

29

Colección
Ciencias Sociales

MUNDO IMAGINADO Y SIGNIFICADO. Discursos contemporáneos y comunicación

Compiladores

Nicolás Chalavazis Acosta

María Cristina Machado Toro



Universidad Pontificia Bolivariana

Autores

Gabriel Lotero Echeverri

Nicolás Chalavazis Acosta

Harold Salinas Arboleda

Maria Cristina Machado Toro

Adriana Mora Arango

Ana María López Carmona

Marta Isabel Hincapié Uribe

Daniel Santiago Cortés Ramírez

**MUNDO IMAGINADO
Y SIGNIFICADO**
**Discursos contemporáneos
y comunicación**

Compiladores
Nicolás Chalavazis Acosta
María Cristina Machado Toro

302.2

Chalavazis Acosta, Nicolás, compilador

Mundo imaginado y significado. Discursos contemporáneos y comunicación

/ Nicolás Chalavazis Acosta y María Cristina Machado Toro, compiladores --

1 edición-- Medellín: UPB. 2023 -- 104 páginas. -(Colección Ciencias

Sociales, 29)

ISBN: 978-628-500-116-1 (versión digital)

1. Discursos 2. Estudios de comunicación 3. Ensayos literarios

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

© Gabriel Lotero Echeverri

© Nicolás Chalavazis Acosta

© Harold Salinas Arboleda

© María Cristina Machado Toro

© Adriana Mora Arango

© Ana María López Carmona

© Marta Isabel Hincapié Uribe

© Daniel Santiago Cortés Ramírez

© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana

Vigilada Mineducación

Mundo imaginado y significado. Discursos contemporáneos y comunicación

ISBN: 978-628-500-116-1 (versión digital)

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-116-1>

Primera edición, 2023

Escuela de Ciencias Sociales

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Padre Diego Marulanda Díaz

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Ciencias Sociales: Omar Muñoz Sánchez

Coordinadora (e) Editorial UPB: Maricela Gómez Vargas

Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Editorial UPB

Corrección de Estilo: Editorial UPB

Foto Portada: Imagen de Freepik

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2023

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Medellín - Colombia

Radicado: 2292-02-10-23

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Poeta.
En tu senda abrazamos
la belleza de la palabra.

Contenido

| | |
|--|----|
| Presentación | 7 |
| Desinformación estructural y competencias mediáticas tras la pandemia de COVID-19 | 14 |
| Gabriel Lotero-Echeverri | |
| El meme como dispositivo semiótico-retórico en la era de la convergencia | 36 |
| Nicolás Chalavazis Acosta y Harold Salinas Arboleda | |
| Desde la otra escena. Una página en blanco en el libro de la vida | 54 |
| Maria Cristina Machado Toro | |
| Crear la realidad, desprenderse del paradigma..... | 66 |
| Adriana Mora Arango | |
| Reflexión sobre el proceso de creación de la película <i>Las razones del lobo</i> | 83 |
| Ana María López Carmona, Daniel Cortés y Marta Hincapié | |

Presentación

No hay colores ni sones en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos. Así, la disposición de los edificios y sus proporciones obedecen a una cierta intención. No carecen de sentido –más bien puede decirse lo contrario– el impulso vertical del gótico, el equilibrio tenso del templo griego, la redondez de la estupa budista o la vegetación erótica que cubre los muros de los santuarios de Orissa.

Todo es lenguaje.

—Octavio Paz. El arco y la lira.

La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. [...] Se olvida con frecuencia que, como todas las otras creaciones humanas, los Imperios y los Estados están hechos de palabras: son hechos verbales.

—Octavio Paz. El arco y la lira.

El presente libro compendia cinco ensayos derivados del trabajo investigativo realizado por docentes de la línea Narrativas del GICU (Grupo de investigación en Comunicación Urbana) perteneciente a la Facultad de Comunicación Social- Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana y algunos investigadores que han aportado su saber y experiencia creativa para componer un producto que refleje el esfuerzo interinstitucional y transdisciplinar.

Este libro parte de una concepción presunta, durante años comentada en la línea de Narrativas, de las nociones de realidad y narración. Para las humanidades –mejor, para los humanistas–, la realidad no coincide –no puede coincidir, ni se espera que lo haga– con eso que llamamos lo real, cuyo dorso es apenas acariciado por los anhelos humanos; no puede igualarse con esa terra incógnita, la conjeturada Cosa en sí, pues nunca coincidirá. La realidad humana, las realidades discursivas –esto es, las narrativas– no pueden más que anhelar y señalar aquello que no son ni entienden; se empeñan en afirmar una suerte de fijeza, necesariamente olvidando que su propia firmeza yace en la consistencia de lo imaginario, la motilidad de lo simbólico y en el obsequio delirante de una sensación de congruencia, verdades y mentiras.

En la línea hemos entendido a la realidad cual una manifestación de la voluntad creativa estrictamente humana, la cual se narra, se contiene, se conviene y hasta se concreta en normas, instituciones y posibilidades de actuar y de ser. Adriana Mora, autora del artículo *Crear la realidad, desprenderse del paradigma*, lo sintetiza así: “Podríamos afirmar que la realidad –no como lo concreto, sino como idea– es siempre una construcción social, intelectual y discursiva que se entreteje entre lo formal y lo narrativo” (p. 75).

Todo acto humano, en el fondo, es un juego poético que se esmera, vanamente, en huir de la angustia, estableciendo estereotipos lúdicos quizás bellos, pero débiles. No sobra advertir que, aunque ahora conozcamos que nos ocupa lo que hemos dado en convenir por realidad o realidades, ello no redundará necesariamente en que tengamos más posibilidad de controlarlas ni de entenderlas mejor. Acude a nosotros la contundente voz de Bernardo Soares, semiheterónimo de Fernando Pessoa, cuando recuerda que “No hay problema sino el de la realidad, y ése es irresoluble y vivo” (Pessoa, F. 2021, fr. 398).

No negamos la existencia de fenómenos extrahumanos, ni tampoco suponemos que la realidad se supedita a la subjetividad delirante de una única persona. Las humanidades trascienden los individualismos absolutistas y las fáciles indignaciones de los ciudadanos que quieren acomodar al mundo a su propia esquina. Nosotros, como humanistas, nos ocupamos de las sociedades, sabemos que existen y coexisten con otras; nos interesan tanto ellas en su complejidad como los seres humanos particulares que las moran y encarnan. En últimas, sabemos que el nombre sustantivo sociedad es un concepto meramente útil, una abstracción que puede conducir a equívocos, delirios y hasta politizaciones, en cuya generalización se esconden, realmente, vivencias e intereses de seres humanos únicos, hechos de carne, hueso, sueños y circunstancias. En las humanidades estudiamos a las sociedades como complejidades, cual generadoras de determinaciones y luchas de fuerzas, a las cuales las narraciones intentan explicar, criticar, oponer y hasta enriquecer. Convivir en sociedad quiere decir nadar en un mar revuelto de narraciones y de narrativas.

La narración, aportadora de realidad, supondrá componer, historiar, ordenar experiencias y presentar (hacer presente, esto es, hacer existir) acontecimientos desde alguna intención, constelar a través del sentido; versionar e inventar, propiciar lazos que permitan habitar códigos y lugares comunes e, incluso, hasta aceptar el desencuentro y conocer la desilusión. Narrar supondrá una forma de hacer mundo, de proponer mundo, de decorar al mundo y de legar un mundo posible que a los demás, a todos, les corresponde encarnar, enriquecer y postergar. Se narra porque intentamos hacernos una posición en el río de la historia, porque también queremos hacer parte del mundo y heredarle algo al mundo. Vanidad, dirán muchos, pero narrar se nos presenta perentorio, como respirar o comer.

Se narra siempre desde unas esperanzas de configuración y transmisión de algún mundo posible. No dejamos de narrar porque buscamos respuestas para lo que nunca fue pregunta; narramos porque queremos tramitar y dar a conocer nuestras experiencias insondables. Toda narración rinde cuenta del vestigio de una llama que una vez se retorció y emitía calor. Narrar puede calificarse como un hecho revolucionario que, más que habernos inventado, nos toca asumir; la palabra y la composición son vestigios del padecimiento

humano. Narramos porque queremos añadirle al mundo una fijeza de la que estamos desprovistos. Narramos porque queremos caminar entre algún orden o entre algunos desórdenes.

En estas páginas se recogen algunas de las experiencias que como investigadores, profesores, creadores y, ante todo, como ciudadanos, logramos plasmar en una estructura textual que se acopla a nuestras preguntas e indagaciones. Nuestras composiciones, esperanzas y desesperanzas también son añadidura y búsqueda de legado. Estas letras anhelan lectores para que sus sentidos se incluyan en sus mundos, para que, luego, se reestructuren y amplíen ellos mismos al mundo.

El espíritu del presente libro demuestra la constante voluntad narrativa que se refleja en las multifacéticas peculiaridades explicativas, creativas, y generativas de opinión pública. Cada texto demuestra un abordaje particular, esto es, una expectativa epistemológica diferente en donde se arriesga y ejercita un método determinado y donde se declaran unas posibilidades y unos límites interpretativos. El lector hallará diversas voces que entre sí no componen una unidad temática, ya que cada autor contó con la libertad de elegir sus propios invitados, ya fueran académicos, artistas, pensadores o conceptos. Cada autor se sentó en su mesa e inició su diálogo particular, el cual fue el motor inspirador de su escritura, cincelada con diferentes acentos y tonalidades.

Como docentes y estudiosos del lenguaje y temas afines a la comunicación, presentamos nuestras reflexiones (algunos inclusive renunciamos a los formatos establecidos actualmente para la divulgación científica y académica) optando por recuperar el ensayo como modo emblemático y epistemológico de las humanidades; quisimos reivindicarlo como un cuerpo textual que acepta la polifonía, el titubeo propio de la cogitación, la propuesta conceptual y la diversidad en temas de interés, como propiciador de la disertación y la generación de nuevas preguntas. Así, el ensayo nos recuerda el sentido primo de la escritura, la cual nos hace partícipes de una comunidad más allá de circunscribirnos a un gremio especializado. Desde esta perspectiva, concebimos la apuesta por el saber como pregunta abierta, móvil y cambiante, como trabajo y esfuerzo del pensamiento, como riesgo creativo.

Los textos con los que se encontrará el lector incluyen un análisis ético, periodístico y estadístico de la información y sus consecuencias, unas reflexiones semiótico-discursivas acerca de un fenómeno social específico, una audaz apuesta de escritura literaria y reflexiones críticas acerca de cómo la creación artística aborda, compone y enriquece la realidad.

El artículo Desinformación estructural y competencias mediáticas tras la pandemia de COVID-19 de Gabriel Lotero expone, valiéndose de un análisis académico, algunas de las lógicas actuales de la comunicación que tocan asuntos como el manejo de la información y el papel activo del emisor y el receptor en la generación e interpretación de un mensaje. Su autor asume una postura ética al recalcar la necesidad de una información veraz y al denunciar que la mala información, la infodemia, la intoxicación informativa, los afanes políticos y mercantiles, los bulos y la distorsión de los hechos vejan el lazo social. Por último, insta a que no se olvide la función social que de suyo tiene el periodismo.

En El meme como dispositivo semiótico-retórico en la era de la convergencia de Nicolás Chalavazis y Harold Salinas se desarrollan reflexiones semiótico-discursivas. Los autores proponen un aparato conceptual para analizar el fenómeno social del meme, al cual le atribuyen la confluencia de unos elementos coyunturales-históricos y otros estructurales-constitutivos que permiten su acontecimiento en el contexto actual. Analizan, además, el fenómeno desde cuatro perspectivas: la cultura de la convergencia postulada por Jenkins, la cultura de la participación de los usuarios de Carlón y Scolari, la lógica de la reescritura o el palimpsesto propuesta por Genette y, por último, el poder crítico de la risa planteado por Bajtin. El texto no se supedita exclusivamente a un análisis descriptivo y estructural, sino que, además, plantea una posición política y pragmática con respecto al humor, el ingenio y la remisión a la risa como modos de la opinión pública.

Desde la otra escena. Una página en blanco en el libro de la vida, el ensayo poético de María Cristina Machado, compendia unas sinceras meditaciones. Es un texto audaz —la autora lo califica como un acto temerario—, sobre todo si recordamos que en estas épocas oficiosas todavía hay quienes exigen justificaciones del valor epistemológico, ético y vital de la literatura, la poesía y las artes en

general. El ensayo vital y literario de Maria Cristina Machado no esconde su voz en la tercera persona, donde usualmente la academia simula la objetividad, sino que se confiesa en la primera persona de una lectora conmovida en donde los sentidos de lo leído involucran profundamente la vida de quien, al leer y releer, persiste y se busca (aunque ignore lo buscado y las razones de su persistencia), de quien, al leer y releer, se lee, se relee y se reescribe. Allí se reflexiona sobre la función de la lectura y de la escritura, de la consciencia de la finitud con la que el logos y la palabra nos estatuyen y de la paradoja de no poder reconocernos plenamente en el universo del otro que nos funda.

El texto que le sigue es un ensayo fruto de la investigación de Adriana Mora Arango, el cual nos introduce al discurso audiovisual y el arte cinematográfico. Crear la realidad, desprenderse del paradigma propone un recorrido histórico por algunas de los procesos y transformaciones en el campo del arte y de la estética, los cuales permitieron la aparición y apropiación del género que hoy conocemos como cine documental. Esta mirada retrospectiva nos remite a pensar la imagen en relación directa a la concepción de realidad, tema que sin duda se nutre e incide en los paradigmas de pensamientos propios de cada época. Pasamos así a la concepción discursiva de la imagen con su poder narrativo y su adherencia propia al universo subjetivo e interpretativo, cruzando por las sendas de la mimesis, la representación, la copia de una realidad considerada fáctica y referencial, a la concepción discursiva de la imagen con su poder narrativo y su adherencia propia al universo subjetivo e interpretativo.

En el ensayo Reflexión sobre el proceso de creación de la película *Las razones del lobo*, Ana María López, Daniel Cortés y Martha Hincapié experimentan con los recursos narrativos. Sus letras surgen de una charla que Ana María López y Daniel Cortés sostuvieron con Martha Hincapié, la directora del filme, lo cual obsequia una ilación inusitada que sitúa a la directora de la película como autora del texto, así como tema de estudio. No se trata de una crítica cinematográfica, sino de una cavilación conversada acerca de cómo el acto creativo incumbe al creador y deja un vestigio para los demás; en este caso, la película *Las razones del lobo*. En el texto se aproxima al tema de la creación artística como insumo para abordar y componer la realidad a partir de dos géneros particulares: la

literatura como experiencia y el cine documental como posibilidad híbrida entre la lectura del mundo y la posibilidad de la imagen.

Extendemos una invitación a los lectores para que se aproximen a la diversidad de los sentidos que este libro ofrece. A partir de ahora, queda en la voluntad de los lectores acoger, escrutar y enriquecer los contenidos ofrecidos por este libro.

—María Cristina Machado Toro y Nicolás Chalavazis Acosta

Referencias

Pessoa, F. (2021). Libro del desasosiego: Pre-textos.

Desinformación estructural y competencias mediáticas tras la pandemia de COVID-19

Gabriel Lotero-Echeverri

Introducción

Desde el año 2020, la humanidad viene afrontando una crisis inédita ante el impacto de la pandemia por el COVID-19. En noviembre de 2021, la Organización Mundial de la Salud reportó más de doscientos cincuenta millones de casos confirmados de contagio a nivel mundial, según la OMS (2021), mientras en Colombia se registran más de cinco millones de casos confirmados.

En 2020, el gobierno de Colombia, como el de muchos otros países, decretó confinamientos y medidas restrictivas para proteger a su población de un contagio masivo que colapsara el sistema nacional de salud. En este escenario, se ha acelerado el proceso de virtualización de muchas de las actividades cotidianas como el trabajo, los colegios, las universidades, la atención de las entidades públicas, la telemedicina, el comercio, el entretenimiento y las comunicaciones interpersonales.

En este contexto, y por tratarse de la pandemia más mediática de la historia, la OMS (2020a) ha reconocido la amenaza que representa la desinformación para la salud de las personas, que ha definido como infodemia, e incluso cuenta con una plataforma para esclarecer los bulos y las cadenas de desinformación que pueden afectar la respuesta de las personas y las medidas de protección ante el virus.

Alrededor del mundo, investigadores y universidades concentran sus esfuerzos para sumar su aporte en la lucha contra la pandemia desde diferentes disciplinas. De igual forma, revistas especializadas de diferentes países y campos han orientado sus publicaciones para visibilizar este problema de salud pública, dada su naturaleza compleja y multidimensional.

Desde el campo de la comunicación, se han venido conociendo iniciativas orientadas específicamente a la investigación sobre los desafíos que representa la cobertura informativa de la pandemia con el propósito de aportar en esta coyuntura y, especialmente, en la lucha contra la desinformación. En este sentido, se destacan los siguientes riesgos nacidos de estas tergiversaciones en la época de pandemia: consumo de información a través de fuentes no verificadas, infodemia, infoxicación, hiperconexión y dependencia.

La desinformación y las noticias falsas son una amenaza al derecho a la información, la base de una participación política cualificada. En este contexto, cobra mayor importancia un proceso de alfabetización mediática y digital que permita aprovechar la información como un recurso estratégico para la toma de decisiones y la participación política. El presente texto tiene como propósito explorar las características y conceptos clave de este fenómeno con el fin de aportar en la comprensión de la lucha contra la desinformación como una línea de trabajo y de investigación fundamental para el ejercicio de la comunicación digital en la sociedad contemporánea.

Lógica de la desinformación estructural

En escenarios digitales, como la Web y las redes sociales, los usuarios pueden construir sus propias infodietas¹; en este proceso, de acuerdo con Soengas et al. (2019), se evidencia un predominio de una agenda orientada a contenidos de fácil consumo, como una cobertura que responde a la inmediatez y a temas que llamen la atención de los usuarios.

Es posible identificar una tendencia en el consumo de contenidos digitales orientada hacia el infoentretenimiento. Estas preferencias de los usuarios se refuerzan por la presión de los cibermedios a adaptarse a las condiciones de inmediatez y a la lucha por captar el mayor tráfico posible, aunque esto lleve a optar por contenidos estandarizados sobre temas intrascendentes y sin rigurosidad investigativa, lo cual contribuye en la dinámica de infoxicación y desinformación (Romero-Rodríguez et al. 2016).

La tendencia de algunos medios a titular sus contenidos de manera engañosa y sensacionalista, con el fin de aumentar el número de clics que reciben, es conocida como *click-baiting*. Sin embargo, no se trata de una tendencia exclusiva de «medios nativos» o de infoentretenimiento; también los grandes medios, en su afán por adaptar su modelo de negocio, se ven abocados a la preocupación por las estadísticas de tráfico de sus portales (Palau-Sampio, 2016).

Estas estrategias de campañas virales son prácticas habituales en muchos medios de comunicación, ninguno de los cuales se corresponden con la visión de servicio social. La saturación de contenidos sin valor informativo funciona con la complicidad de audiencias con escaso sentido crítico y proclives a la «infoxicación» (Aguaded y Romero-Rodríguez, 2015). Sin embargo, estas prácticas también pueden generar molestia en los usuarios y reacciones adversas en redes sociales, las cuales pueden terminar afectando su reputación y la credibilidad (Restrepo, 2017).

Cuando muchos se limitan a buscar referentes en los motores de búsqueda o en las redes sociales, no siempre se encuentra

1 *Infodieta* es un concepto que hace referencia a los consumos mediáticos e informativos habituales para una persona, como se describe en Lotero-Echeverri, G. (2020).

información válida y relevante. Esto puede contribuir en el oscurantismo, la ignorancia y la desinformación. Por ejemplo, al buscar referentes para hablar de vacunas en Internet, se encuentran miles de contenidos y el usuario debe poder identificar las fuentes válidas desde un criterio científico válido (Elías-Pérez, 2013). Ante dicho escenario es necesario reconocer que, en la era del Internet, el usuario puede construirse una dieta informativa que sea afín a sus posturas ideológicas tanto en lo que se refiere a medios, como también en plataformas de redes sociales digitales, de manera que se refuerza la polarización, la exposición selectiva y el «efecto burbuja» al limitar el acceso a otros puntos de vista (Iyengar y Hahn, 2009).

Al fenómeno de la polarización también contribuyen los sesgos de los comunicadores en el desarrollo de su labor, quienes afectan el proceso de construcción de contenidos mediáticos. Estos pueden ser sesgos de distorsión (que presentan información falsa), de contenido (que no confrontan de manera equilibrada los puntos de vista que nieguen su línea editorial) y las mismas motivaciones e intereses de los comunicadores durante la producción de los contenidos (Entman, 2007). En contraste, los medios de comunicación deben responder al desarrollo de una cobertura más contrastada de la agenda noticiosa que responda al compromiso con la función social del periodismo (Suárez, 2015).

El incremento del uso de redes sociales como medios para difundir información eleva la necesidad de la alfabetización mediática para combatir la tendencia de compartir de manera acrítica (Romero-Rodríguez *et al.* 2016). Poseer un nivel formativo alto no impide compartir en redes sociales contenidos engañosos, tanto si se reenvían como si se inicia el hilo (Chen *et al.*, 2015). Al analizar las competencias mediáticas de estudiantes de comunicación en países iberoamericanos, Romero-Rodríguez y Aguaded (2015) concluyen que incluso este público especializado muchas veces carece de la capacidad crítica y reflexiva sobre su papel ético en el manejo de la información.

Otra posibilidad es atribuir la noticia falsa a la distorsión que podría ocasionar el comunicador al malinterpretar la información que obtiene de sus fuentes (Davies, 2008). Al respecto, vale la pena destacar la recomendación de Cornellá (2004), la cual puede aplicarse a la gestión de la información que debe asumir cualquier usuario en la sociedad actual: “Hay que construir siempre sobre las

informaciones que sean más fácilmente contrastables, rechazando aquellas cuya comprobación está fuera de nuestro alcance” (p. 116).

Carrera (2018) plantea que la lucha contra las noticias falsas corre el riesgo de desconocer que los discursos mediáticos son una construcción social en la que intervienen actores con diversidad de intereses, y, como tal, son una representación de la realidad y no una verdad absoluta producto de una labor objetiva. Otro riesgo de esta labor consiste en plantear que los escenarios digitales son los únicos medios al servicio de la desinformación y la manipulación, o que en la lucha contra las noticias falsas los protagonistas deben ser los profesionales de la comunicación, sin reconocer las capacidades de los usuarios para defenderse de estas manipulaciones (Quesada, 2009).

El fenómeno de las noticias falsas forma parte del ecosistema de la posverdad. Romero-Rodríguez *et al.* (2018) identifican cinco modalidades de noticias falsas: las noticias satíricas, la parodia de noticias, la fabricación de noticias, la infopublicidad y la propaganda, todas las cuales presentan una variedad de formatos, narrativas y elementos estéticos acordes con los escenarios digitales y son diferentes en cuanto a la intencionalidad y el grado de manipulación de los usuarios. Sin embargo, los consumidores en entornos de infoxicación suelen estar inmersos en situaciones que reducen su nivel de atención, concentración y análisis, como la lectura parcial y superficial de los contenidos y la práctica de hacer varias cosas a la vez (*multitasking*) (Gómez Nieto, 2016).

Las grandes empresas tecnológicas, como Facebook, Twitter y Google, han servido como plataformas para la divulgación de noticias falsas y malintencionadas y han respondido tarde y a un ritmo forzado por la presión de anunciantes y por demandas judiciales de rectificación y derecho al olvido. La amenaza de las noticias falsas ha sido reconocida por la Comisión Europea, que encargó a un grupo de expertos la construcción de recomendaciones para la construcción de políticas públicas para afrontar su incidencia. En su informe final (European Commission, 2018), se destaca la necesidad de un abordaje multidimensional de esta problemática, para lo cual se requiere:

- Fortalecer la transparencia de las noticias en línea
- Promover la alfabetización mediática e informacional
- Desarrollar herramientas para empoderar a ciudadanos y comunicadores

- Salvaguardar la diversidad del ecosistema informativo
- Promover la investigación en el campo de la desinformación

La lucha contra la desinformación plantea un escenario que exige el fortalecimiento de las competencias de ciudadanos y profesionales de la comunicación consistente con un enfoque de alfabetización transversal, como el que propone la UNESCO a los profesores (Wilson *et al.*, 2011), en el cual se reconoce la pertinencia de una perspectiva compleja que integra tanto la alfabetización mediática como la informacional y la digital.

Sin embargo, según diferentes estudios (Shin *et al.*, 2018; Thorson, 2016), los efectos de las noticias falsas y de la desinformación son muy difíciles de contrastar, pues las rectificaciones no tienen la misma repercusión que los bulos, especialmente porque los usuarios tienden a seleccionar sus fuentes de información y a interpretar los mensajes de manera que confirmen sus convicciones previas.

Las brechas digitales en entornos de profunda desigualdad social

La desigualdad social es uno de los problemas estructurales e históricos que afronta Latinoamérica, la región más desigual del mundo según datos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL, 2019). La desigualdad estructural propia de la pobreza informacional persiste y se ha profundizado, ya que los países del norte (geopolítico) y algunos países emergentes cuentan con inversiones significativas en tecnologías digitales avanzadas que mejoran su productividad (Norris e Inglehart, 2013). Por otra parte, también persisten las desigualdades al interior de los países asociada a la carencia de infraestructura en las zonas rurales y a factores socioeconómicos, como el nivel educativo, la edad y el género, lo cual se traduce en diferencias en cuanto al acceso y el tipo de apropiación de las TIC y en el acceso regular a fuentes de información de calidad (OCDE, 2001; CEPAL, 2003).

Según Fuente-Cobo (2017), la inclusión social debe incorporar la alfabetización digital y responder a las brechas digitales, ya que

refuerzan la vulnerabilidad y limitan las oportunidades de participación; por tanto, la pobreza y la exclusión social refuerzan un nuevo tipo de vulnerabilidad: la pobreza informativa, que está también relacionada con la carencia de una alfabetización que permita una apropiación adecuada del acceso a las TIC (CEPAL, 2013).

El fenómeno de la brecha digital es multidimensional: incluye tanto la brecha de acceso a equipos adecuados y servicios de conexión eléctrica y de banda ancha, como también la brecha de uso, es decir, condicionada por el nivel educativo y las capacidades del usuario para un consumo adecuado de las TIC (Sunkel et al., 2011).

La CEPAL (2016) destaca que el acceso a Internet en Latinoamérica ha crecido en un 142% entre 2006 y 2014, por lo que la región se convierte en un importante consumidor de contenidos digitales. Latinoamérica hace importantes inversiones económicas para ampliar la cobertura y el acceso, pero la producción de contenidos digitales originales que aprovechen su rica diversidad cultural es una tarea pendiente para la región, que representaría importantes oportunidades de emprendimiento en los escenarios digitales mencionados y en el mercado de las aplicaciones para dispositivos, con gran potencial en diferentes áreas económicas (Cimoli y Castillo, 2016).

En Latinoamérica las TIC no están al alcance de todos: según datos del Banco Interamericano de Desarrollo (Prats y Puig, 2017), el 44% de los hogares cuenta con acceso a Internet, mientras que el 81% de los hogares de países más ricos pertenecientes a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) sí cuentan con esta conexión. El contraste es aún mayor cuando se trata de acceso a banda ancha móvil de cuarta generación (4G), ya que solamente el 27% de la población latinoamericana cuenta con dicho acceso, mientras el 77% de la población de países de la OCDE disfrutan de este servicio. El acceso a internet fijo y móvil representa un mayor esfuerzo para la población con menos recursos: según Prats y Puig (2017), el 40% de esta población debería destinar el 10% de sus ingresos para el pago de internet fijo, mientras este mismo segmento de población en los países de la OCDE solamente tendría que dedicar el 3% de sus ingresos para el pago de este servicio.

Sin embargo, más allá del acceso, es necesario considerar los usos y apropiaciones que hacen las personas de los crecientes vo-

lúmenes de información disponible en la «red de redes» (Romero-Rodríguez y Aguaded, 2015). En un contexto de mayor acceso al Internet y a dispositivos para conectarse a él, la investigación sobre brechas digitales centra su atención en lo que se conoce como el segundo nivel de la brecha digital. Esta se refiere a las competencias requeridas para acceder al Internet y sus plataformas, desde el nivel operativo del dominio del manejo de los dispositivos hasta competencias más complejas, como la informacional, que permite identificar fuentes de información, procesar datos e interpretar los hallazgos con una mirada crítica. En este segundo nivel de brecha, las investigaciones también se enfocan en los tipos de uso o las actividades que predominan a la hora de utilizar el Internet (Scheerder et al., 2017).

A pesar del avance en el acceso, existen condiciones que permiten vislumbrar la necesidad de fortalecer las competencias de los diferentes perfiles de usuarios para habitar los escenarios digitales, de acuerdo con una encuesta sobre uso y apropiación del Internet en Colombia (Datexco, 2015). El 70% de los consultados no conoce las características de una contraseña segura. El 72% de los consultados no está familiarizado con términos como ciberdependencia, ciberacoso, grooming, sexting y phubbing. El 66% no cree que sus hijos menores estén seguros mientras navegan en internet, pero el 64% no los acompañan mientras navegan. En este sentido, se destaca que el 33% de los jóvenes entre los doce y los diecisiete años han proporcionado datos personales o familiares por Internet, tales como contraseñas, números de teléfono o dirección de su vivienda (ibid.).

El proceso de apropiación de Internet por parte de los usuarios les exige contar con las habilidades y competencias para acceder a la red, utilizar los dispositivos y realizar diferentes desempeños, desde la búsqueda de información, la interacción, la participación y la creación de contenidos. Van Deursen et al. (2015) afirman que las habilidades que requieren el uso del Internet van más allá de las habilidades para utilizar un dispositivo, ya que la búsqueda de información, la interacción online y la producción de contenidos son tareas complejas. Se trata de un proceso de alfabetización para el dominio de desempeños básicos y avanzados que incluye operaciones más sencillas, como abrir un navegador, y habilidades más complejas, como las requeridas para comprender, utilizar y producir contenidos digitales. Además de las habilidades informacionales,

también se consideran competencias comunicativas y socioemocionales necesarias para interactuar en redes sociales y también habilidades creativas, necesarias para generar contenidos propios y, de esta forma, superar la brecha cognitiva (Cabero y Ruiz, 2017).

El acceso a las TIC es una oportunidad importante para los ciudadanos del mundo. Sin embargo, además de la necesidad de contar con las competencias básicas para poder aprovechar el acceso a las TIC, J. Fernández (2012) señala la existencia de una brecha informativa, aludiendo a que muchos usuarios no acceden a fuentes de información de calidad o a fuentes especializadas verificables. Esto plantea la necesidad de abordar el estudio de las brechas digitales desde un enfoque complejo y dinámico que permita considerar el acceso, las habilidades, los usos de Internet y los resultados obtenidos por los usuarios (Scheerder et al., 2017).

La apropiación que el usuario hace efectivamente del acceso a internet se define, en parte, por la frecuencia de uso, el tiempo dedicado a internet y los tipos de actividades realizadas (van Deursen et al., 2015). Sin embargo, los usos predominantes de Internet se transforman a lo largo del tiempo, debido a la introducción de nuevos dispositivos, plataformas y servicios.

Riesgos de infodemia e infoxicación

En la sociedad contemporánea, los ciudadanos del mundo configuran su infodieta en medio de una avalancha informativa que puede ocasionar una «infoxicación» (Cornellá, 2004) dada la dificultad de responder a la sobresaturación por volúmenes crecientes de información y datos. Además, en época de pandemia, la Organización Mundial de la Salud (Adhanom y Ng, 2020) ha identificado la «infodemia» como una problemática global estructural, caracterizada por la desinformación en el campo de la medicina.

Los impactos de la infodemia en la salud de las personas se ven agravados por la resonancia propia de un ecosistema comunicativo en el cual la información es un recurso superabundante, si bien procede de todo tipo de fuentes. Esta condición se refuerza gracias a un modelo de comunicación de muchos a muchos (Castells, 2009), en donde se intercambian permanentemente los roles de consumidor

y productor de contenidos sin necesidad de intermediarios (Jenkins, 2008). La figura del prosumidor se ve potenciada gracias a las tecnologías 2.0, especialmente las plataformas de las redes sociales digitales, en las cuales la producción de contenidos está al alcance de cualquiera que disponga de un dispositivo conectado al Internet.

En medio de esta pandemia, miles de personas han sido víctimas de la desinformación y la manipulación. Por ejemplo, muchos se han intoxicado por seguir recomendaciones tan extremas, como ingerir cloro, porque así lo ha sugerido algún influencer, aunque no se trate de un experto en el tema ni dicho remedio se base en algún estudio riguroso o cuente con registro sanitario; asimismo, abundan los bulos relacionados con las vacunas.

En la sociedad contemporánea, el consumo de información ha vivido un proceso de transformación acelerado que ha cambiado la manera en la cual se accede y se comparte información (V. Fernández, 2018). Se produce un fenómeno de hiperconexión a internet a través de distintos dispositivos, especialmente desde los smartphones, por su movilidad y la versatilidad de sus aplicaciones, que responden a gran diversidad de usos y a la sensación de inmediatez. El smartphone se ha convertido en la pantalla más utilizada por una franja creciente de usuarios (Aguado, 2020).

Según datos de MINTIC (2023), a finales del año 2022, Colombia alcanzó una cifra de 8,8 millones de accesos a internet fijo, lo que representa un 17% de cobertura. En ese mismo período, se registran 18,9 millones de accesos a internet móvil en el país que representan un 37,2% de cobertura. Para diciembre de 2022, había 80,8 millones de líneas de telefonía móvil, las cuales representan 156,4 líneas de telefonía móvil por cada cien habitantes.

En este contexto, el tiempo destinado a las pantallas está en crecimiento, y surge la preocupación por cuántas horas de uso de dispositivos electrónicos al día podría representar una amenaza a la salud mental de una persona. Según la investigación de Díaz-López et al. (2020), más del 60% de los adolescentes utiliza las TIC sin supervisión, y la tercera parte de dichos jóvenes se sienten estresados si no pueden conectarse al Internet.

Según un estudio reciente realizado con una muestra española, en la época de la pandemia ha aumentado el uso de teléfonos inteligentes en más de un 30% (Tabares-Tabares et al., 2022). De acuerdo con una investigación de Moral y Fernández (2019), una

persona puede hacer un uso problemático del Internet según algunos factores de riesgo y situaciones de vulnerabilidad, y esta obsesión por estar conectados puede limitar otras actividades y ser un obstáculo para el trabajo, el estudio y las relaciones interpersonales. Una persona puede consultar el celular unas cien veces al día; el abuso del celular ocurre cuando se hace un uso excesivo de estos dispositivos que se genera ansiedad o malestar por no poder utilizarlo o cuando se produce una necesidad permanente y representa un obstáculo para el normal desarrollo de otras actividades (CCAdicciones, 2020). Incluso Facebook, como organización, reconoce que el uso de redes digitales como Instagram aumenta la ansiedad y la depresión en los usuarios adolescentes y jóvenes (El Tiempo, 2021).

Además de los riesgos de abuso de las TIC, de la hiperconexión propia de la movilidad y de un manejo del espacio que permite superar barreras y límites territoriales, también es necesario reflexionar sobre el impacto de estos usos en la vivencia de la dimensión temporal. A. Fernández (2019) plantea que el tiempo que pasamos en los teléfonos inteligentes es una experiencia de aceleración de las interacciones sincrónicas en línea y su abundancia de estímulos, que puede deteriorar los niveles de atención y concentración.

El fenómeno de las noticias falsas y malintencionadas no es nuevo, pero se ha complejizado, de manera especial, en la llamada «sociedad de la información», en la cual la posverdad es una amenaza tan seria que sirve para explicar victorias electorales tan inciertas como el Brexit, el triunfo de un antisistema como Trump o incluso el fracaso del plebiscito por la paz en Colombia (Loterio-Echeverri et al., 2018).

Ante la persistencia de las noticias falsas y la facilidad de dispersión que estas han ganado en las plataformas de las redes sociales, principalmente en WhatsApp, el desafío es lograr que las personas fortalezcan sus competencias mediáticas para identificar fuentes válidas, desconfiar ante los contenidos falsos y malintencionados y pensar dos veces antes de compartir dichas cadenas con sus contactos (Loterio-Echeverri et al., 2019). La mirada crítica de los contenidos mediáticos se relaciona con procesos como la percepción, selección e interpretación de los mensajes (Ashley et al., 2017). Un usuario atento puede detectar señales del engaño si presta atención al formato de la información, verifica si incluye una autoría creíble, si cita fuentes de información adecuadas y si sus enlaces funcionan,

si dicha información está presente en otro medio de comunicación reconocido o si contiene errores ortográficos, como sugiere Cifuentes-Faura (2020).

Aportes de la alfabetización mediática en la lucha contra la desinformación

La competencia mediática es un concepto multidimensional, el cual plantea un enfoque integrador sobre las competencias comunicativas, audiovisuales y digitales de interés para el campo de la comunicación digital (Pérez-Rodríguez y Delgado-Ponce, 2012). Se trata de un proceso complejo y dinámico de alfabetizaciones múltiples.

En un entorno de hiperabundancia informativa, la competencia mediática potencia la identificación y desarrollo de competencias y habilidades que permitan a los usuarios aprovechar de manera adecuada el acceso a contenidos. Esto se puede hacer en distintos formatos, soportes y géneros como insumo para una mejor toma de decisiones (Maksl *et al.*, 2015), como ciudadanos del mundo y en su ámbito privado, de manera que el usuario sea capaz “de reconocerse como audiencia activa y valorar críticamente los elementos emotivos, racionales y contextuales que intervienen en la recepción de los mensajes” (Pérez-Rodríguez *et al.*, 2016, p. 109).

En la esfera mediática contemporánea, el usuario tiene un poder mayor porque dispone de una red diversificada de fuentes de información y es el usuario quien decide en cuáles confiar, condición que incide en el ejercicio de la ciudadanía para asumir la participación sin ser víctimas de la desinformación y la saturación informativa (Ashley *et al.*, 2017).

Para poder ser editores de su propia dieta informativa, los usuarios deben contar con una serie de habilidades constitutivas de la competencia mediática. Kovach y Rosenstiel (2010) proponen seguir el siguiente procedimiento:

- Identificar el tipo de contenido
- Identificar si trata de una cuenta periodística real
- Valorar las fuentes de información

- Valorar las evidencias que se aportan en el mensaje
- Diferenciar entre hipótesis y evidencias
- Valorar si se obtiene una información completa y necesaria para la comprensión del mensaje

Diferentes aproximaciones a la relación entre comunicación y educación inciden en el proceso de construcción de un campo de conocimiento transdisciplinar desde el cual se piensan las condiciones que faciliten la apropiación del conocimiento y la tecnología al servicio de los proyectos e iniciativas de las personas, de los ciudadanos de la sociedad de la información. Esto se hace a través de procesos de alfabetización, de enseñanza y aprendizaje, tanto en ámbitos formales como informales, que favorezcan la adquisición y fortalecimiento de las capacidades y competencias requeridas y pertinentes, de acuerdo a las características de un contexto dinámico, complejo y globalizado (Área y Pessoa, 2012).

Esto exige superar intervenciones que promuevan el acceso a las TIC y también ir más allá de un enfoque meramente instrumental del uso de estos recursos. Así se desprende de la experiencia del proyecto Eduapps, realizado por un equipo de investigadores de la Universidad Pontificia Bolivariana, en la región de Urabá, que permitió verificar que: “lo que ocurre en muchas instituciones educativas es que se reciben dotaciones de equipos tecnológicos, pero no se transforma la concepción del proceso de enseñanza–aprendizaje” (Lotero-Echeverri, 2020, p. 38).

En su propuesta de un currículo para profesores en el campo educomunicativo, la UNESCO propone un enfoque integral de educación tanto mediática como digital a partir del reconocimiento de los procesos dinámicos de convergencia y mediamorfosis que experimenta el campo de las comunicaciones (Wilson *et al.*, 2011). Por tanto, el proceso de alfabetización mediática y digital resulta complejo y dinámico porque exige ir más allá del acceso y del adiestramiento técnico necesario para el uso de las TIC. Si bien estas son condiciones necesarias, las personas deben comprender que se trata más de un cambio cultural que de un cambio técnico para estar en capacidad de habitar las ciberculturas (Piscitelli, 2002).

La complejidad de este proceso también exige capacidad de leer, interpretar, interactuar y producir contenidos en nuevos lenguajes para avanzar hacia la lógica del prosumidor, de consumir

y producir contenidos multimediales e hipertextuales, dispuestos, además en, una gramática de la convergencia (Jenkins, 2008). La alfabetización mediática también es un proceso dinámico debido al acelerado ritmo de innovaciones en el campo de las TIC, el cual exige la capacidad de reciclarse permanentemente, es decir, de renovar el perfil profesional y ocupacional, gracias a la disposición para aprender a aprender, pero, especialmente, de estar en disposición de aprender a lo largo de la vida (Morin, 1999).

La educación mediática, más allá de una perspectiva técnica e instrumental, requiere un enfoque integral que reconozca la necesidad de fortalecer la dimensión crítica y la dimensión cultural. Pérez y Delgado (2012) proponen un modelo de competencia mediática compuesto por tres ámbitos que articulan las siguientes dimensiones: el ámbito del conocimiento, el de la comprensión y el ámbito de la expresión.

Otra propuesta para el análisis de la competencia mediática es la de Ferrés y Piscitelli (2012), quienes plantean seis dimensiones básicas: lenguajes, tecnología, procesos de interacción, procesos de producción y difusión, ideología y valores y estética. Cada una de estas incluyen indicadores de desempeños en dos ámbitos transversales a todas las dimensiones: el ámbito de análisis, el cual implica la recepción, interpretación e interacción del usuario con los contenidos, y el ámbito de expresión como espacio de participación y producción.

Consideraciones finales

El ecosistema mediático contemporáneo requiere la identificación y desarrollo de competencias y habilidades transversales que permitan a los usuarios aprovechar el acceso a contenidos digitales en distintos formatos, soportes y géneros como insumo para llevar a cabo una mejor toma de decisiones. Esta exige la habilidad de acceder, analizar, evaluar y crear contenidos mediáticos al servicio de estrategias de comunicación de interés para las diferentes áreas del ejercicio profesional del comunicador tanto en la comunicación organizacional, en el cambio social, en la promoción de la salud, entre otros.

Este proceso remite a una realidad compleja y multidimensional que incorpora a diversos actores en su campo de interés, los cuales participan en la construcción y fortalecimiento de las capacidades que exige el mundo digital a los profesionales de la comunicación y a los ciudadanos de manera dinámica. De esta manera se habilitan como ciudadanos, como productores y como usuarios de los contenidos, dispositivos y herramientas, en entornos de hiperabundancia informativa y para asumir un rol más activo como ciudadanos del mundo, ya que la capacidad de criterio también es fundamental para lograr una participación política comprometida.

La predominancia del infoentretenimiento en los hábitos de consumo mediático, por medio de redes sociales digitales, evidencia la necesidad de fortalecer las competencias mediáticas de los usuarios, ya que redes sociales como Facebook y Twitter han sido criticadas en múltiples ocasiones debido a la utilización de algoritmos que condicionan el acceso a determinadas informaciones y puntos de vista sesgados. Estas también han sido vulnerables a la dispersión de noticias falsas y malintencionadas que distorsionan los flujos de información a los cuales tienen acceso los usuarios. Se potencia la desinformación, ya que dichas plataformas no cuentan con los procedimientos de verificación ni con expertos en curaduría.

A pesar de estar potencialmente habilitados como prosumidores en los escenarios digitales, es necesario que los usuarios en general, y en particular los profesionales de la comunicación, estén en capacidad de asumir funciones complejas, más allá del uso instrumental de las TIC. En su labor cotidiana, el profesional de la comunicación debe afrontar desafíos para llegar a sus públicos de interés. Ejemplo de esto es la problemática creciente de usuarios que son «analfanautas», similares a quienes son analfabetos funcionales: saben leer, pero no pueden utilizar esta competencia para comprender su entorno y mejorar su vida. Los analfanautas cuentan con acceso a las TIC y las saben utilizar, pero no distinguen entre fuentes de información válidas, noticias verdaderas y falsas; no reconocen cuándo es apropiado compartir determinada información o reenviar cadenas de mensajes malintencionados, ni se construyen una dieta mediática equilibrada y confiable, ya que sus consumos mediáticos se ven afectados por una falta de habilidades para filtrar información, responder ante la saturación e interpretar con sentido crítico.

Hoy, un profesional de la comunicación debe reflexionar sobre los cambios del ecosistema mediático en la era del Internet, en donde resalta el rol protagónico del usuario en la sociedad de la información; este es el responsable de su dieta informativa y de interpretar los mensajes para distinguir la verdad de la manipulación en un contexto en el cual no siempre se cuenta con un comunicador que haga una «curaduría» y presente hechos confirmados sobre los asuntos de interés. El cambio más importante es que mucha de la responsabilidad sobre el conocimiento de lo que es verdad y de lo que no ahora reside en cada individuo: cada quien debe verificar la información que recibe antes de compartirla. Si bien esto exige algunas habilidades técnicas, lo fundamental es saber leer e interpretar los contenidos con sentido crítico.

Esto es fundamental en un mundo pospandémico en donde se han intensificado los procesos de virtualización de todas las dimensiones de la vida de las organizaciones y los ciudadanos, desde la educación, el trabajo, el entretenimiento y las comunicaciones en general. El teletrabajo ha llegado para quedarse. Muchos viajes laborales y académicos serán reemplazados por videollamadas, muchas reuniones de trabajo seguirán siendo reemplazadas por una reunión virtual o un correo electrónico, muchas investigaciones seguirán migrando a la virtualidad para aprovechar las potencialidades del big data y también de las etnografías virtuales. En este escenario, se refuerza la necesidad de superar las brechas digitales y las deficiencias en las alfabetizaciones múltiples necesarias para asumir la ciudadanía en una sociedad de la información.

Referencias

- Adhanom, T. y Ng, A. (2020) *La desinformación frente a la medicina: hagamos frente a la «infodemia»*. <https://www.who.int/es/news-room/commentaries/detail/coronavirus-infodemic>
- Aguaded, I. y Romero-Rodríguez, L. (2015). Mediamorfosis y desinformación en la infoesfera. *Education in the Knowledge Society*, 6(1), 44-57.
- Aguado, J. M. (2020) *Mediaciones ubicuas. Ecosistema móvil, gestión de identidad y nuevo espacio público*. Gedisa.

- Área, M. y Pessoa, T. (2012). De lo sólido a lo líquido: las nuevas alfabetizaciones ante los cambios culturales de la Web 2.0. *Comunicar*, 19(38), 13-20. <http://dx.doi.org/10.3916/C38-2012-02-01>
- Ashley, S., Maksl, A. y Craft, S. (2017). News media literacy and political engagement. *Journal of Media Literacy Education*, 9(1), 79-98. <https://doi.org/10.23860/JMLE-2017-9-1-6>
- Cabero, J. y Ruiz, J. (2017). Las Tecnologías de la Información y Comunicación para la inclusión: reformulando la brecha digital. *Ijeri. International Journal of Educational Research and Innovation*, 9, 16-30. <https://www.upo.es/revistas/index.php/IJERI/article/view/2665/2222>
- Carrera, P. (2018). Estrategias de la posverdad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1469-1482. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1317>
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Editorial Alianza.
- CCAdicciones (2018). 4 apps para saber si eres adicto al teléfono móvil. *CC Adicciones*. <https://www.ccadicciones.es/apps-para-saber-si-eres-adicto-al-movil/>
- CEPAL (2003) *Los caminos hacia una sociedad de la información en América Latina y el Caribe*. CEPAL. <https://repositorio.cepal.org/items/ccbf7c98-19bd-44d5-b2b6-bcc72bcfd581>
- CEPAL. (2013) *Observatorio para la Sociedad de la información en Latinoamérica y el Caribe*. CEPAL. <https://www.cepal.org/es/organos-subsidiarios/conferencia-ministerial-la-sociedad-la-informacion-america-latina-caribe/socinfo-sociedad-la-informacion-innovacion-desarrollo>
- CEPAL (2016) *La nueva revolución digital: De la Internet del consumo a la Internet de la producción*. CEPAL. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/38604-la-nueva-revolucion-digital-la-internet-consumo-la-internet-la-produccion>
- CEPAL (2019). *Panorama Social de América Latina 2018*. CEPAL. <https://repositorio.cepal.org/items/65fc454d-8e81-45d9-b42c-58a5275dd4a2>
- Cimoli, M. y Castillo, M. (2016) *La nueva revolución digital: De la Internet del consumo a la Internet de la producción*. Santiago: CEPAL. <https://goo.gl/Uiak34>
- Cornellá, A. (2004) *Infoxicación: Buscando un orden en la información*. Infonomia.

- Chen, X., Sin, S., Theng, Y. y Lee, C. (2015). Why Students Share Misinformation on Social Media. *Journal of Academic Librarianship*, 41(5), 583-592. <https://doi.org/10.1016/j.acalib.2015.07.003>
- Cifuentes-Faura, J. (2020). Fake news durante la COVID. ¿Cómo detectarlas? *Comunicación*, 42, 100-103. <https://doi.org/10.18566/comunica.n42.a07>
- Davies, N. (2008) *Flat Earth News: An Award-winning Reporter Exposes Falsehood, Distortion and Propaganda in the Global Media*. Vintage.
- Datexco (2015) *Uso y apropiación de internet en Colombia – cultura digital*. MINTIC. https://gobiernodigital.mintic.gov.co/692/articles-7913_culturadigital_2015.pdf
- Díaz-López, A., Maquilón-Sánchez, J. y Mirete-Ruiz, A. (2020). Uso desadaptativo de las TIC en adolescentes: Perfiles, supervisión y estrés tecnológico. *Comunicar*, 64, pp. 29-38. <https://doi.org/10.3916/C64-2020-03>
- Elías-Pérez, C. (2013) Contraconocimiento y pandemias de credulidad en la Sociedad Red. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19(2), 667-681. http://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.n2.43465
- Redacción El Tiempo (2021, 17 septiembre). Instagram es dañino para jóvenes, revela investigación del propio Facebook. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/instagram-afecta-la-salud-mental-de-los-adolescentes-depresion-618776>
- Entman, R. M. (2007). Framing Bias: Media in the Distribution of Power. *Journal of Communication*, 57(1), 163-173. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00336.x>
- European Commission, Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology, (2018). *A multi-dimensional approach to disinformation: report of the independent High level Group on fake news and online disinformation*, Publications Office. <https://data.europa.eu/doi/10.2759/739290>
- Fernández, J. (2012). La tercera y definitiva brecha digital. *Revista TELOS Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 91, 6-8. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero091/la-tercera-y-definitiva-brecha-digital/>
- Fernández, V. (2018). Comportamiento informacional. *Páginas a&rb*, 3, pp. 3-16. <https://doi.org/10.21747/21836671/pag8a1>
- Fernández, A. (2019). Caminar en la era del smartphone. *Revista Mexicana de Sociología*, 81(4), 855-880. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2019.4.57979>

- Ferrés, J. y Piscitelli, A. (2012) La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores. *Comunicar*, 19(38), 75-82. <https://doi.org/10.3916/C38-2012-02-08>
- Fuente-Cobo, C. (2017). Públicos vulnerables y empoderamiento digital. *El profesional de la información*, 26(1), 5-12. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.ene.01>
- Gómez Nieto, B. (2016). El consumidor ante la infoxicación en el discurso periodístico. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 22(1), 313-327. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52598
- Iyengar, S. y Hahn, K. (2009). Red media, blue media: evidence of ideological selectivity in media use. *Journal of Communication*, 59(1), 19-39. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.01402.x>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2010). *Blur: How to know what's true in the age of information overload*. New York: Bloomsbury.
- Lotero-Echeverri, G., Romero-Rodríguez, L. M. y Pérez-Rodríguez, M. A. (2018). Fact-checking vs. Fake news: Periodismo de confirmación como recurso de la competencia mediática contra la desinformación. *Index.comunicación*, 8(2), pp. 295-316. <https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/370>
- Lotero-Echeverri, G., Romero-Rodríguez, L. M. y Pérez-Rodríguez, M. A. (2019). Tendencias de las publicaciones especializadas en el campo de la educomunicación y alfabetización mediática en Latinoamérica. *Interface (Botucatu)*, 23, pp. 1-17. <https://doi.org/10.1590/Interface.180193>
- Lotero-Echeverri, G. (2020). Relación comunicación y educación: Fundamentos de los procesos de alfabetización mediática y digital. En Marín-Ochoa, B. y Lotero-Echeverri, G. (2020). *Del tablero al móvil. Contenidos educativos digitales al servicio de procesos de enseñanza y aprendizaje. Caso EduApps Urabá* (p. 29-45). Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana. <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/7305>
- Maksl, A., Ashley, S. y Craft, S. (2015). Measuring News Media Literacy. *Journal of Media Literacy Education*, 6(3), 29-45. <https://doi.org/10.23860/jmle-6-3-3>
- MINTIC (2023). *Indicadores*. <https://colombiatic.mintic.gov.co/679/w3-propertyvalue-36342.html>

- Moral, M. & Fernández, S. (2019). Uso problemático de internet en adolescentes españoles y su relación con autoestima e impulsividad. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 37(1), pp. 103-119. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/5029>
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO.
- Norris, P. e Inglehart, R. (2013). Digital divide. En R. Towse y C. Handke (Eds.), *Handbook on the Digital Creative Economy* (pp. 90-102). Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781781004876.00018>
- OCDE (2001) Understanding the Digital Divide. *OECD Digital Economy Papers*, 49. <https://doi.org/10.1787/236405667766>
- Organización Mundial de la Salud (2020). *Consejos para la población acerca de los rumores sobre el nuevo coronavirus (2019-nCoV)*. <https://www.who.int/es/emergencias/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/myth-busters>
- Organización Mundial de la Salud (2021). *Países afectados por el coronavirus*. <https://es.statista.com/estadisticas/1104227/numero-acumulado-de-casos-de-coronavirus-covid-19-en-el-mundo-enero-marzo/>
- Palau-Sampio, D. (2016). Metamorfosis de la prensa de referencia en el contexto digital: clickbait y estrategias de tabloide en Elpais.com. *Comunicación y Sociedad*, 29(2), 63-80. <http://doi.org/10.15581/003.29.2.sp.63-80>
- Pérez-Rodríguez, A. y Delgado-Ponce, A. (2012) De la competencia digital y audiovisual a la competencia mediática: dimensiones e indicadores. *Comunicar*, 20(39), 25-34. <http://doi.org/10.3916/C39-2012-02-02>
- Pérez, M. A.; Delgado, A. y Rivera, D. (2016) Alfabetización mediática y competencia mediática: dimensiones para el análisis e implementación de propuestas educativas. *Journal of Media Literacy*, 63(1 y 2), 103-109. http://209.182.205.94/~belinhadeabreu/library/joml-a47e33_84f7e4a1329b46199709b967c1b1e3fd-1.pdf#page=104
- Piscitelli, A. (2002) *Ciberculturas 2.0: En la era de las máquinas inteligentes*. Paidós.
- Prats, J. y Puig, P. (2017). *La gobernanza de las telecomunicaciones*. Banco Interamericano de Desarrollo. <https://publications.iadb.org/en/telecommunications-governance-toward-digital-economy>

- Quesada, M. (2009). Investigar o perecer inofocicado. En *Actas de I Congreso Internacional Latina de Comunicación social*. Universidad La Laguna. Restrepo, H. (2016, 11 agosto). *Clickbait: por qué está mal*. Ética Segura. <https://eticasegura.fnpi.org/2016/04/05/clickbait-esta-mal/>
- Romero-Rodríguez, L. M., de-Casas-Moreno, P. y Torres-Toukourmidis, Á. (2016). Dimensiones e indicadores de la calidad informativa en los medios digitales. *Comunicar*, 24(49), 91-100. <https://doi.org/10.3916/C49-2016-09>
- Romero-Rodríguez, L., Torres-Toukourmidis, Á., Pérez-Rodríguez, M. y Agudado, I. (2016). Analfanautas y la cuarta pantalla: ausencia de infodietas y de competencias mediáticas e informaciones en jóvenes universitarios latinoamericanos. *Fonseca, Journal Of Communication*, 12(12), 11-25. <https://doi.org/10.14201/fjc2016121125>
- Romero-Rodríguez, L., Valle, A. y Torres, A. (2018). Hacia una construcción conceptual de las fake news. En Pérez, M., Alcolea-Díaz, G. y Nogales-Bocio, A. (Ed.). *Poder y medios en las sociedades del siglo XXI*. (pp. 259-273). Egregius. <https://bit.ly/2Fx2BIL>
- Shin, J., Jian, L., Driscoll, K. y Bar, F. (2018). The diffusion of misinformation on social media: Temporal pattern, message, and source. *Computers in Human Behavior*, 83, 278-287. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.02.008>
- Scheerder, A., van Deursen, A. y van Dijk, J. (2017). Determinants of Internet skills, uses and outcomes. A systematic review of the second- and third-level digital divide. *Telematics and Informatics*, 34(8), 1607-1624. <https://doi.org/10.1016/J.TELE.2017.07.007>
- Soengas, X., López, A. y Sixto, J. (2019). Dieta mediática, hábitos de consumo de noticias y desinformación en los universitarios españoles. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 2019, 1056-1070. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1371-54>
- Suárez, J. (2015). Aspectos éticos y deontológicos de la actividad periodística online. Su percepción por los profesionales. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 91-109. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1036>
- Sunkel, G., Trucco, D. y Möller, S. (2011). *Aprender y enseñar con las tecnologías de la información y las comunicaciones en América Latina*. CEPAL.
- Tabares-Tabares, Marcela, León-Landa, Edgar, Aguilera-Cervantes, Virginia Gabriela, López-Espinoza, Antonio, Vélez-Álvarez,

- Consuelo, & Granada-Aguirre, Esteban. (2022). Uso del teléfono celular y relación con conducta alimentaria durante la pandemia por Covid-19. *Papeles de población*, 28(112), 225-248. <https://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v28n112/2448-7147-pp-28-112-225.pdf>
- Thorson, E. (2016). Belief Echoes: The Persistent Effects of Corrected Misinformation. *Political Communication*, 33(3), 460-480. <https://doi.org/10.1080/10584609.2015.1102187>
- Wilson, C., Grizzle, A., Tuazon, R., Akyempong, K. y Cheung, C. (2011). *Media and Information Curriculum for Teachers*. UNESCO.
- Scheerder, A., van Deursen, A. y van Dijk, J. (2017). Determinants of Internet skills, uses and outcomes. A systematic review of the second- and third-level digital divide. *Telematics and Informatics*, 34(8), 1607-1624. <https://doi.org/10.1016/J.TELE.2017.07.007>
- Soengas, X., López, A. y Sixto, J. (2019). Dieta mediática, hábitos de consumo de noticias y desinformación en los universitarios españoles. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 2019, 1056-1070. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1371-54>
- Suárez, J. (2015). Aspectos éticos y deontológicos de la actividad periodística online. Su percepción por los profesionales. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 91-109. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1036>
- Sunkel, G., Trucco, D. y Möller, S. (2011). *Aprender y enseñar con las tecnologías de la información y las comunicaciones en América Latina*. CEPAL.
- Tabares-Tabares, Marcela, León-Landa, Edgar, Aguilera-Cervantes, Virginia Gabriela, López-Espinoza, Antonio, Vélez-Álvarez, Consuelo, & Granada-Aguirre, Esteban. (2022). Uso del teléfono celular y relación con conducta alimentaria durante la pandemia por Covid-19. *Papeles de población*, 28(112), 225-248. <https://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v28n112/2448-7147-pp-28-112-225.pdf>
- Thorson, E. (2016). Belief Echoes: The Persistent Effects of Corrected Misinformation. *Political Communication*, 33(3), 460-480. <https://doi.org/10.1080/10584609.2015.1102187>
- van Deursen, A., van Dijk, J. y ten Klooster, P. (2015). Increasing inequalities in what we do online. *Telematics and Informatics*, 32(2), 259-272. <https://doi.org/10.1016/J.TELE.2014.09.003>
- Wilson, C., Grizzle, A., Tuazon, R., Akyempong, K. y Cheung, C. (2011). *Media and Information Curriculum for Teachers*. UNESCO.

El meme como dispositivo semiótico-retórico en la era de la convergencia¹

Nicolás Chalavazis Acosta
y Harold Salinas Arboleda

Introducción

La denominada cultura de convergencia (Jenkins, 2008) ha traído aparejada una serie de reconfiguraciones en la manera de generar y consumir contenidos. Desde el inicio de la comunicación masiva –lo que los teóricos de la Escuela de Fráncfort denominaron industrias culturales²–, los públicos

1 Una versión preliminar del presente texto se publicó en las memorias del XVI Congreso IBERCOM, Comunicación, violencias y transiciones. La versión actual, ampliada y revisada, hace parte del proyecto Retórica, semiótica y comunicación de las formas culturales de la diversidad, financiado por el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) de la Universidad Pontificia Bolivariana, y adscrito al Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (GICU) de la misma universidad.

2 Nos situamos en las industrias culturales por propósitos argumentativos; sin embargo, no desconocemos que desde que hay ser humano, es decir, desde que se interpreta el mundo y se lo ha hecho texto, siempre ha habido una agencia en la interpretación, nunca ha habido destinatarios puramente pasivos. En palabras de Scolari: “La inter-

han sido activos y críticos frente a los productos que se les proponen (Scolari, 2013). Es el caso de las cartas que escriben los lectores a los directores de los periódicos expresando sus reparos ante la información emitida, o de las llamadas a las emisoras radiales que van desde algo tan simple como la solicitud de la canción de moda hasta la expresión de las opiniones frente a las noticias que se emiten.

En esta era digital, con el desarrollo de los dispositivos móviles –el teléfono inteligente³ por antonomasia– los usuarios tienen, literalmente al alcance de la mano y de su pulgar, la posibilidad de generar sus propios contenidos, lo que ha llevado a los teóricos a proponer el concepto de «prosumidor». Este concepto, en sí mismo, demuestra dos cosas: por un lado, que la acción de los públicos a los que tradicional y anteriormente se asumía como pasivos, invisibles o susceptibles de ser instruidos encuentra un lugar de resonancia para que sus ideas retumben con una fuerza antes imposible; por el otro, que pareciera haberse erosionado el lugar de verdad de las instituciones informativas tradicionales que, a través del prisma de la ilustración, se sentían con la potestad para decidir agendas, ponderar los temas de interés y enseñarles a los destinatarios de qué valía la pena hablar o qué era fruslería. Hoy, cada fibra, cada microfibra del entramado social reverbera, habla, se hace oír; cada prosumidor se siente legitimado para ejercer su derecho de decir lo que a bien le

pretación de un texto, ya se trate de una telenovela latinoamericana, de un episodio de la serie *Columbo* o de una película de Bergman, es siempre un proceso activo, cooperativo e impredecible" (2013, p. 247). Recuérdese el dato de cómo inicia la lengua castellana en las glosas monacales a los textos canónicos. Leer nunca ha sido una recepción rasa.

- 3 Exponemos el caso del teléfono inteligente como evidencia de un síntoma contemporáneo, en el que los desarrollos tecnológicos se insertan en las lógicas de producción y generan en el usuario el imperativo de que debe participar, de que debe estar conectado. A propósito de la manera como se imbrican los desarrollos tecnológicos y las formaciones sociales, Manuel Medina, en el prólogo al libro *Cibercultura* de Pierre Lévy, afirma: "Las tecnologías no se entienden como meros artefactos y dispositivos técnicos materiales sino como Sistemas socio-técnico-culturales (SSTC), o sea, entramados de agentes, prácticas y entornos tanto materiales como simbólicos y organizativos. Las innovaciones y el cambio tecnológico no se tratan como la consecuencia necesaria de un proceso cerrado y predeterminado de desarrollo tecnológico sino como el resultado de un proceso de innovación, estabilización y transformación socio-técnico-cultural" (Lévy, p. xvi).

viene en gana. El concepto de auctoritas (autoridad) se ha diluido en esta algarabía del ágora digital.

En este bullicioso bazar –donde en cada segundo se encuentran en oferta trinos, historias, perfiles de Instagram, videos, entre muchos otros– una de las manifestaciones que alza la voz y que aprovecha para cundir y viralizarse anónimamente, disimulada entre esta polifonía, es la del meme. De esta voz nos ocuparemos en este texto.

Proponemos entender el meme como un dispositivo semiótico-retórico que abordamos desde cuatro perspectivas analíticas: en primera instancia, la cultura de convergencia (Jenkins, 2008); en segundo término, desde la cultura de la participación de los usuarios o de los contenidos generados por los usuarios (Carlón y Scolari, 2012); después, desde la lógica de la reescritura o del palimpsesto (Genette, 1989); y, en último momento, el poder crítico de la risa (Bajtín, 2003).

Conceptos para una retórica del meme

No nos ocupan aquí el origen de la palabra meme⁴ ni los debates conceptuales acerca de la pertinencia del concepto endilgado a Dawkins. Nos interesa, más bien, lo que en nuestras cavilaciones hemos sabido denominar la «memeidad» del meme. Tenemos claro

4 El meme, tal como se lo evidencia actualmente, debe su nombre a un neologismo procedente de la noción homónima planteada por Richard Dawkins en su libro *The selfish gene*, publicado en 1976, y, a su vez, a un mal calco del vocablo griego μίμημα (mímēma) para aludir al acto de imitación o acaso a una mala pronunciación del término griego μνήμη (mnēmē: memoria). No falta quienes hayan intentado adjudicarle otra nominación, como la de lol (*laughing out loud*), puesto que homologar al meme con lo que Dawkins quiso explicar acaso sea algo injusto o no se ciña del todo, porque la misma propuesta de Dawkins tuvo variaciones, ajustes e imprecisiones o porque ha recibido serias críticas. Aceptemos por ahora el nombre de meme que los usuarios mismos han acogido sin problemas y de donde nominaciones para las posiciones de producción o almacenamiento de memes, la del memista, derivan ya inexorablemente. Para una arqueología bastante completa del concepto en cuestión y de sus aplicaciones en la semiótica, véase la tesis de maestría de Natália Botelho Horta (2015), *O meme como linguagem da internet: Uma perspectiva semiótica*.

que este tipo de entificación –entiéndase volver lo nombrado un concepto totalizante– genera sospecha; con este recurso han jugado la religión, la filosofía y hasta la política para establecer significantes de verdad en la cultura. Cualquier cosa puede ser entificable debido a la condición eminentemente poética del lenguaje⁵. Sin embargo, nosotros denominaremos memicidad del meme no a una idea eterna ni a un arquetipo, tampoco a una entidad metafísica al estilo platónico, sino, simplemente, a la condición de inclusión en la cultura de un modus, de un nuevo dispositivo para expresar algo en la cultura y que implica una utilitas (utilidad) en esa cultura.

Toda creación humana supone, necesariamente, una textualidad para otros humanos; es justamente esta condición innegociable la que legitima un acercamiento desde la semiótica: en todo lo humano yace un texto que reclama una interpretación, una hermenéutica. Esta memicidad –textualidad de nuestra época– reclama, bajo sus propias condiciones de producción, un análisis de su retórica particular. Entendemos por retórica todo aquello que se articula, que adquiere una especie de consistencia en virtud de unos códigos particulares. En suma, es un principio básico de la semiótica: donde hay códigos adviene un sistema con unos respectivos lugares y unas funciones con elementos que, cumpliendo su función en su lugar, tienden a la sinergia del sistema total. Es decir, allí donde hay código, hay, necesariamente, una retórica, unas lógicas, una exhortación a un modo particular de leer y de interpretar. La memicidad del meme alude, entonces, a la retórica que lo hace consistir.

Cada época construye sus sistemas, sus órdenes y sus estructuras, los cuales suponen unas retóricas particulares. Proponemos hablar de retóricas, en plural, para evitar un reduccionismo de la comprensión de la retórica cuando se la asume en singular para no correr el riesgo de presumirla como un modelo ideal, invariable o arquetípico; las retóricas son como el lenguaje mismo: siempre contingentes, dinámicas, vivas y creativas. En consecuencia, las nociones del mundo, las lógicas de las instituciones, inclusive aquello que se considera risible o serio, autorizado o subversivo, lo que emerge

5 El lenguaje, al estar alejado de lo real, al no poder más que señalarlo, nominarlo o apenas conjeturarlo –como diría Nietzsche en su texto *Sobre la verdad y la mentira* (2011) para apenas acariciar el dorso de las cosas– está conminado a metaforizar, a crear mundo, a interpretarlo, a hacer aparecer un ejército de metáforas.

como resistencia o cinismo, depende de la historicidad de estas retóricas. Hablar de pluralidad nos convida al reconocimiento de múltiples modos y fenómenos. Detenernos en uno de esos fenómenos nos permite advertir y hablar de una retórica singular. En este momento nos ocupa una retórica específica, la que ya hemos declarado como la memeidad del meme.

¿Qué conforma, pues, la retórica del meme si lo que hemos expresado hasta aquí pareciera no revelar aparentemente nada extraordinario? Digámoslo de manera explícita: si algo hay de nuevo –preferimos decir novedoso– en el meme como dispositivo –y, por ende, en su memeidad–, es la resultante de la sumatoria, por un lado, de unos elementos que hemos dado en llamar coyunturales-históricos y, por el otro, de unos elementos estructurales-constitutivos presentes a lo largo de la tradición occidental en sus diferentes manifestaciones artísticas, estéticas y políticas, los cuales producen su dimensión retórica en términos estrictos.

Elementos coyunturales-históricos

Abordemos primero sus elementos coyunturales-históricos: inicialmente tenemos el desarrollo de la Red desde las cavilaciones de Vannevar Bush para generar el Mémex, pasando por el envío unidireccional de la Web 1.0 y llegando hasta la actual Web 2.0 con todas sus potencias. En segundo lugar, y como consecuencia del fenómeno anterior, la posibilidad de que aparezca la cultura de convergencia. En ella emerge nuestro tercer elemento coyuntural-histórico: la generación, o al menos el debate, de nuevos modos de converger, como son el prosumidor, el fan o el produsuario, que intentan dar cuenta de los nuevos fenómenos de comunicación e interacción mediática e informática, puesto que los antiguos conceptos de las teorías clásicas de la comunicación parecen, si no agotados, al menos estrechos. Finalmente, la vertiginosa sofisticación de los dispositivos móviles, cada vez más intuitivos y amigables –y del cada vez más eficiente y complejo ecosistema mediático con sus respectivas lógicas de vigilancia y control–, permite a este nuevo tipo de ser humano generar, en tiempo real, sus propios contenidos y responder a los cientos de estímulos de su mundo.

Al insertarse en la vida colectiva, cualquier tecnología —en este caso, la Red—, opera materializándose como un objeto o una técnica que encarna nuevos significantes; de esta forma, entra a ser parte de un sistema significativo que reconfigura las dimensiones humanas fundamentales, lo que deriva en que prácticamente todos los significantes del mundo que se venían habitando muten definitivamente (Jenkins, 2008). A guisa de ejemplo, traemos a colación el videojuego Tetris (1985), en donde de la nada caen estas figuras llamadas «tetrominós» que hay que acomodar en el espacio determinado por la pantalla. Cuando uno de ellos se acomoda —o incluso, cuando no encaja—, todo el espacio con los tetrominós se reordena. Así pues, las tecnologías, cual tetrominós-significantes, reelaboran la pantalla de la cotidianidad. Nuestros días no son la excepción: las nuevas tecnologías digitales redimensionan lo que se venía entendiendo por espacio, tiempo, ser humano y, por ende, las relaciones fundamentales de la moral, la presencia, la ausencia, la sexualidad, como también los usos, las costumbres y las apropiaciones de la información⁶.

La cotidianidad del ser humano contemporáneo está mediada por la Red tanto como las épocas remotas lo estaban por el fuego, la nave, la lanza y la lira. Quizá, como lo anticipaba Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas* (1968), atestiguamos hoy un nuevo pliegue que está haciendo aparecer una nueva humanidad. Lo más seguro es que no seamos nosotros mismos hoy quienes podamos comprender en qué consistirá este cambio ni qué consecuencias habrá de traer para nuestra especie.

Sin embargo, podemos afirmar que hoy las relaciones convergen de modo distinto, se significan distinto. Ahora nuestras interacciones, desasidas de la inmediatez espaciotemporal, no son solo de uno a uno, sino de uno a muchos, de muchos a muchos y de muchos a uno. El deseo individual se hace imperio y rige las mane-

6 Manuel Medina, en el ya mencionado prólogo al libro *Cibercultura*, da cuenta de cómo desde la perspectiva de los Estudios socio-técnico-culturales (ESTC) no hay una preeminencia de lo técnico sobre lo simbólico ni sobre lo pragmático de la existencia social, pues allí se concibe "la idea de la inseparabilidad de técnica y cultura, dado el carácter esencialmente técnico de la cultura y el carácter cultural de la técnica. La cultura no se entiende meramente como un sistema de símbolos que configuran la comunicación y la acción social, sino como un sistema de símbolos, prácticas y artefactos" (Lévy, 2007, p. xvi).

ras en las que entramos, intervenimos, participamos y salimos de la Red para apropiarnos de la información, para perder tiempo –expresión propia de la lógica de la productividad– husmeando la vida de los demás, para escuchar música, para participar en los debates políticos del día, para divertirnos consumiendo series en Netflix o, simplemente, para producir, reenviar o ver memes. La Red reconfigura las nociones de lo popular y dispensa otras ficciones de existencia (en el mundo actual pareciera que estar conectado coincide con existir y participar), así como de lo lícito y de lo ilícito (hay dark webs en donde intentamos, vanamente, eludir la mirada de lo legal).

La Red, como nueva ágora cada día menos elegible y cada vez más obligatoria, permite nuevos modos de relación, nuevas economías, nuevos modos de circulación y producción de la información, nuevas maneras de converger. Hay un nuevo humano, un nuevo ciudadano, unos nuevos cínicos. Unos ven mundos llenos de poder y de control, poblados de big data, el nuevo yacimiento desde donde nos averiguarán e interpretarán los arqueólogos futuros; otros, unas posibilidades de relación, de cooperativismo y de comercio; por último, otros más advierten oportunidades de subvertir la norma, de crear arte y de hacer nuevos cinismos, entendidos estos últimos como el señalamiento punzante y la denuncia constante de las metáforas que la cultura se ha tomado en serio, metáforas con las que se ha ordenado el mundo, con las que se juzga a los demás y hasta por las cuales alguien estaría dispuesto a matar por defenderlas e imponerlas.

Es en este nuevo paradigma donde emerge ese fenómeno denominado cultura de convergencia (Jenkins, 2008). Este es el segundo aspecto coyuntural-histórico que nos ocupa. Hoy, tal como puede inferirse de lo dicho, hay nuevos modos de encontrarse y de relacionarse, los cuales son, según Jenkins, la convergencia mediática, la cultura participativa y la inteligencia colectiva.

En primer lugar, la convergencia mediática declara la disolución y reconfiguración de las fronteras tradicionales entre emisores y destinatarios, entre medios, canales, lenguajes y formatos. El centro de poder se ha derretido y licuado (Bauman, 2009) hasta el punto de que no podemos estar seguros de que cuando mentamos a los medios podamos dar por sentado que la gente entiende de inmediateo a los viejos medios de comunicación como la prensa, la radio o la televisión. Allí donde antes parecía que ningún medio interfería en

el terreno del otro, advertimos que cada vez se mezclan más, no solo los mismos medios generando nuevas mediaciones (Martín-Barbero, 1991), sino también los lenguajes, los formatos y los alcances de producción, consumo e intervención.

En medio de este licuado convergente se inscribe una nueva cultura de la participación en donde germinan y cohabitan algunos nuevos modos de ser-estar en el ágora digital, las voces de ese bazar bullicioso que el uso común y la academia, aún vacilantes, han intentado llamar ora prosumidor, ora fan, ora produsuario; este es el tercer elemento coyuntural-histórico que hace parte de nuestra lectura. Al igual que como en párrafos anteriores dijimos sobre el meme, no discutiremos ahora los alcances de estos términos, los debates conceptuales que han suscitado o la posibilidad siquiera de que sean los únicos modos posibles. Sin embargo, apelaremos, de aquí en adelante, a la figura que, a nuestro parecer, aglutina la mayor cantidad de significantes: la del fanático o fan, un devoto de la tecnología y diestro con ella; un ocioso lo bastante ocupado para invertir tiempo y dinero en consumir, analizar, discutir y crear nuevos contenidos; un amante celoso que vela por los relatos que venera; un curador de un museo que exhibe y cuida las reliquias de su cultura; un reyezuelo en su solio que señala lo que considera deleznable o plausible; un cínico guasón que se mofa del orden de un mundo menor al que él podría destruir o dignificar con su noción de orden superior.

Empero, este fan no está solo. Como él, hay miles dispuestos a afiliarse en comunidades de interés para, con otros aparentemente desocupados, divertirse cocreando contenidos, parasitando los canales, profanando estéticas para consagrar otras y, quizás sin proponérselo como objetivo primario, llegar a generar nuevos modelos de negocio, nuevas narrativas, nuevas tendencias, nuevas estéticas; en suma, nuevas formas de participación.

Cada uno de estos fanáticos, no importa cuál sea el lugar donde se encuentre, bien sea su oficina, su cuarto, su estudio, el autobús o un cafetín, enciende su computadora o su dispositivo móvil y a través de su pequeña 'window', figonea –pondera la temperatura del momento digital– y, así entonces, decreta entre alaridos de bytes, cual nomoteta, su ¡comuníquese y cúmplase! Todo ello bajo la ordenanza de un sutil y repetitivo movimiento de su dedo índice: el clic.

Con este clic arribamos al último elemento coyuntural-histórico: la sofisticación de los dispositivos móviles inteligentes. Nunca antes en la historia de la humanidad habíamos tenido una tecnología tan al alcance de la mano. Los dispositivos que para su uso demandaban casi el mismo conocimiento de los ingenieros que los habían desarrollado, como acontecía con el sistema DOS en los computadores, han cedido su lugar a unos aparatos pensados para satisfacer las necesidades de amigabilidad, intuitividad y usabilidad propias de la interacción en los ambientes digitales.

Es así como a finales de la primera década del siglo XXI aparecen los teléfonos inteligentes que enriquecen y alteran el modo de usar y comprender esos aparatos y su influencia en la vida diaria: seguimos llamando teléfono a un dispositivo que es mucho más que un mero teléfono, así como seguimos denominando folio o página en los procesadores de texto a lo que ya no lo es. Un teléfono inteligente, con su constelación de aplicaciones, sirve para escanear textos, para tomar fotografías de alta resolución, para hacer videos, editarlos y subirlos a la Red, para revisar y contestar el correo electrónico, para ingresar a las redes sociales y participar en ellas, para jugar, para enterarse del estado del tiempo y del tránsito, para generar memes y stickers, para procesar textos, para ligar, para comerciar productos y servicios, para teletrabajar, para consumir pornografía y ver películas o series. El nuevo ser humano permitido por esta sofisticación tiene el mundo al alcance de los movimientos de su pulgar, hecho por el cual Serres (2016) lo denomina Pulgarcito o Pulgarcita.

Recapitulando: hasta aquí nos hemos ocupado de los elementos coyunturales-históricos. Recordemos que éstos, como hemos tratado de demostrar, dependen de una época determinada y de unas contingencias históricas particulares. De aquí en adelante plantaremos los elementos estructurales-constitutivos, los cuales aparecen persistentemente en muchas manifestaciones artísticas, estéticas y políticas a lo largo de la historia de Occidente y que, justamente, se actualizan, se revitalizan y se resignifican en cada coyuntura histórica. Dicho de otro modo, dependen de los elementos coyunturales-históricos para manifestarse e instalarse en la cultura.

Elementos estructurales-constitutivos

Si bien en el caso de los elementos coyunturales-históricos hallamos entre ellos relaciones de causa-efecto, en el de los elementos estructurales-constitutivos la relación es de constancia, es decir, de conjunción y de interdependencia funcional. Si alguno de los elementos faltara o si alterara su función, no habría sistema-meme tal como lo entendemos. Recuérdese la noción de estructura de Saussure en la cual las partes mínimas discretas se correlacionan conforme con el código en pos del sistema en pleno. Luego, consideramos que los elementos que consisten en el meme son la remezcla, la intención hilarante y la economía expresiva asociada a la celeridad de su publicación.

El concepto de remezcla o remix tiene sus orígenes en el ámbito musical cuando, por allá en la década de los 70 del siglo XX, algunos disc-jockeys se aventuraron a salir de las cabinas radiales para jugar con los tornamesas, los discos de acetato, las consolas y los mezcladores que les permitían subvertir las sonoridades creando in situ –usando fragmentos de melodías existentes y efectos técnicos novedosos como las distorsiones o juegos vocales con el micrófono– nuevas astucias musicales, un nuevo pandemónium de ridículas estridencias⁷ que revolucionaron el mundo de los clubes de baile y los espectáculos en vivo invitando al paroxismo de las masas.

Más tarde, los estudiosos de la comunicación extrapolaron el vocablo y siguieron usándolo para referirse a los procesos propios de la convergencia mediática que, como ya hemos dicho, permiten la hibridación de lenguajes, formatos, canales y estéticas. Una definición similar de la remezcla la propone Bourriaud (citado por Scolari):

7 En el libro intitulado *Un pandemónium de ridículas estridencias. Consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942 - 1965)*, el profesor Hugo Buitrago (2022) trabaja el concepto de *músicas viajantes*, las cuales producían sincretismos que contrariaban las ideas aristocráticas y morales de las élites y mostraban una cultura mestiza, viva y llena de influjos que no podían más que ser asumidas como deleznable por aquellas clases sociales. Ello nos revela una incomprensión del fenómeno social que bullía en el momento. De igual modo, nosotros planteamos que con los fenómenos de la remezcla y de la emergencia de los DJ, se dio un proceso análogo de incomprensión que, al final, terminó permeando y encauzando el rumbo musical de la cultura pop.

Un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la posproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. (2013, p. 249)

En últimas, y en nuestros términos semióticos, una remezcla consiste en traer significantes de otros contextos para conjuntarlos en un espacio nuevo, con lo cual aparece una escritura en segundo grado, un *palimpsesto* (Genette, 1989). Abundan ejemplos de ello en la historia de las artes: Virgilio con la *Eneida* y Joyce con *Ulises* remezclan a Homero, García Márquez con *Memorias de mis putas tristes* remezcla a Kawabata, Tarantino con *Bastardos sin gloria* apela a la parodia —una de las formas de la intertextualidad— para resignificar el fin de la cúpula nazi en la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, un meme es, en esencia, remezcla; por ende, es uno de los palimpsestos contemporáneos. Todo meme se configura sobre la base de la intertextualidad: “Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10).

Desde principios del siglo XX el concepto de texto constreñido exclusivamente a la escritura y al libro entra en crisis. Por un lado, la emergencia de la semiología saussureana y de la semiótica peirceana actualizan la concepción moderna del signo, en donde se comprende que todo fenómeno que para el humano significase algo podría ser entendido como un signifiante en sí mismo. Años más tarde, Umberto Eco (2010) extendería la noción de texto a la cultura misma: la cultura, pues, puede comprenderse como un gran texto vivo en donde todos nos reescribimos a diario. Por otro lado, los avances estéticos y tecnológicos, como las vanguardias artísticas, la fotografía, el cine y la música, aportaron lo suyo, haciendo que las viejas fronteras de la noción del texto y de realidad tambaleasen y hubiese la necesidad de pensar en múltiples textualidades, múltiples escrituras y múltiples lecturas.

Ahora bien, una vez asumida la noción de texto en sentido amplio, la intertextualidad no queda referida estrictamente a los textos escritos u orales, sino, como ya lo hemos dicho, a la posibilidad de convergencia de múltiples formatos y lenguajes. Por ello, la noción de intertextualidad propuesta por Genette igualmente se amplía. Es decir, la remezcla posible en el meme y en la intertextualidad que lo conforma es la resultante de la extrapolación de por lo menos dos significantes –sea de imágenes, de imágenes y letras o de video-mezclas– que se recontextualizan con una intención: hacer reír.

Hemos llegado así al segundo elemento estructural-constitutivo del meme: la mofa. Lograr la risa en el destinatario supone una complicidad ante la posición de verdad del memista-emisor: en la voluntad del emisor subyace una petición de entendimiento y de coalición ante una compleja hermenéusis del mundo; con sus memes propone una versión de mundo (Goodman, 1990) hecha a la medida de su risa. Reír implica degradar el blanco de la carcajada y señalar en él lo absurdo de los estatutos que rigen su orden y las creencias que propone como serias, tal como lo afirma Bajtín:

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio. (2003, p. 61)

Quien ríe, estribado en un sentimiento de superioridad transitorio, se autoriza en su esquina a criticar y a destripar el mundo. Sin embargo, este engrimiento fugaz sólo es posible porque, paradójicamente, en algún otro momento quienes ríen, tanto el emisor como el destinatario, cual reyezuelos, habían sido destronados; es decir, reír supone haber padecido las vejaciones de la risa del otro. Parfraseando a Baudelaire (1989), sólo ríe el ángel caído.

El productor de memes, como cualquier otro humorista – Aristófanes, Luciano de Samosata, Rabelais, Jaime Garzón–, se atreve a lanzar su gracejo precisamente porque él mismo, previamente, hubo sentido la afectación de la risa en sí y hubo sido presa de su propio ingenio; rio antes que el destinatario y, al tomarse como justa medida, se atreve así a lanzar su chanza aun a sabiendas de

que, aunque obtenga aliados, también conseguirá la animadversión de otros cuantos. El meme, como cualquier producto humorístico, adquiere un tenor político, pues supone posiciones y obliga a tomar posición: abre la posibilidad para el asentimiento, el debate, el disenso, la resistencia, la molestia y los reclamos virulentos. El humor, tal como insiste Bajtín, “convierte en un juego alegre y desenfadado los acontecimientos que la ideología oficial considera como los más importantes” (2003, p. 81).

Entendemos lo político en su sentido más amplio: como participación en el debate público y como asunción de una posición cada que hay un encuentro con otro al que se reconoce como igual. De la misma manera, asumimos el término ideología oficial, no constriñéndolo necesariamente a los estamentos oficiales como la Iglesia o el Estado –lugar que ocupan en la obra citada de Bajtín–, sino como la vasta posibilidad de que en la vida cotidiana aparezcan ciertos significantes que se toman por serios, verdaderos o rectores. Sin importar en qué época se dé, el humor señala y deliberadamente pone en tensión esta sensación de verdad que se deriva de todo significante.

Pasemos al tercer y último elemento estructural-constitutivo del meme: su economía, que, por un lado, puede ser comunicativa, y por el otro, estructural. En cuanto a la primera, puede decirse que se trata de una economía retórica fundamentada en tener un máximo efecto comunicativo confiando en que, con un mínimo esfuerzo expresivo por parte del emisor, el destinatario interprete el mensaje con un mínimo esfuerzo cognitivo (Sperber y Wilson, 1994). Con respecto a la economía estructural, podemos declarar que esta radica en reunir el mínimo número de elementos –al menos dos– para producir el efecto de risa del que ya se ha hablado. El meme es un texto multimodal en cuanto que los elementos que en él convergen –imágenes, textos, video-mezclas, sonidos– no permiten una lectura por separado y, además, porque aquel ha de poder interpretarse con la celeridad de un vistazo convirtiéndose así en un icono. El meme –en esta época de la hipervelocidad y la eficiencia– es una instantánea, un destello mínimo de imagen. Hoy en día, el meme se asemeja, por su brevedad, a otras formas preexistentes, como la caricatura, el refrán o el aforismo.

Esta economía intertextual no es nueva y se evidencia, por dar un ejemplo, en la serie de trece xilografías reformistas *Pasión de Cristo y el Anticristo* (1521) de Lucas Cranach el Viejo, en la cual

el artista elabora una estructura dual que muestra al lado izquierdo de cada grabado una escena bíblica sobre la vida de Cristo, mientras que, al lado derecho, la pieza se dedica a ilustrar los excesos y extravíos en los que habrían incurrido el papado y la Iglesia católica. En esta estructura se remezclan imágenes acompañadas ya con textos bíblicos, ya con decretos papales, ya con sentencias de la época. Así entonces, el lector del siglo XVI tenía ante sus ojos una crítica mordaz en la que se veía, verbigracia, a Jesús expulsando a los mercaderes del templo mientras en el otro lado contemplaba cómo la Iglesia se lucraba de los excesivos impuestos que el pueblo debía pagar; no en balde para algunos teóricos de la historia de la comunicación, como Vázquez Montalbán (2000), postulan que en este tipo de grabados se hallan los antecedentes de la caricatura moderna.

Esta economía, que en apariencia podría confundirse con simplicidad, es, por el contrario, bastante compleja, puesto que permite la difusión casi inmediata —célere— de estructuras mínimas replicables, modificables y reutilizables por los múltiples prosumidores. Por ejemplo, existe el meme de la rana René o Kermit the frog, personaje de Los Muppets. Su estructura es sencilla: consiste en una imagen que muestra a la rana junto con dos textos que declaran tres momentos anímicos: el primer texto da cuenta del primer momento anímico y comienza siempre con la fórmula “A veces...” que introduce un anhelo; el segundo texto se vincula al primero con un conector de yuxtaposición como “...pero me acuerdo de que...” o “luego me acuerdo de que...” que revela el segundo estado de ánimo, lo cual devuelve a la voz narradora al principio de realidad, desmoronando la posibilidad de la realización de su deseo para entonces finalizar con el comodín “...y se me pasa”, tercer momento anímico, que deja al anhelante con un sinsabor como le acontece a la zorra de la fábula de Esopo cuando afirma “¡Al fin y al cabo esas uvas estaban verdes!”, o como lo expresaba nuestro querido Chavo del Ocho: “¡Al cabo que ni quería!”.

Enunciemos dos ejemplos de este meme: “A veces quisiera borrarte para siempre de mi vida / luego recuerdo que te firmé como aval en un crédito / y se me pasa” y “A veces quisiera no ir a clases / luego recuerdo que soy el profesor / y se me pasa”.

La dimensión política y crítica de los memes que hemos tomado como ejemplo no se sustenta en temas aparentemente importantes en términos noticiosos, sino en la cotidianidad de cualquier

sujeto que debe padecer las consecuencias del sistema social en el que vive. En el primero, se acaba el amor, pero la instancia narrativa queda supeditada a las obligaciones mercantiles que la obligan a tener que seguir relacionándose con la persona otrora amada; en el segundo ejemplo se revela otro sujeto, un profesor, a quien se le supone ser un ejemplo de virtud, de puntualidad y de responsabilidad quejándose, ya sea por cansancio o por tedio, de las obligaciones con las que se ha comprometido y a las que no puede rehuir. Básicamente, este meme revela el clamor del hombre cotidiano escindido entre la lucha por obedecer a su deseo o al principio de realidad que lo trunca.

La primera vez que alguien tuvo la idea de publicar este meme sentó las bases para su retórica particular, y es gracias a ello que los prosumidores, a su vez, compartiendo estos códigos comunes, pueden difundirlo, enriquecerlo, reutilizarlo y generar nuevas estructuras derivadas de aquél. A esto nos referimos cuando aludimos a la memeadad del meme, a una multiplicidad de estructuras, a una multiplicidad de retóricas, que gracias al fenómeno de la viralización circulan a disposición del próximo produsuario.

El meme, dispositivo humorístico como alternativa a la violencia

A manera de conclusión, retomemos el tema del humor y la risa para revisarlo en su dimensión de ejercicio de violencia simbólica. El intento de generar la risa en el espectador, uno de los objetivos del meme, implica resituar las reglas de lo cotidiano y revelar las fantasmagorías de la seriedad. Hay, pues, una intención cínica en el acto de producir memes.

Hacer reír no produce siempre, como pudiera pensarse a simple vista, un efecto de agrado colectivo. Hacer reír supone que unos se diviertan a costa de someter al ridículo a otros; en otras palabras, el mundo queda escindido entre quienes pueden reír y aquellos que son burlados. En todo caso, en ambos lados se produce un entendimiento común: tanto quien ríe como quien es ridiculizado comprenden el objeto de la risa a pesar de que el efecto sea diferente;

por un lado, aparece la satisfacción por la sensación de superioridad y del otro, el enojo y la sensación de menosprecio. Hacer reír, entonces, supone convidar a pensar, criticar y subvertir, y también someter al escarnio y a la degradación. Ello redundará en zandear las lógicas de verdad establecidas y, por ende, los ánimos de quienes se han identificado con ellas. Lo risible no será el otro por ser lo que es, sino por haberse creído verdadera y seriamente eso con lo que se ha identificado, con lo que ha definido sus verdades y lugares en el mundo.

Producir memes, querer generar la risa, propende hacia un cinismo positivo, hacia un kynismo pensante, insolente y propositivo que insta un diálogo no platónico, como expone Sloterdijk: “En su insolencia hay un método digno de descubrirse. [...] En el kynismós se encontró una forma de argumentar con la que el pensar serio no ha sabido qué hacer hasta hoy” (2003, p. 175). El cínico se ríe de la confianza ciega que el ser humano ha depositado en los marcos lógicos y en sus verdades establecidas para recordarnos, como diría Nietzsche (2011), que las verdades son ilusiones de las que nos hemos olvidado que lo son y que nuestras metáforas son una ficción moral que no podemos dejar de habitar. Así, este cinismo propone que siempre se puede ser de otro modo, que siempre pueden revisarse las metáforas de la verdad colectivas e individuales. Nosotros mismos somos la ilusión que debe recordar, ojalá jovialmente, que no somos lo que creíamos ser, pero que podemos proyectarnos del modo que queramos, sin ciega severidad. Despertar querrá decir, cínicamente, reír ante la ilusión de la verdad. Se puede vivir riendo y haciendo reír, sin sentirse insultado por ello; el humor –como acto cínico– trae aparejado, por una parte, una dosis de agresión que pasa por lo simbólico, pero, a su vez, una propuesta de convivencia.

La risa ha estado presente a través del tiempo en la historia de la humanidad. La risa nos constituye y nos diferencia del resto de los animales, como afirmaban los medievales. Ella se ha erigido como un modo de opinar, de criticar y de resistir, produce molestias e incomodidades y agrade vanidades. En toda risa hay un ejercicio de sana expresión, pero también de violencia.

No obstante, esta violencia, si no positiva, por lo menos se sostiene en el terreno del forcejeo simbólico, como se dijo más arriba, en una posición necesariamente política que reconoce al otro como destinatario y del cual se espera una respuesta en el mismo campo de

batalla: las ideas mismas. El buen humorista siempre ve en el otro, inclusive en aquel que es blanco de sus dardos, a un interlocutor tan digno que vale la pena prestarle la atención suficiente y tomarse el tiempo para retarlo con su chanza. Querer producir la risa implica estar situado en el teatro del mundo, en el ágora del momento histórico en el que haya tocado vivir para contribuir a las discusiones, para invitar a pensar, tal como lo recalca Martha C. Nussbaum: “el efecto cómico [...] radica en la percepción súbita de nuestra realidad desde otro punto de vista” (1995, p. 239). La intención cómica, pese a tener un punto de vista disímil al de las posturas serias, resulta tan válida y necesaria como aquellas.

La risa es democrática, al menos en el sentido en el que la hemos expresado. Una sociedad que reprima la risa es en sí misma violenta y desdeñable, pues revela que no está preparada para permitir el derecho a la libre expresión de sus ciudadanos, pero sí para imponer, inclusive a sangre y fuego, una única verdad.

En estos tiempos de indignados fáciles, de morales políticamente correctas y de mundos recortados al antojo de cada quien, no es extraño encontrar en redes sociales, en declaraciones públicas o en conversaciones cotidianas expresiones que exhortan a la aniquilación del otro, a la negación de la risa o a la incitación a la guerra. Preferimos a un memista, igual que al buen humorista, atento a la realidad cotidiana dándonos de qué hablar, sobre qué opinar desde esa otra orilla, la del humor.

Referencias

- Bauman, Z. (2009). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Baudelaire, C. (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Gráficas Rogar.
- Botelho, N. (2015). *O meme como linguagem da internet: Uma perspectiva semiótica*. [Tesis de maestría, Universidad de Brasília]. UnB.
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/18420>

- Buitrago, H. (2022). *Un pandemónium de ridiculas estridencias. Consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos orientales y Tolima (1942-1965)*. UPB.
<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/9954>
- Carlón, M. y Scolari, C. (comp.) (2012). *Colabor_arte: Medios y artes en la era de la producción colaborativa*. La Crujía.
- Eco, U. (2010). *Tratado de semiótica general*. Random House Mondadori.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Paidós.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Anthropos.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gilli.
- Nietzsche, F. (2011). Sobre la verdad y la mentira. En *Obras completas, vol. I. Escritos de juventud*. Editorial Tecnos.
- Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Gráficas Rógar S.A.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Siruela.
- Serres, M. (2016). *Pulgarcita*. Fondo de cultura económica.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1994). *La relevancia*. Visor.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *Historia y Comunicación Social*. Literatura Random House.

Desde la otra escena Una página en blanco en el libro de la vida

Maria Cristina Machado Toro

*¿Y si la ficción fuera precisamente no el más allá,
ni el secreto íntimo de lo cotidiano, sino el trayecto
de flecha que nos golpea los ojos y nos ofrece todo
lo que aparece? Entonces lo ficticio sería, además,
lo que nombra las cosas, las hace hablar y les da
en el lenguaje un ser compartido ya por el poder
solemne de las palabras.*

—Michel Foucault, De lenguaje y literatura.

En la infancia del mundo, los hombres tejieron incontables leyendas: las fauces de un dragón temible capaz de asolar la tierra, los designios de las estrellas, la fertilidad convertida en brote de junco, los ojos de un venado silencioso, el mazo de un gigante. Desde mitos, cánticos y rituales, la grandeza y la destrucción se refleja en las sombras cuando demonios y espíritus se vuelven palabra. Las viejas historias que narran la conquista de una tierra inundada con la sangre de inocentes se mezclan con la mítica presencia de un rey noble o un caballero que cruza montañas y valles dispuesto al sacrificio. Las crónicas de viaje, la increíble marcha a un nuevo descubrimiento, el recuento de batallas y amores perdidos a menudo se canta con

la voz de un dios antiguo que dicta tras un lenguaje cifrado, la imposibilidad de asir la vida en bruto, su lengua descarnada.

Tallamos en piedra y luego en arcos y espadas; en el cielo dibujamos figuras para contar una historia. Con temor a perder los trazos del recuerdo, grabamos las imágenes que luego serían carácter, letra, signo, y así, con un gesto que aún no desaparece, sin importar el instrumento, continuamos consagrando el mágico ritual de la escritura.

Escribimos, leemos, leemos, escribimos y en un laberinto que se entrecruza pasamos de una calzada a otra sin darnos cuenta. Los garabatos que salen de la mano logran crear otros sueños y esos andares misteriosos forjan la semilla de una nueva realidad. Tal como le sucede a Alicia o a Bastián Baltasar Bux¹, en un momento inesperado nos encontramos en la sustancia de una dimensión diferente con su viscosidad, su humedad y las incontables sensaciones que despierta. En estos mundos lo que no puede ser dicho se presenta ante nuestros ojos, se comprende por principio y, por una vez, nos revela cuánto hemos andado en una búsqueda que aún no comprendemos, pues solo allí, en esa otra escena, ciertas preguntas se hacen visibles.

Tomamos un libro entre las manos y ¿qué tenemos frente a nosotros? Un texto que presenta situaciones, afectos, miradas. Un texto que embellece el mundo habitado. Un texto que traiciona y miente, una obra maestra o simplemente un juego de palabras. El libro habla y nos dice algo a cada uno: su sentido no podría replegarse al afán de la interpretación, a las cárceles del sentido, su ser como obra de arte es precisamente lo que sobrevive y perdura; siendo atemporal e inacabado, nos invita a recorrerlo.

Este escrito no pretende una disertación conceptual sobre la literatura o la crítica de una obra en particular. En su lugar, sólo busca recrear la fábula tejida entre las ensoñaciones y la apuesta de las imágenes que fueron escritas después de viajes intensos por caminos de letras; en suma, la conversación íntima de un lector con el libro que se desliza entre sus dedos. Quien se sumerja en estas páginas po-

1 "la cabeza de Bastián le daba vueltas. ¡Era exactamente el mismo libro que estaba leyendo! Lo miro otra vez. Sí, no había duda: el libro que tenía en las manos era el mismo del que se hablaba. Pero ¿cómo podía aparecer ese libro dentro de sí mismo?" (Ende, M. 2012, p. 223)

drá escuchar la resonancia de varias voces que sirvieron para dar vida a este entramado, el cual se presenta como un ensayo inconcluso, pues de este modo, podrá seguir siendo un camino abierto a futuras travesías. Le doy gracias a la letra de los autores que animaron las palabras: Lewis Carroll, Michael Ende y especialmente a J. R. R. Tolkien, quien fundó en mí el deseo de volver a los orígenes, y con su cosmogonía me ha permitido anclarme de otro modo a esta tierra.

Preludio. Una canción a las estrellas

*Oh estrellas que en un año sin sol
ella sembró con luminosa mano,
en campos borrascosos, ahora brillante y claro
vemos tu capullo de plata esparcido en el viento.*
—J.R.R. Tolkien. El señor de los anillos.

Mucho antes de que la rueda de los días comenzara a girar por las márgenes del tiempo, le fue concedido al humano un don preciado: seríamos seres libres capaces de modelar nuestra vida, tendríamos la opción de arrastrar nuestra miseria a las profundidades del mar o vagar por tierras perdidas hasta derrumbarnos. Podríamos dedicar nuestra corta existencia a encontrar nuevos caminos o detenernos, transitar sin dejar huella o levantar la mirada para contemplar el firmamento y en su lienzo, recrear historias que nunca sucedieron.

La gracia divina que nos fue otorgada conlleva el misterio del sueño y del olvido, la posibilidad de atravesar la frontera de lo visible para encontrarse frente a frente con un universo enteramente nuevo. El don recibido nos ha permitido vagar por distintas sendas, habitar paisajes inhóspitos y, desde el exilio, soñar con un retorno a aquellas tierras venturosas donde las canciones se funden con la vida.

Tratamos, entonces, de petrificar la existencia. Con los astros escribimos el paso de lo divino a lo humano, la lanza victoriosa, la ferocidad de la batalla. Luego en arcilla y cuero escribimos la marcha de los viajeros, el arraigo de la semilla; escribimos, al fin, la ventura de la palabra, reinventamos un pasado y dimos nombre a un origen que nos es desconocido.

Entre seres extintos y otros aún por descubrir, la humanidad se hizo tan hermosa y ruin como la misma naturaleza. Un espectro inagotable de matices cubre los rostros revelando una maleable belleza; somos criaturas voraces que reptan por el fango para erguirse luego en máquinas sublimes. El logos que nos da forma y nos constituye recrea el sueño de la inmortalidad, dejando una marca irreversible en el devenir de nuestra especie. Las palabras se transforman y las narraciones no cesan; el símbolo surca la memoria del planeta, el cual conserva en su materia el trabajo de las manos, la piel cubierta, la nota de un instrumento milenario que recrea una y otra vez la vida compartida, su fin inexorable.

La palabra va unida a la muerte. Con ella se intenta poner límites al paso de las horas, se preserva lo que perece y le damos un sentido al acontecer. El lenguaje que crea es aquel que nos acerca a lo imposible. Mediante la palabra, la historia se conserva entre piedras que se resquebrajan, y por ella, augurios y promesas se tornan futuros posibles. La palabra nos singulariza, nos hace ser uno entre los otros, pero en ella misma, nos volvemos brizna, parte de un universo común que se repite una y otra vez en las voces del mundo. El canto que sale de nuestra boca no es nuestro propio canto; tratamos de reconocernos, de sabernos parte de la sinfonía, pero de nuestras pisadas solo quedan huellas de ficción, ecos que narran de manera desacompasada una singular travesía.

Desde el umbral

Tal vez un hombre pueda sentirse dichoso de haber vagado por ese reino, pero su misma plenitud y condición arcana atan la lengua del viajero que desee describirlo. Y mientras está en él resulta peligroso hacer demasiadas preguntas, no vaya a ser que las puertas se cierren y desaparezcan las llaves.

—J.R.R. Tolkien. Sobre los cuentos de hadas.

Mi palabra no alcanza a tocar la sombra que deja el paso por la tinta, es claro, no lograré nombrar las imágenes que se forman tras mis parpados, las sensaciones incontables que golpean mi cuerpo; qui-

siera cerrar los ojos y viajar. Aparece solo en algunos instantes entre la letra escrita el deseo de aproximar con palabras la experiencia, y aunque sólo sea un impulso, lo intento. Un acto temerario, sin duda, que se dirige a un lector en particular: mi propio semblante estupefacto, conmovido, que busca insistente seguir el rastro de una pregunta que aún no logro formular.

Un año, dos, siete y quizás más; aún está allí, siempre abierto con alguna página señalada por el papel del dulce que acompañó el café de un mediodía. ¿Cuándo pasará la página? Tal vez tengo miedo de romper esta relación silenciosa que se volvió ritual, obsesión, promesa. Sí, aún deseo retener algunos pasajes de esta obra para acompañar el día de mi muerte. ¡Que el cielo me conceda tal ventura!

¿Qué hay en esas líneas en las que se derrama la poesía, en las que el verde se funde con el gris plateado y el oro estremece las hojas alcanzando a tocar el sueño de algún rincón sagrado? ¿Qué hay además de la esperanza? Otra esperanza, pero no ya la del futuro, sino, más bien, una esperanza que yace anclada a las raíces.

Entre cantos y leyendas se descubre la virtud como algo esquivo y resbaladizo; la atrocidad se presenta ante mi sin necesidad de parpadear. La acepto, y aunque la probabilidad de identificarme es casi nula, siempre queda el vestigio de una elección primera, de un esfuerzo decidido, de una expresión infantil perdida tras el endurecimiento del cuerpo, pero en este mundo magnífico, creado con tanta delicadeza y cuidado, hasta el último rincón queda visible. Las grietas son arrebatadas a la oscuridad para mostrar a los lectores que hay una oscuridad todavía más densa que las tinieblas y túneles secretos por donde es posible escapar. Cada libro me recuerda que los cielos reflejados en las cumbres guardan la memoria de los hombres.

Abro el libro y me doy cuenta de que el viaje ha comenzado. Un amanecer se acerca y el color lentamente roba oscuridad al paisaje que se abre ante mí, el manto de la niebla huye hacia los prados, en el horizonte se dibuja un nuevo día. Un acto rápido, sutil pero decidido, un acto que no alcanza a surcar el pensamiento. Así parto: sigo el curso de caudalosas aguas, serenas y traicioneras, descifrando la grafía escrita en lienzos que se desmoronan. Navego por mares que quiebran la tierra y la cincelan, atravieso los confines de la noche, aprieto la marcha hasta que al fin me detengo para escuchar una vieja historia acompasada por el crepitar de una hoguera.

Del desenlace nada puedo saber; mientras tanto, me pierdo, me demoro en este otro lado de las páginas y sigo incansable la búsqueda ¿de qué? No logro advertirlo. Sin embargo, no me detengo. Como la palabra que escapa, quedo suspendida, tratando de atrapar con la punta de la lengua un gesto que me regale una certeza. Entre los dientes feroces, el frío acero de la noche, la ceniza que impide la saliva, una mano me acaricia el rostro, una frágil figura me abriga y una palabra me empuja a recordar la suavidad de la hierba, la frescura del agua, la vida.

De las grandes leyendas algo pequeño me detiene; vuelvo a ello con insistencia, y como un perro que busca el rastro en un camino enlodado, sigo la intuición y releo. Así me regocijo en los detalles, dejo que escapen algunas lágrimas y aunque ya conozco el relato, no deja de tomarme por sorpresa; la mano que se extiende, el tiritar de un cuerpo que desfallece, una mirada que pasa inadvertida, la leve sonrisa en una noche muda. Basta una señal de ternura para advertir lo inalcanzable. Mientras las sensaciones toman cuerpo en mi cerebro, yo me reconozco, me doy cuenta de la fugacidad de mi espíritu, de mi propia soledad, de mi abandono.

Un despertar al otro lado de la escena

*El camino sigue y sigue
desde la puerta.*

*El camino ha ido muy lejos,
y si es posible he de seguirlo
recorriendo con pie decidido*

*hasta llegar a un camino más ancho
donde se encuentran senderos y cursos.
¿Y de ahí a dónde iré? No podría decirlo.*

—J.R.R. Tolkien. El señor de los anillos

¡Esto es real! De pronto el grito en mi cabeza alcanza a tocar las fibras nerviosas que me obligan a abrir los ojos. Una y otra vez esa vocecita que ahora se devuelve como un eco silencioso me asalta en el correr

de los días. La trama obsesiva de mi vida se entrelaza con la ficción y esto no me permite avanzar ¿Adónde podría ir? Los círculos se cierran una y otra vez, pero algo me dice que puedo salirme un momento del ovillo para mirarlo desde fuera.

¿Cuál hilo seré en esta madeja? ¿Por qué caigo de modo tan natural en el tejido de las imágenes? En un abrir y cerrar de ojos me doy cuenta de que estoy dentro de la historia y me acomodo fácilmente en ella. Algunas veces me pregunto si acaso hay algo que no logré superar en la infancia, o no alcancé a atravesar la barrera que marcaba claramente el límite entre lo imaginario y lo «real». Sí, reconozco que hay algo de ello, pero no basta con entenderlo, no basta con matar mis quimeras mirando los ojos de los transeúntes para así acabar con el hechizo. En este momento quisiera dar vuelta atrás y mirar cómo el hilo de la vida se une a la fabulosa existencia de seres que se crean entre las letras escritas de mis libros y los surcos de mi cerebro.

En el viaje que avanza no existe contrato ni meta señalada, no marcharé para ir a recuperar un tesoro; tampoco estoy dispuesta a abatir dragones. Incluso creo que esta no es mi propia aventura. Sin embargo, luego de leer algunas líneas, la fuerza del relato se impone ante la voluntad de mantener la distancia y, al dar vuelta a la página, tengo la sensación de estar dentro y a la vez afuera, existiendo en un espacio intermedio que acoge otra forma de experiencia. Ahora el cuerpo abrigado no me contiene, y aun así, la mano que sostiene el libro no alcanza a tocar las hojas que se desprenden de aquellos árboles en un otoño lejano. Algunas sendas se abren y el recorrido depende de una apuesta anticipada. Expulsada o no, la elección es clara y el hechizo de las palabras me empuja a continuar.

El objeto, antes rígido e impenetrable, se torna una fuente de misterio capaz de despojarme de mis certezas. Cada paso descubre el camino que yace a mis pies, algunos atajos agilizan un tramo del trayecto otros en cambio permanecen en la sombra. Camino en círculos siguiendo a un personaje que me guía; cada vez es más notable su presencia. En medio del paisaje que se colorea, un ser que comienza siendo un punto en el papel se va desplegando entre los caracteres. Admiro su semblante casi imperturbable, me conmueve su soledad, su tristeza, la posibilidad de habitar el mundo a través de un otro que ignora, próximo, muy próximo al extravío. Corre,

avanza, se aquieta, se desanima y cuando se levanta, atrapa en el aire el final del acertijo. Frente a él he pensado la palabra «compasión», pero sería más justo decir «concordia», ya que un latido al unísono es tal vez lo que nos ata, un nudo invisible de reflejos.

Me sorprende el capricho de las lágrimas; siento mío el dolor de aquel protagonista de un cuento de hadas. ¿Cómo funcionan estas cosas? Aún las emociones me logran desconcertar. El dolor ahora es sólo mío; no hay vergüenza, no tengo que disimular. Por un momento acepto mi corazón roto y el cursi anhelo de un amor imposible; puedo derrumbarme en la calle y llorar sin más, puedo gritar que no comprendo, puedo odiar, desear la muerte... en fin, aceptar mi frágil condición. Me miro en el espejo de la vejez y digo *tengo miedo*, anhelo como la niña que una vez fui y que ahora me devuelve una imagen prístina de lo que soy.

Tengo el recurso maravilloso de detener la escena, volver a dibujar el gesto segundo a segundo, ver cómo va brotando la arruga en la comisura de sus labios, cómo sus ojos comienzan a cerrarse, cómo brilla una luz pálida en sus pupilas. Sí, el gesto, “esa arquitectura de la nada”, como lo describe bellamente Cortázar (2004, p. 108), algo minúsculo, fugaz, imperceptible a la conciencia: allí se enclava la mirada.

Los gestos son microacciones, cada uno un instante diferente y singular. Es en el gesto que me detengo, en la acción contenida, la acción previa, súbita e irreconocible. Un gesto que atraviesa el rostro y que, al tocar la propia materia con delicado trazo, va componiendo la sinfonía del relato, sus matices y tonalidades, sus silencios y secretos, su imposible. Al final nos damos cuenta de que una mueca llega a ser lo más cercano a lo comprensible. Es un gesto el amor, es un gesto el sacrificio, es un gesto la partida. El protagonista del relato se va consumiendo, su propio sueño se va desdibujando. Tras la máscara del personaje se descubren los más arriesgados saltos, pero en el último salto la máscara se rompe. Algo se ha quebrado y en este punto es inevitable sentir que él y yo caemos a un abismo de dolores compartidos; caemos a un espacio plagado de dolores pequeños: el destello de la duda, una promesa que no se cumple, una fracción de segundo que se interpone.

Cuántas veces me he preguntado por qué permanezco, por qué me devuelvo y releo con insistencia, por qué en tramos difíciles

no abandono el camino y me salgo de las páginas para ingresar al murmullo cotidiano de las calles. Pese a la incertidumbre, vuelvo a emprender la marcha; las razones parecen desvanecerse y me aferro a quienes van delante. Me despojo de mi pasado, dejo atrás el futuro y decido andar, sabiendo que es un desenlace ineludible el que me espera. Lentamente me desprendo de la vida tal como creo conocerla y acepto en mí lo desconocido.

El dulce amargo de un final no deja de conmovirme. Aquello que se pierde de manera irremediable queda grabado en alguna parte de mi experiencia, pasa de las manos a los recuerdos, de las ensoñaciones a la vivencia. Quiero retener ese instante en el que la muerte puede nombrarse, en el que caer de golpe equivale a abrir una nueva puerta de mi realidad. Al cerrar el libro noto con sorpresa que la brújula gira sin norte. Por un instante no logro separarme; igual que al abrir los ojos luego de un sueño intenso, no reconozco la distancia entre aquel ser petrificado de las páginas y aquel que se estremece por el compás involuntario de la respiración.

La primera pregunta que me asalta es entonces aquella referida a mi propia búsqueda: ¿qué empujó mi curiosidad a este espacio mágico del libro? La respuesta inmediata me lleva a advertir el impulso de estimular el espíritu con un exceso ¿Cómo sostener la existencia sin un tinte de dramatismo en los días? Es aburrido, sin duda, seguir la cuenta del reloj sin el ligero toque de lo excepcional. Cuando los adornos de la mesa comienzan a abrigar el polvo, cuando me habitúo al monótono cansancio, se vislumbra la posibilidad de dar el salto. Sería más propicio quedarse sentado, acostumbrarse; aun así, la vida por sí misma no se sostiene.

Abrir la página de nuevo es una elección de vida, desandar o ir hacia adelante, cada paso se elige y, en el mismo momento en que se cruzan las fronteras, sombras y voces intentan de nuevo habitarme. Por curiosidad, por evasión, por un recurso innato de supervivencia, doy la bienvenida a una realidad creada, prestada y sólo en parte compartida. El curso de la trama previamente trazado no impidió que me diera cuenta de que el recorrido es enteramente diferente para cada uno, y al final no es fácil deshilar la madeja cuando se trata del propio rastro. Por ello muchas de mis pisadas y de mis palabras ahora duermen atrapadas al otro lado de la escena.

Una salida posible de Fantasía

Si pudiésemos retroceder en el tiempo, tal vez encontrásemos que los detalles han variado en el cuento o que han dado paso a otras narraciones. Pero mientras hubiera un Thor, habría siempre un «cuento de hadas». Y cuando cesase el cuento, no quedaría ya sino el trueno que ningún oído humano habría escuchado aún.

—J.R.R. Tolkien. Sobre los cuentos de hadas.

¿Y cómo poder soltar la vida sin querer arrebatar un pedazo de este universo? Las sensaciones se van desdibujando, el dolor causado por un puñal, una mordedura, un agujón no es nada ahora, es sólo un reflejo lejano de otro dolor más antiguo. Llegamos hasta el final, él y yo en lados diferentes de la página. ¿Acaso podría ser distinto? Cierro lentamente el libro y trato de separarme; ahora tengo la oportunidad de escribir mi propio desenlace. Desvío la mirada y trato de enfocar las paredes y, al igual que al regresar de un largo viaje, el espacio que habito es ahora lejano e imposable.

El poder de transmutar la tierra en cielo ha cesado. Al final de este trayecto atesoro lo aprendido y desisto al acto soberbio de intentar cambiar el curso del mundo. Ahora, mis manos sólo pueden alcanzar la gracia de atrapar en el aire una hoja desprendida que vuela por la inercia del viento. Me voy descomponiendo en tantos fragmentos, polvo de lo que he sido. Las marcas, los recuerdos, la búsqueda, la prisa, el cansancio... todo va quedando atrás, se desvanece. Ahora estoy ante un nuevo comienzo y la levedad, la simple levedad de la existencia, me permite contemplar de manera renovada una realidad posible y siempre transitoria.

He pasado por tramos ardientes, la materia se ha transformado y ahora busca su nuevo ropaje. Mariposa, pétalo, arroyo: allí está la gracia, el juego. Cada partícula es forjada por un leve movimiento, como la oruga que cede en un imperceptible crujido a la composición de un ala a la espera. Nadie escucha el canto que encierra ese gesto leve; sucede rápido como el transcurrir de una vida. Ese gesto, en sí mismo, es la vida.

Al final, alejada del ruido de las calles, de la velocidad frenética, de los reportes de noticias, acaricio el lomo del libro, y entre

los colores y formas que empiezan a borrarse reconozco algo de mi propia condición. A menudo me escucho diciendo que el arte revela lo que somos, pero hoy reconozco un vacío en esta afirmación: en aquella historia no estaba yo. En su lugar, el libro me revela sueños de lo que algún día quisiera llegar a ser o me enfrenta a aquellos rincones de lo humano que nunca lograré comprender. El arte traza un sentido nuevo sobre los difusos caminos que atravieso en la escena de lo cotidiano.

La luz distorsiona y las sombras se hacen densas; la distancia es, sin duda, infinita. Hemos inventado un mundo a través de las palabras, hemos creado sueños en los que algo de nosotros se realiza. Pero ¿de quién hablan realmente esos relatos? ¿Qué seres se crean en estas páginas? Hay un espacio abierto entre el suelo que piso y el suelo que pisan aquellos personajes de los libros, una línea infranqueable nos separa, delgada y fina, pero impenetrable. Los seres que allí habitan se me parecen, pero nunca alcanzarán a ser mi reflejo. Camino, entonces, tras su rastro con el entusiasmo de retener a través de la lejanía de las letras un instante de fábula y existencia.

Después de mucho tiempo, he logrado comprender que a este lado del telón no hallaré lo que busco, pues realmente aquel que se refleja en mis libros dista mucho de mi espíritu. Habitamos mundos diferentes, estamos en dos dimensiones lejanas. En las grandes historias, el amante es también un guerrero, la espada se esgrime con el ideal de una época, la muerte lleva la marca del valor de la vida. El amor y la guerra son dos filos inseparables, dos cinceles de nuestra especie. Sin embargo, aquí, fuera de las páginas, los estruendos de los misiles retumban y hablan de un hombre despojado de sus sueños.

Podría hacer un tratado de los actos heroicos con sus hazañas; el paso en la incertidumbre, la renuncia, la caída, pero mi propio relato se mezcla con el de este héroe derrotado y lo que hallo es una posibilidad de redención en el último minuto, una fugaz posibilidad de redención, el amor en su estado puro, la reconciliación con la belleza, en un acto que me salva. Tal vez por eso hemos creado un mito y de manera insistente lo seguimos escribiendo: buscamos un recuerdo perdido, una pieza que falta en el rompecabezas, dibujamos de manera incansable la cura que redima las fallas de nuestra orfandad.

Referencias

- Cortázar, J. (2004). *Último round*. Siglo XXI Editores.
- Ende, M. (2012). *La historia interminable*. Punto de lectura.
- Tolkien, J.R.R. (1977). *El señor de los anillos: La comunidad del anillo*.
Minotauro.
- Tolkien, J.R.R. (2013) *Cuentos del reino peligroso*. Minotauro.

Crear la realidad, desprenderse del paradigma

Adriana Mora Arango

Un acercamiento a la imagen: querer comprender la realidad del cine

La primera vez que me enfrenté conscientemente al problema de la imagen cinematográfica fue durante mi adolescencia, y fue con la icónica obra de Alfred Hitchcock, *Vértigo* (1958). Mi fascinación surgió por la necesidad de entender lo que, para ese entonces, era una secuencia de sensaciones que, además de atraerme, me generaban un sinnúmero de preguntas frente a la pantalla. Después de ese cuestionamiento, mi fascinación por las imágenes se alimentó de otras corrientes artísticas y culturales.

Esta fascinación me llevó a las búsquedas y problemáticas a las que se enfrenta el documental, no solo como producto visual, sino como constructo cultural que se ha enfrentado al problema de lo factual. Si la realidad, a lo largo del tiempo, ha sido un concepto que ha sufrido variaciones en su significado, la caracterización y clasificación de las obras

también han estado determinadas por dicha inestabilidad conceptual. Por eso, concebir la migración del término «realidad» resulta definitivo para dimensionar cómo, según los discursos históricos establecidos, no solo se han propuesto distintos tipos de representación, sino que se han fijado las características de las denominadas expresiones visuales y, con ello, la forma en que se determina el sentido de la obra en sí misma.

Dentro de estas discusiones es, quizás, en el mundo de las artes plásticas donde el debate por la representación ha estado presente de manera constante, factor que conlleva a que las acepciones alrededor de la realidad sean esenciales en el desarrollo de los procesos artísticos, por encima de la pregunta por la mimesis. Por eso, este trabajo, al ser el resultado de un doctorado en Humanidades, versa tanto de las particularidades del documental como de los campos de saber que lo circundan y sus aportes a los debates teóricos de nuestros días.

Se hace preciso, entonces, aclarar que este trabajo no reflexiona sobre el cine documental como un problema de estudio aislado, sino que integra la preocupación de las artes y las humanidades para disponer un fenómeno transversal al pensamiento humano como lo es la construcción de realidad y lo que aquí se entrega son los aportes del cine a dicha discusión multitemática. Por consiguiente, esta no es una tesis de corte histórico, ni pretende recopilar cronológicamente acontecimientos ni del cine ni de las artes; por el contrario, se centra en los debates del pensamiento que brotan del estudio de las imágenes.

Márgenes teóricos sobre la representación: ¿por qué el documental se pregunta por lo real?

Para acercarse a esta pregunta es necesario asumir que las prácticas documentalistas se sumaron a los cuestionamientos por la representación y los problemas conceptuales de la realidad. Desde su nacimiento, la escuela inglesa le otorgó un nuevo enfoque a la re-

presentación, debido a que, en apariencia, la cámara que registraba el inicio del siglo XX no se interponía, material y discursivamente, entre la realidad y lo representado. Desde allí que las exploraciones técnicas y formales del cine documental, a lo largo de su historia, hayan reconfigurado sus planteamientos ideológicos y teóricos sobre los abordajes de la realidad que le dieron origen, hasta el punto de ampliar y moldear nuevos márgenes teóricos por los cuales moverse.

Tal concepción ha dificultado su clasificación como género cinematográfico en distintos momentos de la historia y para diversas instituciones como la crítica o la academia. Para saldar, paulatinamente, dichas discusiones, Tzvetan Todorov propone que “el género no es otra cosa que esa codificación de las propiedades discursivas que elige una sociedad” (citado por Garrido, 1988, p. 35). En ese sentido, dichas dimensiones argumentativas son determinantes para la estructuración de las narraciones, su asimilación, y su respectiva asignación del género al que pertenecen.

Ahora bien, ¿qué significa ser y hacer un cine sobre la realidad? Cuando se hace una revisión de películas de distintas épocas resulta evidente que trascienden el puro registro de los hechos, porque ese universo factual, en sí mismo, es mudo, y lo que aparece en la imagen es siempre una selección de los elementos que conforman esa mirada de las cosas. Sus características, entonces, sirven para construir una narración que está determinada, de principio a fin, por un punto de vista claramente, porque, como dice Bill Nichols, “No hay que olvidar que no es una reproducción de la realidad, es más bien una representación del mundo que ya ocupamos”. (2013, p. 33). Ello nos lleva a afirmar que este tipo de cine ha establecido diferentes estructuras narrativas para contar el acontecer directo de las cosas, es decir, dispone un campo visual particular, y con él, un paradigma sobre el cual se sostiene.

Dentro de este campo de conocimiento, es importante remarcar que hoy, al afrontar una nueva realidad, los procesos de mimesis e imitación han encontrado en el referente directo y el registro objetivista recursos insuficientes para dar cuenta de un mundo más complejo. Por eso, en la actualidad, el cine de lo real se enfrenta al choque que implica desprenderse de la representación como categoría máxima de creación y, aun así, dar cuenta ontológicamente del mundo y las significaciones de las cosas para confrontar, con ello, al observador de ese mundo cambiante. En palabras de Arthur Danto:

Si antes [la imagen] afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio. (2005, p.14)

De esta manera, el campo visual contemporáneo se abre camino hacia otras formas retóricas.

Para comprender esas derivas, lo primero que podemos decir es que el documental emerge como una forma por la cual es posible acceder, reconocer, entender, imaginar y significar el mundo desde la imagen como mediador entre el universo tangible y las lecturas que de este se hacen. Pensar en las imágenes sería, entonces, considerar un determinado sistema de expresión que funciona a partir de unos elementos formales y articulan las relaciones de sentido. Establecer su significado y alcance expresivo es demarcar el mundo con los límites espaciotemporales que la encuadran. Ninguna imagen, aun la imagen en movimiento, puede saberlo o decirlo todo sobre lo que se exhibe; lo que aparece, lo que se materializa es siempre un fragmento incompleto, solo un destello de luz. El asunto es que el resplandor de ese fragmento resulta muy potente, casi enceguedor, y ante él las márgenes se desvanecen; al hacerlo, se asemeja al mundo que recrea.

Así, la idea de acceso a la verdad impacta de una manera tan contundente que, como lo plantea Didi-Huberman, “hay un doble régimen de la imagen: verdad y oscuridad (el humo, lo borroso y el valor incompleto del documento)” (2004, p. 10). En esa medida, la imagen resulta ser una especie de ilusión con la que tenemos la idea de ver algo, aunque solo lo veamos parcialmente. Tal encantamiento complejiza el problema de la imagen, pues esta doble condición es, a la vez, su característica indiscutible y su límite.

Si asumimos antropológica y visualmente que toda imagen implica una segmentación de algo o de alguien –que para Belting (2007) le ha sido arrancado al mundo– y que está limitada por una conciencia específica de tiempo, la pregunta sería: ¿qué determina la singularidad del corte que impone cada imagen? Es desde el acto de mirar que la imagen ha sido posible. Esa mirada ha definido la imagen e, inevitablemente, determinará también la forma de ser vista en una suerte de mediación entre quien mira el mundo y quien

mira la imagen. Por ende, entendemos la «imagen» como un objeto temporal, un rastro material donde se instalan las ideas que dotan —o vacían— de significado aquello que es presentado y que permite que el acto hermenéutico ocurra.

Dentro del ejercicio de análisis de las imágenes, la semejanza es la función que más peso ha tenido a la hora de interpretarlas. Allí, la tradición antropocentrista del Renacimiento fue un parteaguas para consolidar dicha lectura, puesto que su objetivo era representar fielmente el entorno que rodea la mirada a través de valores como la perspectiva, la tridimensionalidad, la proporción y la armonía como reflejo de lo real. Si recordamos que el pensamiento renacentista volvió a mirar lo clásico como eje orientador, se hace preciso repasar cómo el concepto de mimesis se refería al problema de la imitación en la Antigüedad, idea matriz que determinó la teoría del arte durante varios siglos. Así, la imitatio se ha entendido a lo largo del tiempo en tres sentidos que marcan líneas de pensamiento: el sentido dionisiaco ritualista, el cual se conecta más con la expresión y el cosmos interno que con aquello tangible del mundo que nos rodea, es decir, un sentido cosmogónico; el imitativo platónico, donde lo que prima no es la interioridad o su condición mística, sino su estado físico, su exterioridad y relación con el mundo de lo concreto; y el sentido aristotélico, el cual combina la libertad del creador con la reproducción de la realidad y cuya lectura está determinada por un cierto nivel de creación del artista.

En medio de esta dialéctica, aparecieron miradas que le dieron un nivel de complejidad a la idea de representación, ya que, aunque sí pensaban que el arte debía replicar las cosas, también puntualizaban en la necesidad apremiante de que solo se imitaran aquellas cosas que fueran bellas. En cierto modo, esto fracturó el objetivismo platónico, pues los conceptos de belleza y mimesis, como afirma Mieke Bal, “no están fijos, sino que viajan, entre disciplinas, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas” (2002, p. 38).

Desde allí, las reflexiones renacentistas, con sus reconocidas diferencias, fueron definitivas para integrar los conceptos de simetría, eutritmia y estética como bases fundantes de las representaciones visuales modernas. La evolución de las ideas del Quattrocento y Cinquecento derivó en los movimientos del siglo XVII y XVIII,

como el Barroco y el Neoclacisismo, lo que dio paso a una aproximación distinta del término *imitatio* al sustituirlo, gradualmente, por el de *creatio*.

Para consolidar estas ideas, la filosofía positivista, la cual consideraba que el conocimiento provenía de una observación consciente de aquello objetivo y externo, fue determinante. Esta, a su vez, no se puede entender por fuera del ascenso de los valores burgueses y la constitución de las sociedades europeas, donde la organización social delineó otras formas discursivas inspiradas por el método científico. Tales derivas indican que el problema de la representación de la realidad es, y ha sido, uno altamente teórico, cuya pregunta subyacente en la obra de arte es una pesquisa permanente, sin una respuesta única ni definitiva. Así, las imágenes, bajo una lógica de metonimia visual, se convierten en un disparador para crear otras imágenes que configuran la idea del mundo. Si en sí mismas las imágenes generan una idea de materialidad a partir de la cual creemos conocer algo –incluso aquello que no hemos visto jamás–, es pertinente indagar por la importancia del referente que da origen a dicha imagen.

Dentro de este contexto, y tras su desarrollo en el tiempo, la concepción de la imagen-semejanza se fortaleció con el nacimiento de la fotografía, ya que la impresión directa que hace la cámara con el afuera acrecentó aquel sentido de huella. La manera en que la imagen fotográfica parece adueñarse de lo fotografiado permitió que fuera factible la idea de poder hacer una representación fidedigna, exacta y, en apariencia, verdadera, del mundo sensible. Susan Sontag, por ejemplo, enuncia que “el acto fotográfico es un modo de certificar la experiencia” (2006. p. 24) ya no solo en la imagen, sino en el momento de mirar. Así, se le introduce un nivel performático moderno a la mimesis renacentista, ya que la pintura se desliga de su responsabilidad de representación figurativa al cedérsela a la fotografía, a sus aparatos y a sus preocupaciones discursivas y corporales frente al presente y la imagen capturada. La materialización del hecho fotográfico es lo que le concede a la imagen un sentido de prueba casi irrefutable, por cuanto pareciera que no hay diferencia entre el observador, la realidad y lo que ve la cámara como objeto, lo que supone que en cada foto subyace algo, un rastro de aquello que alguna vez estuvo frente a la mirada.

La concepción de la imagen fotográfica, como una representación fidedigna de la realidad, se mantuvo inamovible por mucho tiempo y sus implicaciones fueron definitivas para la consolidación expresiva y estética del medio. Pero esa idea se fue desvaneciendo durante el siglo XX, cuando eclosionaron nuevos enfoques teóricos frente a los problemas de representación y realidad. Bajo las nuevas posturas que se proponían en la filosofía, la semiología, la hermenéutica e incluso la teoría del arte, toda representación en sí misma derivó en una producción discursiva.

Ahora bien, el cine, que hereda esta condición de la imagen fotográfica, profundiza la idea sobre la realidad al incorporar las nociones de tiempo y movimiento. Así, se dota a la imagen cinematográfica, y a su recepción, de un constante presente donde las cosas parecen suceder en el aquí y en el ahora. A partir de esta tradición histórica, y tras el impacto de la imagen en movimiento, se creó una industria del entretenimiento basada en el efecto sociocultural de las imágenes, lo que derivó en diferentes formas de visualización que aprovecharon, años después, la televisión y la imagen digital y en la que se han establecido unas lógicas de consumo visual durante los siglos XX y XXI. En consecuencia, habitamos hoy una sociedad cuya voracidad por las imágenes crea la necesidad exponencial de producirlas. Dentro de este contexto, la imagen cinematográfica expandió la mirada que hacemos del mundo, atomizando el problema de la realidad, cosa que W. J. T. Mitchell (2009) ha denominado «el universo de la visualidad». A partir de este, se hace necesario definir que la visualidad se entiende como ese lugar donde se replican y se reproducen permanentemente distintas imágenes, escenario donde es factible que, con diferentes enfoques, se les asigne implicaciones significativas y sociales dispares a los códigos visuales.

Esta divergencia de la imagen produce, continuando con Mitchell, el «giro pictórico», una variación que establece nuevas maneras de vincularse con aquello que las imágenes contienen. Para este teórico, dicho giro asume la imagen ya no como un producto únicamente vinculado al problema conceptual de la copia o de la representación, sino conectado a una forma expresiva que define el discurso de la contemporaneidad; algo que implica una manera distinta de significación en la que la imagen no hace eco, no interpreta el mundo sensible del referente, sino que cada imagen es el inicio de otras imágenes, constituyéndose así en un sistema complejo y autó-

nomo. De esta omnipresencia significativa se derivarían consecuencias definitivas para el sentido mismo de la imagen y es a eso a lo que se refiere Mitchell cuando plantea que “la imagen ha adquirido un carácter que la sitúa a mitad de camino entre [...] un ‘paradigma’ y una ‘anomalía’” (2009, p. 21). Ahora las imágenes son, más que huellas del mundo, ideas del mundo, una forma de materializar la imaginación, aquello que creemos ser.

Por ende, asumir que la característica principal del documental es la apropiación de la realidad lo enfrenta a un dilema de alta complejidad porque su posición le ha significado adjudicarla como algo verdadero y que, efectivamente, ocurre. Sin embargo, esta postura lo reta a un problema del pensamiento donde su dimensión conceptual resulta mucho más elaborada que el mundo material enunciado. Tal asimilación ontológica depende de un pacto cultural que lo somete a una movilidad discursiva que varía de una época a otra. Esto evidencia cierta fragilidad en entender la realidad como un gesto materialista, el cual evade lo real como un acto de representación. Aceptar el tránsito de significados que experimentan los conceptos, reconfigura y establece nuevas formas de producción, comprensión y lectura de las imágenes. Es a partir de dicha agitación que la percepción de las cosas determina la manera en que se diferencia e interpreta lo que comprendemos como real y lo que no. Por consiguiente, podríamos afirmar que la realidad –no como lo concreto, sino como una idea– es siempre una construcción social, intelectual y discursiva que se entreteje entre lo formal y lo narrativo; esta condición híbrida hace que el cine oscile entre la apropiación de la realidad y la impresión sobre lo filmado.

Pensar una hipótesis sobre la imagen documental: desprenderse del paradigma

Si bien el tema de la realidad, como condicionante de la imagen fílmica, es fundamental dentro de la teoría cinematográfica desde sus inicios, el problema de la relación entre las imágenes y su referente

toma otra dimensión cuando, en 1929, John Grierson decidió producir un tipo de películas y, a partir de ellas, articular un discurso que pretendía acercarse al referente sin intervenirlo y alejándose de cualquier artificio. Sobre estas premisas se configura un tipo de cine preocupado por lo real, marcado por una vocación testimonial y vinculado a la idea del documento. Con el movimiento documentalista inglés se introduce un cuestionamiento sobre la realidad en la historia del cine, ya que los realizadores de esta tendencia se desvían hacia un tipo de relatos que se comprometen no solo a retratar el mundo desde la condición mecánica inherente a la imagen fílmica, sino que se ocupan de ella. Aparece, así, un discurso legitimador del campo, el cual estableció unos límites de producción y conceptualización entre el cine de ficción y el cine documental para configurar algo que Jean-Louis Déotte denomina la sensibilidad y las certezas comunes determinantes de la evolución y la historia de los dispositivos.

Las distintas propuestas sobre cómo asumir la condición de la realidad en la representación configuran las posturas históricas y estipulan la forma de interpretar el mundo. Rafael Echeverría, por ejemplo, se acerca a esta discusión al afirmar que “Nosotros, en tanto individuos, nos constituimos siempre dentro y a partir del trasfondo de esos metarrelatos que llamamos discursos” (1994, p. 35). En cierto modo, la aparición de estos límites liberó a la ficción cinematográfica y su respectivo espectáculo de la preocupación por el referente, dejándola enfrentada a los problemas de la verosimilitud. Por su parte, el documental, aun cuando su nacimiento es contemporáneo de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, retoma para sí algunas de las bases del discurso realista del siglo XIX y consolida una pretensión de objetividad desde la que establece la promesa de acercarse a la verdad del mundo.

Este arquetipo teórico determina la consolidación de unas formas narrativas en las que prima la construcción de un registro de corte antropológico y una visualización con pretensiones científicas que utiliza ese tipo de imágenes como vehículo válido para acceder a la realidad, en la cual emergen unos hechos que son narrados desde un observador externo, quien funciona a modo de testigo. La inscripción en esta pretensión, históricamente, ha dejado al documental ante la obligación de circunscribir las películas dentro de un ejercicio discursivo y retórico alrededor del asunto de lo real, lo

cual no solo marca una diferencia con la ficción, sino que reafirma la relación que se establece entre aquello que subyace en su encuadre y el mundo del que hace eco.

Determinarse a partir de un compromiso con el entorno y el relato que generan la imagen y el discurso, en oposición a las estrategias establecidas por la ficción, ha sido definitivo para el desarrollo de la historia del documental y, en especial, para la consolidación de su paradigma de objetividad. Esta particularidad, que lo definió por mucho tiempo, estableció una conexión de este género con la línea de pensamiento que introdujo el teórico situacionista Guy Debord en su libro *La Sociedad del Espectáculo*, cuando afirmaba que “La producción artística, teórica y política son indivisibles” (1974. p. 12). Desde esta concepción, el cine de la realidad se consolidó como una especie de *détournement* donde el hecho artístico que implica la creación de la imagen realidad determina y define una carga ideológica. A partir de allí se derivan dos consecuencias sustanciales de las imágenes: en primer lugar, las prácticas enunciativas documentales y, por consiguiente, las estrategias narrativas cinematográficas, revelan la capacidad de denuncia social de los relatos visuales al ser un escenario reflexivo y crítico de las formas de operar del andamiaje político de las sociedades; en segundo lugar, las imágenes confirman el estatus del arte en general y del cine en específico de ser a la vez un dispositivo contenedor de la moral colectiva y un aparato estético catalizador de las afectividades humanas.

Aun así, y en medio de estos planteamientos teóricos, la imagen-realidad, como concepto, resulta opaca porque aquello que aparece en ella es siempre un símbolo abierto a las posibilidades de significación, el cual puede ser múltiple y diverso, esencialmente, porque definir qué es lo real en sus dimensiones antropológicas, sociológicas y políticas no es algo que dependa, exclusivamente, de la representación en sí misma, sino que es un concepto externo a ella. Por este motivo, un tipo de imagen que tenga por objetivo revelar el mundo de lo concreto, sin importar cómo se la entienda, constituye una búsqueda cuyo resultado no es preciso, definitivo o irrefutable.

Como consecuencia, el cine documental se ha enfrentado a mediar entre su imaginario realista y el fenómeno de la imprecisión. Dicha tensión se fisuró en la segunda mitad del siglo XX, puesto que las prácticas documentalistas se sumaron a la crisis de las narrativas colectivas, el agotamiento de los modelos clásicos y las trans-

formaciones discursivas, económicas y políticas que se instalaron en las artes, y que teóricos como Arthur Danto (2014) denominaron el periodo del post-arte. Esto devino en una transición que resultó definitiva para dimensionar los cambios que determinaron el que-hacer artístico en las siguientes décadas. Estas rupturas son el inicio de una heterodoxia en las formas expresivas del código documental tras instalarse dentro del discurso posmoderno, el cual termina con la concepción de autenticidad y subvierte las fronteras entre las diferentes expresiones creativas y del pensamiento. Es precisamente este ambiente el que resulta como un espejo en el que se reflejan las nuevas formas de asumir el cine de lo real en el nuevo siglo.

El cambio en los recursos retóricos y estilísticos sobre el tratamiento de las imágenes no es otra cosa que la transformación sociopolítica del contexto sobre el que estas emergen, el cual alteró y complejizó la forma de entender la realidad del siglo XXI. En la pérdida de dicha entidad se diluye la condición de representación en sí misma y se pasa de un estatuto de materialidad a uno de virtualidad en el que, como plantea Hans Belting, “las imágenes virtuales escapan de nuestro concepto de imagen, o establecen un nuevo concepto que rehúye a cualquier comparación con la historia de la imagen” (2007, p. 27).

La pregunta, entonces, sería: ¿por qué es posible seguir hablando de documental si se han transgredido casi todos los elementos del código bajo el cual se reconocía y sobre el que se había cimentado el pacto de realidad con el espectador? En este sentido –y más allá de que las transgresiones sean evidentes–, al enfatizar que se trata de un tipo de cine que mantiene sus intenciones realistas, es posible seguir refiriéndose a él como una expresión documental, porque si lo que ha cambiado es el imaginario general de realidad, resulta coherente que cambie la manera de narrarla.

Esta nueva visualidad, en la que el referente no es el eje central de la narración, no renuncia a la realidad; por el contrario, la sigue enunciando, continúa siendo un cine de lo real. Sin embargo, ya no se trata de representar unos hechos objetivos, concretos e incuestionables, sino de presentar y activar un mundo que se ha desmaterializado y a través del cual es posible dar cuenta de asuntos como la imaginación, los sueños o la ausencia. La nueva realidad documental funciona tal como lo hace la imagen digital: ya no opera como huella de aquello que está, sino, precisamente, a partir de

aquello que falta, de aquello que no se referencia o de aquello que, por distintos motivos, se ha reconstruido. En otras palabras, hay un desplazamiento del campo visual donde la alegoría, la evocación, la performatividad y lo simbólico reconfiguran la imagen ante nuestros ojos y desde allí se puede dar cuenta del nuevo régimen de verdad social, cultural y político en el que habitamos.

Al igual que sucede con el relato histórico, las prácticas documentales contemporáneas, sus herramientas retóricas y sus tratamientos se reinventan y coexisten simbióticamente a partir del mundo que crea y mira. De esta manera, podemos decir que la imagen documental sí mantiene una preocupación enunciativa por el referente porque, como lo explica Ricoeur: “El problema del referente de la imagen no plantea ningún problema específico por definición, la misma cosa puede percibirse *in presentia* o *in absentia*” (1999, p. 137).

Parece ser, entonces, que las categorías con las cuales clasificábamos cómodamente este fenómeno son insuficientes hoy en día. Lo que actualmente llamamos documental no es necesariamente la representación directa o transparente que en algún momento pretendió ser. Este se ha visto obligado a renunciar a sus formas narrativas tradicionales y a asumir otras que den cuenta de la imagen-realidad como se asume en el presente, una realidad que, como afirma Antonio Weinrichter, (2010 p. 41) resulta poética y multiforme, la cual continúa siendo esencial al momento de habitar un mundo cuyas evocaciones visuales son tan complejas y diversas como el discurso histórico en el que están inmersas.

Por eso, el paso del objeto visible al sujeto visual se hace un camino coherente dentro de las búsquedas posmodernas, puesto que hoy la creación de un tipo de obras donde prima la hibridez y la indefinición categórica como principal característica es tan solo el gesto reconocible del traspaso formal de las preguntas por la significación, interesada más en sus sentidos y valores dialécticos que su mera clasificación. Desplazar el gesto documental de aquello que pertenece a lo iconográfico hacia el mundo inmaterial de las imágenes mentales introduce un vuelco definitivo en la forma de comprender este tipo de cine, dado que las imágenes dejan de funcionar como una prueba objetiva para transformarse en una construcción simbólica. Así lo plantea Jaques Derrida cuando argumenta que “luego del pensamiento posmoderno, los signos son meros referen-

tes culturales y ya no están ajustados a una idea de realidad” (citado en Borriaud, 2009, p. 45), fenómeno que pone en crisis la idea representacional con la que se había vinculado a esta forma cinematográfica.

Esta es, precisamente, la determinación de focalizar los márgenes de sentido de su representación lo que trae como consecuencia que su forma sea incapaz de acceder ingenuamente a lo factual. Desde esa incapacidad, el documento fílmico está atravesado por la necesidad de argumentar su compromiso discursivo con el mundo. Esto lo obliga a cuestionarse, constantemente, no solo por su estructura narrativa interna, sino por sus valores extralingüísticos con los que proyecta cierta fidelidad con lo real, a pesar de manipularlos conscientemente. Tal condición paradójica revela su estatus ontológico como un asunto que consolida la idea de la materialización posible de una imagen-realidad.

Esta nueva construcción de la realidad ha significado el cambio más importante de la historia del documental, en tanto reestructura su paradigma de objetividad, una transformación en el discurso del cine de lo real. La dimensión de este desprendimiento remite a Walter Benjamin y su texto fundacional, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), al hablar de la pérdida del aura para afirmar que *algo* del espectro documental se ha extraviado: la imagen contemporánea se ha obscurecido, se ha movido en una especie de deriva intelectual desde la que se configura un nuevo paradigma de realidad heterogéneo, volátil, autoconsciente, intersubjetivo, evasivo con las clasificaciones, con rasgos individualistas y plural en sus discursos.

Así, este nuevo margen de lo documental se corresponde con las afirmaciones hechas por los estudios visuales cuando plantean que la imagen contemporánea se debate en medio de una crisis de la representación, en la que se diluyen los conceptos de copia y de referencia, pues “hemos dejado de confiar en las imágenes. Las imágenes fracasan porque ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede” (Borriaud, 2009, p. 23). Por eso, este cine ya no es fácil de situar e implica un desarraigo de la convención, algo que Nicolás Borriaud ha denominado como arte *creóle*, “un tipo de arte que se expresa desde la heterogeneidad de los ingredientes que lo componen, la *creolización* ramifica los discursos culturales y los mezcla para restituirlos bajo formas independientes

a sus orígenes” (2009, p. 83). Lo sugestivo, en términos hermenéuticos, es descubrir cómo al documental contemporáneo lo que parece interesarle es, justamente, esa mediación pastiche entre el mundo y el relato.

Dentro de esta mediación, es el sujeto quien acarrea el peso discursivo y estético de las narraciones. En consecuencia, el yo que enuncia estas prácticas documentales puede ser desde el autor que cuenta su propia historia, en clave de autobiografía, hasta un personaje que desde el interior de la trama narra sus recuerdos o su versión de los hechos, como una auto-ficción. Ese sujeto auto-reflexivo que resignifica la realidad con su mirada expande los puntos de vista desde donde se dispone el campo visual. La jerarquía observador-observado, que planteaba el paradigma de objetividad, se fractura y el campo visual se transforma en un laberinto de espejos. Así, y como resultado casi inmanente, si el campo visual expandió sus márgenes, la mirada también ha redistribuido sus horizontes, lo que genera el vacío al que se refiere Didi-Huberman cuando se pregunta si “¿Algo desprovisto de mirada, es algo que podemos pensar?” (2004, p. 64).

A partir de esta pregunta se desarrollan los planteamientos teóricos alrededor de la construcción del campo visual, los cuales han redistribuido su balanza en tres ejes: las posturas ideológicas con las que los autores dotan de sentido sus creaciones, el consumo masivo con el que estas se insertan en los imaginarios colectivos y la evolución tecnológica, cuya aceleración ha llevado a consolidar dicho ensanchamiento. Además, tal procedimiento ha derivado en una doble hibridación: la formal, que da vida a las imágenes, y la sociocultural, que sirve para señalar el comportamiento de las estructuras de poder.

El entrecruzamiento que esto representa, en vez de reducir o alterar formalmente cada uno de los orígenes de la imagen, produce un tránsito de significaciones y una apropiación de recursos enunciativos y retóricos donde se navega a través de lógicas y estrategias como el ensayo, el collage, la animación y cualquier otro medio expresivo emergente. En este camino, la imagen ha remplazado la representación por la alegoría, la evocación, la metáfora, el performance, la ironía y la poética, apelando más a lo simbólico que a lo concreto en donde es posible que la experiencia sobre lo factual se amalgame con asuntos como los recuerdos, los sueños, los miedos

o la imaginación. En otras palabras, la mimesis clásica se desprende de su paradigma objetivista para dar paso a símbolos volátiles. En esta nueva concepción tiene lugar lo que Joan Fontcuberta llama la adopción de la imagen con la que se ha desvanecido la confianza en la noción de evidencia y se transforma su sentido original. Así, este nuevo procedimiento visual da cuenta de la ficcionalización de las imágenes, lo que se puede considerar como una nueva retórica documental.

Hoy, el universo de las visualidades accede a la realidad desde la imagen no referencial, asunto que no implica una falta de verdad; el documental sigue dando cuenta del universo que enuncia, mas no a través de una representación material verificable. En contraposición, como lo afirma Juan Martín Prada, “en el mundo de la visualidad, las apariencias [se asumen] no como lo falso sino como una nueva manera de aparecer en la imagen” (2018, p. 32). Por lo tanto, su interpretación no se lee como una mentira. Lo que sucede es que el valor de lo verdadero se pluraliza; si la realidad hoy es compleja e intersubjetiva, la verdad que la revela también. De esta manera, es más acertado hablar de verdades fragmentadas que de una verdad única, y son esas fracciones de lo real con las que trabaja el documental contemporáneo.

En síntesis, el significado de la imagen emerge en un sentido múltiple y, de alguna manera, trae consigo nuevas formulaciones lógicas del espacio, del tiempo, de la identidad y de la memoria. Hoy, lo visual termina por alterar las formas tradicionales de enunciar lo documental y resignifica la presencia de la mirada, porque ya no es necesario estar donde sucedían los acontecimientos que se pretendían representar para darle importancia al pasado como señal de que los hechos habían tenido lugar. Estos procedimientos retóricos, al no tener la representación como modo central de operar, crean una imagen que no busca la similitud con nada y que ha renunciado, como dice Fontcuberta, a la ilusión pantográfica (2010, pg. 103) de la imagen que se ha fugado del referente. Tal huida no opera para desaparecer, sino para dejar una estela, para transitar hacia la ausencia en la que subyace la comprensión contemporánea del universo y su visualidad. Allí, se ha desvanecido la idea de ventana al mundo probatorio y constatable; por eso, lo documental ha dejado de preocuparse de la imagen como prueba de que algo pasó en un tiempo y un espacio determinado y pretérito. Y qué mejor que el

mismo lenguaje cinematográfico para explicar sus propios devenires, porque, como la plantea Rithy Panh en *La Imagen que falta* (2013), ninguna imagen es suficiente para dar cuenta del horror, del eco de su presencia en el presente. Esta imposibilidad de asir la crudeza de lo real libera las posibilidades de la imagen documental con las que crea una realidad desde la subjetividad y a partir de la irrupción simbólica de lo no referencial.

Ahora bien, como una cualidad que le hace contrapeso a los rasgos que esbozan la nueva relación de lo documental con la realidad, es necesario decir que, si bien la subjetivación de la mirada en las imágenes nos entrega símbolos volátiles, líquidos, híbridos y difusos, los procesos de simbolización continúan siendo concretos; el cambio de paradigma ha afectado el tratamiento de los contenidos visuales, pero el contenedor sigue asentando sus bases en estructuras comunicacionales estables, al menos las del modelo sobre el cual se mueven estos nuevos enfoques y tratamientos discursivos. Por eso, imaginar que dichos fundamentos también sean susceptibles de un proceso de subjetivación es fantasear con otros modelos de comunicación tan hipotéticos como desconocidos. En este punto, el paradigma que estudia este texto encuentra sus límites y, con ellos, nuevos caminos de reflexión. En consecuencia, y como último gesto conclusivo, es posible argumentar que podemos seguir hablando de cine documental como un término más preciso que «no ficción» o «posdocumental», porque este tipo de películas nunca se han alejado de su preocupación por la realidad.

Hoy, el planteamiento de John Grierson a finales de la década de los 20 sobre las prácticas documentalistas como «el tratamiento creativo de la realidad» es igual de válida y vigente. Lo que ha cambiado es la manera en que los universos sociales y culturales entienden los límites y el significado de esa realidad. En otras palabras, las nuevas formas visuales y retóricas abordan las cosas desde otro punto de vista porque lo que observan también ha cambiado y, en consecuencia, el desprendimiento del paradigma habla más de cómo el mundo observado transforma la mirada que del paradigma en sí mismo.

Referencias

- Berger, J. (2016). Modos de ver (3.ª ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Katz Editores.
- Borriaud, N. (2009). Radicante. Los sentidos Artes Visuales.
- Danto, A. C., Chateau D., Reed-Tsocha K., Alcaraz M. J., Lafferty M., de Azúa, F., Jarque, V., Goehr, L., Vilar, G., Pérez Carreño, F., Costello D., Jaques J. y Rubio Marco S. (2005) Estética después del fin del arte Ensayos sobre Arthur Danto. Antonio Machado libros
- Danto, A. C. (2014). Después del fin del arte. (4.ª ed.). Paidós.
- Debord, G. (1974) La sociedad del espectáculo. Ediciones de la Flor.
- Echavarría R. (1994) Ontologías del leguaje. JCSáez Editor
- Fontcuberta, J. (2016) La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.
- Garrido, M. (Compilador). (1998) Teoría de los géneros. Arco Libros.
- Huberman – Didi G (2004) la Imagen mariposa.
- Mitchell, W. J. T. (1986) Iconology: Image, Text, Ideology. University of Chicago press
- Mitchell, W. J. T. (2009) Teorías de la imagen. Akal
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (2013). Introducción al documental (M. Bustos García, Trad. 2.ª Ed.). Universidad Autónoma de México. (Trabajo original publicado en 2010).
- Ricoeur, P. (1996) Sí mismo como otro. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999) Historia y narratividad. (G. Aranzueque Sahuquillo, Trad.) Paidós. (Trabajo original publicado en 1978)
- Sontag S (2006) Sobre la Fotografía. Alfaguara
- Weinrichter, Antonio (Ed.). (2010) .DOC el documentalismo del Siglo XXI. Festival de Cine de San Sebastián.

Filmografía

- Rithy, P. (Director). (2013). *La imagen ausente*. Catherine Dussart Productions.

Reflexión sobre el proceso de creación de la película *Las razones del lobo*

Ana María Lopez Carmona,
Daniel Cortés y Marta Hincapié

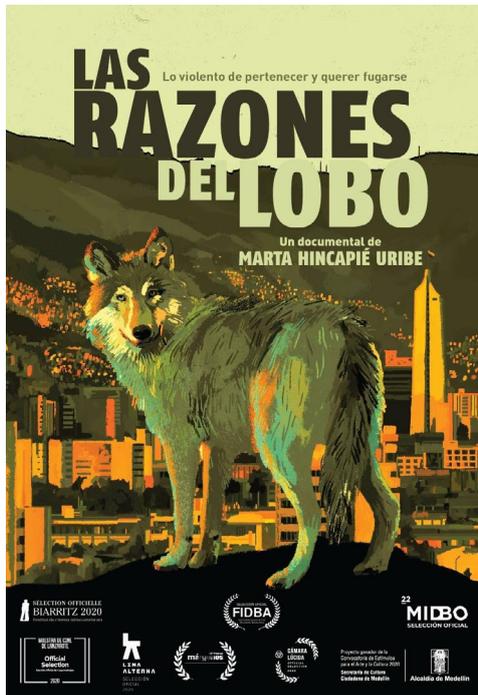


Figura 1: Afiche de *Las Razones del Lobo* (2020)

Introducción

Las razones del lobo es un largometraje documental dirigido por Marta Hincapié (2020) cuyo estreno mundial se dio en el Festival de Biarritz en el año 2020. En este filme, como declara su sinopsis:

Los recuerdos de una familia atípica, en un lugar típico y convencional de Medellín, Colombia, hacen un retrato de los últimos cincuenta años de violencia del país. Esos recuerdos, narrados en primera persona por la documentalista, comprenden desde el surgimiento de la guerrilla del M-19 en 1970 hasta las votaciones del plebiscito por la paz, fruto de las negociaciones entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC en el 2016. La familia atípica la conforman un padre conservador que fue alcalde de Medellín y una madre académica, intelectual e investigadora de la violencia amenazada de muerte y exiliada como consecuencia de sus ideas e investigaciones. El lugar típico es un club social y deportivo de la élite de Medellín, próximo a cumplir cien años, y desde donde aún se deciden los destinos políticos de todo el país. (Dona I Cinema, 2020)

El estreno de esta película se dio en medio de la pandemia por el COVID-19; lo mencionamos porque nos interesa revisar el contexto que rodeó tanto la realización del filme como su exhibición. Lo sucedido en el año 2020 implicó, además, una relación diferente con las pantallas. Respecto al cine, tuvimos que aprender otras maneras de verlo, y es justamente esta una de las principales propuestas estéticas de *Las razones del lobo*, por lo que consideramos que se trata de una experiencia cinematográfica paradigmática para este momento.

En primer lugar, es importante mencionar, como antecedentes, algunos de los trabajos de la directora, quien se ha caracterizado por hacer búsquedas formales que conectan profundamente los elementos constitutivos del cine, a saber: la imagen en movimiento, el sonido y lo que contiene; forma y contenido, en otras palabras. Entre los trabajos particularmente importantes en este sentido se encuentra *Los demonios sueltos* (2010)¹, una obra que, si bien está enmarcada

1 Para un análisis más detallado de *Los demonios sueltos*, véase: López C., A. M.

dentro de una producción seriada, titulada *Grandes Maestros*, hace exploraciones en la historia de vida de María Teresa Uribe, madre de la directora y profesora de la Universidad de Antioquia dedicada a estudiar los fenómenos de la violencia en el país. En este trabajo, la búsqueda expresiva a través de la imagen constituye un particular interés para la directora: la relación temporal entre el pasado personal de la protagonista y su reflexión desde el presente constituyen un ejercicio de memoria personal y el vínculo de este con el contexto nacional. En el fotograma (**Figura 2**), María Teresa Uribe, personaje central de la película.

Algunas de las principales diferencias entre *Las razones del lobo* y las obras precedentes son, en términos formales, la duración –pues se trata del primer largometraje en su filmografía–, el carácter personal² y, en términos de producción, haber trabajado con una productora, en este caso Sandra Tabares³. Dichas diferencias son considerables en el análisis de la obra, pues rompen la lógica precedente y se convierten en un nexo con la industria cinematográfica. El conjunto de la cinematografía de la directora –y en particular la imagen síntesis que tiene un lugar central en el largometraje *Las razones del lobo*– nos impulsó a adentrarnos en la búsqueda de elementos para el análisis de su proceso, tanto en la construcción como en la recepción del filme.

El presente trabajo se enmarca en una intención investigativa que busca conocer el proceso creativo que da como resultado una película y que tuvo como fuente primaria a la directora. La información contenida en este texto proviene de conversaciones intencionadas como metodología de investigación. Consideramos que, de esta

(2021). Cine documental y memoria. Cuando la vida se vuelve película. En *Representar las memorias* (1.a ed.) (pp. 105-121). Editorial Universidad de Antioquia.

2 Hemos preferido usar el término *personal* porque incluye elementos de la historia familiar, aunque el documental se desmarca de la idea de ser un documental biográfico o sobre una familia en particular.

3 “Productora audiovisual y fundadora de Sandelion Productions. Cuenta con experiencia audiovisual en distintas producciones que han logrado hacerse acreedoras de múltiples galardones internacionales. En la actualidad, focaliza su trabajo en diversas formas de narrativas transmediales e inmersivas y en la producción de impacto social. Ha sido jurado en diferentes categorías para Fondos Cinematográficos, y se desempeña también en áreas de formación tanto en entidades académicas como en eventos y festivales cinematográficos a nivel internacional” (ALADOS, 2019).



Figura 2: Fotograma *Los Demonios Suelos* (2010)

manera, la construcción conjunta de las ideas amerita la inclusión de la directora como coautora del texto, pues no solo se trató de extraer información para el análisis, sino también de construir una reflexión sobre el proceso. Así mismo, trabajamos con archivos personales, con literatura gris y también consultamos materiales hemerográficos sobre la película. La pregunta que guio la investigación y la reflexión fue: ¿cómo se conjugan las ideas con el lenguaje cinematográfico?; o, en otras palabras: ¿cómo se construye la mirada del cineasta sobre la realidad? Adicionalmente, tuvo interés particular en la relación entre el relato familiar y la manera como este dialoga con la tradición documental⁴.

4 Este trabajo hace parte del proyecto "Puntos de encuentro entre las memorias inscritas y las memorias vivas" realizado por la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana.

Lo que el lector encontrará en este texto no pretende ser un camino necesariamente lineal u ordenado, ni tampoco una fórmula sobre cómo hacer un documental; más bien encontrará un ejercicio reflexivo sobre la construcción de una obra cinematográfica regida por otra lógica de pensamiento y otro lenguaje. Volver sobre la experiencia tiene como objetivo pensar el camino propio en un contexto específico, con elementos que bien pueden resonar desde el punto de vista metodológico.

Una imposible definición

Estudiar el documental y su historia nos muestra que tal configuración discursiva ha tenido en el transcurso de su existencia una enorme dificultad para definir sus características. Si bien el planteamiento de Jhon Grierson (1989) en el que afirmó que el documental concierne al tratamiento creativo de la realidad, sigue siendo uno de los más acertados y aceptados, la manera en que este se transforma se interroga y reinventa nos obliga a aclarar lo que estamos entendiendo por documental antes de entrar en este estudio.

La reciente concepción de lo que es documental se hace aún más necesaria cuando en la actualidad el audiovisual ha permeado todos los dispositivos y los discursos, con lo cual se ha generado una enorme confusión al creer que todo registro de lo real puede ser un documental. Si bien la tradición indicial de la fotografía conlleva entender que aquello que existe y es registrado por un dispositivo es susceptible de convertirse en documento, las tecnologías de tal registro y los diferentes usos que tienen en la actualidad nos obligan a tomar distancia. Los dispositivos que hoy registran la realidad tienen los más disímiles propósitos, incluso contrarios a aquellos que perseguían quienes se dedicaron al cine en sus inicios. Otro caso bastante usual de esta confusión es la clasificación como documental de los productos periodísticos audiovisuales que involucran historias y personajes reales pero cuyo propósito es informativo. Si bien no es nuestro objetivo adentrarnos en este debate, amplio y necesario, es imprescindible mostrar que la concepción de lo que es el documental puede transformar su interpretación. Vale

señalar que dicha concepción rige para tomar decisiones formales, éticas y estéticas.

Afirmamos, entonces, que la creación cinematográfica es imaginación. Si partimos de esta afirmación, podemos entender la razón por la cual el documental contemporáneo es cada vez más interesante. Como expresión cinematográfica, hay un cuestionamiento permanente sobre su propia forma. Si en las décadas de los 60, 70 y 80 se estaba discutiendo sobre el lugar de la objetividad y la subjetividad en el documental, hoy lo que se ha vuelto necesario es evitar la tiranía de la subjetividad, es decir, si en un primer momento se rompió la hegemonía de un discurso que expresaba el conocimiento del mundo, ahora el problema es todo lo contrario. La posibilidad de hablar del mundo, más allá de la propia experiencia, pareció distanciarse del documental contemporáneo en las primeras décadas de este siglo, y es esta práctica centrada en las historias personales, familiares e íntimas la que se interroga de nuevo.

Las estructuras del lenguaje cinematográfico se transforman para dar lugar a nuevos sentidos de la relación entre la imagen y el relato, es decir, la relación entre las estructuras y los asuntos tratados desbordan las clasificaciones tradicionales (López, 2013). Esto significa, por ejemplo, que las formas del documental pueden sufrir variaciones en relación con lo que se ha señalado como tal. Uno de los aspectos más relevantes en este punto tiene que ver con la premisa según la cual el documental debe buscar la verdad. No obstante, en el contexto actual se propone, por un lado, retomar el concepto de lo verosímil y en la experiencia de realización documental se aboga por propuestas honestas. Por otro lado, la reflexión sobre la práctica se traduce en una construcción formal que proviene de las búsquedas y de los hallazgos del proceso, del análisis profundo de la relación entre la forma y aquello que se construye como verdad.

En este sentido, vale también aclarar la distancia que se plantea con los productos periodísticos, cuyo lenguaje está regido por principios como la equidad y la imparcialidad y que abogan por el equilibrio en el discurso, en los cuales también la forma puede estar dada a priori y su objetivo es la transmisión de información. En el documental, por el contrario, se busca construir la forma a partir de la intencionalidad discursiva, se confía mucho más en la porosidad de la imagen —es decir, en la capacidad de la imagen para construir sentidos—; su lugar es central, y no se pretende la imparcialidad, sino

la construcción de punto de vista. En síntesis, podría decirse que “‘el punto de vista documentado’ [...] nos recuerda que la confrontación con lo real es el principio mismo del rodaje. Lo que podría pasar por una interpretación poética arbitraria no pierde de vista su anclaje político” (Breschand, 2004, pp. 23-24).

Otra categoría que podemos tener en cuenta es el documental de creación, que podría definirse como una expresión cinematográfica, en la cual la libertad y la búsqueda formal están en el centro de la producción. Dicha categoría procede de ejercicios de reflexión y formación en instituciones europeas tales como universidades, festivales, fondos o productores. Esta manera de entender el documental lo desvincula de los problemas de la tradición en la que aspectos de corte social han sido la principal preocupación y centra el problema en el lenguaje cinematográfico, pero hay también un riesgo en esa nominación dado que puede configurarse como un estilo o un género con características a priori⁵.

A partir de lo anterior entendemos que el documental de creación no busca encontrar formas raras o imitarlas, sino que se trata de un proceso de escritura para llegar a construir un discurso que interroge la forma, porque entiende que en ella reside parte de lo que se está diciendo; es un proceso de escritura en la medida en que se configura un mundo a partir la conjugación de elementos diversos propios del lenguaje audiovisual. Su objetivo es el del arte de afectar, y para afectar hay que trabajar la relación forma-fondo, porque esa afectación es una construcción del orden de lo sensible. Dicha construcción es compleja, pues no basta con decirlo bien, con hacer uso correcto del lenguaje cinematográfico o de las herramientas del documental, sino que se trata de una unión indisoluble entre lo dicho y la forma de decirlo.

En este sentido, *Las razones del lobo* no es un documental sobre un club social de la élite de Medellín, ni sobre los recuerdos de la infancia de la directora, ni de su mamá; este es un documental en el que a través de un recuerdo de infancia se habla de la historia del país como elementos que aparecen en capas. Más allá de las de-

5 Veáse al respecto: Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier & A. del Rey-Reguillo (Eds.), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 193-207). Tirant Humanidades.

finiciones que resultan en extremo problemáticas, ya que atienden a pretensiones clasificatorias extracinematográficas, estamos ante una creación fílmica que centra su atención en relaciones de fondo y forma, y cuyo dispositivo principal está en la relación con lo que está fuera de campo.

Construir la mirada

Hacer un documental genera un cúmulo de experiencias que se van sumando en cada obra, como si intuitivamente se fuera escribiendo el camino. En este caso particular, volver a ver películas dirigidas por Marta Hincapié, como *Piel* (2006), *Cartas desde la niebla* (2008), *En relieve* (2014) o *Los demonios sueltos* (2010), permite dimensionar el recorrido a través del cual pudo llegar hasta *Las razones del lobo*.

La revisión de esta trayectoria muestra que hay una búsqueda permanente de la imagen-síntesis, en la que se busca lograr con muy pocos elementos mucha profundidad. Esta búsqueda tiene su origen en el inicio de su trabajo en Barcelona, donde estuvo vinculada con muchos artistas que en sus espectáculos de teatro, danza, música o poesía tenían imágenes; no eran cineastas, sino que tenían unas conversaciones interdisciplinarias con otros artistas. En esta experiencia, las imágenes fueron trabajadas como síntesis, lo cual la obligaba a buscar la fuerza en lo visual, puesto que no había otra manera de decirlo o de narrarlo, ni siquiera de manera lineal. Esta situación permite una relación diferente con la imagen en movimiento y su configuración, ya no desde la expresión y la tradición que implica la noción documental, sino desde la libertad expresiva fuera de la forma hegemónica. Por ejemplo, en *Cartas sobre la niebla* (2008) hay un ejercicio de síntesis y abstracción, de tomar muy pocos elementos, o, incluso, como si se tratara de quitar lo que sobra. Un ejercicio retórico, de metonimia, en el cual se deja la parte por el todo. Si muestro una mano en el cuadro, estoy hablando del cuerpo humano entero.

En la concreción del largometraje *Las razones de lobo*, se partió de la valoración de la imagen en sí misma y de su potencial expresivo. Al mismo tiempo, esto implica un profundo conocimiento

del lenguaje y de sus posibilidades, no solamente del tecnicismo del lenguaje cinematográfico académico y hegemónico desde el cual se ha impuesto un modelo narrativo, sino desde la poética del cine. Así, por ejemplo, en el cine no debe pensarse separado el qué y el cómo, sino que, justamente, se trata de entenderlo como una unidad semántica en el que la relación es indisoluble. Esto es comprender el lenguaje audiovisual en su posibilidad autónoma como arte. Si separo el qué del cómo, aunque el espectador no sepa de cine, se va a sentir defraudado, va a ver una pirotecnia espectacular, un egocentrismo del camarógrafo, del sonidista, pero va a notar una escisión. Cuando es brutalmente contundente, el arte logra que esas dos cosas sean la misma, porque lo que el espectador tiene que percibir es que, en esa manera de mostrarlo, en eso mismo, reside lo que se quiere decir. En el fotograma (**Figura 3**) se evidencia la contundencia de la relación del espacio verde del club con el resto de la ciudad. Dicha contundencia tiene que ver con lo innecesaria que resulta toda explicación.

En la configuración del documental, la investigación no radica, entonces, en lo discursivo. Si bien es necesario tener claridad conceptual, el centro del problema está en la forma; se trata de un asunto estético y político porque de ella depende el sentido de lo dicho. Por esta razón, hablar de la mirada implica la consolidación



Figura 3: Fotograma de *Las Razones del lobo* (2020)

coherente de la relación forma y contenido. En la experiencia cinematográfica, la mirada se construye con el hacer, el tiempo y la distancia. Lo anterior exige, además, un proceso consciente para intencionar la práctica y la reflexión constante, con lo cual el proceso se revela como un ensayo y una insistencia permanente.

Otro aspecto que se evidencia en la construcción fílmica es la manera en la que se va confiando en la intuición y en la propia experiencia. Esto se manifiesta, entre otras cosas, cuando se asumen riesgos expresivos sin temer ser complaciente con el espectador; además se construye un diálogo con los espectadores a través del respeto y la valoración, no se le proponen fórmulas más digeribles o fáciles. Esa mirada va de la mano de un auto convencimiento, que podría llamarse la divinidad del cineasta; es decir, al asumir todos los riesgos de la soledad, se está dispuesto a seguir construyendo una mirada propia y una mirada de autor. Una película como *Las razones del lobo* exige una postura frente al mundo que emerge en la creación y que es el gran capital de los creadores, postura que se traduce en una manera de mirar y una manera de decir.

El surgimiento de la película se da a partir de una evocación involuntaria durante una congestión vehicular de la Loma del Campestre. En ese momento fueron asociados dos actos de odio: un recuerdo de la infancia y otro vinculado a la negociación de paz y la dejación de armas. Posteriormente, vino un proceso de reflexión en el cual apareció la pregunta sobre por qué fueron asociados esos dos hechos, y, más tarde, el trabajo como cineasta de preguntarse por cómo narrarlo.

El proceso de reflexión inicia por detenerse en el hecho involuntario que produjo la relación entre el recuerdo y la actualidad, y por eso el proceso creativo exige estar muy atento a todo lo que está fuera y que te habla. Esto fue lo que permitió entender que en la relación de los dos hechos había algo potente, individual, autorreferencial o biográfico y la relación con la situación que estaba viviendo el país. Haber podido juntar esos dos eventos, decidir que debían ir juntos y narrarlos desde la propia experiencia fue la concepción del filme.

Existen diferentes maneras de expresar la relación de los creadores con el mundo, independiente del método que se elija. En el cine, el tiempo y el espacio son determinantes, y el momento que dio origen a la película articuló ambos. La particularidad de esta

coyuntura es que es un evento del pasado visto por la mujer del presente que mira y recuerda, y a través del pasado personal, se puede observar el pasado de la sociedad. Esta relación temporal implicó decisiones narrativas y estéticas que significaron entrar en la diégesis de la película, con la experiencia propia, sin necesidad de generar un relato autorreferencial. Se utiliza la experiencia propia para generar empatía con el espectador cuando se expone el lugar desde el cual se está hablando; en este sentido, se transforma el carácter biográfico de la película porque está en función de la lectura y el reconocimiento del contexto.

La adopción de una postura y la pregunta sobre cómo narrarla estuvieron guiadas por la intuición, por la confianza en algo que se desconoce, pero que se está dispuesto a recorrer el camino para encontrarlo. Así, el lenguaje funciona como un repertorio de herramientas que deben ser puestas en función de la imagen que busca la emergencia de sentidos inéditos para crear un relato que da cuenta de la propia historia y, en este caso, también de la historia nacional.

¡Manos a la imagen!

La manera de trabajar de los creadores muestra la singularidad de sus procesos y, al mismo tiempo, aquello que los une. Dentro del ejercicio previo, se tienen en cuenta una serie de elementos que son de orden racional, más aún si el proyecto tiene algún tipo de encuadramiento con alguna instancia institucional (talleres, laboratorios, aplicación a fondos, entre otros). Algunos de los puntos que piden en la escritura de los proyectos son, por ejemplo, la investigación, la motivación y el tratamiento, siempre en un intento de bocetar la película, sabiendo que aún no se logra la precisión porque para ello se requieren las imágenes. Como dice Kossakovsky (Filmin, 2013) en sus 10 reglas subversivas para rodar un gran documental: “necesitas tu cerebro tanto antes como después de rodar, pero no lo uses mientras lo haces. Rueda usando tu instinto e intuición”. Es quizá esta una regla que recoge lo que en la práctica ha experimentado el cineasta, pero, además, como se puede ver en este plano general

(Figura 4) del club lo que ocurre en la escena activa la intuición también del espectador, la observación como método.

Las motivaciones para hacer una película son diversas. Puede ser, como en este caso, una mezcla entre el instante atávico, desde todo lo vivido, el lugar donde se nació, la familia que se tuvo, la historia personal y el deseo de hacer cine. Todos estos elementos empiezan a materializarse en esquemas y a partir de ahí emergen relaciones que quizá no eran tan evidentes. En este caso, dicha materialización se hizo en papel, es decir, de una materialidad física y no solo del uso de herramientas digitales.

En este proceso, convergen la intuición y la intención. La primera tiene la capacidad de relacionar una cosa con otra de manera casi inconsciente, en este caso imágenes y recuerdos; el método es más rizomático, pues esa realidad del país, que es objetiva, se relaciona con unas imágenes del inconsciente que tienen que ver con recuerdos de la infancia que son épicos, laberínticos y que no tienen un orden, espacio o tiempo ni son coherentes. Si otra persona quisiera contar esa misma experiencia, serían historias totalmente distintas, y la razón es que no se trata de buscar algo a ciencia cierta, sino de averiguar la huella de los eventos particulares, independientemente de cómo sean exactamente. La intención tiene



Figura 4: Fotograma *Las Razones del lobo* (2020).

que ver con la búsqueda del sentido expresado o expresar el sentido a través de la forma, lo cual también se traduce en decisiones de contexto en relación con el posicionamiento de la cámara. El espacio filmado es un lugar privado de la élite económica y social de la ciudad de Medellín, y era necesario ser muy cuidados en la manera de mostrarlo. En el caso puntual de las imágenes que comprometían rostros de trabajadores se les pidió autorización —las demás son espacios compuestos a partir de planos generales en los que se puede apreciar la magnitud del lugar—, hay personas que se mueven como si estuvieran en una maqueta: no están individualizadas porque eso también hace parte de la decisión de dirección. Luego, en el montaje se toman otro tipo de decisiones, en las cuales hay que preguntarse qué se queda y qué no; son decisiones que se toman con distancia.

Del mismo modo lo anterior se extiende al trabajo discursivo, pues se trata de un cuidado minucioso de las palabras y se busca el decir poético, un decir sin decir, un lenguaje sutil que se materializa igualmente en el uso profundo del fuera del cuadro que es esencial en el cine. Se trata de una operación retórica en la cual se enuncia a medida que se remarca aquello que no se muestra. Es la manera opuesta a cómo se ha mostrado la guerra hegemónicamente en imágenes: no mostrarla es una crítica muy profunda que también involucra una postura política. Por eso no hay imágenes asociadas a la guerra, no hay uno solo disparo o enfrentamiento en toda la película ni archivos que hagan alusión a ello. Las decisiones estéticas cuestionan y niegan la forma en que se ha narrado la guerra en Colombia; omitir esas imágenes es una decisión estética muy radical que tiene que llevar al espectador a interrogarse sobre su porqué.

La película está construida a partir del fuera de campo que dialoga con la experiencia de quien la ve. A partir de una imagen que es cada vez más corrosiva y que no sale de ese lugar, que tiene la particularidad de sumarse en el tiempo, es un elemento minimalista porque no es una imagen estática ni es la misma, así no tenga mucho movimiento en el cuadro; y, se conjuga con lo que cada espectador, con sus vivencias, muertos, desaparecidos, secuestrados y sus experiencias, pueda vivir en la película. A medida que va pasando el tiempo, nos damos cuenta de que, aunque no se sale de ahí, la primera imagen no tiene el mismo valor que la cuarta, ni la décima, ni la trigésima porque ha sufrido un cambio a partir de la acumulación.

La lectura de la película debe tener presente que el tiempo es un factor determinante para construir la inconmensurabilidad de un fuera de cuadro en la mente del espectador con su imaginario. El objetivo es llevar una emoción al espectador, a que solo se centre en eso y a contarle otra cosa; es el choque entre la imagen y la voz lo que crea una tercera imagen que es invisible, que está dentro del cuadro y en la imaginación del espectador, y por eso algo en apariencia tan sencillo tiene muchísimas capas y trabaja más en profundidad que de manera horizontal.

Otro elemento fundamental en la construcción del filme es el texto, la voz en *off*, porque debía responder preguntas como qué decir primero, qué decir después, cómo decirlo, qué palabras usar, qué tono utilizar, cuántos silencios, etc. Todo esto significó una dificultad en relación con la convergencia entre hechos objetivos y recuerdos muy íntimos. Finalmente, al pasar del texto a la voz en *off*, era importante que la emoción de la película no estuviera en la voz, no podía ser una voz afectada, pero tampoco una voz de locutor. La afectación tenía que estar entre el choque de la voz y lo que se decía. Es una película que no es perfecta, pero logró alcanzar una coherencia entre los elementos constitutivos del cine.

A modo de conclusión

Cuando el espectador ve todas las decisiones estéticas del documental, debe entender que responden a preguntas sobre la intención. En ese sentido, la relación con el espectador se tiene que construir desde el respeto, no desde la idea de que hay que contarle todo.

La búsqueda de esta película consiste en generar un extrañamiento, una incomodidad que se traduce en preguntas para el espectador, y lo transforma en un espectador activo. Cuando logramos tener espectadores atentos, logramos formar públicos, porque no cambiamos el mundo; el cine no cambia el mundo, ni el arte, pero sí cambia las formas de ver. Ahí es donde el cineasta tiene que empezar a trabajar, desnaturalizando las maneras hegemónicas de decir que han prevalecido. El creador no solo debe decir, algo sino también construir la forma de decirlo.

Lo que se propone es un proceso dialógico en el que se comparte un interrogante que excede la película, que interroga la manera en la que vemos el mundo al mismo tiempo de manera personal y colectiva. *Las razones del lobo* es una obra en la que se conjugan elementos de la reflexión cinematográfica y, a la vez, es una línea de tiempo de país que hace una búsqueda profunda en una versión de la historia desde una perspectiva poco explorada. Se permite pensar que la memoria también está constituida por aquello que es borroso, por los vacíos, la fabulación, la invención y por lo que cada persona recuerda y construye. El proceso de creación de este documental nos muestra que el camino singular de cada sujeto tiene un lugar fundamental en la posibilidad enunciativa; no se trata, pues, de un asunto discursivo, ni de conocimiento, sino de la capacidad de conjugar ambos y encontrar el lenguaje adecuado.

El gran fuera de cuadro al que asistimos como espectadores es la demostración de la escisión social en la cual hemos vivido; representa la esquizofrenia de un país en el cual se viven mundos absolutamente disímiles e incommunicados. En este caso es la película, el choque de la voz, de la imagen, incluso de lo que no se nombra y que compartimos como sociedad, lo que nos interroga e incluso lo que nos incomoda.

Referencias

- Alados (2019, 20 octubre). *Sandra Tabares-Duque*.
<https://alados.co/miembros/sandra-tabares-duque/>
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Paidós.
- Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier y A. del Rey-Reguillo (Eds.), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 193-207). Tirant Humanidades.
- Dona I Cinema (2020, diciembre 8). *Las razones del lobo*.
<https://donaicinema.es/2020/12/08/las-razones-del-lobo/>
- Grierson, J. (1989). Postulados del documental. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.

- Hincapié, M. (Dir.). (2006). *Piel* [documental]. Marta Hincapié Uribe.
- Hincapié, M. (Dir.). (2008). *Cartas desde la niebla* [documental].
Montserrat Bou.
- Hincapié, M. (Dir.). (2010). *Los demonios sueltos* [documental].
Universidad de Antioquia.
- Hincapié, M. (Dir.). (2014). *En relieve* [documental]. Universidad de
Antioquia
- Hincapié, M. (Dir.). (2020). *Las razones del lobo* [documental]. Sandelion
Productions.
- Filmin (2013, noviembre 26). 10 reglas subversivas para rodar un
gran documental. *Filmin*. [https://www.filmin.es/blog/10-reglas-
subversivas-para-rodar-un-gran-documental](https://www.filmin.es/blog/10-reglas-subversivas-para-rodar-un-gran-documental)
- López, A. M. (2013). *Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción
en la cinematografía contemporánea de Argentina, Chile y Colombia*
[Tesis doctoral]. Universidad de Chile- Universidad Paris-Sorbonne.

Sobre los Autores

Gabriel Jaime Lotero Echeverri

Comunicador social-Periodista de la Universidad de Antioquia. Master en Comunicación y Educación de la UNED y Doctor en Comunicación de la Universidad de Huelva. Profesor e investigador adscrito al Grupo de Investigación en Comunicación Urbana de la Universidad Pontificia Bolivariana. Experto en alfabetización mediática y comunicación digital.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5454-9363>

Google scholar: https://scholar.google.es/citations?view_op=list_works&hl=es&hl=es&user=ujqwC3kAAAAJ

Harold Salinas Arboleda

Comunicador social- Periodista de la Universidad de Antioquia. Especialista en Hermenéutica literaria y magister en Estudios humanísticos de la Universidad EAFIT. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Comunicación Social - Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana. Sus áreas de interés académico están focalizadas en los estudios del lenguaje, la semiótica y el análisis del discurso.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4433-4240>

Nicolás Chalavazis Acosta

Comunicador social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana. Magíster en Investigación psicoanalítica de la Universidad de Antioquia. Doctor en filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Escritor de textos académicos y literarios, pintor y poeta. Sus áreas de interés son los fenómenos culturales vistos desde la semiología, el psicoanálisis y el arte. Ha sido profesor de semiología,

Laboratorio de texto corto, historia de la comunicación, griego antiguo y moderno, literatura grecorromana.

Google scholar:

<https://scholar.google.es/citations?user=jC7JaboAAAAJ&hl=es>

Maria Cristina Machado Toro

Psicóloga de la Universidad Pontificia Bolivariana. Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia. Doctora en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Es docente e investigadora en la Facultad de Comunicación Social-Periodismo, vinculada al Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (GICU) de la Universidad Pontificia Bolivariana. En sus trabajos se revela la apuesta por el diálogo entre la filosofía, la literatura y las humanidades.

Google scholar.

<https://scholar.google.es/citations?user=eiaLtJEAAAAJ&hl=es>

Adriana Mora Arango

Comunicadora social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana. Doctora en Humanidades de la Universidad EAFIT, en el que realizó la tesis: El desprendimiento de la realidad: El cambio de paradigma en las imágenes de lo documental. Docente de la Facultad de Comunicación social- Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana, donde acompaña cursos de guion, narrativa y cine. Ha trabajado como curadora en diferentes festivales de cine. Realizó en codirección el cortometraje Soneto de las 7 noches y actualmente se encuentra el desarrollo de su largo documental, también en codirección, Eco y Narciso. Como parte de los temas que le interesa investigar están: el cine documental, las artes y los estudios visuales.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0774-9677>

Ana María López Carmona

Comunicadora social- Periodista de la Universidad de Antioquia. Doctora de la Universidad Paris-Sorbonne y de la Universidad de Chile en Estudios Latinoamericanos. Profesora asociada de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Presidente de la Junta directiva de la Corporación de documentalistas ALADOS Colombia desde el año 2021. Miembro de la Red y de la colectiva Postura críticas. Ha trabajado en el diseño de programas de formación de alto nivel para universidades y organizaciones de prestigio. Ha sido jurado de muestras, festivales y diversas convocatorias de investigación, producción y circulación audiovisual.

Google scholar

<https://scholar.google.com/citations?user=eOr1G6cAAAAJ&hl=es>

Daniel Cortés Ramírez

Comunicador audiovisual de la Universidad de Antioquia, Magíster en Cine Documental de la Universidad Pontificia Bolivariana, cursó Altos Estudios en Documental de Creación en la EICTV de Cuba. Es docente, asesor y evaluador para programas de cine y audiovisual de la ciudad de Medellín a nivel de pregrado y posgrado. Fundador del Archivo Shub, un laboratorio artístico que genera entornos de creación y formación con imágenes preexistentes. Su trabajo se concentra en la experimentación con archivos audiovisuales para interrogar y subvertir memorias oficiales, un cine que transita lo no narrativo entre las ideas de incertidumbre y animismo como caminos para la reflexión histórica y política. Sus películas como director y productor han estado en festivales como IDFA, Jihlava, Montreal IDFF, Cinémaatic, Mar del Plata Film Festival, Festival de Cine Latino de Biarritz, MIDBO, entre otros.

Marta Hincapié Uribe

Abogada, Comunicadora Social y cineasta del Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña CECC, con experiencia en docencia de cine documental en diferentes escuelas y universidades de Colombia y Cataluña. Ha dirigido varios documentales y participado en festivales como: Biarritz, La Habana, Cinema Ibero-latino Americano de Trieste, Toronto Latin American Film, FIDBA Buenos Aires, Márgenes España, Viña del Mar Chile, The Americas Film Festival NY TAFFNY, Cámara Lúcida Ecuador, Lima Alterna y Muestra de Lanzarote. Su documental *Las razones del lobo* fue Mejor Película en el Festival FECCI de Argentina y Mención Especial en la VI Bienal Dona i Cinema de España. Actualmente trabaja en su última película *Bajo una lluvia ajena*, premio FDC de posproducción al largo documental.



**Universidad
Pontificia
Bolivariana**

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos. Para darnos su opinión, escribanos al correo electrónico: editorial@upb.edu.co
Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Este libro compendia cinco ensayos derivados del trabajo investigativo realizado por algunos docentes de la línea Narrativas del GICU (Grupo de investigación en Comunicación Urbana) perteneciente a la Facultad de Comunicación Social- Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana y algunos investigadores que han aportado con su trabajo en red, de manera interdisciplinar, para la escritura de los mismos. En estas páginas se recogen algunas de las experiencias que como investigadores, profesores, creadores y, ante todo, como ciudadanos, logramos plasmar en una estructura textual que se acopla a nuestras preguntas e indagaciones. La variedad de textos con los que se encontrará el lector va desde un análisis ético y periodístico hasta reflexiones sobre la creación, todos ellos presentando diferentes formas de composición y comprensión de aquello que llamamos realidad. Sus capítulos son: 1. Desinformación estructural y competencias mediáticas tras la pandemia de Covid-19 . 2. El meme como dispositivo semiótico-retórico en la era de la convergencia 3. Desde la otra escena. Una página en blanco en el libro de la vida. 4. Crear la realidad, desprenderse del paradigma 5. Reflexión sobre el proceso de creación de la película *Las razones del lobo*.



Universidad
Pontificia
Bolivariana

