sociales del uso y consumo mediático e hipermediático”. En: *Virtualis*, 2(4), 5-44. Recuperado de <https://doi.org/10.2123/virtualis.v2i4.42>
- INFANTE, Rubén R., y PEREDA O., Alcides R. (2013): “Periodismo cultural digital: retos de la Web 2.0”. En: *Revista Aportes de la Comunicación y la Cultura*, (16), 23-29. Recuperado de http://www.scielo.org/bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2306-86712013000100004&lng=es&tlng=es
- INSTITUTO PRENSA Y SOCIEDAD (IPYS-Venezuela). (2024): *Atlas del silencio*. Recuperado de <https://ipysvenezuela.org/atlas-del-silencio/index.html>
- INSTITUTO PRENSA Y SOCIEDAD (IPYS-Venezuela) y Prodavinci. (2018, diciembre 14): *Periódicos en Venezuela: datos de una crisis*. Recuperado de <https://prodavinci.com/periodicos-en-venezuela-datos-de-una-crisis/>
- MAYORAL S., Javier (2005): “Fuentes de información y credibilidad periodística”. En: *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 11. Pp. 93-102. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0505110093A/12446>
- LÓPEZ H., María Á. y DOMÍNGUEZ D., Rubén (2012): “El valor documental del periodista como autor”. En: *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Vol. 18, N° 2 (julio-diciembre). Pp. 791-803. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/41046/39293>
- LÓPEZ, Xosé (2004): “Información cultural: Herramientas para comunicar cultura en escenario marcado por la sombra de la mercantilización mundial”. En: J. Fernández del Moral (Coord.), *Periodismo especializado*. Barcelona: Editorial Ariel. Pp. 377-396.
- OSÍO C., Rafael (2019, noviembre 18): “Una cultura viva”. En: *Cinco8*. Recuperado de <https://www.cinco8.com/perspectivas/una-cultura-viva/>
- OROZCO, Guillermo (1997): “Medios, audiencias y mediaciones”. En: *revista Comunicar*, N°8. Pp. 25-30.



- PAONE, Mariángela (2015, marzo 2): “La primavera de los medios digitales en Venezuela”. En: *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2015/03/01/actualidad/1425228969_135730.html
- PASQUALI, Antonio (2005): *18 ensayos sobre comunicaciones*. Caracas: Editorial Random House Mondadori.
- Real Academia Española. (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Madrid. Recuperado de <https://dle.rae.es/>
- REY, Germán (2007): *La fuga del mundo. Escritos sobre periodismo*. Bogotá: Editorial Random House Mondadori.
- REY, Germán (Dir.) (2008): “Periodismo y Cultura en Colombia”. En: *Periodismo y Cultura*. Bogotá: Ministerio de la Cultura de Colombia y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).
- RIVERA, Jorge (1995): *Periodismo Cultural*. Barcelona: Editorial Paidós.
- TOFFLER, Alvin (1980): *La tercera Ola*. Colombia: Plaza & Janes.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012): *La civilización del espectáculo*. Caracas: Alfaguara.
- VILLA, María J. (2000): “Una aproximación teórica al periodismo cultural”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, (35). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/819/81933509.pdf>
- ZAMBRANO M., María G., y VILLALOBOS F., Orlando (2010): “Presencia del periodismo cultural y de espectáculo en la prensa zuliana”. En: *Anagramas*, 9(17). Pp. 67–82. Recuperado de <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/466/419>

DOSSIER



La antigestión cultural en la Venezuela de hoy

JONATHAN LÓPEZ PERDOMO

El artículo nos ofrece un repaso de lo que ha sido la gestión cultural y el desarrollo de políticas culturales en Venezuela. Nos presenta un panorama, muy sintético, que arranca con la Colonia, la dictadura de Juan Vicente Gómez y la llegada de la democracia con la caída de la dictadura perezjimenista. El final del ensayo se centra en lo que el autor llama la “antigestión cultural” que es obra del llamado chavismo-madurismo desde su llegada al poder.

Planificar no significa saber qué decisión voy a tomar mañana, sino que decisión debo tomar hoy para conseguir lo que quiero para mañana
PETER DRUCKER (1909-2005)

En Venezuela, la actividad cultural no siempre se ha presentado bajo la forma de políticas culturales planificadas, emanadas del Estado y diseñadas con una finalidad precisa, un objetivo a largo plazo. La actividad cultural ha respondido a una necesidad de los tiempos, de las sociedades y de agentes preocupados por la evolución de esas sociedades donde se han desarrollado. El siglo XXI y su modelo de Estado, no ha sido la excepción a la regla, sin embargo, el país vivió momentos de lucidez en lo referente a materia cultural con la llegada del petróleo, que impulsó un cierto despegue hasta finales del siglo XX.

De esta reflexión se formulan ciertas interrogantes tales como: ¿qué ha sucedido en estos veinticinco años de presencia chavista-madurista en el país? ¿Cuáles son las directrices en materia cultural recogidas en los Planes de la Patria o Plan socialista? ¿Evolución o involución?

Pero antes de entrar en un corto análisis de esos Planes, sería interesante revisar un poco el pasado cultural del país y tener una visión que nos interne en esos inicios.

Como punto de partida se consideran tres momentos o ciclos, como los llamaría Mario Bri-ceño Iragorry, de nuestra historia: la Colonia, la dictadura de Juan Vicente Gómez y, finalmente, la llegada de la democracia luego de la caída de Marcos Pérez Jiménez.

En 1725 se comienza a normar la música y la imprenta apenas llega al país en el año 1806, traída por el general Francisco de Miranda.

DOSSIER

La Real y Pontificia Universidad de Santiago de León incorporó a su plan de estudios la enseñanza musical, pero ya desde 1640, el cabildo eclesiástico metropolitano había establecido una escuela de canto llano. A finales del siglo XVIII existían en Caracas numerosas academias particulares de música. Massiani (1977)

En cuanto a la literatura europea, era bien conocida por las familias ricas tal como lo atestigua Humboldt en su visita al continente entre los años 1799 y 1800.

En el periodo colonial en Venezuela, fueron los religiosos los encargados de llevar a cabo actividades culturales, sobre todo en el ámbito de la pintura y la música, sin embargo, Massiani hace referencia también a lo no eclesiástico, en su libro *La política cultural en Venezuela*, editado por la Unesco, donde nos expresa lo siguiente:

Respecto al proceso de fusión cultural entre lo español, lo indígena y lo africano, se destacan, en materia de música y danza, elementos de procedencia africana y española. Las viejas danzas europeas se africanizaron, al mismo tiempo que los esclavos africanos integraban a sus quejumbres, etc.

Con la llegada del siglo XX a Venezuela, bajo la dictadura del general Juan Vicente Gómez, el panorama no se distancia mucho de lo ya conocido, ya que las iniciativas en materia cultural eran –en su mayoría– realizadas por acciones privadas.

Con respecto a la danza, durante el periodo de la Colonia no existieron compañías de danza o ballet y efectivamente este arte se supeditaba a la participación en reuniones sociales y de diversión con bailes como polkas, mazurcas y valsos. Como lo expresa el *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar:

Estas danzas eran ejecutadas por cuadrillas de jóvenes al son de pequeños conjuntos musicales, siguiendo las pautas de una coreografía sencilla que, aun así, requería del ensayo previo. Excep-

cionalmente se presentaba la danza como espectáculo, por lo regular ligado a festejos patrióticos, dentro de funciones teatrales.

Para el año 1835 nace la necesidad de organizar los estudios del arte y se funda la Escuela de Dibujo y Pintura. Este tratamiento hacia la cultura se mantuvo, inclusive con la llegada del movimiento de independencia, donde fueron muy leves los cambios en materia cultural.

Con la llegada del siglo XX a Venezuela, bajo la dictadura del general Juan Vicente Gómez, el panorama no se distancia mucho de lo ya conocido, ya que las iniciativas en materia cultural eran –en su mayoría– realizadas por acciones privadas.

Hay que esperar hasta la muerte del caudillo para comenzar a ver los cambios. Así lo expresa el escritor y gestor cultural Antonio López Ortega (2022) en su ensayo *Un siglo de cultura venezolana*:

Para lograr una acción cultural que fuese consecuencia de una política pública, pensada y diseñada para ese fin, tuvimos que esperar hasta 1936, bajo el gobierno de Eleazar López Contreras. Desde el llamado Ministerio de Instrucción Pública, por el que pasaron, entre otros, Caracciolo Parra Pérez, Rómulo Gallegos, Enrique Tejera y Arturo Uslar Pietri, se creó una llamada Secretaría de Cultura que, como su nombre lo sugiere, comenzó a crear programas culturales, sobre todo en el campo de la formación. De esa experiencia inaugural, quisiera referirme a dos iniciativas que, sencillamente, cambiaron la faz del país: una fue la creación de la Biblioteca Popular Venezolana, cuyo primer título fue: Las memorias de Mamá Blanca, de Teresa de la Parra, y otra fue la ingeniosa idea de tener una publicación cultural para niños: la recordada revista Tricolor, que comenzó a distribuirse en 1949.

Luego de la caída de Pérez Jiménez, con la llegada de la Constitución del año 1961, se vuelve al intento de democratización de la cultura expresado en el capítulo 4 del artículo 83, donde se manifiesta claramente la responsabilidad del Estado en el fomento y conservación de manifestaciones, bienes de valor histórico o artístico, y

que a su vez fomenten la educación. Así nace, en el año 1965, el Inciba (Instituto de Cultura y Bellas Artes) dirigido por Lucila Velásquez. Este instituto, el primero en su especie en América Latina, fue muy importante para el desarrollo de la cultura en Venezuela, ya que contó con la pluralidad de las instituciones culturales existentes en ese momento y tuvo independencia económica. Luego, para 1975, ve la luz el Conac (Consejo Nacional de la Cultura). Para la época fue lo más cercano a un ministerio y por su conformación de Consejo, al igual que el Inciba, mantuvo su pluralidad, formada por miembros de instituciones democráticas y heterogéneas que iban desde la Iglesia, las universidades, confederación de trabajadores, periodistas etcétera, y por esa pluralidad se lograron avances en las políticas culturales que se fijaban.

Los últimos bastiones de esa “etapa de oro” se dieron con la aparición de cuatro grandes logros para la vida pública en la cultura. Uno de ellos fue la creación del Centro Nacional de Cinematografía (Cenac), las leyes de Artesanía, las de Patrimonio y las del libro. Con estos avances cerró esa década de los 90, ya que todo terminó para el Conac en 1999.

LA CULTURA DEL SIGLO XXI

Durante más de veinte años, la cultura fue protegida y administrada por el Estado, como único responsable de todas las acciones en ese campo. La liquidez del Estado, producto del petróleo, lo hizo realidad; así contamos –antes de la llegada al poder de Hugo Chávez (1999)– con una distribución mucho más organizada en cuanto a la estructura del quehacer cultural, a la programación y a su consumo. Estas estructuras públicas eran llevadas de la mano de personalidades reconocidas del mundo del arte y la cultura en general; así mismo, la dirección de la cultura hasta ese momento respondía a las clases acomodadas del país, a la elite. Sin embargo, en abril de 2002 se produce un cambio en el modo de gerenciar la cultura y el público a quien estaba dirigida, originando un fenómeno, el de la migración de estos gerentes culturales del sector público al privado.

Al respecto, Manuel Silva-Ferrer (2017) expresa que estos desplazamientos de la esfera pú-

Estas estructuras públicas eran llevadas de la mano de personalidades reconocidas del mundo del arte y la cultura en general; así mismo, la dirección de la cultura hasta ese momento respondía a las clases acomodadas del país, a la elite. Sin embargo, en abril de 2002 se produce un cambio en el modo de gerenciar la cultura y el público a quien estaba dirigida...

blica a la esfera privada aspiraron fundamentalmente al ejercicio de una acción cultural liberada del dominio disciplinario que se fue imponiendo como parte de las políticas de Estado. De esta manera, se produce un vacío en las instituciones que un día fueron gerenciadas por estos agentes culturales, en su mayoría provenientes de las clases altas de la sociedad o de algunos actores culturales de larga trayectoria, y toman posesión personajes más bien políticos y con poca o ninguna formación en el área cultural.

Con la llegada de Hugo Chávez Frías al poder para el año 1999, ya este había desarrollado ciertos lineamientos en materia económica y social que luego, más adelante, se verían reflejados con mayor énfasis en los llamados Planes de la Patria; así nacen las misiones y programas que acompañarán la vida política y de gobierno de Hugo Chávez y, posteriormente, de Nicolás Maduro.

Así pues, con la llegada de estos *Planes de la Patria* o *Planes de desarrollo económico y social*, comienzan a dibujarse las políticas que debían seguirse y en particular en la materia que nos atañe, la cultural. Cuatro Planes de la Patria han visto la luz: del 2007 al 2013 (primer Plan Socialista de la Nación), Plan 2013 al 2019, Plan 2019 al 2025 y el actual que cubre el periodo de 2025 al 2030. Sin embargo, en el periodo 2001-2007 se publica el documento *Líneas generales del plan nacional de desarrollo económico y social de la nación*. En sus planteamientos se observa la coherencia en las políticas culturales tal como se venían llevando a cabo antes de la llegada del chavismo, a pesar de no ser ni muchas, ni tan especí-

DOSSIER

ficas. Así, encontramos que se habla de acceso pleno a la cultura, desarrollo del Sistema Nacional de Cultura y desarrollo de espacios culturales en las comunidades. Todas, con un inciso de explicación sobre lo que se espera de ellas.

En el primer Plan Socialista (2007-2013) se manifiesta la idea de masificar una cultura que fortalezca la identidad nacional, latinoamericana y caribeña, además de cómo debería abordarse: salvaguardar y socializar el patrimonio cultural, insertar el movimiento cultural en los distintos espacios sociales, promover el potencial sociocultural y económico de las diferentes manifestaciones del arte, promover el diálogo intercultural con los pueblos y culturas del mundo y fomentar la actualización permanente de nuestro pueblo en el entendimiento del mundo contemporáneo.

Un hecho a resaltar –previo a las directrices de este primer Plan– son los despidos de personas pioneras, que levantaron las instituciones culturales; tal fue el caso de Sofia Imber en el año 2001, quien fundó el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, dejando a Rita Salvestrini durante unos cortos dos años; Clementina Vaamonde de la Galería de Arte Nacional (GAN), María Elena Ramos del Museo de Bellas Artes (MBA) y Pilar Pérez Baldó del Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Diez (MEDI)

Estos enunciados daban a los gestores culturales y a las instituciones, pistas más claras de lo que se esperaba de la cultura y de las instituciones culturales, sin embargo, en la práctica la realidad era otra, ya que las instituciones y el propio hecho cultural, ya se encontraban bastante permeadas con el tema político. A pesar de ello, en el papel, sus propósitos eran más claros. Un hecho a resaltar –previo a las directrices de este primer Plan– son los despidos de personas pioneras, que levantaron las instituciones culturales; tal fue el caso de Sofia Imber en el año 2001, quien fundó el Museo de Arte Contemporáneo

de Caracas, dejando a Rita Salvestrini durante unos cortos dos años; Clementina Vaamonde de la Galería de Arte Nacional (GAN), María Elena Ramos del Museo de Bellas Artes (MBA) y Pilar Pérez Baldó del Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Diez (MEDI), tal como lo reseña la nota de *El Nacional* de Grace Lafontaine de enero 2021.

Igualmente sucumbieron Monte Avila Editores y el Ateneo de Caracas. En el caso del teatro Teresa Carreño, este entró en una de sus peores etapas de oscurantismo, convertido en tribuna política del chavismo.

Entramos en el Segundo Plan de la Patria (2013 -2019). El primer objetivo nacional expresa lo siguiente: Construir una sociedad igualitaria y justa, y de él se desprenden los objetivos estratégicos que se numeran a continuación. Potenciar las expresiones culturales liberadoras del pueblo. Incrementar sostenidamente la producción y distribución de bienes culturales a nivel nacional. Fortalecer las editoriales que incluyan espacios de participación del poder popular en la política editorial mediante la generación de imprentas regionales. Aumentar los espacios y la infraestructura cultural a disposición del pueblo, que permitan el desarrollo local de las artes. Impulsar y ampliar la red de intelectuales, artistas, cultores y cultoras, y la organización de redes comunitarias culturales. Desarrollar investigaciones sobre las tradiciones culturales que impulsen el conocimiento y práctica cultural y, finalmente, visibilizar la identidad histórico-comunitaria en conexión con la Misión Cultura Corazón Adentro.

Y luego, en el apartado 5.3 comienza a cerrarse el alcance de la visión de la cultura en el país, haciéndolo más local con la aparición de un solo objetivo nacional: defender y proteger el patrimonio histórico y cultural venezolano y nuestroamericano. De esto se desprenden cuatro objetivos estratégicos que tienen que ver con temas como: 1. Contrarrestar la producción y valorar elementos culturales y relatos históricos generados desde la óptica neocolonial dominante, que circulan a través de los medios de comunicación e instituciones educativas y culturales, entre otras. 2. Fortalecer y visibilizar los espacios de expresión, fomentar mecanismos de registro e interpretación de las culturas populares y de la

memoria histórica venezolana y nuestroamericana. 3. Promover una cultura ecosocialista, que revalorice el patrimonio histórico cultural venezolano y nuestroamericano y, finalmente, 4. Elaborar estrategias de mantenimiento y difusión de las características culturales y de la memoria histórica del pueblo venezolano.

Vemos que, en los primeros objetivos, se privilegian actividades culturales tales como la edición de libros, la proliferación de imprentas, el aumento de infraestructura cultural entre otras, sin embargo, se continuó con la política de cierre de instituciones, cambio de nombres y la aparición de nuevos rostros, que a veces no venían del sector cultura, lo que hizo de todos estos enunciados puras quimeras. Ninguno de esos objetivos se desarrolló y se dejó la responsabilidad a las casas de la cultura o a cultores, pero sin presupuesto y sin ningún tipo de ayuda por parte del propio Estado, impulsor de estas ideas. La tarea continuó, se usó lo que iba quedando de las instituciones o las recién creadas –y de corta duración– como instrumentos de propaganda política.

En el Plan correspondiente al periodo 2019-2025, se retoma la idea de la descolonización y del desarrollo de estrategias de emancipación y liberación cultural. Se repiten algunos enunciados del Plan del periodo anterior, con ideas más nacionales que internacionales. En este capítulo se incluyen propuestas dirigidas hacia el sector educación y de sostenibilidad. Dentro de las propuestas presentadas destaca una con mayor sentido práctico y afín a una política cultural coherente, que reza de la siguiente manera: “Fomentar y garantizar la producción independiente y comunitaria de las artes”.

Este nuevo periodo pasa sin novedades, sin implementación de lo antes expuesto y, por supuesto, sin recursos. Lo poco que se podía hacer tenía su tinte político. La Feria del Libro Venezolano (Filven) con sus países invitados del bloque socialista, Feria del libro de Caracas con menos tinte político, pero sin novedades, por las pocas imprentas que quedan en el país. El Festival de Teatro Progresista, impulsado por un ministerio fantasma llamado “de Cultura”. Cuando se hace referencia a la producción independiente, quizás se alude a productores noveles que traen artistas internacionales y de público multitudina-

rio, pero con altos precios en las entradas, lo que choca con la idea socialista de la educación y la cultura para todos.

Finalmente, el Plan más reciente, 2025 al 2031, llamado de las 7T –las grandes transformaciones– que tampoco llega cargado de novedades, ni de esperanza. En esta oportunidad, se comienza con una extensa introducción, donde se cuenta de manera muy épica y cabaleresca, pero también muy polvorienta y repetitiva, las hazañas del presidente Chávez y de su pupilo Nicolas Maduro. La primera mención sobre las políticas a implementar en estos seis años aparece en la llamada *Segunda transformación*. Independencia, cultura, ciencia y tecnología. En el punto número seis se expresa: Territorialidad del sistema cultural, incluyendo la promoción de nuestros cultores y cultoras, artistas, maestros y maestras populares, promoción y proyección nacional e internacional, así como su vinculación con los espacios comunitarios para la descolonización e identidad nacional.

Lo más extraño de este nuevo Plan, es que no desarrolla nada en relación a las políticas que se deben implementar. Solo se queda en el apartado ya mencionado. La balanza se posiciona del lado de los cultores, artistas y maestros locales, quienes se encargarán de representarnos en todos los aspectos de la vida cultural.

...en los primeros objetivos, se privilegian actividades culturales tales como la edición de libros, la proliferación de imprentas, el aumento de infraestructura cultural entre otras, sin embargo, se continuó con la política de cierre de instituciones, cambio de nombres y la aparición de nuevos rostros, que a veces no venían del sector cultura, lo que hizo de todos estos enunciados puras quimeras.

Estos seis años por venir no traen nada nuevo. El sector cultura ya está desgastado, desahuciado, casi extinto en el país. Del teatro, solo quedan montajes de algunos osados que tienen la suerte de presentar sus producciones... pero a

DOSSIER

qué precios. El resto son producciones pagadas con dinero privado y de corta duración. Ya no existe el Festival Internacional de Teatro, aquel que presentaba *La Divina Comedia* de la compañía Maribor de Eslovenia, *La ópera de los tres centavos* del Berlín Ensemble de Alemania, *Las criadas* del teatro Satyricon de Moscú. En cuanto a la música, el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles ya casi ni suena. Quedan sus núcleos como un legado de tiempos mejores, las orquestas no cuentan con una programación y sus conciertos son esporádicos. Muy rara vez tenemos músicos invitados de renombre y cuando vienen lo hacen en el marco de un festival programado por una embajada. La ópera es solo ocasional sobre todo en el Teresa Carreño, ya que el teatro Municipal no posee programación. El ballet, a pesar de tener una compañía, ya no cuenta con bailarines experimentados y lo único seguro durante el año es la producción del *Cascanueces*, montado siempre a último momento. Las artes plásticas, pintura, escultura, no compiten con nadie fuera del territorio.

En resumen, estos más de veinticinco años de gestión cultural en el país han ido en decadencia. Pudiéramos decir que se han redactado antipolíticas culturales y lo escrito en el papel, se ha quedado ahí, en el papel. Lo poco de la acción cultural en Caracas es gerenciado por particulares, y se nombra solo la capital ya que en el interior la situación es aún peor. No hay formación para gestores culturales, las universidades que fueron aliadas en una época, hoy están deprimidas, sin presupuesto, ni personal. Sin embargo, no todo está dicho, no todo está hecho. Puede haber un nuevo comienzo, en momentos de cambio. Podrían haber nuevas oportunidades para devolver los pilares a su lugar.

JONATHAN LÓPEZ PERDOMO

Egresado del Instituto Pedagógico de Caracas. Maestría en Gerencia Cultural en la Universidad de Aviñón (Francia). Fue profesor en la Escuela de Idiomas de la UCV. Actualmente es director adjunto de la Dirección de Publicaciones de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).





DOSSIER



El arte y las revelaciones de la violencia

ROBERTO BRICEÑO-LEÓN

La quinta edición del Proyecto Discusiones ha materializado una nueva entrega bajo la coordinación académica de María Elena Ramos, investigadora, crítica de arte y ensayista. El libro *Imágenes del Arte: revelaciones de la violencia* (abediciones, UCAB, 2024), reúne ensayos de Ariel Jiménez, Félix Suazo, Rodolfo Izaguirre, Diana Arismendi, Rafael Castillo Zapata y la propia María Elena Ramos. El texto que sigue fue leído por Briceño-León el 2 de octubre, en la presentación del libro en la librería El Buscón.

Para quienes por profesión debemos lidiar con los horrores de la violencia, nos cuesta imaginar el surgimiento de la belleza entre tantas miserias. Resulta difícil pensar en la estética de la violencia para quienes, por oficio, debemos escuchar los dolores de las víctimas y el sufrimiento de sus familiares; para quienes tenemos que tragar grueso al observar la frialdad o el cinismo de los victimarios, como aquel joven que una tarde nos confesó, con tranquila indolencia, que él estaba preso por dos asesinatos, pero que de verdad él llevaba cinco muertos encima...

Pero en el libro *Imágenes del Arte: revelaciones de la violencia* (Caracas, abediciones, 2024) coordinado por María Elena Ramos y los varios notables venezolanos que la acompañan, Ariel Jiménez, Félix Suazo, Rodolfo Izaguirre, Diana Arismendi y Rafael Castillo Zapata, se empeñan en mostrarnos la diversidad de revelaciones que el arte nos hace sobre la violencia.

En un escrito previo de 2015, en *El libro de la belleza*, María Elena Ramos nos había mostrado "... la estrecha relación [que existe] entre la belleza y la violencia" (p.183). En este nuevo libro se empeña en demostrar la relación entre ética y estética, entre arte y política, entre el artista y su tiempo histórico.

Del placer de mi lectura, quiero presentarles mis reflexiones como sociólogo, y no como un violentólogo, ese término inventado por los colombianos y que nunca he sabido bien si sirve para elogiar o denigrar a quienes nos ocupamos de darle sentido social a estas faenas forenses.

María Elena Ramos ofrece una poderosa justificación del libro al afirmar en sus páginas iniciales con un argumento que resuena a la influencia del pensamiento de Gadamer, que como "... la verdad y la bondad no son visibles, el arte que sí sabe *hacer visible* puede revelar fundamentos e ideas éticas a través de un objeto estético" (p. 11).

DOSSIER

Y el libro se ocupa de los diversos modos de *hacer visible* la ética detrás de la pintura, la poesía, el cine, los performances, la música. En un arte que *revela* las violencias que se ejecutan *desde* el poder, *contra* el poder o en la *disputa* por el poder. Nos revela la íntima relación que hay entre el arte y la política, pues es la tensión entre el artista y su tiempo, la cual puede asumirse o ignorarse pero no por ello deja de existir, pues, como afirma Felix Suazo al inicio de su capítulo, el arte puede estar contra la violencia, pero no puede estar al margen de la violencia (p. 95), dado que el artista no puede ignorar el totalitarismo, las dictaduras, la pérdida de libertades... O quizá sí.

En el capítulo de cierre del libro, Rafael Castillo Zapata analiza un poema de Lira Sosa que nos revela la tensión entre la acción poética y la acción política que sufre el artista que tiene conciencia de su tiempo. El dilema entre escribir poesía o tomar un fusil y enrolarse en la guerrilla. En los años sesenta, la única propuesta de acción posible, comprometida, era tomar el fusil e irse a las montañas, pues la poesía no podía tener un sentido ciudadano. En los años sesenta tampoco tenía sentido ejercer la medicina o la sociología, pues carecían de legitimidad ética, no era suficiente ser un artista, un médico o un sociólogo al servicio de la revolución, sino que se debía ser actor político. Y la guerrilla se convirtió, como dice el hermoso y provocador título de Castillo Zapata, en “una de las bellas artes” que podía sustituir la poesía.

Ese dilema no angustió a Roberto Obregón. En el análisis que hace Ariel Jiménez de su obra, Obregón no aceptó el dilema de la acción política que proponían los movimientos artísticos de los

Y el libro se ocupa de los diversos modos de *hacer visible* la ética detrás de la pintura, la poesía, el cine, los performances, la música. En un arte que *revela* las violencias que se ejecutan *desde* el poder, *contra* el poder o en la *disputa* por el poder.

años sesenta, pero tampoco estuvo indiferente a la realidad. En un detallado análisis de su obra, Ariel Jiménez muestra el movimiento que hay entre los dramas personales del autor y los sucesos de su tiempo, con su obra artística, la cual califica como inconmensurable, pues, por la subversión que hace de los temas clásicos de la pintura venezolana: las flores, paisajes, naturaleza muerta, no es posible encasillar sus dibujos y pinturas en ningún molde ni normas. Obregón se ocupa de la masacre ocurrida en Guyana en 1978, cuando el líder de la secta religiosa denominada The People's Temple planificó y ejecutó un suicidio colectivo y el asesinato de sus feligreses. Obregón lo convierte en pinturas donde utiliza las dramáticas fotografías de la prensa y se hace además una máscara mortuoria de su propio rostro y los presenta en la exposición *Dos homicidios sintéticos* (1979). En otra obra titulada *Crónica de una flor* (1974), muestra en una secuencia fotográfica cómo la belleza de la rosa se marchita. Son los temas de la muerte y el suicidio que busca exorcizar. “Lo bello –dice Ariel Jiménez– es una ‘secreción de la obra’” (p. 91). La pregunta en este caso es si la revelación de la violencia, si lo político en Obregón, es también una secreción o es una intencionalidad no verbalizada, como sí lo hace Gabriela Montero cuando nos explica las razones de su pieza musical *Ex-Patria*.

El capítulo de Rodolfo Izaguirre sobre el cine nos plantea que la materia del cine es la ilusión y por eso el dilema de si la recurrente presencia de la violencia en las pantallas de cine trivializa la violencia, como ocurre con el abusivo uso de aparatosas y estrambóticas explosiones en las películas de acción como *El especialista* (1994) de Luis Llosa con la actuación de Sylvester Stallone y Sharon Stone; o al contrario, produce conciencia y repudio, como es la explosión de la lujosa mansión en la escena final de *Zabriskie Point* de Antonioni (1972), repetida tres veces, la primera en silencio, la segunda con sonido y la tercera en cámara lenta, como para darle tiempo al espectador de asumir la profundidad del mensaje.

Izaguirre recuerda cómo en un momento político depresivo en los Estados Unidos, luego de la guerra de Vietnam y la renuncia de Nixon, el cine de Hollywood actuó como tranquilizador

social. Y es que en los tiempos difíciles o de dictaduras, los gobiernos utilizan el cine y las noticias de prensa para mostrar todo lo horrible que ocurre fuera de ese país, pero callan las tragedias locales, pues, de ese modo, los problemas internos se vuelven banales y el espectador se siente aliviado porque su desgracia es menor.

Izaguirre utiliza la expresión de Picasso que afirmaba que el arte es una mentira que nos acerca a la verdad, o, como lo ha fraseado Vargas Llosa (1990), son las verdades que cuentan las mentiras. Entonces la revelación del arte es mostrar la verdad usando las mentiras. Son las ficciones que ofrecen las performances que analiza Felix Suazo en su capítulo sobre la cartografía corporal de la violencia, donde refiere a la obra de once artistas: Teresa Mullet, Érika Ordosgoitti, Juan José Olvarría, Max Provenzano, Deborah Castillo, Iván Candeo, Muu Blanco, Sandra Vivas, Antonio Briceño, Juan Carlos Rodríguez, Argelia Bravo y Juan Toro Diez. No puedo hacer justicia y comentar las obras de todos ellos, pero muestran una gran variedad, desde la contabilidad de la muerte de Teresa Mullet, con su video *Ejercicio contable* (2016) donde cuenta las muertes por la violencia ocurridas entre 1999 y 2016; el video de Deborah Castillo donde se muestra erótica y sumisa lamiendo las botas de un militar en *Lamezuela* (2011); hasta la exposición de Juan Toro Diez de 2022, donde muestra fotografías de las víctimas, de sus brazos o sus piernas, las cuales fueron presentadas ocultas detrás de una cortina negra de plástico que el espectador debía retirar para, simbólicamente, poder revelar la violencia que se ocultaba.

En su texto, Diana Arismendi nos ofrece un recuento notable de la música académica, pues entrevistó a 134 compositores latinoamericanos y recopiló 279 piezas musicales. Su texto se refiere a la música como testigo de una época y lo hace no para *hacer visible*, como había escrito María Elena Ramos al inicio del libro, sino para *hacer audible* las conexiones éticas que hay entre la realidad social y política de la violencia y la producción musical.

Ustedes se preguntarán ¿y cómo un libro hace audibles las obras? En un encuentro que tuve con Diana y el buen amigo Alfredo Rugeles, su esposo, en medio de una protesta cívica, Diana me

contó que originalmente se había pensado incluir un CD con la música, pero luego se abandonó esa idea y, en substitución, ella colocó en los pies de página los enlaces para escucharlas por *youtube*. Resultó a mi entender mucho más fácil y mejor pues, al menos en mi caso, el reproductor de CD de mi casa hace tiempo que no funciona.



Izaguirre recuerda cómo en un momento político depresivo en los Estados Unidos, luego de la guerra de Vietnam y la renuncia de Nixon, el cine de Hollywood actuó como tranquilizador social. Y es que en los tiempos difíciles o de dictaduras, los gobiernos utilizan el cine y las noticias de prensa para mostrar todo lo horrible que ocurre fuera de ese país, pero callan las tragedias locales...

DOSSIER

El análisis de la producción musical se remonta a los años sesenta y llega hasta la actualidad venezolana. Una parte importante de las piezas musicales evocan violencias del pasado y rinden homenaje a los héroes políticos: el Che Guevara o Salvador Allende en el cono sur. O realizan un elogio de las víctimas de asesinatos terribles, como fue el de monseñor Oscar Arnulfo Romero mientras celebraba una misa en El Salvador, o del médico Héctor Abad Gómez –el padre y motivo de la novela *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince– en Medellín, Colombia.

Su texto se refiere a la música como testigo de una época y lo hace no para hacer visible, como había escrito María Elena Ramos al inicio del libro, sino para hacer audible las conexiones éticas que hay entre la realidad social y política de la violencia y la producción musical.

Los temas musicales son también lamentaciones de las masacres. Como de las familias campesinas asesinadas en El Mozote durante la guerra civil en Salvador, que es recordada por Carlos Colón en *Las lamentaciones de Rufina Amaya* (2008). O la desaparición (y muerte) de los 43 estudiantes de secundaria de Ayotzinapa en México en *Lamento por cuarenta y tres ausencias*, de Alejandro Cardona (2015). De igual modo lo hace Víctor Agudelo en su *Bojayá-Chocó 2002* (2004) en la cual recuerda el asesinato de 120 personas por una pipeta de gas lanzada al interior de una iglesia durante un enfrentamiento entre guerrilleros y paramilitares. En otros casos, el tema se dedica a recordar masacres lejanas, como las ocurridas durante la conquista española, tal y como lo hace Julián Pontón en *Siglos* (1962).

En Venezuela los temas de la música son las violencias de este siglo asociadas a las luchas por la libertad y la democracia. Piezas como *Caracas II* en la cual Josefina Benedetti recuerda los sucesos del 11 de abril de 2002; lo mismo hace Iclí Zitella con *Necrólogo* (2003), con la cual busca recordar los asesinatos de El Silencio o

Puente Llaguno de ese mismo día. Después del cierre del canal de Televisión *RCTV* en 2007, y la protesta estudiantil que le siguió, Diana Arismendi escribió *They Claim* para el joven contrabajista Edicson Ruiz. En los años siguientes Gabriela Montero presentó su *Expatria* (2011) para que “... el mundo escuchara la violencia, la violación de los derechos humanos...” (p. 155). Y un año después, Andrés Levell escribió *Esto no es una habanera* (2012), una pieza que buscaba subrayar que Venezuela no era Cuba.

En los años posteriores, el tono de protesta o dolor se combina con la esperanza en un cambio y un futuro mejor. Ese es el propósito de piezas como *Un Camino* (2013) de Efraín Amaya; *Caracas nuestra de cada día* (2017) de Diana Arismendi; *Preludio a un venturoso amanecer* (2017) de Víctor Amaya, cuyo título se explica por sí solo, y *Resistencia y Resiliencia* (2017) de Alfredo Rugeles, donde además de las ráfagas de ametralladoras y bombas lacrimógenas, se escucha el canto de los pájaros en libertad.

Son obras que dejan testimonio e interrogan sobre los dramas del presente y el futuro, como ocurre con la pieza *Cuatro inspiraciones venezolanas para violín* (2018) de Alfonso Tenreiro, que recuerda al joven violinista Wuilly Arteaga, quien interpretaba el himno nacional en una marcha en 2017 cuando un militar le quitó el instrumento, lo machacó con furia y se lo devolvió destruido... y nos viene a la mente la frase vociferada por aquel militar a Miguel de Unamuno: “¡Muera la inteligencia, viva la muerte!”.

Al principio de su capítulo María Elena Ramos cita a Gadamer: “La belleza tiene luz propia”, y lo cierra con el tema del “arte sanador.” Los trabajos presentados en el libro muestran a la obra y al artista, se refieren al pasado e interrogan el futuro, se hunden en el duelo y se levantan con ira ante la violencia y la injusticia; son crónica y son denuncia. Es un proceso de toma de conciencia personal –darse cuenta– y de responder a la sociedad y los tiempos en los cuales les ha tocado vivir. Un dar cuenta de lo que acontece, como lo hace Juan José Olavarría cuando, en su performance, toma el librito de la Constitución de 1999 y lo “ahoga” en un balde de agua...

Al final de la lectura puedo encontrar que las revelaciones que nos hace el arte de la violencia



muestran, como nos señala Gadamer (1997), que la función ontológica esencial de la belleza es la de ser mediadora entre la idea y la apariencia (p. 481). Y, en esa transformación artística de la idea (la vivencia, el dolor, la esperanza) en una forma visible o audible, se expresa el carácter moral del arte, pues, conviniendo con Gadamer en su polémica con Kant, la belleza del arte es superior a la belleza de la naturaleza, pues es una expresión directa de la moral humana (p. 50).

La tragedia política, social y humanitaria del país ha llevado a una notable producción artística y académica en este siglo. Recuerdo que cuando llegué a la Universidad de Oxford en 1988, antes del Caracazo y los golpes de Estado, en la biblioteca del *Latin American Center* había varios estantes repletos de libros sobre Colombia, Brasil, Argentina, Perú... y escasos tres entrepaños mal rellenos sobre Venezuela. Eso ha cambiado, quizá sea el resultado de aquella antigua maldición de vivir en tiempos interesantes que nos recuerda María Elena.

Pero lo que verdaderamente quisiéramos que cambiara es la realidad, ya que como nos dice Rodolfo Izaguirre, la “verdadera violencia vive fuera del cine”. Las zonas de opacidad que menciona Ariel Jiménez se han extendido, pero la esperanza se sostiene y flota en la conciencia de la mayoría... y uno se pregunta con Bob Dylan:

¿Cuántas veces puede un hombre girar la cabeza y fingir simplemente que no ve lo que pasa?

¿Cuántas muertes serán necesarias para ver que ya ha muerto demasiada gente?

La respuesta está flotando en el viento... *the answer is blowin' n in the wind.*

ROBERTO BRICEÑO-LEÓN

Sociólogo y doctor en Ciencias Sociales. Es profesor titular de Sociología de la Universidad Central de Venezuela. Ha sido profesor de La Sorbona en París y de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Referencias

ABAD FACIOLINCE, Héctor (2006): *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.

DYLAN, B. <https://www.bobdylan.com/songs/blowin-wind/>

GADAMER, H-G. (1999): *Truth and Method*. New York: Continuum. Second Edition.

Grupo Discusiones. (2024): *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia*. Caracas: abediciones. UCAB. Colección Ediciones Especiales.

RAMOS, M.E. (2015): *El libro de la belleza*. Reflexiones sobre un valor esquivo. Caracas: Fundación Artesano-Group-Turner.

VARGAS LLOSA, Mario (2016): *La verdad de las mentiras*. México: Alfaguara.

DOSSIER



El arte como herramienta de diálogo para la construcción de cartografías estéticas-simbólicas

YOVANNY BERMÚDEZ

Este trabajo parte de la premisa de cómo el arte y su estética pueden ayudar a reflexionar y actuar sobre aquellos lugares donde la violencia, la desigualdad y el conflicto están presentes en muchas ciudades. Como nos dice el propio autor: “En este trabajo proponemos analizar el papel del arte como herramienta de diálogo y construcción de pautas culturales para la vida en la ciudad, a través de dos categorías: geografías culturales y cartografías estéticas-simbólicas”.

El año pasado el Vaticano sorprendió en la Bienal de Arte de Venecia con una propuesta innovadora. La cárcel de mujeres de Giudecca, en Venecia, se transformó en espacio artístico con una instalación multimedia titulada *Con mis ojos*. El título está inspirado en un fragmento de poesía que evoca un antiguo texto sagrado y de un poema isabelino. “No te amo con mis ojos” (Shakespeare, Soneto 141) y un texto del libro de Job 42,5: “ahora te ven mis ojos”. Esta propuesta estaba diseñada para que el asistente, a través de sus propios ojos y sin ningún dispositivo electrónico, participara en un acto inmersivo donde el ver se transformara en tocar,

y con la mirada abrazar visualmente, fomentando un diálogo entre la vista y la percepción. Este encuentro desafió los estereotipos carcelarios y las convenciones artísticas, entrelazando creativamente mundos aparentemente distantes y ajenos entre sí, pero en sintonía con la visión multifacética del papa Francisco¹. La cárcel, así, se transformó en un lugar² de encuentro en el cual las privadas de libertad guiaban en el recorrido visual a los visitantes del pabellón.

Esta propuesta artística nos impulsa a reflexionar sobre los lugares desfigurados por la violencia, la desigualdad, el conflicto, presentes en muchas ciudades. Cada vez más, en las ciuda-

DOSSIER

des, nos encontramos con extensos territorios sumidos en la miseria, convertidos en “zonas de sacrificio”³. Esos lugares son una exposición sociocultural y política que, al ser contemplados, nos impulsan a preguntarnos: ¿qué hacer y cómo lidiar con esos entornos destruidos y desfigurados? Y, además, ¿cómo podemos transformar esas “zonas de sacrificio” en laboratorios para la construcción de narrativas estéticas para la convivencia?

El enfoque conceptual de *Con mis ojos* nos ayudará a crear una intersección entre estética y aquellos lugares desfigurados y destruidos. La contemplación estética nos permite adentrarnos en las complejidades de las personas, los lugares, los objetos, la naturaleza y las instituciones que conforman nuestra vida cotidiana. La “rapidación”⁴ con la cual afrontamos lo cotidiano nos lleva a rechazar la porosidad y la deshumanización presentes en la realidad:

[...] lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. [...] ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia⁵.

En este mercado de excesos sensoriales, afirmamos que la contemplación estética actúa como un antídoto, ayudándonos a penetrar en la profundidad de la realidad:

La vida contemporánea, la del siglo XXI, se caracteriza por una polarización total del sujeto hacia una actitud operativa y una negación de la

El enfoque conceptual de *Con mis ojos* nos ayudará a crear una intersección entre estética y aquellos lugares desfigurados y destruidos. La contemplación estética nos permite adentrarnos en las complejidades de las personas, los lugares, los objetos, la naturaleza y las instituciones que conforman nuestra vida cotidiana.

actitud contemplativa... En este estado, que podríamos definir como “tregua de la conciencia”, no somos un yo que piensa, sino un cruce y una combinación aleatoria de ideas; no somos un yo triste o alegre, sino emociones reverberando, floreciendo; no somos un yo que ama u odia, sino un río de sentimientos que fluyen. Y curiosamente, suele suceder que luego de estos cortos y fugaces, preciados y preciosos momentos de contemplación, en los que no estamos manejando ni controlando ni dirigiendo nuestros pensamientos ni nuestras acciones, tenemos la sensación de comprender mejor el mundo, o al menos de estar más en paz con él. Ese tipo de experiencias está en peligro de extinción debido a nuestro modo de acercarnos al mundo “operativamente” mediante los objetos técnicos, y más específicamente mediante Internet y los entornos digitales. Cuando estamos manejando un objeto técnico estamos en una actitud operativa⁶.

La contemplación requiere un enfoque desde el mundo interior. Plotino lo expresa de la siguiente manera: “Ahora, abandonando la sensación en su plano inferior, debemos ascender a la contemplación de esas bellezas más elevadas que escapan al ámbito de la percepción sensitiva; las que el Alma intuye y expresa sin órgano alguno”⁷. Este tipo de contemplación implica una aprehensión de la realidad que exige una mirada interna, donde intervienen tanto la razón como la pasión.

[...] la contemplación es hija del asombro. Exige concentración a los sentidos y sosiego a la emoción cuyo signo y hondura depende del objeto o de los hechos contemplados [...]. En el acto de contemplar interviene todo nuestro ser, incluyendo, qué duda cabe, la emotividad, sea del signo que fuese y de la intensidad que alcance. Razón y emoción son compañeros inseparables. Aquello que percibimos nos conmueve, y es precisamente esa emoción lo que distingue la percepción de la contemplación. Ella es la que hace inolvidable un momento, la que hace nacer una decisión y su firmeza, la que está unida a la alegría o la tristeza, la que convierte a un museo en la casa de la contemplación⁸.

En este trabajo proponemos analizar el papel del arte como herramienta de diálogo y construcción de pautas culturales para la vida en la ciudad, a través de dos categorías: geografías culturales y cartografías estéticas-simbólicas, las cuales se abordan desde la contemplación estética que nos permite reconocer, rechazar y transformar lugares de deshumanización.

La primera categoría que emplearemos es la de geografías culturales, que recogen expresiones cotidianas de la vida en el territorio. Sin embargo, en contextos de violencia, el territorio se modifica y se enriquece, otorgándole un nuevo sentido para la vida en común. La contemplación estética de estas geografías culturales puede constituirse en una herramienta que involucre la razón y la pasión, orientadas hacia la vida y no hacia la imposición violenta y fanática de modos de vivir y de proceder.

La segunda categoría es la de cartografías estéticas-simbólicas, que utilizaremos como marco de aprendizaje para enfocar la mirada contemplativa del individuo hacia la ciudad:

[...] una cartografía artística es un mapa de relaciones, relaciones que constituyen una topografía de las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación. La cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera una cartografía artística crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerza que acompaña obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales. Explorar este cuerpo de sensación es nuestra tarea contemporánea. Una tarea que es a la vez política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir. Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo, una que podamos seguir, cada cual a su manera⁹.

En la actualidad, necesitamos inteligencia, creatividad y concentración para contemplar

desde la interioridad, generándose una sensibilidad transformada. Se cuenta que Marcel Proust, al visitar el museo del Jeu de Paume y contemplando de cerca la *Vista de Delft* de Vermeer, sufrió un vahído, estaba muy enfermo. Gravemente enfermo, el viejo novelista francés consideraba esa pintura como la expresión suprema del arte para capturar la belleza y el temblor de lo real, y hacer duradero lo más fugitivo: esa mancha dorada del primer sol de la mañana en un muro de ladrillo¹⁰. La contemplación estética nos lleva a ese ínfimo instante donde surge una nueva mirada. Como mencionamos anteriormente en *Con mis ojos*, se pueden transformar los caminos de las geografías culturales de la violencia. Es decir, podemos crear cartografías estéticas-simbólicas, desde la imaginación moral, para construir nuevos “mapas estéticos” y, de ese modo re-conocer los lugares desfigurados por la violencia y el conflicto.

En este trabajo proponemos analizar el papel del arte como herramienta de diálogo y construcción de pautas culturales para la vida en la ciudad, a través de dos categorías: geografías culturales y cartografías estéticas-simbólicas, las cuales se abordan desde la contemplación estética que nos permite reconocer, rechazar y transformar lugares de deshumanización.

GEOGRAFÍAS CULTURALES DE LA VIOLENCIA

Los territorios, como lugares físicos, representan geografías vivas con historias, memorias y narrativas híbridas, y con bordes porosos entre el espacio público y el privado. Esas geografías rezuman cultura, por lo que:

[...] el ámbito territorial donde la actividad cultural se desarrolla, incluye el entorno físico, su historia, las características sociales y económicas, y en particular los imaginarios sociales compartidos. Entonces, territorio cultural será

DOSSIER

una configuración compleja de ‘espacios’, naturales, históricos, sociales y representacionales, que determina y en la cual se desarrolla cierta actividad, llamada cultura¹¹.

Las geografías culturales de la violencia presentan múltiples rostros en el mundo. Existen lugares que evocan la barbarie y la opacidad. Los campos de concentración son uno de esos lugares. Recordemos con Primo Levi que el exterminio de grupos humanos manifiesta la supremacía de un grupo sobre otro.

Si entendemos la cultura en esta interacción compleja de diálogos y acciones, dejamos de comprenderla “... como puros discursos de representación y pasar a experimentarla como un conjunto de prácticas con consecuencias concretas”¹², de ahí que la cultura acontezca en lo cotidiano. Víctor Vich expone que la cultura es:

[...] el conjunto de los *habitus* que nos han socializado, vale decir, son los sentidos comunes en que participamos, los estereotipos que reproducimos, los goces heredados, las maneras en que interactuamos con los demás y las formas en que todo ello determina un posicionamiento ante el mundo y una forma de entender la realidad social¹³.

La cultura, como un estilo de vida, une las maneras de actuar con las formas de relacionarse con los otros, revitalizando así los territorios como lugares de gratitud y armonía, y engendrándose nuevos paradigmas culturales y sociales: “... sociedades vivibles, familias amantes, amistades, amores, abnegaciones, caridades, compasiones, entusiasmos y gracias a ellas, de caos en tumbo, de tumbo en caos, el mundo funciona, cansinamente sin verse total y permanentemente sumergido en la barbarie”¹⁴. Estos paradigmas son novedosos porque ayudan a seguir pensando en alternativas humanizadoras en un sentido estético y político. Gabriel García Márquez, en su discurso al recibir el Nobel de Lite-

ratura, nos dejó para la posteridad que toda sociedad tiene que revelarse contra la desgracia y el conflicto¹⁵.

Son numerosos los análisis que evidencian los efectos devastadores de la violencia en geografías cada vez más golpeadas y castigadas:

[...] en tiempos de urgencias mundiales y locales, con desorientaciones y desesperanzas varias, más valdrá la pena reanimarnos, valorando desde el espacio social compartido las posibilidades de habilitar nuevas grafías para la vida común, donde la gestión de la cultura se enfrenta a nuevos desafíos para nuevas formas de comprender, animar y activar la vida cultural. ¿Cómo movilizar actuaciones desde lo cultural, que habiliten nutritivas posibilidades del ejercicio de la vida cultural en nuestras comunidades y territorios? ¿Cómo empujar formas sostenibles de convivencias en tiempos de tan amplio malestar social? ¿Cómo imaginar nuevas posibilidades desde la ‘cultura’, mientras comprendemos el colapso ambiental que hemos empujado como humanxs? ¿Cómo nos reanimamos para una vida cultural sostenible que nos incluya a todxs?¹⁶.

Las geografías culturales de la violencia presentan múltiples rostros en el mundo. Existen lugares que evocan la barbarie y la opacidad. Los campos de concentración son uno de esos lugares. Recordemos con Primo Levi que el exterminio de grupos humanos manifiesta la supremacía de un grupo sobre otro. En la presentación de su libro *Si esto es un hombre* escribió:

Habrán muchos, individuos o pueblos, que piensen más o menos conscientemente, que ‘todo extranjero es un enemigo’. En la mayoría de los casos esta convicción yace en el fondo de las almas como una infección latente; se manifiesta solo en actos intermitentes e incoordinados, y no está en el origen de un sistema de pensamiento. Pero cuando éste llega, cuando el dogma inexpresado se convierte en la premisa mayor de un silogismo, entonces al final de la cadena está el Lager¹⁷. Él es el producto de un concepto de mundo llevado a sus últimas consecuencias con una coherencia rigurosa: mientras el concepto subsiste las consecuencias nos amenazan. La historia de los

campos de destrucción debería ser entendida por todos como una siniestra señal de peligro¹⁸.

De ese lugar cruel e irracional han surgido poesías, pinturas y partituras musicales. El misterio de la contemplación estética en lugares de crueldad es epifánico, como lo contemplamos en *Goethe* y *Gueto* del escritor Viktor Ullmann:

Theresienstadt ha sido y es para mí una escuela de la forma. Antes, cuando no se sentían la pujanza y el lastre de la vida material, porque el confort, esa magia de la civilización, los eliminaba, era fácil crear la bella forma. Aquí, donde también en la vida diaria tenemos que vencer la materia por medio de la forma, donde todo lo museo está en total contradicción con el entorno, aquí se encuentra la verdadera escuela de maestría, si con Schiller decimos que el secreto de la obra artística consiste en extinguir la materia por medio de la forma: lo que presumiblemente constituye la verdadera misión del ser humano, no sólo estética, sino ética también. En Theresienstadt he escrito bastante música nueva, casi siempre para satisfacer las necesidades de directores de orquesta, cineastas, pianistas, cantantes y con ello las necesidades de aprovechamiento del tiempo libre en el gueto. Enumerarlas me parece tan inútil como resaltar que en Theresienstadt no se podía tocar el piano, puesto que no había instrumentos. También la ostensible carencia de papel pautado debería ser un dato carente de interés para generaciones futuras. Solo he de resaltar el hecho de que mi trabajo musical se vio *fomentado* por Theresienstadt, y no algo así como impedido, de que nosotros no nos sentamos en ningún caso a lamentarnos junto a los ríos de Babilonia y que nuestro deseo de cultura se adecuó a nuestro deseo de vida¹⁹.

Otros lugares que han marcado nuestra historia son las plantaciones negreras o los barrios multirraciales en múltiples ciudades. Ambos lugares se han convertido en espacios públicos con fronteras cerradas para la interacción con los ciudadanos que son de otros lugares.

La ópera negra *Treemonisha* del compositor afroamericano Scott Joplin, nos permite comprender esos lugares como geografías culturales

impregnadas de violencia. Esta ópera tiene como protagonista a una joven de 19 años, Treemonisha, nacida en una plantación de algodón en Texarkana, quien a los 7 años fue enviada a trabajar a casa de una familia blanca para lavar y planchar la ropa, y además fue educada por la señora blanca, señora de la casa. Fue la única persona negra educada en la plantación. Posteriormente, su trabajo consistió en alfabetizar a los negros de la comunidad. Treemonisha se convierte en la líder de su pueblo que, a través de la educación, acaba con los miedos y las supersticiones de sus coetáneos. Nos interesa esta ópera para rescatar que los lugares habitados por los negros han sido denigrados, y a pesar de que la supremacía anti-negra ha ejercido el poder y el control en esos lugares, nunca tuvieron la misma capacidad de los negros para vivir en situaciones de muerte²⁰. Los negros han traducido esa experiencia con la música, la poesía, la literatura y la danza, siendo hilos del espíritu que movilizan y transforman las situaciones de muerte que viven cotidianamente.

En las comunidades negras, los cantos, por ejemplo, han jugado un papel central. James Cone propone que las canciones espirituales forman parte de la religiosidad negra porque eran canciones de liberación, de resistencia y de confianza en el poder de Dios, reflejando la propia existencia de los esclavos negros, e incluso a través de ellas construyeron nuevas estructuras para existir en una tierra hostil²¹. Esa es una de las razones por las cuales el cantar se convirtió en una forma de afirmar el sentido de comunidad e imaginar un futuro; las canciones unieron la religiosidad negra rota por la supremacía blanca y de ese modo hicieron frente a la opresión²², tanto que el *blues* fue la expresión de una rebelión cultural y política.

Otro de los lugares que está recibiendo un profundo impacto por la violencia y los conflictos es nuestra propia casa común. La destrucción ecológica es grotesca; para el hombre industrializado, la naturaleza debe ser domesticada, y lo está haciendo a costa de su propia vida. La Amazonía, dice el papa Francisco, "... se presentó como un enorme vacío que debe ocuparse, como una riqueza en bruto que debe desarrollarse, como una inmensidad salvaje que debe ser domesticada"²³. El sumo pontífice habla de una

DOSSIER

conversión ecológica. En ese mismo sentido, el filósofo de la religión Steven Rockefeller reconoce que religión y ambiente están íntimamente relacionadas:

[...] la crisis ambiental no se puede resolver sin tener en cuenta la dimensión espiritual del problema, ni los problemas espirituales de la humanidad se pueden resolver sino a través de una transformación de las relaciones que la humanidad tiene con la naturaleza²⁴.

Sin embargo, es un insecto que tiene el pulso más largo del mundo animal: el gran sonido de la Magicada sale tan raramente que muchos olvidan que lo han escuchado alguna vez, ya que surge solo una vez cada diecisiete años.

La violencia hacia la casa común puede ayudarnos a comunicar la necesidad de conversión con el fin de rehacer el paradigma de consumo y de uso de las cosas y de los recursos:

La cultura ecológica no se puede reducir a una serie de respuestas urgentes y parciales a los problemas [...] Debería ser una mirada distinta, un pensamiento, una política, un programa educativo, un estilo de vida y una espiritualidad que conformen una resistencia ante el avance del paradigma tecnocrático²⁵.

Paradigma que está dejando a millones de personas en “zonas de sacrificio”:

[...] hoy no podemos dejar de reconocer que *un verdadero planteo ecológico se convierte siempre en un planteo social*, que debe integrar la justicia en las discusiones sobre el ambiente, para escuchar *tanto el clamor de la tierra como el clamor de los pobres*²⁶ [...] Por lo tanto, pedimos que cesen los maltratos y el exterminio de la Madre tierra. La tierra tiene sangre y se está desangrando, las multinacionales le han cortado las venas a nuestra Madre tierra²⁷ [...] ¿Quién ha convertido el maravilloso mundo marino en cementerios subacuáticos despojados de vida y de color?²⁸

La propuesta del papa Francisco se inscribe en la profecía de la contemplación:

Despertemos el sentido estético y contemplativo que Dios puso en nosotros y que a veces dejamos atrofiar. Recordemos que ‘cuando alguien no aprende a detenerse para percibir y valorar lo bello, no es extraño que todo se convierta para él en objeto de uso y abuso inescrupuloso’. En cambio, si entramos en comunión con la selva, fácilmente nuestra voz se unirá a la de ella y se convertirá en oración: ‘Recostados a la sombra de un viejo eucalipto nuestra plegaria de luz se sumerge en el canto del follaje eterno’²⁹. Esta conversión interior es lo que podrá permitirnos llorar por la Amazonía y gritar con ella ante el Señor³⁰.

Qué ocurre para que ese grito de la tierra no nos interpele, pues “... muchas veces dejamos cauterizar la conciencia, porque ‘la distracción constante nos quita la valentía de advertir la realidad de un mundo limitado y finito’”³¹.

La “profecía de la contemplación” es posible si agudizamos la sensibilidad. De este modo, nos queda como tarea comunicar a través de las artes, el daño y el llamado a cuidar la casa común:

Los poetas populares, que se enamoraron de su inmensa belleza, [...] Estos poetas, contemplativos y proféticos, nos ayudan a liberarnos del paradigma tecnocrático y consumista que destroza la naturaleza y que nos deja sin una existencia realmente digna: ‘El mundo sufre de la transformación de los pies en caucho, de las piernas en cuero, del cuerpo en paño y de la cabeza en acero [...]. El mundo sufre la transformación de la pala en fusil, del arado en tanque de guerra, de la imagen del sembrador que siembra en la del autómatas con su lanzallamas, de cuya sementera brotan desiertos. Sólo la poesía, con la humildad de su voz, podrá salvar a este mundo’³².

Los insectos, en esa polifonía sonora que nos enseña la naturaleza, son seres animales minúsculos que forman parte de nuestra cadena relacional, con una importancia radical: sin ellos no hay comida y sin comida no hay personas³³. En sintonía con lo anterior, el compositor y filósofo David Rothenberg escribió que:

[...] la música que los humanos escriben y cantan está sumamente relacionada a los sonidos o, si la expresión no es demasiado atrevida, a la música de los insectos [...] La culminación será el ritmo animal más grandioso, profundo y lento, mucho más allá del ritmo preciso de un pulso cada cuatro minutos de la ballena gigante de aleta. Sin embargo, es un insecto que tiene el pulso más largo del mundo animal: el gran sonido de la Magicicada sale tan raramente que muchos olvidan que lo han escuchado alguna vez, ya que surge solo una vez cada diecisiete años³⁴.

Esta música, como señala Rothenberg, puede revelarnos la fragilidad de los ecosistemas y la importancia de cada ser vivo en la trama de la vida.

Para nuestros esquemas racionalistas es una nimiedad pensar que la música de los insectos pueda decirnos algo sobre el daño ecológico, pero sus ritmos no solo son denuncia de destrucción, sino también belleza contemplativa. Sobre la denuncia de destrucción:

Las langostas de las montañas rocosas una vez se reunieron en cantidades tan grandes que tapaban el sol sobre las Altas Llanuras, compitiendo en tamaño y apetito con las famosas manadas de bisontes. En el verano de 1875, por ejemplo, un grupo de aproximadamente 10.000 millones de langostas demoraron casi una semana en pasar por Plattsmouth, Nebraska³⁵.

Para las próximas décadas se estima que el 40 % de los insectos desaparecerán. Podemos escuchar la melodía de los insectos que Rothenberg creó³⁶ y así sintonizar con lo expuesto por el papa Francisco de que la diversidad de nuestros ecosistemas es esencial para la continuidad de la vida en la tierra, aunque hay daños irreparables que provocan los desequilibrios ambientales. Ahora veamos este otro ejemplo sobre la belleza contemplativa originada por la sinfonía de los insectos:

En el verano de 1998, durante mi primera excursión a Japón, me encontré en un camino boscoso flanqueando el famoso templo Zen de Ryoan-ji de Kioto. Era un área, descubrí más tarde, prohibida para los peatones, una realización presagiada

...se pueden hacer cartografías estéticas-simbólicas usando la imaginación moral para construir nuevos “mapas estéticos” y, de ese modo, re-conocer los lugares desfigurados por la violencia y el conflicto, pero ahora con narrativas culturales que invitan a habitar esos lugares heridos para la vida en común.

cuando, sobre la orquesta de las cigarras de julio, escuché el zumbido de un solista inesperado: un avispon gigante japonés. El cóctel de emociones que se disparaba a través de mi sangre era uno que no había probado desde mi paralización en la infancia con una serpiente de cascabel, cuando el miedo al depredador se moderaba por la fascinación por ser su presa. En un instante, esos dos colmillos de mi memoria se fusionaron en el agujijón actual, una precaución de enhebrado con aguja a través de una caminata por lo demás idílica. Cualquier peligro real, como ambos encuentros, me dejó ileso pero muy consciente de cada nota del bosque. De hecho, más que la amenaza de la proximidad, siempre recordaré la canción de ese avispon³⁷.

Decíamos que la contemplación estética ayuda a re-hacer la mirada. *Con mis ojos*, como recordamos inicialmente, puede transformar los caminos de las geografías culturales de la violencia. Es decir, se pueden hacer cartografías estéticas-simbólicas usando la imaginación moral para construir nuevos “mapas estéticos” y, de ese modo, re-conocer los lugares desfigurados por la violencia y el conflicto, pero ahora con narrativas culturales que invitan a habitar esos lugares heridos para la vida en común.

CARTOGRAFÍAS ARTÍSTICAS-SIMBÓLICAS

La cartografía, según la RAE, es el arte de trazar mapas geográficos. Los mapas son caminos, indican horizontes y dejan abierta la mirada para la contemplación del territorio. Hoy, con las aplicaciones en los teléfonos móviles y el GPS, los mapas traspasados al papel van dejando de “exis-

DOSSIER

tir”. Sin embargo, esas cartas que señalan rutas y senderos, fronteras y países, también pueden transformarse en ideas pictóricas³⁸.

Esas cartas que indican trazos de caminos y de vida cotidiana también nos muestran lugares identificados con el horror, la barbarie y la fealdad, pero que pueden ser transformados por el arte en lugares simbólicos para la vida. La fealdad, la guerra, la violencia y el conflicto dejan en los artistas y en los habitantes una visión cáustica del mundo que pueden transformarse con el color y con el caminar y deambular por esos lugares. La creatividad artística junto a la creatividad social lleva a que el caminante tome fragmentos de la ciudad para actualizarlos, muchas veces en silencio y en secreto, emergiendo la imagen como vehículo de comunicación. Regresando al inicio de este trabajo, recordamos el título del pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia *Con mis ojos*, para ratificar que el arte es relación de comunicación con la sociedad; es así que las cartografías guardan la memoria de los lugares de violencia y de las brutalidades que el arte nos ayuda a denunciar.

El gueto de Varsovia se transformó en el lugar donde el arte agrietó la barbarie de la Segunda Guerra Mundial con sonidos que se filtraron por sus paredes destruidas; los lugares en los que se escondió su protagonista, Wladislaw Szpilman, polaco y judío, generaron sonidos de muerte.

El artista sirio Tammam Azzam, con osadía, recreó *El Beso* de Gustav Klimt sobre la fachada de un edificio levantado entre escombros, impactado por balas y cañones en su ciudad natal, Sweida, en Siria. Así reseñó su obra:

Quiero mostrar cómo el mundo entero puede estar interesado en el arte y, al mismo tiempo, 200 personas son asesinadas cada día en Siria. Goya hizo el trabajo de inmortalizar el asesinato de cientos de españoles inocentes el 3 de mayo de 1808. ¿Cuántos terceros de mayo tenemos en Siria ahora?³⁹.

Con el arte, la memoria de la violencia y la destrucción se llevan al extremo de lo irruptivo, porque solo el arte es capaz de generar otras vibraciones en la ciudad.

Mona Hatoum, artista libanesa, nos ayudará a exponer que el arte y el juego son complementos directos para agudizar la contemplación estética que, a través del diálogo, se consigue con los objetos, los cuerpos y las palabras. Por ejemplo, su obra *Impenetrable*⁴⁰, un cubo formado por varillas de alambre de espino suspendido en el aire con fina elegancia, nos introduce en los lugares fronterizos para hacernos vivir la violencia de la restricción del movimiento. Estas narrativas estéticas, bellas y dolorosas, pero a su vez vergonzosas y osadas, generan un discurso poético porque el espectador al estar encarnado en la realidad tendrá que entender que los caminos se re-dibujan con metáforas y se comunicarán con palabras empáticas y resilientes. Esto último lo transmite la autora con la obra *Búnker*⁴¹, una instalación imponente y sugerente en el contenido; son ocho maquetas que simulan edificios vacíos, en ruinas, pero hechas de acero cortadas y quemadas, lo que hace recordar a Beirut con el violento conflicto que, tejido en la superficie física de esos lugares, también se ha tejido en la psique colectiva de la ciudad. De ahí que los lugares, al reconstruirse, deben hablarle a los caminantes que transitan por esas calles:

Desde las viviendas hasta la infraestructura, desde los lugares de culto hasta los de trabajo, los daños a la arquitectura relacionados con los conflictos impactan a la sociedad en muchos niveles, ya sea como necesidad inmediata o angustia prolongada. La reconstrucción arquitectónica tiene la tarea de abordar paisajes devastados y restaurar edificios para una amplia gama de actividades humanas⁴².

Esa misma cara transgresora del arte podemos contemplarla tanto en el cartel como en la película *El pianista*⁴³. El gueto de Varsovia se transformó en el lugar donde el arte agrietó la barbarie de la Segunda Guerra Mundial con sonidos que se filtraron por sus paredes destruidas; los lugares en los que se escondió su protagonista, Wladislaw Szpilman, polaco y judío, ge-

neraron sonidos de muerte. Dos escenas impactantes queremos recordar. La primera, cuando sale despavorido por las calles destruidas, edificios inertes sin vida, escombros e historias sin contar; y la segunda, el acto final, en el cual Szpilman, una vez acabada la guerra, retorna al piano y recuerda a Chopin⁴⁴. El piano fue el símbolo que lo salvó física y psicológicamente.

Esa pieza magistral de Chopin tiene una apertura con un final que en la película nos hace recordar que el arte rehabilita y tiene consecuencias sociales que se transforman en símbolos de resistencia a la opresión y a los autoritarismos. La película comienza con la pieza de Chopin Nocturno nro.20 en Do sostenido menor. Szpilman toca la pieza, su cara es arte, aunque el estruendo de las explosiones en Varsovia rompió la cotidianidad. Todo queda destruido. Entre escombros él sigue aferrado al piano, no lo suelta, es su pasión; pero una nueva explosión lo separa del piano. El sonido de la guerra reemplaza melodías y acordes. Se resiste a dejarse envolver por la destrucción. Él se esconde. Cualquier grieta es casa, pero no olvido. Su mente es la familia y la música. Pero, su cuerpo, ahora maltrecho, se va exiguo por las calles destruidas. Es la historia de años. Su cuerpo es un territorio famélico, así se encuentra en el frío, buscando rastros de vida que le den vida. El arte le dará respiro a un Szpilman deambulante, porque luego de tres años sin tocar el piano desempolva la memoria y toca la Balada n.1⁴⁵ de Chopin⁴⁶ para el capitán nazi Wilm Hosenfeld, que lo encuentra en medio del horror de la destrucción. Con una pieza evocadora de la memoria, la música se transforma en el vínculo de comunicación con ese capitán. Ambos se escuchan.

El arte apunta a comunicar que, luego de una tarde de explosión de odios, resurge el corazón humano. La película termina con la misma pieza que Szpilman tocó en 1939, pero ahora, lo que dejó sin culminar lo termina, aunque recordando que nada es igual. Polanski juega con el símbolo; Szpilman está sentado hacia el otro lado. Ya no está como aquella mañana en una Varsovia sin bombas. El arte nos ayuda a comunicar nuevos comienzos.

Las cartografías, comprendidas como mapas para caminar por la ciudad, nos llevan a mencio-

nar que, luego de la barbarie de la guerra, y hoy con las distintas fealdades que contemplamos, somos llamados a humanizar y a resignificar lugares y territorios. Empeño que requiere la conversión cultural para facilitar diálogos, promover transformaciones, reparar y reconciliar lo dividido, y sanar y curar heridas espirituales y sociales.

El arte es una herramienta que en la vida colectiva ayuda a trazar nuevas cartografías, haciendo memoria de los espacios que fueron cooptados por la brutalidad horrorosa de la violencia, para trabajar por la no repetición. Esto último lo condensó poéticamente Mona Hatoum en su obra *Ciudades en 3D*:

[...] un trío de mapas impresos de Beirut, Bagdad y Kabul montados en mesas unidas por caballetes de madera. Hatoum ha recortado secciones de cada mapa con delicados círculos concéntricos en forma de cráter que retroceden hacia abajo o se proyectan hacia afuera desde la superficie, como si marcaran las ubicaciones de algún tipo de interrupción sísmica o áreas que se han visto afectadas por la explosión de bombas. Llenas como están estas ciudades de conflicto, las incisiones bellamente elaboradas de Hatoum implican tanto el impacto positivo como el negativo de la guerra, donde se manifiestan las fuerzas de destrucción y reconstrucción⁴⁷.

Las cartografías son irruptivas porque re-diseñan lugares que en algún momento fueron arrasados y luego, imaginados por sus habitantes, empiezan a ser contemplados bellamente. Esto, así, transforma la cultura y puede llegar a desinstalar violencias y odios que siguen enmudeciendo a la sociedad.

CONCLUSIÓN

Banksy con el mural *Niña volando con globos*⁴⁸, en el muro de Cisjordania, nos ayuda a recordar que el arte es transgresor porque revela los lugares de violencia, separación y el no diálogo. El arte se convierte en una poderosa herramienta para que las nuevas generaciones aprendan a convivir respetuosamente, sin imposición de supremacismos ni destruyendo ni arrasando a quien consideren como el contrario. Banksy nos

DOSSIER

deja con ese mural de que los sueños se mantienen: una nueva relacionalidad y el respeto por la diversidad que nos hace interdependientes. La niña volando con los globos destruye prácticas generadoras de separación y abre la posibilidad, siempre presente, hacia una nueva sensibilidad para construir espacios no separados por la violencia. Elizabeth Johnson nos recuerda:

Una humanidad floreciente en un próspero planeta rico en especies en un universo en evolución, todo él colmado de la gloria de Dios: tal es la visión que debe guiarnos en este momento crítico de aflicción de la Tierra, a fines prácticos y críticos⁴⁹.

Haciendo memoria de las melodías de los insectos, tenemos que preguntar tanto a los más minúsculos seres vivos de nuestro planeta como a los humanos ¿cómo quieren ser reconocidos y respetados? De nuevo con Johnson: "... ignorar esta visión mantiene a los creyentes y a sus Iglesias encerrados en la irrelevancia mientras en el mundo real se desarrolla un terrible drama de vida y muerte"⁵⁰.

Las cartografías estéticas-simbólicas que hemos mencionado nos llevan a proponer que la triada belleza-imaginación-fe permite comunicar nuevos sentidos colectivos para la vida en común, porque a través del arte el espíritu de libertad del hombre trasciende y es capaz de cruzar las murallas de la violencia. Por lo que es bueno recordar que el arte, en este trabajo, ha sido entendido no solo desde la elaboración y construcción de la materia, sino desde el hacer interno del ser humano:

Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte, pero mi vida no?⁵¹.

La belleza es una conmoción contemplativa sensible del mundo en el mundo. A través de la imaginación reconocemos la grandeza escon-

didada en el mundo que debe ser visible a nuestros ojos, y la fe ayuda a creer, a crear y a siempre crear con la mirada del Trascendente. Para esto necesitamos una mirada no posesiva ni indiferente. El arte nos hace vivir esperanzados y no anodinamente anestesiados en nuestros lugares de convivencia:

[...] este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es quien pone alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello por vuestras manos⁵².

Los nuevos sentidos colectivos a favor de la vida son posibles a través de la imaginación moral, por lo que nuestra tarea consiste en ampliar nuestra imaginación moral⁵³. Así, necesitamos desarrollar la contemplación estética para agudizar los sentidos:

La imaginación moral, según el filósofo Mark Johnson, significa imaginarse una serie de posibilidades que se pueden dar en una situación particular para poder resolver un desafío ético. La imaginación moral, como la define Minette Drumwright y Patrick Murphy, es la capacidad de ser a la misma vez una persona ética e imaginativa, alguien que puede considerar alternativas nuevas y creativas. Entonces, ¿es posible que las personas vean más allá de cómo una decisión puede impactarlas de manera económica o práctica, tomando en cuenta cómo afecta a los demás?⁵⁴.

El reconocimiento de los efectos de la violencia requiere en el ser humano una sensibilidad transformada, porque lo contrario es recrudecer el conflicto ya que el impacto de la violencia cultural, sociopolítica y económica, como la ecológica, siempre recae en el otro con afectación en el nosotros social. La obra *Hot Spot*⁵⁵ de Mona Hatoum lo ejemplifica magistralmente con una esfera de hierro y neón que representa el planeta tierra iluminado con una luz roja, simbolizando los conflictos que la calientan. La obra es irruptiva al representar un mundo continuamente atrapado en conflictos que, de no cambiar la mi-

rada iremos a la catástrofe medioambiental y a la destrucción de la vida humana.

Dejamos las extensas palabras del profesor John Paul Lederach cuando enfoca que la escucha estética enciende la imaginación moral, y de ese modo acontece lo inesperado: la esperanza de que la violencia no es la última palabra:

Cada vez me he ido convenciendo más de que la escucha no tiene que ver con la técnica o la paráfrasis, sino con la estética. La escucha es la disciplina y el arte de captar la complejidad de la historia en la sencillez de la intuición profunda. Es prestar atención a un penetrante sentido de lo que significan las cosas. Cuando echo la vista atrás sobre las experiencias personales de mediación o de acompañamiento a personas que luchan en escenarios de profunda violencia y pérdidas, puedo reconocer estos aspectos. En esos sitios, las personas están angustiadas, airadas y temen perder la vida –literal y metafóricamente–, y la escucha exige la disciplina de muy pocas palabras y una enorme paciencia para penetrar en las grandes nubes de ambigüedad en las que se está viviendo. El reto de invocar la imaginación moral como constructora de la paz no se halla en el perfeccionamiento o aplicación de las técnicas o destrezas de un proceso. Mi impresión es que hemos sobredimensionado los aspectos técnicos y los contenidos políticos en detrimento del arte de alumbrar y mantener un proceso creativamente vivo. Al hacerlo, se nos ha escapado el meollo de lo que crea y sostiene el cambio social constructivo. El remedio no es echarlo todo por la borda. Es buscar la conexión genuina entre disciplinas y arte, la integración de destrezas y estética⁵⁶.

YOVANNY BERMÚDEZ

Abogado y Teólogo Moral. Sacerdote jesuita.
Socio provincial.

Notas

- 1 Cfr. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/holy-see> (Consultado el 28-02-25).
- 2 Usamos el término “lugares” y no espacios, pues este último se considera neutro y abstracto, mientras que el lugar está lleno de significados, al ser portador de signos y huellas, además de unir acontecimientos históricos y la memoria colectiva.
- 3 Ver en: ESPINOZA, Luis E. (2002): “¿Es posible recuperar una zona de sacrificio? Apuntes para (re) pensar la recuperación desde la reparación y la transición ecológica”. En: *Millcayac*, vol. IX. P.48. “El término posee sus orígenes a época de la guerra Fría para hacer referencia a aquellos lugares seriamente contaminados por la radioactividad. Las zonas de sacrificio son entendidas como espacios donde se materializa la radicalización de una serie de desigualdades históricamente situadas (y producidas) en el periodo del Antropoceno; donde se entrecruzan desigualdades de distinto tipo (clase, raza, género, etc.) en un proceso general y extendido de degradación y desvalorización de otras formas de producción y de vida en el territorio”.
- 4 Papa Francisco. *Laudato Si*, n.18.
- 5 HAN, Byunh-Chul (2015): *La salvación de lo bello*. Barcelona: Editorial Herder. P.11.
- 6 FLORES, José; PAREDES, Franks (2018): “La contemplación: estado superior del espíritu”. En: *Tradicón*, n.18. P.155.
- 7 Plotino. Eneas I, 6.
- 8 FLORES, José; PAREDES, Franks (2018): *Ob. cit.* P.156.
- 9 ZEPKE, Stephen (2008): “La cartografía artística de la sensación: tres obras recientes de Rosario López”. En: *Antipod*. no.7. Bogotá. P. 295.
- 10 Cfr. MUÑOZ, Antonio. *Fiebre manuscrita*. Ver en: <http://redaiep.es/fiebre-manuscrita/> (consultado el 04-03-25).
- 11 Citado por: ARCILA, Manuel; LÓPEZ, José A. (2011): “La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica”. En: *Periférica*, n.12. P. 20.
- 12 VICH, Víctor (2014): *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. P. 60.
- 13 *Ibidem*, p. 17.
- 14 MORIN, Edgar (1995): *Los demonios*. Barcelona: Editorial Kairós. P. 289.
- 15 Ver en: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm (Consultado el 03-03-25).
- 16 LEIVA, Fabiola (2024): “Reanimar la vida cultural en la vida local”. En: *Revista de Gestión Cultural*. P. 10.
- 17 Es la palabra de Primo Levi para referirse al campo de concentración.
- 18 LEVI, Primo (2002): *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores. P. 4.

DOSSIER

- 19 Ver en: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2022-07-15/comunidad-arte-campo-concentracion-nazi_3459677/ (Consultado el 03-03-25).
- 20 Cfr. GRIMES, Katie (2017): *Christ divided: antiblackness as corporate vice*. Minneapolis: Fortress Press. P. 24.
- 21 Cfr. CONE, James (1992): *The spirituals and the blues: an interpretation*. Orbis Books, Maryknoll.
- 22 Cfr. CONE, James (1972): "Black spirituals: a theological interpretation". En: *Theology Today*, nro.29. P. 58.
- 23 Papa Francisco. *Querida Amazonía*, n.12.
- 24 ROCKEFELLER, Steven; ELDER, John (1992): *Spirit and nature: why the environment is a religious issue: an interfaith dialogue*. Boston: Beacon Press. P. 141.
- 25 Papa Francisco. *Laudato Si*, n.111.
- 26 *Ibidem*, n. 49.
- 27 Papa Francisco. *Querida Amazonía*, n. 42.
- 28 Papa Francisco. *Laudato Si*, n. 41.
- 29 La cita es de Sui Yun (Katie Wong Loo), poetisa amazónica de origen chino.
- 30 Papa Francisco. *Querida Amazonía*, n. 56.
- 31 *Ibidem*, n. 53.
- 32 *Ibidem*, n. 46.
- 33 Cfr. Citado en: MAIN, Douglas. "¿Por qué las poblaciones de insectos están disminuyendo?". En: <https://www.nationalgeographic.com/animales/2019/02/por-que-las-poblaciones-de-insectos-estan-disminuyendo> (Consultado el 02-03-25).
- 34 ROTHENBERG, David (2013): *Bug music: How insects gave us rhythm and noise*. Nueva York: St. Martin's Press. Pp. 3-5.
- 35 MAIN, Douglas. "¿Por qué las poblaciones de insectos están disminuyendo?". En: <https://www.nationalgeographic.com/animales/2019/02/por-que-las-poblaciones-de-insectos-estan-disminuyendo> (Consultado el 02-03-25).
- 36 <https://vimeo.com/68859004> (Consultado el 02-03-25).
- 37 GRILLO, Tyran. "David Rothenberg's bug music: how insects gave us rhythm and noise". En: <https://www.terrain.org/2016/reviews-reads/bug-music-review/> (Consultado el 02-03-25).
- 38 Podemos dar varios ejemplos en: <https://culturacientifica.com/2015/11/04/arte-cartografico-arte-con-mapas/> (Consultado el 02-03-25).
- 39 Ver en: <https://www.elciudadano.com/especiales/ciudad-en-ruinas/impulso-vital-tammam-azzam-un-artista-sirio/09/13/> (Consultado el 02-03-25).
- 40 <https://www.wikiart.org/es/mona-hatoum/impenetrable-2009> (Consultado el 04-03-25).
- 41 <https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/bunker> (Consultado el 04-03-25).
- 42 BĂDESCU, Gruia (2022): "The city as a World in Common: Syncretic Place-Making as a Spatial Approach to Peace". En: *Journal of intervention and statebuilding*, vol 16, n.5. P. 600.
- 43 Ver en: <https://www.imdb.com/es/title/tt0253474/> (Consultado el 02-03-25).
- 44 <https://www.youtube.com/watch?v=HeLOVaDcFU0> (Consultado el 02-03-25).
- 45 https://www.youtube.com/watch?v=Zj_psrTUW_w (Consultado el 02-03-25).
- 46 Realmente Szpilman volvió a tocar Nocturno n.20 en Do sostenido menor de Chopin, pero Polanski, en la película, cambió la pieza musical.
- 47 <https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/bunker> (Consultado el 04-03-25).
- 48 <https://lacamaradelarte.com/obra/nina-volando-con-globos-flying-balloon-girl/> (Consultado el 02-03-25).
- 49 JOHNSON, Elizabeth (2015): *Pregunta a las bestias: Darwin y el Dios del amor*. España: Sal Terrae. P. 321.
- 50 *Ibid*, p.321.
- 51 Citado por: GIRALDO, Reinaldo (julio-diciembre, 2008): "La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault". En: *Entramado*, vol. 4, núm. 2. Cali, Colombia: Universidad Libre. P. 91.
- 52 Pablo VI. Concilio Vaticano II. Mensaje a los artistas. 8-12-1965.
- 53 Cfr. ANDERS, Günter (2010): *Más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Paidós. P. 50.
- 54 <https://ethicsunwrapped.utexas.edu/glossary/imaginacion-moral?lang=es#:~:text=La%20imaginaci%C3%B3n%20moral%2C%20seg%C3%BAn%20el,m%C3%A1s%20que%20un%20car%C3%A1cter%20fuerte>. (Consultado el 02-03-25).
- 55 <https://www.wikiart.org/es/mona-hatoum/hot-spot-stand-2018> (Consultado el 04-03-25).
- 56 LEDERACH, John Paul (2007): *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Bilbao: Bakeaz. Pp. 113-114.

Salvar la vida en la tierra

El papa Francisco ha dedicado muchos mensajes sobre la necesidad de salvar “la Casa Común”; *Fratelli tutti*, *Laudato si’* y *Querida Amazonía* muestran algunas de sus inquietudes.

Manuel Zapata, sacerdote jesuita, junto a **Minerva Vitti**, investigadora e indigenista, se ocupan del tema en este libro que cuenta además con los aportes de expertos como César Romero, José Luis Andrades, Karina Estraño, Francisco Velasco y Liliana Buitriago.

Todo lo que se diga tiene que estar enmarcado en eso porque el tiempo está limitado. Si no logramos que haya algo global en menos de ese tiempo, todo lo que hagamos en definitiva no es una cosa que sea decisiva, porque entonces no habrá vida en la Tierra.

Pedro Trigo, s.j.



¡DISPONIBLE EN DIGITAL!

Puedes descargarlo gratuitamente en <https://gumilla.org/descargables/>

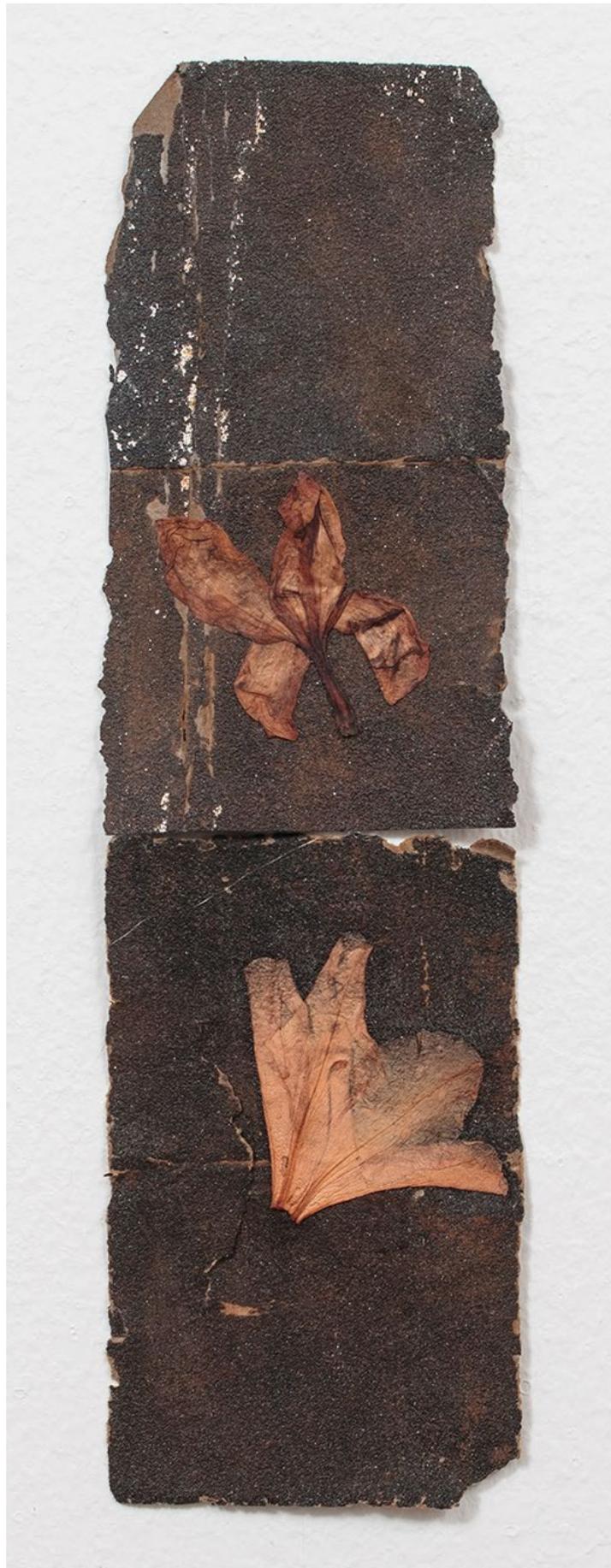
Ingresa a la biblioteca de www.gumilla.org

☎ 0212-5649803 / 5645871

📷 @CGumilla

📺 @CentroGumilla

DOSSIER



El concepto y la imagen. La inacabada discusión sobre los encuentros y desencuentros entre el Arte y la Filosofía

JOSÉ LUIS DA SILVA

El presente ensayo intenta dar respuesta, como nos dice el autor, a tres preguntas que atraviesan la discusión acerca de la relación entre Arte y Filosofía: 1. ¿cómo deben estar constituidas las partes para establecer dicha relación?, 2. ¿qué elementos nos permiten formular esta relación?, ¿es suficiente una experiencia particular para construir la relación? y 3. ¿qué aspectos psicológicos deben estar presentes y si existe alguna jerarquía que garantice la validez argumentativa de la relación? Las respuestas a dichas preguntas no se abordan de manera definitiva; el autor deja abiertas nuevas posibilidades dentro de la discusión.

El problema con el que debemos comenzar no es “¿Qué es el arte?”, sino ¿“Que tipo de concepto es ‘arte’”? Ciertamente, la raíz del problema de la filosofía en sí misma es el de explicar la relación entre el empleo de ciertos tipos de conceptos y las condiciones bajo las cuales pueden ser usados correctamente.

MORRIS WEITZ. *El rol de la teoría estética*

La relación entre Arte y Filosofía es compleja de explicar. Largos debates llenan las páginas sobre este tema desde los clásicos hasta nuestros días. En primer lugar, definir qué se incluye en el concepto de Arte es objeto de debates interminables, lo mismo ocurre con la Filosofía. Por lo tanto, ¿cómo deben estar constituidas las partes para establecer dicha relación? En segundo lugar, ¿qué elementos nos permiten formular esta

DOSSIER

relación?, ¿es suficiente una experiencia particular para construir la relación? En tercer lugar, ¿qué aspectos psicológicos deben estar presentes y si existe alguna jerarquía que garantice la validez argumentativa de la relación? ¿Es posible establecer la relación desde lo sensorial o es necesario disponer de datos provenientes de la percepción o incluso de los procesos cognitivos?

Para Schelling el arte, en especial la poesía, representa el conocimiento superior de la Naturaleza y la expresión acabada del pensamiento filosófico, de ahí que la exposición de esta síntesis transcendental se concreta en la exposición de una Filosofía del Arte.

Las preguntas formuladas no buscan ser respondidas en este escrito, mucho menos agotan la larga lista de interrogantes sobre la problemática relación. Dada la complejidad optamos por presentar algunos abordajes que pueden o no dar cuenta de la relación entre el Arte y la Filosofía con el objeto de abonar el terreno para una fructífera discusión, en la que cabría replantearse el alcance de la relación y lo que ello implica. Más que cerrar filas por una opción pretendemos dejar abierta todas las posibilidades, entre las cuales exploramos en este trabajo solo algunas.

Demos inicio con una postura que considera vital la relación entre Filosofía y Arte, recalcando que esta última es el punto supremo del pensamiento.

Schelling en su tarea de reinterpretar la filosofía kantiana, en especial, en su esfuerzo de integración de las tres críticas, da cuenta de un “eslabón mediador”, como bien apunta Félix Duque, el cual permite resolver en una síntesis superior la distancia que media entre lo real e ideal, entre lo sensible e inteligible, entre lo consciente e inconsciente¹. Para Schelling el arte, en especial la poesía, representa el conocimiento superior de la Naturaleza y la expresión acabada del pensamiento filosófico, de ahí que la exposición de esta síntesis transcendental se concreta en la exposición de una Filosofía del Arte. Apunta Schelling en su *Sistema de realismo transcendental* lo siguiente:

[...] el arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigüa siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar, así como en el pensar. La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural.²

La síntesis, que había sido el fundamento del “yo pienso” kantiano en su apercepción trascendental pura para demostrar el conocimiento, dejaba como evidencia los resultados y no el proceso de conocer, tal como señala Duque³. Schelling considera fundamental atender y resolver esta situación, argumentando que dicho proceso se desarrolla a través del arte, el cual une lo inconsciente con lo consciente, y la experiencia con el pensamiento. Es la síntesis superior y necesaria para comprender el valor integrador del conocimiento sobre el mundo.

La siguiente postura usa la Filosofía y el Arte como cajas de herramientas para crear conceptos e imágenes.

Gilles Deleuze plantea en términos pedagógicos que las ciencias o las artes se valen de la filosofía en tanto le sea útil a sus intereses disciplinares. Dicho así las cosas no se trata de los fundamentos filosóficos del arte o de la ciencia, más bien de qué tan útil puede ser la filosofía para los saberes en cuestión.

En lugar de ‘poner entre paréntesis’ todas esas otras disciplinas para acceder mejor a aquella que se pretende enseñar, el auditorio, al contrario, espera por ejemplo de la filosofía algo que les sea útil personalmente o que coincida con el resto de sus actividades...⁴

Aquí la filosofía es vista como potencialmente aplicable en un contexto práctico y no necesariamente teórico, en parte porque los mismos interesados pudieran tener escaso o nulo conocimiento

filosófico, en más pudieran no estar interesados en una formación curricular de la filosofía.

La audiencia acude por sí misma a una enseñanza en busca de algo. Por tanto, la enseñanza de la filosofía se orienta directamente a la cuestión de saber cómo puede la filosofía servir a los matemáticos, a los músicos, etcétera, incluso y sobre todo cuando no trata de música ni de matemática. No se trata de una enseñanza de cultura general, solo de una enseñanza pragmática, siempre fuera de sí misma, precisamente porque la audiencia se ve llevada a intervenir en función de sus necesidades o aportaciones propias.⁵

En este contexto la Filosofía entraría en relación con el Arte en tanto sea útil para mejorar las competencias del artista y poner a prueba los fundamentos y límites de su creación. Contextualizar su propuesta, en términos propios de su jerga, donde la Filosofía es un elemento meramente auxiliar. El propio Deleuze indica que este ejercicio en el que entra en escena la Filosofía más que enseñar algo, busca “prender” situaciones, experiencias, conceptos inherentes al que-hacer artístico o científico.

En otro contexto, el propio Deleuze acude a términos propios del Arte para decir lo que él hace en Filosofía, sin pretender con esto mostrar una filosofía del arte ni un arte de la filosofía. Más bien resulta de su interés ciertos términos ajenos a la filosofía para abrir espacios a nuevas formas de pensar las cuestiones filosóficas.

Una vez más, resalta Deleuze el uso de estos saberes con la provocativa intención de “prender” discusiones sobre temas, ideas o pensadores tradicionalmente filosóficos. Solo así es posible salir de los espacios cerrados de la tradición y de los lugares comunes. Valerse de otros métodos que permitan resaltar conceptos, un tanto opacados por el peso de los análisis filosóficos. Usualmente la tarea filosófica consiste en interpretar, no obstante, Deleuze considera que la primera tarea filosófica es crear, asunto que usualmente dejamos reservados para las manifestaciones artísticas. Al respecto Deleuze responde a una pregunta sobre el rol que asume como autor en sus estudios filosóficos.

La historia de la filosofía es algo terrible, de lo que es difícil escapar. Sustituirla, como usted dice, por una especie de puesta en escena, es acaso un buen método para resolver el problema. Una puesta en escena significa una aclaración del texto mediante otros valores, valores no textuales...: es posible sustituir la historia de la filosofía por un teatro filosófico. Dice usted que, en el caso de la diferencia, he buscado otra técnica, más cercana al *collage* que al teatro. Una especie de técnica de *collage*, o incluso de serigrafía..., como se puede ver en el *Pop art*...⁶

No se busca hacer de la Filosofía una obra de arte, o viceversa. Lo que se pretende es recurrir a técnicas de trabajo que pueden funcionar en disciplinas para las cuales dichas técnicas no han sido en principio concebidas. Pensar fuera de los cánones establecidos, sin que ello amerite una revolución en el pensamiento o un descrédito de la tradición, sino más bien nuevos acercamientos a los temas y los autores.

Gilles Deleuze plantea en términos pedagógicos que las ciencias o las artes se valen de la filosofía en tanto le sea útil a sus intereses disciplinares. Dicho así las cosas no se trata de los fundamentos filosóficos del arte o de la ciencia, más bien de qué tan útil puede ser la filosofía para los saberes en cuestión.

Deleuze ha escrito sobre pintura y cine sin pretender ser un crítico de arte o establecer una Filosofía del cine, lo hace sin dejar de ejercer su oficio de filósofo. Al acudir a otras disciplinas, lo hace porque estas le permiten mostrar mejor sus argumentos filosóficos. En otro momento, y en el contexto de su publicación: *Cine I. La imagen-movimiento* (1983), responde Deleuze a una pregunta que lo interpela en su nuevo rol de crítico del cine.

No he pasado de una cosa a la otra. No creo que la filosofía sea una reflexión sobre algo diferente, pintura o cine. La filosofía se ocupa de los conceptos: los produce, los crea. La pintura crea

DOSSIER

cierto tipo de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Pero los conceptos mismos son imágenes, imágenes del pensamiento. Comprender un concepto no es más fácil ni más difícil que mirar una imagen... No se trata de reflexionar sobre el cine, pero es normal que la filosofía produzca conceptos que tenga resonancias en las imágenes pictóricas actuales o en las imágenes cinematográficas...⁷

En esta cita se puede ver la utilidad que representa en un momento dado el pensamiento filosófico para ilustrar una creación artística, sin por ello caer en una filosofía del arte en general, o del cine en particular. De igual manera, la forma de exponer las imágenes y/o los sonidos en una composición artística puede ser, en un momento dado, útil para explicar un concepto filosófico, pero bajo ningún concepto se estará haciendo un tipo especial de arte con ropaje filosófico. Para decirlo, quizás más sencillo, la filosofía tiene la capacidad de ilustrar una obra artística sin convertirse dicho ejercicio en filosofía del arte. De igual manera, una composición artística con imágenes o sonidos puede ser útil para explicar conceptos filosóficos, sin llegar a ser una propuesta de arte filosófico.

Los riesgos de hacer filosofía desde el arte y viceversa es tema de reflexión en los escritos de George Didi Huberman. En especial, el uso irreflexivo de conceptos filosóficos en las historias del arte. Este historiador del arte francés se cuestiona si el Arte debe evidenciar los conceptos y conocimientos fundamentales en los que se asientan sus creaciones ¿Los conceptos de belleza, armonía, experiencia, composición, luz, idea, sentimiento, entre otros, pueden ser delimitados sin pasar por los filtros filosóficos? Toma

La filosofía tiene la capacidad de ilustrar una obra artística sin convertirse dicho ejercicio en filosofía del arte. De igual manera, una composición artística con imágenes o sonidos puede ser útil para explicar conceptos filosóficos, sin llegar a ser una propuesta de arte filosófico.

el autor el ejemplo de Panofsky⁸ que se vale de la filosofía de Kant, en especial de su *Crítica del juicio* para construir una historia del arte. En este caso, es importante señalar que hay un esfuerzo por pensar el arte desde constructos filosóficos. Pero, el problema no es Panofsky. El problema es cuando no se tiene claro el objeto de estudio y se apela a subterfugios filosóficos que terminan construyendo “conceptos mágicos” que pueden transferir el sentido establecido en una disciplina hacia otra, sin reconocer que sus objetos de estudios y las intenciones creativas son diferentes.

[...] supone que unos conceptos rigurosos y operatorios en un campo discursivo puedan ser utilizados en otro como unos significantes flotantes, es decir, como herramientas, no menos operatorias, de otra clase de trabajo, un trabajo ‘mágico’ y cerrado del pensamiento. Esto supone, entonces, que el discurso filosófico sea cuestión de enunciación, de pragmática y de ‘presentación’ tanto de enunciados positivos y representaciones conceptuales...⁹

Para Didi-Huberman este pretendido ejercicio termina por enrarecer el significado de la obra artística, ya que no todas sus expresiones se corresponden con conceptos filosóficamente preestablecidos. Cabe indicar que el autor no hace alusión a filósofos, más bien está cuestionando la labor de los historiadores del arte, cuando se valen de conceptos foráneos para explicar la creación en un momento y espacio dado de una obra de arte.

Por su parte, Odo Marquard establece una interesante reflexión entre filosofía y música. El filósofo alemán apunta que: “La relación de la filosofía y la música es, por tanto, explosiva; y es además un asunto sobre el que cabe decir muchas cosas”¹⁰. De ahí que Marquard formule una pregunta sobre la cual presenta cuatro reflexiones provocadoras con el fin de abrir un debate. La pregunta es la siguiente “¿Cómo figura la música en la filosofía?”¹¹.

En primer lugar, es posible mostrar una lista de autores que han escrito sobre música en términos filosóficos como Schelling, Hegel, Gunter Scholtz, Theodor Adorno, entre otros. Con esto se puede revisar las tesis de estos autores, y el

lugar que la música tiene en sus sistemas filosóficos. En segundo lugar, un caso particular, Marquard cita el trabajo de Rudolf Carnap *Superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje*¹² de 1932, donde se muestra que la metafísica pretende ser arte sin serlo. Los metafísicos serían una especie de músicos sin oído musical, de ahí que no tiene sustento real el hecho mediante el cual se pretende mostrar el talento emotivo de la metafísica ante la vida. Para Carnap el metafísico en sus argumentos confunde conceptos con emociones y sentimientos. Lo cual sería un buen ejemplo de mal arte y pésima música todo aquello que entra en el conjunto de los argumentos metafísicos. Como tercera propuesta nuestro filósofo alemán identifica la utilidad que tiene la música para explicar el tiempo. Agustín, Descartes, Kant, Bergson, Husserl, entre otros se valen de este supuesto para construir parte de sus reflexiones filosóficas sobre la temporalidad. “La música es ejemplarmente tiempo. Esta convicción de la filosofía del tiempo perteneciente a la tradición filosófica contiene una convicción inversa: el tiempo es ejemplarmente música.”¹³

Como cuarta propuesta tenemos que el argumento anterior le permite a nuestro autor hacer un puente con el *Ser y el Tiempo* de Heidegger y su concepto “ser para la muerte” destacando la finitud humana y la toma de conciencia de un tiempo breve, un tiempo que tiene un plazo. Dada la brevedad de la vida toca hacer un uso correcto del tiempo dada la finitud humana. La música toma muy seriamente el uso del tiempo en sus composiciones.

En parte es un tema que puede ser objeto de reflexión desde la música, porque esta hace un uso adecuado del tiempo. La toma de conciencia temporal y finita obliga a la tarea filosófica no excederse en el tiempo, que sea capaz, conscientemente, de desarrollar argumentos legibles y leídos en un tiempo vitalmente razonable, de lo contrario serán abandonados por los intérpretes. Toda Filosofía que pretenda estar más allá del tiempo, carece de fundamentos.

[...] los textos son de antemano cargas y molestias, debido a la brevedad de la vida y a la escasez de tiempo de los hombres mortales. Si quieren

alcanzar a esos hombres con escasez de tiempo que son los lectores, los textos tienen que hacer penitencia por existir. Esto vale sobre todo para los textos filosóficos. La penitencia exitosa de los textos por su existencia es su legibilidad. En las condiciones humanas de escasez de tiempo vital de los lectores, la legibilidad de textos que reclaman tiempo es su aproximación al óptimo empleo y la plenificación óptima del tiempo: la música.¹⁴

“La música es ejemplarmente tiempo. Esta convicción de la filosofía del tiempo perteneciente a la tradición filosófica contiene una convicción inversa: el tiempo es ejemplarmente música.”

Otra forma de analizar la relación entre el Arte y la Filosofía es determinar si, en conjunto, pueden distinguir una idea u obra original de una copia.

Esto resulta significativo, no es un tema menor, ya que se acostumbra en términos epistemológicos y ontológicos tomar el original como verdadero, frente a la copia que tiende a tomarse como falsa y carente de interés conceptual. Eso vale para las ideas y los objetos o las obras.

Nelson Goodman lanza la siguiente interrogante sobre el original y la falsificación:

Preguntarse por qué existe una diferencia estética entre una falsificación que da el pego y una obra original pone en peligro una de las premisas básicas de las que depende el trabajo del coleccionista, del museo y del historiador de arte. Un filósofo del arte que no sepa responder a esta pregunta quedará tan mal como un conservador de pintura que confunda a un Van Meegeren con un Venneer.¹⁵

Goodman muestra el problema de la originalidad de una obra a través de un sencillo ejemplo. Toma el lienzo original de *Lucrecia* de Rembrandt lo pone a la derecha del salón y del lado izquierdo una copia o un duplicado exacto. Por lo pronto, no hay dificultad en distinguir el uno del otro, gracias a su ubicación. Pero resulta, que

DOSSIER

al salir todos del salón e irse a descansar, alguien intercambia los lienzos. Al día siguiente, nadie a “simple vista” puede detectar el cambio. El original debería destacar por una belleza que le debe ser inherente, pero ello no es posible. No existe diferencia estética, de ahí que se tenga que acudir al uso de específicas técnicas y procesos tecnológicos.

Visto así, no tiene sentido gastar esfuerzos en construir un tinglado de argumentos filosóficos. De poca ayuda sería acudir al concepto de belleza, en términos filosóficos, para dar con el original. Más bien lo que cabe, en estos casos, es acudir a un experto con un extenso entrenamiento empírico junto con estudios teóricos que permitiría al especialista, como erudito, identificar el original. Con esto, apunta Goodman, hace falta algo más que el concepto de belleza, o que, por lo pronto, esta no se refleja de manera evidente en el original, con el fin de distinguirla de cualquier reproducción. Al original no le va de suyo cual sustancia filosófica inmanente la belleza. El tema no resulta sencillo, véase el trabajo de la pintora e historiadora del arte Euphrosyne Doxiadis titulado: “NG6461: *The Fake Rubens*”¹⁶, donde indica que la obra *Sansón y Dalila* (1609), colección que forma parte de London’s National Gallery no es original. Esta controversia está generando importantes discusiones, en este momento, entre los historiadores del arte, los filósofos del arte, los museólogos y los artistas.

La conclusión de este problema es que de poco sirve elaborar una teoría estética, o en caso de hacerlo su utilización es eficientemente limitada. No parece de gran ayuda el servicio que pudiera prestar la Filosofía a los análisis conceptuales del Arte y su creación¹⁷.

Para terminar, un ejemplo que manifiesta la conexión entre el Arte y la Filosofía. Partiendo de la más profunda contradicción, inverosímil al sentido común y contrariando la realidad, resulta casi que imposible de entender cómo el sentimiento de odio más profundo pueda convertirse en el desahogo del más profundo amor. Una canción cuya letra expresa la más profunda contradicción permite a Mario Vargas Llosa sugerir que el autor de la letra, músico de profesión, era en el fondo un filósofo. El hecho de inferir que un sentimiento extremo lleva al otro es una

prueba irrefutable de la más pura filosofía vertida en la letra de la canción.

Pero lo desconcertante, de entrada, es que el amante ruegue a la mujer a la que ama y que le pida que lo odie. En su retorcida mentalidad el odio es el regazo de un amor exhausto, al que se aferra porque en esas cenizas amargas encuentra un triste consuelo. Aunque ‘triste’ ... es un consuelo: ‘Sólo se odia lo querido’. Estamos delante de un filósofo¹⁸.

La contradicción establece puentes entre un saber y el otro para alcanzar lo sublime. En este punto podemos recordar la obra de Hölderlin, *Hiperion. El eremita en Grecia*, cuando advierte que la filosofía sin la belleza que provee el arte solo alcanza con dificultad luchar contra la ignorancia y la injusticia.

La inteligencia, sin la belleza, es como un artesano servil que construye para el jardín que su amo se propone cultivar un cerco de madera toscamente desbaratada,... La inteligencia sola no engendra ninguna filosofía; porque la filosofía es algo más que el simple conocimiento de lo que existe... Si la razón que aspira a elevarse es iluminada por... el ideal de belleza no exigirá ciegamente, sabrá lo que exige y por qué lo exige¹⁹.

El arte permite superar las contradicciones conceptuales que los juicios del conocimiento mantienen separados. Un estadio superior donde aflora un sentimiento de unidad absoluta.

A modo de cierre, tenemos abierta varias miradas sobre la compleja relación entre Filosofía y Arte, quizás esto nos pueda ayudar a seguir reflexionando sobre los puentes que pueden construirse entre ellas y qué utilidad tiene hacerlo para entendernos y entender el mundo que nos rodea.

JOSÉ LUIS DA SILVA

Filósofo y doctor en Historia. Director del Secretariado de Investigación y Transferencia de la UCAB. Coordinador de la línea de investigación ética moderna y contemporánea.

Notas

- 1 “suma, la ‘hazaña’ schellingiana del Sistema del idealismo trascendental consiste en unificar las tres Críticas kantianas, ubicando en el ápice una transformación (por inversión, y esto es bien significativo) de la Crítica del Juicio: no es en efecto la teleología (después de pasar por las sucesivas síntesis teóricas y prácticas) la que corona el Sistema, sino la filosofía del arte, en cuanto que allí el ‘genio’ se reconcilia con la Naturaleza; sus productos son, por así decir, la toma de conciencia de lo Inconsciente misma” DUQUE, Félix (1998): *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid. Akal. Pp. 274-275.
- 2 SCHELLING, F. W. J. (2005): *Sistema del realismo trascendental*. Madrid. Anthropos. P. 628.
- 3 Cfr. DUQUE, Félix (1998): *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid. Akal. Pp. 270- 273.
- 4 DELEUZE, G. (2007): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, España: Pre-Textos. P. 157.
- 5 *Ibidem*, pp. 157-158.
- 6 DELEUZE, G. (2005): *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, España: Pre-Textos. P. 188.
- 7 DELEUZE, G. (2007): *Dos regímenes de locos Textos y entrevistas (1975-1995)*. *Ob. cit.* P. 197.
- 8 Cfr. DIDI-HUBERMAN, George, (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, España: Fundación Cajamurcia. Pp. 14-17.
- 9 *Ibidem*, pp. 144-145.
- 10 MARQUARD, Odo (2012): *Individuo división y poderes. Estudios filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. P. 117.
- 11 *Idem*.
- 12 CARNAP, Rudolf (2009): *Superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Pp. 451-479.
- 13 MARQUARD, Odo (2012): *Individuo división y poderes. Estudios Filosóficos*. *Ob. cit.* P. 120
- 14 *Ibid*, p. 121.
- 15 GOODMAN, Nelson (2010): *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós. P. 99.
- 16 DOXIADIS, Euphrosyne. (2025): *NG6461: The Fake Rubens*. New York. Eris Publishing House.
- 17 Cfr. GOODMAN, Nelson (2010): *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. *Ob. cit.* Pp. 102-119.

- 18 VARGAS LLOSA, Mario (2023): *Le dedico mi silencio*. Madrid: Alfaguara. P.131.
- 19 HÖLDERLIN, Friedrich (1976): *Hiperión. El eremita en Grecia*. Buenos Aires: Marymar Ediciones. P. 133.

Referencias

- CARNAP, Rudolf. (2009): *Superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Pp. 451-479.
- DELEUZE, G. (2005): *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, España: Pre-Textos. P. 188
- DELEUZE, G. (2007): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, España: Pre-Textos. P. 157.
- DIDI-HUBERMAN, George (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, España: Fundación Cajamurcia. P. 14-17.
- DOXIADIS, Euphrosyne (2025): *NG6461: The Fake Rubens*. New York: Eris Publishing House.
- DUQUE, Félix (1998): *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal. Pp. 274-275.
- GOODMAN, Nelson (2010): *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós. P. 99.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1976): *Hiperión. El eremita en Grecia*. Buenos Aires: Marymar Ediciones. P. 133.
- MARQUARD, Odo (2012): *Individuo división y poderes. Estudios Filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. P. 117.
- SCHELLING, F. W. J. (2005): *Sistema del realismo trascendental*. Madrid: Anthropos. P. 628.
- VARGAS LLOSA, Mario. (2023): *Le dedico mi silencio*. Madrid: Alfaguara. P.131.
- WEITZ, Morris. (1956): “The Role of Theory in Aesthetic.” En: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Vol. 15, N. 1. September, 1956. Pp. 27-35 Consultado el 27 de abril de 2025. <https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/weitzroleoftheory.pdf>

DOSSIER



LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO DE CRISIS Y RESILIENCIA

Paralelismos entre la Gran Depresión americana y la fotografía venezolana en revistas culturales

CARLOS M. ARVELAIZ H.

Este estudio examina los paralelismos entre la fotografía documental de la Gran Depresión en Estados Unidos y la fotografía venezolana en revistas culturales del siglo XX. A través del análisis de la Farm Security Administration (FSA) y su impacto durante la Gran Depresión, y la exploración de revistas culturales venezolanas como *Shell Venezuela*, se destaca cómo ambas corrientes utilizaron la fotografía para documentar la crisis y la resiliencia humana. El artículo discute el papel de la fotografía en la construcción de identidad nacional, la promoción de la justicia social y la creación de una memoria colectiva. Se concluye que, aunque surgieron en contextos diferentes, ambos movimientos demostraron el poder de la fotografía para generar empatía y promover el cambio social.

INTRODUCCIÓN

La fotografía, como medio visual y documental, ha demostrado su poder para capturar y transmitir la esencia de momentos históricos y sociales cruciales. Este estudio explora los paralelismos entre dos contextos aparentemente dispares, pero unidos por la capacidad de la fotografía para documentar la crisis y la resiliencia humana: la

Gran Depresión en Estados Unidos (1929-1939) y la evolución de la fotografía venezolana en revistas culturales durante el siglo XX. Ambos escenarios, marcados por desafíos económicos, políticos y sociales, encontraron en la fotografía una herramienta para representar la realidad, generar conciencia y promover el cambio.

DOSSIER

CONTEXTO HISTÓRICO: EL IMPACTO DEL NEW DEAL Y LA FARM SECURITY ADMINISTRATION EN LA AMÉRICA RURAL DURANTE LA GRAN DEPRESIÓN

La población norteamericana pierde su confianza en el presidente Hoover. Las elecciones de 1932 suponen su derrota frente al demócrata Franklin Delano Roosevelt, quien ha prometido un Nuevo Trato (New Deal) para el pueblo estadounidense. Su apuesta por el paquete de medidas económicas y sociales conocido como New Deal, considerado por muchos como la solución ante la Gran Depresión, tampoco reactiva la economía, que vuelve a entrar en crisis en 1937.¹

El New Deal propone dos objetivos esenciales: la reactivación de la economía por vía del consumo y la inversión y el establecimiento de controles bancarios más estrictos para evitar que se pudiera provocar otro *crack* bursátil en el futuro. Para conseguirlos, instituye la Agricultural Adjustment Act (AAA), que marca un nuevo impuesto a la actividad agrícola y establece que el gobierno pague a los granjeros para que quemen sus cosechas y eliminen el ganado que no puedan vender; la Tennessee Valley Authority (TVA) para construir una red de represas en el área del río Tennessee con la intención de generar electricidad, controlar las inundaciones y producir fertilizante; la National Industrial Recovery Act (NIRA), que obliga a la mayoría de las industrias manufactureras a formar cárteles dirigidos por el gobierno con la intención de emplear a más personas; la Civil Works Administration (CWA), que intenta acabar con el desempleo, y la Civilian Conservation Corps (CCC), que pone a los jóvenes a trabajar en programas de reforestación y control de inundaciones.²

Se le pidió a cada fotógrafo que estudiara y tomara conciencia de la situación económica y social de cada una de las zonas y de cada sujeto o ámbito que se fuera a retratar. Stryker invitó a que sus fotógrafos transmitieran la significación humana e histórica de este drama, para lo que les dio plena libertad de imagen.

Pese a ello, la extrema sequía que entre los años 1932 y 1938 asola la agricultura estadounidense del sur y medio oeste lleva a la comunidad rural a unas condiciones extremas de pobreza y miseria. Para combatir la situación se aprueba, en 1935, un programa propuesto por Rexford Guy Tugwell, la Resettlement Administration, para reasentar a la población de las zonas afectadas. La responsabilidad básica de esta agencia federal incluirá préstamos de bajo interés para granjeros destinados a la adquisición de tierras más productivas. También se ocupa de la renovación del suelo a través de la reforestación y de otorgar subvenciones para trabajadores de granjas. A finales de los años 30, el movimiento migratorio abarcó a un millón de personas. En 1937, el Departamento de Agricultura absorbe a esta administración dándole un nuevo estatus legal y otro nombre: Farm Security Administration (FSA). Este organismo contratará a una serie de fotógrafos con el propósito de documentar aquellas zonas del país más castigadas por la crisis económica.

El presidente Roosevelt patrocinó una campaña fotográfica federal para que se tomaran imágenes de las consecuencias de la Gran Depresión económica de su país y de la situación en que vivían los granjeros para luego, a partir de las imágenes, pedir ayuda oficial para los agricultores y ganaderos.³ Al crear este primer organismo, Rexford Guy Tugwell se propuso redistribuir a las familias de granjeros afectadas por la depresión económica de los años 30 y la gran sequía que se extendió entre 1932 y 1938 en el sur y medio oeste estadounidense.⁴ Ya el crack de 1929 en la bolsa de Wall Street había bajado el precio de los cereales a menos de la mitad de su anterior valor, empobreciendo drásticamente a la comunidad rural. La idea fue reinstalar a esas familias en zonas más fértiles para que pudieran continuar con su actividad, con lo cual también se evitaría el éxodo de esas personas hacia las grandes ciudades, lo que hubiera provocado importantes aglomeraciones en las mismas.

Tugwell intentó concienciar a los políticos sobre la necesidad de buscar recursos para llevar a cabo su tarea, creando un subdepartamento al que llamó Historical Section. Puso al frente del mismo a Roy Emerson Stryker, siendo su obje-

tivo documentar fotográficamente las actividades de este organismo, como medio para dar a conocer una delicada situación social y a partir de ahí obtener de las autoridades los fondos necesarios. La mayoría de los trabajos transcurrieron en el sureste de Estados Unidos, tanto en el ámbito rural como en el urbano. Se le pidió a cada fotógrafo que estudiara y tomara conciencia de la situación económica y social de cada una de las zonas y de cada sujeto o ámbito que se fuera a retratar. Stryker invitó a que sus fotógrafos transmitieran la significación humana e histórica de este drama, para lo que les dio plena libertad de imagen. Stryker planteó este proyecto con la idea de conformar una enciclopedia fotográfica de la agricultura norteamericana.

Desde 1944, estas fotografías pueden ser consultadas en el archivo de la biblioteca del Congreso de Estados Unidos. La importancia histórica de la FSA consiste en que permitió documentar a la América rural, en una época marcada por la pobreza y la miseria, durante un periodo comprendido entre 1935 y 1943, a nivel sociológico, artístico, histórico y periodístico. Stryker dirigió este grupo de fotógrafos durante ocho años, produciendo más de 270 mil fotografías. Para Stryker, lo más importante era que todos los fotógrafos tuvieran en común un profundo respeto por el ser humano. Lo producido debía ser fotoperiodismo, ya que sus fotografías tenían que documentar la situación del momento, sin deformar la realidad de los años 30.⁵

El empecinamiento de Stryker en subestimar las cualidades artísticas de las fotografías que le enviaban periódicamente los profesionales que había contratado le generó muchos problemas con algunos de ellos, especialmente con Dorothea Lange y Walker Evans.

Aunque el proyecto fotográfico de la FSA constituyó el mayor plan de documentación fotográfica jamás realizado en Estados Unidos, no era la primera vez que se recurría a la fotografía como instrumento para sensibilizar a la población sobre problemas sociales determinados. Por ejemplo, Jacob Riis (1849-1914) emprendió ya en 1880 una labor fotográfica sobre las precarias condiciones de vida existentes en algunos barrios de New York. Por otra parte, Lewis Hine (1874-1940) abordó la explotación infantil en los

albores del desarrollo industrial americano. Aunque ambos consiguieron ciertos resultados positivos a nivel social, su trabajo no pasó de ser privado y personal. A diferencia de estas limitadas y anecdóticas iniciativas, ahora será una administración estatal la que se interesará por la utilización de la fotografía como instrumento válido para el registro de la realidad.⁶

El empecinamiento de Stryker en subestimar las cualidades artísticas de las fotografías que le enviaban periódicamente los profesionales que había contratado le generó muchos problemas con algunos de ellos, especialmente con Dorothea Lange y Walker Evans.

El primer fotógrafo que trabajó bajo las órdenes de Stryker fue su ayudante y alumno en la Universidad de Columbia, Arthur Rothstein. Más tarde, se añadirían los nombres de Walter Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Carl Mydans, Russell Lee, John Vachon, Marion Post Wolcott, John Collier y Jack Delano, entre otros. La FSA abrió un nuevo sendero para la fotografía, afianzándose el concepto de documentación fotográfica. En definitiva, se pudo recopilar un extraordinario trabajo de carácter social con la veintena de profesionales que pasaron por la Historical Section de esta organización. Se desarrolló una aportación caracterizada por los parámetros de realidad, evidencia, autenticidad y actualidad. Fue Roy Stryker el que orientó a estos profesionales en torno a los anteriores parámetros conceptuales, aunque también se crearon numerosas discrepancias en torno a la base programática del proyecto.⁷

LA GRAN DEPRESIÓN Y EL AUGE DE LA FOTOGRAFÍA SOCIAL

La Gran Depresión, que azotó a Estados Unidos y al mundo entre 1929 y finales de la década de 1930, fue un periodo de profunda crisis económica y social. Marcada por el desempleo masivo, la pobreza generalizada y la pérdida de con-

DOSSIER

fianza en las instituciones, la Depresión transformó la vida de millones de personas. Sin embargo, en medio de la adversidad, surgió un fenómeno inesperado: el auge de la fotografía.

Este auge puede atribuirse a varios factores. En primer lugar, la fotografía ofrecía un escape emocional de las duras realidades de la Depresión. Las fotografías familiares y personales servían como recordatorios de tiempos mejores y como un ancla emocional en medio de la crisis. Como señala el historiador Peter Seixas “Las fotografías familiares proporcionaban un sentido de continuidad y estabilidad en un mundo que parecía desmoronarse”.⁸

En segundo lugar, la fotografía cumplía una función de testimonio y documentación. La gente se sentía impulsada a registrar sus propias experiencias y las de sus comunidades, creando un archivo visual de la crisis económica y sus consecuencias. Estas imágenes, tomadas con cámaras de aficionado y profesionales, capturaban la realidad de la pobreza, el desempleo, la migración y la lucha por la supervivencia. La fotografía se convirtió en una herramienta para dar voz a los que no la tenían y para mostrar al mundo la magnitud de la crisis.

Además, la fotografía también ofrecía una forma de conexión social. En una época de aislamiento y desesperanza, las fotografías permitían a las personas compartir sus historias y experiencias con otros, creando un sentido de comunidad y solidaridad. Las imágenes circulaban a través de revistas, periódicos y exposiciones, llegando a un público amplio y diverso.

LA FOTOGRAFÍA GUBERNAMENTAL EN LA GRAN DEPRESIÓN: LA FARM SECURITY ADMINISTRATION (FSA)

El gobierno de Franklin D. Roosevelt, consciente del poder de la fotografía para influir en la opinión pública, utilizó este medio para promover sus programas del New Deal y educar al público sobre las actividades gubernamentales. La Farm Security Administration (FSA), una agencia gubernamental creada para combatir la pobreza rural fue pionera en el uso de la fotografía documental como herramienta de comunicación y cambio social.

Bajo la dirección de Roy Stryker, la FSA reunió a un grupo de talentosos fotógrafos, como Dorothea Lange, Walker Evans, Gordon Parks, Arthur Rothstein y Russell Lee, para documentar la vida de los agricultores y trabajadores rurales afectados por la Depresión. Sus fotografías, con su estilo realista y su enfoque en las personas y sus historias, lograron captar la atención del público y generar empatía hacia aquellos que sufrían las consecuencias de la crisis económica.

La *Madre Migrante* de Dorothea Lange, por ejemplo, se convirtió en un ícono de la época, mostrando la fuerza y la vulnerabilidad de una madre que lucha por sobrevivir en tiempos difíciles. Las fotografías de Walker Evans, por otro lado, retrataban la dignidad y la resiliencia de los trabajadores agrícolas a pesar de las duras condiciones que enfrentaban. La imagen de Florence Thompson, con su rostro surcado por las preocupaciones y sus hijos aferrados a ella, trascendió la mera documentación para convertirse en un símbolo universal de la lucha humana.⁹

LA FOTOGRAFÍA VENEZOLANA EN REVISTAS CULTURALES: UN PARALELISMO INESPERADO

En Venezuela, la fotografía emergió en el siglo XX como un medio para capturar la riqueza cultural y natural del país. Revistas culturales como *Shell* (1925-1995) y *El Farol* (1953-1961) se convirtieron en plataformas para difundir imágenes que celebraban la diversidad cultural y la belleza natural de Venezuela, al tiempo que abordaban problemáticas sociales y políticas relevantes. Estas revistas no solo buscaban entretener, sino también informar y educar a sus lectores sobre la realidad venezolana.

La fotografía venezolana en revistas culturales comparte sorprendentes paralelismos con la fotografía de la FSA. Ambas corrientes se centran en la vida cotidiana de las comunidades locales, documentando tanto las dificultades económicas como la resiliencia humana frente a la adversidad. Estilísticamente, ambas exhiben un compromiso con el realismo y una narrativa visual que busca evocar una respuesta emocional y reflexiva en el espectador.

Fotógrafos venezolanos como Alfredo Boulton y Luis Felipe Toro documentaron extensa-

mente la vida rural y urbana de Venezuela, capturando la esencia de la cultura y las tradiciones del país. Sus imágenes, al igual que las de la FSA, reflejan un profundo respeto por la dignidad y la fuerza de las personas que retratan. Boulton, por ejemplo, en su serie “Venezuela”, retrató la diversidad cultural y étnica del país, desde las comunidades indígenas hasta la vida urbana en Caracas. Toro, por su parte, capturó la belleza de los paisajes venezolanos y la vida cotidiana de sus habitantes, desde los pescadores en la costa hasta los agricultores en los Andes.

IMPACTO Y LEGADO DE LA FOTOGRAFÍA EN TIEMPOS DE CRISIS

Tanto la fotografía de la FSA como la fotografía venezolana en revistas culturales tuvieron un impacto significativo en sus respectivos contextos. Las imágenes de la FSA contribuyeron a sensibilizar a la opinión pública sobre la pobreza rural y a movilizar el apoyo para los programas del New Deal. En Venezuela, la fotografía en revistas culturales ayudó a construir una identidad nacional rica y diversa, promoviendo el patrimonio cultural y fomentando la reflexión crítica sobre cuestiones sociales y políticas.

El legado de estas fotografías perdura hasta nuestros días. Las imágenes de la FSA son consideradas un tesoro nacional en Estados Unidos, y su influencia se puede apreciar en el trabajo de muchos fotógrafos documentales contemporáneos. En Venezuela, la fotografía en revistas culturales sigue siendo una fuente importante para comprender la historia y la cultura del país, y ha inspirado a nuevas generaciones de fotógrafos a explorar y documentar la realidad social venezolana.

PROFUNDIZANDO EN LA COMPARACIÓN: FSA Y SHELL VENEZUELA

Aunque ambos movimientos fotográficos comparten un compromiso con el realismo y la documentación de la vida cotidiana, existen diferencias significativas en sus enfoques y objetivos. La FSA, como agencia gubernamental, tenía un mandato explícito de documentar la pobreza y la necesidad en las zonas rurales de Estados Unidos, con el fin de generar apoyo para los pro-

gramas del New Deal. Sus fotógrafos, como Dorothea Lange y Walker Evans, se centraron en capturar la dignidad y la resiliencia de los trabajadores agrícolas y sus familias, a menudo utilizando un estilo directo y sin adornos.

Por otro lado, la revista *Shell Venezuela* tenía un propósito más comercial y promocional. Aunque buscaba mostrar la riqueza cultural y natural de Venezuela, también tenía la intención de promover la imagen positiva de la compañía Shell y sus actividades en el país. Los fotógrafos que colaboraron con la revista, como Alfredo Boulton y Luis Felipe Toro, utilizaron un estilo más estético y artístico, a menudo empleando técnicas como la fotografía aérea y panorámica para capturar la belleza del paisaje venezolano.

En Venezuela, la fotografía en revistas culturales ayudó a construir una identidad nacional rica y diversa, promoviendo el patrimonio cultural y fomentando la reflexión crítica sobre cuestiones sociales y políticas.

A pesar de estas diferencias, ambos movimientos compartían un interés común en documentar la vida cotidiana de las personas y en mostrar la diversidad cultural y social de sus respectivos países. Tanto la FSA como *Shell Venezuela* reconocieron el poder de la fotografía para conectar con el público a nivel emocional y generar conciencia sobre temas importantes.

PROFUNDIZANDO EN LOS PARALELISMOS: ANÁLISIS COMPARATIVO

La fotografía de la FSA y la fotografía venezolana en revistas culturales comparten un enfoque humanista y un compromiso con la justicia social. Ambas corrientes buscaban dar voz a los marginados y mostrar la realidad de la vida cotidiana de las personas comunes. A través de sus imágenes, buscaban conectar con el público a nivel emocional y provocar una reflexión sobre los desafíos y las injusticias sociales de la época.

En ambos casos, la fotografía se convirtió en una herramienta de empoderamiento para las

DOSSIER

comunidades retratadas. Las imágenes de la FSA dieron visibilidad a los trabajadores agrícolas y sus familias, mostrando su dignidad y resiliencia frente a la adversidad. En Venezuela, la fotografía en revistas culturales permitió a los venezolanos verse reflejados en imágenes que celebraban su cultura y su identidad.

DIFERENCIAS CONTEXTUALES Y ENFOQUES

A pesar de las similitudes, existen diferencias importantes entre ambos movimientos. La fotografía de la FSA fue un proyecto gubernamental con un objetivo político explícito: promover los programas del New Deal y generar apoyo para las políticas del gobierno. Por otro lado, la fotografía venezolana en revistas culturales fue un movimiento más orgánico y diverso, impulsado por fotógrafos individuales y revistas con diferentes enfoques y agendas.

Además, la fotografía de la FSA se centró principalmente en la pobreza rural y las consecuencias de la Gran Depresión, mientras que la fotografía venezolana en revistas culturales abarcó una gama más amplia de temas, incluyendo la cultura, la identidad nacional, el paisaje y la belleza natural del país.

IMPLICACIONES TEÓRICAS Y CONCLUSIONES

La comparación entre la fotografía venezolana en revistas culturales y las imágenes de la FSA ofrece una rica fuente de análisis para la historia del arte y la fotografía documental. Ambos movimientos demuestran el poder de la fotografía para documentar la realidad social, generar empatía y promover el cambio. Además, plantean preguntas importantes sobre el papel de la fotografía en la construcción de la identidad nacional y la memoria colectiva.

En última instancia, este estudio revela que la fotografía, en sus diversas manifestaciones, tiene la capacidad de trascender fronteras y conectar con la experiencia humana universal. Tanto en la Gran Depresión como en la Venezuela del siglo XX, la fotografía se convirtió en un testimonio poderoso de la crisis y la resiliencia, dejando un legado duradero en la historia y la conciencia colectiva de sus respectivas naciones.

EL IMPACTO DE SHELL VENEZUELA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

La revista *Shell* desempeñó un papel importante en la construcción de la identidad nacional venezolana durante el siglo XX. A través de sus imágenes, la revista proyectó una visión idealizada y a menudo romántica de Venezuela, destacando su belleza natural, su diversidad cultural y su potencial económico.

Las fotografías de paisajes majestuosos, como el Salto Ángel y el Parque Nacional Canaima, contribuyeron a crear una imagen de Venezuela como un paraíso natural. Las imágenes de festividades tradicionales, como los carnavales de Carúpano y las celebraciones de la Semana Santa en Mérida, resaltaron la riqueza cultural del país. Y los retratos de personas de diferentes regiones y orígenes étnicos mostraron la diversidad de la población venezolana.

Esta visión idealizada de Venezuela, aunque a veces criticada por su falta de realismo, tuvo un impacto significativo en la forma en que los venezolanos se veían a sí mismos y en cómo el país era percibido en el extranjero. La revista *Shell Venezuela* contribuyó a la construcción de una identidad nacional positiva y optimista, que celebraba la riqueza y el potencial del país.

LEGADO Y RELEVANCIA CONTEMPORÁNEA

Tanto la fotografía de la FSA como la fotografía venezolana en revistas culturales, incluyendo *Shell*, han dejado un legado duradero en la historia de la fotografía y en la conciencia colectiva de sus respectivas naciones. Las imágenes de la FSA siguen siendo un testimonio poderoso de la Gran Depresión y un recordatorio de la importancia de la justicia social y la solidaridad.

La fotografía de *Shell*, por su parte, sigue siendo una fuente valiosa para comprender la historia y la cultura de Venezuela en el siglo XX. Sus imágenes ofrecen una visión única de la vida cotidiana, los paisajes y la diversidad cultural del país, y continúan inspirando a nuevas generaciones de fotógrafos a explorar y documentar la realidad venezolana.

Además, ambos movimientos fotográficos han contribuido a la evolución de la fotografía

documental como una herramienta poderosa para el cambio social. Sus imágenes han demostrado que la fotografía puede ser utilizada no solo para documentar la realidad, sino también para generar empatía, inspirar acción y promover un mundo más justo y equitativo.

CONCLUSIÓN

La fotografía ha sido y sigue siendo una herramienta poderosa para documentar la crisis y la resiliencia humana. Tanto la Farm Security Administration durante la Gran Depresión en Estados Unidos como la fotografía venezolana en revistas culturales como *Shell Venezuela* han demostrado cómo las imágenes pueden capturar la esencia de momentos históricos y sociales cruciales, generar conciencia y promover el cambio. A través de sus enfoques únicos pero complementarios, estos movimientos fotográficos han dejado un legado duradero que continúa inspirando a fotógrafos y público por igual.

Nota: El presente artículo es parte de la investigación doctoral del autor en el Doctorado de Historia en la Universidad Católica Andrés Bello.

CARLOS M. ARVELAIZ H.

Abogado, fotógrafo y doctorante en Historia en la Universidad Católica Andrés Bello. Profesor del Centro de Investigaciones y Estudios Fotográficos (Cief). Profesor asociado a la línea de investigación en Historia de la Fotografía.

Notas

- 1 ROSEN, Eliot A. (2005): *Roosevelt, the great depression, and the economics of recovery*. University of Virginia Press.
- 2 *Ibidem*.
- 3 STANGE, Maren (1989): *Symbols of ideal life: social documentary photography in America, 1890-1950*. Cambridge University Press.
- 4 McELVAINE, Robert S. (1993): *The Great Depression: America, 1929-1941*. Times Books.
- 5 Library of Congress. *Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives*. Consultado el 1 de julio de 2024. <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>

- 6 NEWHALL, Beaumont (1982): *The history of photography: from 1839 to the present*. The Museum of Modern Art.
- 7 WALTHER, Peter (2016): *New deal photography: USA 1935-1943*. Taschen.
- 8 SEIXAS, Peter (2006): *The power of the past: understanding images as historical sources*. University of Toronto Press.
- 9 GORDON, Linda (2009): *Dorothea Lange: a life beyond limits*. W. W. Norton & Company.

Referencias

- BODNAR, J. (1992): *Remaking America: public memory, commemoration, and patriotism in the twentieth century*. Princeton University Press.
- CURTIS, J. (1989): *Mind's eye, mind's truth: FSA photography reconsidered*. Temple University Press.
- FLEISCHHAUER, C., y BRANNAN, B. W. (1988): *Documenting America, 1935-1943*. University of California Press.
- FONER, E. (2014): *Give me liberty!: an american history*. W.W. Norton & Company,
- GORDON, L. (2009): *Dorothea Lange: A life beyond limits*. W. W. Norton & Company.
- Gordon Parks Foundation. (s.f.): *Gordon parks: the new tide, early work 1940-1950*.
- KENNEDY, D. M. (1999): *Freedom from fear: the american people in depression and war, 1929-1945*. Oxford University Press.
- Library of Congress (s.f.). *Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Negatives*.
- McELVAINE, R. S. (1993): *The Great Depression: America, 1929-1941*. Times Books.
- NEWHALL, B. (1982): *The history of photography: from 1839 to the present*. The Museum of Modern Art.
- PARRISH, M. E. (1994): *Anxious decades: America in prosperity and Depression, 1920-1941*. W.W. Norton & Company.
- RAMOS, M. E. (2005): *Fotografía e identidad en Venezuela*. Fundación para la Cultura Urbana.
- ROSEN, E. A. (2005): *Roosevelt, the Great Depression, and the economics of recovery*. University of Virginia Press.
- SEIXAS, P. (2006): *The power of the past: understanding images as historical sources*. UBC Press.
- STANGE, M. (1989): *Symbols of ideal life: social documentary photography in America, 1890-1950*. Cambridge University Press.
- STRYKER, R., y WOOD, N. (1973): *In this proud land: America 1935-1943 as seen in the FSA photographs*. New York Graphic Society.

DOSSIER

Detalle del mural CHOQUE DE SITUACIONES de Paolo Gasparini



1. Gasparini fuera de moda

PAOLO GASPARINI* • JOHANNA PÉREZ DAZA**

En noviembre de 2024, la Sala El Archivo del Centro Cultural de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) acogió la exposición *Gasparini fuera de moda*. Seguidamente publicamos el texto escrito por Paolo Gasparini a propósito de esta muestra, el texto de sala de la curadora Johanna Pérez Daza y una breve biografía del reconocido fotógrafo ítalo venezolano que durante más de siete décadas ha dedicado su vida a la fotografía.

Creo que la fotografía se inventó para copiarlo todo, duplicarlo y vivirlo menos. Se inventó la fotografía para crearle una imagen a nuestros fantasmas. Para intentar reconocer al semejante, al otro-mismo, al doble-análogo. Y todavía no nos damos cuenta de que la fotografía siempre será la identidad de un malentendido

PAOLO GASPARINI, 1984

Quiero agradecer a Johanna Pérez Daza, diligente investigadora, por invitarme a exhibir en la Universidad Católica Andrés Bello. Después de un largo “viaje de foto y foto de viajes” como decía Roberto Fontana, quería estar en un lugar de jóvenes estudiantes para mostrarles un poco cómo era la fotografía antes del guetón malandro.

También quería ver en las paredes de una galería no comercial algo que todavía me sorprende y al mismo tiempo me da mucha alegría: constatar, una vez más, que en mis fotoruales (y audiovisuales, fotolibros y epifanías) todo se rela-

ciona con todo. Y que los chispazos de mi corazón o mi lucidez hablan coherentemente con la inteligencia propia que las metáforas y alegorías de las imágenes elaboran y transmiten por su cuenta, como una “añadidura de significados” que no siempre tuvieron que ver con mi manera de mirar.

Llamé CHOQUE DE SITUACIONES una parte de la exposición recordando una serie de grandes cuadros que mi viejo amigo veneciano Emilio Vedova realizó al final de los cincuenta y principio de los sesenta del siglo pasado. Vedova era una persona de ánimo sumamente gentil y, tal vez por eso, utilizó el sutil eufemismo de “situaciones” para representar la cruda realidad de nuestro tiempo. Ahora, todo ha cambiado y es peor.

Vivimos en un mundo próspero con muchos nuevos ricos ostentosos, fútiles y felices, al mismo tiempo que pueblos enteros hambrientos son desplazados, devastados y exterminados.

También Johanna, siempre perseverante con la fotografía, me habló y me invitó a un seminario sobre lo humano en el trabajo de W. Eugene Smith. Entonces me acordé y busqué un texto

DOSSIER



Ricardo Gómez Pérez



Ricardo Gómez Pérez

que Smith escribió para su portafolio sobre Minamata. Decía que: “La fotografía, o un grupo de ellas, es –en el mejor de los casos– una pequeña voz capaz de llegar a nuestros sentidos hasta provocar un mayor grado de conciencia...”

ESO ERA ANTES. CUANDO LA FOTOGRAFÍA ERA UNA COSA SERIA

Cuando Lewis Hine empezó a fotografiar a los niños trabajadores, cuando Roy Stryker creó los fundamentos de la fotografía documental con la Farm Security Administration (FSA), cuando Edward Steichen abrió las puertas del MoMA a la fotografía y después armó la gran exposición *The family of man*, cuando las revistas ilustradas en todo el mundo publicaban los reportajes, grandes o pequeños, y los fotógrafos y los reporteros tenían un lugar.

Después de Auschwitz sabemos que las atrocidades no han cesado y que la Sociedad del Espectáculo –nuestra sociedad– se ha modernizado

y digitalizado. Difunde y publicita con puntualidad y, demasiado abundantemente, en pantallas y pantallitas, los acontecimientos felices y divertidos, al mismo tiempo que los ensangrentados y canallas. Todo muy bien uniformado en la misma gama de colores al estilo de Hollywood y Iphone. El gran capital que fabrica los drones disparando las bombas destructivas, fabrica también los dronitos con camaritas que documentan los efectos de la destrucción para luego regresar a casa del papá fotógrafo.

Tanta avalancha de imágenes, tanta hecatombe planificada, tantos miles de niños palestinos asesinados diariamente, recogidos y amorosamente envueltos en sábanas blancas como el sudario del cadáver de Cristo, el Mesías, tanta desesperación, tanta infinita obstinación en hacer el mal, nos desarma y desmorona.

La “pequeña voz” de la fotografía tan tenazmente vivida y defendida por Eugene Smith ha sido asfixiada por el monóxido venenoso de la contaminación cultural, su pequeño grito se ha perdido en la “noche y niebla” del grotesco ruido malandro en las marañas de las redes. Sin exagerar ni un pelo ya lo dijo, claro y neto, la filósofa alemana Hannah Arendt: estamos viviendo en el tiempo de la “banalidad del mal”.

Johanna, para darme ánimo, decía que las imágenes siempre serán necesarias, y las que muerden nunca mueren... Yo no lo sé.

Siempre creí, con el poeta Juan Gelman, que “nada pudo nunca ni podrá cortar el nudo humano de la poesía”.

Desde un tiempo me vienen a la mente las pinturas negras y el fuerte mensaje de Francisco Goya. La noche de la razón genera monstruos.

En la vejez, a veces, se asoman fragmentos de algunas lecturas de la juventud que nos cambiaron la vida. Recuerdo *Cartas desde la cárcel* de Antonio Gramsci. Decía que para hacerle frente a los momentos difíciles, tenemos que actuar con “el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”.

Vamos a ver, Johanna.

Paolo Gasparini

Caracas, acercándose la Navidad de 2024

Paolo Gasparini (Gorizia, Italia 1934)

Es uno de los referentes de la fotografía en América Latina. En 1951 realizó su primer viaje a Venezuela donde vivían su padre y hermanos. Tres años después se residencia en nuestro país. Sus trabajos iniciales lo vinculan con la arquitectura: los espacios de la Ciudad Universitaria de Caracas (UCV), el tránsito, las edificaciones. Ponto comienza a trabajar para proyectos de la Unesco, en paralelo a su obra más personal que desarrolla en Venezuela, Cuba, México y otros países de Latinoamérica.

En 1959, publica una separata en la revista *Cruz del Sur* sobre el poblado larense de Bobare. Previamente fotografió las salinas de Pampatar (Nueva Esparta). En adelante, desarrolla fotolibros fundamentales en la historia de la fotografía latinoamericana: *La ciudad de las columnas* (1970) con Alejo Carpentier (reeditado en Brasil, en 2024, por Editora 34, Coleção: Fábula); *Para verte mejor, América Latina* (1972) con texto de Edmundo Desnoes; *Retromundo* (1987) con texto de Victoria de Stefano; *El Suplicante* (2010) con texto de Juan Villoro, entre otros.

En 1979 participa en Les Recontres Internationales de la Photographie de Arlés y, en 1984, con una nueva exposición en Arlés, recibe la medalla de plata de Les Recontres. En 1993 obtiene el Premio Nacional de Fotografía de Venezuela y dos años después representa a su país en la Bienal de Venecia. En 2021, la Fundación Mafre en Barcelona, España, le dedica una retrospectiva. En 2024 nuevamente es invitado a la Bienal de Venecia.

Su obra está presente en las colecciones más importantes del mundo: The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia; International Center of Photography (ICP), Nueva



Arnaldo García

York; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The New York Public Library, Nueva York; George Eastman House, Rochester, Nueva York; Hermès International, París; Bibliothèque Nationale de France, París; Fondation Cartier pour l'art contemporain, París; Fondation A Stichting, Bruselas, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre otras muchas.

Junto a Franca Donda, María Teresa Boulton y Mariana Figarella, sus compañeras, promovió organizaciones y eventos fundamentales para el quehacer fotográfico en Venezuela. Es el creador de la Editorial Mal de Ojo. También ha producido audiovisuales como *El fotógrafo y la fotografía, la identidad de un malentendido* (1982) y *Las imágenes muerden* (2015), bajo su sello Ediciones Audiovisuales El Dodo, en los cuales utiliza las transiciones que recuerdan la imagen latente que se revela sutilmente en el laboratorio analógico, así como la construcción del discurso a partir del ordenamiento secuencial de las fotografías y el contenido musical.

DOSSIER



Ricardo Gómez Pérez

2. Gasparini fuera de moda

JOHANNA PÉREZ DAZA

Soy un fotógrafo de otra época

Podemos asociar la expresión “fuera de moda” a algo que ha caducado o ya no tiene la preferencia que tuvo en un tiempo anterior debido a su obsolescencia o por ser reemplazada por algo más actual que, generalmente, se percibe como mejor. Por extensión, algo que no pasa de moda, puede relacionarse con lo atemporal, con la permanencia.

La moda como fenómeno cultural y construcción se convierte en un sistema discursivo (Barthes, 1967) fundamentado en una sólida industria y vinculado a una realidad social e histórica. Por lo tanto, se puede definir a la moda como una búsqueda frenética de la novedad y una forma de venerar el presente (Lipovetsky, 1990).

¿Qué tiene que ver esto con la fotografía? ¿Y con los planteamientos de un fotógrafo que ha

dedicado más de siete décadas al oficio de hacer imágenes que nos hagan pensar? La fotografía debe tener detrás las ideas y de sus relaciones surgen significados, ha insistido Paolo Gasparini: “La fotografía comienza en el momento en que aprendemos a distinguir en la realidad, aquellas formas significativas que nos permitirán expresar ideas y formular un discurso con las fotos!”. En este sentido, centra su obra en la narrativa visual y en la capacidad de las imágenes para contar la vida, para mostrar que algo sucede y ha sido atrapado por la luz y por el tiempo, por un ojo inquieto que busca y captura.

Gasparini ha fotografiado numerosos países, ideologías y circunstancias, de aquí, de allá, lejanas y cercanas condiciones que invitan a mirar de afuera hacia adentro, a entender el mundo a través de la mirada.

En un contexto de sobreabundancia visual (iconofagia o infoxicación como también puede entenderse) se tiende a la banalización, el desinterés y la insensibilidad. Pocas imágenes captan la atención, y muchas menos perduran en una memoria cada vez más frágil y efímera. La inmediatez reemplaza el tratamiento profundo. Sin embargo, los hechos siguen su curso. Por eso, Gasparini se interpela por la necesidad y vigencia del tipo de fotografía por la que él ha optado. Esa que toma posición y asume las responsabilidades de la imagen con los retratados, con las situaciones, con la historia. Así, se ha apartado de modas como la llamada fotografía comprometida; rechaza la concepción del arte como un asunto meramente comercial y se distancia de la agotadora e inútil discusión entre calidad versus cantidad. Ha trazado su propio itinerario desde el convencimiento de que ciertas imágenes muerden, pinchan, por eso “fabrica metáforas” que conforman su “baúl mundo” en el cual enfoca las contradicciones, las desigualdades, la exclusión de “los asomados de siempre”, intentando “ver mejor”.

La exposición *Gasparini, fuera de moda* es, en sí misma, una toma de posición, un cuestionamiento por la vigencia de un modo de hacer imágenes y entender su función incluso más allá de los determinismos y condicionamientos del momento. En palabras de George Didi-Huberman: “Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro²⁷”. Dos cuerpos de trabajo se reúnen en esta muestra recorriendo varias décadas y temáticas para, finalmente, presentar coincidencias y coherencias.

CHOQUE DE SITUACIONES

Un total de 36 fotos conforman este fotomural que hace suyo el nombre de una serie del pintor italiano Emilio Vedova (1919-2006), cuyo trabajo se caracteriza por denunciar el malestar ante la injusticia social desde el compromiso ético-político y la postura crítica ante las contradicciones de la sociedad.

Se trata de una narración a través de la fotografía con la intención de expandir la mirada ante un mural que presenta situaciones y relaciones intencionadas, no casuales ni fortuitas, sino pensadas, pues su objetivo es estimular la re-

flexión, ya sea mediante la curiosidad, el asombro, la continuidad, la ironía, el contraste o el humor. Estas imágenes reúnen seis décadas y tres cuerpos de trabajo:

- La Guajira (1960-2010)
- Ladrillera (Bogotá, 1980)
- Nueva York (2000-2020)

El paso de la fotografía analógica a la digital, del blanco y negro al color, refiere a las transformaciones tecnológicas y las herramientas puestas al servicio del contenido, de lo que se quiere expresar que no es más que una colisión visual en la que nos miran de frente los niños trabajadores de una fábrica de ladrillos, junto a la sofocante aridez de una tierra ancestral, La Guajira, donde parece escasear todo excepto la dignidad, resistencia y fortaleza de sus habitantes; y la atmósfera urbana contenida en los grandes edificios, carteles, anuncios publicitarios y vitrinas de una metrópolis como Nueva York.

POSTEPIFANÍASFOTOCOMICS

Una epifanía es una revelación. Puede ser súbita o repentina. A través de ella se manifiesta la comprensión intuitiva de una realidad. Tal vez por eso, nos preguntamos ¿qué hay después de ella?

Entre 1980 y 1985, Gasparini realizaría un conjunto de imágenes a las que nombra *Epifanías*, se trata de una serie a gran escala en la que “amplifica hojas de contacto de fotografía analógica de las que resultan relatos breves modulados con cuadros ilustrados. El artista asocia momentos disímiles agrupando diferentes sujetos-objetos fotográficos, puntos de vista, instantes imprevistos, situaciones aparentemente triviales que siguen la discontinuidad del pensamiento³⁷”

Gasparini retoma esta idea tres décadas después, ahora desde la fotografía digital y el color. Valiéndose de varias imágenes construye relatos gráficos mediante la combinación de fotos que, cada una en un cuadrante, aporta información que permite expresar una idea. No se trata de una imagen singular, sino del conjunto inseparable que se establece entre varias. Asocia, compone y agrupa fragmentos. Experimenta, ensaya y prueba combinaciones. En cierto modo es un ejercicio lúdico

DOSSIER



Ricardo Gómez Pérez

soportado sobre la polifonía discursiva y el atrevimiento de un ojo que hace extraordinario lo cotidiano, que multiplica paradojas, combina situaciones absurdas y desafía al azar. Cada una nos revela relaciones complejas o sutiles, claras o intrincadas que invitan a mirar e imaginar, a conectar y confrontar. Estas son las postepifanías-fotocomics presentes en la exposición:

1. Arles, 2017. ¿La forma pura de la fotografía?
2. Panamá, 2010. Los regalos del día del padre
3. Cuba, 2017. Buscando la revolución
4. Italia, 2007-2010. Pasado y presente
5. París, 2014-2016. Boulevard Saint Honoré, la calle más fina del mundo
6. Venecia, 2012-2013. La “serenissima” invadida por las hordas de turistas
7. Vibonati-Canoabo, 2002-2003. Los pueblos de *Mi padre el inmigrante* de Vicente Gerbasi
8. Vibonati-Canoabo, 2002-2003. “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”.

LAS MODAS PASAN...

La política, las grietas sociales y la polémica han impregnado la obra de Gasparini. Su mirada crítica es parte de su trabajo y de su personalidad. Explora y da sentido a su archivo buscando en él relecturas, sin alejarse de su concepción originaria. No busca acumular imágenes sino sacarlas a la luz y reutilizarlas con nuevos planteamientos. Después de todo las problemáticas que reflejan también persisten y una imagen de hace décadas puede decirnos mucho de la actualidad.

Sin sucumbir ante tendencias, Gasparini enfatiza su opción. Lo hace desde el propósito ini-

cial de que en las imágenes y a través de ellas ocurran cosas, que contengan y generen acciones, consciente de que muchas veces serán, apenas, un tenue estremecimiento interno. En todo caso, el fotógrafo insiste. Se rehúsa a dejar de mirar. Con la lucidez que da la experiencia, con la “sabiduría del después”, ha comprobado que las modas pasan, pero algunas imágenes –las que muerden– nunca mueren. Y aunque parezcan demasiadas, siempre serán necesarias.

JOHANNA PÉREZ DAZA

Doctora en Ciencias Sociales, magíster en Relaciones Internacionales y comunicadora social. Investigadora del Instituto de la Información y Comunicación de la UCAB (Idici) y directora de la revista *Temas de Comunicación* (UCAB). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

Nota: La exposición organizada por el Archivo Fotografía Urbana (El Archivo) y la Dirección General de Cultura de la UCAB permaneció abierta a la comunidad universitaria y al público en general entre noviembre de 2024 y abril de 2025, dando lugar a múltiples encuentros, visitas y actividades formativas y de extensión.

Notas

- 1 Catálogo de la exposición *Paolo Gasparini, Fábrica de metáforas*. Museo de Bellas Artes. Caracas, 1989.
- 2 DIDI-HUBERMAN, G. (2013): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: A. Machado Libros.
- 3 *Epifanías* de Paolo Gasparini. Galería Carmen Araujo Arte, 2024.



Ricardo Gómez Pérez



Ricardo Gómez Pérez



Ricardo Gómez Pérez

DOSSIER



Crítica de la crítica

MARÍA TERESA BOULTON

Este breve ensayo nos ofrece una reflexión y análisis sobre el término CRÍTICA y su significado para el arte, y en este caso para la fotografía. La autora nos ofrece algunos puntos de vista de varios filósofos para apoyar su reflexión.

La palabra crítica tiene varias raíces latinas e indo-europeas... Pero, en resumen, implica un juicio sobre las cosas, sean arte u otras. Para ejercer ese juicio hay que “cercenar”, es decir, tomar las ideas implícitas en la obra (sujeto) y desarrollarlas tomando conceptos de filósofos, los contenidos espirituales, artísticos... del pensamiento. Pero fundamentalmente la crítica de algo está hecha para emitirla, para divulgarla, para comunicarla.

En general, en la crítica de arte, en este caso de la fotografía, son los especialistas del medio quienes se han encargado de esta tarea. Así, ellos escriben textos de catálogos, de sala, para periódicos, libros, ensayos.

Entonces, podríamos apreciar que el crítico, contempla la obra y va escogiendo sus opiniones sobre esta. Luego, para justificar sus juicios recurre a los filósofos y las opiniones, los escritos de estos sobre el asunto. Eso hace que a veces estos textos son tan intelectuales que no se entienden, no comunican sino eruditamente, y no se sabe qué está pasando de verdad. Todo esto es muy iluminador, pero no es todo. Como siempre, existe el ser humano, el que pinta, el que hace el

clic, el que siente y vive, así como la situación, los personajes implicados.

Contemporáneamente hay un filósofo e historiador, Yuval Noah Harari, que a raíz del auge de la inteligencia artificial ha publicado un denso libro, *Nexus* (2024), que trata –entre otros– el problema de la comunicación. Porque cuando uno escribe de eso se trata. La escritura y las palabras fueron utilizadas para comunicarse. Desde el *Homo sapiens*. Porque el que la produjo y la situación captada son parte de la experiencia humana y al final es lo que de alguna manera se debe transmitir. “... primero hemos de entender mejor qué es la información, cómo ayuda a construir redes humanas y de qué manera se relaciona con la verdad” (Harari, *Nexus*).

Al final, yo también con esta crítica de la crítica estoy haciendo lo mismo, juzgando, tomando ideas, apoyándolas con otros filósofos, intelectuales. Pero sí creo en tomar en cuenta al ser humano como creador a partir del sentimiento, la vivencia, los dolores, las alegrías... En fin, lo que le hace ser un humano.

El crítico de arte inglés, John Berger, ha publicado en relación al campo de la comunicación

DOSSIER

fotográfica un libro que, a mi juicio, es fundamental para juzgar este pensamiento y expresarlo. Se trata de *Otra manera de contar* (1997), España: Mestizo A.C. Este libro fue originalmente impreso en Inglaterra (*Another way of telling*). Lo publicó junto a Jean Mohr, fotógrafo y coautor.

Citando el libro en su contraportada dice:

[...] incluye imágenes además de palabras; no sólo análisis, sino anécdotas y recuerdos. *Otra manera de contar* explora la tensión existente entre el fotógrafo y lo fotografiado, entre la imagen y el espectador, entre el mundo filmado y los recuerdos que se le asemejan. Combinando la visión moral del crítico antes abordada por Walter Benjamin, Roland Barthes y Susan Sontag.

En realidad no podemos descartar todos los pensamientos anteriores que son fundamentales para entender el concepto de lo que es la fotografía pero sí debemos incluir a John Berger y su *Otra manera de contar*. El libro, que trata sobre la vida de los campesinos de la Montaña, incluye varios capítulos. Primero, la experiencia como fotógrafo, luego otro capítulo sobre “el significado de las apariencias en sí mismas”. Allí toca problemas conceptuales e imaginarios. La tercera parte son fotografías sin texto alguno dejando que las imágenes comuniquen lo que el espectador sienta. El cuarto capítulo describe implicaciones teóricas sobre el modo de contar la historia (el pensamiento del que publica el libro). Y citando “... la breve sección final es un recordatorio de la realidad de la que partimos: la vida de trabajo de los campesinos”. Todo un recorrido de pensamientos, imágenes, sentimientos, de los diversos actores de este libro, desde el principio hasta el devenir de la obra. Lector, espectador incluido. Podemos decir que buscó ser totalizador en el buen sentido de la palabra.

Hemos publicado dos libros, *21 fotografías venezolanas* (2003) y *Originarios contemporáneos* (2023), y allí incluimos entrevistas a los autores pues creo importante tener esa parte de la historia, más personal, para comprender el resultado.

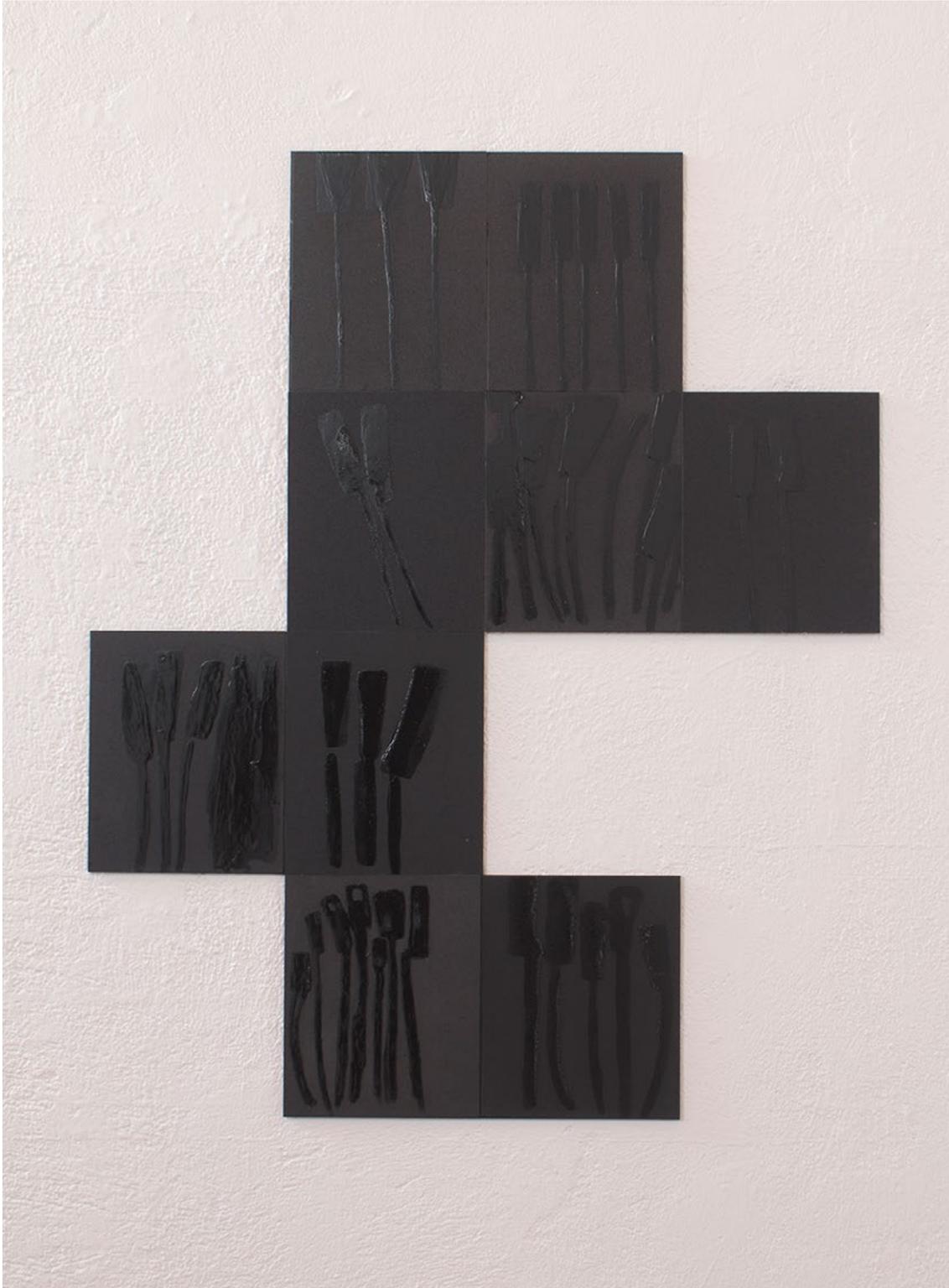
Sí creo que la persona, el que emite juicio, es parte del juicio, y el mundo donde se desenvuelve

la situación también, asimismo los personajes involucrados; en fin, toda la “película”. Quizás sea una buena manera de contemplar y discutir el tema (John Berger era importante crítico de cine). Asimismo, Roland Barthes en su importantísimo libro, *La cámara lúcida*, construye su teoría fotográfica a partir de una vieja foto de su madre y sus recuerdos de ella.

Siempre el ser humano, con sus problemas, vivencias, dolores y alegrías, está detrás de los acontecimientos, una parte fundamental a considerar cuando se escribe o se piensa en relación a este y a su creación.

MARÍA TERESA BOULTON

Fotógrafa, investigadora de fotografía y escritora venezolana con una especialización en arte y fotografía en la Universidad Estatal de Nueva York.



DOSSIER



Monstruos o revelaciones. Notas sobre la crítica fotográfica

JOHANNA PÉREZ DAZA

El presente artículo inicia haciendo una reflexión sobre la crítica desde una óptica generalista, para luego adentrarse en la crítica fotográfica. Pero no se queda allí. Nos dice que es importante hacer una revisión de experiencias específicas con el fin de contextualizar y comprender algunos asuntos. Para ello toma el caso puntual de María Teresa Boulton quien ejerció la crítica fotográfica en el diario *El Nacional* y en la revista *Extra Cámara*.

“El sueño de la razón produce monstruos”

Título del aguafuerte del pintor español FRANCISCO DE GOYA perteneciente a la serie de *Los caprichos* (1799). Está numerado con el número 43 en la serie de 80 estampas.

“Toda fotografía es un reto, una apertura, un quizá”

Ventanas a lo insólito de JULIO CORTÁZAR. Alfaguara, 2009.

La crítica puede iluminar o espantar, atraer o repudiar, condenar o ser condenada, ser didáctica o incomprensible, generar monstruos o revelaciones. No parece haber recetas y, si las hay, cada persona que ejerce la crítica pareciera tener sus fórmulas propias, estilos y es-

tructuras particulares. En el caso concreto de la fotografía, y más aún de la fotografía venezolana, escasean los espacios. No hace falta ahondar en la crisis de los medios de comunicación y en la fractura o desaparición de espacios culturales. Sin embargo, revisar experiencias específicas resulta un ejercicio necesario para contextualizar y entender ciertos asuntos que, por frecuentes, se dan por obvios. Si en los tiempos que corren la presencia en redes sociales y cantidad de *likes*, se posicionan como indicadores de influencia y aceptación, en décadas pasadas los medios de comunicación fueron espacios privilegiados para la difusión de la crítica cultural, así como para la reseña, promoción, reflexión y discusión en torno a la programación expositiva y eventos asociados a la actividad artística.

DOSSIER

La publicación de una crítica en las secciones de cultura de periódicos como *El Nacional* o *El Universal* podían dar pie a una seguidilla de respuestas y otros textos que, más allá de la polémica, enriquecían los puntos de vista, argumentos y contrargumentos que ensanchaban el compás de la reflexión y aproximación a la obra, mostrando el dinamismo de este ámbito de pensamiento y creación.

Con el fin de examinar un caso puntual, las siguientes líneas abordan la crítica fotográfica a través de la revisión de algunos textos escritos por la investigadora venezolana María Teresa Boulton, quien ejerció importantes cargos y estuvo vinculada a dos espacios divulgativos y especializados en fotografía, a saber, la revista *Extra Cámara* y la columna “Fotografía” del diario *El Nacional*. Además de la docencia y la publicación de libros, fue curadora de varias exposiciones y estuvo al frente de instituciones como *La Fototeca* (junto al reconocido fotógrafo Paolo Gasparini), la Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Video del Conac y el Centro de Fotografía.

La revisión de algunos de sus textos permite adentrarnos en su manera de concebir el ejercicio crítico, al tiempo que nos aproximamos a las condiciones del país, de los medios y del ámbito artístico cultural de décadas anteriores.

CONTEXTO

María Teresa Boulton dirigió veintiocho de los treinta números de la revista *Extra Cámara*, publicación especializada en fotografía. El primero de ellos, en 1996, costaba doscientos bolívares. Para el número veintiocho, en 2006, el monto era de 8 mil bolívares. Durante cuatro años, a finales de los 80 y principios de los 90, Boulton escribió la columna “Fotografía” en el diario *El Nacional* más orientada a la crítica, reseña de eventos y reflexiones sobre el hecho fotográfico.

La publicación de esta columna da algunos indicios de las condiciones de aquel país que siendo el mismo, ahora, luce extraño y distante. Rodeada de piezas publicitarias de bebidas alcohólicas, la sección cultural lucía apartada en un rincón en el que parece necesario desinhibirse para leer y comprender. Al menos así lo sugiere

el ordenamiento de estos contenidos. Otros datos curiosos saltan a la vista: avisos y promociones de aerolíneas y entidades bancarias ahora inexistentes (Banco Unión, Banco Latino, Banco Consolidado). Convocatorias de accionistas de la Policlínica Metropolitana que, para el 6 de mayo de 1992, declaraba un capital social de Bs. 962.550.000. Anuncios de vehículos importados ¡Lléveselo hoy mismo! en letras grandes y destacadas.

El texto “Realidad y alegoría” de esa misma columna, esta vez fechada en 1985, se acompaña de la programación televisiva del momento. El canal 2 iniciaba a las 6:30 a. m. con *El Observador*; el canal 8 incluía *Monitor Hípico* y *Valores Humanos*, y el canal 4 destacaba su tanda de series, películas y dibujos animados: *Alegre Despertar*, *Los Ángeles de Charlie*, *La isla de la Fantasía*, *Falcon Crest* y *Dinastía*. En todos los canales se transmitía la Santa Misa. En esa misma página, el periódico anunciaba los estrenos y clasificaciones de películas como: *Dumbo*, *La cenicienta*, *Loca patrulla de policía*, *Los cazafantasmas*, *Los gritos del silencio*, *Vibraciones eróticas*, *El anticristo*, entre otras, para todos y todos los gustos. Las entradas a los abundantes cines y autocines caraqueños oscilaban entre los 5, 10 y 15 bolívares. Las funciones podían extenderse hasta avanzada la medianoche. Eran, sin duda, otros tiempos. Hoy pudiésemos renombrar el artículo como “Realidad e ironía”.

En este contexto se deslizaba la crítica como género y espacio de reflexión, teniendo en cuenta la existencia de medios que permitían su difusión.

LA CRÍTICA COMO PREGUNTA

¿De dónde surge la crítica? Las preguntas y cuestionamientos parecieran ser el insumo inicial, la chispa de combustión, el detonante de los procesos de investigación y creación. Ahora bien, puntualicemos que verbalizar la imagen es tratar de entablar un diálogo entre dos lenguajes que pueden ser claramente distintos sin por ello dejar de ser complementarios. Ensayos y aciertos, coherencias y contradicciones. Preguntas y problemas, de ayer y de hoy, se desprenden de estas relaciones, tal vez por esto Umberto Eco propone que las imágenes sean consideradas ‘textos

visuales'. Tanto la fotografía como la palabra apelan a nuestros sentidos y generan relaciones de sentido. Ambos abren y cierran puertas, despliegan opciones y señalan rutas, formulan y responden preguntas. Para mirar de cerca y para cuestionarnos. Seguidamente se presenta parte de las interrogantes planteadas por Boulton en algunos de sus textos con la intención de señalar cómo funciona la pregunta dentro del ejercicio crítico esparcido en distintos momentos, formatos y escenarios.

¿La fotografía, un laberinto?

También podemos pensar en lo que llamamos el laberinto porque con la fotografía surgen múltiples interpretaciones, pero a la vez símiles pues siempre hablamos del mismo soporte fotográfico. Por eso, a veces es difícil determinar a qué categoría pertenece una obra fotográfica (a menos que el autor lo predetermine) porque parecería que ésta puede 'tocar' todas las disciplinas, como pueden ser arte, documento, familia, publicidad, retrato, etc.

Roland Barthes, en el libro *La preparación de la novela* (notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980) define el laberinto como : '...la combinación de callejones sin salida y de bifurcaciones, donde el viajero debe elegir constantemente su camino entre las numerosas opciones que se le presentan, es decir, por una parte, caminos que no dejan la responsabilidad de la elección [...]; por otra, cruces que aseguran nuestra libertad; el obstáculo será creado por nuestra elección y no por el destino'. Digamos que, en ciertas imágenes, es nuestra elección la que hace el género en la fotografía. El discurso que queremos darle. Esto pensando, fundamentalmente, en las tecnologías digitales actuales que multiplican infinitamente la ocasión de tomar fotografías.

François Soulages en su libro, *Estética de la fotografía*, insistentemente expresa sobre el paso de la fotografía del 'no arte al arte'. Por eso una fotografía aislada puede, según el discurso creado, pasar a ser del género, arte, retrato, etc. Dice el filósofo Deleuze, 'lo que cuenta en la imagen no es el pobre contenido sino la loca energía captada

dispuesta a estallar'. Puede ser liviana y pesada a la vez. Por eso el laberinto.

(Extraído del taller Metafotografía y laberinto)

Escribimos para comprender, para andar y desandar este laberinto, para recorrerlo y dejar en las palabras algo de lo que somos, eso que nos constituye como personas, lo que nos conmueve o preocupa, aquello que nos lleva a roer preguntas para las que no hay respuestas definitivas o absolutamente correctas y, aun así, es pertinente hacerlas, aunque puedan incomodar. Aquí, otra:

Tanto la fotografía como la palabra apelan a nuestros sentidos y generan relaciones de sentido. Ambos abren y cierran puertas, despliegan opciones y señalan rutas, formulan y responden preguntas. Para mirar de cerca y para cuestionarnos.

¿Qué es lo que determinaría una buena fotografía?¹

Recientemente, en el programa de televisión, 'A Puerta Cerrada' que en esa ocasión había dedicado su espacio a la fotografía, se llegó a la conclusión, bastante cierta a mi parecer, que la fotografía no se podía clasificar como de oficio o de arte, sino que la fotografía era sencillamente buena o mala. Eventualmente lo que determinaría la naturaleza de la fotografía sería el lugar donde esta aparece.

En este punto bastante interesante de esclarecer, pues le devolvería a la fotografía la función original de tener un vínculo con un tiempo real y no existiría pues la separación aberrante del arte con la vida. Pero entonces, ¿qué es lo que determinaría una buena fotografía?

Pueden existir múltiples razones para que la imagen fotográfica nos llame tanto la atención –o el ojo– para que ella nos emocione haciéndonos pensar, imaginar, conmover, deleitar, sorprender. Supongo que, fundamentalmente, sería el hecho que aquel objeto visual que estamos contemplando, de alguna manera, se enlaza íntimamente con nuestra memoria reviviendo una experiencia y aportándonos a ella algo nuevo. Sería esta capa-

DOSSIER

cidad de adición sensible o racional, o ambas, lo que haría que podamos exclamar. ¡Qué buena fotografía! (o qué buenas fotografías).

(Extractos del artículo “Imágenes de una revolución”, publicado en la columna Fotografía de *El Nacional*, el 5 de enero de 1986)

Crear que hay unas buenas fotografías quizás nos lleve a suponer que existen otras menos buenas o malas, lo que puede resultar en una visión maniqueísta y reduccionista. Tal vez mucho depende de su función y uso. En todo caso la complejidad de la imagen dificulta encasillarla en uno u otro extremo. Sin embargo, esta interrogante no deja de ser pertinente pues abre interesantes reflexiones que se bifurcan y paren otras preguntas en nuestro incesante intento de comprensión de la fotografía como hecho cultural, artístico y comunicacional.

Luego de la publicación de su libro *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea* (1990) –acotando sus reflexiones y sin desistir de la práctica de la pregunta retórica– María Teresa esboza los elementos que distinguen y caracterizan a la fotografía en el ámbito nacional.

¿Una fotografía venezolana?

En días pasados tuvo lugar en la biblioteca del MacCSI una mesa redonda cuyo tema era el libro *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*, escrito por quien suscribe. En esta reunión se me preguntó si a través del desarrollo de esta publicación había advertido alguna particularidad de la fotografía venezolana, es decir, ¿se podría hablar de una fotografía venezolana como se comenta de la fotografía mexicana o norteamericana? En realidad no había buscado, a lo largo de mi trabajo, un factor de identidad nacional (quizás todos eran) y no pude responder afirmativamente a la pregunta, solo me aventuré a proclamar que en la fotografía artística producida desde los años cuarenta hasta entrados los ochenta, la meta perseguida era fundamentalmente la de capturar un país (según los valores del fotógrafo), su naturaleza, su cultura y que quizás era el tema exterior el que podía designarle algún carácter nacional. Advertí que entre el público esta respuesta no era satisfactoria. Cla-

ramente, la contestación suponía que lo concreto exterior era más fuerte que el estilo autoral, como pensaban era la fotografía norteamericana, mexicana... paradigmas de una autenticidad, supuestamente libres de la interferencia mundanal.

(Extractos del artículo publicado –en dos partes– en la columna Fotografía de *El Nacional*, el 6 de junio de 1991)

¿Una fotografía venezolana? (II)

Creo que aún queda mucho que reflexionar sobre la cuestión planteada acerca de la 'fotografía venezolana', concepto que implica en la imagen fotográfica, lo artístico y lo creativo: el estilo, el cómo; además del qué o el tema. Es decir: ¿existe una fotografía que en cuanto a contenido y estilo se pueda identificar como particularmente venezolana?

Primer factor para reconocer una “fotografía venezolana”: hay que verla. En ese sentido estamos apenas en los albores de nuestra fotografía pues es solo recientemente que empezamos a publicar libros fotográficos de autor y buenos catálogos de exposiciones que se dedican a esta materia. Desgraciadamente únicamente una exposición no es suficiente. ¿Quién ahora conoce las imágenes de las exposiciones que se efectuaron en el Museo de Bellas Artes, el Ateneo de Caracas, en los años cincuenta, sesenta, setenta? Es recientemente en los años ochenta que una coincidencia de la significación fotográfica se ha insertado en la economía cultural y oficial del país, camino apenas transitado.

También la fotografía nacional precisa de un ingrediente (casi como el 'punctum' barthesiano), que además de pensarla detenidamente, comentarla y analizarla, la separe de las demás 'fotografías' y nos obligue a exclamar: ¡esta es venezolana! O por lo menos latinoamericana, caribeña.

Creo que en alguna de nuestra fotografía esta síntesis se lleva a cabo quizás conduciendo a una 'fotografía venezolana'. Por ejemplo en los desnudos de Alfredo Boulton donde percibimos la síntesis formal de la modernidad artística, presentándonos asimismo a la mujer desnuda en la arena con la cara escondida bajo un coqueto sombrero de paja y cuyos pies que se encuentran calzados con sibilinas sandalias blancas; o cuando

los temas recurrentes de las sabanas colgando frente del rancho campesino, de las texturas de las cestas de mimbre, de la desnuda estructura compuesta por palos que ha de sostener la futura casa de bahareque brindándole al fotógrafo la oportunidad de revelar la pulcritud de las líneas; o en las imágenes de Carlos G. Rojas que atrapa el desparpajo del gesto de la gente del barrio en sus fiestas, vinculándolas quizás con cierta fotografía norteamericana; o los irreverentes retratos de Vasco Szinetar que consigue auto-fotografiarse con personalidades internacionales en la intimidad de un baño (confieso que jamás he visto anteriormente imágenes de este tipo); o cuando Tom Grillo le toma el triunfo a Carlos Andrés Pérez bajando las escaleras del Gran Teatro y junto a él, el recién cuestionado jefe de seguridad personal además de tantos otros importantes militares que lo rodean, asimismo la famosa fotografía de Héctor Rondón de los sucesos de Puerto Cabello de 1962 que le valió Premio Pulitzer, ambas imágenes producidas en el mejor estilo reporteril digno de cualquier gran revista ilustrada... y tantas otras.

También otro parámetro muy válido es decir sencillamente de toda buena fotografía hecha en o por un venezolano, es 'fotografía venezolana'. Luego será tarea del otro encontrar relaciones y especificaciones nacionales, en caso que interese. (Extractos del artículo publicado –en dos partes– en la columna Fotografía de *El Nacional*, el 20 de junio de 1991)

Más adelante, en 1993, María Teresa publica otro artículo en el que ofrece un balance de la gestión cultural en materia fotográfica, subrayando la importancia de los distintos roles: “Es tarea del hacedor y del espectador, utilizar sus múltiples posibilidades para enriquecer nuestra conciencia cultural. Igualmente es tarea de las instituciones que se ocupan de cultura proveer el espacio para la creación y difusión de este medio”. Luego de exponer con mirada crítica los fallos y aciertos en cuanto a exhibición y formación, así como los desafíos asociados a los cambios tecnológicos, la autora responde al título de su artículo y esboza las siguientes ideas y proposiciones.

El espacio fotográfico ¿una alternativa?

Para seguir soñando sobre espacios ideales, pensamos que centros especializados, uno nacional, otros regionales, dedicados a la cultura de la fotografía y afines podrían establecerse en el país. Estos centros que no deberían ser especialmente monumentales, lujosos o súper técnicos, pero sí funcionales y creativos, abrigando las diversas áreas comprendidas en la comunicación y el arte de la imagen y de la fotografía. Una sección se ocuparía de la investigación; por ejemplo, en los centros regionales, se estudiarían las imágenes familiares en relación con sus contextos históricos, sociales... o formando a través de las fotografías de prensa, archivos específicos del acontecer de los diversos sitios (otro modo de preservar la historia). Esta sección podría asimismo ocuparse de la publicación de estas investigaciones.

Una segunda sección, podría abarcar la enseñanza de la fotografía, pensando en una carrera de tres años, dividida en seminarios, talleres, cursos, con atención individual o talleres, cursos, con atención individual o colectiva, según el interés del estudiante. Esta sección debería comprender un mínimo equipo de laboratorio, digitalización, impresión gráfica...

Una tercera sección se interesaría entonces por la exhibición de lo producido por la investigación y educación, además de cualquier otra muestra visitante que pueda ofrecerse, nutriendo a la vez la parte investigativa y educativa.

En las II Jornadas de Mérida se preparó un documento contentivo de algunas reflexiones sobre la necesidad de ampliar el espectro fotográfico del país. Uno de sus párrafos declaraba, ‘Había que recordar que la fotografía es no solo una fundamental forma artística de la contemporaneidad,

Crear que hay unas buenas fotografías quizás nos lleve a suponer que existen otras menos buenas o malas, lo que puede resultar en una visión maniqueísta y reduccionista. Tal vez mucho depende de su función y uso. En todo caso la complejidad de la imagen dificulta encasillarla en uno u otro extremo.

DOSSIER

sino también uno de los más preciosos instrumentos para conservar la memoria de un país. Y que, en tal sentido, podría aportar a los venezolanos no solo un lugar para la fricción espiritual y estética, sino igualmente un reservorio esencial para la investigación científica y para todos aquellos que quieran conocer la cultura y el cambiante rostro del país'. Creemos que en este camino el que debe en adelante transitar las instituciones estatales y privadas que colaboran en el quehacer cultural de la fotografía del país. Esta sería además la manera alternativa de ofrecer una imagen que masivamente se ha deformado.

(Extractos del artículo publicado en la sección de Cultura de *El Diario de Caracas*, el 21 de noviembre de 1993)

Se observa aquí a una crítica que no busca meter el dedo en la herida, sino que tantea alternativas colectivas. En otros casos, sin prescindir de la pregunta quisquillosa, hace propuestas que no fueron solicitadas, desenfunda sus argumentos de manera frontal como cuando la museografía o la curaduría de una exposición no le convencen, o cuando prefiere otro tratamiento discursivo, tal como ocurrió en el artículo que escribe en el marco de la exposición sobre los sucesos del 27 y 28 de febrero de 1989 captados por los fotógrafos Tom Grillo y Francisco Solórzano (Frasso):

Grillo y Frasso: política, dolor y conmiseración

Evidentemente las imágenes de esta exposición están destinadas a producir alguna reacción efectiva, quizás rabia o aflicción. No obstante, por la posición de las imágenes, principio y final de la indiferencia frente al problema propuesto –circuito cerrado– es la sensación de impotencia la que nos embarga. 'Se ha dicho que nuestra conducta deriva más bien de lo que vemos que de nuestra experiencia vital' nos recuerdan constantemente los estudiosos del dominio de la imagen. Puede ser cierto, efectivamente ellas producen una imaginación que sí podría iniciar una conducta particular. Además, parte del mensaje, es la manera de presentarlas.

Entonces, nuestra proposición sería: para obtener un efecto abierto y positivo la exposición debería alterar el orden de las fotografías (además de eli-

minar la fotografía de Fidel Castro que es irrelevante en este contexto).

Por ejemplo, terminar con la serie del hombre volteándose y defendiéndose exitosamente contra el abuso policial, o de alguna imagen de un saqueador de bodega feliz (alguna vez podría ser su turno, curiosamente no se encuentran imágenes de este tipo en la exposición), o la del personaje saltando encima del techo del carro en un arrebato libertario. ¿No sería esto un final más alentador para el gran público? ¿No es la resistencia mejor respuesta a la violencia cotidiana que la continua frustración? Entonces muéstrenmelo. Esto sí se puede, y pongan punto final en un deseo y no es una fatalidad. Sería mejor política y mejor exposición fotográfica.

(Extractos del artículo publicado en *El Nacional* el 26 de septiembre de 1990)

Pocas semanas después de publicar este artículo, vuelve sobre el tema del fotoperiodismo y su consideración dentro del circuito expositivo venezolano, esta vez a propósito de otra exposición "Los 80 panorama de las Artes Visuales en Venezuela", en la Galería de Arte Nacional. Aunque no es una muestra exclusivamente de fotografía, ella la coloca al centro de su crítica, comentando lo que está, lo que se omite y lo que, en su criterio, faltó incluir.

Lo público y lo museístico

Abordando la sala, a primer vuelo de pájaro, encontré que los integrantes de la exposición son en efecto fotógrafos reconocidos de la década terminante, aunque como siempre el conjunto sería modificable según otros puntos curatoriales, categoría que presiento sufrí problemas pues algunas de la fotografías reproducidas en el catálogo no concuerdan con las de la exposición: por ejemplo, las de Luis Lares y Luis Brito mostrando discursos opuestos en cada espacio, confundíndome y sin saber a cuál comentar. Luego encontré que existen más fotógrafos en la exposición que mencionados en el catálogo como Ricardo Armas, Anabell Méndez, Rafael Salvatore, Julio Vengochea, Ana L. Figueredo, Edgar Moreno. En vista de lo cual esta nota se refería a lo que pude apreciar en la exposición y los que no la vieran se la perderán

definitivamente y como el momento es antihistoria no importa que el catálogo cuente otra cosa, desde luego todo está dentro del espíritu de los 80.

Las fotografías allí presentadas son determinadas por la institución como 'museística' y como la fotografía 'artística' de la década de los ochenta, encontrando lo que a lo largo de la historia la fotografía como arte ha existido: llamado por Mariana Figarella, 'fotografía documental y fotografía ficción', años antes por John Szarkowski, 'los espejos y las ventanas', en la sala de exposición, 'lo público y lo íntimo'. De hecho se trata de la escogencia por parte de los fotógrafos de encontrar y cercenar en la naturaleza, en la calle, en el 'otro', la confirmación de sus expectativas o de sus experiencias concretas; en el otro caso, fabricando o construyendo artificiosamente la imagen, ofreciendo su 'yo', deseos, sueños, temores, a los demás sin que se produzca relación directa entre autor y audiencia. La primera opción es cómplice con el público pues la experiencia es común —a final de cuentas es la vitalidad del 'otro' lo que también alimenta la imagen—; en la segunda posición la experiencia permanece en el imaginario y las veleidades (sólo enfrentamos suposiciones), quizás en el enigma se junte a su público. Es también una cuestión de posibilidades: la primera vía sólo se logra con la fotografía (cine, video documental); el segundo camino con tantos medios visuales, por ejemplo, la pintura.

Si en esa fotografía 'consagrada' de los ochenta se encuentran las dos vertientes antes mencionadas no entiendo como no se incluyeron los trabajos excepcionales y únicamente posibles de esta década: la fotografía de los reporteros gráficos de los sucesos de 1989. ¿Cuál fue el criterio artístico y fotográfico que guió la exposición? ¿Será porque los reporteros no son 'élite' artística y las fotografías no están copiadas en gran formato? ¿Será que ellas son demasiado históricas para un período que según el catálogo fue signado por el anti-historicismo? ¿Será que las sensibilidades artísticas se incomodan demasiado cuando se trata de violencia e injusticia popular? Sin menoscabo de la calidad de las obras expuestas estas no representan con veracidad toda la buena fotografía de los ochenta.

(Extractos del artículo publicado en *El Nacional* el 13 de diciembre de 1990)

Siguiendo la lectura crítica, en 1993 hará un recuento del Premio Luis Felipe Toro, su trascendencia, los ajustes, modificaciones y falencias del que fue uno de los galardones más importantes del medio fotográfico. Luego de hacer un recorrido por algunas ediciones, describir trabajos y resaltar algunos autores, María Teresa señala:

El Luis Felipe Toro

[...] a medida del curso de los años, pareciera que el premio Luis Felipe Toro se ha burocratizado. Un desgano general surge en torno a esta proposición. Quizás altos y bajos son normales a través del correr de una actividad, y no podemos menos que recordar que en estos años nos hemos dejado sorprender por magníficos trabajos, pero en general la calidad es cada vez más efímera, por utilizar un término amable. Creo que actualmente la insignificación rebasó la copa.

Antolín Sánchez, primer premio, Wilson Prada segundo, Gustavo Acevedo tercero, son los escogidos de este año. Sánchez participa con un trabajo formado por siete series. Ingeniosamente concebido (quizás su mayor bondad es saber escoger en un archivo, de larga y experta trayectoria, las tres o cuatro imágenes que señalan idénticos ánimos pues las series se inscriben en un mismo discurso: el de la soledad, la alineación, el vacío, la huida. Los títulos indican el ánimo circunstante: "Ulyses", "Viaje por minas", "Día vacío", "Noche en llamas", "Mal sueño", "Señales inciertas", "Domingo en ciudad ajena". Pero al cabo de tanta incertidumbre, el vacío asimismo se apodera del espectador preguntándose si esa sensación es debido a una intención fotográfica o más bien a una repetida vacuidad temática de las imágenes, ausente de mayores ideas. Así pienso que finalmente es un trabajo demasiado fácil, pues estos temas ya abordados (por ejemplo, la escuela francesa contemporánea) precisa para remover los espíritus, imágenes y símbolos, en su mayoría más controversiales. Asimismo, Wilson Prada, el tema de los autobuses y Gustavo Acevedo, los indios Barí, se quedan muy cortos en el desarrollo de los temas. Ambos tratados apenas nos visualizan el porvenir de una situación.

Si bien ahora el Luis Felipe Toro concede un menor número de fotografías para la participa-

DOSSIER

CUADRO 1

16 de junio de 1985	Realidad y alegoría
7 de julio de 1985	La hispanidad en la fotografía norteamericana
21 de julio de 1985	Naturaleza e historia
21 de septiembre de 1985	Jugando y pensando
13 de octubre de 1985	Poesía nocturna
24 de noviembre de 1985	La “ausencia del fotógrafo”
05 de enero de 1986	Imágenes de una revolución
11 de mayo de 1986	Robert Capa: Humanidad y Aventura
26 de septiembre de 1990	Grillo y Frasso: política, dolor y conmiseración
13 de diciembre de 1990	Lo público y lo museístico
14 de febrero de 1991	El desnudo: reacciones espinosas
04 de abril de 1991	Ensayos fotográficos
25 de abril de 1991	Revistas y grafismo
06 de junio de 1991	¿Una fotografía venezolana?
20 de junio de 1991	¿Una fotografía venezolana? (II)
04 de julio de 1991	La siembra del barrio
01 de agosto de 1991	Fotografías en la Mendoza
05 de diciembre de 1991	Arte, ciencia y totalidad
13 de febrero de 1992	Fotografía
27 de febrero de 1992	Del ambiente al pensamiento
06 de mayo de 1992	La imagen fundamentalista
21 de mayo de 1992	La alianza francesa
18 de junio de 1992	Imágenes de la imaginación (I)
09 de julio de 1992	Imágenes de la imaginación (II)
23 de julio de 1992	África tradicional
06 de agosto de 1992	Guerra: Humanidad y Héroes (Parte I)
03 de septiembre de 1992	Luis Felipe Toro 1992
27 de octubre de 1992	Los paisajes del Almirante
21 de enero de 1993	La información de la conducta
11 de marzo de 1993	Víctor Chambi, París
15 de abril de 1993	Fuentes escritas
20 de mayo de 1993	El referente modificable
01 de julio de 1993	Inicios de una identidad
11 de agosto de 1993	El Luis Felipe Toro
02 de septiembre de 1993	Las técnicas de Antolín Sánchez
07 de octubre de 1993	La Bienal Dior
19 de enero de 1994	La realidad latinoamericana de Billeter
03 de marzo de 1994	Photoplay
30 de marzo de 1994	Los trabajadores de Salgado
SF	El arte de Claudio Perna

Fuente: elaboración propia (2025).

ción, no por eso debe ser menos denso. Ahora los fotógrafos deberán ejercitarse en mostrar en diez imágenes lo que antes podían hacer en treinta. Es decir habrá que pensar mejor el conjunto, el discurso, y cada fotografía.

(Extractos del artículo publicado en *El Nacional* el 11 de agosto de 1993)

Por supuesto, muchos otros temas fueron abordados y pudiesen estudiarse desde otras perspectivas. Estas líneas solo intentan mostrar algunos ejes temáticos, sin desestimar otros, como los reseñados en el cuadro 1 y los cuales forman parte, junto a algunos de los acá reseñados, de la columna que Boulton escribió y que ella resguarda en su archivo.

Este somero acercamiento permite ver que, en el caso concreto de la fotografía, a nivel temático prevalecen ciertas preocupaciones que, quizás, se han trasladado a círculos más especializados siendo la academia el más significativo.

En la actualidad, cuando los espacios para la crítica menguan² debido a las presiones e intereses de turno y la extinción de medios especializados, cuando la discusión sucumbe ante el *like* y la caricia virtual, cuando las instituciones museísticas se han politizado y el costo de ser incómodo parece demasiado elevado, cuando el relato o la anécdota eclipsan la obra y la honestidad es desplazada por la adulación, volver a estos textos permite comprender otros momentos de las artes y la cultura en el país. Tal vez como todas las generaciones creemos que nos tocaron malos tiempos que vivir o que épocas pasadas fueron siempre mejores. Sin embargo, cierta mezcla de vacío y nostalgia se justifica frente a estos espacios que, seguramente, enriquecían el debate y la contrastación, ofrecían puntos de vistas y no solo opiniones inamovibles y posturas engañosamente inequívocas.

Desde la función comunicacional se hace necesaria una crítica orientadora, que no busque sobredimensionar el pensamiento abstracto para no alejar a los lectores, sino que opte por lo didáctico, por dar guías sobre el contexto, las referencias, los posibles sentidos y relaciones sin ánimo de relegar el goce estético, la contemplación o la experiencia sensible que, lejos de espantar o asustar cual monstruo, propicie el encuentro y ¿por qué no? la revelación.

JOHANNA PÉREZ DAZA

Doctora en Ciencias Sociales, magister en Relaciones Internacionales y comunicadora social. Investigadora del Instituto de la Información y Comunicación de la UCAB (Idici) y directora de la revista *Temas de Comunicación* (UCAB). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

Notas

- 1 Algunos autores que se han planteado esta interrogante han ofrecido interesantes respuestas.
Jon Uriarte apunta: “Entendemos por una buena foto aquella imagen que nos transmite información de algún tipo, tanto estética como conceptual, por la que nos sentimos de algún modo interesados, atraídos o simplemente estimulados.”
Ver: <http://blogenbruto.blogspot.mx/2012/03/una-buena-foto-y-un-buen-fotografo.html>
Gervasio Sánchez señala que: “Una fotografía tiene una ventaja sobre otras formas de informar: no necesita de traducción simultánea en un mundo en el que los niños aprenden antes a entender imágenes que palabras. Cuando una fotografía es potente es difícil que no produzca conmoción e interés. A mí me pasa lo mismo: cuando veo una fotografía intensa quiero saber todo lo que hay alrededor y cuando me encuentro al fotógrafo le interrogo sobre ello. Detrás de una buena fotografía hay todo un mundo interesante que valdría la pena conocer”.
Ver: https://politica.elpais.com/politica/2009/11/12/actualidad/1258020000_1258025934.html
- 2 En la edición del 14 de febrero de 2021 de Papel Literario de *El Nacional*, Beatriz Sogbe comenta las dificultades para ejercer la crítica en nuestro tiempo: “Análizo que en Venezuela resulta muy complicado hacer crítica de arte. No hay exposiciones. Las pocas que se hacen son virtuales. No hay medios en donde publicar. El esfuerzo de hacer una muestra es enorme. La mediocridad impera. La mayoría de los artistas no aceptan la crítica, solo desean la aceptación de la obra. Se reconoce las fallas del contrario, pero nunca sus valores. Y con los afines solo se observa los méritos. Nunca los errores. Un panorama polarizado y sesgado”.

DOSSIER



El síndrome del jugo de cartón

ANTOLÍN SÁNCHEZ

Este artículo, tal como nos refiere su autor, es una versión más que resumida de otro que fuera escrito en 1993. En ese momento el acto de fotografiar y circular la fotografía no tenía nada que ver con lo que ocurre en estos tiempos donde la producción y la difusión fotográfica ha cambiado de manera radical con la aparición de lo digital. Pero el contenido del texto está totalmente vigente para los tiempos que corren donde la inmediatez está presente como nunca antes.

NOTA PRELIMINAR

El siguiente artículo es una versión corta del publicado con el mismo título en el diario *El Nacional* en octubre de 1993. Durante el tiempo transcurrido, la forma como se produce y circula la fotografía ha cambiado radicalmente con el desarrollo de la imagen digital y la difusión a través de las redes sociales. Sin embargo, en ciertos aspectos el contenido mantiene vigencia, especialmente en lo referente a la obsesión por la inmediatez, condición que no es exclusiva de la disciplina pues en los últimos años invade casi todas las actividades humanas en forma universal.

Vale mencionar que originalmente este texto fue escrito por solicitud de José Antonio Navarrete en nombre del Comité de Redacción de la revista *Extra Cámara*, para ser incluido en el segundo número de dicha publicación. A pesar de ser entregado con varias semanas de anticipa-

ción a la fecha indicada, el escrito fue rechazado sin que existiese comunicación alguna con el autor en relación a por qué se procedía a censurar un material hecho por encargo. Como suele suceder, la censura terminó jugando contra el censor y la difusión en *El Nacional* superó en cientos de veces la cantidad de lectores que habría tenido en *Extra Cámara*.

Durante los últimos años la fotografía venezolana obtuvo el reconocimiento desde hace tanto tiempo anhelado. Esta tardía valoración significó, entre otros hechos, la apertura de galerías y museos a la disciplina, su inclusión en Salones y Bienales, así como la realización de importantes eventos a escala nacional. Finalmente, el Premio Nacional de Artes Plásticas conferido a Nelson Garrido parecería coronar, a pesar de la polémica suscitada, ese ambiente propicio a la especialidad. Sin embargo, ¿es en verdad así de bueno?, ¿está realmente la fotografía

DOSSIER

venezolana pasando por un buen momento? La respuesta puede escrutarse a partir del “Síndrome del jugo de cartón”.

CONSUMASE ANTES DE...

Los jugos envasados industrialmente –popularmente llamados “de cartón” o “de lata”– son productos de escaso valor nutritivo. Sus sabores y colores proceden de aditivos artificiales. Cuando se abre el envase, el contenido debe consumirse pronto pues el jugo en cuestión se degrada con rapidez incluso bajo refrigeración. Trasladándonos al campo artístico, asimilaré las condiciones antes descritas a lo que he dado en denominar el síndrome del jugo de cartón, cuyos síntomas son los siguientes:

- Inmediatez y oportunismo. Se pretende llegar al reconocimiento rápidamente y con poco esfuerzo. Se monta una exposición como se destapa una lata. Interesa más figurar que expresar.
- Intrascendencia. Las obras portadoras del síndrome no soportan el paso del tiempo. Una vez desechada la moda a la cual respondieron, se hace evidente su carencia de virtudes. El ejemplo del pop-art viene al caso: obras glorificadas hace dos o tres décadas avergüenzan ahora a colecciones públicas y privadas. ¿Cuánto tiempo transcurrirá para que comiencen a heder algunos laureados artistas post y transmodernistas?

A diferencia de otras disciplinas en las cuales existe mayor formación y tradición en nuestro medio, la fotografía tiene muy bajas las defensas para enfrentar el síndrome del jugo de cartón. La ignorancia general sobre la especialidad, así como la ausencia de un medio crítico con profunda capacidad de análisis complican el cuadro.

- Divismo. Como los jugos en cuestión y a falta de solidez en sus obras, los artistas infectados requieren de una constante campaña de mer-

cadeo. Para lo anterior se utilizan varias técnicas, siendo una de las más notables, crear una aureola de genio caprichoso alrededor del artista.

- Complacencia. El arte de cartón debe ser fácil de paladear. Aunque empalagan, tienen auge gracias al pobre gusto generalizado.
- Imitación. Incapacitado para madurar su obra por el inmediatez, el creador con el síndrome procede a copiar descaradamente a algún artista reconocido, imitando su estética sin entender su esencia y traspasando largamente el límite de lo que representaría una influencia razonable. Al menos, los jugos de cartón indican en su envase la presencia de sabores y colores artificiales.
- Vacuidad. Cero proteínas, minerales y vitaminas en los jugos de cartón. En el arte de cartón, solo encontraremos efectos intentando llenar el vacío. Se cumple el refrán español: “Dime de qué presumes y te diré de qué careces”. Mucho remiendo teórico y gran alarde de “conceptualismo” para tratar de paliar la carencia expresiva y la pobreza visual de sus pinturas, video-esculturas, intervenciones e instalaciones.

CONSUELO DE TONTOS

Gran parte de la cultura venezolana –y mundial– padece este síndrome. No solo los artistas. Directores de museos, medios de comunicación, coleccionistas, críticos y público participan, como cómplices o víctimas, del consumo de este arte de cartón. Desde “Casa Bonita” hasta “CCS-10” abundan los ejemplos locales de la epidemia. En la reciente I Bienal de Artes Visuales celebrada en el MAVAO, la categoría de “nuevas propuestas” constituyó un muestrario de chucherías. Al menos el jurado tuvo el acierto de declarar el premio desierto.

LA BESTIA DOMESTICADA

La aceptación de la fotografía se realizó en ese ambiente, en el cual el síndrome antes descrito está profundamente interiorizado. Su reconocimiento significó someter la fotografía a un proceso de amansamiento y domesticación. La per-

tenencia a grupos de afinidad social, económica o sexual agudizó el favoritismo hacia cierto estilo de fotos, asépticas y fofas. Debido a todo esto, y paradójicamente en su momento de mayor auge, la fotografía venezolana muestra una aguda crisis discursiva, signada por el facilismo y la intrascendencia. Esto no es motivo para escandalizarse. El poder siempre ha influido sobre el artista y su obra. Lejos también cualquier ánimo moralizante. Cada autor es libre de mercar, su obra o su persona, como le venga en gana. A diferencia de otras disciplinas en las cuales existe mayor formación y tradición en nuestro medio, la fotografía tiene muy bajas las defensas para enfrentar el síndrome del jugo de cartón. La ignorancia general sobre la especialidad, así como la ausencia de un medio crítico con profunda capacidad de análisis complican el cuadro.

Así, encontramos exitosos imitadores —o mejor, fotocopiadores— locales de autores extranjeros. Existen quienes invariablemente recortan y colorean sus fotos, sea o no pertinente la presencia de estos recursos. Uno de los más conocidos explota hasta el cansancio las mismas imágenes, siendo capaz de participar en numerosas muestras y exposiciones con las únicas quince o veinte fotos de siempre. Incluso, hubo quien llegó, me imagino que en un ataque de extrema creatividad, a exhibir radiografías diciendo que así mostraba el “interior” de su ser. Me abstengo de indicar los nombres, la culpa no la tiene el ciego, sino quienes lo premian y promueven.

ANTOLÍN SÁNCHEZ

Fotógrafo y productor audiovisual venezolano. Distinguido con el Premio Nacional de Fotografía de Venezuela en el año 2000.



DOSSIER

Exposición El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI



Dos revistas de diseño venezolano en el contexto iberoamericano

ELINA PÉREZ URBANEJA

A partir de la breve reseña de la exposición *El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI*, llevada a cabo en Madrid-España (noviembre 2024-febrero 2025) la articulista aprovecha para disertar sobre una profesión de reciente data que es el diseño y nos dice que el término finalmente fue asimilado y aceptado para definir un ejercicio-profesión que se encarga de la creación de piezas visuales relacionadas con la comunucación comercial y publicitaria. El texto nos ofrece también una breve historia de este ejercicio, hoy una profesión.

Entre noviembre de 2024 y febrero de 2025 el Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) de Madrid, albergó la exposición *El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI*, ideada y comisariada por dos editores e investigadores latinoamericanos: Iván Cortés (Colombia) y Marcelo Leslabay (Argentina).

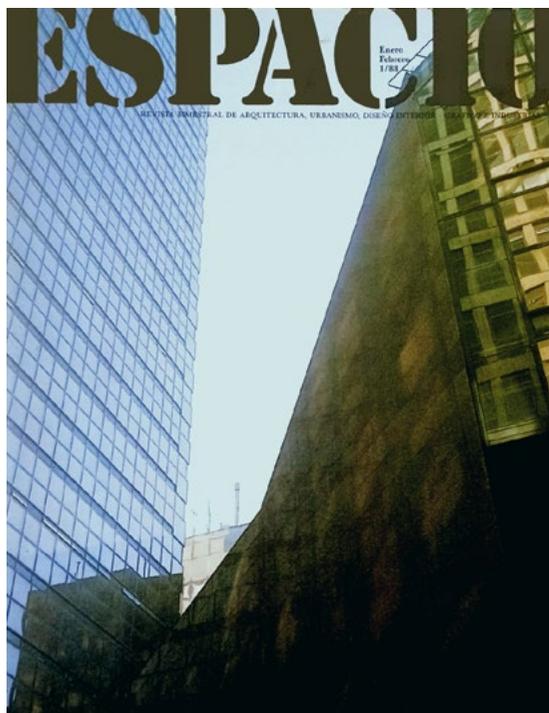
La muestra puso ante la mirada de los visitantes, cincuenta revistas de arquitectura y diseño producidas en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, Portugal y Venezuela. “Estas publicaciones, presentadas en el marco cronológico de los eventos más destacados del diseño latinoamericano, español e internacional, aportan una nueva mirada

sobre la historiografía tradicional de Iberoamérica” (MNAD 2024).

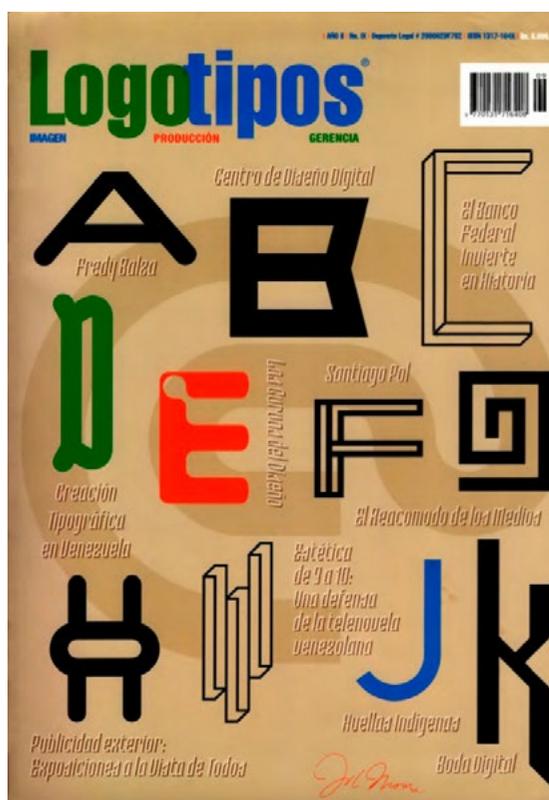
El papel del diseño colocó sobre la mesa un tópico que no había sido abordado en la región: la compilación de las revistas de corte comercial de arquitectura y diseño en sus diversas especialidades: gráfico, industrial, interiorismo, web y moda. En próximas oportunidades, los organizadores prometen llevar a la sala museística las revistas académicas e institucionales.

La organización de la exposición estuvo a cargo de la Fundación Lápiz de Acero, creada por los diseñadores industriales Iván Cortés y María José Barreto, tras casi tres décadas en la promoción y divulgación del diseño colombiano con la revista *Proyectodiseño* y el premio Lápiz de Acero.

DOSSIER



Revista Espacio (marzo-abril, 1988)



Revista Logotipos - No. 9

Iván Cortés invitó a su colega Marcelo Leslabay, profesor de la Universidad de Deusto, a participar en la curaduría de *El papel del diseño*. Cortés cuenta sobre la génesis del proyecto:

El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y la Bienal Iberoamericana de Diseño ofrecieron a principio de año (2024) la posibilidad de hacer una exposición dentro del marco de programación de la bienal. Yo había sugerido en el pasado a la BID hacer un encuentro de editores de revistas de diseño para generar gran divulgación del diseño regional. Con la gran oportunidad sobre la mesa, contacté a Marcelo Leslabay, fundador de la revista *Experimenta*, amigo y colega a quien conozco desde 2002 cuando llevó la exposición ‘Proyecta, Diseño Español’ a varios países de Latinoamérica. Con Marcelo compartimos una visión sobre la divulgación del diseño. Sumado a que en Lápiz de Acero tenemos un proyecto de investigación, preservación y divulgación de la historia del diseño colombiano e iberoamericano, decidimos adelantar el proyecto expositivo alrededor de las revistas de papel. Un proyecto muy exigente, pero emocionante para dos editores. (Cortés, entrevista, 29 de noviembre de 2024)

La persona que articuló el proyecto entre la BID, el MNAD y la Asociación de Diseñadores de Madrid (DiMad) fue Carlos Baztán, patrono de la Fundación DiMad, alma mater del proyecto que configuró alrededor de la Fundación Lápiz de Acero un equipo de trabajo coordinado por Elizabeth Rodríguez Góngora, junto a Sofía Rodríguez Bernis, Félix de la Fuente, Gloria Escribano, Christel Coolen, Mariano Martín, Nicolás Pérez Enciso, Paula Checa y los dos comisarios de la exposición.

Con la intención de identificar y obtener ejemplares de las revistas en la región, Cortés y Leslabay convocaron un Comité Científico, con especialistas por cada país, que también contribuyeron con el desarrollo de una línea del tiempo, que arrojó como resultado, “... un documento con más de 1.200 entradas que permite visualizar la evolución del diseño iberoamericano en el contexto internacional”, destaca Marcelo Leslabay, quien elogia el compromiso y la colabora-

ción del Comité Científico formado por Bernardita Brancoli (Chile), Pepe Corzo (Perú), Ruth Klotzel (Brasil), José Korn Bruzzone (Chile), Jabin Mora (México), Rómulo Moya (Ecuador), Alan Neumarkt (Argentina), Oscar Pamio (Costa Rica), Elina Pérez Urbaneja (Venezuela) y Humberto Valdivieso (Venezuela). (Leslabay, entrevista, 6 de diciembre de 2024).

Las revistas mostradas en el MNAD fueron acompañadas por testimonios audiovisuales de diseñadores y editores que compartieron una anécdota, un hecho histórico o una referencia sobre la influencia o importancia de algunas revistas en particular.

UNA PROFESIÓN DE RECIENTE DATA

Entiéndase que el diseño, tal y como lo conocemos actualmente, es una profesión que ha cumplido apenas un siglo. Se desprendió de los oficios que en el siglo XIX se denominaron artes aplicadas.

De allí la importancia del aporte de Walter Gropius al fundar la Bauhaus en la República de Weimar, como una escuela que el mismo año de culminación de la Primera Guerra Mundial fusionó la academia de bellas artes con la academia de artes aplicadas, uniendo a los conocimientos de la Gestalt y la teoría del color, las prácticas y saberes manufactureros de los talleres de materiales, en un novedoso pénsium de estudios que iniciaba con el “Curso Preliminar” –el Vorkurs–, esquematizado ingeniosamente por Johannes Itten.

En esos tiempos se acuñó el término “diseño gráfico”, atribuido al tipógrafo y calígrafo estadounidense William Addison Dwiggins en 1922.

Antes de llamarse diseño gráfico, los que ejercían esta profesión eran llamados ‘artistas comerciales’ y se encargaban de la creación de todas aquellas piezas relacionadas con la comunicación de tipo comercial y sus aplicaciones, teniendo en cuenta además la estética del momento. Se encargaban de las campañas publicitarias, del diseño de carteles, del diseño de señalética, de la creación de infografías, de la tipografía, de la ilustración, de la fotografía, etc. (Gráfica 2017)

Dwiggins se autodefinió “diseñador gráfico”, un título que se extendió después de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que, entre los planes de reconstrucción de Europa, destacó en la República Federal Alemana la creación de la Hochschule für Gestaltung –HfG de Ulm–, breve reseña en la que se racionalizó la práctica del diseño que pasó a ser comunicación visual.

En los cincuenta la palabra *diseño* no se encontraba aún en un diccionario alemán. Los estudiantes de Ulm se arriesgaron en prepararse para una profesión que, en aquel momento, simplemente no existía, y que no tenía cabida en la industria alemana. A principios de los sesenta la mano de obra de Ulm comenzó a trabajar para la industria, se impuso y creó mayor demanda.

Como curiosidad, cabe acotar que en los años de existencia de la HfG de Ulm, aún la palabra “design” no se utilizaba en Alemania. Relataba Heiner Jacob que:

En los cincuenta la palabra *diseño* no se encontraba aún en un diccionario alemán. Los estudiantes de Ulm se arriesgaron en prepararse para una profesión que, en aquel momento, simplemente no existía, y que no tenía cabida en la industria alemana. A principios de los sesenta la mano de obra de Ulm comenzó a trabajar para la industria, se impuso y creó mayor demanda. Alrededor de 1970, la categoría emergente de muchas escuelas alemanas fue un indicador de que, finalmente, el perfil había empezado a desarrollarse. Este fue uno de los mayores logros de la Escuela de Ulm, y no en pequeña medida. (Jacob 2002, 22-23)

Una vez consolidada la acepción y el uso de la palabra “diseño”, el mundo será testigo del desarrollo y evolución de esta profesión creativa, definitivamente separada del arte.

Yves Zimmermann recuerda que:

DOSSIER

Exposición *El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI*



Tradicionalmente había dos actividades profesionales asociadas con el diseño: el diseño gráfico y el diseño industrial. El arquitecto, o el interiorista, también diseña, pero no necesita denominarse diseñador arquitectónico porque la actividad de diseñar espacios queda implícita y sobreentendida en su profesión. Hay que indagar, pues, acerca del diseño y no acerca de un aspecto concreto del mismo, gráfico, industrial o arquitectónico, porque, aunque ejercido en disciplinas diferentes, el diseño es común a todos ellos. (Zimmermann, 1998: 105)

En castellano se empleaban las denominaciones “grafista” o “dibujante comercial”, antes de que se impusiera “diseñador gráfico”, mientras que “diseño industrial” fue definido en 1969 por el teórico argentino Tomás Maldonado. Este concepto se mantuvo vigente hasta principios del siglo XXI para el ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, actualmente WDO –World Design Organization).

Es importante comprender la aún breve existencia del diseño tal y como lo conocemos, que ha dado pie a la aparición de planes de estudio, exposiciones y por supuesto, libros y revistas, cuya aparición ha sido paulatina en Europa, Ja-

pón y los Estados Unidos desde la década de los veinte del siglo XX, siendo considerada pionera la revista alemana *Novum* (Pixarprinting, 2023).

QUÉ SE DESCUBRIÓ EN EL PAPEL DEL DISEÑO

En *El papel del diseño* se evidenció que la evolución de las revistas comerciales de diseño ha ido en paralelo, tanto en España como en Latinoamérica, pudiendo aseverar que casi de forma sincrónica, aparecieron las primeras publicaciones en los años 60, tuvieron su gran crecimiento en los 80 y un descenso a inicios del siglo XXI. Sin duda, el motor de ese crecimiento ha sido la publicidad porque las empresas encontraron el soporte ideal para llegar periódicamente a prescriptores y consumidores.

Marcelo LeSlabay, quien es Doctor en Diseño y Comunicación de la Universidad Politécnica de Valencia, reflexiona sobre el material exhibido, diciendo que: “Respecto a los contenidos se puede verificar cómo las revistas iberoamericanas han sido en la segunda mitad del siglo XX, el medio por excelencia para dar a conocer los nuevos movimientos, estilos y escuelas que han configurado al diseño actual” (Simbold 2024).

Las revistas han sido una herramienta muy potente de comunicación para empresas y diseñadores; a través de sus páginas se reflejan los diversos estilos de vida de cada sociedad, la cultura del diseño iberoamericano y el trabajo de los diseñadores.

Aun así, Iván Cortés señala que fue muy interesante corroborar que, aunque los entornos políticos, sociales y económicos son muy parecidos entre los países, la identidad local termina resonando de manera particular dentro de un tejido de dinámicas históricas.

LOS ANTECEDENTES EN VENEZUELA

La participación en *El papel del diseño* supuso para los integrantes del Comité Científico de Venezuela, darse cuenta del escaso conocimiento que tenemos sobre las publicaciones periódicas de este sector. En este sentido fueron identificadas diferentes iniciativas con historias breves y discontinuas, cuyo punto en común parece ser la afectación de las crisis sociopolíticas en diferentes momentos del país, que han arrojado como consecuencia el estrangulamiento económico por la dificultad para conseguir patrocinantes o el retiro de anunciantes.

Tomando en cuenta que las revistas de arquitectura son el punto de ignición en Venezuela, la primera revista comercial hallada es *A Hombre y Expresión*, que circuló por primera vez en 1954, bajo la dirección de los arquitectos Carlos Raúl Villanueva, Ramón Losada Domínguez y Juan Pedro Posani.

Creada por la Sociedad Editora A, en los créditos se señala que *A Hombre y Expresión* difundía información sobre "... planificación, arquitectura, escultura, pintura, música, cine, literatura y folklore".

Aunque en aquel momento, no se incluyó el término "diseño", en el número 1 apareció un artículo escrito por Miguel Arroyo, que hoy es considerado vital en la historia del diseño industrial nacional, titulado: "Muebles modernos para una casa colonial" (*A Hombre y Expresión*, 1954).

En 1955 nació *Integral*, editada por la empresa Arquitectura y Urbanismo, C.A. y patrocinada por la Sociedad Venezolana de Arquitectos y el Centro Profesional del Este. El foco de la

misma se concentraba sobre la arquitectura, complementada por otros tópicos afines.

El lanzamiento del primer número de la *Revista de la Sociedad Venezolana de Arquitectos*, fue en 1959. La misma pasó a ser *Revista CAV* a consecuencia del cambio de denominación de la

Al adentrarnos en el siglo XXI, contabilizamos otros impresos de corto aliento en diversas ciudades del país, concentrados en el diseño gráfico, la ilustración y el diseño industrial, además de los emprendimientos en la web sobre estos temas, que merecen reseñas aparte.

organización editora a Colegio de Arquitectos de Venezuela, siempre teniendo la arquitectura como eje principal de contenidos, incluyendo en uno que otro ejemplar algún tema relacionado con otras disciplinas del diseño, pero sin una periodicidad rigurosa.

Igual pasó desde 1969 con la *Revista Arquitectura e Ingeniería Caracas*, en la que se hallan artículos sobre ingeniería, arte y decoración.

Más adelante, aparecieron –y desaparecieron–, en el terreno de la arquitectura, las revistas *Urbana* (1980), *Arketipos* (1984) y *Uno a Uno* (1998). Todavía se mantiene activa *Entre Rayas*, creada en 1992.

Más recientes, sumando a la arquitectura, el arte, la decoración y el diseño interior surgieron *Deco News* (1995), *Revista DADA –De Arquitectura, Diseño y Autores–* (2000), *Entre Espacio* (2003) y *Hábitat Plus* (2007).

Ninguna de estas revistas comerciales incorporaron el diseño gráfico, ni el diseño industrial entre sus páginas, aunque el diseño de mobiliario tuvo cabida en uno que otro número. Estos aspectos impidieron que formaran parte de la muestra venezolana en *El papel del diseño*, que exigía la pluridisciplinariedad.

Al adentrarnos en el siglo XXI, contabilizamos otros impresos de corto aliento en diversas ciudades del país, concentrados en el diseño gráfico, la ilustración y el diseño industrial, además de los emprendimientos en la web sobre estos temas, que merecen reseñas aparte.

DOSSIER

LAS REVISTAS VENEZOLANAS EN EL PAPEL DEL DISEÑO

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se exhibieron por Venezuela ejemplares de dos revistas: *Espacio* y *Logotipos*.

Comencemos por *Espacio*, fundada en 1988 por el arquitecto Henrique Vera H. y el bibliotecario alemán Hans C. Hirsch, quienes registraron la Sociedad Editora Latinoamericana, C.A. (SELA), para editar la revista. Los asesoró en la captación publicitaria Guillermo Betancourt, gerente de ARS Publicidad en aquel entonces.

El mismo año, apenas se editaron cuatro números:

- 1 marzo-abril.
- 2 mayo-junio.
- 3 julio-agosto.
- 4 septiembre-octubre.

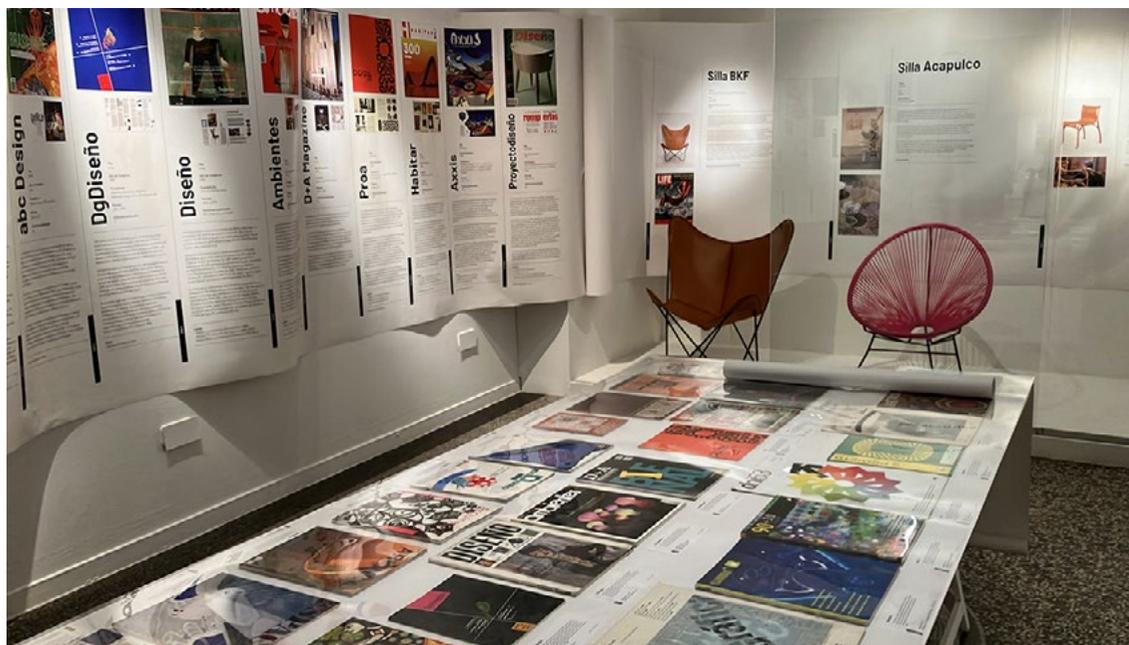
Espacio nació como un medio especializado, con información nacional e internacional sobre "... arquitectura, urbanismo, diseño interior, diseño gráfico e industrial, historia e investigación en arquitectura y restauración arquitectónica", según se indicaba en el díptico que ofrecía la suscripción anual por "6 números bimestrales". Los artículos de los números 5 y 6 quedaron listos, pero las cuentas no dieron para que vieran luz.

Espacio se presentó en formato de lomo cuadrado encolado con tripa en papel glasé, diseñado por Jacqueline Cherouvrier.

El diseño y diagramación tardaba tres meses, debido a la laboriosidad de levantar las axonometrías adaptadas a la escala de la mancha editorial y la toma de fotografías a los proyectos y productos reseñados. Debido a esta dilación, también se incluía el *Espacio Suplementario* como separata impresa en papel periódico, diagramado por Martha Sanabria, donde se plasmaba contenido de carácter "noticioso".

Los cuatro números que circularon, se presentaron enfundados en una elegante carpeta de cartón revestida en negro, que exhibe en su cara frontal una columna y entablamento de orden jónico, "para tener una presentación diferente", explicó Henrique Vera, quien puso como referencia que *Espacio* vio la luz el mismo año que la revista *Exceso*, editada por Ben Amí Fihman, recalando que "Espacio no suscitó el interés que esperábamos entre las empresas, para que se animaran a anunciar. La revista daba pérdidas, por eso la cerramos". No obstante, mereció mención de honor en la categoría "Revistas Especializadas" de la Bienal de Arquitectura Quito 1990 (Vera, entrevista, 28 de agosto de 2024).

La segunda revista expuesta como representación venezolana fue *Logotipos*, que tuvo una vida un poco más larga, al pertenecer al Grupo Editorial C.L. Milenio, de la empresa Poseidón Tubelite, la cual era comercializadora de materiales para la industria publicitaria.



Exposición: El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI

Logotipos fue una publicación divulgadora del diseño, la imagen corporativa y la publicidad exterior, cuyo lema era: “Imagen, Producción, Gerencia”. Comenzó a circular con frecuencia bimestral y un tiraje de 6 mil ejemplares. Entre los años 2000 y 2008 se editaron en total veintidós números.

Los fundadores fueron Marco Antonio Páez Osorio en la coordinación general y Humberto Valdivieso en la dirección editorial, funciones que fueron realizadas posteriormente por otros profesionales, como Yelitza Méndez y Mayerling Salas. Fue diseñada en distintas épocas por Ricardo Rojas, Antonio Pedota, Juan Carlos Darías, Domingo Villalba y Roberta Olivero. Durante un tiempo, las portadas estuvieron a cargo de John Moore.

Humberto Valdivieso explica:

Esta publicación abordaba temas relacionados con el diseño gráfico, ilustración, tipografía, fotografía, publicidad y las nuevas tecnologías. A través de artículos especializados, entrevistas a expertos y muestras de trabajos destacados, *Logotipos* buscaba inspirar y formar a los profesionales del diseño, a las empresas del sector y a un público interesado en las tendencias estéticas y culturales. (Valdivieso, 2024)

En la Editorial del No 1, el entusiasmo del equipo de *Logotipos* se manifestó de la siguiente manera: “Tenemos un gran desafío que a partir de este número asumimos con responsabilidad y alegría. Hoy salimos con cuatro mil ejemplares y 60 páginas, seguros de que nuestro futuro inmediato es el mismo de la publicidad y el diseño; crecimiento” (*Logotipos*, 2000).

¿QUÉ VENDRÁ PARA EL PAPEL DEL DISEÑO?

Marcelo Leslabay señala que “A partir de ahora junto al Comité Científico abrimos un proceso de trabajo que hemos denominado *El papel del Diseño*, con el que pretendemos abordar diferentes investigaciones, que se materializarán en publicaciones, exposiciones y conferencias”.

ELINA PÉREZ URBANEJA

Magister scientiarum en Gestión y Políticas Culturales. Licenciada en Comunicación Social. Licenciada en Artes. Desde el 2015 es tutora virtual de Taller Multinacional (México), dictando el seminario *online* “Historia del diseño en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX”. Ha publicado varios libros sobre el diseño venezolano.

Referencias

- JACOB, Heiner (2002): “HfG Ulm: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño”. En: *HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata*. Editado por Javier De Ponti, Silvia Fernández, Alejandra Gaudio, Heiner Jacob, Valentina Mangioni. La Plata. Pp. 13-30.
- Museo Nacional de Artes Decorativas. (2024): *El Museo Nacional de Artes Decorativas se suma a la Bienal Iberoamericana de Diseño con la exposición ‘El papel del diseño. Revistas iberoamericanas del siglo XX al XXI’*. Madrid. Nota de prensa.
- Logotipos. (2000): *Editorial*. Mayo-junio. Año I No 1. Caracas.
- ZIMMERMANN, Yves (1998): “¿Qué es el Diseño?”. En: *Del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili. Pp. 99-121.
- Gráfica. (2017): ¿Sabes quién acuñó el término diseño gráfico? Acceso el 23 de marzo. <https://grafica.info/quien-acuno-el-termino-diseno-grafico/>
- Pixarprinting. (2023): *Must-read design magazines*. Acceso el 20 de marzo. https://www.pixartprinting.co.uk/blog/most-iconic-design-magazines/?srsltid=AfmBOopouVj-Mih6uRfGN4J14VNigbCL62VX6VJ_6xVRogIFBiE-HWq25Z
- Simbold. (2024): “*El Papel del Diseño*”, una contribución a la historia del diseño iberoamericano. Acceso el 20 de marzo. <https://www.simbold.com/2025/01/el-papel-del-diseno-23-febrero.html>
- CORTÉS, Iván (29 de noviembre de 2024): Entrevista por Elina Pérez Urbaneja.
- LESLABAY, Marcelo (6 de diciembre de 2024): Entrevista por Elina Pérez Urbaneja.
- VALDIVIESO, Humberto (30 de octubre de 2024): Documento electrónico.
- VERA, Henrique (28 de agosto de 2024): Entrevista por Elina Pérez Urbaneja.

DOSSIER



Una historia que parece conocida: Carlos Zerpa y la televisión venezolana

RIGEL GARCÍA

El presente texto es una reflexión sobre el artista venezolano Carlos Zerpa a partir de dos performances y un cómic que involucran a la televisión venezolana. La articulista, después de analizar y reflexionar sobre el trabajo artístico de Zerpa concluye diciéndonos que “El espejo –y la ironía– con los que Zerpa confrontaba al público a finales de los años 70 e inicios de los 80 apuntaban a algo mayor: las estructuras de poder, sus falsos deseos infiltrados en la gente y una consecuente falta de voz propia...”.

Algunos de los performances que el artista venezolano Carlos Zerpa (Valencia, 1950) realizara a partir de 1978, a menudo son analizados como una crítica a la fetichización de los símbolos patrios en su paralelismo con la religión. Es un tema que tocan, ciertamente, de manera significativa y contundente. En estas acciones, el artista podía personificar al ciudadano común atrapado en su rutina, a la patria, a un curandero o al doctor José Gregorio Hernández. Junto al despliegue de un universo objetual de banderas, estatuillas religiosas, velas, inciensos y campanas, sus gestos evocaban por igual un ritual mágico de sanación, el ceremonial de la liturgia católica o un asalto de iconoclastia. En calidad de oficiante, Zerpa utilizaba la estructura del culto para mostrar la

verdad incómoda del dominio ejercido por el aparato simbólico de la nacionalidad y de la Iglesia. Sin embargo, una capa de sentido adicional emergía gracias a la inclusión de productos típicos de la cultura de masas –como las botellas de Coca-Cola o de salsa de tomate ketchup– y, claro está, un televisor¹ (ver figura 1).

Era evidente para Zerpa que la idolatría subyacente al imaginario patrio y a las prácticas religiosas también operaba en los medios de comunicación masivos, cuyos contenidos estereotipados y estrategias publicitarias generaban el mismo resultado: la anulación del pensamiento crítico y el avasallamiento del colectivo. Su principal vehículo era para entonces la televisión, que había regularizado sus transmisiones durante la década del 70 con un impacto significa-

DOSSIER

tivo en la sociedad venezolana². En ese sentido, es notable que dos performances de Carlos Zerpa involucraran, con variaciones, la exhibición de un televisor como parte del clímax de su maniobra ritual.

Era evidente para Zerpa que la idolatría subyacente al imaginario patrio y a las prácticas religiosas también operaba en los medios de comunicación masivos, cuyos contenidos estereotipados y estrategias publicitarias generaban el mismo resultado: la anulación del pensamiento crítico y el avasallamiento del colectivo.

En *Yo soy la patria*³ (1978 y 1979)⁴, las acciones de Zerpa incluían, entre otras, encender un televisor, pintar la bandera nacional sobre un cartón utilizando los dedos y disponer figuras de José Gregorio Hernández en el espacio junto a velas e inciensos. Tras cambiar de canal en algún punto, el artista mostraba una botella de Coca-Cola, se pintaba los labios e indicaba en cada

caso “esta es mi sangre” y “este es mi cuerpo”, emulando la ceremonia de la consagración de la misa católica. El punto culminante del performance llegaba cuando el artista, de manera solemne, alzaba el televisor sobre su cabeza como un cáliz sagrado, afirmando “Este es el cordero de dios, que quita los pecados del mundo. Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para salvarme”⁵.

A las equivalencias entre el refresco y su propio cuerpo con la sangre y el cuerpo de Cristo se unía la exposición de la televisión cual Santísimo Sacramento, entendida como figura redentora y objeto de adoración para los “fieles”. La fórmula “no soy digno de que entres en mi casa” resultaba irónica por el hecho de que este medio había penetrado con éxito en los hogares venezolanos, afianzándose en un tejido de dóciles seguidores. En 1977 existían en Venezuela un total de 1 millón 430 mil 600 hogares con televisores y su penetración ascendía a un 66 % a escala nacional, con el 93 % en Caracas y área Metropolitana⁶. Los habitantes de estas dos zonas solían dedicar más de tres horas diarias a ver la televisión, elevándose a cuatro horas y media en el caso de las mujeres⁷. Para 1979, los niños pasaban el 91 % de su tiempo libre frente a la pantalla, mucho más que el dedicado a cualquier otra actividad formativa o lúdica⁸. Autores como Marcelino Bisbal sostenían que, en estas circunstancias, el venezolano aceptaría el mundo presentado por la televisión que reforzaba la sociedad de consumo, y se inclinaría a rechazar contenidos que enfocaran la realidad con espíritu crítico⁹.

En el esquema de *Yo soy la patria*, la acción de Zerpa de pasearse con un espejo entre el público para que este se viera a sí mismo invitaba al autorreconocimiento de la alienación que amenazaba el ejercicio de la libertad y la conciencia individuales. Como ya se verá en otros ejemplos, el artista apostaba por la acción en vivo, sin mediaciones que pudieran gestionar la tensión o la espontaneidad, exponiendo su propio cuerpo para perturbar, producir violencia y someter al público. Frente al ritual hipnótico de la nación o de la TV, el ritual mágico de Zerpa venía a exorcizar las fuerzas antagónicas a la individualidad, encarnándolas y presentando de manera satírica y tragicómica el espectáculo de la dominación.



Figura 1. Carlos Zerpa. *El enviado de Dios*. Registro de performance. Ter. Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981. Foto: sin créditos. Archivo Carlos Zerpa.



Figura 2. Carlos Zepa. *El enviado de Dios*. Registro de performance. 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981. Foto: Guillermo Melo. Tomado de: *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 7, Medellín, 1981.

Una reflexión similar ofrecía el performance *El enviado de Dios*, presentado por Zepa en 1981 en la Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetualista organizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín como parte del 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Honrando la tradición tanto de curanderos ancestrales como del culto a las reliquias, el artista ofrecía a la venta muestras de su sangre cristalizada¹⁰ junto al relato de sus innumerables poderes curativos. Según lo referido en esquemas y testimonios¹¹, el performance incluía la colocación de figuras de José Gregorio Hernández en un altar improvisado, la acción de coser la bandera de Venezuela y la milagrosa sanación de la pierna enferma del protagonista. Envuelto –casi amordazado y cegado– en una cinta con el tricolor nacional y blandiendo una cruz de mediano formato, Zepa procedía a destruir las figuras del altar, para luego ubicar sobre este un televisor (ver figura 2). El performancista simulaba entonces comer algunas monedas mientras se arrodillaba frente al aparato, antes de intensificar sus ademanes de destrucción. Las versiones difieren sobre si, en los últimos instantes, Zepa alzaba el televisor sobre su cabeza y amenazaba al público con lanzarlo, dejándolo suspendido; o si repetía las fórmulas de “esta es mi sangre” al mostrar una Coca-Cola y “este es

el Cordero de Dios” al elevar la televisión (ver figura 1), ya presentes en *Yo soy la patria*.

El punto culminante del performance llegaba cuando el artista, de manera solemne, alzaba el televisor sobre su cabeza como un cáliz sagrado, afirmando “Este es el cordero de dios, que quita los pecados del mundo. Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para salvarme”.

Además de insistir en las equivalencias entre símbolos patrios y figuras religiosas, habituales en el vocabulario de Zepa, *El enviado de Dios* incorporaba las referencias a la cultura de masas y su estrategia publicitaria en claro paralelismo con la expansión de cultos en la religiosidad popular, centrada en la superstición y la creencia infundada en ungüentos y milagros. Más allá, la situación de clímax vandálico en la que el televisor entraba en escena era reveladora de la devastación intelectual y espiritual generada por los medios masivos: al sustituir a los santos en el altar, el televisor desplazaba *incluso* a la dominación preexistente de lo religioso, imponiéndose a través del gesto destructivo.

En un recuento de opiniones¹² publicado en 1978, profesionales e instituciones denunciaban el consumismo promovido por la televisión, el abandono de programas infantiles, el fracaso de la televisión cultural y el predominio de contenidos sexuales y violentos junto a la promoción de una concepción melodramática de la vida. La Liga Venezolana de Higiene Mental advertía de un incremento de la delincuencia por las escenas violentas, sus exhortaciones al consumo de alcohol, el uso de la mujer como objeto publicitario¹³ y la depreciación de las enseñanzas de los padres y maestros ante el ejemplo de la televisión. Según el Consejo Nacional de Economía, los medios masivos eran utilizados por el sector privado como mecanismos publicitarios y ejercían una acción negativa en el desarrollo educativo del venezolano, al modelar hábitos de consumo irracional. En ese momento existían en Venezuela cuatro canales de televisión, dos de ellos

DOSSIER

manejados por el Estado y los otros dos pertenecientes a empresas privadas. Su dependencia de la inversión publicitaria los convertía en instrumentos de poder económico y de imposición de valores a través de una única actividad: la difusión de publicidad¹⁴.

La preocupación sobre la influencia deformante de la televisión era recurrente en artículos

Según el Consejo Nacional de Economía, los medios masivos eran utilizados por el sector privado como mecanismos publicitarios y ejercían una acción negativa en el desarrollo educativo del venezolano, al modelar hábitos de consumo irracional.

académicos de las décadas del 70 y 80, que recogían encuestas al público o describían el nivel deficiente de los contenidos transmitidos. La producción artística formularía sus propias denuncias, como en *El mago de la cara de vidrio* (1973) de Eduardo Liendo, novela en la que un maestro de escuela narra el modo en que su apacible vida familiar es subvertida radicalmente a partir de la llegada del televisor a su apartamento. O en *T.V.O.* (1979), película super-8 de Carlos Castillo que aborda la alienación y el aislamiento generados por la televisión desde el punto de vista de las relaciones: la protagonista descubre que el televisor reproduce sus propios movimientos al hacer coincidir partes de su cuerpo con imágenes equivalentes en la pantalla, pero de un cuerpo masculino, con quien termina estableciendo un vínculo erótico-sentimental. Las propuestas de Carlos Zerpa resonaban con estas inquietudes, apuntando a la hegemonía de un transmisor unilateral que únicamente reforzaba las narrativas emanadas de las esferas gubernamentales, religiosas y económicas.

En otro performance, *Señora patria, sea usted bienvenida* (1978 y 1979)¹⁵, Zerpa retrataba a un individuo alienado por la dinámica de la vida contemporánea. Dos folletos del evento mencionan al “sacerdocio de la posesión” y al “dios dinero” como móviles vitales de este sujeto, que:

[...] alzó su mano y se juramentó, y escogió como consejeros espirituales a los que se meten en la casa a través de la pantalla luminosa; y a ellos seguía, adoraba y rendía culto y pleitesía, y sobre todo les obedecía ciegamente, y les invocaba al comenzar su ritual girando un botón¹⁶.

El texto continuó:

[...] selló su boca para no hablar cosas prohibidas, pues eran ellos quienes hablaban a través de él [...] y despojándose de su mísera personalidad, se dio por entero como instrumento para la obra de esos seres, ya no siendo él, sino ellos que vivían en él¹⁷.

El personaje de la acción –amordazado y sin voz propia– ha perdido su individualidad por influencia del medio televisivo y opera como un vehículo del sistema, manipulando a la audiencia con promesas de riqueza. Zerpa advertía que, al sucumbir al consumismo, cada espectador desprevenido se convertía en multiplicador de la élite de poder, consolidando la expansión del “culto-dominio” expresado en las engañosas ofertas de la publicidad: éxito, fama, belleza, poder. En la presentación en la Muestra de Video de la UCV, en 1979, este performance estuvo acompañado por la transmisión de un video cuyo sonido repetía sin cesar la palabra “patria”, de modo que a la presencia del objeto televisor en el escenario se unía la persistente enunciación del ideal nacional como estrategia hipnótica y disociativa.

Zerpa llevó su denuncia un paso más allá con *Esta historia me parece conocida*, un cómic conceptualizado en 1976 durante su estancia en Milán, Italia, y ejecutado después de su regreso a Venezuela, en Valencia, 1979. La publicación de pequeño formato (17,7 x 17,5 cm), impresa en offset con texto e ilustraciones del artista, contó con veinticuatro páginas encuadradas a caballo con una grapa. No resulta casual la tipología del objeto: en ese entonces, el artista trabajaba como diseñador gráfico en la Universidad de Carabobo, Valencia y, de hecho, tuvo facilidades para producir la publicación en una de las imprentas de esta casa de estudios. Fue distribuida gratuitamente en Valencia y Caracas, usualmente en los

eventos de performance o exposiciones del artista¹⁸; y enviada por correo como Mail Art¹⁹.

Este último aspecto destaca como apuesta por las redes alternativas de circulación –del arte y el pensamiento– en claro contrapunto a la hegemonía comunicacional del medio tratado en sus páginas. En lugar del circuito unilateral y dirigido, inapelable y homogeneizador de los medios masivos, el impreso era depositario de un discurso creativo e independiente, fomentaba la contemplación personal y aspiraba a moverse por circuitos humanos, circunstanciales o accidentales, centrados en el intercambio de ideas y el cuestionamiento del *statu quo*. Como muchas realizaciones pensadas para insertarse en las redes de arte correo, *Esta historia me parece conocida* podía ser reproducida por los lectores a fin de ampliar su alcance a una escala diversa y no mediada por intereses económicos o publicitarios.

La historieta inicia aludiendo a las dificultades que enfrenta la población debido al alto costo de la vida: los reclamos se refieren al precio exorbitante de la comida y las medicinas, la precariedad de las viviendas y la imposibilidad de acceder a servicios de salud (ver figura 3). Las protestas con pancartas son desestimadas por sectores del poder, quienes proponen al presidente lavarle el cerebro a la población y redirigir su atención hacia otro asunto (ver figura 4). La solución es acelerar la producción de televisores y facilitar su adquisición, lo que pronto genera una población hipnotizada frente a las pantallas y a merced de las indicaciones de este medio. Tal como se lee en la página 10: “El peligro ha pasado... ahora la gente solo mira la pantalla... y por medio de ella les decimos qué cosas son las que verdaderamente necesitan... y qué cosas no... qué cosas tienen que hacer... y qué cosas no” (ver figura 5).

Sin embargo, el consumismo promovido por la publicidad empuja de nuevo a la ciudadanía a protestar, exigiendo mejores ingresos para poder adquirir todo lo que se les ofrece (ver figura 6). En este punto, el cómic muestra cómo las élites gubernamentales, empresariales y publicitarias redirigen la atención del colectivo hacia un producto específico: el azúcar, promocionando sus propiedades energéticas y vigorizantes con anuncios basados en promesas de superación y erotismo (ver figura 7). Los espectadores, arro-



Figura 3. Carlos Zepa. *Esta historia me parece conocida*. Valencia, Venezuela: el autor, 1979, (p. 5).



Figura 4. Carlos Zepa. *Esta historia me parece conocida*. Valencia, Venezuela: el autor, 1979, (p. 8).



Figura 5. Carlos Zepa. *Esta historia me parece conocida*. Valencia, Venezuela: el autor, 1979, (p. 10).

bles” que, deliberadamente, lo guían al sacrificio del libre albedrío. La moda, las expectativas sociales, los marcadores de éxito o belleza y, en general, cualquier tendencia aparentemente “natural” de la sociedad son desenmascaradas aquí como ardides premeditados, articulados en la sombra para movilizar a una sociedad constituida por consumidores, no por ciudadanos.

El cómic ilustra un proceso malicioso de retroalimentación por el cual las consecuencias del comportamiento dirigido del público obligan a las cúpulas a reconfigurar sus estrategias de manipulación. Una dinámica similar tenía lugar en el ámbito televisivo de esos años, debido a que la programación estaba orientada en base a los índices de audiencia o *rating*, con el que los canales buscaban obtener el favor de las masas a como diera lugar, por lo general a través del sensacionalismo. Las telenovelas transmitían un desenfoque de valores, las series o enlatados tenían argumentos irrelevantes y personajes estereotipados, mientras que los programas cómicos y de variedades eran vulgares y hacían burla de la tragedia ajena²². Una queja recurrente era que los espacios publicitarios o cuñas no eran sino repeticiones obsesivas de las marcas, vociferadas a gritos y con un uso inadecuado del idioma.

Los empresarios y canales afirmaban que la programación tenía estas características porque era lo que el público esperaba y solicitaba²³. En este escenario, los contenidos “culturales” destinados al aprendizaje de la población eran desplazados por producciones de menor calidad pero de mayor “éxito”. Lo paradójico es que, en sondeos realizados, gran parte de la población coincidía en que el contenido de la programación televisiva ejercía un efecto negativo sobre la sociedad²⁴. El presentador y productor Renny Ottolina consideró un error el subestimar a las clases socioeconómicas menos favorecidas asumiendo que preferían contenidos denigrantes, defendiendo que una programación de calidad redundaría en una ciudadanía mejor preparada²⁵. Lo cierto es que la televisión venezolana experimentaba una espiral sin fin en la que la presunta receptividad del público perpetuaba la mediocridad de una programación cuyo propósito, a fin de cuentas, no era la instrucción del colectivo sino la consecución de mayores ganancias en la venta de los productos

publicitados, como claro requisito para el sostenimiento de la economía capitalista.

El presentador y productor Renny Ottolina consideró un error el subestimar a las clases socioeconómicas menos favorecidas asumiendo que preferían contenidos denigrantes, defendiendo que una programación de calidad redundaría en una ciudadanía mejor preparada.

En este punto resulta coherente el retrato que Carlos Zerpa hiciera en sus diferentes propuestas acerca del conglomerado gobierno-Iglesia-industria y sus respectivos intereses, actuando sobre la sociedad a través de nociones idealizadas de patria, espiritualidad o éxito y difundidas masivamente a través de la televisión y otros medios. El hecho de que el artista experimentara con el formato de video en esos años no resulta contradictorio ya que algunos creadores que, como él, incursionaban en las prácticas conceptualistas, reconocieron el poder de los medios y buscaron insertar sus trabajos en estos circuitos, entendiendo el arte como información o transmisión²⁶: bien a través de la apropiación de estos canales, o mediante la creación de circuitos alternativos.

Un ejemplo de ello podría ser la mencionada Muestra de Video organizada por Margarita D’Amico en 1979 en el marco del Primer Festival de Caracas y en la cual participara Zerpa con sus video-performances, la cual contó con una asistencia masiva calculada en 10 mil visitantes, según el reporte del artista y crítico canadiense Tom Sherman²⁷. El encuentro ofreció alrededor de veinte horas de video producidas por cuarenta artistas y transmitidas en televisores *in situ*, además de performances en vivo que involucraban este formato. El autor explicaba la favorable respuesta del público no solo por un interés genuino en el medio televisivo, sino por el hecho de que, meses antes, D’Amico había desplegado una campaña en periódicos y revistas sobre las posibilidades del video y el performance, las cuales venían a ser ejemplificadas en la citada muestra. Sherman admitía que los venezolanos veían mucha televisión, aunque la programación era deficiente y, al igual

DOSSIER

que muchos espectadores suramericanos, enfrentaban una extrema pobreza mediática.

Es aquí donde tanto el cómic como los performances de Zerpa mencionados arriba revelan las contradicciones de un país boyante pero desigual, de un Estado pretendidamente moderno que seguía albergando –y promoviendo– actitudes de superstición e ignorancia en beneficio propio, así como de unos medios emergentes que entrañaban un inusitado potencial para muchos profesionales y artistas. Con indiscutible vigencia, estas piezas discuten las paradojas inherentes a la adopción de nuevos recursos en relación con los poderes establecidos y las ventajas/desventajas que acarrea todo avance tecnológico.

En ese sentido, dos personajes en la historieta de Zerpa observan que “... aunque [la televisión] es un medio de comunicación, lo que produce es incomunicación entre los que la ven [...] porque no se hablan unos a otros, sino que miran por horas y horas lo que tiene que decirles la TV.” El registro –hace 45 años– de un fenómeno que se manifiesta hoy de modo más acentuado en el tiempo dedicado al uso de Internet y teléfonos celulares, ilumina la genealogía de patrones sociales sistemáticamente instaurados: una historia que parece bastante conocida. De este modo, el debate al que apuntaba esta edición autopublicada se ha mantenido, reactualizándose, hasta hoy: no solo en la dudosa calidad de la televisión nacional, sino en la supremacía que ahora esgrimen el Internet y las redes sociales como vehículos de abierta manipulación de las audiencias a nivel mundial. El espejo –y la ironía– con los que Zerpa confrontaba al público a finales de los años 70 e inicios de los 80 apuntaban a algo mayor: las estructuras de poder, sus falsos deseos infiltrados en la gente y una consecuente falta de voz propia; escenarios todos que siguen demandando de cada uno un constante ejercicio de sospecha y autocrítica ante el imparable flujo de información.

RIGEL GARCÍA

Investigadora en artes visuales. Licenciada en Artes (Universidad Central de Venezuela), magíster en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México). Investigadora del Museo de Bellas Artes de Caracas entre 2003-2022. Colaboradora en ArchivoAbierto [revisiones] de Abra, Caracas.

Notas

- 1 Mi agradecimiento a Carlos Zerpa y a Rocco Nocela, cuya colaboración y generosidad fueron determinantes para acceder a información, piezas e imágenes en las que se apoya esta reflexión. Igualmente a la galería Abra por facilitar el acceso a documentos del artista digitalizados por AntEncontrado y que formaron parte de la exposición *ArchivoAbierto: Carlos Zerpa* (2016).
- 2 Las transmisiones de televisión en Venezuela comenzaron formalmente en 1953.
- 3 Más información e imágenes en: GARCÍA, Rigel (2022): “*Yo soy la patria y Señora patria, sea usted bienvenida*. Carlos Zerpa”. En: *ArchivoAbierto [revisiones]*. Caracas: Abra, en línea desde el 20 de julio de 2022. URL: https://abracaracas.com/revisiones/yosoylapatriaysenorapatria_carloszerpa/
- 4 *Yo soy la patria* se presentó como performance en 1978, en el Centro de Estudios Artísticos y Técnicos (Ce-Art), en Bogotá, y en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Carabobo, campus Bárbula, en el marco del evento cultural Arte y Conciencia. Devino en videoperformance para su participación en la Muestra de Video llevada a cabo en la Universidad Central de Venezuela en el marco del Primer Festival de Caracas, en 1979. En este último, la acción en vivo de Zerpa estuvo acompañada del video *Tres tiempos para la patria*, realizado por Margarita D’Amico, Luis Goncalves y Alejandro Kira.
- 5 Cfr. ZERPA, Carlos (1978): *Yo soy la patria. Carlos Zerpa. Arte conceptual y expresión corporal. Esquema de trabajo* [folleto]. Bogotá, Centro de Estudios Artísticos y Técnicos Ce-Art; y ZERPA, Carlos (1979): *Carlos Zerpa. Yo soy la patria. Videoperformance. Esquema* [folleto]. Caracas: Muestra de Video, Festival de Caracas, 1979.
- 6 BISBAL, Marcelino (marzo 1978): “La televisión y sus públicos”. En: *Comunicación*, no. 17. Caracas: Centro Gumilla. P. 21.
- 7 *Ibidem*, p. 22.
- 8 BISBAL, Marcelino (febrero, 1979): “Mensajes de los medios para el público infantil”. En: *Comunicación*, no. 21. Caracas: Centro Gumilla. P. 11.
- 9 BISBAL, Marcelino (marzo, 1978): “La televisión y sus públicos”. *Op. cit.* P. 25.
- 10 Zerpa ofreció en venta su sangre cristalizada tal como hacían los mercaderes ambulantes de pomadas mágicas. Los asistentes la compraron con avidez, entregando dólares y

- pesos colombianos. El artista recuerda que algunas personas pagaban el dinero y él no les entregaba la sangre, un gesto deliberado de robo que buscaba hacerlos sentir estafados, en alusión al fenómeno de la veneración a falsos ídolos. Al finalizar la acción, repartió las muestras faltantes a los agraviados y también la obsequió a muchos otros asistentes.
- 11 SIERRA MAYA, Alberto (comp.) (2011): *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquía, Museo de Arte Moderno de Medellín. P. 344; LAUER, Mirko (enero-junio, 1982): “Latigazos en el templo: una entrevista a Carlos Zerpa”. En: *Hueso Húmero*, no. 12-13. Lima: Francisco Campodónico F. editor y Mosca Azul Editores. Pp. 124-127.
- 12 AGUIRRE, Jesús M. (marzo, 1978): “Celebrando los 25 años de la TV venezolana: el inicio de la prensa nacional”. En: *Comunicación*, no. 17. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 52-68.
- 13 En 1975 Marta Colomina había publicado el avance de un informe sobre la falsa idea de liberación femenina que los medios masivos pretendían transmitir a la mujer, al identificar la presunta emancipación con un simulacro erótico. Esto solo servía a los intereses de expandir el consumo y reproducir el sistema de dominación. Cfr. COLOMINA, M. (septiembre-octubre 1975): “A propósito de la Celestina Mecánica o los simuladores eróticos”. En: *SIC*, no. 378. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 354-355.
- 14 [Resumen de Estudios (VV.AA.)] (junio, 1977): “La concentración de medios masivos en Venezuela”. En: *Comunicación*, no. 15. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 61-74; ABUCHAIBE, María Aleiva y CEDILLO, Elizabeth (marzo, 1978): “Caracterización mercantil de la televisión venezolana”. En: *Comunicación*, no. 17. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 4-19.
- 15 Zerpa ejecutó esta acción por primera vez con el título *Señoras y señores, buenas noches* en el Festival Juntos las Manos. Plaza de la urbanización Los Sauces, Valencia, en 1978. El título cambió a *Señora patria, sea usted bienvenida* en sus presentaciones posteriores llevadas a cabo en ese mismo lugar y año, así como en la Muestra de Video del Primer Festival de Caracas. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979 (donde se mostró como videoperformance), y en el xv Annual Avant Garde Festival, organizado por Charlotte Moorman en Nueva York, en 1980.
- 16 ZERPA, Carlos (1978): *Carlos Zerpa. Señora patria sea usted bienvenida. Arte conceptual y expresión corporal* [folleto]. Valencia, sin más datos; ZERPA, Carlos (1979): *Carlos Zerpa. Señora patria sea usted bienvenida. Video-performance* [folleto]. Caracas: Muestra de Video, Festival de Caracas.
- 17 *Ídem*.
- 18 Uno de los eventos en los que Zerpa recuerda haber repartido su cómic fue el Festival Juntos las Manos, llevado a cabo en la Plaza de la Urbanización Los Sauces, Valencia, Venezuela, del 3 al 5 de marzo de 1978, que incluyó muestras de diferentes manifestaciones artísticas. Aunque la publicación no estaba dirigida a una comunidad específica sino a un público amplio, admite que llegó principalmente a jóvenes vinculados al mundo del arte, la música y la escena del rock.
- 19 Correspondencia electrónica con el artista, 24 de febrero 2025. Zerpa menciona que el artista colombiano Jonier Marín integró esta publicación a uno de sus proyectos de arte correo.
- 20 Aquí es posible apreciar un juego de palabras entre los tomates enlatados y las series de televisión o “enlatados”, programas pregrabados (cómicos, de aventuras, policiales, dibujos animados, etcétera) que, por lo general, se compraban a otros países, principalmente Estados Unidos y México.
- 21 Para acceder al contenido completo ver: <https://carloszerpaestahistoriameparececonoc.blogspot.com/>
- 22 TREMONTI, Francisco (marzo, 1978): “La programación televisiva venezolana. Notas para un estudio crítico”. En: *Comunicación*, no. 17. Caracas: Centro Gumilla. Pp. 33-51.
- 23 BISBAL, Marcelino (febrero, 1979): “Opinión adulta sobre la televisión venezolana y los niños”. En: *Comunicación*, no. 21. Caracas: Centro Gumilla. P. 105.
- 24 *Ibidem*, pp. 101-112.
- 25 OTTOLINA, Renny (junio 22, 1980): “Juicio a la televisión venezolana”. En: *Resumen*, nº 346. Caracas.
- 26 RAMÍREZ, Mary Carmen (1999): “Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980”. En: *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Art. Pp. 66-67.
- 27 SHERMAN, Tom (junio-julio 1979): “Fantasia Video Plastica”. En: *Centerfold*, vol. 3, no. 5. Ontario: Arton’s Publishing Inc. Pp. 244-246.

SAND
TOBST
80
SANDPAPER

LISA DE
TRI-M-ITE
WETORDRY™
PAPEL

P240

estudios



**Como la IA está redefiniendo
el rol del estudiante
universitario**

Edixela Burgos
Gustavo Hernández

50
AÑOS

**ABSTRACT**

Key aspects of the knowledge society in the university environment are addressed, with emphasis on the context of the information age and artificial intelligence. It is argued that freedom of expression and democratization of knowledge are preconditions for the development of knowledge management strategies based on artificial intelligence and other emerging technologies.

Cómo la IA está redefiniendo el rol del estudiante universitario

EDIXELA BURGOS • GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Se abordan aspectos clave de la sociedad del conocimiento en el entorno universitario, poniendo énfasis en el contexto de la era de la información y la inteligencia artificial. Se sostiene que la libertad de expresión y la democratización del conocimiento son precondiciones para el desarrollo de estrategias de gestión del conocimiento fundadas en la inteligencia artificial y otras tecnologías emergentes.

INTRODUCCIÓN

La aceleración de la innovación tecnológica ha sido el impulsor de profundos cambios tanto en la esfera económica como en la educativa. La creciente globalización de los mercados y la desregulación financiera han dado paso a un nuevo orden económico caracterizado por la flexibilidad y la competitividad. En el ámbito educativo, las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) han revolucionado los procesos de enseñanza-aprendizaje, permitiendo una personalización del aprendizaje y una mayor interacción entre estudiantes y docentes.

Ambos procesos, impulsados por la tecnología, han redefinido los roles tradicionales y han generado nuevos desafíos y oportunidades en torno a estos asuntos que caracterizan el quehacer

educativo virtual como: la universidad 5.0 o la inteligencia artificial al servicio de la educación, la personalización algorítmica del aprendizaje, la promoción del trabajo colaborativo en redes sociales, el acceso a recursos educativos globales, la figura del tutor digital y de los prosumidores académicos, la necesidad de desarrollar competencias digitales en estudiantes y docentes, lo que ha redefinido los roles tradicionales dentro de las instituciones de educación superior.

Aunque las TIC son herramientas muy efectivas en el ámbito educativo, su uso incorrecto nos lleva a considerar una reflexión ciber-ética sobre varios temas de interés como: el ciber-plagio o el robo de ideas en línea, el respeto por la libertad intelectual y de pensamiento, los impedimentos basados en creencias que impiden que ciertas personas o grupos puedan acceder y uti-

ESTUDIOS

lizar volúmenes de datos (el big data); la seguridad de información personal, la honestidad en la investigación (que sea fiable, validada y contrastada), la necesidad de reportar el empleo de la IA en investigaciones.

Una de las ideas que sostenemos en este trabajo es que la sociedad del conocimiento requiere profesionales que sean capaces de pensar de forma crítica y creativa, así como de aplicar sus conocimientos para transformar la realidad. La educación superior juega un papel esencial en la formación de estos profesionales, proporcionándoles las herramientas necesarias para afrontar los desafíos del mundo actual.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS DE LA ERA DE LA INFORMACIÓN

A continuación, vamos a presentar diferentes enfoques teóricos sobre la sociedad actual, que se encuentra fuertemente influenciada por las redes sociales. Estos enfoques han sido propuestos por expertos como Daniel Bell, Alvin Toffler y Manuel Castells. El objetivo es introducir el tema del conocimiento profesional universitario en el contexto de la inteligencia artificial.

El concepto de *sociedad de la información* se remonta a la década de los setenta del siglo XX, cuando algunos autores vislumbraron el paso que se estaba dando de una sociedad industrial a una de servicios, y se comenzó a hablar de un cambio en la sociedad y en la economía. Autores como Daniel Bell (1991), esgrimieron argumentos que apuntaban al surgimiento de una sociedad posindustrial; se basaba en el hecho de que el sector principal de la economía de los países desarrollados había dejado de ser el sector secundario (la industria), para constituirse en el sector terciario (servicio).

En esta sociedad posindustrial, el sector dominante es el de los servicios que incluye actividades como educación, salud, turismo, finanzas y comunicaciones. Los recursos más importantes para el desarrollo económico y social son el conocimiento y la información. La economía se globaliza, con una mayor interconexión entre países y un aumento del comercio internacional. Se observa una disminución de la clase obrera industrial tradicional y un aumento de la clase media y

los profesionales del conocimiento. Se valora más la creatividad, la innovación y la flexibilidad. Además, se produce un rápido desarrollo de las TIC, la biotecnología y la nanotecnología.

El siguiente autor que trataremos, en términos generales, es Alvin Toffler, un futurista estadounidense conocido por predecir los cambios sociales y tecnológicos que transformarían el mundo. Sus libros *El shock del futuro* (1970), *La tercera ola* (1980) y *El cambio del poder* (1990) presentan las siguientes ideas principales:

1. La sociedad posindustrial se caracteriza por cambios sociales y tecnológicos acelerados, lo que conlleva incertidumbres y desafíos.
2. El conocimiento y la información son los recursos más importantes en esta sociedad.
3. La educación, la creatividad, la innovación, la gestión del conocimiento y la investigación son fundamentales en la sociedad del conocimiento.
4. El Tercer Entorno es un espacio virtual que surge con la aparición de tecnologías que permiten la interacción y el intercambio de información sin necesidad de estar físicamente presentes.
5. El uso de la tecnología amplía nuestros procesos mentales y fomenta la socialización del conocimiento.
6. La democracia electrónica implica el uso de tecnologías avanzadas para mejorar la participación ciudadana en la toma de decisiones.
7. Esta sociedad se caracteriza por una mayor interconexión y acceso a la información, lo que influye en la forma en que nos relacionamos y en cómo se ejerce el poder.

Manuel Castells (1998) en su obra *La era de la información* considera que asistimos a una “revolución tecnológica” sin precedentes en la historia de la humanidad, que está transformando nuestras comunidades y culturas. La sociedad industrial que marcó el siglo XX está derivando, a gran velocidad y con amplios efectos, en la sociedad de la información del siglo XXI. Asistimos a la emergencia de un nuevo sistema tecnoeconómico donde convergen de forma acelerada la microelectrónica, las telecomunicaciones, la radiodifusión, las multimedias y las TIC en un proceso que está generando “nuevos productos y servicios, así como nuevas formas de gestionar negocios y operaciones comerciales” (Castells, 1998: p. 27). De igual forma, el impacto de esta revolución tecnológica se evidencia en la nueva articu-

lación que se está dando entre la economía, el Estado y la sociedad.

Nos encontramos en presencia de una “... forma específica de organización social en la que la generación, proceso, y transmisión de información, se convierten en las principales fuentes de productividad y poder” (Castells, 1998: p. 21). Desde esta perspectiva, la información se constituye en el eje central para los procesos de innovación, cuyas implicaciones se reflejan no solamente en la organización y estructuración de las empresas sino también en la sociedad, especialmente, cuando se concibe la información como instrumento indispensable para la creación del conocimiento.

Este contexto también se vislumbra en la estructura económica global, ya que para Castells las empresas y organizaciones exitosas son aquellas que logran generar conocimientos y procesar la información; además son flexibles y recurren a la innovación para posicionarse eficazmente en los escenarios mundiales, es decir, saben traducir las señales del mercado, creando bienes a partir del procesamiento del conocimiento. En suma, lo antes expuesto se sitúa en la capacidad que tiene la mente humana –tal como lo plantea Castells (1998)– de constituirse en una fuerza productiva directa en el proceso de producción.

Así, los ordenadores, los sistemas de comunicación y la decodificación y programación genética son amplificadores y prolongaciones de la mente humana. Lo que pensamos y cómo pensamos queda expresado en bienes, servicios, producción material e intelectual, ya sea alimento, refugio, sistemas de transporte y comunicación, ordenadores, misiles, salud, educación o imágenes. (Castells, 1998: p. 62)

En síntesis, en esta nueva sociedad, la revolución tecnológica no se centra en la acumulación de información y conocimiento, sino que lo fundamental es cómo se utiliza dicha acumulación para la construcción de aparatos de conocimientos, especialmente en lo que supone el procesamiento de la información/comunicación sustentadas en la creatividad y en la innovación. Además que el desarrollo de estos procesos genera que los usuarios se puedan convertir no solo en

En síntesis, en esta nueva sociedad, la revolución tecnológica no se centra en la acumulación de información y conocimiento, sino que lo fundamental es cómo se utiliza dicha acumulación para la construcción de aparatos de conocimientos...

consumidores finales, sino también en creadores e innovadores de nuevos procesos.

UNA APROXIMACIÓN AL CONOCIMIENTO COMO CAPACIDAD SUBJETIVA DE LOS INDIVIDUOS

En las siguientes páginas examinaremos las perspectivas actuales sobre el conocimiento en la revolución tecnológica, centrándonos en las ideas presentadas por Ramírez en su obra *El conocimiento científico en la era de la información* (2006). Este autor sostiene que el conocimiento se refiere a las capacidades cognitivas y habilidades que poseen los profesionales universitarios para resolver problemas mediante su esfuerzo científico.

En el siglo pasado, el conocimiento científico era concebido como aquel en el cual los hombres y mujeres despersonalizaban sus conocimientos y los objetivaban en forma de enunciados, términos y argumentos. Desde la perspectiva de Ramírez (2006), lo que hoy en día se comprende por conocimiento científico –en la llamada sociedad del conocimiento–, se relaciona con la capacidad subjetiva de los individuos, más específicamente con la capacidad intelectual de los profesionales universitarios:

[...] para aprender e innovar en el ámbito de su actuación profesional, principalmente la que se adquiere valiéndose del esfuerzo científico. Al verlo de ese modo han introducido un cambio radical frente al contenido que se atribuía al concepto en el siglo pasado. Ello involucra una diferencia sustancial frente al modo general de entender el saber científico vigente durante el siglo pasado, ya que el conocimiento como discurso, sea este

ESTUDIOS

verbal o en la forma escrita, fue el concepto asumido por unanimidad en los círculos académicos, tanto por los pensadores positivistas, que lo entendieron como construcción gramatical formada con enunciados verificables o refutables, como por los adversarios críticos de esa razón positiva, que en sus diversas versiones lo entendían como exposición teórica, más o menos sistematizada, del saber de sentido común. (Ramírez, 2006: p. 191-192)

De esta forma, el conocimiento vendría a constituirse en habilidades y capacidades cognitivas que tienen las personas, más específicamente ese conocimiento se comprende como la información que las personas poseen en sus mentes, la cual ha sido subjetivada producto de ideas, interpretaciones, conceptos, entre otras. Una vez que esa información es procesada por los sujetos se convierte en conocimiento, y puede ser transmitida a través de múltiples contextos y formatos.

La capacidad de los profesionales universitarios se relaciona no solo con la producción y difusión de conocimientos, sino también con la facultad para resolver problemas. Cada profesional evalúa de acuerdo a sus capacidades intelectuales la forma más idónea para actuar sobre una realidad. Sabe lo que puede y debe hacer en una situación particular. Cuando el sujeto posee la capacidad intelectual de hacer lo que se debe y actúa de tal modo, termina potenciando a cada paso esa capacidad. (Ramírez). El profesional universitario debe desenvolverse con creatividad, innovación, desenvoltura y seguridad para actuar sobre lo social, de acuerdo al conocimiento que ha adquirido a través de su formación académica y profesional.

Tal como lo establece Ramírez (2006), este tipo de conocimiento incorpora un componente valorativo que aborda aspectos sobre cómo evaluar y actuar sobre la realidad; aspectos que desde la perspectiva positivista se subestimaba por considerar que la descripción de los hechos se debía asentar sobre factores epistémicos, hechos empíricos y razonamiento lógico. De ahí que el conocimiento considerado científico era aquel basado en la observación y verificación.

Es por ello que al colocar la capacidad profesional de resolver problemas en un primer lugar en el ranking del conocimiento científico, los teóricos de la

sociedad del conocimiento han producido un viraje de 180 grados. Para ellos ya no es el conocimiento de la realidad tal como es lo que interesa, sino, sobre todo, saber qué hacer frente a esa realidad que ha sido evaluada como problemática por el investigador. (Ramírez, 2006: p. 194)

Hoy en día, lo que se asume como conocimiento científico implica las capacidades que posee el profesional universitario para actuar estratégicamente en su realidad social, y transformarla en función de los saberes disponibles apprehendidos a lo largo de su vida. Es de resaltar que esos conocimientos son importantes en la medida que el sujeto pueda analizar su entorno desde la creatividad, innovación y en el proceso de aprender haciendo. De esta forma, tal como lo establece David y Fouray (2002), si bien aún la investigación formal puede seguir siendo el eje directriz de la producción del conocimiento, se considera que ese sistema de conocimientos se ha ampliado a nuevos actores y lugares. Los llamados innovadores permean toda la estructura de producción en campos como la salud y el ambiente. Aunado a ello, al ampliarse los ambientes de aprendizaje basados en la práctica, los sujetos pueden acceder al conocimiento en múltiples espacios, ya que las tecnologías ponen a disposición múltiples entornos con innumerables cúmulos de información, afectando notablemente la producción del conocimiento.

APRENDER A APRENDER, APRENDER HACIENDO Y LA CAPACIDAD DE INNOVACIÓN

En la llamada era de la información, la producción de conocimientos pasa necesariamente por la formación de un entorno innovador; es decir, desde la perspectiva de Castells (1998), los descubrimientos y sus aplicaciones se generan en un contexto de ensayo y error, de “aprender haciendo”; por supuesto esto implica que dichos entornos demandan centros de investigación, proveedores de servicios, redes de empresarios, entre otros, es decir, el contexto de innovación y producción de conocimientos en el siglo XXI requiere no solo de conocimientos científico-técnicos, sino también de instituciones, empresas y trabajo cualificado.

Lo esencial hoy en día, es que el “... conocimiento acumulado/desarrollado en mentes humanas tienen un extraordinario potencial de difusión más allá de esa fuente si encuentran la infraestructura tecnológica, el entorno organizativo y los recursos humanos para ser asimiladas y desarrolladas a través del proceso de aprender haciendo” (Castells, 1998: p. 166). En lo que respecta a los profesionales universitarios, se requiere que el manejo de ese conocimiento permita ser aplicado a un objetivo específico con la finalidad de solventar un problema que haya sido detectado en la realidad social.

En este sentido, Drucker (2002) sitúa a quienes trabajan con el conocimiento como un sector de punta en las sociedades actuales, especialmente porque son aquellos sujetos que producto de su educación superior formal promueven diferencias organizacionales, un aspecto vital para las economías cimentadas en el conocimiento y en los trabajadores universitarios altamente cualificados. Aunado a ello, debemos considerar la innovación como una actividad preponderante; al respecto David y Foray lo explican de la siguiente forma:

Los grandes adelantos suceden de dos maneras centrales: de la investigación formal y el trabajo independiente de desarrollo (es decir, “aislado” y “resguardado” de la producción regular de bienes y servicios) y del aprendizaje vinculado, en que los individuos aprenden por experiencia propia y que, como regla, pueden evaluar lo aprendido y refinar su práctica gracias a sus propias deducciones. Ésta puede ser una forma muy poderosa de producción de conocimiento en muchas profesiones. (David y Foray, 2002: p. 473)

Estas formas de aprender por cuenta propia fomentan las posibilidades para generar un mayor conocimiento, lo cual se evidencia en el aumento considerable de innovaciones, patentes, cimentados en tecnologías para el conocimiento, la producción y difusión de la información. Las tecnologías han sido primordiales para fomentar e impulsar las comunidades que se están formando alrededor del conocimiento, ya que la producción de nuevos conocimientos pasa necesariamente por su socialización y por la posibi-

lidad de intercambio y divulgación; en este contexto las TIC son usadas para difundir exponencialmente esos nuevos conocimientos.

En tal situación, la era de la información supone entornos educativos y laborales atravesados cada vez más por las lógicas de “aprender a aprender” y de “aprender haciendo”, incrementando con ello no solo los niveles de productividad en los contextos económicos, sino también potenciando los procesos educativos en lo que supone la creación de comunidades que fomenten y difundan conocimientos sustentados en la innovación y en la creatividad.

... Drucker (2002) sitúa a quienes trabajan con el conocimiento como un sector de punta en las sociedades actuales, especialmente porque son aquellos sujetos que producto de su educación superior formal promueven diferencias organizacionales, un aspecto vital para las economías cimentadas en el conocimiento y en los trabajadores universitarios altamente cualificados.

En estos escenarios, los trabajadores requieren no solo de destrezas y competencias adquiridas a través de su formación, sino también de habilidades para comprender los vertiginosos cambios que continuamente ocurren en la llamada sociedad del conocimiento. De ahí que los profesionales altamente cualificados deban redefinir sus capacidades en función de los vaivenes del mercado laboral, y a la vez deben ser capaces de utilizar sus conocimientos estratégicamente para la resolución de problemas en sociedades altamente complejas. Esto supone, desde la perspectiva de Castells, que los profesionales a lo largo de su vida realizarán cambios de profesión, efectuarán procesos de autoformación y ajustarán su conocimiento a las nuevas realidades.

ESTUDIOS

EL CHATGPT EN LA PRODUCCIÓN DE SABERES: UN GENIO QUE LO SABE TODO

ChatGPT es una herramienta de IA desarrollada por OpenAI (empresa fundada en 2015), hace su entrada en la escena pública a finales de 2022. Este sistema computacional logra interactuar con los usuarios a través de un chatbot, además posee la capacidad de responder con gran amplitud a preguntas y hacer seguimiento a consultas secundarias.

ChatGPT es un modelo de lenguaje que permite a las personas interactuar con una computadora de forma más natural y conversacional. GPT son las siglas de 'Generative Pre-trained Transformer' (Transformador Generativo Preentrenado) y es el nombre que recibe una familia de modelos de lenguaje natural desarrollados por la Inteligencia Artificial (IA) abierta. También se conoce como una forma de IA generativa por su capacidad para producir resultados originales. (Unesco, 2023: p.5)

El ChatGPT está basado en un modelo de lenguaje grande GPT-3 de OpenAI, lanzado en 2020 como uno de los modelos de lenguaje más sofisticados de IA que se hayan creado. Además es un modelo fundamental, ya que es el marco para las tres aplicaciones de OpenAI: ChatGPT, DALL-E y Codex. Para enero de 2023 ChatGPT se había convertido en la aplicación que más rápido había alcanzado los 100 millones de usuarios en apenas dos meses desde su lanzamiento (Curry, 2023).

En el ámbito educativo la adopción de ChatGPT no ha estado exenta de debates y controversia, en especial por las posturas antagónicas que giran alrededor de sus usos. Más allá de esto, es importante resaltar la investigación realizada por Walton Family Foundation en el mes de febrero de 2023, en la cual encuestaron a más de 2 mil profesores y estudiantes entre 12 y 17 años en Estados Unidos, para comprender cómo usan el programa de ChatGPT de OpenAI en sus aulas. Acá presentamos algunos resultados:

1. La mayoría de los profesores y muchos estudiantes ya utilizan ChatGPT para su trabajo. Una mayoría del 51 % de los docentes afirma utilizar ChatGPT, con un mayor uso entre los docentes negros (69 %) y latinos (69 %). Esto

incluye al 40 % de los docentes que lo usa semanalmente y al 10 % que lo usa casi todos los días.

2. Tres de cada diez profesores lo han utilizado para planificar lecciones (30 %), generar ideas creativas para las clases (30 %) y desarrollar conocimientos previos para lecciones y clases (27 %). Los profesores de secundaria y preparatoria tienen más probabilidades de haber utilizado ChatGPT para planificar lecciones (38 % y 35 %, respectivamente), generar ideas (38 % y 34 %) y desarrollar conocimientos previos (31 % y 34 %) que los profesores anteriores. –Profesores de educación infantil y primaria–.
3. Un tercio de los estudiantes de 12 a 17 años dice que ha usado ChatGPT en la escuela (33 %), incluido el 47 % de los de 12 a 14 años.
4. Aquellos que han usado ChatGPT creen que ha tenido un impacto positivo. Aquellos con experiencia con el programa de IA lo elogian abrumadoramente: el 88 % de los profesores y el 79 % de los estudiantes que han utilizado ChatGPT dicen que ha tenido un impacto positivo. Los profesores que no lo han utilizado son más propensos a decir que no ha tenido ningún impacto (44 %) que uno negativo (10 %). (Walton Family Foundation, 2023)

En este punto, nos resulta importante mencionar las funciones que pueden cumplir las aplicaciones del ChatGPT en la educación universitaria, para ello la Unesco (2023)¹ describe algunos posibles usos de esta aplicación en la enseñanza y el aprendizaje, así como en la investigación. (ver tabla 1)

Si bien, el sistema educativo considera las inmensas posibilidades que ofrece el ChatGPT para el proceso de enseñanza-aprendizaje, no deja de lado las perspectivas que alertan sobre la integridad académica en el uso de estas aplicaciones, en especial por los riesgos de plagios, sesgos y la elaboración de trabajos y ensayos que podrían ser creados en su totalidad por el ChatGPT, pero más allá de ello, se podría considerar que estas aplicaciones se van a constituir en eficientes asistentes de investigación y compañeros de estudio que ayudarían a gestionar de mejor forma la información y proporcionar diversas rutas que coadyuven en la gestión del conocimiento. Se trataría de he-

TABLA 1. APLICACIONES DE CHATGPT EN LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

Rol	Descripción	Ejemplo de aplicación
Motor de posibilidades	La IA genera formas alternativas de expresar una idea	Los estudiantes pueden escribir consultas en ChatGPT y utilizar la función. Regenerar respuesta para examinar respuestas alternativas.
Oponente socrático	La IA actúa como oponente para desarrollar ideas y argumentos	Los estudiantes pueden introducir mensajes en ChatGPT siguiendo la estructura de una conversación o debate. Los profesores pueden pedirles a los estudiantes que utilicen ChatGPT para preparar los debates.
Coach de colaboración	La IA ayuda a los grupos a investigar y resolver problemas juntos	Trabajando en grupo, los estudiantes pueden utilizar ChatGPT para buscar información que les permita completar tareas y trabajos.
Guía complementaria	La IA ayuda a los grupos a investigar y resolver problemas juntos	Trabajando en grupo, los estudiantes pueden utilizar ChatGPT para buscar información que les permita completar tareas y trabajos.
Tutor personal	La IA orienta a cada estudiante y le da información inmediata sobre sus progresos.	ChatGPT puede proporcionar comentarios personalizados a las y los estudiantes a partir de la información facilitada por ellos o por los profesores y/o las profesoras (por ejemplo, las notas de los exámenes).
Co-diseñador	La IA ayuda en todo el proceso de diseño	Los profesores pueden pedirle a ChatGPT ideas sobre el diseño o la actualización de un plan de estudios (por ejemplo, rúbricas para la evaluación) y/o centrarse en objetivos específicos (por ejemplo, cómo hacer que el plan de estudios sea más accesible).
Exploratorium	La IA proporciona herramientas para explorar e interpretar datos	Los profesores pueden proporcionar información básica a los estudiantes que escriben diferentes consultas en ChatGPT para saber más sobre el tema. ChatGPT puede utilizarse para apoyar el aprendizaje de idiomas.
Compañero de estudios	La IA ayuda al estudiante a reflexionar sobre el material de aprendizaje	Los estudiantes pueden explicarle a ChatGPT su nivel de comprensión actual y pedir apoyo para estudiar el material. ChatGPT también podría utilizarse para ayudar a las y los estudiantes a prepararse para otras tareas (por ejemplo, entrevistas de trabajo).
Motivador	La IA ofrece juegos y retos para ampliar el aprendizaje	Los profesores y estudiantes pueden pedirle a ChatGPT ideas de cómo ampliar el aprendizaje de las y los estudiantes después de proporcionar un resumen del nivel actual de sus conocimientos (por ejemplo, cuestionarios, ejercicios).
Evaluador dinámico	La IA proporciona a los educadores un perfil del conocimiento actual de cada estudiante	Los estudiantes pueden interactuar con ChatGPT en un diálogo de tipo tutorial y, a continuación, pedirle a ChatGPT que elabore un resumen de su estado actual de conocimientos para compartirlo con su profesor y/o profesora para su evaluación.

Fuente: Unesco, 2023.

herramientas complementarias para el sistema de enseñanza, pero jamás se pretende sustituir al docente, por el papel que este desempeña en el acompañamiento pedagógico.

Tenemos que utilizar estas herramientas, aprender a usarlas e incorporarlas en el aula. Debemos ser muy claros con los principios éticos que regulan el buen funcionamiento y uso de estas tecnologías, e incorporarlas de la misma manera en que hemos incorporado los correctores textuales, los

sistemas de traducción automática o las herramientas de retoque fotográfico. Las inteligencias artificiales generativas no tardarán en integrarse a muchas aplicaciones que ya utilizamos (Word, Photoshop, etc.). (Scolari, 2023)

Es fundamental para el uso de la IA y sus aplicaciones que se eduque y fomente el pensamiento crítico en los estudiantes-ciudadanos, ya que si bien el chatGPT puede ser un genio que responde a todo, es vital que aprendamos tam-

ESTUDIOS

bién a hacer preguntas, no solo las que nos exigen en los estudios o empleos, sino aquellas que cuestionan a la propia IA, se trata de usar todas nuestras capacidades analíticas y de reflexión para comprender los sesgos que existen con los algoritmos, por qué ciertas plataformas de búsqueda priorizan unos contenidos sobre otros, al punto de invisibilizarlos, por ello se insiste en la formación de un pensamiento crítico.

LIBERTAD DE COMUNICAR ES SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO UNIVERSITARIO

Desde nuestra perspectiva, nos apoyamos en la epistemología de Antonio Pasquali (2007) para respaldar la idea de que es crucial promover la *libertad de comunicación* en la gestión del conocimiento. Esto implica dar espacio al diálogo, a la conciliación de opiniones opuestas, al consenso genuino y a las nuevas ideas como base para la toma de decisiones en el ámbito democrático.

No basta con la *libertad de expresión*, es decir, la opinión o la información académica en una sola dirección. Es necesario el diálogo, el intercambio del saber de manera crítica y reflexiva para generar nuevos conocimientos en el contexto de una sociedad en red.

La libertad de comunicación implica reconocer que tanto el emisor como el receptor tienen igual participación en la producción y transferencia del conocimiento en las universidades. El objetivo de esta libertad es que la comunicación se convierta en el paradigma que auténticamente promueva la democratización del conocimiento. No basta con la *libertad de expresión*, es decir, la opinión o la información académica en una sola dirección. Es necesario el diálogo, el intercambio del saber de manera crítica y reflexiva para generar nuevos conocimientos en el contexto de una sociedad en red.

Otros aspectos a considerar en la *libertad de comunicación* de Pasquali (2007), en el ámbito universitario son los siguientes:

1. La capacidad de comunicarnos libremente es un atributo fundamental de la naturaleza racional humana. Es una necesidad moral básica para interactuar con otros, y solo más adelante, debido a la complejidad de la convivencia, adquiere implicaciones políticas y jurídicas.
2. Siempre que haya avances tecnológicos en las comunicaciones, en teoría, se incrementará la libertad para comunicarnos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el uso de estas tecnologías por parte de las autoridades puede alterar esta ecuación y limitar la libertad de comunicación.
3. La libertad de expresión está cada vez más vinculada a la posibilidad de comunicarnos a través de diversos medios. En otras palabras, nuestra capacidad de expresarnos libremente depende cada vez más de nuestra libertad para comunicarnos efectivamente.
4. El conocimiento se genera cuando somos capaces de establecer conexiones entre nuestra experiencia cultural y la realidad. Evitando entrar en aspectos filosóficos, esta premisa nos lleva a considerar un tipo de conocimiento que adquiere significado a través de las interacciones sociales, cognitivas y tecnológicas. Un concepto se vuelve significativo para nosotros cuando somos capaces de relacionarlo con una amplia gama de referentes que provienen de nuestra historia de vida, nuestro sentido común y nuestra educación intelectual, moral y espiritual.
5. Es innegable que la comunicación es fundamental para la existencia de una comunidad y que cualquier cambio en el comportamiento comunicativo de un grupo social tiene un impacto en cómo percibimos, sentimos y tratamos a los demás, así como en el modelo de comunidad que existe. Cuando hablamos de comunicación e información, estamos hablando directamente de la esencia de la comunidad y las relaciones humanas. Es importante destacar que la sociedad de la comunicación y la sociedad de la información no son lo mismo. En la sociedad de la comunicación, se valora la diversidad cultural y la pluralidad en la transferencia de conocimiento. En cambio, en la sociedad de la información prevalece la

prescripción de ideas, paradigmas y creencias en una sola dirección, sin la posibilidad de refutarlas o reafirmarlas.

6. El enfoque científico de la *libertad de comunicación* adquiere verdadero significado en la investigación cuando nos equipamos con una amplia variedad de teorías y conceptos que nos permiten comprender la realidad de manera completa y organizada. Sin embargo, no es suficiente con cuestionar constantemente la producción científica para evitar caer en la normalidad de la ciencia, esto es, aceptar de manera automática las tesis científicas sin analizarlas críticamente. También es necesario proponer alternativas que contribuyan al mejoramiento de la sociedad, sin pretender transformar el mundo por completo, pero sí fortaleciendo las relaciones humanas a través de investigaciones. Además, es importante reconocer que la ciencia también involucra emociones, pasión, creatividad, intuición y una sólida base teórica, lo que nos permite pensar en la comunicación desde la sensibilidad, el amor y las relaciones con los demás. Es fundamental evaluar las fortalezas y debilidades de nuestros argumentos para mejorar nuestros proyectos en beneficio colectivo. Por último, el pensamiento comunicacional requiere distanciarse de nuestras ideas para evaluar si estamos razonando correctamente en función de la realidad, asegurándonos de que nuestros planteamientos sean relevantes y estén fundamentados en la práctica.
7. La garantía de la libertad de comunicación se logra a través de la implementación de un *código deontológico* en la investigación universitaria. Según Pasquali (2007), estos códigos tienen ciertas características. En muchos casos, estos códigos deontológicos son una combinación de preceptos inteligentes que promueven la autoestima profesional, el buen ejercicio de la actividad y el respeto hacia los beneficiarios de dicha actividad. Es fundamental que las comunidades científicas y académicas mantengan una postura ética y deontológica en sus investigaciones. Esto implica evitar cualquier forma de deshonestidad que pueda comprometer la integridad de la reflexión y la práctica investigativa, así como los

intereses y libertades del grupo. Es responsabilidad de los investigadores conocer los aspectos metodológicos de las diversas formas de investigación, ya sea documental, experimental o de campo. Cualquier decisión tomada en relación a los paradigmas científicos implica consideraciones éticas, morales y deontológicas. Lamentablemente, en ocasiones se observa que algunos trabajos no informan a la comunidad sobre sus resultados, alcances, limitaciones y alternativas. Esta falta de transparencia y divulgación va en contra de los principios deontológicos, y demuestra una actitud oportunista y utilitaria. Además, existen estudios que no siguen adecuadamente los protocolos de investigación, y no los aplican de manera coherente en el ámbito de la comunicación. Esto puede llevar a la producción de datos alterados o poco confiables. También es preocupante el aumento del plagio de ideas, facilitado por el acceso a la información en Internet, lo que pone en duda la honestidad de los investigadores.

En la sociedad de la comunicación, se valora la diversidad cultural y la pluralidad en la transferencia de conocimiento. En cambio, en la sociedad de la información prevalece la prescripción de ideas, paradigmas y creencias en una sola dirección, sin la posibilidad de refutarlas o reafirmarlas.

8. La distinción entre expresión y comunicación es un aspecto importante a considerar en el contexto de la libertad de expresión. Es crucial evitar la ambigüedad o la identificación equivocada cuando usamos los verbos “expresar” y “comunicar”. Expresar implica manifestar, externalizar o sacar hacia afuera algo, mientras que comunicar implica hacer partícipes a otros de esa manifestación externa. En términos simples, expresamos nuestras ideas o sentimientos de manera individual, pero la comunicación implica establecer una conexión con otros, estableciendo una relación

ESTUDIOS

intersubjetiva y convirtiendo lo expresado en un mensaje que puede ser comprendido por otros. Esta distinción nos ayuda a comprender la importancia de la comunicación como un proceso que va más allá de la mera expresión individual y que involucra la interacción y la conexión con los demás.

9. Finalmente, otro requisito fundamental para que exista una sociedad de la comunicación es que el valor de la libertad esté presente en el proceso de comunicación tanto a nivel individual como colectivo, ya sea en interacciones personales o en la comunicación a gran escala, especialmente a través de medios digitales. Esto significa que la libertad de comunicación se hace evidente en la práctica cuando los ciudadanos tienen garantizado el acceso y la participación en un conjunto de libertades que solo se pueden experimentar en una democracia. Pasquali (2007) identifica seis tipos de libertades que operan en las relaciones entre individuos: el libre acceso a fuentes de información públicas y privadas, la libre recepción de mensajes de cualquier origen, la libre elección de un código expresivo, la libre elección de un canal de comunicación, la libre delimitación de los receptores de los mensajes y la libre elección de los contenidos o mensajes a transmitir. Estas libertades son esenciales y fundamentales en el proceso de comunicación.

A MODO DE CIERRE

La concepción del conocimiento que se había forjado en el siglo XX ha sufrido drásticas transformaciones, ya que el saber científico se edificó como una realidad discursiva constituida sobre enunciados verificables o refutables. Hoy en día se considera que existen múltiples maneras de construir el conocimiento y acceder a él. La forma como entendemos el conocimiento en el siglo XXI se relaciona con las capacidades cognitivas y subjetivas de los trabajadores profesionales; en ellos recae el peso de la producción, socialización e innovación del conocimiento.

Por supuesto, ya no hablamos de las comunidades científicas del siglo XX, en las cuales la producción y socialización del conocimiento se circunscribía a un episteme positivista, sino nos

referimos a nuevas comunidades conformadas por profesionales, innovadores y sujetos no especializados, los cuales comparten, documentan y comunican informaciones que luego serán transformadas en conocimientos. Estas nuevas formas de construcción colaborativa del conocimiento se constituye en un hito significativo que implica mayores niveles de innovación y creación, con sus correspondientes impactos en los diversos órdenes de la vida social.

Hoy en día, el esfuerzo científico se comprende desde la perspectiva del desempeño profesional en el sentido que los profesionales universitarios utilizan sus capacidades cognoscitivas e intelectuales para producir el conocimiento que, de esta forma, vendría a ser el resultado de la sabiduría del profesional universitario quien, formado científicamente, debe asumir un papel protagónico –en términos dialógicos– en su relación con los restantes actores sociales. El proceso del conocimiento en los actuales tiempos significa que la formación profesional debe proveer al sujeto, en un principio, la capacidad para actuar creativamente y realizar propuestas teóricas y epistemológicas sobre la mejor forma para lograr un objetivo y transformar la realidad social. En suma, las perspectivas teóricas que nos hablan sobre la sociedad del conocimiento sitúan al profesional universitario o trabajador del conocimiento (Drucker), como aquel individuo especializado en amplios campos de trabajo y que con sus capacidades y habilidades cognoscitivas, puede realizar aportes a la sociedad. El conocimiento científico, por lo tanto, se comprende como habilidades, destrezas y capacidades que poseen los profesionales para enfrentar con creatividad e innovación los desafíos de la realidad social.

EDIXELA BURGOS

Doctora en Ciencias Sociales de la UCV (2020). Profesora asociado adscrita al Instituto de Investigaciones de la Comunicación y de la Información (IDICI-UCAB) desde el año 2019. Profesora asociado en la Escuela de Sociología (FaCES-UCV).

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad Central de Venezuela. Profesor titular de la UCV. Director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación y de la Información (IDICI-UCAB) desde 2018. Miembro de la revista *Comunicación* desde 1987.

RAMÍREZ C., R. (Julio-diciembre, 2006): “El conocimiento científico en la era de la información”. En: *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, Vol. XII, No. 2. Pp. 185-198.

SONNTAG, H. y ARENAS, N. (1995): *Lo global, lo local, lo híbrido*. UNESCO. Gestión de transformaciones sociales (MOST), documentos de debate N° 6.

SCOLARI, C. (2023): *No hay que prohibir las inteligencias artificiales generativas, hay que explicarlas: Carlos Scolari / Entrevistado por Luis San Martín Arzola*. Inteligencia Artificial Colombia. <https://ia-colombia.co/no-hay-que-prohibir-las-inteligencias-artificiales-generativas-hay-que-explicarlas-carlos-scolari/>

TOFFLER, A. (1980): *La tercera ola*. Editorial Plaza& Janes.

Walton Family Foundation. (1 de marzo de 2023): Teachers and students embrace ChatGPT for education. Walton Family Foundation. <https://www.waltonfamilyfoundation.org/learning/teachers-and-students-embrace-chat-gpt-for-education>

Notas

- 1 Las funciones y descripciones fueron creadas por Mike Sharples (Profesor Emérito de Tecnología Educativa, Open University, Reino Unido) y se reproducen con autorización. Los ejemplos de aplicación fueron ideados por el IESALC de la Unesco y también se basan en sugerencias de Ronald Knust Graichen (Consultor en Educación, Países Bajos) publicadas en <https://eduteka.icesi.edu.co/articulos/KNUST-como-usar-chatGPT-en-el-aula>

Referencias

BELL, D. (1991): *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Editorial.

BURGOS, E. y HERNÁNDEZ D., G. (2021): La moral del comunicar de Antonio Pasquali. En: revista *Temas de Comunicación*, N-43. Pp. 84-93.

CASTELLS, M. (1998): *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La Sociedad Red. vol. I*. Editorial Alianza.

(2001): *La galaxia internet*. Editorial Plaza& Janes.

CURRY, D. (15 de mayo de 2023): “Home app data ChatGPT revenue and usage statistics (2023)”. En: *Business of Apps*. <https://www.businessofapps.com/data/chatgpt-statistics/>

DRUCKER, P. (2002): *La gerencia en la sociedad futura*. Editorial Norma.

DAVID, P. y FOURAY, D. (Junio, 2002): “Fundamentos económicos de la sociedad del conocimiento”. En: *Revista Comercio Exterior*, Vol. 52, N° 6. Pp. 472-490.

PASQUALI, A. (2007): *Comprender la comunicación*. Gedisa.

(2011): *La comunicación mundo: releer un mundo transfigurado por las comunicaciones*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.



hablemos



Una conversación sobre
el arte y la violencia

Sofía Avendaño / Victoria Velutini

50
AÑOS

HABLEMOS



Una conversación sobre el arte y la violencia

SOFÍA AVENDAÑO • VICTORIA VELUTINI

El Grupo Discusiones es una agrupación conformada por los académicos María Elena Ramos, Rodolfo Izaguirre, Ariel Jiménez, Diana Arismendi, Félix Suazo y Rafael Castillo Zapata, y que, durante años, se dedicó al análisis y estudio de diferentes manifestaciones artísticas. Los frutos de este trabajo eran presentados en foros realizados en diferentes espacios del país. Ahora, bajo el enfoque de la violencia y su presencia en el arte, el Grupo Discusiones se reúne una vez más para presentar un libro en donde se aborda la relación de la violencia con las artes plásticas, la literatura, la música y el cine. Tras su publicación, las autoras del presente Hablemos realizaron una entrevista en donde dialogaron con los integrantes del Grupo Discusiones sobre el tema en cuestión.

La violencia y el arte, dos concepciones que parecen polos opuestos, pero que convergen mucho más de lo esperado. Del choque entre ambas, hemos aprendido, nace un producto ambiguo, lleno de riqueza y abierto a las interpretaciones, propio de la subjetividad que caracteriza a las expresiones artísticas. Los contrastes son el espacio en el que el discurso adquiere mayor valor, pertenezca al ámbito que sea. La labor de observación de ese ojo sensible hace que lo cotidiano pueda transformarse en un objeto estético, cargado de sentido.

En vista de la publicación del libro *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia* (2024), del Grupo Discusiones, publicado por abediciones, editorial de la Universidad Católica Andrés Be-

llo, y coordinado por María Elena Ramos, hemos preparado una serie de preguntas que nacen desde la curiosidad y la preocupación por estas dimensiones que nos rodean constantemente, y nos hacen cuestionarnos respecto a la vivencia pasada, actual y futura. Con este objetivo mantuvimos múltiples encuentros con los autores del libro, es decir, María Elena Ramos (MER), Ariel Jiménez (AJ), Félix Suazo (FS), Rafael Castillo Zapata (RCZ), Diana Arismendi (DA) y Rodolfo Izaguirre (RI); encuentros que se fundamentaron en conversaciones amenas, pero llenas de un aire solemne, de posturas que encuentran la luz en la oscuridad.

A continuación, el encuentro con el Grupo Discusiones.

HABLEMOS

—**Antes de hablar de la violencia quizá lo más importante sea conocer al grupo que abordó dicho tema ¿Cómo nace el Grupo Discusiones?**

—MER: Nace a partir de una iniciativa que se da en la fundación Cisneros en el año 2010. La iniciativa consistía en viajar a varias partes del país, universidades e instituciones culturales, para llevar a cabo discusiones sobre el arte.

Las dos primeras ediciones las coordinó Ariel Jimenez y a partir de la tercera yo asumí la coordinación académica. Cuando arrancamos *Discusiones 5* fue en abril de 2019 y fue la primera presentación en la UCAB, teníamos fecha para ir a la Metropolitana, pero llegó la pandemia y eso cambió todo...

Un poco después de la presentación en la UCAB, la fundación Cisneros decidió irse del país, entonces nos tocó a nosotros ver si ese era el final o no, y fue entonces cuando nació el Grupo Discusiones. Me quedé a cargo del proyecto y con el tema de la pandemia era muy difícil trasladarnos como era la costumbre de la iniciativa. Afortunadamente, después de ese primer encuentro en la UCAB recibimos la oferta de publicar un libro y nos enfocamos en escribirlo.



Ariel Jiménez

—**¿Qué es el arte para ustedes?**

—MER: Esa es una de las preguntas más difíciles... Para mí es algo fundamental. Algo que te hace mejor, que te hace sentir más las cosas, te hace más consciente de la vida y en casos como el del libro, en donde hablamos de la violencia, esto es muy importante. Muchas veces las personas creen que la violencia es lo que vemos

en los periódicos, pero desde el pensamiento artístico puedes ver que es algo mucho más profundo que eso, es algo que no es normal y que no tiene porqué ser parte de la vida diaria de las personas, pero la verdad es que no podemos evadirla porque incluso cuando hablamos de una escultura, vemos que hay un proceso de violencia que le da forma a la piedra. Hay muchas obras de arte que inician por la destrucción de algo. Hay una construcción en base a la transformación violenta de las cosas.

—**¿Dirían, entonces, que las crisis ayudan a enriquecer el quehacer artístico?**

—AJ: Yo creo que sí. Es como cuando un músico ruso una vez dijo que la música crecía en su país, igual que una flor hermosa en un terreno seco y árido. De la dificultad, saca su belleza. Es decir, el arte en momentos de crisis y dolor se alimenta...

—RI: Y es que el quehacer artístico arrastra consigo una buena dosis de pasión y ya sabemos que pasión significa crisis y dolor. Se habla de Pasión de Cristo dando por sentado su estado de crisis personal. Ocurre lo mismo con el artista cuando está en plena creación de su obra.

—**Se puede generar arte sin haber pasado por la violencia o por el dolor?**

—RI: Para determinar si el dolor forma o no a un artista habría que determinar a qué clase de dolor nos referimos. Pongamos por caso la obra de Miró ajena a la tragedia, pero ignoramos si en la complejidad del universo interior del pintor catalán se movían fuerzas contrarias como las que atormentaban a Vincent van Gogh y se expresaban en los agónicos trazos de sus pinturas. La violencia nos espera a la vuelta de la esquina, pero se ha apoderado incluso del arte contemporáneo, de la estética y, aún más, hasta de la propia ética que creíamos a salvo.

—DA: La respuesta es que yo no creo que nadie haya dejado de experimentar dolor, quizá muchos hemos tenido la suerte de no vivir una violencia demasiado dura, demasiado personal, pero el dolor es una condición de la realidad de la vida, el dolor puede venir de la pérdida de un ser querido o venir, en el caso de los venezolanos en este momento, del hecho de tener que emi-



Diana Arismendi



Rafael Castillo Zapata

grar... Creo que la respuesta es que el arte viene de una vivencia de la violencia que empuja la creación de una obra.

—RCZ: Bueno, por mi experiencia sé que el arte nace como una necesidad de canalizar los sufrimientos, las penalidades, los fracasos y una serie de cosas negativas que todos hemos vivido... pero bueno, también supongo que hay arte que nace de la felicidad, pero creo que es más raro. Uno no necesita celebrar la plenitud, no necesitas elaborar el gozo porque la felicidad es la felicidad y lo que vives lo vives plenamente, pero lo que necesitas elaborar formalmente, cívicamente, darle sentido a través de las imágenes, es precisamente lo que te supera, lo que no puedes controlar, aquello que te espanta o te duele...

—**Pensemos entonces en el caso muy concreto de Tolstói. Él realmente buscó el dolor para crear, es decir, se sumergió en ese estado porque creía que esa era la única manera de llegar a la verdad, entonces, ¿la escritura también se convierte un poco en eso, en la búsqueda del dolor para llegar a lo cierto?**

—RCZ: Sí, pero digamos que yo nunca me he puesto a escribir para buscar el dolor, lo hago para huir de él. El lenguaje es el lugar de toda la experiencia. Incluye tanto la felicidad como la angustia y todas las pasiones oscuras. El inconsciente habla siempre en la escritura. La experiencia del arte es que hace hablar lo que no habla corrientemente, y por eso es arte. En música, en pintura, en donde sea, ¿verdad?

—DA: Estoy de acuerdo.

—RCZ: Y a veces lo que habla es lo más oscuro, lo que uno ni siquiera sabe que está dentro de uno, y sale, en el momento menos esperado. Cuando se habla de musa, bueno, la musa es una escaramuza con los propios fantasmas. Nos viene una oleada de sentimientos que no estábamos esperando, los enfrentamos y vemos qué hacemos con ellos para que no nos destruyan, y bueno... Algunos tenemos la capacidad de canalizarlo mediante las imágenes, mediante la música, mediante la poesía, mediante la escultura, la fotografía, la danza, todas las artes que son sistemas de expresión.

—**¿Creen que el artista es mucho más sensible que cualquier otro individuo para captar emociones fuertes como el dolor? O sea, ¿lo vive de una manera más intensa?**

—DA: Yo voy a contestar con cuidado porque creo que no es necesariamente que el artista es más sensible, pero los artistas tenemos una ventaja: que podemos traducirlo, que podemos decantarlo, que podemos tamizarlo. Hay artistas a quienes lo social y la realidad no les afecta en su búsqueda porque su búsqueda es bien abstracta, pero tenemos otros en los que la realidad nos pega, y no es que seamos más sensibles, sino que tenemos esa herramienta para interpretarlo, reinterpretarlo, expresarlo, convertirlo en una obra de arte cuya génesis está en ese hecho de la violencia.

—**Ahora, ¿cómo puedes encontrar lo estético e incluso cómo puedes encontrar algo be-**

HABLEMOS

llo o hermoso cuando su origen y/o inspiración es algo tan monstruoso y oscuro como, por ejemplo, un evento como el Holocausto?

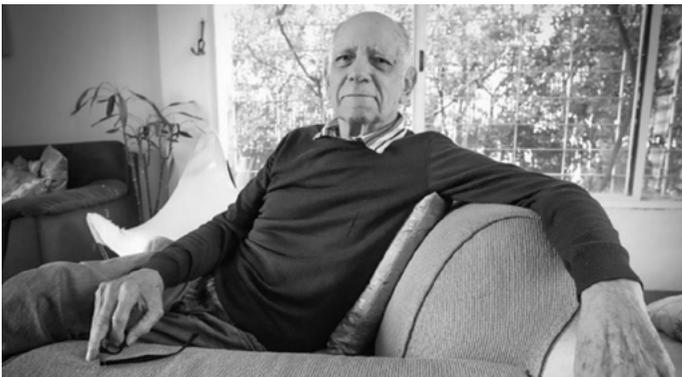
—DA: Bueno, yo puedo hablar en primera persona. Yo escribí una obra que se estrenó en el año 2015, la escribí en el año 2014 para conmemorar el 70 aniversario del Holocausto, una obra que se llama *In Memoriam* y bueno, está totalmente permeada de eso. Tú en tu pregunta elaborabas la búsqueda de la belleza y mi reacción inmediata fue que no es belleza lo que se busca, pero la belleza no es toda luminosa, no tiene porqué serlo. La belleza no es alegre. Yo creo que entre belleza, emoción y percepción hay una conexión tremenda. Yo no buscaba belleza cuando escribí la obra. De hecho, fue una obra que sufrí enormemente al componerla porque la viví y me dejó dos años en silencio. Yo no me di cuenta, hasta que escribí la otra obra, que llevaba dos años sin componer, eso no me había pasado nunca, y me di cuenta de que había quedado exhausta a un punto que no tenía más nada que decir. La obra está estructurada en tres movimientos y los textos están tratados en forma distinta, y en el último movimiento yo traté de hacer una reconciliación con la vida y con lo que pasó allí. Los dos primeros movimientos son muy densos a nivel de texto, y el tercero es simplemente una lista con los nombres y apellidos de todos los sobrevivientes del Holocausto que vinieron a hacer vida en Venezuela. Entonces, allí hay una luminosidad porque ellos lograron transformar el horror que vivieron y lograron rehacer su vida o hacer su vida, y olvidar, en muchos casos enterrar, el horror que vivieron. Fue una manera de equilibrar la música y que no fuera realmente terrible, porque el Holocausto no se acabó el día que abrieron la cárcel, ni se

acabó el día que murió el último que murió allí, el Holocausto se lo llevaron los sobrevivientes consigo y se encargaron de hacer historia de eso, y de que hubiera un aprendizaje: prohibido olvidar. Esa frase que se usa en tantas circunstancias tenebrosas ¿no? Entonces, su pregunta me hizo pensar en una belleza que no necesariamente es luminosa, y es que puede haber belleza en lo oscuro.

—En línea con eso, si el arte puede mostrar lo oscuros y perversos que podemos ser los seres humanos ¿por qué nosotros como espectadores la consumimos? ¿por qué acudimos a la violencia?

—RI: En lo referente al cine, que creo que es una de las ramas del arte que más pone en evidencia la relación que tenemos con el consumo de lo violento, estimo que es comprensible que haya invadido a la cinematografía global porque la violencia, para bien o para mal, es signo de nuestro desatinado tiempo impredecible y el cine no es más que el espejo stendhaliano puesto a la orilla del camino.

—FS: Otra cosa, cuando vemos en el cine, en la fotografía y en la música, determinados pasajes



Rodolfo Izaguirre



Feliz Suazo



María Elena Ramos

dedicados a la violencia, estos usualmente lo que hacen es reflejar cómo la vida del hombre siempre está llena de cosas y vivencias de alto nivel dramático, que siempre hay un conflicto, que por naturaleza es violento, y también siempre hay un desenlace. Es entonces cuando se puede encontrar el mensaje. Yo siempre recuerdo a Anna Frank y sus cartas. Sus vivencias son un ejemplo de cómo el individuo puede crecer incluso en medio de lo más oscuro que ha vivido la humanidad. Por eso lo consumimos, porque nos da esperanza.

—AJ: Nos lleva a la catarsis. Ayuda al espectador a liberarse y a protegerse simbólicamente. Esto es fundamental.

—Ya para culminar, hay una frase en el ensayo de Maria Elena que nos gustaría saber qué significa para ustedes, es una de Freud que dice que “... todo aquello que impulsa la evolución cultural, actúa contra la guerra”.

—MER: Ese es un contexto de un libro que recomiendo leer, es un pequeño ensayo llamado *¿Por qué la guerra?* Es una respuesta larga, pero Freud dice que hay una pulsión de envidia por una parte, pero es mucho más complejo que eso. Es necesario leer ese libro... Ahora la frase, parte de lo que puede evitar la guerra es convertir al ser humano en alguien mucho más sensible y eso es lo que busca el arte.

Los antiguos tenían tres pilares: la verdad, el bien y la belleza, pero resulta que la verdad y el bien no pueden verse sino a través de situaciones indirectas. La belleza sí se ve, y podemos cambiar esta palabra por “arte” que puede ser bello o no, y resulta que el bien y la verdad, a veces maltratados, pueden mostrarse en el arte porque puede captar la esencia de las cosas.

—FS: A mí me hace pensar en una frase que planteó Walter Benjamin cuando dijo que todo documento de cultura era un testimonio de la barbarie. No obstante sí creo que el arte nos alejará de la guerra porque nos ayuda a la comprensión del mundo desde una perspectiva más profunda del blanco y negro, pues es más flexible.

—AJ: El problema es que quienes manejan las artes, no acostumbran verlo así.

SOFÍA AVENDAÑO

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Profesora de pregrado en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB.

VICTORIA VELUTINI

Tesista de la Escuela de Letras de la UCAB.



GRUPO DISCUSIONES

María Elena Ramos: crítico, investigadora y docente de artes visuales. Licenciada en Comunicación Social (Universidad Católica Andrés Bello), con estudios de maestría y doctorado en Filosofía (Universidad Simón Bolívar).

Ariel Jiménez: curador independiente e historiador del arte. Estudió Historia del Arte y Arqueología en la Universidad de la Sorbona de París.

Diana Arismendi: compositora venezolana de música clásica. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta y, posteriormente, realizó una maestría en Música en Composición y Música Latinoamericana en la Universidad Católica de América.

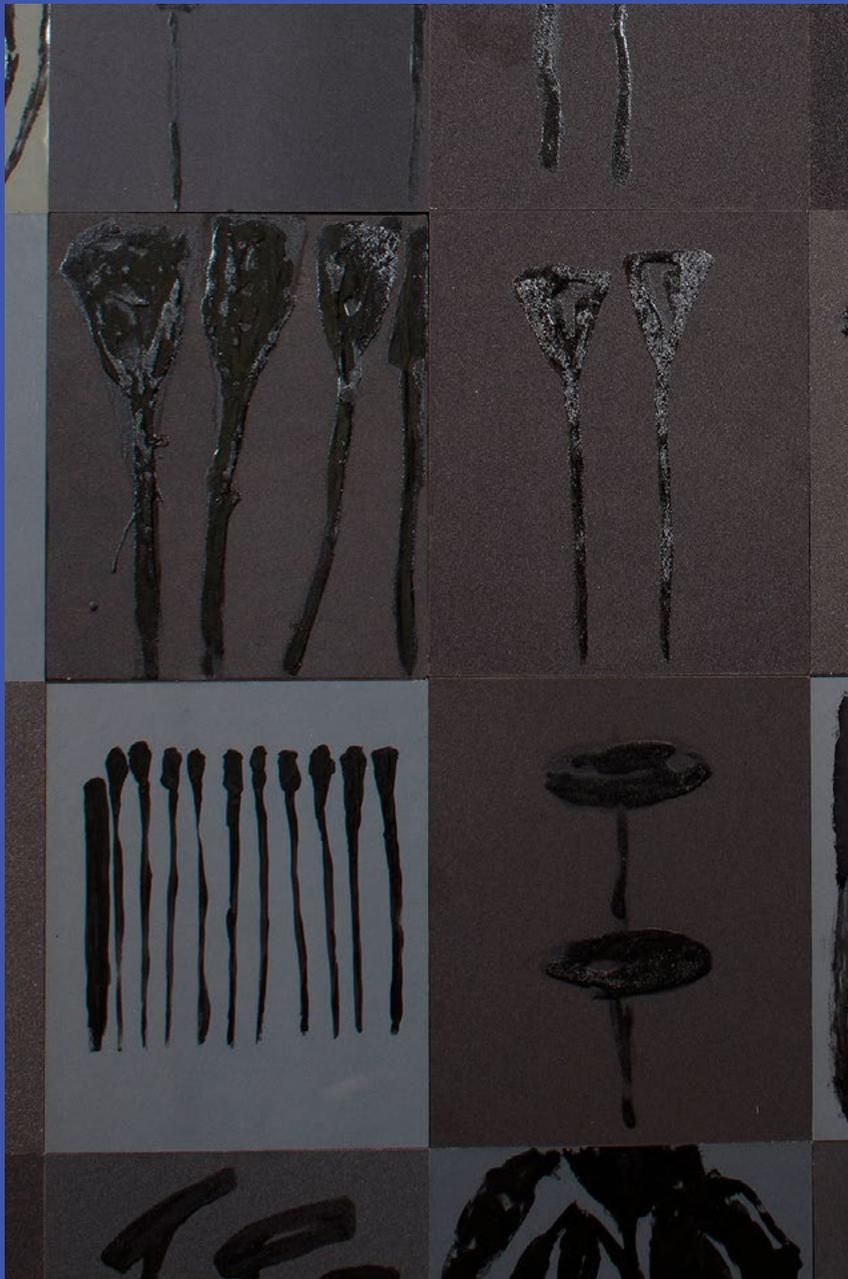
Félix Suazo: profesor, crítico de arte, investigador y curador. Se graduó en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1990 y en 2003 recibió una maestría en Museología de la Universidad de Valladolid, España.

Rafael Castillo Zapata: escritor, poeta, ensayista, crítico y artista visual venezolano. Doctor en Letras por la Universidad Simón Bolívar.

Rodolfo Izaguirre: ensayista y crítico cinematográfico venezolano.



documento



La filosofía en la nueva era tecnológica

Rafael Tomás Caldera

Diálogo entre un profesor y un alumno de Filosofía en torno a sus barreras y posibilidades

Gustavo García Chacón

50
AÑOS

DOCUMENTO



La Filosofía en la nueva era tecnológica

RAFAEL TOMÁS CALDERA

El martes 2 de abril de este año, en el auditorio Guido Arnal del campus de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) de Montalbán, el doctor en Filosofía, académico e investigador venezolano Rafael Tomás Caldera dictó la lección inaugural para los posgrados en Filosofía de la UCAB. Su conferencia lleva por título *La Filosofía en la nueva era tecnológica*. Aquí ofrecemos su disertación cuyo planteamiento central es “... que la humanidad se encuentra en los inicios de un nuevo periodo, en el que la experiencia primaria de lo real es sustituida por una realidad segunda”. Y plantea esta idea porque estas tecnologías, ya no tan nuevas, “... han provocado un cambio radical en la estructura sobre la cual se apoya la vida cotidiana”.

1

De diversos modos se nos anuncia que hemos entrado en una nueva era, cuyos rasgos dominantes, y su posible amplitud, no acabamos de vislumbrar. Todo comenzó, podemos decir, con la aparición de *Internet* y la *World Wide Web*, hacia los años noventa del siglo pasado. Sin duda, muchos elementos prepararon este surgimiento, con lo cual habríamos de anticipar las fechas de inicio —¿no ocurre casi siempre así en historia?— pero puede tomarse como referencia inequívoca la constitución de la Red.

En efecto, con ella se inicia un periodo nuevo en la historia humana en la medida en que ha provocado un cambio radical en la estructura sobre la cual se apoya la vida cotidiana. No solo

ha podido hablarse con propiedad de “países que funcionan sobre Internet”, sino que ya hace tiempo hemos asistido a ciberataques en gran escala, que han paralizado por días enteros la vida de una nación. Así le ocurrió a Estonia, castigada por *hackers* rusos, que lograron afectar los múltiples servicios informatizados de ese país. Pero no es necesario abundar en ello. Solo lo mencionamos para subrayar cómo, en verdad, ha cambiado —y sigue en proceso de cambio, hacia nuevos ambientes— la infraestructura de la actividad humana.

Entre lo mucho que se ha señalado como efecto de este cambio se encuentran dos que merecen particular mención. Ellos son, primero, la instauración de una especial simultaneidad e inmediatez —abolición del espacio y el tiempo, dicen al-

DOCUMENTO

gunos—, que modifica las relaciones humanas. Aparte del mayor y más frecuente contacto con parientes y amigos, residenciados en diversos lugares, asistimos en tiempo real a los acontecimientos más disímiles, que ocurren en cualquier rincón del planeta, con su efecto sobre nuestra conciencia y nuestra afectividad. Ante eso, ¿cómo reaccionamos? Nos llega la noticia de la injusta detención de una persona; con ella, la de una catástrofe aérea, inundaciones en una remota localidad, un terremoto, el inicio de una guerra. Por el cúmulo de lo que recibimos y lo fugaz de la comunicación, aquello termina siendo radicalmente impersonal. Lejos de mover nuestro corazón, como sería necesario, nos lleva a una suerte de escepticismo superficial. También en este sentido, damos la razón al poeta: *human kind cannot bear very much reality*—la raza humana no puede sobrellevar demasiada realidad¹.

Ante eso, ¿cómo reaccionamos? Nos llega la noticia de la injusta detención de una persona; con ella, la de una catástrofe aérea, inundaciones en una remota localidad, un terremoto, el inicio de una guerra. Por el cúmulo de lo que recibimos y lo fugaz de la comunicación, aquello termina siendo radicalmente impersonal. Lejos de mover nuestro corazón, como sería necesario, nos lleva a una suerte de escepticismo superficial.

Después, hemos generado una *realidad segunda*, en la cual millones de personas pasan la mayor parte de su vida. Esta “vida” cambia mucho en su contenido y su significado, a tal punto que se modifica el ritmo de la actividad y, por cierto, aquello a lo cual dedicamos nuestra atención. Al usurpar el lugar de la primaria experiencia de lo real, esa *realidad segunda*, nos lleva a un falso cosmopolitismo, hecho de impresiones mal digeridas, que reducen todo a algo plano, sin mayor relieve, donde lo importante será, en definitiva, lo que toque nuestra sensibilidad de alguna manera, siempre por escaso tiempo. La

realidad segunda, por lo demás, se constituye en un refugio para evadir el peso agobiante de esa vida expuesta a todos los vientos que la red ha hecho posible o, aún más, ha instaurado.

En su sostenida meditación sobre el impacto de la técnica, el eminente venezolano que fue Ernesto Mayz Vallenilla avizoró ya algunas de las consecuencias de estos cambios, que pudo conceptualizar a su manera. Las modificaciones tecnológicas de la percepción lo llevaron a hablar de la *metatécnica* en la vida humana. Y la difusión de la informática le permitió plantear, en *El ocaso de las universidades*, la superación del campus como recinto exclusivo o privilegiado de la actividad académica. Las universidades enteramente informatizadas, y la proliferación de cursos a distancia, le han dado la razón, aunque, de nuevo, no se comparta del todo su manera de conceptualizar el fenómeno.

2

El más difundido de los productos técnicos del día es quizá el *Smartphone*.

Comenzamos con el llamado *teléfono celular*, que llevamos en el bolsillo o la cartera. En áreas deprimidas económica y socialmente, su proliferación resolvió el problema de la comunicación telefónica, que la falta de red instalada, costosa y necesitada de mucho trabajo, hacía ver como una aspiración remota, difícil de alcanzar alguna vez, si no imposible. En poco tiempo, lugares apartados, en el campo de nuestros países o del continente africano, obtuvieron servicio telefónico de buena calidad.

El ‘celular’, sin embargo, pronto mutó en *Smartphone*. Lo que llevamos ahora con nosotros, a todas partes, no es un teléfono sino una poderosa computadora, de alcance y consecuencias difíciles de apreciar que, como es el caso, vamos descubriendo poco a poco. Dotado de cámara fotográfica, ha provocado una multiplicación indefinida de imágenes—de personas, de grupos, de paisajes—y, desde luego, ha llevado a que en toda ocasión se pueda ver a la gente con el aparato en la mano tomando un registro de lo que ocurre, sea un concierto al que asisten o, como reportaban en el Líbano, un bombardeo israelí de precisión.

Por lo pronto, con él, hemos establecido una conexión permanente, no a un servicio telefónico, sino a la red. No me corresponde ahora hacer inventario de todo lo que ha puesto a la mano, sino considerar quizá cómo este dispositivo ha introducido en nuestras vidas *la distracción permanente*. No hablo de entretenimiento, que es buena parte de ello, incluso *infotainment*, como se expresó con feliz término, sino de esa interrupción frecuente, casi continua, de cualquier actividad en la que podamos estar inmersos. Una ‘notificación’ y nos viene algo que pide cambiar lo que hacemos, acaso altera el ánimo, ciertamente dispersa la atención puesto que pronto recibimos una nueva notificación, quizá mientras atendemos a la primera de ellas. Estamos así –de nuevo Eliot– *distracted from distraction by distraction. Filled with fancies and empty of meaning*”: distraídos de la distracción por la distracción. Llenos de fantasías y vacíos de sentido².

En el caso de los niños y los jóvenes adolescentes, esto modifica su experiencia de lo real, con consecuencias en el plano de la conducta y de su ánimo, incluso de orden neuronal. Todo ello ha sido objeto de estudios recientes, que parecen confirmar las primeras apreciaciones acerca del efecto del *Smartphone* en los jóvenes.

No hay manera de ignorar o minimizar este impacto en nuestras vidas. “Quien se deja distraer constantemente por múltiples tareas y por las pantallas digitales es incapaz de percibir la suave voz de su “sentido del sentido” más íntimo”³.

Adictos a sus contenidos –por obra de los algoritmos dispuestos para manipular la atención y provocar descargas de dopamina–, actuamos y razonamos como cualquiera que se encuentra preso de un vicio: no es para tanto... lo necesito en mi trabajo o en mi actividad (es muy útil)..., apenas lo uso. Pero cualquier medición, como las que puede hacer el propio dispositivo, bastaría para desmentir esa falsa apreciación y sorprender al usuario al mostrarle la ingente cantidad de horas en las que ha estado conectado.

3

El *Smartphone* y la *red*, sin embargo, podemos situarlos en el orden de los instrumentos, aunque muy poderosos, que modifican nuestra conducta. El surgimiento de la *inteligencia artificial* plantea un problema diferente porque la IA no solo puede modificar la acción del sujeto: *la sustituye*.

No me corresponde ahora hacer inventario de todo lo que ha puesto a la mano, sino considerar quizá cómo este dispositivo ha introducido en nuestras vidas *la distracción permanente*. No hablo de entretenimiento, que es buena parte de ello, incluso *infotainment*, como se expresó con feliz término, sino de esa interrupción frecuente, casi continua, de cualquier actividad en la que podamos estar inmersos.

Ha de comenzar por verse que no se trata de un mero instrumento, una herramienta diseñada por el hombre para sus fines de dominio de la Naturaleza. Al parecer, en alguna medida está dotada de espontaneidad propia. Hecha la transición del cero al uno, donde algunos sitúan lo más propiamente humano en este terreno, estas poderosas máquinas despliegan, en su hacer incesante, una inverosímil capacidad de –digamos– procesar información y, con ello, de alcanzar niveles que nosotros, sujetos humanos, difícilmente alcanzamos, con esfuerzo y por largo tiempo, o que del todo no logramos alcanzar.

Los campos del hacer en los cuales tiene ya presencia cotidiana son muchos. En ciencia, en medicina, en planificación estratégica, en el mundo de los escritores, en los vehículos auto dirigidos, de circulación terrestre o en la aviación, en particular, del mundo militar, vemos a diario cómo nuevas parcelas de actividad son sometidas al control de la IA. Pero estamos apenas en los comienzos. ¿A dónde llegará todo ello?

Algunos han planteado que, como pueden ser ‘más inteligentes’ que nosotros –inteligencia que se mide por su desempeño, a la manera del con-

DOCUMENTO

ductismo—, nos dominarán⁴. Ante lo cual no falta quien invoque las *leyes de Asimov*, sin pensar que en esto puede repetirse el caso del hombre respecto de su propia naturaleza, otorgada por el Creador. Nosotros vivimos, hoy por hoy, en una transgresión continua y hasta programática de lo que nos corresponde por nuestro ser. ¿No ocurrirá algo semejante con las llamadas ‘máquinas inteligentes’, incluso —como se ha dicho— ‘máquinas espirituales’?⁵

Las *leyes de Asimov*, como toda ley, requieren ser interpretadas, interpretación que, en este caso, hará la máquina misma. Así, deberá determinar qué significa dañar o no a un ser humano; qué entraña cumplir las órdenes dadas (a excepción de las que entren en conflicto con la primera ley); sobre todo —y esto acaso sea motivo de preocupación especial—, la necesidad de proteger su propia existencia puede conducir al dominio de unas máquinas sobre otras, con consecuencias insospechadas.

El Smartphone y la red, sin embargo, podemos situarlos en el orden de los instrumentos, aunque muy poderosos, que modifican nuestra conducta. El surgimiento de la inteligencia artificial plantea un problema diferente porque la IA no solo puede modificar la acción del sujeto: la sustituye.

No se trata de detenernos ahora en los sueños de una nueva edad de oro, menos aún en anticipaciones catastróficas. Todo aquí se presta a muchas cavilaciones y la falta de claridad en puntos nucleares no permite (en particular, al lego) anticipar el panorama futuro.

Lo cierto, sin embargo, es que esta nueva era trae consigo la incorporación creciente de la *inteligencia artificial* en la vida de la sociedad, sobre todo en la estructura de la actividad laboral. La actual desigualdad evidente, en riqueza y en poder, entre unos y otros, lleva a pensar que, dotados de nuevos instrumentos más poderosos, los ya empoderados someterán a todos los demás a sus intereses. Intentarán hacerlo, al menos, como ya

lo hacen a diario en esta sociedad del consumo y del espectáculo. Hemos trabajado con las máquinas, ellas han trabajado por nosotros. ¿Trabajaremos quizá subordinados a las máquinas?

4

Capítulo aparte merecería el uso de la IA en la educación y, en particular, en el mundo escolar, como ya ha comenzado a ocurrir. La existencia de academias *online* —así la justamente premiada Khan Academy— nos han hecho ver cómo el “sujeto mecánico” puede fungir de tutor eficaz en el aprendizaje de las matemáticas o en el dominio de un idioma, por mencionar dos rubros muy popularizados. El “sujeto mecánico” acompaña, pregunta, corrige las malas respuestas y todo ello en el tiempo y lugar elegidos por el usuario. Adaptado, además, al nivel de conocimiento y al ritmo de aprendizaje del estudiante. No puede subrayarse demasiado lo que esto aporta, o puede aportar, en los procesos educativos, sobre todo en la adquisición de destrezas intelectuales.

No es, sin embargo, nuestro tema ahora. Hay muy variadas direcciones que se puede (o debe) explorar: la naturaleza misma de la IA, con la cuestión del paso del cero al uno, o la diferencia entre lo propio de nuestra inteligencia y la máquina; lo que pueda anticiparse acerca de la nueva organización del trabajo y del empleo; la cuestión —quizá angustiada— de la seguridad y el buen uso de la *inteligencia artificial*. Pero vamos a tomar ahora una sola línea, al menos en alguna medida.

Queremos, en efecto, examinar la situación que genera el surgimiento de la IA para el antiguo oficio del filosofar. Estos ‘modelos de lenguaje’ —como son descritos— en los cuales las redes neuronales despliegan una rara y sorprendente capacidad para reconocer patrones en lo dado y para anticipar acertadamente el próximo movimiento son, como hemos mencionado, mucho más que una herramienta. Se ha dicho que tienen la capacidad de emular en todo el pensamiento humano y, en cualquier caso, al parecer nadie sabe con certeza lo que tiene lugar en el interior de tales “sujetos”.

La cuestión nos obliga a ir a la raíz. Hace años, en su *Idea de la universidad*, Karl Jaspers ya planteaba cómo estos avances nos permitían discernir con mayor claridad lo específicamente humano de nuestro pensamiento y, podríamos añadir, de nuestra vida. Me parece que tal es el caso, en grado máximo, con la *inteligencia artificial*.

5

Todo pensar –nos propone Aristóteles– es práctico, o poético, o teórico⁶. A estas tres orientaciones de nuestra actividad más personal corresponden, como sabemos, la técnica y el arte, la moral, la ciencia.

El pensar dirigido a la producción de resultados externos al sujeto es el que llamamos ‘poético’ o técnico. Su perfección se mide por la calidad de lo que se intenta producir. Buen carpintero será aquel que hace buenos muebles, no el que trabaja con buena intención (lo que haría de él una buena persona). Podría decirse, sin embargo, que, de ser buena persona, habrá de esforzarse en ser un buen carpintero. Pero no es lo mismo.

Ahora bien, en el plano técnico podemos anticipar nuestra incapacidad para superar a la *inteligencia artificial*. De hecho, ya nos lleva ventaja en muchas de nuestras actividades, desde la conducción de vehículos hasta delicadas operaciones quirúrgicas. Incluso en el acopio de materiales para tomar una decisión o en una investigación científica, con lo cual parece entrar de pleno derecho en el campo del actuar personal y de la teoría.

Al ganar cada día más terreno en el plano de la producción, algunos han avanzado la idea de que ya no tendremos que trabajar, quedando nuestro sustento confiado a una renta universal.

En definitiva, visto desde el resultado, no importa quién o qué lo produzca sino cuán bien se ha llevado a cabo, con eficacia, eficiencia y perfección.

La acción, objeto de la praxis, y el conocimiento, propio de la teoría, tienen en cambio como efecto inmediato y principal la modificación del sujeto mismo, no de su ambiente externo. Ello significa, ante todo, que se realiza en primera persona y, en segundo lugar, que no es

delegable. No podemos ser sustituidos por el ChatGPT o la *DeepSeek* ni por máquina alguna. Por ello, si en la acción transitiva está en juego la necesaria interacción con el ambiente para el mantenimiento de la vida, aquí se trata de la realización de la persona.

Pero hemos de recobrar el sentido mismo de las actividades inmanentes para ser capaces de plantear, y cultivar, lo que nos corresponde, de manera intransferible, en esta nueva era tecnológica. Esa subjetividad de la persona y su destino eterno, que no tienen las máquinas.

Nuestra capacidad de conocer, esto es, en primer término, de captar lo otro como otro, marca el misterio de nuestra conciencia, la cual es, además, autoconciencia. Se trata de un nivel del ser, irreductible a los niveles inferiores y, por tanto, inexplicable en términos elementales. Es un dato originario. Señala así que el destino de la persona trasciende el mundo. Ya Ortega hablaba de ese “raro misterio del ser del hombre” que no coincide con su circunstancia, con la realidad natural, “sino que es algo ajeno y distinto” de ella⁷.

Pero hemos de recobrar el sentido mismo de las actividades inmanentes para ser capaces de plantear, y cultivar, lo que nos corresponde, de manera intransferible, en esta nueva era tecnológica. Esa subjetividad de la persona y su destino eterno, que no tienen las máquinas.

Por otra parte, captar lo otro como tal, en su verdad, hace posible el libre albedrío y, con ello, el amor. Acto de la persona, no un automatismo ni una inclinación causada por el medio o introducido en la psiquis por mimesis. Una decisión –querer el bien para alguien– que, por lo mismo, compromete a la persona y realiza un sentido. De nuevo, apunta a que el destino de la persona trasciende el mundo natural. Al amar a alguien –recordemos a Gabriel Marcel– expresamos nuestro voto de que esa persona amada sea para siempre.

Debemos, pues, redescubrir la vida interior, como ha sido llamada en la doctrina clásica. Una vida abierta al sentido de lo real y en busca de Aquel que Es.

DOCUMENTO

Hemos oído a Plotino:

¿De dónde viene entonces que las almas hayan olvidado a Dios su Padre y que, fragmentos que de él proceden y a él pertenecen, se ignoren a sí mismas y lo ignoren?

El principio de su mal es la voluntad propia, la generación, la diferencia, y el querer ser de sí mismas. Gozosas de su independencia, usan de la espontaneidad de su movimiento para alejarse de Dios tanto como les resulta posible: alcanzado el punto más lejano, ignoran incluso que proceden de él.

Como niños, arrancados a su padre y criados por largo tiempo lejos de él, no saben quiénes son ni quiénes son sus padres⁸.

Solo en tensión al fundamento trascendente de lo real, el Ser mismo, que es el Bien pleno y la Unidad suma, puede el hombre alcanzar su libertad interior y su realización. Descubre entonces que su existencia en el tiempo es un camino hacia la Eternidad.

El gran descubrimiento de los filósofos clásicos [escribe Voegelin] fue que el hombre no es un ‘mortal’ sino un ser comprometido en un movimiento hacia la inmortalidad. La *athanatizein* –la actividad de inmortalizarse– como sustancia de la existencia del filósofo es una experiencia central en ambos, Platón y Aristóteles⁹.

6

Bien sabemos que el término ‘filosofía’, más que un cuerpo de doctrina constituido, a la manera de las ciencias, designa una *actividad*, el filosofar, y una actitud, *el amor a la sabiduría*. Esto es, la filosofía como actividad que plantea las preguntas esenciales, va en busca de los fundamentos, cultiva el asombro.

El relativismo actual renuncia a las verdades fundamentales, el conocimiento de los principios que –al decir de Platón¹⁰– cabe en pocas palabras; y de lo real a la luz de los principios, como es lo propio de la sabiduría filosófica¹¹. Ello ha llevado a refugiarse en la erudición: la historia de las ideas y la filología, donde puede darse un dogmatismo poco acorde con la natu-

raleza del oficio asumido. No se olvide que la historia es en definitiva un ejercicio de reconstrucción de lo pasado, a partir de los documentos de que pueda disponerse. Sin embargo, ese dogmatizar testimonia a su manera el *valor* (subrayemos la palabra) que, con razón, se atribuye a la verdad en las conciencias humanas y, a la inversa, la caída de nuestro nivel propio en la captación de lo real, donde toma su inicio el conocer, causada por la *hybris* de una voluntad de poder desordenada.

Al relativismo acompaña la afirmación de la voluntad propia como un absoluto. Dejada de lado su natural vocación al bien según la verdad, ahora se toma a sí misma como la fuente de lo bueno y de lo malo, de lo conveniente o inconveniente. El radical amor a la verdad que alimenta todo filosofar se ve sustituido por la afirmación del sujeto, en una ‘revuelta egofónica’¹² que cierra el camino a la trascendencia. Lejos de partir de nuestra apertura a lo real y, con ella, la llamada a elevarnos al Ser mismo, quedamos encerrados en un yo incapaz de trascender. Propiamente, alejado de aquello a lo cual pertenece, esto es, alienado.

Ante el límite de su propia naturaleza, percibido ahora como limitación, la voluntad se subleva y, con el recurso a la técnica, cada vez más perfeccionada, busca modificar no simplemente el ambiente y la actividad laboral sino el ser mismo del hombre. De allí este tiempo de ideologías en el cual la razón ha dado paso a la fuerza: fuerza del número, coacción legal o, eventualmente, fuerza física, como hemos visto en los campus universitarios del mundo desarrollado.

Nos hallamos inmersos en una sociedad del consumo y del espectáculo –dijimos antes–, donde lo buscado como bueno es lo útil y lo placentero. La lucha por alcanzar el verdadero bien de la persona se ignora, si acaso no se menosprecia. Pero, por causa de esta disposición en los afectos, cada uno se ve encerrado en sí mismo, en el fondo de su intimidad, aislado de los demás, con los cuales comparte sin embargo tiempo y espacio. Es el suyo un yo clausurado, incapaz de comunión interpersonal.

Desfigurado el filosofar, se ha pretendido –así José Gaos– que la esencia de la filosofía se identifica con la soberbia¹³. Pero no es así. No mueve

a filosofar ese afán de poder que alimenta tantas empresas en el mundo de la producción o de la política. Nace del asombro ante el misterio de lo real –en su verdad, bondad y belleza– y se realiza en una audaz pero “modesta inquisición de la verdad”, persuadidos de que nuestra razón no mide el todo de lo que existe¹⁴. Dirá el poeta: *The only wisdom we can hope to acquire is the wisdom of humility*¹⁵–la única sabiduría que podemos esperar adquirir es la sabiduría de la humildad. Y la humildad, añade, no tiene límites (*humility is endless*).

Toca al filosofar, por tanto, mantener planteadas las grandes preguntas y, de esa manera, su presencia activa en el medio social. Así, cada uno de los interlocutores en el diálogo puede tener la oportunidad de convertirse y buscar lo superior. Aspirar a la plena estatura de lo humano, al seguir nuestra perenne vocación a la sabiduría en la contemplación de la verdad. Lee-mos en la *Fides et ratio* (n. 17): “En Dios está el origen de cada cosa, en Él se encuentra la plenitud del misterio, y esta es su gloria; al hombre le corresponde la misión de investigar con su razón la verdad, y en esto consiste su grandeza”.

7

La situación contemporánea, con la creciente presencia de la *inteligencia artificial* en nuestras tareas, determina si cabe una mayor necesidad del filosofar en la vida humana.

El ChatGPT podrá hacer mejores ensayos filosóficos y acaso hasta llenar las revistas especializadas; pero no elevará a las personas –como ocurre al abordar las grandes preguntas– ni será capaz de edificar una vida interior auténtica, donde cada uno puede obtener la medida indispensable para no atentar contra el hombre mismo y su naturaleza.

Por diversos motivos, sin embargo, se ha hecho difícil la docencia, tantas veces reducida a la lectura de una conferencia, preparada de antemano y destinada a la publicación. El profesor de filosofía que se inicia se ve constreñido a publicar en revistas arbitradas –ese famoso *publish or perish*, que oímos desde hace años y cada vez más–, de tal manera que se ha tomado lo cuantitativo como medida de la calidad del ejercicio.

No exagero, como bien saben. Número de publicaciones acreditadas, en un tiempo determinado, es condición necesaria para conservar el puesto de trabajo y progresar en el escalafón. Quien pretenda imitar a Sócrates se verá como él reducido a la pobreza¹⁶.

Pero, una clase verdadera, una sesión de seminario, han de ser ejercicio vivo del pensar, ocasionado sin duda por el tema o el texto que se examina, y sobre todo por el diálogo al que da lugar. Son así algo que no está nunca hecho de antemano, sino que toma cuerpo aquí ahora al hacerse actual el pensamiento.

¿Nos ayudará entonces a conservar la autenticidad del pensar, o a volver a ella, el desafío de una impetuosa intervención de la *inteligencia artificial* en el mundo universitario?

El ChatGPT podrá hacer mejores ensayos filosóficos y acaso hasta llenar las revistas especializadas; pero no elevará a las personas –como ocurre al abordar las grandes preguntas– ni será capaz de edificar una vida interior auténtica, donde cada uno puede obtener la medida indispensable para no atentar contra el hombre mismo y su naturaleza.

8

Para rescatar lo humano, la filosofía ha de cumplir su tarea. La señera figura de Sócrates sigue marcando el inicio del camino. La conciencia de sí y, sobre todo, de la propia ignorancia marcan el punto de partida de ese preguntar incesante, que desemboca en el silencio.

Hablamos, sin embargo, de la verdad. No de la moda del día. Hay una tradición del filosofar que no podemos dejar de lado. Al contrario, parte de nuestro esfuerzo será aprender de quienes nos han precedido. Porque la verdad no es función del tiempo.

Tampoco será la filosofía una receta para cambiar la sociedad. Es un camino para la elevación de las personas que, como han descubierto, saben que no hay aquí morada permanente.

DOCUMENTO

La tragedia de la Historia [escribió Peter Wust¹⁷], no descansa precisamente en el hecho de que las obras de cultura del hombre, construidas con tanto trabajo, sean incesantemente transformadas en ruinas. La más profunda tragedia de la Historia debemos buscarla mucho más en que la Humanidad sea de nuevo lanzada siempre desde la luz de los más claros conocimientos a las oscuridades del error y de la falsedad.

Porque importa salvar a la persona.

Muchas voces invitan hoy a la contemplación: Zena Hitz, que se declara *Lost in Thought* o Byung-Chul Han con su múltiple reflexión sobre las condiciones de la persona en la sociedad actual, por mencionar tan solo un par de aquellos que, como años atrás Josef Pieper, han descubierto en el ocio el medio propicio para la cultura del espíritu.



Rafael Tomás Caldera

Muchas voces invitan hoy a la contemplación: Zena Hitz, que se declara *Lost in Thought* o Byung-Chul Han con su múltiple reflexión sobre las condiciones de la persona en la sociedad actual, por mencionar tan solo un par de aquellos que, como años atrás Josef Pieper, han descubierto en el ocio el medio propicio para la cultura del espíritu.

En medio del tráfago de nuestro tiempo y del inmenso caudal de la llamada ‘información’, que consiste tantas veces en trivialidades o en *fake news*, la apertura a la belleza de lo natural o del arte, la música oída con tanta intensidad que eres la música misma mientras la música dura¹⁸; el silencio en un jardín cerrado, la lectura sin prisa de quien quiere leer, no haber leído, hacen que una y otra vez se den esos momentos de contemplación en los cuales la persona recobra su sentido y revive el impulso de su deseo de plenitud.

Podrá entonces crecer la atención a lo humano, tan subordinado hoy a los resultados. Formar comunidad porque se ha descubierto el valor del don de sí en la comunicación generosa. La palabra de san Juan Pablo II nos llega al corazón:

El hombre no puede vivir sin amor. Él permanece para sí mismo un ser incomprensible, su vida está privada de sentido si no se le revela el amor, si no se encuentra con el amor, si no lo experimenta y lo hace propio, si no participa en él vivamente¹⁹.

La comunidad humana, edificada en la verdad y el amor, ha de ser nuestra aspiración. Tomás de Aquino resumía²⁰: *intelligere veritatem, diligere bona et operari iusta*. Entender la verdad, amar las cosas buenas y realizar la justicia.

¿Nos llevará el desafío de la nueva era tecnológica a revitalizar la filosofía y edificar una civilización donde las personas sean más importantes que las cosas, el ser que el tener? ¿Donde el conocimiento y el amor de Dios puedan llenar el corazón y la inteligencia de cada uno?²¹

Al oír esto, quizás alguno pensará –con el recuerdo del auto sacramental– que la vida es sueño, y los sueños, sueños son. Se trata, al contrario, de esa vocación y tarea permanente de la filosofía, que despierta la conciencia para que, abandonadas las sombras en la pared de la caverna, podamos salir al pleno mediodía de lo real.

RAFAEL TOMÁS CALDERA

Abogado, master of Arts y doctor en Filosofía. Profesor en la Universidad Simón Bolívar (USB) y en la Universidad Monteávila. Miembro de la Academia Pontificia Santo Tomás de Aquino e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Notas

- 1 ELIOT, T. S. *Four Quartets*, Burnt Norton, I (vv. 43-44).
- 2 *Ibid.*, III (vv. 101-102).
- 3 LUKAS, Elisabeth y SCHÖNFELD, Heidi (2022): *Psicoterapia con dignidad*. Plataforma editorial. P. 31.
- 4 Lo ha sugerido en sus comentarios, en diversas entrevistas, Geoffrey Hinton, por ejemplo.
- 5 Se hace referencia a los títulos de dos libros de Raymond Kurzweil.
- 6 *Metafísica* E, 1, 1025 b25.
- 7 Ver su *Meditación de la técnica* (1961). Madrid: Revista de Occidente. Referencias a las pp. 12, 33.
- 8 *Enéada* V, 1, 1.
- 9 “The great discovery of the Classic philosophers was that man is not a ‘mortal’ but a being engaged in a movement toward immortality. The *athanatizein*—the activity of immortalizing— as the substance of the philosopher existence is a central experience in both Plato and Aristotle”. VOEGELIN, Eric (2011): *Autobiographical Reflections*. University of Missouri Press. P. 145.
- 10 *Séptima carta* 344e.
- 11 “Complete philosophical wisdom is the knowledge of reality seen in the light of first principles and as related to its first cause. If what I have just said is true, the principles themselves as contained in our knowledge attain the fullness of their being only when they are actualizing themselves in their operation. To know is to know something. To understand a principle is to understand through that principle. I know being only in the acts whereby I am knowing beings”. GILSON, Etienne (1964): *The Spirit of Thomism, IV*. New York: P. J. Kenedy & Sons. P. 92.
- 12 Escribe Voegelin: “Only in recent years have I developed the concept of *egophanic revolt*, in order to concentrate in the epiphany of the ego as the fundamental experience that eclipses the epiphany of God in the structure of Classic and Christian consciousness”. *Autobiographical Reflections*, cit., 17. P. 94.
- 13 GAOS, José (1958): *Confesiones profesionales*. México: FCE, Tezontle. Pp. 133 y 137: “El motivo más profundo de la Filosofía, el esencial, en el sentido de identificarse como ningún otro con la esencia misma de la Filosofía, me lo parece [...] el que se encuentra mucho más que por el lado del placer, por el lado del poder” [...] “Por ello, y no por otra cosa, pienso ya hace su número de años que la esencia de la Filosofía es la soberbia”.
- 14 Santo Tomás, I Contra Gentiles, 5: Alia etiam utilitas inde provenit, scilicet præsumptionis repressio, quæ est mater erroris. Sunt enim quidam tantum de suo ingenio præsumentes ut totam rerum naturam se reputent suo intellectu posse metiri, æstimantes scilicet totum esse verum quod eis videtur, et falsum quod eis non videtur. Ut ergo ab hac præsumptione humanus animus liberatus ad modestam inquisitione veritatis perveniat, necessarium fuit homini proponit quædam divinitus quæ omnino intellectus eius excederent.
- 15 *Four Quartets*, East Coker, II (vv. 97-98).
- 16 Ver Platón, *Apología* 23a-23c.
- 17 *Incertidumbre y riesgo* (1955). Madrid: Rialp. P. 302.
- 18 *Four Quartets*, The Dry Salvages, V (vv. 210-212): *or music heard so deeply/That it is not heard at all, but you are the music/While the music lasts*.
- 19 *Redemptor hominis*, n. 10.
- 20 IV *Contra Gentiles*, 41.
- 21 “El hombre —como dice la tradición del pensamiento cristiano— es *capax Dei*: capaz de conocer a Dios y de acoger el don de sí mismo que Él le hace. En efecto, creado a imagen y semejanza de Dios, está capacitado para vivir una relación personal con Él”. S. Juan Pablo II, audiencia 26. 8. 98.

DOCUMENTO



LA VIRTUALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR

Diálogo entre un profesor y un alumno de filosofía en torno a sus barreras y posibilidades

GUSTAVO GARCÍA CHACÓN

Hoy, el mundo es otro. El mundo ha cambiado. El desarrollo de las tecnologías ha penetrado en distintos campos del saber que van desde la comunicación/información hasta el ámbito de la educación, y de manera muy determinante en la educación superior. Frente a estos cambios hay visiones optimistas que se confrontan con las pesimistas o apocalípticas. El artículo intenta, a través de un diálogo entre el alumno y el profesor deslindar esa confrontación.

*La nuestra es una época para cruzar barreras,
para borrar antiguas categorías... para
exploraciones.*

*El aprendizaje, el proceso educacional,
durante mucho tiempo se asoció
exclusivamente con lo adusto...*

*Nuestro tiempo presenta una oportunidad
única para aprender mediante el humor.*

McLUHAN Y FIORE (1967)

El desarrollo tecnológico ha irrumpido de forma significativa en diversos ámbitos de la sociedad y el educativo es uno de ellos. Silvio (2000), con una mirada optimista sobre este asunto, plantea que las nuevas tecnologías pueden significar una mayor universalidad de la educación superior, una mayor equidad de acceso, así como un desarrollo sostenible armónico y un mayor equilibrio entre internacionalización y contextualización.

En lo concreto, cuando se refiere al proceso de enseñanza-aprendizaje, plantea un conjunto de posibilidades que juegan en favor de la calidad

DOCUMENTO

de la interacción, tales como una enseñanza centrada en el estudiante, un trabajo más individualizado y la consolidación de sistemas abiertos de intercambio. Sin embargo, estos procesos de transformación son muy exigentes y en torno a ellos emerge una cantidad importante de dudas y resistencias que provienen de los diversos actores que concurren en el hecho educativo, llegando las posturas más pesimistas a referirse a una deshumanización de la educación y a una pérdida inevitable de la calidad.

...desde la experiencia concreta de quien escribe este ensayo, es justamente en las disciplinas de naturaleza humanista que se encuentran más posibilidades de argumentos contrarios o defensivos frente a la educación digital, no necesariamente desprovistos de razón.

Impresiona la forma en que llegan a consolidarse paradigmas o perspectivas absolutamente contrarios en torno a la educación digital. Autores como García (2019) plantean como imprescindible un cambio profundo en la forma de educar para lograr una adaptación a la complejidad y ambigüedad del entorno actual. De forma contraria, autores como García, Ulloa y Córdoba (2020) advierten sobre la desembocadura en un escenario catastrófico de deshumanización. Otras posturas ponen el énfasis en la pérdida de calidad por la falta de contacto entre el docente y el alumno y por la existencia de brechas digitales muy profundas, echando mano de experiencias y estudios derivados del tránsito de la sociedad por la pandemia asociada al coronavirus (Observatorio UNAE, 2022). Parece imponerse, en medio de estos antagonismos, una postura propia de la ecuanimidad aristotélica, siendo que las instituciones y sus actores deben encontrar las rutas que hagan posible un escenario en que el hombre (docente en este caso) logre evolucionar y adaptar los medios, concibiendo la virtualización (bien entendida y asimilada) como una promesa y fuente de esperanza. El liderazgo de estos procesos de transformación enfrenta retos enormes que exigen hacerse muy

consciente de la fuente de las resistencias, algunas de las cuales se asocian a las dificultades que tienen los propios docentes para desarrollar sus capacidades y ajustar sus prácticas.

Este ensayo tiene como foco el diálogo hipotético entre un profesor y un alumno de filosofía con posturas distintas frente a estos retos. ¿Por qué recurrir a estos personajes? En primer lugar porque, desde la experiencia concreta de quien escribe este ensayo, es justamente en las disciplinas de naturaleza humanista que se encuentran más posibilidades de argumentos contrarios o defensivos frente a la educación digital, no necesariamente desprovistos de razón. En segundo lugar porque nos permite recurrir a ideas provenientes de algunos filósofos que nos ayudan a ir al tuétano del conjunto de dilemas e implicaciones en torno a estos fenómenos. La idea del diálogo hace más cercanas las reflexiones, en la medida en que se espera que la forma de plantear los argumentos sea el reflejo de lo que habitualmente nos encontramos en los entornos educativos. En este diálogo, normalmente el profesor es partidario de los argumentos más pesimistas con respecto a los beneficios de la tecnología y el estudiante lo contrario; hay que advertir que aunque es usual que los nativos digitales (los más jóvenes) puedan tener aproximaciones más positivas en este sentido, unos y otros argumentos pueden hallarse dispersos en todos los actores independientemente de sus rasgos personales, educativos o laborales.

EL DILEMA GENERAL PARA EMPEZAR...

—Profesor: *En esta sociedad estamos obsesionados con las máquinas. Esta visión del mundo dominada por la técnica terminará acabando con la civilización.*

—Estudiante: *Las máquinas han contribuido con nuestra cultura y han sido parte fundamental de la construcción de nuestra civilización. ¿Lo que usted plantea es que debemos protegerlos de nuestras propias creaciones?*

Para Mumford (1971) "... las fuerzas técnicas guardan una relación de reciprocidad con el resto de las fuerzas de la sociedad", siendo que las máquinas han contribuido con nuestra cultura de

múltiples maneras. Este autor plantea una mirada distinta a nuestro empeño por poner a las fuerzas técnicas como el determinante (variable independiente) de lo que ocurre en la sociedad, como si estas técnicas hubieran surgido de la nada, como si no se tratara de creaciones humanas. Para Mumford es importante que prestemos atención a las verdaderas cosas de las cuales debemos protegernos, las cuales residen propiamente en la cultura, pues la civilización es el resultado de elecciones, aptitudes y esfuerzos, ya hayan sido conscientes o inconscientes.

Parece necesario desarrollar esfuerzos orientados al rescate del humanismo frente al avance y preponderancia de una visión dominada por la técnica y el pragmatismo, lo que no parece lógico es que la forma de lograrlo sea acabar con las propias creaciones humanas, las cuales han tenido su origen en el propio empeño del ser humano de hacerse de una mejor vida. Está claro que no todos los inventos, por creaciones humanas, son buenos, pero el problema está en usar las implicaciones éticas como escudo para nuestras propias falencias. Para Ortega y Gasset (1939), "... mientras el simple vivir, el vivir en sentido biológico, es una magnitud fija que para cada especie está definida de una vez para siempre, eso que el hombre llama vivir, el buen vivir o bienestar es un término siempre móvil" (p. 330). El privarnos de la opción de seguir moviéndonos es, entonces, privarnos de la propia vida.

**UNA PARTE DEL PROBLEMA,
LA NO COMPRENSIÓN DE LA TECNOLOGÍA...**

—Profesor: *La virtualización supone el uso de un conjunto de herramientas digitales que al final son complejas y que nada tienen que ver con la calidad de mi trabajo, pues enseñar no está asociado a un sinfín de pasos lógicos relacionados con las máquinas.*

—Estudiante: *No parece sensato que rechacemos algo por su complejidad, por no comprenderlo o dominar sus potencialidades. Estas herramientas, una vez que aprendemos a usarlas, pueden ser origen de un gran potencial dinamizador de las experiencias en el aula.*

Para Mumford (1971) solo hay una forma de reconquistar las máquinas y someterlas a los fines humanos, si es que tuviéramos la percepción de que hemos desvirtuado sus propósitos, y esto es entenderlas, lo cual, siendo nuestras propias creaciones, implica entendernos a nosotros mismos. Al final, tal como lo plantea este pensador, "... las máquinas se han desarrollado para convertir la energía, para desarrollar un trabajo, para incrementar las capacidades mecánicas". La irrupción de la tecnología en los procesos de enseñanza-aprendizaje exige que los docentes se ubiquen en un nuevo orden de las cosas, siendo que hay un conjunto de criterios de productividad y calidad que han cambiado, han sido superados, y demandan ahora centrarse en aspectos mucho más profundos del proceso para seguir evolucionando.

Simondon (2007) plantea que:

[...] la oposición que se ha erigido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; sólo recubre ignorancia y resentimiento. Enmascara detrás de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre. (p. 31)

Parece necesario desarrollar esfuerzos orientados al rescate del humanismo frente al avance y preponderancia de una visión dominada por la técnica y el pragmatismo, lo que no parece lógico es que la forma de lograrlo sea acabar con las propias creaciones humanas, las cuales han tenido su origen en el propio empeño del ser humano de hacerse de una mejor vida.

Y agrega:

[...] la mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de

DOCUMENTO

su naturaleza y de su esencia... Frente a este rechazo defensivo, pronunciado por una cultura parcial, los hombres que conocen los objetos técnicos y sienten su significación buscan justificar su juicio otorgando al objeto técnico el único estatuto valorado actualmente por fuera del objeto estético, el de objeto sagrado... nace una idolatría de la máquina. (p. 31)

Estos claros planteamientos nos permiten entrever una nueva trampa, pues justamente la ignorancia y rechazo de algunos generan fuerzas contrarias (de exacerbación de las ventajas de la tecnología) que, con ánimos de combatir dichas posturas, terminan también quedándose en la superficialidad de argumentos que retroalimentan el rechazo, generando nuevas descalificaciones relacionadas con la superficialidad o el desconocimiento de la complejidad del hecho pedagógico. Quedamos, de pronto, atrapados todos en un debate que nada tiene que ver con el fondo del asunto. Heidegger (1997) lo advierte con mucha claridad: “La esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico. Por eso, nunca experimentaremos nuestra relación con la esencia de la técnica, mientras nos dediquemos sólo a lo técnico, para apegarnos a ello o para rechazarlo” (p. 113).

EL DILEMA DE LAS BRECHAS: ¿SE ACORTAN O SE INCREMENTAN LAS DISTANCIAS?

—Profesor: *La educación digital no solo supone la ausencia de encuentro entre el docente y el estudiante, sino que realmente plantea una barrera, en la medida en que la falta de acceso a la tecnología impide su aprovechamiento por parte de muchos.*

—Estudiante: *No estoy seguro de que la educación digital suponga renunciar de forma total al encuentro presencial, en los niveles en que las condiciones lo permitan, es posible que lo presencial se funda con lo digital y se borren esas categorías tan marcadas. Además considero que la virtualidad permite romper las barreras de tiempo y espacio y un acceso más democrático al conocimiento, siendo que ciertamente tenemos el reto de hacer posible que todos tengan acceso a estas herramientas.*

Para Mumford (1971), con considerable inteligencia hemos ideado aparatos mecánicos para contrarrestar el efecto de la extensión del tiempo y de las distancias en el espacio, para incrementar la cantidad de energía disponible para realizar trabajos innecesarios; las conquistas más duraderas de las máquinas residieron, con el tiempo, en los modos de vida.

Silvio (2000), hablando de las tecnologías de información, plantea la duda con claridad, ¿estimulan o desestimulan el contacto entre estudiantes y profesores? ¿puede una universidad virtual desarrollar la reciprocidad y la cooperación entre estudiantes? Para Ortega y Gasset (1939), “... la técnica es [...] el esfuerzo por ahorrar el esfuerzo, o dicho de otra forma, es lo que hacemos para evitar por completo, o en parte, los quehaceres que la circunstancia primariamente nos impone” (p. 333). Es muy importante tener la posibilidad de reducir las brechas de acceso al conocimiento que nos impone, por ejemplo, nuestra localización, que trae consigo la imposibilidad de acceder a buenos profesores, la imposibilidad de hacernos de nuevas ideas y de información relevante porque nuestra vida cotidiana nos lo impide. De la misma forma, contrarrestar la ausencia de tiempos o la imposibilidad de cuadrar agendas, cuando sencillamente la posibilidad de acceder a los procesos formativos atiende a fechas y horarios rigurosos previamente establecidos.

Chan (2016) nos invita a superar una mirada centrada exclusivamente en aquello que sentimos, de primeras, por la ausencia de ese contacto presencial, siendo que:

[...] la virtualización [...] trasciende la digitalización de las prácticas escolares para su operación a través de lo que se conoce como campus y aulas virtuales. Virtualizar supone hoy, la gestión del entramado entre los entornos de aprendizaje físicos y digitales, considerando que en unos y otros hay mediación de las TICs. (p. 3)

EL FOCO QUE NOS EMPEÑAMOS EN NO VER, EL HECHO PEDAGÓGICO

—Profesor: *Dime tú: ¿en qué ayuda una prueba digital de la que los estudiantes pueden copiarse? ¿en qué contribuyen presentaciones*

digitales que no se miran? ¿en qué ayuda una clase a distancia si los estudiantes al final no se conectan y no prestan atención y solo fingen estar allí?

—Estudiante: *¿Por qué los avances tecnológicos no nos han permitido, al menos por un momento, retirar la vista de lo inmediato y reflexionar a fondo sobre aquello que es realmente lo neurálgico, el hecho pedagógico, donde seguramente está el centro de la calidad?*

Los procesos de virtualización suponen, en la práctica, profundizar en aspectos relacionados con la pedagogía y didáctica como elementos fundamentales del quehacer docente. La virtualización, que no significa la reproducción de la presencialidad por medios digitales, exige que el docente reflexione a fondo sobre los objetivos que pretende lograr, sobre estimular una interacción significativa del estudiante con un conocimiento que, de hecho, ahora está disponible en muchos sitios.

La experiencia en la gestión de los procesos de virtualización deja ver, con mucha claridad, la ausencia de métodos y técnicas en este sentido. De alguna forma el “culto al pasado” termina siendo una forma de ocultar las propias debilidades o de dar la espalda al trabajo duro que supone cambiar y mejorar, porque sencillamente los tiempos lo exigen. La calidad, tal como lo plantea Fainholc (2004), supone procesos de interacción social e interactividad cuidadosamente planificados y monitoreados, apoyo para mantener el interés, calidad del proceso de evaluación formativa, entre otros aspectos. Es posible que en medios presenciales o digitales estos aspectos tengan sus particularidades, lo que no puede ser cierto es que estén garantizados en la presencialidad o negados en la virtualidad. Para Rama (2003) “... la reingeniería que se impone con la llegada de la educación superior a distancia es más compleja que meramente cambiar los sistemas tecnológicos, sino que hay que cambiar los paradigmas pedagógicos” (p. 48). Además, tal como lo plantea Mc Luhan (1996) el cambio real no está propiamente en el aparato o en Internet como medio, se trata de una transformación completa del ambiente y allí buena parte del dolor que genera la sustitución de las tecnologías previas.

Para Ortega y Gasset (1939), “... si el hombre consiguiera no tener esas necesidades [se refiere a las inherentes a su vida], aún le quedaría mucho por hacer, mucho ámbito de vida, precisamente los quehaceres y la vida que él considera como lo más suyo” (p. 323). Recurrimos a esta frase, pues la sustitución de los antiguos elementos que podrían haber distinguido a un buen docente, tales como el dominio —no necesariamente profundo— de un conocimiento poco accesible o la capacidad para presentarlo (siendo que mucho de su tiempo se invertía en repetirlo, una y otra vez, sin la capacidad para digitalizarlo y ponerlo a disposición de todos), dejan desnudo al docente frente al hecho de que es ahora todavía más relevante preguntarse cuáles son los aspectos de su propia actividad que realmente se traducen en un aprendizaje significativo. Tenemos ahora, todos quienes nos dedicamos a formar, la posibilidad de concentrarnos en lo realmente relevante, en la consolidación de fórmulas pedagógicas de impacto, en el desarrollo de la inquietud por aprender, en la introducción de la dimensión ética en cuanto al uso del conocimiento que adquirimos. La labor docente nunca se ha situado de forma exclusiva en la transmisión de información y ahora menos puede ser ese el objetivo, lo realmente importante es que ambos actores protagonistas del hecho educativo puedan recrearse con el intercambio, independientemente de los medios que se empleen. ¿Es que acaso la presencialidad daba esto por garantizado?

La virtualización, que no significa la reproducción de la presencialidad por medios digitales, exige que el docente reflexione a fondo sobre los objetivos que pretende lograr, sobre estimular una interacción significativa del estudiante con un conocimiento que, de hecho, ahora está disponible en muchos sitios.

De a ratos parece imponerse el miedo a los grandes cambios que la tecnología inevitablemente tendrá en la profesión docente, lo mismo que en muchos otros ámbitos del mundo laboral.

DOCUMENTO

Este temor al desplazamiento laboral hace más difícil la necesidad de enfocarse en la aprehensión y desarrollo de nuevas competencias digitales, aquellas que harán a los docentes protagonistas de una evolución en el sentido correcto, el de la calidad. Nos advierte Simondon (2007) que “... los objetos técnicos que más producen alienación son aquellos que también están destinados a usuarios ignorantes” (p. 267). Mirar hacia los lados, de a ratos esgrimir el argumento de que es meramente una reducción de costos lo que motiva a los impulsores de la incorporación de la tecnología en las labores docentes, es no comprender la profundidad y alcance de las propias invenciones humanas. Muchos quedarán sumergidos en este *tsunami* si no se atreven a dar un paso al frente, desarrollar sus capacidades y efectuar aportes para superar todas las debilidades identificadas en el camino. Al final, tal como lo plantea Ortega y Gasset (1939), “... la vida humana no es sólo la lucha con la materia, sino también la lucha del hombre con su alma” (p. 375).

Los docentes no podemos actuar desde el miedo a morir (el miedo a ser desplazados). Heidegger (1997) nos advierte que “... la amenaza no le viene al hombre principalmente de que las máquinas y aparatos de la técnica puedan actuar quizás de modo mortífero” (p. 139). Por el contrario, “... cuanto más nos acerquemos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador” (p. 148).

De a ratos parece imponerse el miedo a los grandes cambios que la tecnología inevitablemente tendrá en la profesión docente, lo mismo que en muchos otros ámbitos del mundo laboral. Este temor al desplazamiento laboral hace más difícil la necesidad de enfocarse en la aprehensión y desarrollo de nuevas competencias digitales, aquellas que harán a los docentes protagonistas de una evolución en el sentido correcto, el de la calidad.

UNA MIRADA DE FUTURO: EL CENTRO DEL DILEMA TIENE QUE VER CON LA EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO

—Estudiante: *Hay algo que dejamos de ver en medio de los debates de corto plazo sobre las ventajas y desventajas de la virtualidad en la educación. El mundo del conocimiento está cambiando muy rápido e insistimos en una mirada que pretende mantener el orden de las cosas, en pensar en el conocimiento como asignaturas o paquetes de información inconexos o con relaciones que se plantean como estáticas y limitadas. Estamos siendo incapaces de comprender la verdadera magnitud de los cambios.*

—Profesor: *No sé a dónde llegaremos con todo esto... no sé si es mejor pensar que ya no es posible ser docente en este mundo lleno de tecnología y apatía... no sé si simplemente no vale la pena y estamos parados frente a unos jóvenes que ya no quieren aprender... creo que habrá que construir una nueva ciudadanía y parte de ello será pensar a fondo nuestro concepto de escuela o universidad.*

Como idea introductoria a la transformación que tenemos entre manos nos ayudan los argumentos de Casas y Stojanovic (2005), quienes plantean que “... el paradigma clásico de una universidad tradicional y casi inmutable, no resulta muy congruente con las nuevas realidades y demandas sociales y científicas, tanto actuales como futuras” (p. 128). Esto nos invita a resaltar la importancia de la innovación para hacer posible las grandes transformaciones que requiere el mundo de la educación superior.

Es verdad que requerimos una nueva racionalidad pedagógica, pero, adicionalmente, es vital abordar demandas de mayor complejidad, tales como la propia revisión de las estructuras de enseñanza en el marco de la transdisciplinariedad y la complejidad de los procesos de generación e intercambio de conocimiento, a lo que ahora se añaden las herramientas de inteligencia artificial. Es necesaria mayor apertura, flexibilidad y transversalidad; nuestra capacidad para innovar se convierte en la competencia central, una competencia que seguirá dando frutos en cuanto a nue-

vas técnicas y herramientas que continuarán evolucionando (García, 2023).

Mc Luhan (1996) llama la atención sobre el hecho de que "... si los planes de estudios siguen ajustándose a los actuales patrones de fragmentada inconexión, nos prometen una ciudadanía incapaz de comprender el mundo cibernético en que vivirá" (p. 352). Agrega:

[...] paradójicamente, la automatización hace necesaria la educación en humanidades [...] de repente, nos vemos amenazados por una liberación que nos obliga a hacer uso de todos nuestros recursos internos de empleo autónomo y de participación imaginativa en la sociedad. Los individuos parecen predestinados al papel del artista en la sociedad. (p. 361).

—Estudiante: *Profesor, pienso que tenemos futuro siempre que conservemos la libertad y el deseo de pensar y repensar sobre toda esta complejidad. No creo que llegue el momento donde el que las máquinas puedan aprender y enseñar signifique que lo hagan por nosotros, sino CON nosotros.*

—Profesor: *Hemos dado con el arte de la docencia, sin negar la tecnología, sin negarnos a nosotros mismos. De pronto convivir con la tecnología y tener la disposición a aprehenderla nos deja más tiempo para pensar el nuevo futuro.*

UNA REFLEXIÓN FINAL: DE CÓMO EL DOCENTE DEBE CONVERTIRSE EN NUEVO ARTISTA Y ANIMADOR DEL APRENDIZAJE COLECTIVO

No estamos seguros de que la metáfora sobre el docente como un artista sea realmente pertinente, pero es de utilidad para sostener la idea de que estamos en un momento distinto, carente de linealidad y lleno de rupturas; se trata de un momento en el que, en palabras del poeta Octavio Paz en *El pensamiento en blanco*, la concepción del tiempo entra en crisis y los límites desaparecen, siendo sustituidos por un mundo de disrupciones, tejiendo una infinidad de rupturas y redes. En ese nuevo mundo, según lo ve el poeta José Emilio Pacheco en *Morirás lejos*, aquello edificante, aquello que nos queda luego de tanta des-

trucción, son los instantes, los gestos, siendo que no es la idea retroceder a la nostalgia sino estar agradecidos por esos segundos o minutos a través de los cuales obtenemos nuestras experiencias.

...requerimos una nueva racionalidad pedagógica, pero, adicionalmente, es vital abordar demandas de mayor complejidad, tales como la propia revisión de las estructuras de enseñanza en el marco de la transdisciplinariedad y la complejidad de los procesos de generación e intercambio de conocimiento, a lo que ahora se añaden las herramientas de inteligencia artificial.

Con esta imagen como referencia, recurrimos a Ortega y Gasset (2016), quien anuncia la llegada de un nuevo arte con el mundo contemporáneo, el cual no es inteligible para todos y parece introducir una gran fractura en nuestros corazones. Así como este nuevo arte ya no quiere validar la estética del pasado y el centro de la actividad artística ya no es representar la realidad, el docente (como artista nuevo) también tiene el reto de destruir la realidad que tiene delante y dejar atrás el afán de ordenar y estructurar, de asignar etiquetas, de operar en torno a secuencias y límites, de dejar de enseñar y acompañar a aprender. Se trata de un mundo nuevo, este mundo de lo poshumano, en el que es inevitable que el docente, frente a su gran obra (el estudiante hecho pupilo) sienta el vértigo de ya no admirarse en sus formas más convencionales sino de verse apoderado por un sentido de orfandad propio de no llegar a comprender su obra o no estar seguro de que está acabada. Bienvenidos docentes, los docentes del pasado, a este nuevo mundo que ya no sentimos nuestro, pero frente al cual no podemos dejar de sorprendernos y al que no podemos dejar de tratar de comprender.

Levy (2007) plantea una postura crítica frente a la metáfora que señala a la tecnología como un proyectil y a la sociedad como blanco viviente, pues al final la tecnología no constituye un ente autónomo, siendo imposible separar lo humano de su entorno material, a pesar de que la veloci-

DOCUMENTO

dad en que los cambios tecnológicos se producen nos hagan percibirlos más como impuestos desde afuera. Para este autor, que ve al docente del futuro como un animador del aprendizaje colectivo, el mundo virtual se convierte en una fuente de posibilidades infinitas para la creación colectiva, lo que sin duda da lugar a “un campo de problemas y búsquedas prácticas” (p. 105), en el que la filosofía juega un rol fundamental.

Dentro de algunas decenas de años, el ciberespacio, sus comunidades virtuales, sus reservas de imágenes, sus simulaciones interactivas, su irresistible abundancia de textos y de signos, será el mediador esencial de la inteligencia colectiva de la humanidad. Con este nuevo soporte de información y de comunicación emergen géneros de conocimientos increíbles, criterios de evaluación inéditos para orientar el saber, nuevos actores en la producción y el tratamiento de los conocimientos. Toda política de educación deberá tenerlo en cuenta. (Levy, 2007: p. 140)

Sin duda emerge un conjunto de nuevos temas sobre los que seguir discutiendo, en la medida en que estas barreras que hoy ponemos para distinguir entre lo presencial y lo virtual van desapareciendo, dando lugar a un proceso de integración en múltiples formas y sentidos; en esta medida las preguntas que motivan las reflexiones de este ensayo, las que se plantean profesor y estudiante, irán mutando por otras que encontrarán su foco en los nuevos planos emergentes y menos en lo que identificamos hoy como pérdidas.

GUSTAVO GARCÍA CHACÓN

Doctor en Ciencias Sociales y vicerrector administrativo de la Universidad Católica Andrés Bello.

Referencias

- CASAS, M. y STOJANOVIC, L. (2005): “Innovación y virtualización progresivas de las universidades iberoamericanas hacia la sociedad del conocimiento”. En: *Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, Vol. 8. N° 1-2. Pp. 127-145.
- CHAN, M. (2016): “La virtualización de la educación superior en América latina: entre tendencias y paradigmas”. En: *Revista de Educación a Distancia*. N° 48 (1). Pp. 1-32.
- FAINHOLC, B. (2004). “La calidad en la educación a distancia continúa siendo un tema muy complejo”. En: *Revista de Educación a Distancia*. N° 12. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/red/article/view/25311>
- GARCÍA, A., ULLOA, M. y CÓRDOBA, E. (2020): “La era digital y la deshumanización a efectos de las TIC”. En: *Reidocrea*. Vol. 9. Pp. 11-20.
- GARCÍA, G. (2023): “Rompiendo las mallas curriculares: fórmulas factibles para la innovación en los diseños curriculares para el desarrollo de competencias de los estudiantes universitarios” (Capítulo X). En: GARCÍA CHACÓN, Gustavo. *Temas sobre gestión de instituciones de educación superior*. Caracas: abediciones.
- GARCÍA, L. (2019): “Necesidad de una educación digital en un mundo digital”. En: *Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, Vol. 22. N° 2. Pp. 9-22.
- HEIDEGGER, M. (1997): *La pregunta por la técnica*. Editorial Universitaria.
- LEVY, P. (2007): *Cibercultura*. Iztapalapa: Anthropos Editorial.
- McLUHAN, M. (1996): *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Paidós.
- McLUHAN, M. y FIORE, Q. (1997): *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós.
- MUMFORD, L. (1971): *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial.
- Observatorio UNAE (2022): *Las consecuencias educativas de la pandemia*. Azogues: Editorial UNAE.
- ORTEGA y GASSET, J. (2016): *La deshumanización del arte*. Madrid: Actualidad Nebrija.
- ORTEGA y GASSET, J. (1939): *Meditación de la técnica: ensimismamiento y alteración*. Biblioteca Nueva.
- RAMA, C. (20023): “Un nuevo escenario en la educación superior en América latina: la educación virtual”. En: *Seminario sobre universidades virtuales en América latina y el Caribe*, Ecuador.
- SILVIO, J. (2000): *La virtualización de la universidad: ¿cómo transformar la educación superior con la tecnología?* Caracas: UNESCO-IESALC.
- SIMONDON, G. (2007): *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

La revista **Comunicación** celebra 50 años

como referente crítico en el análisis de las comunicaciones y la cultura, abordando temas como la digitalización y la convergencia tecnológica. Este innovador texto reúne trece entrevistas imaginarias a destacados investigadores venezolanos ya fallecidos, provenientes de campos como el periodismo, la semiología, la fotografía y la comunicación alternativa.

Estas entrevistas, descritas como ejercicios de “doble verosimilitud ficcional”, recrean conversaciones hipotéticas que respetan la coherencia intelectual de los homenajeados. A través de este género periodístico, se busca revivir sus aportes y conectar sus ideas con los desafíos comunicacionales actuales. La propuesta combina rigor académico con creatividad narrativa, ofreciendo una mirada al pasado para entender los signos culturales y tecnológicos del presente.

50
AÑOS

Mujica • Luis Aníbal Gómez Bermúdez • Oswaldo Capriles Rangel *Desde la ficción veraz*

Entrevistas imaginarias sobre comunicación y cultura

Pasquali • Manuel Bermúdez Díaz Rangel • José Ignacio Rey Marcano • Margarita D'amico Dragnic F.

Marcelino Bisbal / Jesús María Aguirre
EDITORES-COORDINADORES GENERALES

Migdalia Pineda • Carlos Abreu Capriles • Eleazar Díaz Rangel D'amico • Olga Dragnic Franulic Merchán López • Héctor Mujica



50 **comunicación**



¡DISPONIBLE YA!



Comunícate al
0212-5649803 / 5645871

⊗ www.gumilla.org

📷 @CGumilla

🐦 @CentroGumilla

GALERÍA
DE PAPEL



Lijas: desvíos de lo cotidiano



*Pinto flores con el deseo de retenerlas y de que
el ahora se vuelva eterno.
Porque las flores no duran. Son efímeras,
como nosotros.
La muerte siempre nos está rondando.
Pero las flores renacen llenas de esplendor.
Eso me reconcilia con la vida.*

T.G

Lo que Teresa Gabaldón nos muestra aquí es el resultado de una acuciosa investigación sobre los límites de la sensibilidad. Durante largo tiempo ella ha estudiado las propiedades sensibles de ciertos materiales. Los ha confrontado a un dibujo cuyos trazos transcriben una poética de lo orgánico. Les ha permitido tambalearse entre lo poético y lo utilitario. En su empeño por revelar las sutilezas espirituales presentes más allá de lo tangible ha seguido las huellas que deja tras de sí un mismo principio vital. Ese que está presente en lo orgánico y lo aparentemente inerte, en las partículas subatómicas y en

GALERÍA
DE PAPEL

Foto: Vasco Szinetar

las galaxias por igual. Semejante tránsito la ha llevado a elaborar una obra –formas del espacio y del tiempo– situada a medio camino entre las cualidades de los objetos cotidianos y los desvíos del alma.

Desde su singular curiosidad por las propiedades sensibles de objetos como la lija y del significado profundo de iconos como la flor, esta artista caraqueña expone un paisaje donde lo industrial y las formas de la naturaleza orgánica conviven bellamente. El resultado de los experimentos, silenciosos y casi alquímicos, hechos en su taller –situado en lo alto de una torre– nos revelan que la vida, y por lo tanto la belleza, están hechas de intersecciones y vínculos misteriosos entre lo que suponemos es disímil.

Nos dice Bruno Munari que “todo pintor [...] se preocupa por sensibilizar el signo. Sensibilizar equivale a dar una característica gráfica visible por la cual el signo se desmaterializa como signo vulgar, común y asume una personalidad propia”. Siguiendo esta idea, podemos inferir que en todas estas lijas expuestas quedó olvidada la función básica del signo, logrando así que se desmaterializaran en irregularidades y texturas no previstas. También en luz, tipografía y sonido.

Tachaduras, rasgados, asperezas, fragmentos de metal o de pétalos en collages le permitieron salir de su estructura evidente hacia formas expresivas no insospechadas. El riesgo de cortar lo áspero con el trazo del dibujo, atrapar las palabras en concreto o luz, y encapsular lo orgánico en la geometría de materiales de construcción ha dejado, frente a nosotros, una poética del jardín en la intimidad del paisaje urbano.

“En cada fragmento de esas lijas viejas y manchadas, podía leer infinitos paisajes, ecos de luces o de historias”. Para Teresa, lo bello pareciera comenzar con el desvío de lo cotidiano. Con la bifurcación del sentido de las cosas materiales hacia ámbitos donde responde el alma. Esta muestra, jardín y paisaje, desplegada inicialmente en La Hacienda La Trinidad Parque Cultural y ahora en la Galería de Papel, se adentra en lo ignorado y desechable, en la transitoriedad y las huellas del tiempo, en la naturaleza y lo mutable, en el dibujo y las palabras para no dejarnos olvidar que la vida está en todo.

Humberto Valdivieso
Curador