

Índice

| | |
|--|-----|
| Número 146-147: Comunicación y cultura visual..... | 1 |
| Capitalismo cibernético: Allí donde nos vaciamos como sujetos y como singularidades..... | 4 |
| Las imágenes no pueden decir no, por Sol Worth..... | 17 |
| Ave de paso..... | 48 |
| Representatividad y perspectiva femeninas en el cine contemporáneo..... | 60 |
| Comunicar afectivamente..... | 67 |
| Mirar y sentir. La estética de la mirada de Diego Lizarazo..... | 81 |
| La representación de la masculinidad suave en el producto de la máquina mass-mediática: The Mandalorian..... | 89 |
| La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme..... | 100 |
| La fotografía como la evidencia del esto-ha-sido y testigo de la actualidad..... | 108 |
| La fotografía ante los viejos y nuevos códigos visuales..... | 116 |
| Miradas en resistencia: movilización social y cultura visual..... | 124 |
| Aproximaciones teóricas a la relación cine-ciudad: profundizando en la imagen cinematográfica de la ciudad..... | 130 |
| Silencios visuales como acción de lo político..... | 140 |
| La hipersexualización y mercantilización del cuerpo en la cultura audiovisual del nuevo siglo..... | 146 |
| “Mis películas están en uno y otro lado: en la imposibilidad de contar, pero también en el deber de hablar...”..... | 158 |
| La colección de Investigaciones Contemporáneas sobre Cine busca visibilizar el conocimiento producido en México..... | 166 |
| En México se ponderan cientos de películas que pasan por el maquilado industrial y que no llegan a festivales..... | 175 |
| Las fotografías pierden interés por el desgaste de la reproductividad..... | 179 |
| Ser mujer cineasta en Japón: un acto rebelde..... | 183 |
| Instagram y la imagen contemporánea..... | 189 |

| | |
|--|-----|
| Las representaciones sociales en la cinematografía mexicana y surcoreana | 192 |
| Cine, estética e intertextualidad. La prevalencia de un cine de la alusión y del fragmento..... | 197 |
| “Cuando las palabras articulan lo que antes era inarticulable, lo que se toleraba antes en una sociedad se vuelve intolerable”, Amanda L. Petersen | 200 |
| La participación política digital deshilvanada pero influyente | 204 |
| La realidad en 280 caracteres. La mentira legitimada..... | 214 |
| Radio comunitaria. Participación ciudadana sin límites | 221 |
| Alfabetizaciones digitales críticas. De las herramientas a la gestión de la comunicación..... | 227 |
| Información en estados autoritarios: espionaje, perpetuidad y nula privacidad | 231 |

Número 146-147: Comunicación y cultura visual

Podría decirse que la era actual se enfrenta a aquello que podemos nombrar como la presencia del acontecimiento visual (Mirzoeff, 2003) o como una constante *pulsión icónica* (Mandoki, 2004) en los medios de comunicación, en los espacios públicos y en los ámbitos privados. Dar forma visual a aquello que no estaba destinado a conformar imágenes constituye una actividad creciente de la época contemporánea. Más allá de la prevalencia de las brechas tecnológicas, producir o atestiguar materiales gráficos se ha convertido en una posibilidad completamente cotidiana. Personas, grupos, instituciones o medios producen representaciones visuales del mundo motivados por múltiples intencionalidades.

La dinámica del acontecer visual está caracterizada por millones de imágenes que circulan en medios, plataformas informáticas, *feeds* de redes sociodigitales, pantallas y soportes físicos o digitales. Hito Steyerl (2014) argumenta que tanto la producción de imágenes como su circulación, no se encuentran aisladas de los procesos sociohistóricos y económicos; imágenes “ricas” van resignificándose y remediándose hasta poblar de *imágenes pobres*, mutiladas y en baja resolución, las pantallas de innumerables dispositivos. Todo esto tiene una conexión permanente con los procesos de la comunicación humana. Esta relación ofrece una apertura permanente para los estudiosos de ambos fenómenos toda vez que la cultura visual y la comunicación pueden comprenderse como dos campos cuya articulación da lugar a un sinnúmero de temas de análisis. La presente edición de la *Revista Mexicana de Comunicación* se aproxima a esta amplitud temática para proponer una muestra de acercamientos que evidencian las relaciones de lo visual y lo audiovisual con el género, la identidad, los afectos, la militancia política, la estética, el capitalismo y la migración, así como de la propia visualidad en sus nexos con la comunicación.

Este número doble comienza con dos colaboraciones invitadas y un ensayo-fotográfico. Una entrevista extensa con Diego Lizarazo, realizada por Flor de Líz Pérez Morales, acerca de las consecuencias y las violencias del capitalismo de la era digital, en la que el reconocido investigador de la UAM-X advierte que todos los sistemas digitales de producción de imagen no sólo están orientados al consumo, ya que también explotan la singularidad más íntima de las personas. Por su parte, Sergio Aguilar Alcalá preparó una traducción de “Las imágenes no pueden decir no”, de Sol Worth, porque considera que este texto podría contribuir a una renovación de la manera en que la comunicación visual ha sido estudiada o, al menos, a una recuperación de las preguntas que conforman el abordaje de dicho ámbito. La serie visual “Ave de paso” describe el caso de un proyecto migratorio de una pareja de Santa Elena como

parte de una investigación de Inés Cornejo Portugal y Vicente Castellanos Cerda sobre la migración de la población mayahablante de Yucatán.

La sección monográfica de este número anual incluye once ensayos que podemos agrupar en líneas temáticas más allá de sus tópicos específicos. En primer lugar, nos encontramos con distintas miradas de género en los textos de Andrea Contreras Salazar, Viridiana Martínez Marín, Úrsula Albo Cos y José Luis Sánchez Ramírez, quienes exploran, respectivamente, el lugar de la mujer en el cine contemporáneo y las representaciones de la masculinidad en *The Mandalorian* o en los memes inspirados por el Zapata de Fabian Cháirez. La teoría y la estética de la comunicación visual son objeto de reflexión en textos que se ocupan de la relación entre comunicación y afectos, la estética de la mirada según Diego Lizarazo, y las relaciones entre cine y urbe, como sugieren los trabajos de Erik Bernardo Suaste Molina, Edilberto Afandor, Luis Rasgado y Manuel López Pliego. Un tercer conjunto de escritos observa la trayectoria de un medio visual específico: distintos aspectos de la fotografía, que van de su función testimonial a la transformación de sus codificaciones y su significación en las movilizaciones sociales, son abordados por Eugenia María Cárdenas Chapa, Verónica Almanza Beltrán y Karolina Romero Albán. Finalmente, dos colaboraciones proponen un enfoque cercano a la sociología crítica para pensar el rol político de los silencios visuales y para cuestionar la mercantilización audiovisual de cuerpos hipersexualizados, según señalan los textos de José Luis Sánchez Ramírez y Omar Oceloyotl Jacinto de la Paz.

2

La sección informativa del monográfico ofrece entrevistas exclusivas con los cineastas Nobuhiro Suwa y Bruno Varela, y con el fotógrafo Fabio Buciarrelli, acerca de la concepción que guía su quehacer en el campo visual. También incluye un diálogo con el profesor-investigador Raúl Roydeen García Aguilar a propósito del lanzamiento del proyecto editorial *Investigaciones Contemporáneas sobre Cine* de la DCCD de la UAM Cuajimalpa. Las reseñas abordan el libro *Instagram y la imagen contemporánea*, de Lev Manovich, y la clase magistral “Cine hecho por mujeres en Japón”, que impartieron Talía Vidal y Jimena Mora en el I Encuentro Internacional de Cultura Japonesa Online (2020). Finalizamos este bloque con una cobertura informativa de tres mesas de la décima edición del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE, 2020) cuyos temas fueron las representaciones sociales en el cine de México y de Corea del Sur, la intertextualidad fílmica, y la conferencia de Amanda L. Petersen intitulada “La violencia de género y lo visual”.

Esta entrega también incluye colaboraciones correspondientes a la convocatoria permanente en sus secciones habituales de ensayo y reseña. En el primer rubro, Verónica González-List y Diego Daniel Durán Gómez abordan distintas implicaciones de las redes sociodigitales como la influencia que alcanza la participación política a través de las mismas o la presencia de estrategias orientadas a legitimar el poder político. Finalmente, Ma. Magdalena López Rocha, Luis Daniel Velázquez Bañales y Gustavo Rocha Reyes escriben

sobre los libros colectivos *#RadioComunitaria*. *Participación ciudadana sin límites* y *Alfabetizaciones digitales críticas*. *De las herramientas a la gestión de la comunicación*, y acerca de *Vigilancia Permanente*, la obra que Edward Snowden publicó después de revelar las actividades de espionaje de la National Security Agency (NSA) de Estados Unidos.

Confiamos en que este número llame la atención sobre uno de los supuestos que propusimos al convocarlo: que lo visual y lo audiovisual atraviesan la comunicación para conectar sus variadas dimensiones (culturales, sociales, políticas, estéticas, lingüísticas, entre otras) con una constante pulsión icónica que ocurre, circula e incide en las esferas pública, privada e íntima. El propósito fue contribuir con un panorama monográfico y reflexivo de algunos de los temas y los problemas de investigación que resultan de los vínculos entre la comunicación y la cultura visual.

Jessica Fernanda Conejo Muñoz, Diego Salgado Bautista

Editores invitados

3

Capitalismo cibernético: Allí donde nos vaciamos como sujetos y como singularidades

Entrevista con Diego Lizarazo

Flor de Líz Pérez Morales

UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO

“Todo lo hace el cliente, todo está hacia el cliente: *do it yourself*. Productividad y consumo. Las dos cosas fusionadas en un mismo sujeto: el cliente. Todos los sistemas digitales de producción de imagen contemporánea están orientados en esta dirección. You Tube es un ejemplo clarísimo. ¿Cuál es su contenido? Ninguno; es una máquina que no tiene contenido; es una industria que no da nada; son máquinas de la nada. Todo lo da la sociedad. No solamente los enriquecemos en términos económicos de nuestra *esthesis*, nuestra visualidad y nuestros contenidos. Ponemos en juego nuestras más íntimas pasiones, necesidades y deseos. Allí nos vaciamos como sujetos, como singularidades. Ese es el capitalismo cibernético”.

Cuando Diego Lizarazo habla, sus palabras son abundantes. Con ellas explora, pondera y libera una memoria de referencias que constituyen la travesía de sus reflexiones. Como profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), ha dedicado tiempo al estudio de una diversidad de temas que tiene su inscripción en cada obra, que revela el pensamiento singular de un hombre intrépido, aventurero y lúcido en el discernimiento de las ideas. Por ello, hoy se interesa por la distensión de la imagen contemporánea a través de la infografía, lo digital y lo tecnocibernético, así como por la digitalidad capitalista de la era posmediática.

Diego Lizarazo es un referente de trascendencia en el ámbito de las humanidades. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Además de su célebre obra *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004), como autor ha producido una veintena de libros que amparan su labor investigativa. Es autor de más de 100 artículos, publicados en revistas indexadas y arbitradas, sobre temas de filosofía del arte, hermenéutica de la imagen y teoría de la comunicación. También ha sido director y productor de series televisivas sobre cultura y artes. Su trabajo ha merecido reconocimientos otorgados por la Universidad Autónoma Metropolitana como el Premio a la Investigación en

Ciencias Sociales y Humanidades (2008) y el Premio a las Áreas de Investigación, Educación y Comunicación Alternativa (2007). También obtuvo el Premio Orlando Fals Borda por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura (2005) del Instituto de Comunicación y Cultura de Bogotá, Colombia. Sus estudios revelan un tema transversal: la imagen y la visualidad contemporánea; un asunto que él coloca como una lente prismática para entender uno de los tantos rostros de las sociedades de hoy.

—Algunos núcleos fundamentales a los que te has dedicado son la filosofía del lenguaje, los estudios de hermenéutica y las cuestiones de educación y tecnología. ¿Cómo llegas a los estudios de la imagen?

—La imagen siempre ha estado concomitantemente en mis intereses de investigación, pero no siempre ha aparecido como el centro. La primera parte de mi trayectoria de investigación se dirigió a las relaciones entre procesos mediáticos y dinámicas sociales de apropiación, consumo y reelaboración del sentido. Estoy hablando de la década de los dos miles. De ese tiempo es mi libro *La reconstrucción del significado* (1998). Desde allí mi pregunta comenzó a ser la cuestión de la forma en que la sociedad construye una concepción, una experiencia y un sentido tanto de su realidad como de sus posibilidades de imaginación en relación con el discurso mediático. Me interesaba comprender la manera en que la sociedad produce una forma de comprenderse a sí misma, de imaginar sus posibilidades en los procesos de intervención y de acción de los discursos mediáticos que han sido en la modernidad un elemento capital de la experiencia del mundo.

Los trabajos más importantes de esa etapa fueron *El espacio lúdico: simbólica infantil ante la televisión* (2006) y *La fractura simbólica. Percepción y práctica docente en torno a la televisión* (2001), que publicó con la Secretaría de Educación Pública. Entonces, cuestionaba los procesos de estructuración simbólica de niños y niñas ante la televisión en los contextos escolares, familiares y comunitarios. En ellos se ocupó de “la fuerza creativa de la infancia para generar espacios de ilusión y reformulación de sí misma en el vínculo con la televisión” para explicar la manera en que la sociedad de infantes se concebía, interrogaba y exploraba a sí misma en relación a la fantasía televisiva hasta hallar modos de recrearse.

Con *Fractura simbólica*, el investigador detectó que “los adultos, sean maestros o padres, comprendían muy poco de lo que en ese vínculo se daba y, en lugar de estimular los procesos de creación infantil, los obstaculizaban. A tal punto fue la incompreensión y la sanción de la imaginación infantil, que allí se constataba una especie de conflicto entre la potencia de niños y niñas para repensarse e imaginarse, y la represión adulta para sancionar sus gustos televisivos y a la vez incomunicarse con ellos”.

Después de esos trabajos, Lizarazo se aproximó gradualmente al estudio del cine. Escribió *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica* (2004) para

abordar los procesos de fruición cinematográfica. Posteriormente, emergieron los procesos de cibernización de la cultura y cibernización del discurso por lo que sus intereses viraron hacia las relaciones entre poder, educación y tecnología. De ese periodo resultaron *La ansiedad cibernética* (2013) y *Símbolos digitales* (2013) que fueron sus respuestas a “las paradojas y los quiebres” originados en las comunidades escolares debido a una digitalización exigida institucionalmente por el gobierno mexicano.

En palabras del autor, esto representó “el choque entre realidades escolares heterogéneas con procesos diversos de cultura y apropiación tecnológica, y con una mentalidad institucional que suponía, deterministamente, que las computadoras y los sistemas digitales mejorarían automáticamente la educación, poniéndola al nivel de los mejores sistemas del primer mundo. Estos libros mostraron lo contrario, justo cuando todo ese sistema apenas se estaba montando”.

Avatares de la violencia

—La violencia es un aspecto que has analizado en las obras más recientes. ¿Por qué este tema? Particularmente, ¿por qué el tema de la violencia en las imágenes artísticas?

6

—La violencia es uno de los temas que concita más inquietud en la sociedad de nuestro tiempo. Con el 11 de septiembre, durante el gobierno de George Bush, en términos de hegemonía global, se precipitó un periodo de conservadurismo muy intenso que extendió sobre el planeta una lógica persecutoria, antiterrorista y represora. Cualquier intento progresista se leía como atentado a la democracia. Se asociaban los progresismos con el terrorismo. Fue un periodo muy oscuro. A partir del gobierno de Obama, en términos globales, empezaron a reactivarse o visibilizarse los movimientos progresistas (que en realidad nunca estuvieron inactivos): el ecologismo, el feminismo, el poscolonialismo, los movimientos antisistémicos, las negritudes organizadas; una multiplicidad de movilizaciones importantes que han venido visibilizando la multiplicidad de violencias que atraviesan las diversas capas de la compleja hojaldre social que somos. Estos movimientos han sido capaces de mostrar cómo las relaciones de género son relaciones violentas; ese es el tema fundamental de los movimientos feministas. Pero la relación con el ambiente y con la naturaleza es una relación que la sociedad moderna ha convertido, desde el desarrollo del industrialismo hace dos siglos, de una manera mucho más intensa, como una relación de sojuzgamiento, destrucción y de control violento sobre el mundo que somos, sobre el medioambiente y sobre los otros animales.

Históricamente, en las relaciones humanas se ejercen diversos tipos de violencia a través de procesos de colonización, supremacía o dominación. El académico de la UAM ha analizado la forma en que éstas se elaboran y reelaboran en la sociedad. Señala que “todo esto ha sido visibilizado con más intensidad en los últimos años en términos de clarificación dada por los movimientos sociales; aunque sabemos que el pensamiento académico ha mostrado esto con mucha ductilidad desde hace mucho tiempo. Estas olas progresistas de los últimos años muestran que el problema de la violencia no solamente es cuestión de coerción física directa. No solamente es un problema de violencia política directa en términos de represión del Estado, de los grupos que controlan y que producen la hegemonía del poder. No solamente es una violencia de tipo económico, sino que en realidad se difumina y se distribuye en los múltiples intersticios, dinámicas, superficies del espacio social y de las sinergias entre los seres humanos”.

En el centro de esta cuestión, Lizarazo considera que el “ser social que somos” está constituido por una multiplicidad de violencias que son elaboradas, cuestionadas y problematizadas; pero que también son producidas a través de las imágenes. Las violencias que causan más interés y preocupación son las que ocurren en “territorios de jerarquía, disimetría y desigualdad de poder” porque resultan del acopio de poder que una entidad o un sujeto disponen sobre otros. Por ello, el investigador sugiere que la pregunta que debe plantearse es cómo es que el arte, y la imagen en un sentido más amplio, “ha sido capaz no solamente de figurar, de dar cuenta de esta condición de violencia, sino además de interrogarla, de preguntarse por lo que significa, de preguntarse por sus límites, de preguntarse por sus paradojas, de interrogar sus dispositivos internos e implicaciones éticas, estéticas y políticas”.

—La imagen —puntualiza— es un territorio capaz de producir nuevas violencias, de operar como un instrumento o como un ambiente y dispositivo para establecer la violencia. A través de sus distintos instrumentos, ha establecido una tremenda jerarquía entre los cuerpos, los rostros bellos y los feos; lo valioso en términos estético-corpóreos o cárnicos, y lo despreciable. Hay toda una diferenciación de ese tipo que, no obstante, todos estos movimientos progresistas y el cuestionamiento del feminismo o del poscolonialismo a todos estos patrones y arquetipos, estos estereotipos de la belleza, de la blanquitud nórdica y anglosajona como el criterio imperial de toda belleza física, sus sistemas de medición y valoración siguen operando de forma muy intensa.

Esta condición es visible en lo que denomina como “las corrientes políticamente convenientes de la nueva gramática visual, cinematográfica y videográfica contemporánea”, como es el caso de los servicios de *streaming* como Netflix o HBO, pues “tiene ahora toda una política feminista y una política poscolonial donde tienen que aparecer mujeres como protagonistas, tienen que aparecer afroamericanos, tienen que aparecer asiáticos, etcétera.

No obstante, ahí se filtran los mismos criterios de belleza, porque sigue siendo la misma diferenciación entre los afroamericanos más similares, en términos de simetría corporal, en términos de estatura, en términos de complejión física, a los modelos blancos de épocas anteriores y aquellos que no alcanzan dicha condición. Para decirlo con la categoría que Bolívar Echeverría planteó, en un libro que escribimos juntos en el 2009 (*Sociedades Icónicas*), es la cuestión del *ethos* de la blanquitud. Hoy se puede ser negro, se puede ser latino, pero *blanqueados*, no sólo por la adecuación estilística de los cuerpos o de la ropa, sino de las voluntades y los *ethos*".

Industrias de la corporalidad y corporeidad en imagen

En sus explicaciones, el Maestro y Doctor en Filosofía, con especialidad en Filosofía del Lenguaje y Hermenéutica, profundiza en las condiciones que allanan el dolor humano para constituirse como reglas que dominan y se imponen como estéticas mediáticas: "Las industrias rentables de la cosmética y la cirugía plástica se edifican sobre las condiciones del sufrimiento psíquico de los seres humanos. Rostros, cuerpos que no se acomodan a los patrones y medidas de la belleza estética exigidas en la retórica mediática y social de lo deseable. El corazón de este asunto es una cuestión de imagen. La imposibilidad de la mayor parte de la humanidad de ser isomórfica con esos patrones de lo bello, la deja en el campo de lo feo, lo inferior, lo despreciable, lo decrepito.

Especifica que "el tema de la vejez, por ejemplo, es fundamental: en cuanto empiezas a envejecer, ya no cabes en esos estándares, y devienes en un producto desechable y despreciable. Todo esto produce un tremendo dolor psíquico que la sociedad contemporánea carga con reticencia y establece la base de que la cosmética, la industria de la moda o la cirugía plástica constituyan los más fructíferos campos de los negocios. Lo es porque en ella se entrecruzan los ejes del poder social, la sexualidad, la fantasía y la necesidad. La cuestión no es, para despejar equívocos, que las personas no tengan el derecho a remodelarse como les venga en gana; la cuestión es que esos procesos de remodelación resultan exigidos, impelidos, puestos como principios de diferenciación jerárquica y axiológica de los cuerpos, y generan asimetrías y dolor".

Para aproximarse a ese tópico, el hermeneuta trabajó un artículo intitulado "Belleza capturada" para referirse a la tensión entre lo que denomina como la "gramática del cuerpo", que entiende como un "conjunto de reglas semióticas que gobiernan la corporalidad según fuerzas históricas y sociales", y la "reticencia de cuerpo", que define

como la dinámica del propio cuerpo fuera de las exigencias de las gramáticas o como residuo de los constantes tratamientos cosméticos o médicos. El investigador piensa que ese residuo indica la nostalgia, la resistencia y el dolor en los que el cuerpo yace porque “el patrón de medida deja al cuerpo en una remediación imposible, en un estado siempre a medias, siempre insatisfactorio”.

De forma profunda, Lizarazo inquiere a una industria que ha colocado el cuerpo humano como un principio de regulación de plusvalía de las industrias publicitarias, de la moda y cinematográficas que imponen el capitalismo de la belleza. Este fenómeno tiene consecuencias importantes pues “reedifica la disimetría social, las diferencias entre los bellos y los feos, y genera una gran plusvalía; los dos elementos fundamentales del capitalismo; es decir, reproducir el sistema de diferenciación, perpetuarlo, porque, aunque se incorporen otras razas, se incorporen otros sujetos, se incorporen otras sexualidades, están sometidas a nuevos criterios de jerarquización estética. Por otra parte, el principio de la plusvalía, porque esto genera grandes ganancias, no solamente a la industria quirúrgica específicamente, sino también a todo el sistema de mercado” conformado por el *star system*, la publicidad, la moda y el *marketing*.

El también director de las cápsulas *Interferencias*, emitidas por Canal 22, recuerda dos casos en torno a este fenómeno: Hang Mioku y Pixee Fox. La modelo coreana tuvo más de 20 intervenciones estéticas a partir de sus 28 años. Fue operada durante una década en clínicas japonesas de muy alto costo hasta que no pudo sostener el precio de esos estándares de belleza al tiempo que llegó a un punto riesgoso para su salud. Optó por una auto-intervención con silicona y aceite de cocina que la deformó progresivamente. La industria del K-pop de su país, la misma que impulsa los códigos de belleza occidentalizados en Asia, organizó programas de televisión para que recibiera donativos con los cuales pagar operaciones de desintoxicación. “Mioku no dejó de ser objeto de usufructo y plusvalía, ni en la fase de su metamorfosis a la desfiguración”, señala.

Las intervenciones que recibió Pixee Fox persiguieron “un modelo imposible”. La joven sueca no pretendió cubrir el tipo de Hollywood, como Margot Robbie o Gal Gadot, o del K-pop, sino que ella buscó “modelos súper-humanos o post-humanos: busca ser *La Sirenita*, *La Bella Durmiente* o *Jessica Rabbit*. Los proyectos que orientan su transformación corporal ya no son siquiera cárnicos. Buscan un cuerpo totalmente visual, digamos. La lisura de la pantalla digital como modelo para su cuerpo. Se trata de un cuerpo inalcanzable; un cuerpo imposible. La belleza como violencia tiene su realización plena en un ideal que nadie puede alcanzar y que, por ello, garantiza que el sistema funcione interminablemente”.

Óptica y entresijos de la imagen-mundo: fragilidades del planeta

Diego Lizarazo se interroga a sí mismo sobre los seres humanos y sobre la construcción del mundo violento. Estas reflexiones se precipitan de forma natural en el tema de la imagen. Al respecto señala que “en todos estos problemas la cuestión de la imagen es patente. Pero, como línea concentrada, fue emergiendo unos años antes y luego se estableció por completo como parte de mis principales intereses. La cuestión de la visualidad y el problema del horizonte iconográfico de la cultura en nuestro tiempo. Si pudiese caracterizar dos interrogaciones capitales para mí, en términos ya no solamente comunicológicos sino humanos, diría que son el eje de la narración: la capacidad de los seres humanos para relatar, para relatarse a sí mismos y relatar el mundo en el que están, y la capacidad y la necesidad de los seres humanos de visualizar y de construir una figuración o una imagen de sí mismos y de su mundo”.

—Diego, aparte del tema de la violencia que estás explorando en las imágenes y que no es sólo la violencia que se ve en ellas, sino cómo éstas producen violencia, ¿aparecen otros grandes temas que sean el rostro de la sociedad de hoy?

—La imagen elabora, problematiza e interroga nuestra condición humana en términos de la violencia que somos, y a la vez, en términos de su capacidad para producir una violencia específica: la violencia icónica. Abordar este asunto nos lleva a lo que me preguntas: ¿cuál es el papel o qué lugar ocupa la imagen en nuestra condición humana?, ¿qué relación hay entre la condición humana y la violencia? Casi que podríamos decir que hay un elemento ontológico. Esto llevaría probablemente a una ontología de la imagen, obviamente siempre una ontología sociohistórica. Los seres humanos damos cuenta de lo que somos, de nuestro ser a través de las imágenes, pero a la vez las imágenes contribuyen a la construcción de nuestro propio ser; tiene esa doble valencia. La imagen es una semiosis o una estética, una *esthesis* que nos permite comprender qué somos, interrogar qué somos y, a la vez, es una *esthesis* que nos forma; tiene esas dos potencias.

El creador del programa *Pensar el arte*, del Canal 14, identifica ámbitos del pensamiento moderno que han abordado estas cuestiones. En el ámbito del psicoanálisis, menciona a Jacques Lacan y a Kaja Silverman. También cita a Cornelius Castoriadis con el concepto de imaginario social. En la actualidad, identifica una nueva subjetividad definida por la reorganización social debida a la digitalización, el capitalismo cibernético, la sobrevivencia ecológica del planeta y el despliegue de nuevos movimientos éticos y políticos.

—Yo pienso que la sociedad contemporánea se sitúa en la tensión entre dos grandes imaginarios —afirma y explica—. Entre la descripción tecnocibernética del mundo en que

nos encontramos, una especie de diagrama digital de la nueva sociedad; la sociedad, el mundo, la experiencia descrita en términos de estructuras de redes cibernéticas, de nuevos tejidos digitales, de espacios virtuales, de cuerpos digitales, del devenir de clones virtuales interactuando a través de flujos en redes. Y, del otro lado, el segundo gran imaginario del mundo de nuestro tiempo es el de un cosmos de naturaleza fáctica: de tierra, de ríos, de montañas, de especies animales cada vez menos abundantes, en riesgo de extinción; de deshielo de los casquetes polares, de procesos de intoxicación de reservas naturales, de reducción de los polinizadores, de agotamiento del agua potable, en fin. Tenemos un llamado muy concreto de un cosmos de naturaleza que está presentando los signos más alarmantes de su agotamiento y de su quiebre. Estamos entre esos dos cosmos, y esos dos cosmos son capturados por la imagen y son elaborados a su vez por las propias imágenes; estamos en esa suerte de tenaz paradoja entre la nitidez y belleza de una naturaleza empoderada virtualmente, y una naturaleza disminuida fácticamente.

Si me permites un poco, para acabar de problematizar esta idea: cada vez vivimos más intensamente en territorios de virtualización. La pandemia nos metió en esa lógica; es decir, mostró que la sociedad contemporánea se puede digitalizar hasta sus más íntimos resquicios. Pero, a la vez, la misma pandemia nos está mostrando cómo el campo de sobrevivencia y de fundamentación bionatural de nuestra existencia está en riesgo y está en crisis. Las dos cosas están mostradas aquí. Nuestra fragilidad biológica está enfatizada de una manera muy clara en el horizonte contemporáneo. Y casi nos mete en una especie de disyuntiva trágica: ¿podemos seguir en la misma lógica de tecnologización y de enajenación digital y virtual? ¿Puede sobrevivir el planeta? O tenemos que empezar a restringirnos en una serie de expectativas, de cosas que creemos que somos y nos merecemos, y tenemos que echar unos pasos para atrás y decir hay que renunciar a ciertas cosas para poder hacer posible que la naturaleza y el mundo biótico global al que pertenecemos pueda seguir sobreviviendo.

Visualidades tecnológicas de nuestro tiempo

—Hay gente que, frente a estas circunstancias de tecnologización, está hablando del empobrecimiento de la experiencia estética, ¿es así? Y si es así, ¿esto amenaza de alguna manera el arte?

—Los procesos de digitalización de las comunicaciones, al igual que todos los procesos de establecimiento de un campo tecnológico, implican ciertas ganancias. Implican la apertura

de nuevos mundos, pero también implican ciertas renunciaciones y, a veces, ciertas pérdidas. Eso hay que tenerlo claro. La incorporación social de una tecnología no siempre es pura ganancia como tampoco es pura pérdida. Eso nos cuesta mucho trabajo entenderlo. Sobre todo, la sociedad moderna supone que todo desarrollo tecnológico es ganancia. La crisis ambiental nos muestra de forma nítida que no es así.

Al responder a esta cuestión, el autor de *La sociedad eléctrica* (2008) recuerda el papel que tuvo el industrialismo en el control de la naturaleza hacia el siglo XVIII y la manera en que el ulterior capitalismo moderno estableció “las estructuras de control tecnológico y de las relaciones sociales para producir y reproducir los bienes sociales de manera totalizadora”. No obstante, también identifica un desarrollo científico y tecnológico que permite cierta gestión de las afectaciones a la naturaleza. Allí subyace una de las problemáticas de la modernidad: la escasez o la riqueza frente a la escasez. Esto se debe a la incapacidad de distribución de la riqueza que la modernidad produce y que resultaría “inimaginable” para las sociedades de la antigüedad.

—El proceso de desencanto del mundo diagnosticado por Weber, el proceso de desarticulación de la visión mágica y ritual del mundo está estrechamente vinculado con una modernidad capitalista en la que la acción humana es capaz de controlar el daño y la escasez en la que vivían las sociedades arcaicas —señala Lizarazo. —El mundo antiguo requería tributo, creencias y rituales a los dioses o a los señores de la naturaleza porque habitaba un mundo que se le escapaba, que le sobrevinía como fuerza inusitada. La modernidad supera este límite y ya no requiere entonces el encantamiento ni la magia porque la creencia mágica y la ilusión metafísica se reelaborarán de otras maneras. Es una sociedad productora de abundancia, pero concentrada en élites económicas que fácilmente se alían y negocian con élites políticas. Es posible entonces la producción de un mundo en el que se mezclan la civilización y la barbarie: un mundo que genera los más vastos sistemas de valor, pero que a la vez produce las más altas diferencias entre los que poseen riquezas delirantes y las multitudes que viven en la pobreza extendida.

Como ejemplo de lo anterior, el profesor-investigador menciona el caso de las vacunas para enfrentar la pandemia por Covid-19. Aunque existe capacidad para producirlas, la mayoría está acaparada por países como Estados Unidos. Además, la riqueza que generan los biológicos está conectada con el proceso de destrucción de los balances ambientales de la vida del planeta como lo advirtieron movimientos ecologistas y científicos desde hace más de medio siglo.

Con la pandemia de SARS-COV-2 “empezamos a sentir, de forma mucho más intensa, las señales de que el sueño de la modernidad termina y que, quizás, no somos tan capaces de resolver el riesgo total de la naturaleza. No porque la naturaleza en sí misma lo represente,

sino porque hemos actuado de tal manera sobre ella que hemos generado las condiciones para que se vuelva nuevamente un riesgo para la humanidad”.

Remirar el horizonte social-art de la tecnología

La mirada del investigador social explora en el devenir de un tiempo que augura la posibilidad de crear tecnologías que crearán y reproducirán otros mundos en los que la experiencia estética probablemente acogerá otro tipo de formación sensorial: “hay posibilidades de producir realmente mundos virtuales: la piel artificial, los lentes de acción láser sobre la retina, los sonidos holográficos, incluso, todos los apéndices de estimulación corpórea a disposición para generar un mundo totalmente envolvente. La serie de *podcast Future of sex* pronostica que en el 2027 la interconexión cerebral para propósitos de estimulación erótica será factible entre personas en lugares distantes gracias a sofisticados dispositivos. Estimularse mutuamente de forma física, sin contacto físico”.

Lizarazo también puntualiza las potencialidades que poseen las arquitecturas digitales para enriquecer los distintos planos de observación de la obra artística. Esto permite al usuario alcanzar mejor calidad y diversidad de sus fruiciones con la imagen. Y señala que esto es un indicador de una cuestión importante: “hoy la experiencia de fruición del arte del pasado se renueva radicalmente. La pintura, por ejemplo, al perder su soporte material, adquiere una cualidad etérea y una ductilidad a disposición del usuario que realmente la vuelve otra. Pero esto no significa que toda experiencia digital o virtual del arte tenga estas potencias. Recordando a Hito Steyerl, buena parte de las imágenes distribuidas y compartidas en la red, no son estas obras aristocráticas (por sus condiciones de calidad de reconversión técnica), sino “imágenes pobres” o proletarias: las que circulan reeditadas, reformateadas, de muy baja calidad y con resoluciones inferiores a cualquier estándar”.

Al respecto, el docente alude a las nuevas formas de ver cine, a través de servicios *streaming*, como una experiencia nueva. La relación con la obra, afirma, es “tendencialmente privada; casi puedo decir solipsista”. Y abunda: “La experiencia de fruición privada es radicalmente diferente a la experiencia social de ir al cine con otros. La visita a la sala cinematográfica no solamente pone en juego una multitud de rituales de cita, acompañamiento, elección concertada, sino una sensorialidad específica: ser abarcado por el espacio de la sala, experimentar la luminiscencia irisada en un ambiente oscuro”.

Para el autor de *Sentidos Visuales. Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia* (2015), “la imagen en gran tamaño te genera una experiencia completamente distinta a aquella que tienes cuando la ves en un celular, en tu cuarto, con otras conversaciones, simultáneamente a estar cocinando o gestionando mensajes telefónicos; hay una infinidad de intermediaciones que no aparecen, cuando menos de la misma forma, en la experiencia de la sala cinematográfica. La experiencia <> de ver una película de Kiarostami en un celular podría ser reductiva respecto a la experiencia de fruición que promete una sala cinematográfica. Aquí hay todo un punto que no hemos explorado: hay obras generadas para la sala de cine y obras construidas para la pantalla de la computadora o del celular.

Devenir y desafíos de los estudios de la imagen

—¿Cuál sería entonces el gran desafío en los estudios de la imagen? ¿A qué le tenemos que apostar?

—La cuestión de las tecnologías, de los sustratos técnicos, de las plataformas, de las superficies, decía Lyotard; de los aparatos, dirá, por ejemplo, Jean Louis Déotte; de los aparatos, las infraestructuras o los soportes tecnológicos que hacen posible la construcción y la distribución social de ciertos tipos de imágenes. Si el tema de la lógica de la técnica en un tiempo era la interrogación por los medios, hoy es la interrogación por las redes sociales. En un tiempo fue la interrogación por los museos, por ejemplo, como hacía Déotte o como hacía Rancière preguntándose por el lugar del museo en el siglo XVIII. Benjamin se preguntó por el lugar del cinematógrafo como nuevo aparato de producción de la visibilidad en los albores del siglo XX. Hoy nos preguntamos por las redes digitales como nuevo aparato de producción de la visibilidad o de la nueva mirada.

El integrante del Posgrado en Humanidades de la UAM-X considera que las condiciones históricas, sociopolíticas y estéticas de este contexto permiten establecer un vínculo entre tres dimensiones cruciales para fundamentar los estudios de la imagen del presente: la técnica, la organización sociohistórica como poder y como contrapoder, y la sensibilidad. Este entrecruce es lo que denomina como “una mirada”; es decir, la “matriz que delimita los márgenes de lo visible y lo invisible, que define los principios de valoración y de jerarquización de lo visual; lo visual, sean cuerpos, rostros, escenas, memoria, historia, productos, instituciones, arquitecturas, recuerdos, sensibilidades, afectos”. Simultáneamente, entiende dicha mirada como una pauta para percibir y crear visualmente.

—Yo apuesto por la diferencia entre ver y mirar—señala y continúa—: el ver es concreto, siempre es específico. Es la relación entre unas estructuras fisiológicas, perceptivas, en unas condiciones empíricas y cárnicas concretas en las que un fotógrafo produce una imagen o un diseñador gráfico genera una infoimagen en un sistema digital o una persona ve una fotografía en un celular que le manda un familiar. Ahí estamos ante el ver. El ver es el acto concreto y singular de la experiencia visual. Pero ese ver del diseñador de infografías, del director de cine o de la diseñadora de modas y del usuario de Facebook está organizado en una matriz de mirada. Y esa matriz los rebasa; es histórica. Hoy la mirada se produce en una multiplicidad de ejes distintos: los medios rearticulados como nuevos medios en un orden posmedial; las redes sociales donde los grupos y los individuos copian visibilidades previas y a la vez generan nuevas posibilidades. En esa multiplicidad de horizontes y de fuentes está articulada la urdimbre de lo que llamo mirada.

—Finalmente, ¿hacia dónde estás dirigiendo las reflexiones sobre la imagen? ¿Vas a seguir con esto mismo o estás abriendo otras brechas?

—Si tratara de pensar cuál es el camino que he recorrido en mi relación con los estudios visuales, creo que mi primer momento fue muy semiótico ya que trataba de identificar las claves de la gramática y la pragmática de la imagen. En los últimos años, estoy girando hacia una estética de la mirada. Lo que me interesa más es justamente el problema no tanto del texto visual, sino de la mirada que hace posible y produce ese texto visual sin que ello signifique desconocer que las miradas se forman también por tradiciones textuales. Ese es el asunto que me parece más capital. Eso articula la condición histórica institucional, la condición postinstitucional o contra-institucional de las formas de ver y la condición subjetiva o del tipo de observador que se define en un mundo social tal como lo avizora Jonathan Crary, por ejemplo.

Actualmente, Diego Lizarazo prepara un libro que se titulará *Estética de la mirada*. Un capítulo abordará a la mirada en lo que ha llamado *capitalismo cibernético*. Allí explicará la manera en que las personas generan plusvalía, al tiempo que se convierten en un instrumento del capitalista, al quedar atrapadas en los aparatos de la “digitalidad posmedial capitalista”. Este fenómeno ha llevado a la producción de clientes, por ejemplo, bancarios que realizan todas sus operaciones a través de la red. Ahora, distintos tipos de ocupaciones laborales, que van desde la limpieza hasta el trabajo de los cajeros y de las gerencias, ya no serán requeridas.

—En los nuevos modelos —advierte—, que todavía no llegan a México pero que van a llegar, tienes que pesar los productos que recolectaste en la tienda y luego auto-cobrar: meter la tarjeta o el efectivo, pagar y recibir el cambio. Todo lo hace el cliente, todo está hacia el cliente: *do it yourself*. Productividad y consumo. Las dos cosas fusionadas en un mismo

sujeto: el cliente. Todos los sistemas digitales de producción de imagen contemporánea están orientados en esta dirección. You Tube es un ejemplo clarísimo. ¿Cuál es su contenido? Ninguno; es una máquina que no tiene contenido; es una industria que no da nada; son máquinas de la nada. Todo lo da la sociedad. No solamente los enriquecemos en términos económicos de nuestra *esthesis*, nuestra visualidad y nuestros contenidos. Ponemos en juego nuestras más íntimas pasiones, necesidades y deseos. Allí nos vaciamos como sujetos, como singularidades. Ese es el capitalismo cibernético. Me interesa explorar esta mutación de la mirada que experimenta la sociedad contemporánea con sus diversas implicaciones.

Las imágenes no pueden decir no, por Sol Worth

Sergio José Aguilar Alcalá

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Extimacies: Crytical Theory from the Global South*

El valor de Sol Worth: lo que la comunicación no puede decir Introducción a la traducción

El reconocimiento de grandes pensadores del campo de la comunicación, autores multicitados y trabajados, es reconocer su labor como piezas esenciales que aportaron una concepción, una idea o una lectura, radical en su momento (aunque sea cliché hoy), para la conformación de nuestra disciplina. Es decir, no es sólo el reconocimiento de la genialidad de cierta parte de su obra (o toda su obra), sino de lo fundamental que su obra tiene para conformar el campo mismo de la comunicación.

Difícilmente se podría señalar eso de Sol Worth, un autor cuya valoración (ironías del nombre propio) es menor para el campo de la comunicación de hoy a pesar de haber dedicado su obra al estudio y pensamiento de la comunicación visual, en un interesante y complejo diálogo con la antropología y los estudios de cine que estaban en discusión en la época que le tocó: el periodo de la pos-Segunda Guerra Mundial y hasta la década de 1970, en la cual se asentó en la academia norteamericana el pos-estructuralismo europeo (particularmente el francés).

Me parece que la obra de Worth puede servir como punto de articulación para una renovación interesante del campo de la comunicación visual o, por lo menos, para visitar preguntas propias que le conforman. También considero que la presente traducción es un excelente punto de partida, y es mi intención que sea un modo de aproximarse a la desconocida obra de este pensador peculiar, cuyo trabajo puede conformar un espacio para pensar nuevamente, porque es necesario pensarlo de nuevo, una ontología de nuestro campo disciplinario a través de la visualidad.

El título original de este artículo es "Pictures Can't Say Ain't" y fue publicado por primera vez en 1975. La versión aquí traducida aparece en la obra compilatoria *Studying Visual Communication* (University of Pennsylvania Press, 1981), editada por un colega de Worth, el

profesor Larry Gross, tras su muerte. El artículo atravesó ligeras modificaciones para adecuarse a la cualidad compilatoria de ese libro.

Sol Worth tuvo una educación dedicada a la pintura, y sus primeros trabajos profesionales fueron como fotógrafo y realizador audiovisual en películas y comerciales. Parecía natural que su trabajo académico estuviera encaminado a la investigación de la comunicación visual, a la que le dedicó las últimas décadas de su vida. A modo de hipótesis respecto de su trabajo académico, y en palabras del editor de la obra compilatoria antes mencionada

El eje principal que corre por el trabajo y escritos de Sol Worth es la pregunta por cómo es comunicado el significado a través de imágenes visuales. [...] Worth estaba convencido de que los medios visuales son formas de comunicación que, aunque fundamentalmente diferentes del habla, pueden y deben ser seriamente examinados como modos en los que los seres humanos crean y comparten significados (Gross, 1981: 1) [Traducción propia]¹

Me parece que el texto donde esto es llevado de modo más explícito, de entre las obras que componen esa compilación, es este artículo, que se ha optado por traducir como “Las imágenes no pueden decir no”. Worth se plantea aquí un ejercicio ambicioso: tratar de distinguir el estudio de las imágenes del estudio del lenguaje verbal a partir de una comunicología de la imagen, es decir, una reflexión que pueda responder a qué y cómo comunican las imágenes. El trabajo insiste en partir el estudio propio de las imágenes del estudio de las imágenes a *través del lenguaje verbal*; es decir, estudiar las imágenes con teorías, conceptos y metodologías de la literatura, la semiótica en lo general o la narratología. Me parece que esta tarea es esencial hoy; aunque, como el propio Worth lo indica en su escrito, esto es distinto a pensar el *hablar sobre* las imágenes. Más adelante señalo esto.

Quizá la tesis principal de este texto podamos parafrasearla como: “Las palabras dicen, las imágenes muestran”. El corazón del artículo, en referencia a su título, alude a que mientras el lenguaje verbal tiene la capacidad formal y estructural de plantear negaciones (además de preguntas, un tiempo condicional, voz pasiva, etcétera), las imágenes sólo pueden mostrar (afirmar) algo en tiempo presente; es decir, *las imágenes no pueden decir no*. Una imagen muestra algo, pero no puede la imagen, por sí sola, negar lo que está mostrando. Un ejemplo muy sencillo a considerar: la misma fotografía de un hombre fumando puede funcionar como un comercial de una marca de cigarros y como una imagen para evitar que la gente fume.

El lector quizá piense que esto ya era propio de la semiótica; piénsese en los conceptos de anclaje y relevo en el anuncio de pasta analizado por Barthes (1986: 35). No obstante, lo

¹ Con excepción de esta primera, todos los pasajes traducidos de esta introducción se toman del propio texto traducido, por ello no se incluye la citación al final del párrafo.

interesante es que Worth plantea esta premisa como el punto de partida para una discusión teórica de la imagen en una dimensión distinta a la semiótica de la publicidad: trata de establecer un campo de la ontología de la imagen misma. Nos señala en el texto aquí traducido que

[...] el criterio Verdadero-Falso no puede ser aplicado en las imágenes [...], incluso, las imágenes no pueden “hacer” proposiciones. Decimos de enunciados verbales que son “no verdaderos” o “falsos”, o incluso “puras tonterías”. Muy raramente, si es que alguna vez, hablamos de ese modo de las imágenes (Worth, 1981: 174).

Como bien lo probaría el tiempo, cuando el gobierno de Donald Trump presenta “hechos alternativos” a una fotografía bien vale la pena preguntarse si no estaban haciendo una disertación académica contra esta idea. Pero lo que se rescata es que, aún presentándose como un “hecho alternativo”, es curioso pensar que la desestabilización del estatuto de verdad siempre fue una discusión estéril para Worth, en tanto que la imagen nunca gozó de un estatuto de verdad, pues no se *hablaba* de ellas en ese sentido.

Me gustaría quedarme con la idea de *hablar de ese modo de las imágenes* para apuntar un lugar donde el trabajo de Worth, e incidentalmente el trabajo de una traducción, empatan: la dimensión del habla. Y en un sentido más radical, ésta es la dimensión que la psicologización del campo de la comunicación ofusca, atacha, con la que no se mete: el habla como un acto, más allá del estudio de un mensaje. El campo de conocimiento que siempre estuvo enfrascado en esa discusión es el psicoanálisis, por lo que resulta inevitable meterlo a este debate.

Para Worth, es esencial el reconocimiento de una intención en la comunicación. La condición fundamental para el reconocimiento de un mensaje como tal, es decir, el requisito mínimo para que un mensaje sea entendido como un mensaje, es el reconocimiento de una intención por parte de quien emite ese mensaje. En otras palabras, las cosas que no interpretamos como un mensaje son aquellas de las que no reconocemos una intención. Nos comenta Worth:

Nuestro uso del término *intención* es muy cercano al de Grice (1957), quien señala que el enunciado “‘A quiso decir X’ es más o menos equivalente con ‘A dijo X con la intención de inducir una creencia a través del reconocimiento de esta intención’”, y que “no solamente debe X haber sido dicha con la intención de inducir cierta creencia, sino también el que enuncia debe haber supuesto una ‘audiencia’ que reconozca la intención detrás de lo que dice”.

Como sabemos, la disciplina entera de la comunicación descansa en el fundamento de este reconocimiento de la intención. En buena medida, el concepto mismo de “comunicación” es la puesta en común de una intención, de modo que el otro reconozca una intención mía, incluso cuando esa intención reconocida es un engaño, y actúe en consecuencia. Esta

estructura es fundamental, por ejemplo, desde que en la mesa mi acompañante me pregunta si me puede molestar con la sal y yo interpreto su intención de pedirme la sal para echársela a su comida hasta que, en un anuncio publicitario, aunque no conozca a su realizador, reconozco la intención de hablar de la marca X de detergente y no de café, la marca Y de detergente o automóviles.

La teoría crítica de mediados del siglo pasado advirtió innumerables veces del posicionamiento de una ideología aún en mecanismos “simples” como los juguetes infantiles o la ropa para mujer. Por su parte, la performatividad del lenguaje nos invita a distinguir entre el habla como un señalamiento del estado de las cosas y el habla como un acto en sí misma. Este campo, cuya figura más importante quizá sea John L. Austin, es de donde deriva la distinción psicoanalítica entre el enunciado y la enunciación. Pero entonces, ¿qué aporta el psicoanálisis para la filosofía del lenguaje?

Lo que el psicoanálisis aporta al campo de la performatividad del lenguaje, y a la crítica a la ideología, es que sí reconoce como una operación fundamental del habla humana esa necesidad de velar la enunciación con tal de que los enunciados carguen validez, operación que funciona tanto para el receptor como *incluso para el propio hablante*. El inconsciente no es ese espacio “antes de lo consciente” o “bajo lo consciente”, sino que habita en una dimensión negativa *al interior* de la conciencia misma. Bajo esta premisa, la comunicación no sería sólo el campo donde hay un reconocimiento de intenciones con los que se negocia, lidia o bajo cuyo engaño se cae, sino, fundamentalmente, hay intenciones y mensajes cargados con las formaciones del inconsciente.

Toda comunicación trae consigo la necesaria *incomunicación* misma, la incomunicación de la enunciación que posibilita la existencia del enunciado. Mientras que el enunciado es lo que se dice, la enunciación no sólo es “el lugar” desde el que se dice, sino que ese lugar es la condición de posibilidad de unos enunciados y no otros, y es la condición de posibilidad para la colación de las formaciones del inconsciente, en los chistes, los lapsus, los equívocos, los sueños y (atendiendo al tema de esta traducción) me aventuraría a señalar que también de las “imágenes imposibles”, tema que fue extensamente tratado justo por Jacques Lacan, en sus estudios sobre topología, nudos y cuerdas.

Ahora, dado que esta enunciación es la que posibilita los enunciados, pero no es una enunciación que sea clara, transparente, ni siquiera para el propio emisor (que ya no sería un sujeto total que pueda dar cuenta de lo que dice), se vuelve evidente que en toda interacción siempre habita un tercero, más allá del “emisor” y “receptor”. Este *otro* tiene la posición estructural de sancionar la interacción misma, de poner sus condiciones para que esa interacción sea tal, otorgando su rol como “emisor” y “receptor” a dichos agentes, así como desvanecer su propio rol como garante de sentido.

McLuhan (un autor que, irónicamente, es tan poco leído al interior de la disciplina) ya había señalado algo parecido para el funcionamiento de los medios de comunicación: esta *Otredad* gasta más energía en desvanecer su función como estructuradora de la relación de la comunicación misma que en estructurarla. Por ello, lejos de comunicarnos de manera transparente, o de “re-inventar” nuevas formas para hacerlo, la Otredad condiciona la relación misma con el mundo. Aunque esto no se encuentra explícito en el trabajo de Worth, quien nunca hace señalamientos al psicoanálisis, bien podemos leerlo en este texto, como cuando nos señala:

En mi opinión [...] el mundo no se nos presenta directamente; en el proceso de convertirnos en humanos, *aprendemos* a reconocer la existencia de objetos, personas y eventos que encontramos, y determinamos las estrategias por las cuales articulamos, interpretamos y asignamos significado con y hacia ellos.

Es aquí donde Worth reconoce a esa terceridad, esa Otredad, como fundamental para “convertirse en humano”. Los objetos no están ahí dados en su existencia natural con la que interactuamos, sino que los objetos y nuestra propia subjetividad son resultado de una relación con una Otredad que los fundamenta. Para el psicoanálisis, en su sentido más radical, esa Otredad es el lenguaje mismo, que no se agota en el reconocimiento del significado de las palabras (semántica), sus relaciones y reglas al interior de un sistema de idioma (sintáctica) o el uso que los hablantes tienen de ella (pragmática). Hay una dimensión material del lenguaje mismo, que pre-condiciona todo modo de hablar sobre las imágenes.

21

Entendamos esta dimensión con una reflexión sobre la labor de traducción misma. Escribe Worth:

En las imágenes hechas por máquinas (la fotografía y el filme) suponemos un productor de imágenes libre de cualquier valoración. Ese productor (la máquina) no dice verdades ni mentiras, sino que lo dice “como lo es” (Worth, 1981, p. 175).

La dimensión material del lenguaje, para la que Lacan (1988) acuñó el término *motérialisme* (combinando palabra, *mot*, y materialismo, *matérialisme*), es justo lo que el psicoanálisis aporta a la desestabilización del estudio psicologizado de la comunicación. El hecho de que en inglés funcione usar sustantivos sin número [*neither truth nor falsehood*], pero en español debamos lidiar con incluir un artículo que le otorgue una cualidad numérica y, por lo tanto, una dimensión ontológica, supone un equívoco y problemas filosóficos con los que debemos trabajar; problemas que no son fáciles de transmitir de una lengua a otra. ¿Realmente creemos que da lo mismo elegir entre “ni la verdad ni mentiras”, “ni la verdad ni la falsedad”, “ni la verdad ni una mentira”?

Considérese el problema que se presenta más adelante en el texto, donde entran en combinación términos como *lie*, *fake*, *a fake*, *fakes* y *falsity*, a partir de la distinción

entre *false photograph* y a *fake*. He optado por “fotografía falsa” y “una falsedad” para esta dupla. No niego las objeciones que se puedan entablar a esta elección, pero el punto es justo que asumo las consecuencias de la elección en tanto recordemos que esto no implica asumir las consecuencias de un potencial error, pues el equívoco del lenguaje no es una equivocación en la traducción (suposición que caería en la ingenuidad de encontrar un modo transparente de relacionarse con la idea más allá del lenguaje), sino la intromisión de la dimensión *material* del lenguaje para imponerse en la comprensión de nuestra relación con el mundo y lo que vemos en él.

¿Cuántas discusiones tan interesantes se ha perdido la disciplina de la comunicación por no querer detenerse a pensar que, en español, decimos “la verdad” sin referirnos a *una verdad específica* (pues hablamos de una cualidad, o de un lugar), mientras que cuando decimos “la mentira” sí hablamos de *una mentira específica* (pues hablamos de un caso que atenta contra la cualidad, contra el lugar)? Este tipo de cosas nos perdemos cuando seguimos enfrascados, en la segunda década del siglo XXI, en creer y promover como manual de buenas prácticas que “si una información no es verificable y de interés público entonces no es noticia” (Berger, 2018: 7), apostando por un intento bastante ingenuo de salvar al periodismo que, a pesar de sus buenas intenciones, poco conseguirá frente al tremendo golpe a su credibilidad al que se enfrenta hoy si estos son sus argumentos. ¿En verdad es esto lo que nuestra labor como investigadores y profesionales de la comunicación puede aportar? Tal parece que la comunicación hoy vive en un mundo de fantasía previo a la filosofía del lenguaje del siglo pasado (encabezada por Wittgenstein, Heidegger y Lacan); es decir, un mundo donde seguimos en la idea de que podemos relacionarnos de manera transparente con el lenguaje, en tenor con la más barata literatura de autoayuda (“cambia tu manera de pensar y cambias al mundo”, “controla tus palabras y controla la realidad”, entre otros mantras).

Entonces, ¿qué es eso que la comunicación hoy, en su psicologización del *marketing* y los estudios identitarios liberales, no puede decir? Así como el *motérelismo* lacaniano trataba de pensar la dimensión material del lenguaje más allá del significado específico, Worth trataba de hallar una dimensión material de la imagen antes de pensar en el significado de una imagen, labor que consideraba lo podría desarrollar una semiótica de la imagen que haya atravesado por una reflexión de la naturaleza ontológica del hecho del *evento-imagen*, y que no adopte una postura de entender a la imagen en términos de las herramientas conceptuales del lenguaje verbal.

Para Worth, cuando dejemos de entender las imágenes en términos de correspondencia con “la realidad”, podremos realmente empezar a estudiar a las imágenes mismas. Me atrevería a llamar a esta apuesta teórica del autor por un *materialismo* de la *imagen* una especie de *pictorialism* (inglés), *imagerialisme* (francés), *imagerialismo* (español). Esta tarea le

acompañó hasta el último texto que escribió, que fue un protocolo de investigación para un trabajo a gran escala, que sería el estudio de “nuestro universo vidístico” [*our vidistic universe*] (Worth y Ruby, 1981: 200).

Señalé que Worth no podía estar en ese panteón de (hasta el cansancio) multicitados autores en los que descansa la disciplina de la comunicación hoy. Yo creo que es momento de darle su justo valor a Worth no “aplicando” su pensamiento al mundo que hoy vivimos (un mundo que tiene una relación con las imágenes, quizá, muy distinta a la que tuvo el mundo que a él le tocó), sino usándolo precisamente como trampolín para *ver las imágenes* de nuestro mundo contemporáneo. Ése es el modo de honrar tanto la memoria de Sol Worth como el gran reto al que la comunicación no puede seguir faltando si pretende mantenerse como una herramienta más allá del despacho de *marketing*, del presentador de noticias bien peinado, de la psicologización barata en redes sociales, y de cómo ser un gran *influencer*, es decir, más allá de la posición cómoda en la que se ha asentado hoy y de la que nos toca salvarla.

Las notas al pie se componen de notas hechas por Sol Worth, por Larry Gross (editor de la obra compilatoria donde aparece esta versión, aparecen como N. del E.) y unas pocas donde consideré que podría nutrirse de una aclaración (aparecen como N. del T.). He procurado mantener el método de citación de Sol Worth en el texto. Agradezco a Larry Gross la amabilidad y apertura para proceder a la traducción de este trabajo.

Las imágenes no pueden decir no

Sol Worth

En este texto quisiera explorar cómo y qué tipo de cosas las imágenes significan.² También quiero explorar cómo es que el modo en que las imágenes significan difiere del modo en que cosas como las “palabras” y los “lenguajes” significan. Para ello, las compararé en dimensiones que creo son centrales para la existencia de signos verbales y visuales en tanto modos de comunicación. Primero, presentaré dos tipos de significado, que he llamado *significado comunicacional* y *significado interaccional*, y relacionaré estos significados al tipo de interpretaciones que pueden hacerse de signos visuales (pictóricos) y

² [N. del E.: Este texto originalmente apareció en *Versus* 12 (1975), 85-108. Se han eliminado algunas secciones que esencialmente repetían lo aparecido en el texto “Symbolic Strategies”, capítulo 5 de la obra compilatoria].

signos verbales (lingüísticos). Segundo, expondré que las imágenes (pinturas, películas, televisión o esculturas) no pueden ser signos verdaderos ni falsos, y por lo tanto no pueden comunicar el tipo de enunciado cuyo significado pueda ser interpretado como verdadero o falso. Luego, señalaré que la interpretación de imágenes es muy diferente de la interpretación de palabras con respecto al llamado código, convención o “gramática” pictórica, y también que los aspectos sintácticos, prescriptivos y verídicos de la gramática verbal son difíciles de aplicar a eventos pictóricos. Finalmente, intentaré demostrar que suposiciones divergentes acompañan estas diferentes estrategias de interpretación³, y que estas suposiciones (de intención, en el caso de la comunicación; y de existencia, en el caso de la interacción) determinan cómo nos relacionamos con el concepto de verdad o falsedad en las imágenes.

Antes de empezar a discutir el problema del significado comunicacional, me gustaría clarificar la distinción que haré entre *signos pictóricos*, o *signos visuales*, y el término *imágenes*. La literatura sobre semiótica ignora las “imágenes”, o las iguala a algo llamado signos pictóricos o visuales. Los signos, como sabemos, pueden ocurrir en un estado natural. El viento, y los árboles que se doblan, pueden convertirse en signos de una tormenta inminente. Es decir, podemos abstraer y separar del curso natural de eventos una serie de unidades que llamamos y tratamos como signos. Cualquier cosa puede convertirse en un signo a condición de que empate con nuestro criterio particular para el uso de los signos. El atardecer en general o un atardecer particular pueden convertirse en signos, pero nunca convertirse en una imagen, porque la imagen no es un evento natural. Podría, si el espectador así lo piensa, indicar ciertas relaciones a eventos naturales, pero una imagen es un *evento simbólico* y, por lo tanto, un *artefacto social creado*.

Las imágenes pueden significar de muchos modos, así como significar diferentes cosas, por lo que más adelante señalaré que el significado de una imagen en cierto nivel de la interpretación determina qué signos pueden llevar la imagen a un siguiente nivel. Entonces, espero que se trate al término *imagen* distinguiéndolo del término *signo*.

Está obviamente más allá del alcance de este texto lidiar extensa y ampliamente con el término *significado*. Trataré de ser lo más acotado posible, esperando encerrar lo más que pueda un concepto tan resbaloso. Para comparar a las imágenes y el lenguaje (o signos

³ Mucho del trabajo sobre las estrategias de interpretación reportadas en este texto, tanto teórico como empírico, fue hecho en colaboración con Larry Gross, y fue publicado en Worth y Gross (1974). Me he beneficiado mucho de discusiones con él sobre la mayor parte de lo aquí escrito.

visuales y signos verbales) en términos de significado, será necesario distinguir al menos dos tipos de significado: *significado interaccional* y *significado comunicacional*. Las imágenes y las palabras significan en ambos tipos, pero cómo significan en cada uno de estos modos o estrategias interpretativas es completamente diferente. La diferencia en el modo en que llegamos al significado determina en gran medida el tipo de significado y el nivel de significado con el que vivimos, tanto a nivel articulario como interpretativo.

Empecemos con el significado interaccional, ya que en cierta medida es una clase más grande y abarcadora que el significado comunicacional. Una posición tomada por algunos teóricos (Charles Morris, 1946, sería el ejemplo paradigmático) sostiene que los signos “activan” en los observadores cierta “respuesta” o “disposición a responder”, y que esa respuesta es *el* significado del signo, o está íntimamente conectada con lo que el signo significa. Esto es parecido a ciertas teorías de la comunicación que definen a la comunicación como una situación en la que dos o más entidades son mutuamente interdependientes. Así, genes, músculos y partículas atómicas, así como personas a través de generaciones y espacios, “tienen significado” para cada una: están en comunicación. Es verdad que, si un objeto o un evento causa o es correlativo con un tipo de comportamiento correspondiente, podemos decir que de algún modo el evento *X* “tiene un significado” en relación con el evento *Y*. En cierto sentido, cada estímulo *significa* su respuesta, y los experimentos del perro de Pavlov, así como la investigación subsecuente en condicionamiento operante, muestran que algunas respuestas ciertamente significan su estímulo. Sin embargo, la mutua interdependencia, una relación de estímulo-respuesta, o cualquier otra forma de interacción en la que las entidades o personas simplemente se acoplan a su ambiente no me parecen ser aproximaciones convincentes sobre las cuales construir un entendimiento del comportamiento simbólico, la comunicación y el significado.

Observemos el significado interaccional desde otro punto de vista, desde la interpretación. Observamos un evento en el “mundo real” y en ocasiones somos capaces de decir “qué significa”. En este sentido, el significado del mundo a nuestro alrededor es una interpretación que debemos hacer correctamente para mantenernos con vida. Gustave Bergmann con frecuencia ponía ejemplos similares en sus clases: él decía “Apostaré mi vida en el hecho de que el sol saldrá mañana, pero no mi reputación filosófica, pues no puedo probar una inducción”. Su *atribución* de significado al movimiento del sol es del mismo modo en que aquí lo distingo.

De modo más extenso y no tan restrictivo, podemos, ciertamente, observar e interpretar eventos-sígnicos [*sign-events*] naturales y eventos-sígnicos simbólicos. Es decir, podemos ver a un árbol doblarse a causa del viento, o una novela, una obra teatral, una película, una pintura, etcétera. De muchos de ellos podemos decir lo que “significan”. Permítanme, sin embargo, limitarme en este artículo a los eventos simbólicos (los hechos por el hombre). El

siguiente diagrama es una representación esquemática y jerárquica de diferentes modos en los que podemos hacer significados de eventos simbólicos⁴. La más grande diferencia a destacar es la distinción entre la estrategia interpretativa de *atribución* y la estrategia interpretativa de *implicación/inferencia*. La naturaleza jerárquica de estos dos procesos también debe enfatizarse. Cuando uno aprende a hacer inferencias, uno obviamente no pierde la habilidad de hacer atribuciones. Los procedimientos de implicación/inferencia son construidos en etapas previas de reconocimiento. Por ahora, concentrémonos en lo que he llamado “interacción” en el diagrama, esa parte peculiar del proceso interpretativo que está conectada con la estrategia de atribución.



Al usar el término *significado atributivo*, pretendo distinguir un proceso por el que la gente principalmente impone, imputa o pone en los eventos simbólicos cierto conocimiento que tiene en sus entidades psico-culturales, opuesto a otros procesos que presentaré como comunicacionales, en los que la gente interpreta significado de eventos simbólicos usando conocimiento adquirido fuera de ellos mismos y del interior del evento simbólico mismo.

⁴ [N. del T.: El diagrama se encuentra presente, en la obra compilatoria, en el capítulo 5 antes mencionado, pg. 139].

La comunicación, del modo en que la entiendo en este texto, es definida como un proceso social, dentro de un contexto específico, en el que los signos son producidos y transmitidos, percibidos y tratados como mensajes a partir de los cuales el significado puede ser inferido.

De vuelta al diagrama anterior, podemos pensar en los conceptos de articulación e interpretación como comparables a la producción y transmisión de signos, y a su percepción y subsecuente tratamiento. Mientras que la percepción y el subsecuente tratamiento de eventos simbólicos pueden pensarse como actos de interpretación, y la producción y transmisión pueden pensarse como actos de articulación, pueden más fructíferamente considerarse partes de un *proceso* que aquí se nombrará *articulación/interpretación*. Este proceso será explicado como uno similar a la *implicación/inferencia*. Al señalar la naturaleza procesual de estas estrategias cognitivas podemos lidiar con el hecho de que una no puede ser entendida sino en términos de la otra. Articulamos en términos de las interpretaciones subsecuentes que esperamos, así como implicamos sólo en los términos que esperamos los otros usen cuando hagan inferencias. De modo similar, interpretamos (en un sentido comunicacional) en términos que reconocemos como articulados, e inferimos lo que asumimos tenía la intención de ser implicado.

Más adelante, expondré que el proceso de inferencia no puede tener lugar sin la suposición, por parte del intérprete, de una intención, y que la implicación demanda intención. Incluso, será necesario para investigar este proceso entender que los roles del que implica y del que infiere [*implier and inferer*] pueden y quizá deben ser jugados simultáneamente por los participantes de una situación de comunicación. En dicha situación, uno va cambiando, en su mente, entre la articulación y la interpretación, preguntándose “si lo digo de este modo (pintándolo o en una secuencia de un filme), ¿tendrá sentido, dadas las convenciones, reglas, estilo, y otros, en los que estoy trabajando?”.

Debiera ser claro que estoy sugiriendo que el significado no puede ser inherente al signo en sí mismo, sino que existe en un contexto social, convenciones y reglas en las que, y por las cuales, las estrategias articularias e interpretativas son invocadas por productores e intérpretes de formas simbólicas. Entonces, es mi punto de vista, que sólo cuando una estrategia interpretativa es asumida que la producción y transmisión son articularias e intencionales, y el significado comunicacional puede ser inferido. En un sentido comunicacional, por lo tanto, la articulación es simbólica, y las estrategias interpretativas son diseñadas dentro de contextos sociales de modo que nos permitan hacer inferencias a partir de implicaciones.

Es mi intención delimitar, en lugar de extenderme hacia el uso común, de modo que el argumento que presentaré es que cualquiera y todas las interpretaciones de significado (consistentes con procesos psico-culturales dentro del individuo) son posibles, de cualquier

modo, usando una estrategia de *significado interaccional*. Comparaciones de imágenes y palabras, por ejemplo, en términos interaccionales o atributivos, están cercadas sólo por el poder creativo del intérprete, y no por el poder articulario del creador.

Examinemos entonces una estrategia de interpretación de significado que es comunicacional, y que usa un proceso social de implicación e inferencia. Mi uso de los términos *implicación/inferencia* no es inconsistente con su uso en la lógica formal, pero no es, al menos en un cierto nivel, el mismo. Uso estos términos en un sentido *etnográfico*, refiriéndome a un uso intencionado de material simbólico en modos que son compartidos por un grupo, precisamente para el propósito de inferir significados de signos y eventos-sígnicos. Este proceso (la comunicación) que propongo como una dimensión sobre la cual las comparaciones de significado pueden realizarse entre los modos verbales y visuales, es de algún modo similar a lo que otros han propuesto como el proceso a través del cual la pintura o el arte adquieren significado (Boas, 1955; Gombrich, 1961; Kris, 1952; Panofsky, 1959).

Cuando uso un evento como un evento simbólico, como un signo, con la intención de compartirlo con otros, lo estoy usando en un modo de implicación. Sin embargo, sólo uso esta estrategia de implicación cuando espero que otros conozcan las reglas y convenciones por las cuales he estructurado mis signos, y he tomado las inferencias de ellos que son “propias” a la estructura. Cuando uso los signos de este modo, los estructuro, y espero que otros sepan y reconozcan esa estructura y la usen para realizar inferencias.

No obstante, la evidencia del uso de estrategias comunicacionales de significado descansa sobre el razonamiento que guía una interpretación, y no en la exactitud o correspondencia entre inferencia e implicación. No es necesario que una interpretación sea “correcta” en una situación de comunicación para existir. Sólo es necesario que ambas partes compartan un conjunto de convenciones sobre la comunicación. El articulador y/o intérprete debe *asumir* una intención de comunicar. El articulador debe estructurar al interior de un contexto social, y el intérprete debe asumir dicha intención para estructurar.

Lidemos entonces con la suposición de intención que, según propongo, es necesaria para que el significado comunicacional exista. Cuando un niño, o un adulto en todo caso, no reconoce la estructura, hará interpretaciones a través de la atribución. Cuando reconoce la estructura, quizá sepa que las estrategias de implicación/atributivas de la interpretación son necesarias, o quizá desee invocar dichas estrategias en un contexto particular. Las razones de este conocimiento están inscritas en el reconocimiento estructural, y es básico en ese reconocimiento lo que he llamado *la suposición de una intención*.

La intención no es, en este uso del término, un dato empírico o un proceso perceptual como ver colores, escuchar sonidos o sentir calor y frío. Tampoco, como he señalado, es verificable como resultado de una interpretación, como hacer la interpretación “correcta”.

La comunicación, la implicación e inferencia de significado que le acompañan, es un proceso en el que uno produce un conjunto de formas simbólicas o signos de cierto modo (en palabras, imágenes o sonidos), así como *en cierto código*. La naturaleza social de este proceso está inscrita en la suposición de una intención. La suposición es básicamente que los signos que la gente elige están codificados y que las relaciones entre signos o elementos son convencionales.

Esta suposición de una intención está basada en una variedad de “conocimientos” que vienen de la pertenencia a un grupo: tácitamente sabemos cómo hablar el lenguaje de nuestro grupo, o cómo las personas que son “como nosotros” se comportan en la calle, en los salones de clase, hablan por teléfono, cómo escriben libros, hacen películas y escriben artículos académicos. Es muy probable que una primera razón a esta suposición específica de una intención es que la forma que elegimos para interpretar está socialmente codificada para ser, posible o ciertamente, una forma intencional. Somos socialmente y psicológicamente responsables de ciertos aspectos de nuestro comportamiento, particularmente de nuestro comportamiento simbólico, y sabemos que, bajo ciertas condiciones y contextos, otros miembros de nuestro grupo esperarían que reconozcamos estos y actuemos en consecuencia.

En el sentido comunicacional, la interpretación consiste en un proceso por el que X (el intérprete) trata a Y (el enunciado, signo o mensaje) de un modo tal que la intención supuesta es para X una *razón* para, y no una *mera causa* de, su interpretación. La evidencia de esta suposición de intención no es un emparejamiento isomorfo entre el enunciado intencionado y la interpretación, sino *la razón y razonamiento dados por quienes responden*.

Estas concepciones de intención y significado difieren de muchas teorías referenciales, comportamentales y semióticas que tratan al significado como algo que no tiene relación con, o al menos está divorciado de, la implicación, inferencia e intención. Básicamente, proponemos que una teoría estímulo-respuesta del significado que se preocupe con las tendencias o disposiciones para comportarse de ciertos modos ante la presencia de signos es totalmente inadecuada para una teoría de la interpretación que tome como axioma que el comportamiento simbólico humano puede ser comunicacional y está preocupado principalmente con el significado.

Nuestro uso del término *intención* es muy cercano al de Grice (1957), quien señala que el enunciado “‘A quiso decir X’ es más o menos equivalente con ‘A dijo X con la intención de inducir una creencia a través del reconocimiento de esta intención’”, y que “no solamente debe X haber

sido dicha con la intención de inducir cierta creencia, sino también el que enuncia debe haber supuesto una 'audiencia' que reconozca la intención detrás de lo que dice".

El lenguaje verbal y las estructuras gramaticales a través de las cuales todos los hablantes nativos aprenden a reconocer la forma lingüística son, por lo general, el paradigma más cercano a los reconocimientos estructurales que usamos para verificar nuestras interpretaciones de significado. En otros contextos y modos, podríamos proceder con complejas estrategias. Podríamos reconocer estructuras poéticas como la rima, ritmo y métrica, al usar otras convenciones y reglas que conocemos (como las de la poesía y la música), y proceder desde ahí.

Si acaso, para llevar el argumento más allá, deseáramos explicar por qué alguien quisiera invocar la inferencia como opuesta a la atribución (claramente más fácil, e incluso más divertida) como modo de hacer significados de las imágenes, deberíamos ser capaces de mostrar que los signos de implicación/inferencia están presentes al interior de la estructura del evento-sígnico mismo. Grice lo señala precisamente así, cuando indica que no solamente debe un evento-de-significado [*meaning-event*] haber sido articulado "con la intención de inducir cierta creencia, sino también [...] el que enuncia debe haber supuesto una 'audiencia' que reconozca la intención detrás de lo que dice". A pesar de que este concepto de significado ha sido frecuentemente utilizado para describir el significado en el modo verbal, Grice nos ofrece algunos ejemplos particularmente instructivos del campo visual que pueden servir tanto para clarificar mis propios argumentos, como para esta suposición de una intención, así como actuar como un puente entre estos necesarios conceptos preliminares de comunicación y significado, y la posterior discusión sobre el uso de la negación en los signos visuales.

Compárense los siguientes dos casos:

1. Le muestro al Sr. X una fotografía del Sr. Y mostrando demasiada confianza con la Sra. X.
2. Hago un dibujo del Sr. Y comportándose de ese modo, y se lo muestro al Sr. X. Quisiera negar que el caso (1) de la fotografía (o que se la muestre al Sr. X) significa algo en absoluto; mientras que deseo señalar que el caso (2) del dibujo (el dibujo mismo y mostrarlo) significan algo (que el Sr. Y se ha pasado de confianza), o que al menos he querido decir que el Sr. Y se ha pasado de confianza. ¿Cuál es la diferencia de ambos casos? Seguramente que en el caso 1, el reconocimiento por parte del Sr. X de mi intención de hacerle creer que hay algo entre el Sr. Y y la Sra. X es (más o menos) irrelevante a la producción de este efecto por la fotografía misma. El Sr. X habría sido guiado por la fotografía a, por lo menos, sospechar de la Sra. X, incluso si en lugar de mostrársela la hubiera dejado en una habitación por accidente; y yo, el fotógrafo, no podría no darme cuenta de esto. Pero, para el Sr. X, *tendrá un diferente efecto mi dibujo*, ya sea que asuma o no que estoy tratando de informarle (hacerle creer) algo sobre la Sra. X, y no sólo garabateando o tratando de producir un trabajo artístico. [Grice, 1957: 382-83].

Me parece correcto decir que “para el Sr. X, tendrá un diferente efecto mi dibujo, ya sea que asuma o no que estoy tratando de informarle”. Grice, sin embargo, sigue esa frase con lo que considero es una cláusula final equivocada: “y no sólo garabateando o tratando de producir un trabajo artístico”. Claramente debió decir que un garabato y un trabajo artístico no son usados para cargar signos de intención y significado (o son incapaces de ello). Creo que aquí Grice cae en el hábito de pensamiento que parece mantenerse sin ser cuestionado por parte de la lingüística y la filosofía del lenguaje, y que asume que el modo lingüístico es capaz de significado y que las cosas llamadas “arte” (garabatos), ya sean verbales, visuales o musicales, no son capaces de cargar significado.

Está ciertamente más allá del alcance de este texto entrar en una revisión, incluso superficial, de este triste estado de la cuestión académica o filosófica. Ciertamente sentido del contexto en el que mi propio pensamiento se ha desarrollado quizá pueda clarificar. Pienso en conceptos sobre lenguaje identificados con el primer positivismo lógico que no sólo indicaba que los modos expresivos no lingüísticos eran inherentemente sin significado, sino que también agregaba al saco de actividades sin significado a la “poesía” y al “arte”⁵. Mucha de la discusión del lenguaje en ese período estaba ocupada con los conceptos de Verdad y Falsedad, y los modos en que el lenguaje hacía enunciados que podrían caracterizarse como Verdaderos o Falsos, o los modos (tablas de verdad) en que podríamos caracterizar los referentes del lenguaje como Verdaderos o Falsos. También pienso en el flujo de investigación en lingüística que viene desde Bloomfield y hasta Zellig Harris, quien hizo un esfuerzo por definir el lenguaje sin usar el concepto de comunicación o de significado.

Los críticos de arte, historiadores y estudiosos de la estética en particular, estaban tan fuertemente influidos por estas nociones sobre el lenguaje que habían desarrollado razonamientos elaborados sobre para qué eran las imágenes, si acaso entonces eran sin significado alguno (como lo creían). Considero que fue en buena medida como respuesta a la suposición de carencia de significado que los esteticistas modernos desarrollaron teorías de las imágenes como expresión, emoción, similitudes o estructuras de emoción, etcétera. Las “imágenes” como clase (diferenciadas de lo que se llamara “arte”) casi nunca fueron estudiadas o pensadas por los historiadores, críticos y filósofos del arte. Así como el estudio del lenguaje por parte de los lingüistas en raras ocasiones se preocupaba por cosas como la “poesía” o “literatura”, así en el campo visual estudiábamos “pinturas” en vez de imágenes, “arquitectura” en vez de edificios, y “escultura” en vez de estatuas. Me parece que si vamos a empezar a estudiar cómo las imágenes significan, debemos estudiar imágenes en vez de

⁵ Fue Carnap quien insistía en que los enunciados inverificables deben ser pensados como meramente expresivos y no ser confundidos con enunciados con significado [meaningful statements].

pintura, películas en vez de cine, dibujos (en papel y en paredes, hechos por niños y por adultos) en vez de gráficos, y estructuras visuales en vez de composición o diseño.

Probablemente es cierto que la similitud o correspondencia con la “realidad”, y por lo tanto el *reconocimiento* de signos pictóricos “representacionales” o “referenciales”, ocurre en un nivel biológico básico, y ocurre, en términos del desarrollo, anteriormente al reconocimiento de signos verbales [*word signs*]. Por supuesto, sería tentador argumentar que los eventos pictóricos son icónicos en relación con lo real, mientras que los eventos verbales son simbólicos y arbitrarios, y en tanto que el reconocimiento es más fácil con las imágenes, y las suposiciones de existencia son más razonables con las imágenes, que la atribución naturalmente se presenta. El profesor Gombrich (1962) ha destruido esta tentación con su análisis de la convención natural del “realismo” pictórico. Gombrich demuestra que es difícil tomar la posición de que lo que llamamos dibujo “representacional” es en realidad representacional *debido a* que es el modo en que lo ven los ojos. Lo que tratamos aquí es una interacción entre convención y correspondencia. En el caso de las palabras, el conocimiento de la convención parece ser más importante que la habilidad para reconocer correspondencia. En el caso de las imágenes, *al nivel más primigenio de reconocimiento*, un conocimiento de las reglas de correspondencia parece ser más importante.

Sin embargo, en cuanto nos movemos más allá de esta etapa de reconocimiento primigenio, y empezamos a lidiar con el significado comunicacional y su sentido de orden y estructura, las diferencias que podrían existir entre imágenes y palabras se vuelven triviales. En tanto que nos mantengamos en un nivel de significado atributivo, las preguntas sobre la representación, correspondencia y similitud de operación biológica se vuelven las más importantes dimensiones de comparación, y la diferencia entre dos modos asume proporciones mayores. Cuando nos movemos a los más simbólicamente complejos niveles (en oposición a los biológicamente complejos), estas preguntas pierden importancia. Métodos para reconocer orden y estructura tanto en palabras como imágenes parecen ser procesos cognitivos similares. El modo en que percibimos cosas como el orden y la estructura, me parece, es una meta-operación que la mente humana impone sobre el universo simbólico y el “real”. En mi opinión (que no desarrollaré aquí⁶), contraria a la de, por ejemplo, Rudolf Arnheim, el mundo no se nos presenta directamente; en el proceso de convertirnos en humanos, *aprendemos* a reconocer la existencia de objetos, personas y eventos que encontramos, y determinamos las estrategias por las cuales articulamos, interpretamos y asignamos significado con y hacia ellos.

⁶ [N. del E.: Esa opinión se desarrolla en “The uses of film in education and communication”, capítulo 4 de la obra compilatoria].

El significado comunicacional, al involucrar el reconocimiento de un orden y estructura, considero, es similar para las palabras y para las imágenes. Aunque se construye en correspondencias físicas y biológicas entre modos simbólicos, es un meta-reconocimiento, una cognición aplicable a todos los modos como operaciones mentales, en vez de como juicios de correspondencia física o biológica. Lo que sugiero es que los reconocimientos de los que hablo aquí son aplicables a los modos matemáticos, musicales, lógicos, verbales y pictóricos, y que las convenciones pertinentes al significado comunicacional (metáfora, ritmo, rima, similitud, repetición, analogía, entre otros) también pueden hallarse en todos los modos.

No sólo tendemos a creer que la mayoría de las imágenes representan al mundo con precisión (son similares a él), sino que las palabras en nuestra cultura tienen definiciones léxicas que limitan las atribuciones que uno puede “razonablemente” hacer; mientras que las imágenes no tienen estas limitaciones.

Padres y maestros socializan hacia los niños la creencia de que las imágenes tienen pocas reglas para un juicio cualitativo o de interpretación de significado. Es raro que un padre que vea a su hijo batear en el béisbol sin lograr pegarle a la pelota le diga “qué bien, Joey, lo haces muy bien”. Sin embargo, el mismo padre, en la presentación de un mosaico de 8 x 10 pulgadas con distintas formas y colores, diría “qué maravilloso, ¿es un elefante?, qué bonito”. Joey nos contestaría: “No, no es un elefante, es una imagen de mamá y yo jugando béisbol, y he hecho un home run”. “Oh, es verdad, qué bien Joey, dile a mamá que lo cuelgue”, respondería el padre orgulloso.

No sólo es esta extraña conversación una muy común para padres e hijos, sino que también es común *entre poetas y pintores*. Ellos también reconocen la distinción entre dos estrategias para la interpretación de significado, y con frecuencia toman alguna postura en una disputa prescriptiva, demandando que la “audiencia” emplee una estrategia u otra. Aunque Paul Valéry no parezca ser un ejemplo del padre típico, un dibujo infantil o un juego de béisbol, quizá citar a la opinión de Picasso sobre Valéry ayude a clarificar mi punto sobre la similitud de palabras e imágenes en términos del significado comunicacional:

Valéry solía decir “Yo escribo la mitad del poema. El lector lee la otra mitad”. Está bien para él, quizá, pero yo no quisiera que hubiera tres o cuatro mil posibilidades para interpretar mis lienzos. *Quisiera que sólo haya una* y que, en esa única, hasta cierto punto, la posibilidad de reconocer la naturaleza, incluso la naturaleza distorsionada que es, después de todo, un tipo de lucha entre mi vida interior y el mundo externo del modo en que existe para la mayor parte de la gente. [...].

De cualquier otro modo, una pintura sería sólo una bolsa para que *cualquiera saque lo que ha metido*. Quiero que mis pinturas sean capaces de defenderse a sí mismas, resistir al invasor, como si hubiera cuchillas en todas las superficies, y nadie pudiera tocarlas sin cortarse las

manos. Una pintura no es una cesta de supermercado o el bolso de una mujer, lleno de peines, clips para el cabello, lápiz labial, cartas de amor y llaves de garaje. [New York Times, 9 de abril de 1973]⁷.

Nótese que uno puede sustituir *poema*, *novela*, *sinfonía*, *baile* o cualquier otra forma simbólica por la palabra *pintura* en ese texto. Ninguna implicación artística, del modo en que lo plantea Picasso, debe convertirse en “una bolsa para que cualquiera saque lo que ha metido”.

En el nivel del significado atributivo, sin embargo, el oyente podría hacerle como Valéry señala; escribir la mitad, tres cuartos, siete octavos, o cualquiera y todas las proporciones de un trabajo. Podría, si no constreñimos la atribución a la personalidad y la cultura, poner cualquier cosa en el trabajo y felizmente extraer cualquier cosa de él. En un nivel comunicacional, por otro lado, el lector (de nuevo, bajo ciertas constricciones de forma, contenido, y otras) no escribe ninguna parte del poema, de ningún modo mayor en que el espectador pinta una pintura o hace una película. El lector (receptor), si puede participar en un evento de comunicación, reconoce la estructura del trabajo, asume una intención de significado por parte del creador y procede a su extremadamente complejo trabajo de hacer inferencias a partir de las implicaciones que reconoce.

Entonces, ¿qué es eso que las imágenes no pueden hacer, pero las palabras sí? No sólo las palabras son capaces de lidiar con negaciones, sino que algunos lingüistas (por ejemplo, Sapir, 1921), han especulado que una de las funciones centrales del lenguaje es la habilidad de las palabras para lidiar con aquello que *no* es. Las imágenes, propongo, no pueden lidiar con aquello que no es. Es decir, no pueden representar, retratar, simbolizar, decir, significar o indicar cosas equivalentes a lo que las expresiones verbales “Esto no es un(a)...” sí pueden.

En un nivel trivial, podemos construir símbolos pictóricos o signos con significados negativos que se asimilen al lenguaje, como algunos jeroglíficos egipcios; “lenguajes” para las señales de tránsito y publicidad han sido desarrollados y tienen un amplio uso entre grupos de lenguajes verbales. Una barra diagonal roja sobre cualquier imagen significa “prohibido” o “no hacer”, de modo que una barra diagonal roja sobre un auto significa “no autos”, etcétera. Sus usos en pósteres, señales de tráfico e incluso etiquetas de precios no son usos *pictóricos*, sino usos *lingüísticos* de formas visuales que se convierten en signos en un lenguaje especial. Difieren de lo que Gombrich (1961) llama un esquema para la imagen.

⁷ [N. del T.: el artículo fue escrito por Alden Whitman y se tituló “Protean and Prodigious, the Greatest Single Force in 70 Years of Art”. Puede consultarse en el archivo del New York Times: <https://www.nytimes.com/1973/04/09/archives/picasso-protean-and-prodigious-the-greatest-single-force-in-70.html?searchResultPosition=65>]

En ese sentido, hablamos de *formas de hacer imagen* [*ways of picturing*], formas de estructurar el universo a través de formas simbólicas visuales. En el sentido trivial, hablamos de *imágenes específicas* o formas visuales a las que asignamos algún significado o función léxica particular. La barra diagonal se convierte en un signo estímulo al que pájaros, perros, y otros animales, así como el hombre, pueden ser condicionados a responder.

En cierto sentido, además, cada enunciado positivo o existencial trae consigo el enunciado de que no es ningún otro. El enunciado “esto es una vaca” o “soy un hombre” trae consigo el entendimiento convencional de que “esto no es otra cosa que una vaca”, o “esto no es otra cosa que un hombre”, o más exactamente, “esto no es una no-vaca”, o “esto no es un no-hombre”. Así también la imagen de una vaca o un hombre trae consigo el conocimiento y comprensión (en esta cultura, al menos) de que no es la imagen de algo más. De nuevo, considero que este aspecto de la negación por la imagen es trivial.

Sin embargo, en un nivel del valor, lo que está en una imagen es con frecuencia valorado precisamente por lo que niega *al no presentarlo*. Tan es así que en el arte moderno es posible ser *no* representacional, ya sea por estar *sin* objetivo o por ser una expresión abstracta. En la música, sospecho que ciertas notas son esperadas bajo ciertos códigos. En períodos anteriores, representar imágenes vulgares era rechazado, y en ese sentido, una negación de convenciones y reglas prescriptivas. Por lo tanto, podemos, por medio de nuestras reglas de la imagen, aceptar como negaciones la *ausencia* de dichos conceptos sociales que son representación, ilustración, sentimiento, imitación, invención, vulgaridad, nobleza, dinamismo, entre otros⁸.

He introducido el nivel del valor no porque quiera hacer una evaluación, sino para traer un punto sobre los “meta-niveles” de interpretación. Cuando hacemos juicios sobre lo que un realizador de imágenes no hizo, así como cuando los hacemos sobre lo que sí hizo, hacemos juicios basados en nuestro conocimiento de las elecciones que el realizador de imágenes tenía disponibles para sí, tanto como un individuo psicológico como miembro de una sociedad donde ejecuta un acto social. Sin embargo, no hacemos estos juicios basándonos sólo en lo que está en la imagen misma. Por ejemplo: al ver *La balsa de la Medusa* “sabemos” que Gericault no nos muestra que “no estoy en mi casa en mi cómodo sillón”. Podría haber pintado el cuadro que hizo y esperar que nosotros lo reconociéramos, pero *todo lo demás* no está sucediendo en *La balsa de la Medusa*. El que realiza imágenes no puede especificar, de entre todas las cosas que su cuadro *no* está mostrando, cuáles son las que no quiere decir. No hay modos pictóricos en que el pintor pueda indicar que un color, una forma o un objeto no son algo. Todo lo que las imágenes pueden mostrar es lo que *está* en la superficie de la imagen.

⁸ Para una interesante discusión al respecto, ver Gombrich (1963).

Es por esta razón que parece razonable señalar que el criterio Verdadero-Falso no puede ser aplicado en las imágenes y que, incluso, las imágenes no pueden “hacer” proposiciones. Decimos de enunciados verbales que son “no verdaderos” o “falsos”, o incluso “puras tonterías”. Muy raramente, si es que alguna vez, hablamos de ese modo de las imágenes.

Examinemos primero lo que decimos sobre las imágenes respecto al *continuum* de correspondencia hacia lo que llamamos “la realidad”. En un extremo de este *continuum*, tenemos la imagen de las películas y la televisión, donde hay una supuesta correspondencia a la realidad en términos de color, movimiento y sonido. Del otro lado, tenemos la imagen del expresionismo abstracto, o la del artista conceptual que usa sólo palabras y no produce imagen alguna. En medio, tenemos pinturas en una gran variedad de estilos y convenciones como caricaturas, cómics o el tipo de abstracciones producidas por Picasso y Braque que implican cierta correspondencia con el mundo “real”, pero retratan esa correspondencia de modos no-representacionales, o en modos menos representacionales que las fotografías o películas.

Examinemos cómo la gente habla sobre imágenes producidas a mano, como opuestas a las producidas a máquina. Del extremo de las imágenes producidas a mano (el espectro no-representacional, abstracto), un espectador no versado en convenciones de abstracción podría decir que esas imágenes son “tontas”, “sin sentido”, “no son comprensibles”. Nuestro espectador no sofisticado nunca diría que un Picasso es falso o que un Phillip-Guston (en su período expresionista-abstracto) es falso. Las imágenes producidas a mano, como un espectador “sabe”, de algún modo se supone que corresponden con un concepto que se tiene sobre la realidad. Si las imágenes no corresponden o no son juzgadas como similares a esa “realidad”, el realizador de imágenes se juzga como un inepto, un niño, un artista “moderno” a quien no se le debe prestar atención, u otra forma de incompetencia o desviación. Muy raramente es esa persona considerada como mentirosa. Raramente se asume que tiene la intención de mentirle al espectador. A diferencia de las palabras, se considera que las imágenes muestran el modo en que algo es, pero raramente se piensa que las imágenes mienten del modo en que las palabras lo hacen.

El cliché dice que las imágenes no mienten, y esto es, incluso hoy, un enunciado ampliamente aceptado, aunque con ejemplos confusos que llevan a todo tipo de respuestas, como las que mencionaré a continuación.

En el caso de Pollock, un espectador no sofisticado hace juicios sobre desviación e incompetencia, diciendo “está loco”, y “¿por qué no puede dibujar al menos una cara?”.

En las imágenes hechas por máquinas (la fotografía y el filme) suponemos un productor de imágenes libre de cualquier valoración. Ese productor (la máquina) no dice verdades ni mentiras [*neither truth nor falsehood*], sino que lo que dice “es como es” [*“like it is”*]. En la

máquina se confía para producir una imagen que corresponde con la porción del mundo a la que apunta. ¿Qué sucede cuando ves una fotografía o una cara familiar y no identificas al sujeto de la fotografía? Contrario a cómo actuarías si fuera un retrato pintado, no dudarías en tu habilidad para identificar la cara o la honestidad del *fotógrafo* que dijo que ésta es la fotografía de alguien que conoces. Culpas a “la realidad”, al “*fotógrafo*” o a la máquina o al proceso. En el primer caso (digamos, ante la foto de tu esposa), dirías que “ella no parece ser esa misma hoy”, o “desde ese ángulo, en esa luz, no parece ser ella”. Si culparas al que tomó la imagen, señalarías algunas de estas razones: “esperaría más de usted que tomarle una foto a Mary desde ese ángulo”. El comentario “está tan subexpuesta que apenas se ve algo” es otro modo en que el que la imagen carga con la culpa cuando ese reconocimiento instantáneo no ocurre. En el último caso, cuando el proceso falla, se reciben comentarios que van desde “¿qué se puede esperar de una máquina tan mala?” a “tardas tanto preparándola que no tienes tiempo para pensar en la persona a la que le tomas la foto”. En algunos estudios de realización y exhibición de videos caseros, así como álbumes familiares y comentarios sobre los mismos, Chalfen (1975) encontró que era muy común recibir evaluaciones negativas culpando los aspectos mecánicos del quehacer de imágenes, más que los aspectos humanos. Si una fotografía estaba sobre o subexpuesta, era culpa de “ese estúpido exposímetro”, y si las cabezas de personas o partes importantes de la imagen estaban cortadas, era culpa de “esos estúpidos visores” o “esas cámaras baratas”.

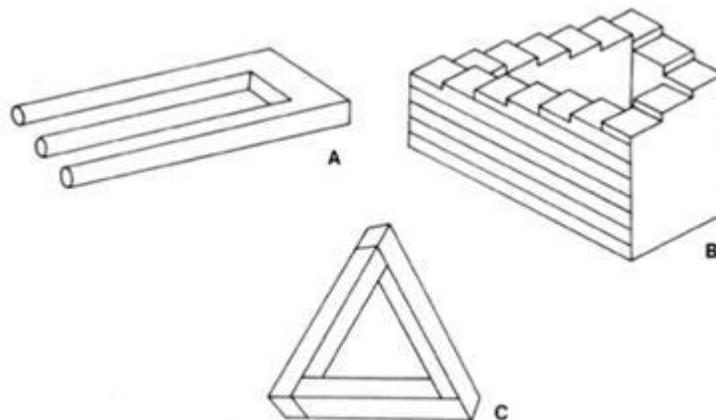
Todo esto está basado, por supuesto, en la suposición de la intención de retratar y mostrar una escena que corresponde con lo que la cámara estaba apuntando. Si asumimos otra intención, tenemos que elegir entre una intención de producir “arte”, y un intento deliberado de producir un producto que nos engañará. Ya he discutido, en la sección sobre Grice, la posibilidad de que el arte y los “garabatos”, sean equivalentes en relación con algunos conceptos de significado. ¿Pero qué tal una intención de engañarnos, una intención de mostrar lo que no es, y hacernos creer que sí lo es?

Si le preguntamos a la gente qué es una “fotografía falsa” [*false photograph*], casi cualquiera diría “¿te refieres a algo falso?” [*You mean a fake?*]. Una fotografía que no corresponda (del modo aceptado) a la realidad no es una mentira [*a lie*], porque tácitamente “sabemos” que el medio no tiene un procedimiento convencional para decir mentiras [*for stating lies*]. El único modo que una fotografía puede ser entendida como no correspondiente con la realidad es cuando cambiamos algo en un modo *oculto*, secreto, engañoso. Si sobrepongo una pintura de un senador honesto que jura que nunca se vio con un gángster sobre una escena del gángster cenando con sus cómplices, de modo que parezca que el senador está brindando con el gángster, no he producido una mentira [*a lie*] sino algo falso [*a fake*]. Las atribuciones que uno hace de dicha fotografía serían empíricamente falsas, pero la imagen en todos los respectos correspondería con cómo se vería si el senador hubiera estado ahí. Si

pinto un cuadro de una mujer (la Sra. A) y se lo presento a un espectador como una pintura de otra mujer (Sra. B), no es la imagen lo que miente, sino el que presentó la pintura.

Una película de un chico con cabello verde no es vista como una mentira [a *lie*], y apenas como algo falso [a *fake*]; es más bien admirada como una manipulación bien hecha. Cae en el campo de la fantasía, más que en lo falso [fake], pero no es juzgado por el criterio de verdad o falsedad [of truth or falsity]. *En un sentido profundo, lo que sugiero es que el mundo real está simbólicamente intacto.* Si los mensajes no correspondientes con él son hechos verbalmente, son entonces errores, mentiras o enunciados falsos [mistakes, lies, or false statements]. Si imágenes no correspondientes son producidas, éstas son “falsedades” [fakes] o “trucos”. El mundo real es, y lo es en un sentido que sobrepasa su manipulación simbólica. Preferiríamos cambiar nuestro concepto de lo “real” para empatar con las imágenes o mitos, si se necesitara, pero de ningún modo permitimos que un conflicto entre el símbolo pictórico y la “realidad” se mantenga por mucho tiempo.

Si nos enfrentamos con un conflicto entre lo que una imagen muestra y lo que sabemos que no es así, no gritamos “¡mentira!”, sino que afirmamos “no puede ser así”. El caso de las llamadas “figuras imposibles” de Penrose y otros nos ofrece un paradigma casi perfecto de cómo tratamos las imágenes no-correspondientes. Son ciertamente “imposibles”. Gregory (1970) ha profundizado en este asunto. Casi todas las figuras imposibles son dibujos. Gregory nos provee de una *fotografía* que muestra las figuras siguientes. Cuando esta fotografía es mostrada ante un grupo de preparatoria que ha escuchado una clase sobre percepción, encontramos dos respuestas: una es de enojo, y la otra es una feliz demanda de explicación de “cómo se hizo ese truco fotográfico”.



Figuras imposibles

La respuesta de enojo es común; no es el enojo de alguien a quien se le ha mentado, sino de alguien que ha sido trucado [*tricked*]. Es un enojo que llamo *furia mediática*. Ocurre con mayor frecuencia conforme los artistas de todas las modalidades de actividad simbólica (pintura, cine, televisión, novelas y periodismo) tratan de explorar las distinciones entre el mundo real y su mundo simbólico. En una película como *WR: los misterios del organismo*, Dušan Makavejev, el maestro yugoslavo, usa viejos documentales, documentales contemporáneos, así como dramatizaciones viejas y nuevas de eventos públicos y privados. Tiene fotografías de Stalin y actores haciendo de Stalin mezcladas y yuxtapuestas con metraje actuado y documental de modo que es imposible decir qué es qué. Muchos miembros de la audiencia, particularmente en países socialistas donde dicha experimentación es relativamente nueva, se enojan.

En E.U.A., la película *Medium Cool*, que mezcló metraje actuado y documental de modos no intentados previamente, creó una genuina furia por parte de varias audiencias. Consideraron que la película fue más allá que un trucaje [*trickery*]. Mezclar actores y los disturbios en la Convención Democrática de 1968 en Chicago en un modo diseñado para hacer parecer como real una trama actuada, o para hacer que la realidad parezca actuación, no estaba “bien”. Los esquemas de la representación fílmica demandan una clara separación entre lo que debe ser pensado como actuado o no actuado. Queremos ser capaces de decir que una película actuada fue casi suficientemente real para que la creamos, pero queremos una actuación, no confusión. Debemos siempre de ser capaces de “saber” la diferencia.

De nuevo, en películas como *Medium Cool*, la respuesta de la audiencia no es que el filme es, o dice, una mentira [*a lie*], o que la película es falsa [*is false*]. La respuesta de muchas personas es que las imágenes en la pantalla son imposibles. Lo que ven ante sus ojos no puede ser. El sentimiento de “no poder” es tan fuerte que algunas personas se mueven sin pensarlo del “no poder” al “no deber”. Y por ello, me parece, se enojan. He visto el trabajo de M. C. Escher ser recibido del mismo modo. Si uno no puede tener placer en la manipulación y creación de una estructura que *no puede ser*, uno tiende a no aceptar la legitimidad misma del medio, o género, y así uno se enoja⁹.

Las imágenes, del modo en que las entendemos en esta cultura, presentan, o muestran, lo que es. En una dimensión visual, son algo similar a lo que el verbo “ser” [*to be*] es en su sentido existencial, no en el sentido verídico. Sin embargo, las imágenes no pueden mostrar condicionales, contrafactuales, negativos o modos pasados ni futuros. Tampoco pueden hacer transformaciones pasivas, plantear preguntas, o una variedad de cosas que el lenguaje verbal está diseñado para hacer. Las imágenes muestran el presente incluso cuando muestran fantasías como hadas madrinas, mitos, unicornios y dioses. Cuando una imagen muestra la estrella Venus, su contexto (día o noche) puede ayudarnos a etiquetarla como “lucero del alba” o “lucero del ocaso”, pero el problema clásico del significado referencial del lucero del alba no está involucrado cuando lidiamos con las imágenes. En su lugar, deseamos preguntar cómo el contexto de la imagen afecta nuestro etiquetado de esa estrella particular. Es decir: ¿qué tan oscuro o azul debe ser el cielo para que la estrella sea “del alba” o “del ocaso”?.

Ya que las imágenes no tienen la capacidad formal de expresar proposiciones de negación, entonces las imágenes no pueden ser tratadas como significativas en una dimensión de la verdad y la falsedad. Si las imágenes no pueden mostrar la proposición de que algo no es así, difícilmente sería razonable sugerir que las imágenes están diseñadas para mostrar sólo las cosas que *son* así.

Entonces, ¿qué muestran las imágenes? Parece ser que todo lo que podemos decir es que *lo que muestran es lo que es. Muestran eventos de cuya existencia ellas son la única evidencia*. Las imágenes en y de sí mismas no son proposiciones que hagan enunciados verdaderos o falsos, de las que podamos hacer tablas de verdad, o que podamos parafrasear en el mismo médium. Las imágenes, debe recordarse, no son representaciones o correspondencias de o con la realidad. Más bien, constituyen una “realidad” en sí mismas.

Pero si las imágenes no son proposiciones, y ni siquiera representaciones, y si las imágenes no pueden ser trabajadas en dimensiones de Verdadero-Falso, ¿cómo debemos trabajar con ellas? ¿Cuál es la “lógica” por la que el significado es interpretado de las imágenes? Dejando

⁹ Ver a Chukovsky (1963), quien destaca un asunto similar: el enojo de los adultos a las fantasías infantiles.

de lado estrategias atributivas, de las cuales, como hemos visto, cualquier significado puede ser hecho, ¿cómo entender la lógica por la que las implicaciones son hechas y las diferencias son tomadas? Al remover la propiedad proposicional de las imágenes, parece haber removido la posibilidad de una gramática o sintaxis del modo en que la conocemos.

Las tablas de verdad sólo pueden ser construidas con enunciados. ¿Qué es un enunciado en una imagen? La lógica sintáctica requiere precisamente conexiones definidas como “y”, “ya sea... o”, “si... entonces”. ¿Hay algo parecido a esto en las imágenes? Lo que propongo es que la diferencia básica entre imágenes y palabras yace en el hecho de que nuestro uso del habla está basado en una convención que requiere una sintaxis claramente definida que nos permita articular proposiciones sobre verdad o falsedad, mientras que nuestro uso de imágenes, por otro lado, está basado en convenciones que, en una naturaleza lingüística, no tienen sintaxis definida, ninguna habilidad para articular proposiciones (y por lo tanto, ninguna habilidad para mostrar una negación), y ninguna habilidad para hacer “metaenunciados” sobre enunciados de menor nivel del sistema de la imagen. Una imagen no puede comentar sobre sí misma. Una imagen no puede mostrar “esta imagen no es así”, o “esta imagen no es verdadera”.

Antes de continuar, debo desviarme, o al menos detenerme un momento, en considerar el argumento de que, aunque las imágenes no pueden lidiar con una negación, pueden lidiar con algo llamado verdad. Permítanme brevemente mencionar algunos de los argumentos que me han llevado a sentir que el tema es en sí una desviación, aunque mucha atención ha tenido (Price, 1949; Urban, 1939; Reid, 1964; Casey, 1970).

La teoría de que hay una verdad en las imágenes usualmente descansa en la argumentación de correspondencia, y la correspondencia usualmente significa similitud o exactitud, o ambos. La noción de similitud descansa en buena medida sobre la distinción icónico-digital entre imágenes y habla. Incluso lingüistas, en años recientes, han dejado de lado la certeza sobre la arbitrariedad de los símbolos lingüísticos (Friedrich, 1974). Semióticos, historiadores del arte, antropólogos y psicólogos han caído en cuenta que una teoría de las imágenes como “copia” es simplista, confusa y probablemente equivocada. Una mirada a una pintura china o mirar de nuevo la figura anterior de imágenes imposibles debería mostrar la obvia debilidad de la teoría de la imagen como copia o similitud. No hallaremos la verdad en esa dirección.

Segundo, la similitud no es, y no puede ser, necesaria de la correspondencia¹⁰. Un código convencionalizado (el código Morse) puede hacer que puntos y rayas sean correspondientes a letras del alfabeto, a pesar de que su grado de parecido a las letras sea pequeño y su grado

¹⁰ Me baso profundamente en la excelente reseña de este concepto por parte de Casey (1970). Sus conclusiones finales, debe señalarse, difieren mucho de las mías.

de similitud a los sonidos del habla sea casi despreciable. Tercero, la similitud es un criterio casi imposible de correspondencia. La similitud, o verosimilitud, pide que unamos una cosa (la imagen) con otra. ¿Qué tan cercanas deben de estar para ser una pareja? Claramente sólo una convención pictórica o un esquema pueden decirnos si la imagen es similar a algo de la realidad.

Si tomamos a la exactitud como nuestro criterio de correspondencia, caemos en una serie de problemas que sólo confunden más el asunto. Aquí usualmente nos referimos a la exactitud [*correctness*] o precisión [*accuracy*] científica. Como asunto del habla, nos referimos a “precisión” coloquialmente como una “verdad científica”. La ciencia trae un alto estatus y es la aproximación más cercana que tenemos de un método para determinar algo llamado verdad empírica. Pero para ser exactos [*to be correct*], debemos tener una medida, un estándar. Debemos tener algo con qué medir. La “realidad” es demasiado vaga. ¿Comparamos con un estándar de nuestros ojos lo que vemos, o con nuestras capacidades cognitivas lo que sabemos? En cualquier caso, nos confrontamos con convenciones, reglas y esquemas. Si pasamos ese problema, nos encontramos de vuelta al problema de las imágenes no representacionales y con lo que corresponden. La verdad, en lo concerniente a las imágenes, es ciertamente una desviación.

Las imágenes y el habla son diferentes precisamente porque las imágenes no son un lenguaje en el sentido verbal. Mientras que las palabras significan, fundamentalmente, gracias al léxico y sintaxis, las imágenes no tienen léxico ni sintaxis en el sentido gramatical formal. Y aún así, propongo que podemos interpretar significados de las imágenes. Sin embargo, es claro que, si las imágenes no tienen gramática en el estricto sentido lingüístico del término, tienen algo parecido: tienen forma, estructura, convención y reglas. Es claro que, aunque una teoría de correspondencia no es suficiente para lidiar con la verdad en las imágenes, las imágenes deben corresponder a algo. Incluso la mayor pintura sub/no representacional debe referirse a algo, o no tendría sentido alguno. Aunque las estrategias atributivas son convenientes para el falta de habilidades, a ningún realizador de imágenes le gusta pensar que su imagen está ahí para lo que sea.

Previamente sugerí que las estrategias que empleamos para interpretar significados de las imágenes (es decir, *cómo* significan las imágenes) son ampliamente responsables por *las cosas que* las imágenes significan. He sugerido que, si usamos estrategias atributivas, las imágenes pueden significar casi cualquier cosa. Los límites puestos en nuestra interpretación para atribuir significado dependen principalmente de nuestras historias individuales, psicológicas, sociales y culturales. Estas historias interactúan con limitaciones socioculturales sobre lo que puede ser interpretado a partir de las imágenes en contextos específicos.

Por otro lado, si usamos estrategias comunicacionales, un conjunto particular de significados puede ser desarrollado para las imágenes, así como para lo que hemos definido con frecuencia como “arte”. En general, lo que implicamos e inferimos a través de las imágenes es, en primer lugar, una conciencia existencial de objetos particulares, personas y eventos que son ordenados, copiados, secuenciados y estructurados de modo que impliquen significados por el uso de convenciones, códigos, esquemas y estructuras específicas. Por otro lado, en lo que Larry Gross (1973) ha llamado la *comunicación de competencia*, las imágenes, más que el habla, y quizá como algunos modos o códigos especiales como la poesía, la sonata o la historia, comunican la competencia y habilidad con la que las estructuras han sido manipuladas de acuerdo a reglas, convenciones y contextos.

He descrito brevemente por qué creo que la noción de relación con el mundo real es insuficiente para explicar cómo las imágenes significan. Ahora puedo señalar que no creo que esto es lo que uno relaciona con las imágenes. La correspondencia, si tiene sentido alguno como concepto, no es correspondencia con la “realidad”, sino correspondencia con convenciones, reglas, formas y estructuras para estructurar el mundo a nuestro alrededor. Lo que usamos como estándar de correspondencia es nuestro conocimiento de *cómo las personas hacen imágenes* (estructuras pictóricas), cómo las hicieron en el pasado, cómo las hacen ahora, y cómo las harán para varios propósitos en varios contextos. No usamos como nuestro estándar de correspondencia *cómo el mundo está hecho*.

Nuestras nociones de correspondencia, de similitud y precisión en el significado de las imágenes están evidenciados en señalamientos como “¿eso es una película?”, “¡eso no es un mural!” y “yo no llamaría a eso una imagen”, en vez de señalamientos como “eso no es verdadero”, “eso es una imagen falsa [*false picture*]” o “esa imagen significa que no es un atardecer”. Lo que queremos decir cuando decimos “eso no es una película” es que el evento simbólico articulado frente a nosotros no corresponde con nuestro conocimiento convencional del modo en que los signos en las películas son manipulados en nuestra sociedad. En efecto, las imágenes son un modo que mejor comunica un diálogo con el mundo “real”, que Picasso llamó “una proposición al espectador en la forma de una violación de la pintura tradicional”¹¹. Continuó: “deseo dar forma [a mi creación] de modo que tenga una conexión con el mundo visible, incluso aunque sea sólo para enfrentarse a ese mundo” (New York Times, 9 de abril 1975). Ese diálogo en la forma de una violación de la pintura tradicional es similar a lo que algunos pintores refieren cuando dicen que una pintura es sobre la pintura, y lo que Malraux refiere cuando dijo que los pintores no copian la naturaleza: los pintores copian a otros pintores. Imágenes, en este sentido, convenciones, formas,

¹¹ [N. del T.: haciendo justicia a las palabras de Picasso en ese artículo, no se trataba de su obra hecha sino de su método de trabajo, un “dinamismo creativo” que lejos de dialogar (como Worth parece caracterizarlo), era un “surgimiento interno” en palabras del pintor.]

estructura de imágenes, entre otros. Las imágenes son un modo en que estructuramos el mundo a nuestro alrededor. No son una imagen de él.

Aunque las imágenes no tienen una gramática por la cual estructuramos el mundo tal cual es, claramente no están sin formas, géneros, estilos, convenciones, reglas y sistemas de uso. El concepto de “lenguaje de las imágenes”, la “gramática del arte”, la “sintaxis del cine”, debe ser entendido como una metáfora, en el mejor de los casos. En otro texto discutí¹² los problemas de describir una gramática fílmica, y he mostrado que ciertos conceptos que tienen sentido en el habla o uso verbal simplemente no son usados en las películas. Nociones como “gramaticalidad”, “hablante nativo”, “paráfrasis” y transformación gramática o sintáctica, aunque son poderosos para forzar su aplicabilidad en relación con cualquier uso simbólico, ciertamente tienen poco sentido explicativo cuando se aplican a imágenes. Podemos decir, al respecto de las imágenes, que la gramaticalidad se refiere a un conjunto de reglas que permiten incluso a un espectador no sofisticado “saber” que un dibujo es inaceptable porque la perspectiva “no es correcta”. Podemos estirar el concepto de gramática al decir que el reconocimiento de “figuras imposibles” requiere el conocimiento propio de un hablante nativo de la gramática de la representación visual. Hasta cierto punto, por supuesto, la habilidad para interpretar la perspectiva es necesaria para inferir significado desde la perspectiva de un dibujo, pero me parece que es una distorsión, o al menos no es muy útil, referirse a esas convenciones como perspectiva, como un lenguaje o como gramática de las imágenes.

Me parece, más bien, que las imágenes operan tanto al interior del marco del conocimiento del lenguaje *dentro de nosotros*, como fuera del marco del lenguaje *en sí mismo*. Es decir, el modo pictórico (desde dibujos hasta películas) no tiene un conjunto riguroso de reglas que empleen un léxico, gramática, una habilidad para construir paráfrasis, o una habilidad para producir traducciones al interior de sus propios dispositivos formales. Sin embargo, nosotros los espectadores, sí tenemos una *faculté de langage*¹³ en general, sobre todos los materiales simbólicos, de modo que, por ejemplo, en las imágenes donde la secuencia y el tiempo se han vuelto parámetros manipulados, podemos instantáneamente traer reglas lingüísticas para la implicación y la inferencia. En otra investigación (Worth y Adair, 1972), he mostrado que las personas que son hablantes nativos de navajo frecuentemente usarán reglas sintácticas del navajo como justificación para la estructura de películas que ellos mismos han filmado y editado.

Metz (1970) ha mostrado, de manera muy convincente, que la aceptabilidad del contenido de un filme frecuentemente depende de su adherencia a convenciones fílmicas, más que

¹² [N. del T.: Ver “The development of a semiotic of film”, capítulo 1 de la obra compilatoria.]

¹³ [N. del T.: facultad de lenguaje, en francés en el original].

adherencia a la “realidad”. Por ejemplo, una vendedora en una tienda es mostrada en las películas de cierto modo. Todos “saben” que las vendedoras reales no se ven y actúan de esos modos. Si una vendedora fuera parte del elenco de una película, reconoceríamos su correspondencia auténtica, pero la rechazaríamos por su no correspondencia con la película. Lo que llamamos “auténtico con la vida” debe ser un estereotipo para que pueda ser reconocido, y por lo tanto su valor como “arte” es menor, no mayor.

Lo que se comunica con imágenes, entonces, es el modo en que los realizadores de imágenes estructuran su diálogo con el mundo. Lo que se da a significar por las imágenes, cuando usamos una estrategia comunicacional de interpretación, es cómo debemos armar las piezas. Primero, como vimos en el diagrama de las competencias de un evento comunicativo, reconocemos un objeto, persona o evento en las películas. Puede ser “árbol” u “hombre”. En la pintura, puede ser un objeto representacional; un color, forma o yuxtaposición de elementos. Sin embargo, otros van más lejos, tanto en el proceso de articulación como el de interpretación. Reconocen y articulan una estructura, asumen una manipulación poderosa y, por lo tanto, un comportamiento social, y tratan dicha manipulación como un conjunto de instrucciones por los que el significado es inferido.

Cuando las personas están hablando, los participantes son capaces de ser hablantes y oyentes a la vez. En la realización de imágenes, así como en la lectura de novelas, el “diálogo” y “discusión” no existen. Lo que apreciamos son las manipulaciones que el realizador de imágenes o escritor realizan en sus materiales y nuestra habilidad para reconocer y entender las convenciones, reglas, estilos y usos dentro de los cuales un diálogo particular con el mundo se ha llevado a cabo y del que seremos parte.

En resumen, he procurado en este texto iniciar una exploración de cómo y qué cosas las imágenes significan, por sí mismas, como modos particulares de un evento simbólico, y en comparación con modos verbales. He descrito un método para discutir lo que los eventos simbólicos significan a través del uso de estrategias comunicacionales e interaccionales para la interpretación de significado. En comparación al habla y las imágenes, he expuesto que al nivel comunicacional, la mayor diferencia descansa en el hecho de que las imágenes proveen lo necesario para la articulación de eventos existenciales, más que verídicos, y que por lo tanto, las imágenes no pueden proveernos de proposiciones o enunciados proposicionales; que las imágenes no tienen la capacidad formal de mostrar eventos negativos, y que por lo tanto la dimensión de la verdad o falsedad es una dimensión poco útil para pensar en y sobre las imágenes. He argumentado que los significados implicados e inferidos desde las imágenes no pueden estar en un *continuum* de verdad-mentira, sino en un *continuum* de existe-no existe-no puede existir (es imposible).

Luego señalé que, si el modo en que las imágenes significan es pensado como interaccional o comunicacional, una estrategia interaccional hace posible que cualquier imagen signifique cualquier cosa, mientras que el significado comunicacional es principalmente constituido por una interpretación de la competencia en la presentación de un diálogo entre el evento pictórico y la “realidad” concerniente al acto mismo de estructurar esa realidad.

Ninguna de estas estrategias de interpretación pictórica, me parece, son o pueden ser formalmente encasilladas con la verdad o la falsedad. El habla y el comportamiento verbal, por otro lado, quizá no siempre estén relacionados con la verdad o la falsedad, pero están formal y socialmente diseñados para ello.

Una semiótica de las imágenes, entonces, debe empezar por describir las estructuras por las que la comunicación visual, en sus múltiples códigos y modos, presenta un diálogo único con el mundo.

*Esta traducción fue realizada por Sergio Aguilar Alcalá, dentro del proyecto internacional “Extimacies: Critical Theory from the Global South”, financiado por la Andrew Mellon Grant. Correo de contacto: sergio.aguilaralcala@gmail.com

Referencias de la presentación

- Barthes, R. [1982] (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Berger, G. (2018). “Foreword”. En Ireton, Cherilyn y Posetti, Julie (eds.). *Journalism, ‘Fake News’ & Disinformation. Handbook for Journalism Education and Training* (p. 7-13). París: UNESCO.
- Gross, L. (1981). “Introduction: Sol Worth and the Study of Visual Communication”. En Gross, Larry (ed.). *Studying Visual Communication* (p. 1-36). University of Pennsylvania Press, 1981.

- Lacan, J. [1975] (1988). "Conferencia en Ginebra sobre el síntoma". En *Intervenciones y textos 2* (p. 115-144). Buenos Aires: Manantial.
- Worth, S. (1981). "Pictures Can't Say Ain't". En Gross, Larry (ed.). *Studying Visual Communication* (p. 162-184). University of Pennsylvania Press, 1981.
- Worth, S. & Ruby, J. (1981a). "Appendix. An American Community's Socialization to Pictures: an Ethnography of Visual Communication (a preproposal)". En L. Gross (ed.). *Studying Visual Communication* (p. 200-203). University of Pennsylvania Press.

Referencias de la traducción

- Boas, F. (1955). *Primitive art*. Nueva York: Dover.
- Casey, E. S. (1970). "Truth in art". En *Man and World*, Año 3 (4).
- Chalfen, Richard. (1975). "Cinema naive: a study of home moviemaking as visual communication". En *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. 2: 87-103.
- Chukovsky, Kornei. (1963). *From two to five*. M. Morton (ed.). Berkeley: University of California Press.
- Friedrich, Paul. (1974). "The lexical symbol and its non-arbitrariness". En O. Werner (ed.). *Festschrift in honor of Carl F. Voegelin*.
- Gombrich, E. (1961). *Art and illusion*. Nueva York: Pantheon.
- Gombrich, E. (1963). *Meditations on a hobby horse*. Nueva York: Phaidon.
- Gregory, R. L. (1970). *The intelligent eye*. New York: McGraw-Hill.
- Grice, H. P. (1957). "Meaning". En *The Philosophical Review*. 66:3.
- Gross, L. (1973). *Art as the communication of competence*. En *Social Science Information* 12: 115-41.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. Nueva York: International University Press.
- Metz, C. (1970). *Images et pedagogie*. En *Communications* 15:162-68.
- Morris, C. (1946). *Signs, language and behavior*. New York: Prentice Hall.
- Panofsky, E. (1959). On intentions. En *Problems in aesthetics*, Morris, Weitz (ed.). Nueva York: Macmillan.
- Price, K. B. (1940). "Is there artistic truth?" En *Journal of Philosophy*, 46:285-91.
- Reid, L. A. (1964). "Art, truth, and reality". En *British Journal of Aesthetics*, 4:323-31.
- Urban, W. M. (1939). *Language and reality*. London: Allen and Unwin.
- Worth, S. & Adair, J. (1972). *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Worth, S. & Gross, L. (1974). "Symbolic strategies". En *Journal of Communication*, 24, pg. 27-39.

Ave de paso

Santa Elena, Yucatán, México, 2019

(Primera entrega de la serie)

Inés Cornejo Portugal, Vicente Castellanos Cerda

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

El municipio de Santa Elena en Yucatán, México, cuenta con una población de 5 mil habitantes, mayoritariamente mayahablante. A partir de los años noventa del siglo XX, se ha caracterizado por sus altos niveles de migración hacia los Estados Unidos. Los procesos de comunicación son fundamentales en la interacción familiar para comprender cómo se ponen en juego los lazos de compromiso y paisanaje entre quien se va “allá lejos” y los que se quedan.

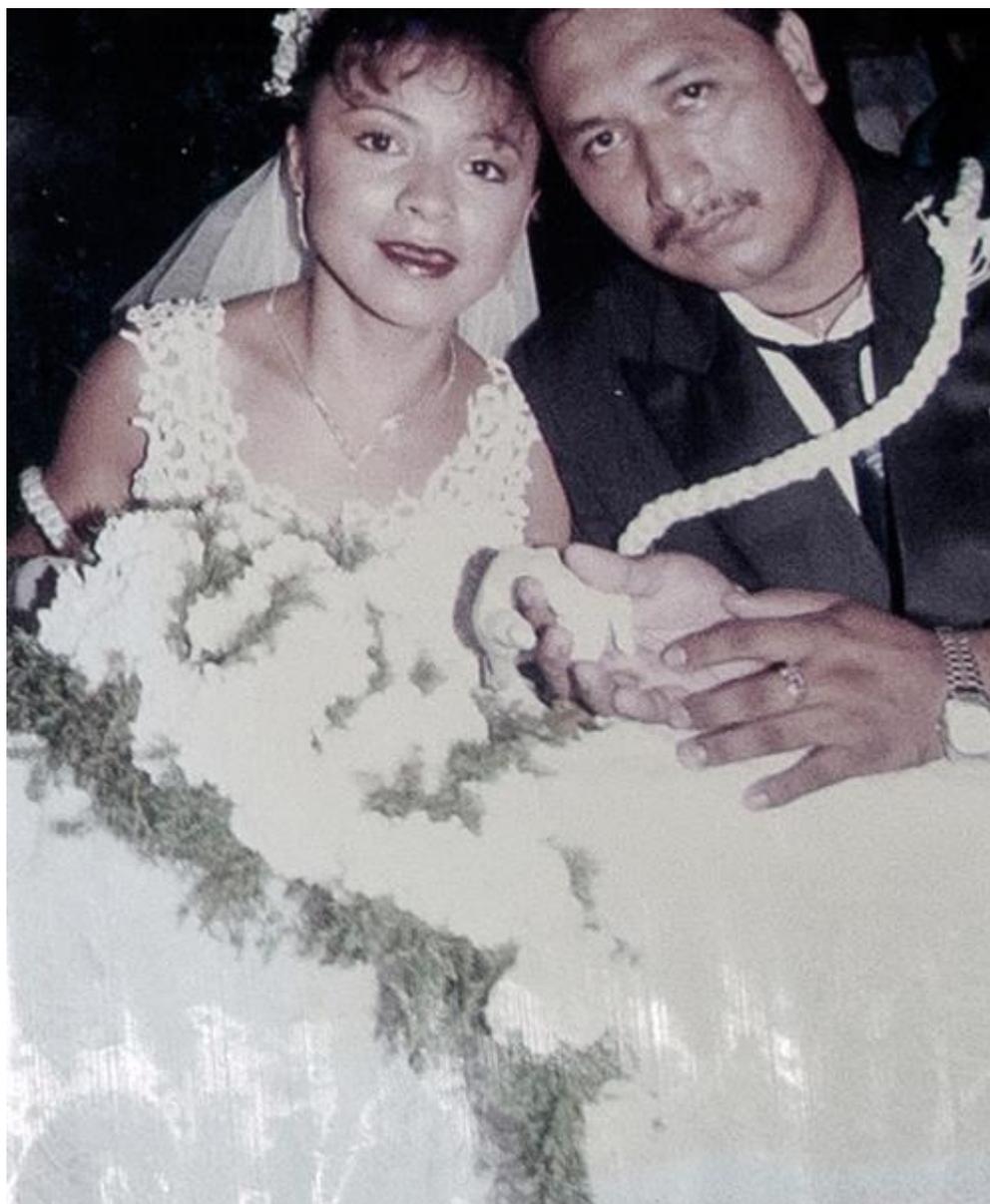
Durante nueve años, el proyecto migratorio de Merli y Wilson fue un conjunto de trayectos de ida y vuelta. Él, con objetivos establecidos, asumió una serie de retos desde que decidió salir de Santa Elena, trabajar en San Francisco en la industria restaurantera y, finalmente, al retornar a su hogar. El proyecto no fue lineal, sino cíclico y, sobre todo, acordado y compartido con la pareja. Fue una decisión que tomó con su esposa para reunir dinero suficiente y para estar juntos. Los 2 mil dólares que él ganaba se los enviaba a Merli para construir su casa. Wilson tiene en la actualidad un negocio de venta de gasolina. Merli comparte con otras mujeres un taller de costura en una cooperativa que crearon gracias al apoyo del gobierno. El proyecto migratorio de esta pareja tuvo éxito.

Inés Cornejo Portugal y Vicente Castellanos Cerda son profesores–investigadores del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México. Autores de artículos científicos sobre interculturalidad y migración, han trabajado por más de una década en la región del sur de Yucatán con una abierta vocación intercultural. El proyecto cuenta con un sitio de investigación: [Matices de la memoria. Migrantes yucatecos retornados](#). También han realizado diversas producciones de comunicación sobre estos temas en forma de documental, series radiofónicas y fotografías.



Santa Elena, Yucatán, México

Imágenes del álbum familiar



“En la pobreza y en la riqueza”



Merli en los primeros años de casada



Wilson ayudante de cocinero en San Francisco

Wilson atiende su negocio



Merli supo administrar el dinero que ganó Wilson en Estados Unidos



Wilson atiende su propio negocio



Wilson quería hacer su vida en Santa Elena

Merli en su taller de costura



Costura vestidos de fiesta



Socias de la cooperativa



El taller de costura



Wilson en la casa donde vivieron sus padres

Representatividad y perspectiva femeninas en el cine contemporáneo

Andrea Contreras Salazar

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: Mientras las actrices se abren un camino cada vez más grande en el mundo del cine, las directoras de largometrajes continúan representando una proporción minúscula dentro de la industria. Este ensayo pone en contraste la representación femenina en productos culturales con la autoría de los mismos para explicar el papel fundamental de la experiencia subjetiva a la hora de narrar perspectivas de la realidad con perspectiva de género.

Abstract: Despite a growing number of female actresses' success it has been hard for female directors to follow suit, still representing a tiny proportion among the industry's pool of directors. This essay puts into perspective women in cultural performances versus cultural authorship of the ouvres, with the aim of explaining the effect of subjective experiences at a time when reality perspectives are narrated with gender perspective.

60

La participación de las mujeres en el cine está en aumento constante. De no haber sido por la emergencia sanitaria, en 2020 hubiésemos sido testigos del estreno en sala de películas con roles protagónicos femeninos de gran producción como *Wonder Woman*, *Mulán* y *Black Widow*, además de *Las Brujas* y *Aves de Presa*, que sí llegaron a debutar. Al igual que estos filmes, 40% de las películas de 2019 cuenta con mujeres como personajes principales, cifra muy cercana al 43% de los protagonistas masculinos. El cine independiente lleva la delantera con 55% de roles protagónicos (Valiente, 2020).

Esto podría llevarnos a pensar que la perspectiva de género está creciendo en el mundo del cine y, con ello, la comunicación de la visión femenina del mundo. No obstante, 34% de los personajes femeninos con diálogo a nivel mundial está todavía muy alejado de 66% de los hombres con ese rol, lo cual origina una interrogante: ¿implica la participación de mujeres en un producto cultural representación e inclusión de perspectivas femeninas?

El universo de los productos culturales

El cine ayuda a construir perspectivas de la realidad tanto como cualquier expresión cultural que contenga una narrativa; y quizá más debido a su carácter audiovisual. Señala Volpi (2007) que la ficción, en cualquiera de sus variantes, es una herramienta que utilizamos para cimentar el “yo”; un simulacro de la realidad: cuando leemos, escuchamos o vemos obras de ficción aprendemos de ellas y utilizamos las problemáticas expuestas para solventar las de nuestra propia vida cotidiana.

En una línea similar, Adela Kohan, citada por Beatriz Romo, afirma que “las situaciones vividas por los personajes pueden ser para ti una advertencia, una revelación, un camino a seguir una herramienta para analizar, si debes cambiar, o un impulso para el cambio y la reconciliación con tu persona” (Furio Alarcón, 2019: 20). ¿Qué sucede entonces cuando la mayoría de las ficciones, incluyendo aquellas que pretenden hablar de lo femenino, están narradas por hombres?

De acuerdo con la *Annenberg Inclusive Initiative* de la Universidad de California del Sur, solo 4.8% de las películas más taquilleras en los últimos 20 años ha sido dirigido por mujeres. Más allá de las causas o soluciones de esta infrarrepresentación, que merecen un escrito aparte, será tema de este ensayo reflexionar sobre las diferencias entre la existencia de personajes femeninos y la óptica de una autora del mismo género.

De acuerdo con Paula Iadevito (2011), los planteamientos feministas han desarrollado dos perspectivas teóricas para estudiar la relación entre el género y el cine: por un lado, están quienes ponen el énfasis en el significado global y creen por tanto que es en el mismo contenido donde se deben reivindicar las demandas feministas y, por el otro, aquellas que consideran que el énfasis debe estar puesto en los procesos y estructuras de producción, en el significante. Sin dejar de lado la trascendencia del fondo de las narrativas, mi enfoque en los siguientes párrafos se orientará a la segunda perspectiva.

El cine y las ideas

En primer lugar, es clave hablar de la importancia del cine en la creación y reproducción de interpretaciones de la realidad. Todo filme, como invención de un autor en sociedad, está plagado de signos y discursos que aparecen en la obra de forma voluntaria o involuntaria: elementos del montaje, diálogos, ideas y encuadres forman una telaraña de símbolos e indicios que denotan las ideas del o la autora acerca del tema abordado.

El proceso de creación, sea este el de cualquier obra, está empapado de experiencias personales, ideas sobre la forma en la cual funciona el mundo y concepciones morales. Desde el momento en el cual un director o directora elige relatar una historia hace un posicionamiento sobre los hechos que son relevantes y, de forma indirecta, sobre aquellos que no lo son tanto. Esta postura se acentúa aún más cuando se elige a los personajes que tendrán voz y a las relaciones que llevarán con el resto. ¿Será cuestión de azar que los personajes con diálogos tiendan a ser masculinos o tendrá que ver con la realidad compartida de sus autores?

Los y las directoras plasman sus creencias, críticas, preocupaciones y prejuicios en cada filme, pero, ¿qué sucede cuando esos mensajes llegan al público? Los largometrajes tienen una propiedad que podría parecer casi contradictoria: nos ayudan a conectar desde la empatía con personas ajenas a nuestros universos de significación y son a la vez una vía para desarrollar y potenciar el “yo” a partir de situaciones hipotéticas. Dicho de otro modo, con el cine conocemos el mundo y nos conocemos también a nosotros mismos.

Las prioridades y deseos del autor se vuelven con la experiencia cinematográfica, por lo menos durante algunos minutos, nuestras prioridades y deseos: las sentimos, las comprendemos y las adaptamos a las propias de forma individual. Como bien explican Bordwell y Thompson (1995), las películas nos permiten anticipar las conclusiones y con ello pensar: cada conflicto presentado es resuelto en la mente del espectador y éste desarrolla una lógica propia gracias a ese proceso derivado de la historia de otros. Conocemos nuevos universos en cada película y con ello formamos y actualizamos ideas sobre el mundo que nos rodea.

Otra cualidad paradójica de las obras cinematográficas es la estrecha relación que mantienen con la ficción y, más aún, con la realidad objetivada de sus usuarios. Roland Barthes llamó por ello a la imagen fílmica una *trampa*: “la imagen me cautiva, me captura [...] lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan

solo la imagen (lo imaginario) está próxima, sola la imagen es real (es capaz de producir el tintineo de la verdad)” (1982:354).

Las historias, así sean de fantasía o ciencia ficción, sientan sus bases en el mundo real: en sus dinámicas de poder, en sus instituciones y sus roles. Del mismo modo, incluso los relatos basados en hechos reales se ven influidos por la subjetividad del autor. A esta línea que no es del todo “real”, en el sentido de que no representa la realidad objetiva, y tampoco termina de ser “ficticia”, Barthes la llama *imaginario*. Es en él que el mundo se expresa a los ojos de otro y es en él que los receptores nos transformamos.

Parafraseando a Volpi (2007), con las historias de otros creamos nuestra propia historia. Lo que ve y experimenta el autor lo afecta, y lo que nosotros vemos en su obra nos afecta. ¿Qué sucede cuando lo que observa un sector de la sociedad es invisibilizado? Se rompe el ciclo, el entramado queda oculto y todo lo que no se ve es como si no existiera

La significación femenina

Durante milenios, las representaciones artísticas y culturales de las mujeres fueron producidas por hombres. *La venus de Milo, El nacimiento de Venus, La Gioconda, Las meninas, La maja desnuda*, la multitud de bailarinas de Degas y las prostitutas de Toulouse-Lautrec tienen algo en común: se trata de obras de arte hechas por hombres que marcaron hitos en la forma de expresar la feminidad.

Con contadas excepciones, las mujeres fueron musas antes que autoras y por lo tanto interpretantes de los estereotipos y roles de género impuestos por otros. La imagen que tenemos hoy en día de la feminidad en la antigüedad, el medievo y los primeros siglos de la modernidad está alimentada principalmente de escritos, pinturas y esculturas realizadas por hombres, lo cual deja un espacio abierto para preguntarnos por sus deseos y por las ideas que ellas mismas tenían sobre su papel en la sociedad.

Si bien varios de estos autores jugaron roles importantes en la deconstrucción de prejuicios de la sexualidad femenina —pensemos en Courbet y *El origen del mundo*—, la subjetividad y las implicaciones de vivir como mujer difícilmente pueden ser objetivadas en un producto si no parten de la experiencia.

Teresa De Lauretis (1992) explica al género como una cualidad subjetiva determinada por la experiencia y la interacción con el mundo simbólico de los sujetos. Para la autora, lo femenino se aprende de discursos, ideologías y representaciones; en el cine, la confluencia de estos dota al género de una identificación que agrupa y define las cualidades bajo las cuales se registrará.

El género, dice por otro lado Judith Butler (2001), es una construcción performativa compuesta por la reproducción ritualizada de convenciones. En otras palabras: toda noción de lo que es femenino y masculino se fabrica a partir de la observación de conductas calificadas de ese modo que se observan, apropian y repiten hasta volverse parte de la norma.

En el mundo contemporáneo, donde el cine juega un rol fundamental en la conformación del yo, varias de esas conductas que edifican nuestra forma de ser mujeres siguen proviniendo de una óptica masculina del mundo. ¿En qué deriva esto? Un estudio de 2010 citado por Beatriz Morales Romo (2015) descubrió que, en 28.5% de las películas realizadas por varones, aparecen personajes femeninos que sufren algún tipo de violencia tratada de forma complaciente; por el contrario, todos los filmes realizados por mujeres rechazaron este tipo de conductas.

La añadidura de imaginarios femeninos, en este sentido, tiene dos consecuencias directas:

1. La visibilización de temas que afectan a las mujeres como la maternidad, la lucha de construcción, la redefinición de identidades y la ausencia de derechos humanos (Morales Romo, 2015).
2. La denuncia y deslegitimación de prácticas invisibilizadas que tienen un efecto negativo en las mujeres.

Sobre esto último, De Lauretis (1992) señala algo interesante: la construcción del nuevo sujeto femenino en el cine suele expresarse de forma lingüística como una destrucción: la de-sexualización, la de-estetización del cuerpo y la de-edipización de las narrativas. Es un apunte a tomar en cuenta porque pone sobre la mesa la forma en la cual la perspectiva de las mujeres no solo considera nuevos temas, sino que se ve obligada a eliminar otros en los cuales fue encasillada previamente.

Para cerrar: ¿qué implica la representación?

Es imprescindible recalcar que, en tanto no haya autoras en el ojo público, la aprehensión de una perspectiva verdaderamente femenina es imposible debido al impedimento de los hombres de comprender de forma íntima las relaciones de poder, los afectos y las nuevas identidades a las cuales las mujeres nos vemos expuestas constantemente.

Si bien los roles protagónicos de actrices cumplen un papel fundamental en la identificación de determinadas narrativas, el entramado de signos que rodea a una película sigue estando a cargo, principalmente, del director. La selección de escenas y la forma de presentar a los personajes son fundamentales para comprender a fondo una narrativa y ese es un papel que solo se puede realizar desde la experiencia intersubjetiva.

En una época en la cual la violencia de género es un problema prioritario, dar voz a las mujeres es una forma de emancipación simbólica que, además, abre la oportunidad de comprender otras perspectivas de la realidad, empatizar con ellas y, quizá, construir de forma colaborativa a partir de lo que vemos.

Fuentes

- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Barcelona: Ediciones Cátedra.
- Bordwell, D y Thompson K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (marzo 1992). *Repensando el cine de mujeres: teoría estética y feminista*. Debate Feminista, Vol. 5. pp. 1-29.
- Furio Alarcón (2019). *El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social*. (Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid) Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/58551/1/T41607.pdf>
- Iadevito, P. (julio-diciembre 2014). *Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación*. Universitas Humanística, Vol. 78. pp 211-237
- Morales de Romo, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. (Tesis de doctorado, Universidad de

Salamanca) Recuperado de:

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128238/DTHE_MoralesRomoB_RolEsg%E9nerocine.pdf?sequence=1

- Smith, S et al. (2020). *Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender & Race/Ethnicity Across 1,300 Top Films from 2007 to 2019*. Recuperado de: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-directors-chair-20200102.pdf>
- Valiente, F. (2020, 13 de febrero). *Hay más mujeres en el cine, pero los hombres dominan en los papeles de liderazgo*. Pauta. Recuperado de: <https://www.pauta.cl/ocio/alza-historica-de-personajes-femeninos-cine-de-grandes-estudios-2019#:~:text=En%202019%20se%20gener%C3%B3%20un,representaron%2046%25%20de%20esta%20categor%C3%ADa>
- Volpi, J. (2007). *Leer la mente*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial México.

Comunicar afectivamente

Un marco para el estudio de los afectos en la comunicación visual

Erick Bernardo Suaste Molina

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: El objetivo del presente ensayo es esbozar un marco teórico para el estudio de los afectos en la comunicación visual, particularmente, en las obras de arte cuyo fundamento es la visualidad, a través del trabajo del filósofo canadiense Brian Massumi. En el estudio de la comunicación visual se han seguido las pautas de la relación entre lenguaje y representación para analizar las formas objetivadas de la cultura, siguiendo la tesis de que el lenguaje es el principio organizador de toda objetivación cultural. Pero en años recientes, un viraje epistemológico sostiene que los afectos y las emociones son el motor de la creación cultural, incluido el lenguaje y sus diversas formas de objetivación. En este cambio, el estudio de los fenómenos visuales no se centra en el producto, sino en el proceso de creación donde se encarnan afectos, fenómenos conformados por afecciones corporales y procesos mentales. Esto conduce a considerar a la comunicación visual como un proceso en transformación. Sus materialidades capturan el afecto, el cual entra en un progreso semántico que conduce a la formación de emociones, entendidas como conceptos.

67

Abstract: The objective of this essay is to outline a theoretical framework for the study of affects in visual communication, specifically, in artworks which foundation is visuality, through the work of Canadian philosopher Brian Massumi. Within the study of visual communication, we have followed the guidelines that form the relation between language and representation, in order to analyze the objectified forms of culture. In recent years, an epistemological turn argues that affects and emotions are the engine of every cultural creation, including language and its divers ways of objectification, where we find visual communication. In this change, the study of visual phenomena does not centers around the products but creation processes in which affects are embodied. We understand affects as phenomena conformed by corporal affections and mental processes. This leads to consider visual communication as a process subjected to becoming and there, its materialities capture affect, which enters in a semantic progression, leading up to the formation of emotions, understood as concepts.

Introducción: reconocer los afectos

En 1944, el filósofo alemán Ernst Cassirer publicó su *Antropología filosófica*, una síntesis de su filosofía de las formas simbólicas que comenzó a trabajar desde 1923. Este proyecto es

ampliamente estudiado entre los teóricos de las ciencias sociales y las humanidades, pues es un punto de referencia para comprender a la actividad simbólica como el eslabón mediador entre la humanidad y la realidad. Cassirer argumenta que nuestra característica sobresaliente y distintiva es nuestra obra, por tanto, existe un sistema de actividades que define al círculo de la humanidad: el lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia.

De entre estas formas, el lenguaje ha sido seleccionado como el principio organizador de la realidad social y cultural. Cassirer explica que “el logos se convierte en principio del universo y en el primer principio del conocimiento humano” (Cassirer, 2016 [1944]: 209). Este mantiene vínculos con el mito, pero también es originador del resto de los fenómenos arquetípicos de la cultura; no obstante, a pesar de que la *palabra* ocupa un lugar central en el mundo humano (tesis que han replicado una diversidad de autores involucrados en la fenomenología, la hermenéutica, la semiótica y la lingüística)¹, Cassirer también explica que la humanidad vive “en medio de emociones, esperanzas y temores”, ilusiones y desilusiones imaginarias, en la mitad de sus fantasías y sueños.

Así, el lenguaje ha sido identificado como la fuente de la razón, pero, primariamente, éste no expresa pensamientos o ideas, sino sentimientos y emociones. Entonces, existe un fenómeno en la ontología de la cultura que precede al lenguaje como principio organizador: los afectos. Según el neurólogo estadounidense Antonio Damasio, los afectos y las emociones son la fuente de toda objetivación cultural, son los detonantes de la creación de procesos sociales y comunicativos. Añade:

En cuanto a la idea, es muy sencilla: no se ha concedido a los sentimientos la importancia que merecen en tanto que factores de motivación y agentes de control y negociación de las empresas culturales humanas. El ser humano se ha distinguido del resto de las especies por haber creado una colección particular de objetos, prácticas e ideas, que colectivamente se conocen como culturas. Dicha colección incluye las artes, la indagación filosófica, los sistemas

¹ Esta idea se corresponde con la tesis del giro lingüístico formulada por Richard Rorty en 1967 con el texto *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*, en el que defiende que el lenguaje determina al pensamiento y la realidad. Tomás Ibañez García (2011) explica que este giro consiste en el desplazamiento de las ideas hacia el estudio de los enunciados lingüísticos, públicos y objetivados para evidenciar su estructura lógica. Esta tesis ha tenido varios desplazamientos; el más importante es la discusión entre el lenguaje como forma de “representar” el mundo y, como apuntó Rorty más tarde, como un medio que ha dejado de ser “espejo” de la realidad. Desde luego, Aristóteles, en *La política* (1988), identificó a la palabra como la principal herramienta para la organización de la vida comunitaria de modo que el lenguaje simbólico es la característica que separa a la humanidad del resto de los animales.

morales y las creencias religiosas, la justicia, la política, las instituciones económicas y la tecnología y la ciencia (Damasio, 2018: 15).²

Esta es una tesis desarrollada dentro de un viraje académico denominado “el giro afectivo” de las ciencias sociales y humanidades. Como giro, se halla precisamente en la producción actual de conocimiento en las universidades; pero ello no quiere decir que sean fenómenos nuevos en la cultura. Es más pertinente decir que ahora la cultura se estudia en esa clave, desde el reconocimiento de los afectos como fuerza originaria de la creación.

Seguiremos esta tesis para abordar cómo el estudio de la comunicación visual y sus conceptos puede concebirse desde la elaboración de afectos. El objetivo del ensayo es realizar una brevísima conceptualización del *afecto* y enmarcar el estudio de los afectos en la cultura visual desde el trabajo del filósofo canadiense Brian Massumi y su concepción de *las artes que acontecen*.

Un viraje hacia los afectos

Existe un debate entre las formas de denominar al giro, es decir, académicos que promulgan este viraje como un giro epistemológico y otros que lo ven como un oportunismo para generar conocimiento “nuevo” en clave de emociones cuando estas son fenómenos antíquisimos. No es nuestra intención abordar el debate aquí; por ahora, basta con decir que entendemos esta forma de producción de saber como una vuelta hacia los afectos en la que éstos tienen un papel primordial sin que esto signifique que el lenguaje y su capacidad organizativa e intelectual desaparezcan. Simplemente, se les otorga *otro* lugar.

Este viraje está intersectado por diferentes disciplinas, entre ellas, las neurociencias, la psicología, la antropología, la sociología, los estudios culturales e, incluso, la biología. Pero en el caso de las ciencias sociales y humanidades, su génesis yace en la discusión de la autonomía del afecto, inaugurado por así decirlo, en 1995, gracias al trabajo del filósofo canadiense Brian Massumi. A su vez, el giro posee fuertes raíces en la filosofía de Baruch Spinoza y en la filosofía de los procesos fundada en el paralelismo entre mente y cuerpo. Para esta concepción, es la mente la que se constituye alrededor del objeto del cuerpo y éste

² Uno de los problemas epistemológicos en este viraje ha sido la diferenciación entre afectos, pasiones, emociones y sentimientos. Estas páginas no abundarán en dicho debate, de modo que sólo entraremos en la definición de dos aspectos que son relativos a las problemáticas de comunicación: el paralelismo entre afecto y emoción, un problema que se ha abordado en el campo de la comunicación con autores como Brian Massumi, de quien hablaremos más adelante.

tiene una forma particular de vivenciar el mundo en el que se desenvuelve y el espacio en que habita (Lara, 2015).

Massumi crea un vocabulario para construir este nuevo paradigma. Entiende por *afecto* una fuerza primaria, no consciente, pre-subjetiva, no significada ni cualificada y que se caracteriza por la intensidad. El receptáculo de este afecto es el cuerpo, al que comprende como una superficie en transformación que adquiere diversas capacidades mientras avanza gracias al movimiento y a la fuerza y no puede ser reducido sólo a *emoción*. El afecto es un *redoble*, una disponibilidad del cuerpo para afectar y ser afectado; ocurre dentro de una experiencia y permanece en la memoria, el deseo y la tendencia a ser o hacer algo (Massumi, 2002).

La anterior es una definición construida con las bases de Spinoza, quien en su *Ética ilustrada según el orden geométrico* (1677), comprende a los afectos como fenómenos complejos conformados por las múltiples afecciones corporales y sus respectivos procesos mentales. Este proceso corporal y mental empuja a actuar al ser, por tanto, el afecto es una acción, una capacidad para disminuir o aumentar nuestras potencias vitales con el objetivo primario de sobrevivir pero también, de expresar y de crear (Spinoza, 2017 [1677]).

Massumi añade que la emoción es la forma en la que la profundidad de la experiencia afectiva continua es registrada personalmente, en un momento dado. Dice el canadiense: el afecto fluye a través de todo y de todas. Nosotros lo subjetivamos en la forma de emociones, que son contenidos subjetivos, arreglos socio-lingüísticos que expresan la calidad de una experiencia personal. Es una intensidad cualificada. El afecto, al entrar en las dimensiones semántica y semióticamente formadas, desarrolla eso que conocemos como emociones (Massumi, 2011).

La filosofía de los procesos y la filosofía activista de Brian Massumi

En el caso de las ciencias sociales y las humanidades, el giro posee bases en la filosofía de los procesos que, desde luego, posee inspiración en Baruch Spinoza y el paralelismo (no división) entre cuerpo y mente. Como recién apuntamos, esta filosofía propone que el conocimiento sucede de forma paralela a los compromisos físicos del cuerpo, el cual, a su vez, no se define por sí solo, sino que encaja en un campo relacional donde afecta a otros. Steven Brown y Paul Stenner afirman que las modificaciones que resultan de esos encuentros pertenecen al

orden de la emoción. Así pues, todo cuerpo posee una potencia relacional, esa capacidad de afectar y ser afectados (Lara, 2015).

Los autores que construyen esta filosofía son Gilles Deleuze, Henri Bergson, Alfred North Whitehead y otros como Félix Guattari, William James, Charles Sanders Peirce, entre otros. Estos teóricos también tienen presencia en el trabajo de Brian Massumi, quien retoma los procesos de la lógica del devenir (aquello en lo que se están *volviendo* las cosas), la potencia (las cosas que un cuerpo es capaz de hacer), lo actual y lo virtual (lo que sucede y lo que aún no sucede pero *podría ser*), la duración de una experiencia y el flujo duracional de los afectos.³

Así pues, dado que la existencia es proceso y no es lineal, sino que está constituida de flujos, ésta es también la forma del pensamiento: inicia en la mitad y genera un torrente de pensamientos que fluyen en distinta dirección, motivados por las diversas afecciones del cuerpo. Con base en esta filosofía de los procesos así como en el empirismo radical de William James (que resalta la primacía de la experiencia) y el pragmatismo de Charles Sanders Peirce, Brian Massumi ha elaborado un paradigma que privilegia los conceptos de expresión, afecto, percepción, poder, intensidad, movimiento, sensación y cambio; todos encarnados en un proceso que él denomina *the thinking feeling*; un proceso corpóreo mental que *ocurre* cuando el ser se transforma en el devenir.⁴

Massumi abre el campo de la política, la comunicación, el arte, la filosofía y los estudios culturales al campo de la relacionalidad, el *being into becoming* (siendo en el devenir o ser-en-transformación), donde un *evento* es un despliegue procesual de las fuerzas de expresión o de experiencia. Caracteriza a este trabajo como una *filosofía activista* en la que la actividad es antes que la sustancia. Su propuesta es que el activismo sensible se abra a otros campos, lo que podríamos denominar *el campo expandido*, y que sea un dominio de creatividad en el que el ser desarrolle su potencialidad vía la relacionalidad.

Su filosofía se basa en el *cambio ocurriendo*, que es el hecho existencial que configura la realidad, la experiencia pura donde las relaciones se *sienten*, poseen una *tendencia* a actuar

³ Una serie de obras clave constituyen este campo filosófico, entre ellas las de Alfred North Whitehead (*Process and reality*, 1929); Henri Bergson (*Materia y memoria*, 1896; *La evolución creadora*, 1907; *La energía espiritual*, 1919). De entre las múltiples obras de Gilles Deleuze y Félix Guattari que son influencia para Massumi, es imprescindible citar *Mil Mesetas* (1972), cuya traducción al mundo anglosajón fue hecha por el filósofo canadiense. En cuanto al pragmatismo, es pertinente referirse a *Ensayos sobre empirismo radical* (1912), de William James, y *La ciencia de la semiótica* (1986), de Charles Sanders Peirce.

⁴ Una obra clave para comprender el proceso del pensar-sentir es *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts* (2011).

sobre algo, a afectar. “La palabra *actividad* no tiene contenido imaginable alguno, salvo estas experiencias de proceso, obstrucción, esfuerzo, empuje, liberación” (Massumi, 2011: 3). El énfasis de la filosofía activista en *lo que acontece* la convierte en una filosofía no objetual.

En este proceso, el afecto yace en una zona indeterminada entre el pensamiento y la acción. Massumi de hecho lo denominó un *tercer estado*, algo en medio que yace en el campo de emergencia determinado por la experiencia, con la salvedad de que se resiste a capturar estructuras de significado. Se implica en todos los modos de experiencia, incluyendo el lenguaje, como una dimensión que acompaña al devenir o transformación.

Brian Massumi y la comunicación

Gracias a las teorías de la intersubjetividad⁵ hemos comprendido a la comunicación como un proceso en el que se comparten marcos de significación o de producción humana de signos. El signo lingüístico, por ejemplo, es parte fundamental de tal elaboración; pero también existen los signos icónicos (aquellos que poseen semejanza de cualidades con sus objetos de referencia), que son constantemente analizados en el estudio de la cultura visual.⁶ No obstante, trabajar con estos términos es acudir a la problemática que encierra el estudio del lenguaje como *representación*, es decir, de su capacidad para captar las cosas del mundo y representarlas, ya sea literalmente (mediante la relación directa entre las palabras y las cosas) o metafóricamente.

Pero el estudio de los afectos sale de esos términos. Los conceptos ya están formados; significan algo para nosotros. El problema con los afectos es que son inasibles, difusos, siempre están en flujo, en proceso de “ser algo”, en potencia. ¿Cómo estudiar algo que está

⁵ En la fenomenología, la intersubjetividad es el intercambio y entendimiento con los demás, basándose en las mutuas experiencias que se obtienen del mundo. Gracias a ese proceso, se construye el fenómeno de la significación (Berger & Luckmann, 2001).

⁶ El concepto de signo lingüístico se recupera de Ferdinand de Saussure (*Curso de lingüística general*, 1916), mientras que el de signo icónico puede hallarse en múltiples referencias, entre las cuales Umberto Eco (*La estructura ausente*, 1968) es una de las más populares. Él recuperó la noción de icono estudiada por el pragmatista Charles Sanders Peirce, quien explicó que en el proceso de semiosis existe una clasificación de los *representámenes* (objeto) que cubre símbolos, iconos e índices. Estos pueden hallarse en el lenguaje escrito u oral, pero también en otros sistemas visuales de significación. Hay en la obra de Peirce una noción que es recuperada por Massumi: la de primeridad, como esa sensación o primera impresión sensorial que genera un signo en un receptor y que, desde la pragmática, explica el funcionamiento de los afectos. Esa primeridad es “cualidad”, por tanto, es una primera impresión afectiva.

en proceso de ser? Para Massumi, existe un registro de intensidad que, según Donovan O. Schaeffer, el filósofo:

correlaciona con el afecto, una zona de posibilidad pura que forma las coordenadas espaciales de la experiencia, pero que, en principio, es indetectable en el registro de la experiencia. No obstante, las intensidades dejan marcas en la forma de `emociones´ cuando escapan del cuerpo, pero no pueden ser nunca conocidos o experimentados en sí mismos (Schaeffer, 2019: 16).

Massumi, como dijimos, replantea el concepto de *evento* como un despliegue procesual de fuerzas de expresión o experiencia. No reimagina modelos de comunicación ya existentes. En opinión de Marnie Ritchie (2018), se enfoca en lo extra-lingüístico, aunque esto último también podría analizarse en los fenómenos visuales ya “terminados”. En cambio, proponemos que su visión se enfoca al estudio de los procesos, pues es en esa actividad donde los afectos están actuando. Existen tres conceptos clave para enmarcar a Massumi en la comunicación: expresión, afecto y percepción. Estos se insertan en una filosofía activa en la que el conocimiento es una apertura procesual donde nos ponemos en relación con otras personas y otros eventos. Para Massumi, los afectos son el registro autónomo del devenir.

Por su parte, la comunicación visual, según José Luis Caivano, es una operación semiótica donde percibimos y reconocemos organizaciones espaciales, lineales, volumétricas e incluso, sonidos que poseen la capacidad de otorgarnos una impresión del orden espacial (Caivano, 2005).⁷ Estas definiciones trabajan con la noción de *representación*, es decir, acuden al lenguaje para analizar aquello ya plasmado, en este caso, en los fenómenos visuales.

No obstante, he ahí un problema que se “menciona” pero no se “trabaja”: el asunto de la percepción sensorial, fenómeno vinculado con la afectividad. En efecto, percibimos con los sentidos. En la teoría del afecto, existe una *percepción de la sensación*, de modo tal que el afecto es lo que permite a un cuerpo ser un sistema abierto, consonante con su virtualidad; es decir, que vive en un continuo potencial para percibir sensaciones y transformarlas progresivamente en objetivaciones (objetos reales, representaciones, conceptos).

Lo anterior es importante pues Massumi propone que *sentir* es un aspecto crucial en los actos de creación. A su vez, trabaja con *la experiencia de actividad*. Somos en tanto *somos activos* y nos insertamos en un devenir donde lo potencial (la posibilidad de ser) se transforma en lo actual (lo que ya es). La propuesta entonces es la siguiente: terminemos con el estudio y análisis de lo ya representado; en cambio, analicemos el proceso, de qué

⁷ Para efectos informativos, aclaramos que la semiótica se entiende como la ciencia que estudia los signos o, de forma más precisa, el estudio de los procesos mediante los cuales algo se utiliza como representación de otra cosa.

modo es sentido y cómo *deviene* la actividad espontánea (Massumi, 2011).⁸ La actividad pura es el devenir; lo actual y lo virtual se “comprimen” en la *ocurrencia*.

Como consecuencia, los afectos no son únicamente estados corporales desligados de sus procesos mentales; también son fenómenos emergentes en un campo relacional y que organizan el mundo, nuestras interacciones e, incluso, significaciones. Son una energía que nos impulsa a construir relaciones con los demás, nos motivan a crear y expresar. Son el origen de la comunicación.⁹ Así pues, solemos ver la cúspide del proceso, el producto de la actividad, el sistema de signos, el discurso, el orden simbólico, lo actual. La forma de analizar el afecto yace en estudiar sus procesos de devenir y en el caso de las artes, el proceso de creación.

El afecto y las artes que acontecen

El arte, explica Cassirer, es una imitación de cosas exteriores; pero, también, una fuente inagotable de goce que puede ser comprendida como una experiencia estética. La creatividad juega un papel importante pues el artista puede “imitar” a los objetos del mundo; más aún, puede falsificar su aspecto. Por ello es que la idea del arte imitativo ha caído en desuso. En cambio, la intuición del artista, la intención creativa, la encarnación material y la energía espiritual toman un lugar central en la comprensión del arte como actividad humana (Cassirer, 2016 [1944]).

El proceso constructivo del arte consiste en la manipulación de ciertas técnicas, el moldeamiento de materiales con el objetivo de expresar determinadas emociones e ideas.

⁸ Los conceptos de actual y virtual aparecen en el trabajo de Gilles Deleuze, quien es una influencia importante para Massumi, además de Henri Bergson, de quien retoma la dinámica del devenir. Massumi se mueve en la línea de pensamiento procesual que inicia “en el medio” y fluye en diferentes direcciones. Por ende, es una forma de comprender el funcionamiento del pensamiento humano en términos de movimiento y flujo, y no en linealidades y estructuras duales, como lo hace, por ejemplo, el dualismo cartesiano que, además, otorga primacía a la razón y desvincula a la mente del cuerpo. En la teoría del afecto, mente y cuerpo son fenómenos procesuales paralelos que sienten y construyen saber.

⁹ Hacemos un apunte necesario acerca de los afectos como energía: esta concepción la retomamos de Spinoza, quien estudió la realidad como existencia efectiva real; cualquier modalidad de realidad se finca, dice, en la materia, que es la misma por doquier y sus expresiones se distinguen modalmente. Pero la materia se modifica; la transformación y el movimiento son parte de su existencia. Según el filósofo, somos materia y tenemos la capacidad de transformarnos vía el movimiento. El movimiento es posible por la energía. De ahí que los afectos sean una energía que nos mueve en diferentes direcciones y nos impulsa a cambiar la materia, de la cual, por supuesto, está hecha la comunicación visual. (Ver Spinoza, 2017 [1677]: 121-166).

Por esa razón, el arte es un proceso de *pensar-sentir*. Dado que se cimienta en diferentes materialidades, adquiere formas singulares. Por ello, una de sus expresiones es visual. No sólo por el hecho de que podamos *percibir con la vista* ciertas obras de arte (entendidas como composiciones materiales afectivas), sino porque, siguiendo las ideas de Caivano, componen figuras volumétricas, espaciales, trazos de líneas, colores, luz y sombra. No todo arte visual es figurativo, no es una mimesis íntegra del mundo, sino trazos de fuerzas, de sensibilidades. Estos elementos actúan como afectos. La percepción es importante porque al momento de *ver*, también apreciamos cosas que, de hecho, *no están*. Esas son *las ideas* que nos provoca el arte como fenómeno visual. Así mismo, todo arte es una experiencia sensorial.

Massumi propuso la noción de las *artes que acontecen* en su libro *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Ocurrent Arts*, publicado en 2011. Siguiendo su idea de que el afecto se registra en un cuerpo y la intensidad es “sentida”, sostenemos que la comunicación visual es más que una operación semiótica donde se perciben representaciones de objetos, espacios o situaciones. Se trata de un acontecimiento, un *evento* posible gracias a los afectos que animan al creador; pero éste, a su vez, elabora afectos que pronto tendrán un impacto en quienes aprecian el evento visual.

En este sentido, si la comunicación es creación y entendimiento, tanto el creador (artista) como la receptora (aquella que aprecia el producto) no están sólo mirando: están *viviendo* el evento gracias a una serie de *afectos* que se hallan en la materialidad de la comunicación visual, ya sea ésta pintura, fotografía, litografía, grabado, escultura e, incluso, producciones audiovisuales como el *performance*, instalaciones de arte inmersivas, el cine y la danza. El artista experimenta el proceso creativo mientras que la receptora *vivencia* el resultado y obtiene sensaciones de la obra; ello le permite realizar un proceso sensorial e interpretativo.

La materialidad es dinámica, es decir, se *encarna* en diferentes elementos (colores, formas, texturas, luces, sombras, huellas de movimientos, trazos, vestuarios, incluso gesticulaciones) que se ensamblan para comunicar una experiencia viva que se encarna en la receptora.¹⁰ Las intensidades son diferentes y se registran en el cuerpo. Una comunicación visual entendida como *evento* puede también definirse como un *mapa sensible* en el que el artista plasma sus sensaciones; la receptora las registra en el cuerpo y siente diversas intensidades, de las

¹⁰ Massumi no emplea la noción de receptor o receptora, pero lo utilizamos como sustituto de espectadora, apreciadora o analista, para enmarcarlo de manera general en el proceso de la comunicación. También es pertinente anotar que, en diferentes investigaciones sobre el afecto, los autores y autoras se dirigen hacia las mujeres como una forma de generar un cambio en el lenguaje y el uso normativo de los grupos nominales masculinos.

cuales, la emoción, ese contenido subjetivo fijado sociolingüísticamente, es el grado más intenso en el que se cualifica el afecto, es decir, hay una progresión semántica del afecto hacia la emoción. Cuando se llega a la emoción, existe un cierre, pues se llega al reino semiótico. Pero no hay cierre de la actividad, pues ésta yace en el devenir.¹¹

El acto de creación es una actividad que *ocurre o acontece*; el afecto es virtual, siempre tiene potencial para crear cosas nuevas, incluyendo conceptos. Las emociones como conceptos son un producto de esa actividad procesual. Como mencionamos hace unos párrafos, el momento cúspide de la creación no es el objeto de análisis de la teoría del afecto; lo es el proceso. La *actividad desnuda (bare activity)* es parte de este proceso, una percepción que se encarna en la piel pero que paralelamente, atraviesa por un proceso mental: el *thinking feeling (pensar-sentir)* es la concreción de la intensidad y la cualificación.

Lo anterior es posible en el *acontecimiento*. La propuesta de Massumi es que este arte activista sensible o *ocurrent art*, ese dominio de creatividad preocupado por el evento, se extienda a otras arenas; es decir, busca entender a la cultura como un campo expandido en el que la creatividad procesual nos da forma y mantiene su potencial para transformarse. Ello es una manera de generar conocimiento nuevo. Entonces, el arte, entendido por Cassirer como una forma simbólica que es producto de la actividad humana, se comprende en este marco como un *evento que acontece*, que es encarnado por el artista y vivenciado por la receptora.

Breve apunte sobre el diagrama: un modo para “captar” el afecto

Sirvan estos breves párrafos sólo para delinear una de las formas en que Massumi propone el estudio del afecto como proceso: el diagrama. Se trata de una técnica de creación y existencia cuyos fundamentos también se hallan en la filosofía de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Michel Foucault. En el arte, se trata de una serie de trazos que “representan” el pensamiento. Claro, aquí hay un conflicto, pues si queremos analizar el proceso, no podemos hablar de representación cuando la comunicación visual aún está por terminarse. Está en proceso de existir, pero no ha culminado su existencia hasta que el artista la complete.

Es difícil asir los afectos. Un modo de analizarlos es captar su “expresión”. Y la expresión yace en lo que conocemos como la materialidad activa de los afectos. Existe un vínculo entre el

¹¹ Massumi encuentra en Deleuze la base para explicar los procesos afectivos de la creación, particularmente en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, escrito por Deleuze en 1981.

pensamiento diagramático (que, valga recordar, Massumi retoma del *rizoma* de Deleuze, ese pensamiento que comienza en el medio y fluye en diversas direcciones) y el diagrama; la relación es de materia con materia; es decir, conecta una imagen con otra. El diagrama captura nuestro sentir y registra diferentes materias de expresión: una línea, un color, un corte o un movimiento. No pensamos la comunicación visual como un producto, la sentimos. Estos elementos son la huella de *la fuerza* que el creador imprime en su trabajo.

Un fenómeno *no es una apariencia o una aparición, en cambio, es un signo, un síntoma que encuentra su significado en la existencia de una fuerza*. Por ejemplo, la madera. Una carpintera que se propone hacer una mesa no elige cualquier pieza de madera. Elige la pieza correcta para la aplicación. Cuando la trabaja, no la despliega indiscriminadamente dentro del plano. Es consciente del grano y es dirigida por este signo. Lo lee y lo interpreta. Lo que ella lee son signos. Los signos son cualidades (color, textura, durabilidad y así sucesivamente). Las cualidades son más que propiedades lógicas o percepciones sensoriales. Envuelven un potencial -la capacidad de ser afectado, o de someterse a una fuerza (...) y la capacidad de afectar, o de liberar una fuerza. (Massumi, 1992: 10).¹²

Massumi escribió lo anterior en *A User's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari* (1992). Ello nos permite elaborar que el *diagrama* es un modo de explorar la composición de un cuerpo al que puedo afectar, pero también puedo ser consumido por él (ser afectado por sus propiedades). Así sucede con la comunicación visual; es necesario analizar paso por paso las cualidades de nuestra imagen, escultura o película. Así, podremos describir el proceso de filmar, de fotografiar, pintar, esculpir, etcétera.¹³

Todo arte, dice Massumi, tiene su técnica y forma de aplicación. He ahí la clave y la posibilidad para desarrollar análisis de la comunicación visual desde este enfoque: el diagrama ofrece un vistazo de las técnicas; por tanto, el estudio será de cómo los afectos se configuran mediante las técnicas propias de cada arte. En el diagrama se encuentra lo virtual, lo potencial, vemos lo que puede llegar a ser. Pero también es posible trazar cambios, transformaciones y bocetos; cambiar herramientas; visualizar las posibilidades. Es una forma de comunicar afectivamente mediante la materia pues, cuando hacemos comunicación visual, no estamos enunciando lingüísticamente. Estamos encarnando un concepto de modo que se pueda *vivenciar*.

¹² La traducción es nuestra. En el original, la cita contiene dos anotaciones. Las cursivas son una cita de Gilles Deleuze (*Shadow of the despot; Nomad thought*, p. 148); otra referencia a Deleuze aparece cuando menciona que los signos son cualidades.

¹³ Brian Massumi publicó en 2019 el libro *Architectures of the Unforeseen. Essays in the Occurrent Arts*, en el cual analiza las obras visuales de tres artistas: Greg Lynn, Rafael Lozano-Hemmer y Simryn Gill, cuyo trabajo se relaciona mediante la arquitectura. El filósofo analiza los procesos con las categorías de fuerza, diseño, composición y relacionalidad, entre otras

El afecto será un nuevo paradigma en la comunicación

Un paradigma no reemplaza a otro, sólo propone nuevos horizontes epistemológicos. Al estudio de las emociones han acudido diversas disciplinas en el intento de quitarles la etiqueta de fenómenos individuales y psicológicos. Más allá de eso, los afectos y las emociones organizan la vida social, cultural y sus diferentes expresiones. La noción de actividad en el arte se puede extender a otras arenas, por ejemplo, la política (aspecto en el que Massumi también ha entrado al definir al afecto como una capacidad que puede aumentar o disminuir potencias, por tanto, ejerce poder). Consideramos que estamos en un momento académico en el que podemos indagar sobre formas de análisis que no recurran a lo ya representado.

Nuestro reto es estudiar *la comunicación en proceso de ser*; no como algo cerrado, sino como posibilidad. La dimensión afectiva de la comunicación no es únicamente la empatía ni la palmada en la espalda para engrandecer el orgullo. Es comprender cómo, desde los afectos, se crean los procesos de significación, se organiza la realidad y se transforma el conocimiento. De ahora en adelante, la comunicación es de afectos.

Fuentes

- Aguiluz Ibargüen, A. (2018). “La filosofía activista y las artes que acontecen”, *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de Arte y Cultura*, Vol. 4, No. 1, pp. 199.238.
- Berger, Peter L., Luckmann, Thomas (2008). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Cactus.
- Bergson, Henri (2012). *La energía espiritual*. Buenos Aires, Cactus.
- Bergson, Henri (2016). *La evolución creadora*. (2ª ed.). Buenos Aires, Cactus.

- Caivano, José Luis (2005). Semiótica, cognición y comunicación visual: los signos básicos que construyen lo visible. *Semiótica de lo visual. Tópicos del seminario*. No. 13, enero-junio de 2005. BUAP, pp. 113-135. ISSN: 1665-1200
- Cassirer, Ernst (2016). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Damasio, Antonio (2019). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. México, Ariel.
- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. España, Arena Libros.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (6ª ed.). España, Pre-Textos.
- Eco, Umberto (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México, De Bolsillo.
- Ibañez García, Tomás (2006). El giro lingüístico. *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. (Lupicinio Iñiguez, ed.). Barcelona, UOC.
- James, William (2020). *Ensayos de empirismo radical*. Buenos Aires, Cactus.
- Lara, Ali (2015). *Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead*. Cinta de Moebio, No. 52. Chile. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/545660>
- Massumi, Brian (1992). *A User's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Massachusetts, The MIT Press.
- Massumi, Brian (1995). The Autonomy of Affect en *Cultural Critique, No. 31. The Politics of Systems and Enviroments, Part II*, pp. 83-109.
- Massumi, Brian (2003). *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*. E.U.A., Duke University Press.
- Massumi, Brian (2011). *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Ocurrent Arts*. Massachusetts, The MIT Press.
- Massumi, Brian (2011). Palabras clave para el afecto. *Un mundo de afectos* en Exit Book. No. 15. España, pp. 22-30.
- Massumi, Brian (2019). *Architectures of the Unforeseen. Essays in the Occurrent Arts*. Estados Unidos, University of Minnessota Press.
- Peirce, Charles S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ritchie, Marnie (2018). *Brian Massumi and Communication*. Oxford Research Encyclopedia of Communication. Londrés, Oxford University Press.
- Rorty, Richard (1990). *El giro lingüístico. Dificultades metafisológicas de la filosofía lingüística*. Barcelona, Paidós.
- Saussure, Ferdinand de (2016). *Curso de lingüística general*. (5ª ed.). México, Fontamara.
- Schaefer, Donovan O. (2019). *The Evolution of Affect Theory*. Reino Unido, Cambridge University Press.

- Spinoza, Baruch (2017). *Ética demostrada según el orden geométrico*. (3ª ed.). Madrid, Alianza Editorial.
- Whitehead, Alfred N. (1978). *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. Estados Unidos, The Free Press.

Mirar y sentir. La estética de la mirada de Diego Lizarazo

Edilberto Afanador y Luis Razgado

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

Resumen: Diego Lizarazo, reconocido por el desarrollo de la *hermenéutica de la imagen*, propone recientemente un giro hacia lo que llama *estética de la mirada*. Se trata del paso de una perspectiva sobre las condiciones de interpretación de la imagen, a una visión sobre las matrices que definen las formas de la mirada. Las relaciones entre poder y técnicas de visualidad que configuran los límites y estructuras sociales de la mirada.

Abstract: Diego Lizarazo, the renowned author of the *hermeneutics of the image*, now proposes an *aesthetic of the gaze*. It is about the passage from a perspective on the conditions of interpretation of the image, to a vision on the matrices that define the forms of the gaze. The relationships between power and visual techniques that configure the limits and social structures of the gaze.

Hermenéuticas de la imagen

81

En su obra, Diego Lizarazo ha explicado la forma en que los procesos de producción de la imagen están predefinidos por las condiciones de interpretación, y las dinámicas de co-creación visual que acarrea¹. Las imágenes dependen de la forma en que las personas, en ciertos contextos socio-culturales, les dan sentido (Pereda, 2013). Las imágenes sagradas o poéticas, por ejemplo, adquieren sentido según las condiciones de los grupos que a ellas se exponen, sus finalidades prácticas y sus esquemas inconscientes de aprehensión. La imagen no es algo en sí mismo. Su ser depende de la forma en que la sociedad las interpreta como ocurre con las imágenes religiosas, las cuales radican más en los rituales y cosmovisiones de las creencias sociales que en alguna propiedad específica de la imagen (Lizarazo, 2002). Eso hace posible, por ejemplo, que una mancha en la corteza de un árbol, que no tiene

¹ Lizarazo obtuvo en el 2005 el “Premio Orlando Fals Borda por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura” de ICONOS (Bogotá- Colombia); en el 2007 el “Premio a las Áreas de Investigación” de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); en el 2008 el “Premio a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” también de la UAM; y en 2009 el “Premio Internacional de Filosofía Estética”.

intrínsecamente ninguna propiedad en común con un ícono religioso del Siglo XVIII, pueda volverse objeto de adoración (Lizarazo, 2004a).

En sus trabajos sobre la recepción infantil de imágenes mediáticas, Lizarazo mostró que los infantes no sólo repiten historias y reproducen personajes del cine o la televisión, sino que la adopción infantil de dichos relatos es una adecuación a sus necesidades de identidad, inclusión y reelaboración experiencial en el contexto del juego (Lizarazo, 2006). Propuso el concepto de *espacio lúdico* para dar cuenta de la capacidad infantil de reconvertir el espacio físico en espacio imaginario mediante el juego ya que permite la reelaboración diegética de las historias mediales (o posmediales). Para Lizarazo el *espacio lúdico* es un territorio pactado de forma implícita entre los participantes del juego, en el que los individuos devienen personajes fantásticos, los objetos se transforman en referencias del relato imaginario y se produce una nueva trama definida por la fantasía.

La tesis de Lizarazo es que el espacio lúdico instituye un territorio en el que los infantes realizan una transformación de sí mismos a través de un *performance*. Ese *performance* transformador es el entorno en que se dan los mejores procesos de aprendizaje. En otros términos: es crucial que los adultos comprendamos que el aprendizaje infantil se produce en la dinámica de estructuración de un espacio lúdico.

Su contraparte será la categoría que Lizarazo crea en su siguiente libro: *La fractura simbólica* (2007), donde analiza el rompimiento de sistemas imaginarios entre los infantes y el mundo adulto; es decir, la manera en que los adultos hacen trizas ese espacio lúdico. En los campos de la familia y de la escuela hay una *incomprensión* de la dinámica lúdico-imaginaria de los infantes, y una violencia adulta para deshacer sus sistemas de imaginación. Los adultos critican la enajenación infantil que ellos mismos propician a la vez que su juicio es incapaz de reconocer las potencialidades plásticas, cognitivas y heurísticas del juego infantil. La conclusión a la que llega es devastadora: niños y niñas *aprenden a pesar de la escuela* y de la indolencia adulta.

En otro contexto, Lizarazo muestra que el videojuego no puede pensarse sólo como un medio de enajenación, pues también es un dispositivo que los usuarios apropian haciendo suyas las historias y los personajes. Muestra que en el juego los usuarios representan sus propias frustraciones y deseos, al igual que abren nuevas formas de aprendizaje (2010).

En el contexto de la sociedad digital hay algo paralelo, y ahora potenciado, porque los infantes y adolescentes pueden producir sus propias imágenes (Lizarazo, 2011). Allí está tanto la apropiación de las imágenes de otros usuarios o medios de comunicación como la fuerza de innovación. Esto en un horizonte de ansiedades adultas expresadas especialmente entre docentes de escuelas secundarias que no logran admitir que, en materia de recursos informáticos y digitales, saben menos que sus alumnos. Un prodigio desperdiciado: alumnos

que podrían enseñar a sus maestros. La escuela resulta así porosa: la atraviesan narrativas, referentes y lógicas descentradas de la sociedad digital, modificando sus prácticas y saberes, sin que los docentes ni las instituciones logren dar cuenta de ello y, menos aún, ponerlas a su disposición en una nueva lógica educativa que habría de fundarse en proyectos de aprendizaje pasionales nacidos de los propios alumnos.

Otros campos abordados por Lizarazo han sido el de la imagen artística de nuestro tiempo, bien sea como una hermenéutica del cine (Lizarazo, 2004b) o una pragmática de la fotografía (Lizarazo, 2008). Destacamos, por ejemplo, la crítica que realiza a la concepción de la postfotografía de Fontcuberta (2015), mostrando las inconsistencias de su concepción, entre otras cosas, porque el autor español supone que toda la fotografía digital de nuestro tiempo es una forma de escritura en la que cada usuario manipularía pixel a pixel la imagen para generarla de cero, cuando, en realidad, el uso social mayoritario es la captura y, en ciertas condiciones, el retocado digital para diversos usos. Fontcuberta confunde el código técnico matriz de la fotografía con el código cultural de su uso.

Lizarazo refuta también la tesis de Fontcuberta según la cual la postfotografía rompe las relaciones entre imagen y memoria de modo que sólo valida un orden instantáneo; algo que también aparece en el trabajo de José Luis Brea (1999). Fontcuberta sintetiza y simboliza tal tesis en la imagen de los replicantes de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), quienes cargan fotos de familia para recordar antepasados que no tuvieron y así tener, mediante la fotografía, una ilusión de lo que no fue. Lizarazo responde:

Si los replicantes requieren de fotografías para construir a partir de ellas una ficción de pasado, un artificio que les permita sustentar una experiencia de sí, aunque no haya acaecido en el tiempo; lo que allí se indica no son sólo las conexiones posibles entre la imagen y la ilusión de tiempo, sino también, y quizás con igual o más fuerza, la necesidad de recuerdo fincada en las imágenes. La necesidad de recuerdo imaginal para la sustentación del sujeto. Dos asuntos resaltan entonces aquí frente a dicha pretensión: que la relación de la memoria con la fotografía no puede simplemente descartarse, no obstante la circunstancia del replicante; y que la imagen fotográfica no se agota solo en la experiencia del replicante (Lizarazo, 2019: 62)².

² Los aportes de Lizarazo desbordan el horizonte de la imagen. Por ejemplo, su ensayo sobre Kafka confronta la ya clásica interpretación de Deleuze-Guattari sobre el escritor checo, mostrando la potencia minadora de una literatura que pone en jaque todos los sueños de arrogancia y autoperpetuación de la modernidad (Lizarazo, 2018a). Igualmente, ofrece interesantes aportaciones en torno a Walter Benjamin (Lizarazo, 2012), Wittgenstein (2017a) o Vattimo (2017b). En un ensayo reciente reflexiona sobre la capacidad de la política contemporánea de generar una maleabilidad en el contrato social y que implica cubrir y descubrir poblaciones enteras según las necesidades del poder; asunto que sincroniza con el planteamiento de Agamben sobre la politización/despolitización del *homo sacer*. Con ello, propone una crítica al poder soberano que no renuncia, como sugiere Agamben, a las posibilidades de aspiración racional del contrato social de la cultura moderna (Lizarazo y Paniagua, 2018c).

La estética de la mirada

En una serie de conferencias impartidas en los últimos cinco años, y en varios artículos que pueden rastrearse desde el 2013, hay una línea nueva: el problema de lo visual se organiza en torno a la cuestión de las formas en que vemos con el concepto de *la mirada*. Con ello trasciende el enfoque hermenéutico hacia una discusión estética en la que se encuentran la sensibilidad, lo político y las técnicas de la visión. Lizarazo busca clarificar la manera en que se relacionan el poder y la técnica en la definición de la sensibilidad y las posibilidades históricas del ver. Entiende la mirada como el proceso anterior y condicionante de las formas concretas en que se gestiona lo visual. La mirada no es el acto concreto de ver, sino el esquema histórico-social que condiciona tales actos: *mirada* refiere entonces al marco social amplio, de carácter histórico, en el que se organiza lo visible, que define los criterios y los parámetros de lo que puede verse y de la manera en que se ve:

La mirada es de esta manera una matriz cultural y social, definida históricamente, pero también definitoria de la historia, en la que se construyen los objetos, las relaciones y las diferencias de valor entre tales objetos a la luz de su posibilidad de ser vistos y de ser invisibles. Es una matriz porque no solo es un horizonte o un campo de delimitación y encuadramiento, es, especialmente, un *sistema de generación*: la mirada engendra formas de ver (Lizarazo, 2020).

84

En su artículo “La mirada humanista como perspectiva del renacimiento” (Lizarazo, 2013) explica que el perspectivismo inaugurado en el Renacimiento definió la manera en que la primera modernidad organizó el campo de lo visible. Pero a diferencia de lo que piensa el célebre historiador del arte Erwin Panofsky (2018), Lizarazo plantea que dicha perspectiva no está fundada en una concepción racionalista matemática del espacio (Giordano Bruno), sino en las categorías del humanismo renacentista que logran sobreponerse a los criterios de la Edad Media. Para Lizarazo, la mirada Renacentista se formula bajo los principios de la autonomía del sujeto (frente a la heteronomía de otros seres) y la transparencia antes que elaborada con criterios ilustrados. La mirada Renacentista experimentará una nueva forma al configurarse en el contexto ilustrado de la modernidad y luego en el mundo industrial y mediático.

En “Poética de lo invisible” (Lizarazo, 2016) elabora con mayor profundidad la noción de mirada, a propósito de su análisis de la obra del fotógrafo ciego Evgen Bavkar. La mirada es una matriz de formas de comprensión y de alcances de lo visible. No es lo visible; no es la captura óptica de lo visible; es aquello que constituye su marco. Lo visible está definido por algo invisible. Por esta razón, clarifica Lizarazo, el fotógrafo ciego *tiene mirada aunque no vea* (Lizarazo, 2016: 5). Ello muestra que la mirada es más amplia que lo visible; que nuestro ver está sometido a los límites que marca la mirada en que habitamos; pero también que

quizás podemos redefinir sus términos. Tres trabajos más desarrollan otros aspectos importantes de la estética de la mirada: sus relaciones con el tiempo, la otredad y el cuerpo.

“Memoria y mirada” (Lizarazo, 2015) aborda las relaciones entre mirada y tiempo, y señala tanto que la mirada es el resultado del hacer del tiempo como que el tiempo es reconocido en una mirada que le otorga una imagen. El objeto de análisis es el conflicto de miradas entre tres perspectivas del pasado sobre el genocidio del pueblo armenio, perpetrado por el imperio turco-otomano a comienzos del Siglo XX, a propósito del filme *Ararat* del realizador egipcio-canadiense Atom Egoyan (2002)³.

En “Señales de una epistemología de la luz” (Lizarazo, 2018b) da cuenta de la obra de los fotógrafos Musuk Nolte, Yael Martínez y Karina Juárez. El concepto desarrollado es el de la imposibilidad de la mirada propia sin la mirada del otro. Ante los recurrentes conflictos de la mirada, el artículo muestra que solo vemos por la relación y las aportaciones de la mirada de los otros. La mirada indígena de los pueblos amazónicos del alto Perú, o la mirada herida de los deudos de los desaparecidos en México a raíz de la “guerra contra el narcotráfico”.

Podemos añadir un artículo más: “El eterno retorno de la violencia en el arte” (Lizarazo, 2017c) en el queda cuenta de la relación de amistad creativa entre Hermann Wallace y Jackie Summel. El primero, preso de por vida de la Penitenciaría del Estado de Luisiana en Estados Unidos; la segunda, una artista de Nueva York que inició correspondencia con quien perteneciera a los Panteras Negras a comienzos de la década de 1970, y por cuya causa fuera encarcelado. El activista negro estuvo 30 años encerrado en confinamiento solitario en una celda de menos de 3 x 2 metros. Jackie Summel, plantea Lizarazo, recibe la mirada de Hermann y construye el proyecto arquitectónico de la casa soñada por una persona en esas condiciones. La imaginación y la creación poéticas como formas de sobreponerse a la condición inhumana. El análisis muestra la forma en que es posible tal transferencia y la fuerza con que el individuo se sobrepone a tan terribles condiciones de opresión.

En “Una mirada que interpela al cuerpo” (Lizarazo, 2017d), a propósito de la obra del pintor irlandés Francis Bacon, esclarece la relación mirada-cuerpo en “las tensiones entre su singularidad cárnica y su necesidad de lenguaje” (Lizarazo, 2017d: 48). La mirada da cuenta del cuerpo a partir de algún lenguaje de la percepción y la representación, pero en la resistencia de dicho cuerpo a la convencionalización “...la lucha con las reglas de la imagen, con las reglas del retrato es ardua, porque el lenguaje no puede eliminarse en su totalidad... Por eso la visibilidad que lucha contra el fondo invisibilizante de lo visible, está a contrapelo, en paralelo: nombrando y no, usando el lenguaje y retirándose” (Lizarazo, 2017d: 50).

³ Véase también su artículo: “La fotografía como existencia” (Lizarazo, 2018d)

El trabajo muestra que la pintura de Bacon esclarece algunas de las condiciones del cuerpo histórico construido por la modernidad:

...el cuerpo que se desfigura, que ha perdido su unidad... que ya no tiene matriz, como la tenía en Miguel Ángel, en Bernini; incluso como la que deviene en el cine o la televisión; ese cuerpo sin matriz no es la excepción, no es la desfiguración del pariente enfermo o que muere como sugiere Kundera... en Bacon es una condición del cuerpo moderno. La dubitación de los límites del ser es la sinestesia de la pérdida de su unidad, y el impacto de sus transfiguraciones (Lizarazo, 2017d: 59).

Apunte final. Más allá del arte

La estética de la mirada no está centrada sólo en problemas del arte; rebasa la visualidad para pensar la forma en que una sociedad organiza y jerarquiza la experiencia vital y las posibilidades de imaginar y pensar de otra manera: “Quizás desde esa lóbrega mirada... [aparece] una vía para repensar la posibilidad del juego entre el vacío y el sentido, ya no en el refugio de una simbólica celeste, al estilo de Corbin o el Círculo de Eranos, sino desde la insistencia de una mirada que encara esta condición interminable, y en ella, insiste, en divisar la posibilidad de la existencia” (Lizarazo, 2017c: 34-35).

En estos términos, podríamos señalar conclusivamente que la estética de la mirada permite reconocer, fundándose en su irrenunciable sensibilidad, no solo la forma en que poder y técnica la delimitan y coartan, sino también las posibilidades creativas que hay en ella. La mirada no responde sólo al pragmatismo utilitario o al racionalismo del conocimiento. También da cuenta de aquella fuerza social que pugna por transformar las referencias y valores de nuestra visualidad.

Fuentes

- Brea, J.L. (1999). “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”. En: *Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica*

de la cultura y el arte contemporáneo, 5. Fontcuberta, J. (2015) *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Lizarazo Arias, D. & Paniagua Guzmán, Y. (2011). *La ansiedad cibernética. Docentes y TIC en la escuela secundaria*. México: UAM- X.
- Lizarazo Arias, D. (2006). *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*. México: SEP.
- Lizarazo Arias, D. (2007). *La dislocación del sentido. Percepción e imaginación docente ante la tele*. México: SEP.
- Lizarazo Arias, D. & Paniagua Guzmán, Y. (2018c). "La sociedad atroz. Violencia y pacto social". En Lizarazo, D. & A. Sánchez (Eds.). *Horrores Estridentes. Arte, violencia y ruina social*, (pp.17-52). México: Gedisa-UAM.
- Lizarazo Arias, D. (2002). "Imagen Sagrada: Sendas de Interpretación". En: *Revista Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, 12, Abril, Año 5.
- Lizarazo Arias, D. (2004a). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- Lizarazo Arias, D. (2004b). *La fruición fílmica. Semiótica y estética de la interpretación cinematográfica*. México: UAM.
- Lizarazo Arias, D. (2008). "El dolor de la luz. Una ética de la realidad". En De la Peña (Ed.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental* (pp. 11-29). México: Siglo XXI.
- Lizarazo Arias, D. (2010). "¿Una pedagogía fantástica?. El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela". En Andión, M., McPhail, E. & Ortega, P. (Eds.) *Comunicación y educación. Enfoques desde la alternatividad* (pp. 167-196). México: UAM- Porrúa.
- Lizarazo Arias, D. (2012). Estética y violencia en la politización del arte de Walter Benjamin. En: Lizarazo, D. y Sánchez, A. (Eds.) *Benjamin y las encrucijadas de la violencia; Dibujar a McLuhan Visualsonointerficialidades* (pp. 141-202). México: Versión-UAM.
- Lizarazo Arias, D. (2013). La mirada humanista como perspectiva del renacimiento. *Revista Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, 39, Junio, Año 24, p.p. 13-38.
- Lizarazo Arias, D. (2015). Memoria y mirada. El sentido del tiempo en *Ararat* de Atom Egoyan. *Theoría. Revista de Colegio de Filosofía, UNAM*, 28, pp. 119-133.
- Lizarazo Arias, D. (2016). Poética de lo invisible. *Reflexiones marginales. Saberes de frontera*, 34. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/poetica-de-lo-invisible>
- Lizarazo Arias, D. (2017a). Wittgenstein, Ludwig. En: A. Polidory & R. Mier (Eds.) *nicht für immer! ¡no para siempre!*. Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana I, (pp.1493- 1501). México: Gedisa-UAM.

- Lizarazo Arias, D. (2017b). Vattimo, Gianni. En: A. Polidory & R. Mier (Eds.) *nicht für immer! ¡no para siempre!*. Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana I, (pp.1453- 1460). México: Gedisa-UAM.
- Lizarazo Arias, D. (2017c). El eterno retorno de la violencia en el arte. En: Sustaita, A., Sánchez Martínez, A. & Lizarazo, D. (Eds.) *Al límite. Estética y ética de la violencia*, (pp.27-58). México: Fontamara.
- Lizarazo Arias, D. (2017d). Una mirada que interpela el cuerpo. La mirada corpórea de Francis Bacon. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 38, abril-octubre, 47-59. Recuperado de: <http://version.xoc.uam.mx/>.
- Lizarazo Arias, D. (2018a). Los signos oscuros de Kafka. En: Lizarazo, D. & Sánchez Martínez, A. (Eds.) *Kafka las escenas de lo humano*, (pp.19-44). México: Siglo XXI.
- Lizarazo Arias, D. (2018b). Señales de una epistemología de la luz. En: Lizarazo, D. & Andi6n, E. (Eds.) *Hermen6utica de la producci6n simb6lica*, México: UAM.
- Lizarazo Arias, D. (2018d). La fotografía como existencia: Apropiaci6n y reinterpretaci6n fotogr6fica. En: Bañuelos, J. & Castellanos, V. (Eds.) *Lo fotogr6fico: entre anal6gico y digital*, (pp. 101-124). Argentina, B6lgica, Espa~a, Finlandia, Italia, Per6: De Signis 28.
- Lizarazo Arias, D. (2019). Delirios postfotogr6ficos. Apuntes cr6ticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso sobre la postfotografía. En: Lizarazo, D., Sustaita, L., S6nchez Mart6nez, A. & Castro, E. (Eds.) *El ojo de orfeo. Visiones contempor6neas de la relaci6n arte-tecnología*, (pp. 36-75). México, Espa~a: Plataforma Editorial Revuelta, Universidad de Guanajuato, Universidad del Pa6s Vasco, UAM, C6tedra Unesco.
- Lizarazo Arias, D. (2020) Conferencia: “La hermen6utica en la disyuntiva del pensamiento contempor6neo”. Universidad Pedag6gica Nacional. México, diciembre de 2020.
- Lizarazo Arias, D. (s/f) *El otro nos mira*. Musuk Nolte. México: myl Arte contempor6neo.
- Panofsky, E. (2018) *La perspectiva como forma simb6lica*. Barcelona: Tusquets.
- Pereda, Carlos (2013). Diego Lizarazo y la cultura de la imagen. En: *La filosofía en M6xico en el siglo XX. Apuntes de un participante* (pp. 246-251). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Scott, R. (1982) *Blade Runner*. Estados Unidos.

La representación de la masculinidad suave en el producto de la máquina mass-mediática: *The Mandalorian*

Viridiana Martínez Marín

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

Resumen: El presente ensayo revisa la representación de la masculinidad, denominada como suave por Steve Neal, en el producto de la máquina mass-mediática *The Mandalorian*. Dentro del género *western*, esta serie subvierte el arquetipo del héroe solitario, con connotaciones machistas, desde su personaje principal: Din Djarin. Además, aborda las relaciones intertextuales del personaje y de las imágenes de esta serie con otros filmes de Hollywood para desarrollar la idea de la deconstrucción de una masculinidad hegemónica hacia una suave. Por último, estudia al personaje y su papel en la identificación narcisista que el espectador puede experimentar.

Abstract: This essay reviews the representation of masculinity called soft by Steve Neal in the product of the mass-media machine *The Mandalorian*, a *western* series that subverts the archetype of the lonely hero with macho connotations from its main character Din Djarin. In addition, the intertextual relationships that the character and the images in this series have with other Hollywood films are addressed to develop the idea of deconstruction of a hegemonic masculinity towards a soft one. Finally, the character and his role in the narcissistic identification that the viewer may feel are studied.

89

*...la máquina mass-mediática navega como un barco ebrio
en el seno de la subjetividad colectiva.
Es a la vez su reflejo y su instancia moldeadora (Guattari, 2015, p.337).*

La oferta de imágenes en movimiento está ampliamente regulada por la *máquina mass-mediática* (Guattari, 2015) que configura las plataformas *streaming* como medios cuyas representaciones operan como instancias moldeadoras que pueden tener efectos en los procesos de construcción de subjetividades. Por ello, se quiere reflexionar en torno a la representación de la masculinidad suave en el caso de *The Mandalorian* y de sus posibles efectos de identificación en el espectador.

Hablar de otras masculinidades en el cine resulta necesario entre las “estrategias de una relación diversa y más igualitaria entre géneros” (Hernández, 2002: 143). La noción de masculinidad suave en *Masculinity as Spectacle* (1983), de Steve Neal, está enmarcada en las nuevas masculinidades que tienen como objetivo cuestionar las prácticas y discursos de la masculinidad hegemónica respaldada por el sistema patriarcal y por algunos arquetipos usados en el cine de Hollywood. La masculinidad hegemónica es un modelo de atribuciones y expectativas sobre el género masculino que, bajo el sistema patriarcal, promueve ideales como el varón heterosexual, proveedor y jefe de familia con amplio control de sus relaciones y emociones. Ello desemboca en prácticas machistas y de dominación, así como en violencia hacia otras mujeres o grupos disidentes. Tal es el caso del *Western*, un género cuyas convenciones formales en cuanto a la construcción y desarrollo del héroe se han asociado con el modelo hegemónico.

En una entrevista con *El País* sobre su libro *La igualdad en rodaje: masculinidades género y cine* (2015), Octavio Salazar Benítez señaló que el *western* corresponde con

un orden cultural que sigue reproduciendo roles y estereotipos, que sigue mostrando la diferenciación jerárquica entre hombres y mujeres, que continúa apostando por una masculinidad hegemónica y que, en gran medida, continúa siendo deudor del binomio hombre activo, sujeto y productor/mujer pasiva, objeto y reproductora (2016, p. 4).

Propongo una relación intertextual de algunas imágenes de la serie *The Mandalorian* con otros filmes de Hollywood para analizar la deconstrucción del arquetipo machista en el género *western* hacia una construcción de masculinidad suave. El personaje principal de la serie es Din Djarin, un caza recompensas intergaláctico que, debido a su credo, porta una armadura que lo cubre de pies a cabeza. En una de sus misiones debe rastrear y entregar un activo. Tras una serie de sucesos y de la develación de que el activo es un niño, su misión se altera porque su credo también fomenta la protección de los huérfanos.

The Mandalorian deviene en *western* si observamos algunos de sus elementos estilísticos. Por ejemplo, el primer capítulo de la serie muestra por primera vez al personaje de Din Djarin (el mandaloriano) de cuerpo completo en el umbral de una puerta; tras él, observamos el paisaje de un campo desértico en el que está nevando. La imagen de una puerta que se abre puede ser entendida como un gesto visual que indica la apertura hacia un universo filmico con una realidad constituida; un umbral que anuncia el traslado espacial que el espectador debe aceptar. Aquí encontramos la primera relación intertextual con *The Searchers* (John Ford, 1956), para abordar la construcción y deconstrucción de la imagen de masculinidad del mandaloriano dentro del género *Western*. Al respecto, Elseasser y Hagener señalan lo siguiente:

El motivo de entrar y salir, de atravesar y cruzar -porque cruzar un umbral siempre implica dejar un espacio y entrar en otro- es central en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, J. Ford, 1956). La película está construida alrededor de una serie de cruces y transgresiones, y en ella se producen constantes desplazamientos, literales y metafóricos: oscila entre la filiación familiar y racial, la naturaleza y la cultura, entre los paisajes salvajes y el jardín, entre las convicciones y las acciones (2015: 51).

Los motivos que los autores señalan en la película de Ford se encuentran también en *The Mandalorian*. El personaje se presenta a punto de cruzar una puerta (Figura 1) en lo que constituye la primera aparición de una de las tantas transgresiones que suceden a lo largo de la narrativa, conectadas con los desplazamientos metafóricos que el personaje experimenta con relación a la naturaleza, la filiación familiar y los paisajes por los que transita.



Figura 1. Arriba: *The Searches* (John Ford, 1956). Abajo: *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019. Disney +)

La puntuación musical es otro de los elementos más representativos que construyen la imagen de masculinidad de Din Djarin en el *western*. La música entra en el momento en que la puerta abre y aparece el personaje. El tema principal del protagonista está compuesto con timbres de instrumentos de viento que evocan el sonido del aire en el desierto y por timbres vibrantes de instrumentos de cuerdas metálicas. Es una mezcla que se relaciona intertextualmente con el sonido de las composiciones de Ennio Moriconne para la “Trilogía del dólar”, dirigida por Sergio Leone, y con una variación final que rememora a la suite compuesta por John Williams para el tema de *Star Wars*. La música actúa en *The Mandalorian* como parte de la experiencia ritual que refuerza el género, tal como Elsie Walker señala en *The Searches*.

En *The Searchers* se reproducen muchas convenciones de puntuación para los *westerns* clásicos. En ese sentido, la música de Steiner se basa directamente en los precedentes de Hollywood, por lo que tiene un valor ideológico ponderado en la tradición cinematográfica estadounidense dominante. La banda sonora también tiene un valor ritual para satisfacer las expectativas y los deseos de la audiencia asociados con la experiencia del género (Walker, 2015: 22).

Elementos como el paisaje y la figura del mandaloriano que se ve en el horizonte, la música principal y la presentación de Din Djarin codifican la experiencia del espectador en el *western*. Ya que se han indicado algunos de los elementos del género, es importante señalar que la imagen de masculinidad en el arquetipo del héroe del *western* clásico se resiste a la filiación familiar, tal como Steve Neal señala en su artículo *Masculinidad como espectáculo* (1983):

Muchos *westerns* concluirán con el héroe vaquero dando la espalda al final feliz (matrimonio), optando en cambio por el tropo narcisista de vagar hacia el atardecer. Neale observa que, en los casos en que el hombre evita el acto de la castración volviendo su espalda al matrimonio y la vida doméstica (Wright y Doughty, 2011: 179).

En *The Mandalorian*, el protagonista representa una subversión al tropo narcisista de la imagen masculina del *western*. En su rol de cazarrecompensas, la afiliación de Din Djarin al bien o al mal es difusa hasta que sucumbe a la sensibilidad y filiación cuando decide adoptar al niño que antes le habían pedido entregar. Este puede ser el principal efecto deconstructivo y no narcisista del protagonista.

Otra relación intertextual en el tema de la masculinidad está en la imagen del padre. Din Djarin adopta al huérfano tal como el Vagabundo (Charlot) de Charles Chaplin hace en *The Kid* (Charles Chaplin, 1921). Charlot no es muy diferente del mandaloriano en su ambigüedad moral al inicio del filme. Cuando ve en el suelo de la calle a un bebé, lo recoge para preguntar si era de alguien. Al no recibir respuesta, intenta abandonarlo hasta que un policía lo asume como el padre del bebé y lo obliga a cargarlo. Luego de una serie de intentos de abandonarlo e, incluso, de plantearse tirarlo por una coladera, el protagonista sucumbe ante la ternura que le causa el niño. También lee una nota que indica que es un huérfano que necesita cuidado. De inmediato, lo asume como hijo suyo.

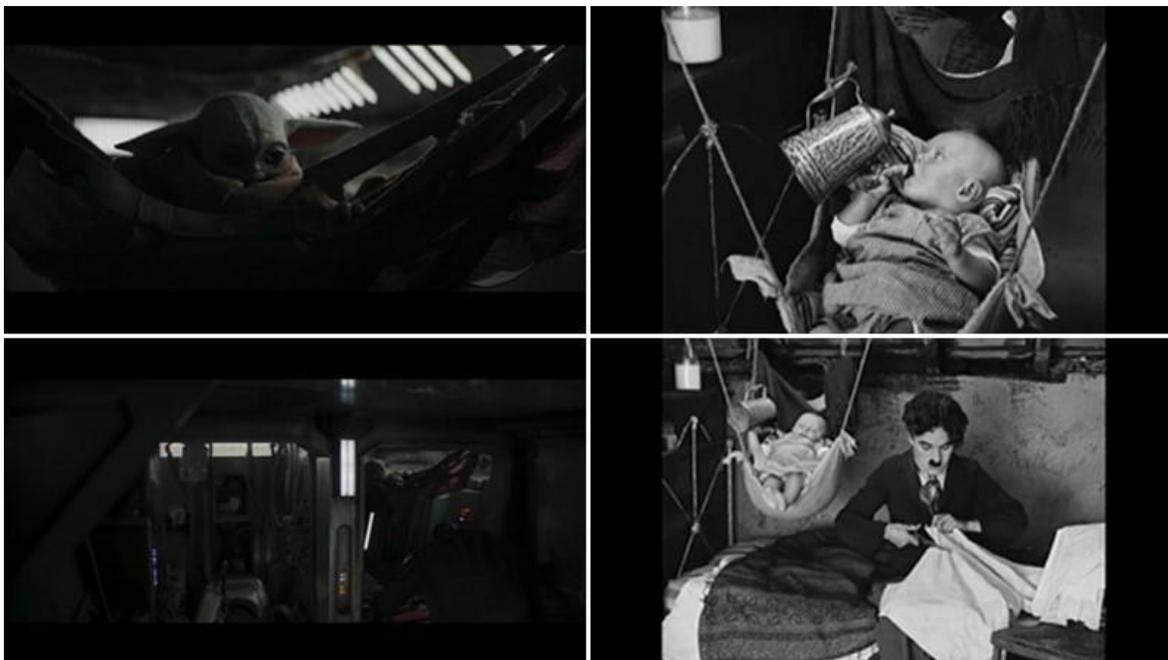


Figura 2. Fotogramas: a la derecha *The Kid* (Charles Chaplin, 1921), a la izquierda *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019, Disney +).

Posteriormente, observamos cómo Charlot le adapta al bebé una amaca sobre su cama. Din Djarin pone una especie de amaca arriba de su cama en el dormitorio de su nave. La relación padre e hijo pequeño es poco tratada en Hollywood debido a las estructuras patriarcales que dictan que en esa edad el niño debe ser cuidado casi exclusivamente por la madre. Tanto la imagen de la paternidad propuesta por Chaplin como la que el mandaloriano representa subvierten la convención *hollywoodense* que establece la representación casi exclusivamente femenina en las labores de cuidado a un bebé para el reestablecimiento del orden patril.

La representación del padre y del hijo pequeño en *The Mandalorian* contribuye a la formación de una masculinidad suave dentro de la máquina mass-media *streaming* puesto que entre los roles de Charles Chaplin y Pedro Pascal como padres adoptivos transcurrieron 98 años. Desde entonces, las imágenes que predominan en contenidos de Hollywood con alta capacidad mediática vinculan las responsabilidades de la esfera doméstica y los cuidados de un bebé con el trabajo femenino.

Esta figuración de masculinidad en *The Mandalorian* puede contribuir a la proyección más constante de una división equitativa del trabajo paterno. El hecho de que Din Djarin esté encarnado dentro del *Western* permite que el arquetipo del héroe narcisista, sin arraigo y, por tanto, sin responsabilidades, se presente de una manera suave. Es un héroe que, amén de la tensión constante entre el narcisismo y la nostalgia, asume sus responsabilidades y enfoca sus habilidades a los cuidados paternos.

La tensión entre dos puntos de atracción, el simbólico (integración social y matrimonio) y el narcisismo nostálgico, genera una división común del héroe del *western* en dos (...). Aquí surgen dos funciones, una de celebración de la resistencia a las normas y responsabilidades sociales, sobre todo las del matrimonio y la familia, la esfera representada por las mujeres (Mulvey en Neal, 1983: 15).

En la citada *The Searchers*, el personaje de Ethan (John Wayne) encarna al héroe clásico del *Western* que se resiste a responsabilidades sociales como las del matrimonio y la familia. Sin embargo, hacia el final de la película existe un atisbo de cambio en el personaje cuando muestra sensibilidad filial al poner a salvo a su sobrina a quien antes había pensado asesinar: “Las tomas finales muestran a Ethan llevando a Debbie a salvo a una casa de amigos de la familia y luego vagando de regreso al desierto solo” (Walker, 2015, p.22). Estas imágenes y los rasgos sensibles del personaje funcionan como apertura del *western* moderno.

El protagonista de *The Mandalorian* se desprende de este rasgo crepuscular, que el personaje de John Wayne marcó al mostrar sensibilidad ante la filiación familiar, y se comunica con otras relaciones intertextuales contemporáneas de la cinematografía que suavizan la presentación hipermasculinizada de las estrellas *hollywoodenses* con exageradas musculaturas de los géneros de acción y del *western* en sus diversas hibridaciones de mediados de la década de 1980.

Junto a los machos musculosos, a mediados de los ochenta comenzaba a aparecer una imagen más suave de masculinidad. En el Reino Unido, esto fue señalado por el icónico póster de Spencer Rowell ‘Man and Baby’. Aquí el macho de buen tono se tranquiliza mientras acuna con cuidado a un bebé pequeño. Al yuxtaponer la masculinidad acentuada del varón adulto con la vulnerabilidad del niño, el significado del cuerpo se transforma del machismo competitivo en uno de refugio y protección. La idea del masculino sensible aparecía en películas populares de los años 80. Tres hombres y un bebé de Leonard Nimoy (1987) documentó el impacto de dejar a un bebé en la puerta de tres solteros confirmados en Nueva York (Wright y Doughty, 2011, p. 171).

Colocada al lado de un niño (figura 3), la imagen de Din Djarin como un hábil guerrero con un cuerpo hiper-atlético idealizado por sus habilidades de destreza funciona como contención de los rasgos de comportamiento dominantes del macho que Wright y Doughty

señalan. El cuerpo del protagonista se presenta, entonces, como un lugar de refugio capaz de dar cuidados al infante. Así subvierte la parte competitiva masculina al presentar actividades que podría y debería realizar cualquier hombre como padre.

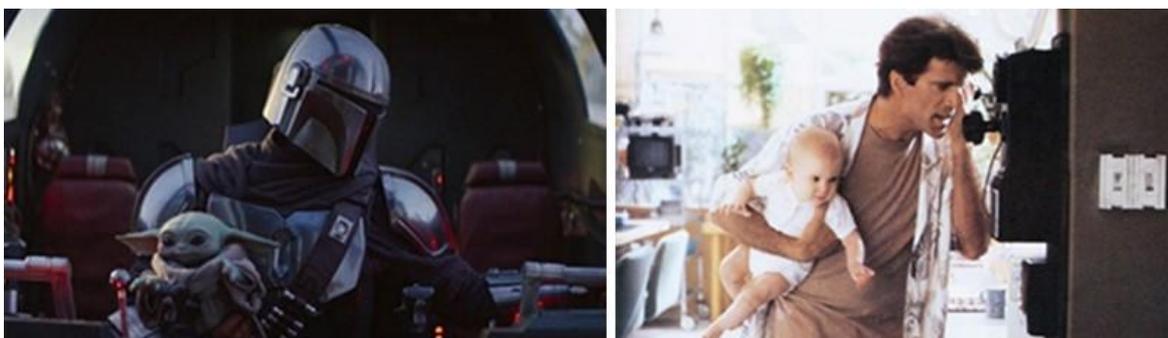


Figura 3. Fotogramas: derecho *The Mandalorian* (Jon Favreau, 2019, Disney +), izquierdo *Tres hombres y un bebé* (Leonard Nimoy, 1987).

En el ya referido artículo *Masculinity as Spectacle*, Steve Neal parte las ideas de Laura Mulvey (1975) sobre el predominio de la mirada masculina en la filmación, la proyección y, por tanto, en la identificación que se le impone al espectador en el cine clásico de Hollywood. Neal habla de una identificación fluida para el espectador femenino, masculino o con otra sexualidad, que puede variar de un personaje a otro y que no es determinada por su sexualidad. Es decir, un espectador masculino puede identificarse con un personaje femenino, puesto que lo que se pone en juego en una película son deseos y el espectador puede reconocer algo de él en el personaje que ve. Esto se denomina como un proceso de identificación narcisista, concepto que Neal retoma de Laura Mulvey para hablar del caso masculino:

A medida que el espectador se identifica con el protagonista masculino principal, proyecta su mirada sobre ese su semejante, su sustituto de la pantalla, de manera que el poder del protagonista masculino al controlar los eventos coincide con el poder activo de la mirada erótica, dando ambos un sentido satisfactorio de omnipotencia. Las características glamorosas de una estrella de cine masculina no son las del objeto erótico de su mirada, sino las del yo ideal más perfecto, más completo y poderoso concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo (Mulvey en Neal, 1983, p. 12).

Neal apunta que, en el proceso de identificación narcisista masculina, el “yo ideal más perfecto” que Mulvey señala, implica características de masculinidad inalcanzables para el espectador, puesto que se privilegia la presentación de la estrella con hiper musculatura, belleza, sentido del control y habilidades hiper-especializadas en relación con las destrezas de su cuerpo, lo que lo hacen parecer inalcanzable, frustrando así el reconocimiento completo del espectador en un personaje: “La construcción de un yo ideal, mientras tanto, es un proceso que implica profundas contradicciones, mientras que el yo ideal puede ser un ‘modelo’ con el que el sujeto se identifica y al que aspira, también puede ser una fuente de nuevas imágenes y sentimientos de castración” (Neale, 1983: 13).

Habría que añadir que las características físicas y virtuosidad en los héroes masculinos del cine clásico se asocian con la blanquitud, como en el caso del rol masculino en *The Searchers*: “John Wayne evocará siempre ciertas ideas de la masculinidad americana, de la política estadounidense y del cine de Hollywood, incluso antes de que sepamos qué papel se le ha asignado en una determinada historia)” (Elsaesser y Hagener, 2015: 52).

Al poseer una armadura que lo cubre de pies a cabeza, incluyendo la totalidad del rostro, el personaje de Din Djarin puede funcionar como un modelo ideal para el proceso de identificación narcisista ya que el espectador no está sujeto a una imagen de cuerpo y rostro definida. Esto indica que el lugar dentro de la armadura podría ocuparlo cualquiera y logra que el sujeto aspire a ese rol o que pueda reconocer la figura de Din Djarin como su semejante.

Puede decirse que la construcción del personaje de Din Djarin facilita la presentación de un “yo ideal” que se basa en sus habilidades de protección paterna más que en su estatus físico de estrella de la máquina *streaming*. Esto se magnifica porque el credo ortodoxo de Din Djarin le impide quitarse el casco frente a otro ser vivo. Lo que conocemos de su cuerpo no es el tono de su musculatura, el color de su piel o los rasgos de su rostro, sino la capacidad de su cuerpo para constituir un sistema de refugio y cuidado de su hijo adoptivo. Con ello termina de formar la masculinidad suave y permite al espectador la posibilidad un proceso de identificación narcisista más placentero ya que no está condicionado al rostro de Pedro Pascal, sino que el placer del espectador se basa en imaginarse a sí mismo vistiendo una armadura similar.

Esta construcción facilitadora del proceso de identificación narcisista se asocia a la voz grave de Din Djarin, que es su característica física más notable. Esta imagen está dirigida al espectador masculino además de que porta mensajes en favor de una representación más equitativa de la paternidad que muestre al padre como parte de las labores de cuidado del hijo. Sin embargo, en diversos momentos de la serie, en las batallas del héroe y los gestos de

protección al niño, la identificación narcisista puede transitar y ser placentera para cualquier espectador debido a la armadura.

El caso de *The Mandalorian* señala la importancia de que, en la circulación de imágenes que produce la máquina mass-mediática del *streaming*, existan representaciones más equitativas de género y acordes con el contexto social puesto que su discurso también puede funcionar como instancia moldeadora en la subjetividad del espectador que se involucra *narcisistamente* con el personaje. El hecho de que la serie se desarrolle dentro del género *western* se vuelve preciso para atender a la deconstrucción de la imagen de la masculinidad hegemónica del héroe en el *western* clásico. Las relaciones intertextuales que las imágenes de Din Djarin tienen con otros filmes de Hollywood que desarrollan una representación más equitativa en el trabajo de los roles paternos, contribuye a la formación de una masculinidad suave y propone una identificación narcisista positiva con los espectadores masculinos en sus funciones y responsabilidades paternas y en la esfera doméstica.

Fuentes

- Elsaesser, T. Hagener, M. (2005). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Etherington-Wright, C. Doughty, R. (2011) *Understanding Film Theory*, London: Palmgrave Macmillan
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?* Buenos Aires: Cactus
- Hernández, Sánchez, E, (2002) Reseña de “Nuevas masculinidades” de Ángeles Carabí y Marta Segarra (eds.). En *Alteridades* (143-146). vol. 12, núm. 23. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, volumen 16 (13). <https://txtmnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf>
- Neal, S, (1983). Masculinity as Spectacle. En Cohan S. Rae Hark I. *Screening the Male: Exploring the Masculinities in Hollywood Cinema* (9-19). Nueva York: Routledge. <http://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/neale-masculinity.pdf>
- Salazar, O. (2016). Masculinidades, género y cine, en *El país*. https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500_145266.html

- Walker, E. (2015) *Understanding soundtracks through film theory*. Oxford: Oxford University Press

La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme

El mito y la comedia en la pintura de Fabián Cháirez

Úrsula Albo Cos, José Luis Sánchez Ramírez
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

Resumen: Los memes son mensajes conformados por imágenes cómicas basadas en una cultura determinada y producen sentidos connotados. A partir de ellos, fue evidente la disputa de sentido y las reacciones dadas en la opinión pública sobre la pintura *La Revolución*, de Fabián Cháirez. La comedia en el meme es una manera de develar los idiolectos con respecto a las masculinidades y a los mitos de Emiliano Zapata como héroe revolucionario que busca corregir lo que se cree está mal para así remitificar o criticar la interpretación de la obra. Repensar a los héroes nacionales y su construcción mítica desde la masculinidad hegemónica nos permitirá comprender la identidad y la dominación violenta sobre lo femenino en la sociedad mexicana.

Abstract: Memes are messages made up of comic images based on certain culture, thus producing connoted meanings. From them, the dispute of meaning and reactions that occurred in public opinion about the painting *La Revolución* by Fabián Cháirez became evident. Therefore, the comedy in memes become a way of revealing the idiolects about masculinities, and Emiliano Zapata myth as a revolutionary hero, seeking to correct what is believed to be wrong or criticize the painting interpretation. Rethinking national heroes and their mythical construction from hegemonic masculinity would allow us to understand identity and the violent domination of the feminine in Mexican society.

El 10 de diciembre de 2019 se manifestó públicamente el descontento de familiares de Emiliano Zapata sobre la exposición de la pintura titulada *La Revolución*, del artista Fabián Cháirez, la cual muestra al héroe de la Revolución Mexicana envuelto en un listón tricolor, con sombrero de charro rosa, zapatillas de tacón y desnudo sobre un caballo blanco con el pene erecto. El grupo de inconformes solicitaba que la pintura se dejara de exhibir en el Palacio de Bellas Artes como parte de la exposición intitulada *Emiliano: Zapata después de Zapata*, pues consideraban “denigrante” presentarlo con atributos femeninos.

En este contexto, hubo una vorágine de memes con respecto a la pugna de sentidos. Esto invita a diversas reflexiones, a partir de la *Retórica de la imagen* (2000) de Roland Barthes, para entender la discusión pública resultante. Ésta, por momentos, parecía difícil de destrabar además de que involucró a la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal. Resulta

pertinente pensar, desde la semiología de la imagen, el contexto cultural, educativo, de género y nacionalista de quienes interpretaban la imagen, así como el uso de la comedia como forma de corregir aquello que algunos consideraban que “estaba mal”.

El personaje de Zapata está rodeado de características establecidas por la colectividad y la historia oficial, y por prácticas sociales específicas a partir de aspectos culturales respecto al género (Bermúdez, 2013). Al sacar al héroe de la interpretación típica del charro mexicano con masculinidad hegemónica, surgió un sentido nuevo que dio lugar a la disputa y a la crítica creativa, ideológica e inagotable. De esta manera, la obra fue correlacionada con otros sistemas connotados, asociados a las masculinidades subordinadas, las cuales insinúan una feminidad insultante (Connell, 1987). A partir de esto, hubo una inquietud social que le añadió a la pintura un valor artístico, cultural y monetario. Ello derivó en la compra de la obra por el catalán Tatxo Benet para que formara parte de su colección de arte controversial conocida como *Censored*.

Los memes permitieron observar y dar un sentido distinto a la pintura original que cuestionó la masculinidad e identidad de uno de los héroes mexicanos. Evidenciaron muchas de las interpretaciones de la pintura que buscaban “corregir”, por medio de la comedia, aquellas connotaciones que fueron dadas a la obra y que ayudaron a fortalecer el mito del personaje histórico e, incluso, añadirle otras características.

El meme como táctica de remitificación

El mito, para Barthes (1999), es un habla, un lenguaje, un sistema de comunicación, un mensaje, un modo de significación, una forma y un valor. Es histórico, se construye de un pasado formado de representaciones. No está definido por la materia de la que se compone ya que se le puede dotar arbitrariamente de características que generan un significado.

Es por eso que los conceptos que conforman al mito no son inamovibles. Por el contrario, tienen dinamismo. Sin embargo, algunas veces se libran ciertas batallas sociales para que esto suceda. La semiología, como disciplina que estudia los sistemas de signos, aporta posibilidades para reflexionar y encontrar las luchas interpretativas de la pintura sobre Zapata a través de los memes que giraban en torno a las masculinidades hegemónicas y subordinadas.

Para Barthes, “el signo está compuesto por un significante y un significado” (1971: 42). El significante es lo denotado; la imagen tal cual la vemos de primera impresión. El significado

es todo lo que le atribuimos a ese elemento que conforma la imagen y su vínculo con el resto de ella. Esta forma de comprender una imagen está determinada por saberes prácticos, estéticos, nacionales y culturales. Es lo connotado; lo dado por el contexto. Significante y significado nunca son independientes; siempre están en correlación uno con el otro, como diría Hjelmslev (1971), en una *relación de solidaridad*.

Las imágenes son imitaciones de la realidad, así que los elementos de los que se conforman no siempre significan lo mismo debido a la heterogeneidad de las sociedades y de sus actores. Las diversas interpretaciones dependen del contexto y de la situación en la que se encuentren estos actores como parte de una cultura.

El meme se ha convertido en una táctica (De Certeau, 2010), entendida como una alternativa de las personas para actuar, de acuerdo con sus posibilidades, lejos del profesionalismo. En el caso del meme, esta opción se encuentra atravesada por el género de la comedia y por la creatividad gracias a la mezcla de imagen-texto. El meme cuenta con posibilidades y características para expresar fácilmente lo políticamente incorrecto al respecto de algún acontecimiento. Siguiendo a Bajtín (2005), este es el tipo de lenguaje en el que se puede decir lo no oficial ya que la comedia usualmente ofrece una visión del mundo y de las relaciones humanas, desde una perspectiva más fresca, a través de la deconstrucción.

Esto tiene un vínculo con la postura de Bergson (2014), quien afirmó que una de las funciones sociales de la risa, generada por la situación cómica, es corregir lo que consideramos como errores con la finalidad de regresar las cosas a su sendero original y predecible. El meme funciona como escaparate para hacer evidente aquellos traspiés mostrados en el ámbito de lo público a través de la expresión libre de lo que determinado grupo social piensa. En el meme podemos encontrar algunas críticas a las disputas de sentido que se dieron sobre las masculinidades con motivo de la obra de Cháirez y que impactaron en las características preconcebidas del macho en el mito del héroe revolucionario.

Disputa de sentido por la pintura

Los descendientes de Emiliano Zapata, junto con la Unión Nacional de Trabajadores Agrícolas (UNTA), expresaron su desacuerdo con la pintura de Fabián Cháirez porque consideraron inadecuada la representación del héroe. Incluso, señalaron que era “denigrante” al ponerle signos de feminidad debido a que, históricamente, Zapata ha sido representado como un hombre viril, de campo, aguerrido y rebelde que lucha sin temor por la revolución, la tierra y las causas justas (idea que se ha mantenido a través del tiempo). Sin embargo, el autor

fortalece y debilita al mismo tiempo esta construcción desde las masculinidades subordinadas que también pueden ser aguerridas y rebeldes, y que pueden luchar por las causas justas.

Para algunos grupos, la obra significó una forma grotesca de representación. Otros la interpretaron como una manera creativa de reconstruir el mito de Zapata pues significaba la resistencia desde la cual se cuestiona a las masculinidades hegemónicas al vincular el legado zapatista con ciertas luchas de la población LGBT+. Hay que recordar que el género se constituye socialmente en contextos culturales específicos hasta conformar el idiolecto de las personas, el cual determina sus creaciones e interpretaciones.

Con la obra de Cháirez se abre una variedad de elementos que integran el mito de Zapata pues la interpretación va más allá de las luchas sociales agrarias. Como se puede ver en los memes que circularon en redes sociodigitales (Figura 1), la pintura en sí misma le da fortaleza al mito al seguir utilizándolo como estandarte de la rebeldía. Aunque pareciera que ambos funcionan en sentido contrario, denuncian la interpretación desde la masculinidad hegemónica y subordinada que se hace de la obra exponiendo los estereotipos construidos.



Figura 1

En los memes de la Figura 1, el texto se asocia con las fotografías y dibujos para criticar la sensibilidad masculina. La primera muestra a un perro dormido que no se inmuta frente a las violaciones, la discriminación y los feminicidios; sin embargo, se despierta cuando muestra a Zapata con tacones. La segunda presenta a Calamardo, de la serie animada *Bob Esponja*, con los ojos cerrados sin dar importancia a que Zapata sea mujeriego y borracho (atributos construidos socialmente y aceptados por el machismo), pero abre los ojos porque considera inconcebible la bisexualidad del revolucionario. La connotación sugiere una sociedad dormida que, al visualizar al héroe con características femeninas, se despierta porque lo considera indignante. Ambos memes son una crítica a la mitificación de Zapata desde su papel hegemónico masculino. Advierten que su remitificación a través de las distintas diversidades de género causa reacciones en cierta comunidad construida desde el machismo.

Ambos memes buscan corregir, a través de la comedia, la reacción de aquellos que se movilizaron para defender el mito del héroe masculino y revolucionario de Zapata, pero que son incapaces de cuestionar las violencias de género que viven las mujeres a causa del poder que se ejerce sobre ellas. Esto como resultado del dominio que se les ha impuesto desde las masculinidades hegemónicas.



Figura 2

Otros memes que circularon aparecen en la Figura 2. El primer ejemplo muestra el texto que dice “Historia Cuarto grado” sobre un marco verde que encuadra a la obra de Cháirez. Es una sátira visual de los libros de texto de Historia de México que imprime y distribuye de manera gratuita la Secretaría de Educación Pública (SEP) para las escuelas primarias a nivel nacional. En la segunda imagen se observa el texto que dice “Zapata”. Arriba hay una silueta del personaje, recuperada de la obra, con un estilo gráfico similar a los íconos del metro de la Ciudad de México. Lo particular de este par de imágenes es que, tanto las portadas de los libros de texto como las estaciones del metro, usualmente muestran personajes, paisajes o momentos representativos de la historia del país que, en el caso de ambos memes, fueron sustituidos por el Zapata feminizado.

Estas imágenes nos invitan a examinar el mito del héroe macho, construido socialmente a partir de una masculinidad hegemónica, como parte de la historia que se enseña a los mexicanos. La burla emana de la significación social que tendría que concebir a un Zapata feminizado; a un héroe asociado a las masculinidades subordinadas. Esto se vuelve problemático para la propia identidad mexicana por lo que surge una necesidad de corregirlo desde la comedia a partir de los memes.

Reflexión final: decir lo que no se puede de manera solemne

105

El meme, a través de la imagen, junto con sus características de comedia, estética y táctica de lo cotidiano (Mandoki, 2001), se ha convertido en una herramienta para corregir las diversas interpretaciones que reciben los mitos de una sociedad determinada, así como los temas sobre los cuales se reflexiona y opina. El conflicto resulta evidente gracias a las numerosas comunidades que dan una reinterpretación a partir de los referentes particulares que tienen para hacerlo.

La disputa de las diversas significaciones de la obra suscitó una multiplicidad de posibilidades de los signos a partir del quehacer de la producción artística de la imagen y de lo social (Mandoki, 2001). A diferencia de la pintura expuesta en Bellas Artes, el meme presenta otra mirada, dada por su comicidad, que lo coloca en el lenguaje no oficial. Asimismo, la distribución a través de mensajería virtual privada, plataformas sociodigitales y medios noticiosos virtuales favorece las posibilidades de decir lo que no se puede de manera solemne. Por lo tanto, el meme tiene la capacidad de remitificar al héroe o de criticar la interpretación de la obra.

El Zapata feminizado de Fabián Cháirez abre y expande sus signos a través de la disputa de sentido. Estos signos chocan, modifican o reafirman la construcción del mito de la masculinidad hegemónica y forman una heterogeneidad para ser interpretados infinitamente a través de los memes. A partir de ellos, es posible descifrar la lucha por mantener o transformar el mito. Cuenta una nueva historia al respecto; es decir, que se modificó el mito a través de la significación del color rosa del sombrero, la zapatilla, la erección del caballo, el listón tricolor y la pose de Zapata; o bien, a partir de las disputas sociales por el sentido de la obra. El mito fue resignificado al tiempo que ciertas características, como la del héroe que lucha por las causas justas, se hacían más fuertes.

Repensar la masculinidad hegemónica en los héroes nacionales resulta interesante para comprender las características de los mitos históricos construidos oficialmente. Esto permitiría evidenciar la identidad del macho y la dominación de lo femenino asociado a masculinidades subordinadas, así como a la mujer. Replantearse los mitos desde una perspectiva de género y de las teorías *queer* podría mostrar las formas de violencia que se viven en la sociedad mexicana contemporánea. Ello invitaría a cuestionar estructuras interiorizadas a partir de la manera en que se cuenta la historia hegemónica de nuestro país.

Fuentes

- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2000). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, H. (2014). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Lectulandia.
- Bermúdez, M. (2013). "Connell y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu" en *Revista Estudios Feministas*, vol. 21, núm. 1, 2013, pp. 283-300.
- Connell, R. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. California: Stanford University Press.
- De Certeau, M. (2010). *La innovación de lo cotidiano 1, Actos de hacer*. México: Ed. Universidad Iberoamericana.

- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Mandoki, K. (2001). “Análisis paralelo en la poética y la prosaica. Un modelo de estética aplicada” en *Aisthesis*, No.34, pp. 15-32.

La fotografía como la evidencia del esto-ha-sido y testigo de la actualidad

Eugenia María Cárdenas Chapa
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, LEÓN

Resumen: El espacio del hogar se ha quedado atrapado en el tiempo, el constante presente, en una realidad limitada por las imágenes que ofrecen los medios y por las que se crean desde lo individual para tornarse colectivas. La fotografía es el único mecanismo capaz de ser testigo de la actualidad; es un presente absoluto, como lo nombraba Roland Barthes: “la evidencia del *esto-ha-sido*”. Por sí sola la fotografía no es capaz de contar toda la verdad, sino apenas un fragmento del momento en que se tomó. Toda realidad está delimitada por los encuadres que se decide mostrar. Esta creación y consumo de imágenes jamás será racional: el encuadre se completa en la medida en que tiene resonancia para el interlocutor. Lo que se necesita ahora es mostrar no solo fragmentos de realidad, sino contextualizar con el todo del cual forman parte para así contrarrestar el efecto de la manipulación forjada por los medios y los propios espectadores ausentes de referentes.

Abstract: The home space has been trapped in time, in the constant present, in a reality limited by the images offered by the media and by those that are created from the individual to become collective. Photography is the only mechanism capable of witnessing the present; as Roland Barthes called it: “the evidence of *this-has-been*”. However, photography by itself is not capable of telling the whole truth but only a fragment of the moment it was taken. All reality is delimited by the frames that it is decided to show. This creation and consumption of images will never be rational: the frame is completed to the extent that it has resonance for the interlocutor. What is needed now is to show not only fragments of reality, but to contextualize them with the whole of which they are part in order to counteract the effect of the manipulation forged by the media and the viewers themselves absent of referents.

Introducción: la cuestión del encuadre

En 2007, una fotografía de Spencer Platt fue galardonada por el World Press Photo como la mejor del año. La imagen retrata a un grupo de jóvenes libaneses circulando en un automóvil convertible ante un fondo de edificios destrozados en Beirut. Algunos medios describieron la imagen como “el disparate de la guerra y del comportamiento de las personas”, e hicieron referencia al contraste entre los jóvenes ricos y su visita a un barrio recién bombardeado.

Pero esa historia no estaba completa. Lo que no describieron los medios es que los jóvenes en realidad llegaban para verificar sus propios hogares después de los bombardeos. La situación detonó en julio de 2006 en medio de los conflictos entre Israel y Líbano. Durante casi cinco semanas, Israel apuntó a esa parte de la ciudad y a otros pueblos del sur de Líbano, en una campaña contra los militantes del Hezbolá. Cuando el fuego cesó, miles de libaneses regresaron a sus hogares. Los jóvenes eran afectados directos, no turistas ocasionales.



Fotografía de Spencer Platt. 2007 Photo Contest, World Press Photo of the Year.

En 2018, la mejor fotografía del año del World Press Photo fue para Ronaldo Schemidt. Muestra a un joven en llamas durante una protesta contra el presidente Nicolás Maduro en Caracas, Venezuela. En los medios se dijo que “se quemó en medio de violentos enfrentamientos con la policía antidisturbios”. Los enfrentamientos fueron reales. Pero la quema del joven José Víctor Salazar Balza fue accidental, debido a la explosión de un tanque de gasolina de una motocicleta.



Fotografía de Ronaldo Schemidt. *Venezuela Crisis. 2018 Photo Contest, World Press Photo of the Year.*

La síntesis de cada una de las fotografías puede encontrarse claramente expuesta en el sitio en línea del World Press Photo. Los hechos no se niegan: en efecto, sucedieron y las fotografías así lo comprueban. Lo que se pone en duda es, sin embargo, el fragmento de la realidad que en fotografía se llama *encuadre*; la selección de los elementos dispuestos en la imagen por la delimitación del visor de la cámara. El encuadre descontextualiza las interpretaciones posteriores que los espectadores atribuyen a las imágenes.

La descontextualización fotográfica

Estas descontextualizaciones fotográficas no son la excepción en una era caracterizada por una nueva realidad que consiste en estar en casa debido a la pandemia por Covid-19, aislados del exterior y sin más referencias que las que vemos a través de las pantallas.

El espacio de nuestro hogar se ha quedado atrapado en el tiempo, el constante presente, que se limita a conocer el mundo exterior por las noticias del día o por la esperanza de un mañana mejor o de una vacuna definitiva. Las historias individuales se convierten en colectivas al compartirlas en las distintas redes sociodigitales. De ahí en más no hay posibilidad de escapar a la colectividad de la que formamos parte.

Según el antropólogo Marc Augé, “el individuo se cree un mundo; cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan” (Augé, 2000: 43). Sin embargo, toda representación del individuo es necesariamente una representación del vínculo social al que pertenece: los individuos no lo son nunca lo bastante como para no situarse respecto al orden que les asigna un lugar físico y, ahora, también virtual. La individualidad absoluta es impensable. No hay pasado ni futuro, solo presente.

Pero si solo hay presente, la fotografía es el único mecanismo capaz de ser testigo de la actualidad. La fotografía es un espectro, una repetición mecánica de la realidad, una intangibilidad vuelta tangible a través de imágenes digitales o impresas. La fotografía es un retorno de la muerte, un *presente absoluto*.

Roland Barthes, en su obra *La Cámara Lúcida*, elaboró un ensayo sobre la fotografía y la nombró como “la evidencia del *esto-ha-sido*”. Con ello se refiere a que la fotografía es una interrupción del tiempo, y lo que se ve en ella es un testimonio de la muerte: algo que en efecto existió, pero que no necesariamente continúa en el presente. En sus palabras: “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2018: 29).

Esta repetición mecánica es innegable. A las fotografías que se muestran en los medios y en las redes les concedemos un elemento de autenticidad, ya que incluso en esta era de manipulación resultan un duplicado de la realidad. En efecto, eso son: realidad. No se puede negar lo que hay en ellas.

Sin embargo, la fotografía por sí sola no construye el hecho, sino el mito de la propia escena. La fotografía no es capaz de contar toda la verdad. Presenta apenas un fragmento del momento en que se tomó. Y, además, ese fragmento está delimitado por lo que el fotógrafo decide incluir en el encuadre.

El encuadre, a su vez, responde a dos realidades: lo que se quiere mostrar y lo que se pretende con lo que se quiere mostrar. Esta elección no solo sucede con las imágenes que se crean, sino también con las que se consumen. El público se ha convertido en una suerte de fotógrafo virtual que escoge fondos para sus videollamadas o que fabrica escenarios para sus publicaciones en redes sociodigitales. El fotógrafo se atiene a la resolución de una

pantalla y ya no solo al visor de su cámara. Constantemente, selecciona y muestra una parte (la que más convenga) de la realidad de la que forma parte.

De lo íntimo a lo público: la fotografía vuelta espectáculo

La fotografía es un espectro vuelto espectáculo, pues existe cierto placer en llevar lo íntimo a lo público. Lo decía Guy Debord en 1967 al referirse a la *sociedad del espectáculo*: aquella en la cual el conocimiento está mediatizado y la falta de cuestionamiento sobre la realidad implica un esfuerzo cognitivo mínimo. Es una especie de voyerismo como si un vecino pasara al frente de una ventana abierta para asomarse por las cortinas transparentes. Las ventanas de los hogares también se han vuelto encuadres para los espectadores.

El hogar constituye la seguridad de lo conocido. La casa es un cuerpo de imágenes que dan razones o ilusiones de estabilidad. Pero, ¿quién puede negar esa seguridad desde afuera? Ya que no se permite ver más que lo que elige el fotógrafo, desde las pantallas o las ventanas. Toda realidad está delimitada por los encuadres que el fotógrafo decide mostrar.

Susan Sontag decía que “hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyerismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos” (Sontag, 2006: 26). Los espectadores están sedientos de observar historias individuales que devinieron colectivas, de encuadrar las escenas elegidas para otros y de establecer un vínculo entre lo que se muestra y la propia historia para dar un sentido al presente. Al eterno presente.

La fotografía tiene el poder de establecer una equivalencia entre el objeto o sujeto que se mira y lo que representa. Pero esa imagen no es idéntica a la realidad, sino solo un duplicado. Las percepciones de dichas imágenes provienen de dimensiones emocionales y afectivas.

Por ello, el consumo y creación de imágenes jamás será racional: el encuadre se completa en la medida en que tiene resonancia en el interlocutor. “No es el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundamental de la Fotografía” (Barthes, 2018: 121).

La ausencia de referentes

Pero, ¿cómo se puede hablar de referencias en una sociedad ausente de ellas, limitada, nuevamente, a los encuadres que les ofrecen las plataformas de *streaming*, los videojuegos en línea o las videollamadas? Existen referentes, pero no conciencia sobre ellos. Existe una verdad aceptada, pero jamás comprobada (en todo caso es verosímil). Y eso genera un pensamiento descontextualizado, desinformado; una sociedad hambrienta de saber pero no de sabiduría. Aparentemente experta, pero no argumentativa; jamás crítica, sí crítica.

Se trata de una especie de retorno a la Edad Media, en la cual permanecemos cegados por una pandemia que no alcanzamos a comprender y atribuimos la salvación a un pensamiento mágico-religioso con la esperanza depositada en unos cuantos testimonios que aseguran que todo es cierto mientras otros tantos lo niegan. Finalmente, ¿qué es cierto? Ni siquiera la fotografía, estandarte antes de la era posmoderna, es capaz de comprobar del todo los hechos. Tal vez la fotografía ya no rememora el pasado, sino lo que se pretende (lo que se dice) que es presente.

La fotografía, tal vez, es también un lugar. Antes la imagen de un mundo cerrado y autosuficiente era necesaria. Ahora los lugares se transforman en sitios de la memoria: la fotografía de lo que ya no se es. “Apenas tenemos tiempo de envejecer un poco que ya nuestro pasado se vuelve historia, que nuestra historia individual pasa a pertenecer a la historia” (Augé, 2000: 33).

Como observadores de historias que no son las propias caemos, muy frecuentemente, en la noción del derecho de opinar sobre todo. Tal vez por ello el encierro causa tanto miedo: en la introspección se hallan los cofres del hogar que no quieren ser descubiertos, el clóset que permanece cerrado, el sótano al cual no quiere bajarse. Lo racional sobre el inconsciente siempre causará ese temor. Sólo se es capaz de observar la historia si se está excluido de ella.

Decía Susan Sontag que “fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse” (Sontag, 2006: 31). Y se viola constantemente porque se encuentra el placer en observar la privacidad que los demás permiten presenciar. Se festeja la vulneración del otro. El consuelo y la intimidad de la casa se abre a cualquiera, aunque se sienta que la casa seguirá siendo el resguardo seguro. Lo de afuera no afectará mientras se mantenga en los límites de los encuadres de las pantallas.

Reflexión final

“Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción), su fuerza, no obstante, es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es más que una contingencia” (Barthes, 2018: 134). Existe cierto alivio en clamar la fotografía como verdad; el tiempo presente se caracteriza por una abundancia de acontecimientos y la incapacidad de elegir o discriminar entre ellos. Por ello, resulta más fácil atenerse a ciertos testimonios, a tener la fotografía que lo compruebe, que a confirmar su veracidad. Se rellena el encuadre con las propias creencias y prejuicios. Sin notarlo, se contribuye a la elaboración y proliferación de las mentiras por aquellos sentimientos que las fotos logran generar.

Es la *sobremodernidad* y la *superabundancia* no sólo de hechos, sino del espacio físico y virtual, y la individualización de referencias. Es el exceso de las imágenes y de su consumo. En palabras de Augé: “La imagen ejerce una influencia y posee un poder que excede en mucho la información de que es portadora” (Augé, 2000: 38).

Si la fotografía es un lenguaje es porque habla a la propia autocomprensión. Cada vez que hace referencia a las propias empatías, la fotografía aclara su condición lingüística. Y si el lenguaje es la fuente principal de transmisión de conocimiento, nos encontramos ante un retroceso de la comunicación humana, del pensamiento estético y crítico, y de la capacidad de raciocinio frente al millar de datos que se reciben diariamente. Es el exceso en su máxima expresión.

La fotografía asusta cuando es pensativa. Lo que se necesita ahora es mostrar no solo fragmentos de realidad, sino contextualizar con el todo del cual forman parte. Lo que se necesita es contrarrestar el efecto de la, llamémosle, manipulación, ya no solo forjada por los medios sino por los propios espectadores que carecen de referentes.

La fotografía no debe ser una especie de anestesia que limite los acontecimientos a ese duplicado de la realidad. El encuadre no debe ser una frontera arbitraria y discontinua dispuesto para la comodidad de quien lo elige y quien lo observa, sino una selección consciente y argumentada.

Si no hay discriminación y crítica ante las imágenes que se crean y consumen, no se podrán generar nuevos referentes que fomenten el pensamiento crítico y estético. Si no hay referentes, no habrá significados puestos en común que permitan la transmisión de

conocimiento. Sin la capacidad de poner en común dichos significados, jamás habrá fotografía y comunicación.

Fuentes

- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida*. Ciudad de México: PAIDÓS.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Sontang, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- World Press Photo. (2007). *Spencer Platt*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31012/1/2007-Spencer-Platt-WY>
- World Press Photo. (2018). *Venezuela Crisis*. [Fotografía]. Recuperado de [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-(1))

La fotografía ante los viejos y nuevos códigos visuales

Verónica Almanza Beltrán

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Resumen: El descubrimiento de la fotografía fue tanto una invención técnica como un nuevo objeto cultural. La evolución de la fotografía modificó la cultura visual que hasta entonces se tenía para producir y crear imágenes. En este ensayo se reflexiona, desde el punto de vista histórico y técnico, sobre los cambios en la cultura visual desde que apareció la fotografía. Primero con un breve recorrido histórico por lo que ha sido la imagen fotográfica, desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX; y luego, apuntando sobre el impacto que la convergencia digital, de las dos primeras décadas del siglo XXI, ha tenido en las nuevas formas de hacer fotografía y en los nuevos códigos visuales.

Abstract: The discovery of photography was both a technical invention and a new cultural object. The evolution of photography modified the visual culture that until then, was used to produce and create images. This essay reflects, from the historical and technical point of view, about the changes in the visual culture since the photography first appeared. First with a brief historical tour of what has been the photographic image, from the 19th century until the end of the 20th century; and later pointing out the impact of digital convergence, in the first two decades of the 21st century, in the new ways of making photography and the new visual codes.

116

A dos décadas del inicio siglo XXI es evidente que la tecnología digital ha impactado en cómo y qué se fotografía. El uso masivo de los dispositivos móviles, dotados de una cámara fotográfica o de ciertas aplicaciones, ha cambiado las prácticas de producción y creación fotográfica. Para las personas, profesionales o no, la fotografía puede ser una práctica rutinaria, un ejercicio identitario o una obligada tarea de posproducción, entre otras.

Desde el siglo XIX, la evolución técnica y conceptual de la fotografía fija ha vivido distintos principios estéticos de creación y momentos de discusión teórica sobre qué es y lo que no es fotografía. Desde 1888, cuando George Eastman introdujo la cámara Kodak a un mercado masivo, la fotografía se domesticó y se amplió la producción fotográfica; pero, a partir de la convergencia tecnológica, la fotografía digital es una práctica sociocultural que ha modificado las ópticas de la cámara misma, los códigos visuales preexistentes y las prácticas fotográficas. Es decir, no sólo se trata de la cuantiosa producción fotográfica, sino de cómo el *hardware* y el *software* han permitido obtener imágenes fotográficas de cualquier espacio, lugar o situación, han reorganizado las estéticas y las narrativas visuales, y han generado nuevas formas de producción, circulación y uso de las imágenes.

El origen

La primera mitad del siglo XIX marcó como pioneros de la fotografía¹ a Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1840-1870). Aunque en agosto de 1839, Daguerre fue quien presentó en Francia, ante los miembros de la Academia de las Ciencias y de la Academia Bellas Artes, el procedimiento llamado daguerrotipo. Para octubre de ese año ya se vendían daguerrotipos en siete países europeos y en Estados Unidos, y el manual se editaba en ocho lenguas (Briggs & Burke, 2006; Sougez, 2007).

La comercialización del daguerrotipo y su inmediata aplicación al retrato constituyó un importante impacto cultural. Por una parte, proliferaron los estudios de retrato y surgieron los fotógrafos aficionados con posibilidades de practicar una costosa actividad. Y, por otra, se generó el debate de si la fotografía imitaría a la pintura o de plano la reemplazaría.

Pronto, “la fotografía fue vista como un acto autónomo que engendraba sus propias reglas y no cabe duda de que vino a perturbar determinadas certezas y costumbres” (Frizot, 2009: 273). Incluso, la fotografía permitió que el retrato, a diferencia de la pintura, fuera barato, rápido y natural, y que surgiera así una nueva costumbre y una industria más. Para 1850 ya había 71 galerías de retratos en Nueva York y algunos fotógrafos exploraban nuevas formas de utilizar el invento y hacer fotografía.

Uno de ellos fue Gaspar Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar, quien, además de retratar personalidades del arte e intelectuales de París, aportó mucho al desarrollo de la fotografía: realizó fotografías desde un globo aéreo, probó la electricidad para la iluminación y fotografió las catacumbas de París. La creciente demanda de retratos provocó que los estudios fueran un lugar con muchos operarios entre fotógrafos, pintores y asistentes. Nadar llegó a tener 50 trabajadores, pintores y retocadores, que hacían un trabajo de intervención al negativo o al positivo, aplicando pigmentos para colorear los retratos o tintas para aumentar el contraste o la nitidez (Sougez, 2007).

Con el retrato fotográfico se experimentaron contenidos y estilos que a veces imitaban a la pintura. Un ejemplo fue el retrato post-mortem, el cual había sido competencia de la pintura;

¹ Se considera que Jonh Frederick William Herschel (1792-1871), científico y amigo de Talbot, fue el creador de la palabra *photography* (fotografía) y de los términos *negativo* y *positivo*. En 1860, al proponer procesos químicos para mejorar los tiempos de exposición, empleó el nombre de *instantánea* (Sougez, 2007).

pero rápidamente fue una práctica fotográfica extendida. Se fotografiaba a los difuntos, sobre todo niños, en el estudio y en el interior de las casas (Sougez, 2007).

El pictorialismo

Dentro del estilo pictórico para hacer fotografía, destacaron dos retratistas: Julia Margaret Cameron (1815-1879) y Lewis Carroll (1832-1898). La primera realizaba retratos de gente famosa, componía en primeros planos y manejaba una iluminación que rompía con los esquemas convencionales del retrato. Igualmente, componía escenas literarias, históricas, mitológicas o alegóricas. Mientras Lewis realizaba casi siempre retratos con niñas con la justificación de que éstas cumplían el ideal de libertad y belleza (Sougez, 2007).

Otros fotógrafos que de inicio fueron pintores y pretendían dotar de un carácter artístico a la fotografía, fueron Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) y Henry Peach Robinson (1830-1901). El primero realizó una fotografía llamada *Los dos caminos de la vida*. Esta es una escena alegórica que, a modo de una pintura del Renacimiento, organizó a 16 actores para hacer un *tableau vivant* (cuadro viviente) y logró una imagen con el ensamble de 30 negativos. En el caso de Robinson, pintor y grabador, para crear la imagen definitiva de la obra *Los últimos instantes*, tomó por separado las fotografías de cada uno de los personajes, de la habitación y del cielo para recortarlas y recomponerlas en la pieza final (Sougez, 2007).

El pictorialismo como movimiento fotográfico abrió nuevos debates sobre qué debía prevalecer en la fotografía: la verdad o la belleza. Se cuestionó si la fotografía era un arte, pues mediaba en la creación una máquina, la cámara, que produce fotografías. Para los pictorialistas, el modo de reivindicar a la fotografía era acercarse a las antiguas formas artísticas (Rouillé, 2017).

El pictorialismo compartió con el impresionismo, como movimiento artístico, ciertos aspectos: la imprecisión, el simbolismo, la subjetividad, el inconsciente, la imaginación, el efecto desenfocado (*flou*) y la invención de nuevos procedimientos. También hubo coincidencias en los temas: el cuerpo, el simbolismo, las vistas exteriores, los campos, los espacios urbanos y las condiciones atmosféricas especiales como lluvia, nieve, viento o niebla (Sougez, 2007).

Photo Succesion y las vanguardias

Alfred Stieglitz (1864-1946) fue figura clave para legitimar a la fotografía como un nuevo medio. Como fundador del movimiento Photo Succesion logró dar impulso a los procedimientos meramente fotográficos. Junto con Edward Steichen² (1879-1973), Stieglitz buscó que la fotografía creara su propia estética alejada de la imitación de otras artes o de la tradición visual clásica.

En Photo Succesion, una parte de los fotógrafos continúa haciendo fotografía experimental con materiales y procedimientos pictóricos (cianotipo, carbones, gomas, huecograbado, gomas bicromatadas, efectos de *flo* y otros), pero otra parte se orienta a realizar fotografía sin manipulaciones. El fotógrafo, con su cámara, construye nuevas formas de composición, en los escenarios y espacios del mundo moderno, siempre con el propósito de hacer un registro lo más apegado a la reproducción real (Sougez, 2007).

Las vanguardias desempeñaron un papel importante en los cambios de percepción sobre el valor artístico de la fotografía. El término vanguardia ya se utilizaba en otros periodos de la historia del arte para señalar a aquellos creadores y grupos que asumen un nuevo lenguaje y técnica expresiva frente a las normas estéticas establecidas en alguna disciplina artística; pero en el caso de la historia del arte del siglo XX, el término de vanguardia se refería a los grupos y movimientos surgidos del periodo de entreguerras. La vanguardia se expresó en corrientes como el surrealismo, expresionismo, impresionismo y cubismo, entre otros. No obstante, las corrientes de mayor impacto en la fotografía fueron el futurismo, el vorticism, el dadaísmo, el constructivismo, la Bauhaus y el surrealismo (Gompertz W., 2012; Sougez, 2007).

El trabajo de los fotógrafos vanguardistas estaba encaminado a distanciarse de la fotografía mimética. El propósito era explorar y experimentar diversas técnicas y formas de expresión tales como el fotomontaje, el fotocollage, las composiciones geométricas, las representaciones simbólicas, el ilusionismo, el interior de los objetos orgánicos e inorgánicos y la representación de la experiencia onírica para expresar así inquietudes sociales, políticas y poéticas. Los fotógrafos vanguardistas utilizaban distintos recursos: apropiación de las imágenes de otros fotógrafos, manipulación de negativos, enfoque, desenfoco, sobreexposición, subexposición, sobreimpresiones, exposiciones múltiples, combinaciones tipográficas, recortes, captura del movimiento y el uso de luz infrarroja. También inventaban

² Edward Steichen, después de la Segunda Guerra Mundial, fue nombrado director de fotografía del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. En 1955, realizó la más grande exposición hasta entonces: *The Family of Man* incluyó 37 países, 503 imágenes y 273 fotógrafos durante 8 años (Reyero, 2016).

técnicas como la solarización, los rayogramas, los fotogramas y los pictogramas, entre muchas otras (Sougez, 2007).

En 1923, en Alemania, el arquitecto Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969) fundó la escuela de arte, diseño y arquitectura Bauhaus. Bajo el principio de unir técnica y arte, la Bauhaus fue un espacio muy importante para la experimentación y enseñanza de la fotografía. Como fue clausurada en 1931, debido a la persecución nazi, profesores y artistas se trasladaron a Estados Unidos para continuar con su trabajo experimental (Sougez, 2007). En el campo de la fotografía, el principal promotor fue Lázlo Moholy Nagy (1845-1946).

Del trabajo y las experimentaciones con fotogramas del fotógrafo húngaro Lázlo Moholy surgió, al mismo tiempo que en Alemania, la Nueva Visión. En 1925, ésta era concebida como la fotografía de los artistas. La Nueva Visión, más que nuevas técnicas, experimentó con la perspectiva para construir nuevas estéticas. La Nueva Visión pretendía jugar con el punto de vista y con las vistas oblicuas o descentradas, picadas y contrapicadas. Hizo tomas aéreas y creó composiciones geométricas sin dirección o sin eje.

Posteriormente, la Nueva Objetividad fue complemento de la Nueva Visión, pero reivindicó el criterio de la no manipulación para expresar la realidad y trabajó sobre la nitidez y la utilización de la luz para capturar texturas. La fotografía de la Nueva Objetividad pretendió constituir una práctica artística autónoma con sus propias leyes de composición e iluminación, con encuadres sorprendentes, con el logro de contrastes en las formas y tonos, con planos en picada y contrapicada, con la búsqueda de ángulos y con la nitidez de la reproducción de detalles que permitan observar aspectos inéditos de las cosas (Rouillé, 2017; Sougez, 2007).

La escuela Düsseldorf

En la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf (1970-1980), Hilla Becher y Bernd Becher desempeñaron un trabajo pedagógico relevante y por ello son considerados como la madre y el padre de la fotografía contemporánea. Con la idea de realizar el inventario del mundo, a partir de 1959, el matrimonio comenzó a fotografiar construcciones industriales como altos hornos, silos, depósitos de agua y otras arquitecturas (Sougez, 2007).

La propuesta estética de los Becher era establecer un cruce entre la serie, la neutralidad y la fotografía sin composición. Es decir, era una serie porque se trataba de un trabajo fotográfico no acabado; era neutral porque las tomas se capturaban de un modo sistemático, siempre

en blanco y negro, bajo similares condiciones climáticas y, por lo tanto, similares condiciones de luz; y era fotografía sin composición porque en el encuadre, la arquitectura siempre se ponía en el centro y en un plano frontal (Rouillé, 2017).

Los Becher fueron influyentes en la formación de fotógrafos que hoy se consideran artistas de la época contemporánea. Uno de ellos es Andreas Gursky, fotógrafo alemán, quien fue alumno de dicha escuela. Actualmente, él hace uso de la tecnología digital, procesa el color de las imágenes y realiza grandes impresiones de paisajes monumentales como construcciones urbanas, pistas, aeropuertos o carreteras.

La fotografía documental

La fotografía que cumplía estrictamente con la función de registro de la realidad se le nombró fotografía documental y era la que usaba la prensa gráfica. Sin embargo, ésta también ha experimentado distintos códigos de composición visual. Un ejemplo, histórico y técnico, fue el trabajo del fotógrafo Henry Cartier Bresson (1908-2004), quien documentó hechos y acontecimientos; pero su pasión por la geometría le procuró elementos y recursos creativos para la composición fotográfica (Rouillé, 2017) más allá del registro del acontecimiento.

La cámara fotográfica sugirió, desde sus inicios, que ésta servía para hacer un registro de información según las condiciones lumínicas y el dominio técnico del operador. De esa concepción, durante mucho tiempo, permaneció la idea de que la cámara no miente y que la fotografía es una evidencia. Sabemos que no es así y precisamente esta revisión histórica da cuenta de cómo las técnicas utilizadas para crear imágenes fotográficas fueron resultado de diversos procesos de experimentación. Ahora, con la llegada de la tecnología digital, simplemente se ha hecho más evidente la manipulación que opera en las imágenes fotográficas (Fontcuberta, 2016).

La fotografía digital

La fotografía digital no sólo se refiere a producir una imagen con un dispositivo electrónico-digital, sea con una cámara independiente o con la de un dispositivo móvil, sino también al

procesamiento de datos para generar una imagen autónoma o una imagen resultante de la fusión de varias imágenes. Convertir el texto, los números, el sonido o la imagen en datos fue resultado del desarrollo de la tecnología digital e impactó sobre los medios de comunicación, la convergencia e internet. Con ello, la tecnología digital permitió tanto la abundancia y diversidad de imágenes fotográficas como la circulación de las mismas.

El teléfono celular es la máxima expresión de la convergencia digital y su continuo desarrollo lo hace, en sí mismo, un objeto de estudio importante. No hace mucho los teléfonos estaban dotados de una sola cámara; hoy, los dispositivos llegan a tener cuatro cámaras fotográficas: una frontal y tres posteriores. Pero, además de producir fotos, el acceso a internet con un dispositivo móvil ha facilitado la circulación y consumo masivo de imágenes.

A diferencia de cómo el desarrollo de los aparatos se ha orientado para que sirvan a las personas y faciliten su trabajo; la cámara —incluida o no en el teléfono— ha dado trabajo a la humanidad en el arte de producir, procesar y abastecer símbolos traducidos en imágenes (Flusser, 1990). La cámara es un objeto cultural y un objeto de consumo, y, aunque lo importante no es el aparato, sí existe una mediación cultural de lo que se realiza con ella (Martín-Barbero, 1987). En tanto que la cámara produce imágenes en espacios y lógicas simbólicas, en un momento histórico determinado, el proceso de producción fotográfica es una mediación intelectual y sensible con el mundo físico y social.

La tecnología no sólo remite al aparato, sino a los nuevos modos de percepción y lenguajes. Es decir, la percepción implica nuevas sensibilidades para capturar puntos de vista exclusivos de un teléfono, un telefoto, un dron o una cámara de acción, por mencionar algunos. El lenguaje es entendido como el conjunto de nuevas escrituras visuales que pueden ser descriptivas, presenciales, narrativas o simbólicas para hacer visible el todo. Para Baudrillard (2003), la cámara digital se ha convertido en uno de los objetos técnicos de la vida cotidiana. Éstos no sólo se definen por su función, sino por las implicaciones de las estructuras mentales y culturales de los usuarios según el uso particular que le dan. De ese modo, la captura, el procesamiento y la conectividad abrieron posibilidades para modificar las prácticas fotográficas.

Por ejemplo, mental y culturalmente, los fotógrafos se dan el permiso para producir imágenes resultantes del reciclaje, la redistribución, la mezcla y la apropiación (Canclini & Villoro, 2013). El diseño de programas informáticos que incluyen las cámaras digitales y los teléfonos hace que el usuario amateur pueda acceder a recursos técnicos importantes de creación automatizada: estéticas preconstruidas, filtros, viñetado, color, alto contraste, saturación, *crossprocess*, realidad aumentada, etcétera. Sin duda, las opciones automáticas de postprocesamiento amplían la experiencia social de la fotografía.

Finalmente, la noción de fotografía ya no se explica sólo con su etimología de *foto* (luz) y *grafía* (escritura), traducida a técnica y arte de escribir y dibujar con luz. Reconocemos que la fotografía es un medio, una industria y una actividad creadora. La complejidad de lo que ha sido y es hoy nos permite valorar cómo ha dado sentido a la vida, a la vida cotidiana y a las formas de comunicación. Y, ojalá, los recursos técnicos o creativos —como la hibridación, el collage, el montaje, los mosaicos, el artificio, las metáforas, la fusión, la yuxtaposición, el reencuadre, los ajustes de color o tono, las perspectivas, la distorsión, las geometrías y otros— sean oportunidades para la expresión y para la construcción de discursos visuales críticos y propositivos, con imágenes informativas e improbables, capaces de hacer una llamada de atención o mostrar puntos de vista distintos.

Fuentes

- Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Briggs & Burke (2006). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. México: Taurus.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la Fotografía*. México: Trillas-Sigma.
- Fontcuberta, J. (2016). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Serieve.
- García Canclini, & Villoro (2013). *Creatividad Redistribuida*. México: Siglo XXI.
- Gompertz, W. (2012). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. México: Taurus.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Reyero, L. (2016). *The Family of Man*. Recuperado de Laura Reyero. Motion and graphic designer: <http://www.laurareyero.com/the-family-of-man/>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Sougez, M.L. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid, España: Manuales Arte Cátedra

Miradas en resistencia: movilización social y cultura visual

Caso de estudio: fotografía de la revuelta de 2019 en Ecuador del fotógrafo David Díaz

Karolina Romero Albán

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

Resumen: El presente trabajo propone un análisis de la fotografía de una mujer indígena en la revuelta popular de octubre de 2019 en Quito, del fotógrafo David Díaz, a partir de los usos sociales que emergen a través de su apropiación y circulación masiva, “viralización”, en las redes sociales digitales. En la segunda parte, se plantea pensar la relación entre la fotografía, las miradas y su dimensión histórica en la cultura visual contemporánea.

Abstract: This paper analyzes the photograph of an indigenous woman in protests in Quito, in October 2019 by photographer David Díaz, based on social uses that emerge through its appropriation and mass circulation, “viralization”, on digital social media. In the second part, it is proposed to think about the relationship between photo, gaze and its historical dimension in contemporary visual culture.

124

El objetivo del presente trabajo es indagar en la construcción del campo de lo visual mediante el análisis de una fotografía que tuvo una amplia circulación y *viralización*, a través de las redes sociodigitales, en el contexto de movilización social ocurrido en octubre de 2019 en Ecuador. La [fotografía del fotoperiodista David Díaz](#) muestra a una mujer indígena de la provincia de Cotopaxi, en medio de las protestas en el centro histórico de Quito, quien al momento de escapar de la represión policial se detiene para mirar de frente a la cámara en un gesto de insurrección. El siguiente análisis se enfoca en los usos sociales, así como la relación con la mirada que articula dicha fotografía en el contexto de la cultura visual contemporánea.

W.J.T. Mitchell (2014) señala que el campo de la cultura visual enfatiza la dimensión social de lo visual. Entiende que lo visual no es un subproducto o reflejo de la realidad social, sino un constituyente de la misma. Mitchell plantea, de este modo, que el estudio de la cultura visual precisa pensar las imágenes como mediadores de relaciones sociales.

Desde esta perspectiva, resulta primordial entender cómo se inserta la imagen de Díaz en la cultura visual contemporánea, y sus relaciones visuales e históricas, a partir de su coexistencia dentro de regímenes visuales y modos de ver a las mujeres indígenas en los

medios masivos, así como en la producción de imágenes en América Latina. Es importante definir, como punto de partida para el siguiente análisis, las imágenes de indígenas como prácticas discursivas situadas históricamente, teniendo en cuenta su relación con las representaciones y la construcción de otredad realizadas desde la visión hegemónica moderno-occidental.

Apropiación y usos sociales de la imagen

La *viralización* de la fotografía capturada por David Díaz durante las protestas de octubre de 2019, en Quito, se inscribe en la circulación masiva de imágenes en el capitalismo global; la misma que ha generado un consumo cada vez más creciente de imágenes digitales y prácticas visuales dentro de las redes sociodigitales. La apropiación de dicha imagen, en distintos casos y contextos, se convirtió en ícono de las protestas sociales que emergieron en 2019 en América del Sur.

Una de las apropiaciones más significativas resultó de la incorporación del texto “Soy del páramo”, dentro de la fotografía, para cuestionar el comentario de un ex-alcalde de la ciudad de Guayaquil quien señaló, de manera displicente, que la marcha indígena no debía llegar a esa ciudad. El funcionario, Jaime Nebot, respondió textualmente a un periodista: “Recomiéndoles que se queden en el páramo”, respecto a la llegada de un grupo de indígenas a Guayaquil en el contexto del paro nacional convocado por el Movimiento Indígena del Ecuador en octubre de 2019. El paro nacional rechazó la eliminación del subsidio a la gasolina, medida tomada por el gobierno del presidente Lenin Moreno, en atención a los requerimientos de una carta firmada entre el gobierno y el Fondo Monetario Internacional (FMI).

Esta intervención de la fotografía da cuenta de los usos sociales a las que están expuestas las imágenes en la circulación masiva en medios digitales. Lo interesante de dicha apropiación radica en su crítica y referencia a relaciones históricas ligadas a un modo hegemónico de ver al indígena fundado en el racismo. De esta forma, el enlazamiento entre texto e imagen revierte el comentario de un reconocido político ecuatoriano para hacer evidentes esas relaciones históricas de desigualdad social instituidas en el racismo sistemático y la discriminación hacia los pueblos indígenas en el Ecuador. La resignificación reveló el comentario racista del ex-alcalde y lo convirtió en un mensaje de rebeldía y empoderamiento en el contexto del levantamiento indígena que estaba emergiendo.

Siguiendo a Hito Steyerl (2016), se puede decir que lo político en esta imagen tiene que ver, justamente, con la apropiación, con el uso social y con su cualidad de “imagen pobre”. A partir de su condición de imagen degradada que circula masivamente, gracias a su baja resolución, la fotografía de Díaz logró establecer relaciones visuales que conectaron públicos dispersos: “redes globales anónimas”, como las denomina la autora.

Esta condición masiva permite, además, la posibilidad de que este tipo de imágenes circulen en circuitos transnacionales. Por ejemplo, podríamos pensar la apropiación de la fotografía de David Díaz, tanto en el contexto nacional ecuatoriano como su posible conexión con las redes de producción de imágenes que, pocos días después, formaron parte de las protestas de Santiago de Chile. Así, se podría hablar de una economía de las imágenes de las revueltas populares, sucedidas entre 2019 y 2020, en varios países de América del Sur como Ecuador, Chile, Colombia y Bolivia.

Cabe mencionar que la producción y circulación de imágenes en el caso ecuatoriano — fotografías, videos y memes compartidos a través de redes sociales digitales —, se tornaron en un importante dispositivo de crítica al gobierno en medio de los fuertes niveles de violencia y represión, en manos de la policía, que se vivieron en esos días y que desencadenaron la crisis social y política más importante del Ecuador de los últimos 20 años.

La cantidad de imágenes que circularon en el transcurso de los doce días de la revuelta popular, paralelamente al hermetismo del gobierno aliado con los grandes medios de comunicación, advirtió la relevancia del uso social de las imágenes en ese contexto de crisis para contrarrestar los discursos oficiales. De este modo, la crisis política implicó, también, una guerra de las imágenes en el espacio digital.

Lo anterior evidencia que la relación entre cultura visual y movilización social, en la actualidad, significa observar cómo los usos sociales de las imágenes están insertos en distintos regímenes visuales de producción, circulación y consumo. Por ejemplo, en el contexto de la protesta social de 2019 en Ecuador, los usos de las imágenes dan cuenta del hecho de que la construcción del campo de lo fotografiable, así como la práctica de su difusión masiva en las redes sociodigitales, están atravesados por un modo de ver vinculado con la supremacía de lo visual, la obsesión y la fascinación de que todo sea una imagen.

Precisamente, dichas prácticas de la cultura visual permiten comprender que las imágenes median relaciones sociales. Esto ratifica lo que Susan Sontag (2006) señaló acerca de que, en la actualidad, un acontecimiento público equivale a mirarlo en forma de fotografía.

El encuentro entre lo mirado y el que mira

La relación con la mirada que articula la fotografía del fotoperiodista ecuatoriano David Díaz, en la cultura visual contemporánea, puede examinarse a partir de la definición de la fotografía que propone Elisenda Ardèvol como “una compleja yuxtaposición de formas de mirar” (2004: 24). Tomando en cuenta dicha definición, se propone un acercamiento a la mirada para indagar las relaciones entre fotógrafo-espectadores-sujeta retratada.

Explorar esas complejas relaciones implica abordar la fotografía en tanto cruce de miradas; es decir, requiere de la comprensión de las particularidades y las contradicciones que abarca el encuentro entre lo mirado y quien mira. Respecto a la relación de las imágenes con lo real, Didi-Huberman lo plantea como un vínculo necesario: “al tener las imágenes que ser comprendidas en el acto mismo que las ha hecho posibles” (2004: 185). Justamente, pensar el encuentro entre miradas en la fotografía de la mujer indígena en las protestas de Quito permite acercarse a sus condiciones reales de existencia y, en esta medida, indagar su dimensión histórica y política.

El encuentro irrumpe, en la fotografía de Díaz, para mostrar el cruce de miradas; la *implicación*: ver sabiéndose mirado; quedarse, mantenerse, habitar en las miradas, en los sujetos y en el tiempo. Didi-Huberman (2012) añade respecto a la definición que hizo Walter Benjamin de la fotografía como “una experiencia y una enseñanza”: “Estar en el lugar, sin duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia” (28).¹

La mirada de la mujer, en medio de la represión y la violencia, se encuentra con la mirada del fotógrafo y comunica la urgencia del tiempo de crisis. La mujer mira a la cámara en su condición de subalterna y, reconociéndose como Sujeta histórica, manifiesta su agencia política para que se mantenga ese momento de revuelta, violencia y lucha. El fotógrafo y la mujer se quedan habitando ese tiempo del encuentro para hacerlo perdurable: “Pequeña chispa de azar, de aquí y ahora”, como lo advirtió Walter Benjamin.

Dicho encuentro establece una relación particular entre fotógrafo-espectador-sujeta retratada que configura una política de la mirada. De este modo, la imagen del fotógrafo interioriza una forma de mirar que señala el lugar histórico de las mujeres indígenas en las luchas sociales en Ecuador.

¹ Cursivas en el original.

Con todo lo anterior, se puede decir que el encuentro entre lo mirado y el que mira constituye el reconocimiento de la dimensión histórica en la conformación de la mirada. La fotografía se despliega en su calidad de documento. El estatuto del documento se configura en la fotografía analizada, en su carácter de contra-información, así como en su diálogo y relación con la historia de las miradas y las memorias de movilización social contra el sistema colonial-capitalista en América Latina.

La potencia de la imagen de la mujer, del cruce de miradas que establece en medio de la revuelta de 2019, articula una relación histórica con imágenes ligadas, por ejemplo, con el primer levantamiento indígena de Ecuador de 1990, así como con la historia de la comunicación popular. También se vincula con las imágenes de líderes indígenas mujeres como Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña, consideradas referentes históricos de las luchas por los derechos de los pueblos indígenas en el Ecuador.

En este sentido, la dimensión histórica comprende también el lugar de ese encuentro de miradas en la circulación masiva de imágenes en la actualidad. Siguiendo las ideas de Didi-Huberman, esta imagen “toma posición” a partir de su correlación entre contra-información y descentramiento de la mirada en el marco de la sublevación popular. De esta forma, la fotografía de David Díaz se instala como una interrupción en la circulación y consumo acelerados de imágenes digitales en el capitalismo global. El tiempo del encuentro irrumpe y las miradas emergen como resistencias: “una obra resiste si sabe “desabrigar” la visión; es decir, *señalarla* como “aquello que nos mira”, rectificando de paso el mismo pensamiento” (Didi-Huberman, 2012: 32).²

Para finalizar, se puede decir que la relación entre cultura visual y movilización social da cuenta de la necesidad de entender la visualidad como un campo de disputa y preguntar no únicamente por el lugar de las imágenes en los contextos de movilizaciones sociales actuales en América Latina, sino también por las relaciones visuales e históricas que involucran las miradas de las mujeres en las memorias de las luchas políticas y sociales.

² Cursivas en el original.

Fuentes

- Ardèvol, E (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC: Barcelona.
- Didi-Huberman, G (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. España: Editorial Paidós.
- Didi-Huberman, G (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A.
- Mitchell, W.J.T (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. Mexico: Cocom.
- Sontag, S (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Steyerl, H (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Aproximaciones teóricas a la relación cine-ciudad: profundizando en la imagen cinematográfica de la ciudad

Manuel López Pliego

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la relación que se genera entre el cine y la ciudad, entendidos como elementos culturales que interactúan entre sí conformándose e influyéndose de manera recíproca. Para ello, atiende a la relación existente entre la ciudad y el contexto de producción, así como la imagen cinematográfica y el contexto de recepción. Utiliza como ejemplo el caso del cine mexicano y cómo ha generado distintas imágenes cinematográficas de la Ciudad de México a lo largo del tiempo.

Abstract: This article focuses in the relationship that is generated between cinema and the city, both understood as cultural elements that mutually constitute each other. In order to do this, the relationship between the city and the production context, the cinematographic image and the reception context are analyzed. The case of Mexican cinema is used as an example of how this has generated different cinematographic images of Mexico City over time.

130

Introducción: construir simbólicamente la ciudad

El presente texto es una reflexión en torno a las relaciones que se forjan entre la imagen cinematográfica y la ciudad. Tenemos, por un lado, la ciudad: edificios, calles, avenidas, gente, grupos, sonidos, ruidos, memorias, olores, miedos, angustias, placeres, identidades, etcétera. Por otra parte, la imagen cinematográfica: representación, puesta en escena, montaje, encuadres, organización de los espacios y los tiempos, narración, cronotopos. Un espacio y una técnica; un mundo, una época, el contexto histórico y social, y un lenguaje que sirve para expresarlos.

Desde el pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin (2011), de principios dialógicos, recursivos y hologramáticos, podemos pensar que esta relación en apariencia tan sencilla (la ciudad y su representación) en realidad no lo es tanto: construir la imagen (o las imágenes) de la ciudad es parte del proceso mismo de construir simbólicamente la ciudad; es decir, la ciudad tal y como la vivimos. Y a su vez, tampoco puede pasarse por alto los efectos que tiene la ciudad en las obras de arte, en la construcción de nuevas miradas, en la propia

imagen cinematográfica. Tales efectos remiten a lo que Ricardo A. Tena (2007) ha denominado como urbanización sociocultural: los efectos que la ciudad tiene sobre los aspectos culturales de los grupos que la habitan tanto sobre la cultura objetiva (que se manifiesta en objetos y prácticas concretas) como sobre la cultura subjetiva (las representaciones sociales, esquemas que interiorizamos, *habitus* desde la teoría bourdiana). El cine, en cierto sentido, puede considerarse como producto de dicha urbanización sociocultural.

¿Qué efectos tiene la ciudad sobre el cine?, ¿cuáles son los efectos del cine sobre la ciudad?, ¿cómo se genera el diálogo entre estos dos elementos? Habría que entender ambos elementos como objetos culturales, productos y productores de imaginarios, de afectos específicos, contextualizados y territorializados. La ciudad como productora de afectos en la medida en que permite la configuración de lenguajes locales (por ejemplo, se podría pensar en los chiflidos) a través de los cuales encontramos nuevas maneras de expresar la realidad, de expresarnos junto a la realidad, de constituirnos junto a ella, en conjunto con ella (ser-en-el-mundo). La construcción de lenguajes remite, a su vez, a un territorio, a una práctica y, por supuesto, a un grupo que no siempre es homogéneo. Es desde aquí que pretendemos desarrollar esta relación compleja (en oposición a los enfoques deterministas, monocausales, reduccionistas) que invita más a la problematización de la imagen urbana que a su simplificación.

La imagen cinematográfica de la ciudad: de imaginarios y afectos; de lenguajes y técnicas.

¿Qué es primero?, ¿la ciudad o su imagen? Desde algunos enfoques arriba mencionados, esta pregunta podría parecer un tanto ingenua u obvia: la ciudad y su imagen se construyen (y reconstruyen en un proceso interminable y permanente) mutuamente. Sin embargo, hace poco más de un siglo esta pregunta rondaba en las mentes que se ocupaban de uno de los inventos más importantes del momento: el cine. Marc Henri Piau (2002) ha destacado esta primera relación entre el cine y la realidad. El cine permitía reproducir la realidad de manera objetiva, la realidad tal cual: captar un tiempo y un espacio que de ahora en adelante podía ser reproducido, visto una y otra vez. Desde algunas corrientes antropológicas, el cinematógrafo fue pensado como el aparato perfecto que permitiría el registro de un mundo y unas culturas que estaban en extinción frente a la expansión imperialista. De hecho, este era quizá uno de los propósitos de los primeros antropólogos: registrar las culturas alejadas

de los centros de poder; culturas que se pensaban como supervivencias culturales del proceso civilizatorio.

Sin embargo, pronto el cine genera nuevas interrogantes. Los cineastas se dan cuenta de que el cine no es sólo la reproducción del mundo: a través de los trucajes, de los planos, del montaje, etc., el cine narraba, transmitía sensaciones, construía un mundo. Para directores como Dziga Vértov el cine, a través de su lenguaje emergente, era capaz ya no de reproducir la realidad, sino de develarla, configurando un nuevo tipo de hombre. Para Robert J. Flaherty, el cine antropológico permitía el registro, pero también la construcción de una imagen: la de del buen salvaje. Como sea, no pasó mucho tiempo antes de que los cineastas, y posteriormente los antropólogos, se dieran cuenta que el cine era algo mucho más complejo que un simple reproductor de la realidad (Henri Pault, 2002).

Para Edgar Morin (2001), el cine no es sólo la copia del mundo, igual que la figura del doble nunca fue simplemente el reflejo de la realidad: el cine nos regresa la imagen de un mundo cargado de sentidos, de afectos. Parafraseando una de sus ideas, podría decirse que el primer plano del rostro de un personaje no es sólo un rostro; son los significados que se esconden tras él, los acontecimientos, los contextos que lo construyen. Igual que el desierto en el *western* no es sólo una tierra árida; es la frontera entre la civilización que avanza y la naturaleza; entre la seguridad y la libertad; es la historia e identidad de un país. Eso es, a grandes rasgos, el imaginario, los imaginarios, que el cine manifiesta tanto como ayuda a construir.

Como dice Armando Silva algo es “real porque es imaginado” (Silva, 2017: 335). Es real, forma parte de nuestra realidad porque lo podemos imaginar, porque lo podemos pensar. De igual forma, el cine sirve para narrarnos nuestra realidad, nuestros espacios, nuestras ciudades. Para dar visibilidad social no sólo a espacios, actores y prácticas, sino a afectos y significados. Y entonces entendemos lo que mencionábamos en el párrafo anterior: que el desierto no es sólo un desierto y que un rostro no es sólo un rostro. No desde el cine, una vez que se descubren sus auténticas capacidades; pero tampoco en nuestra realidad cotidiana.

Lo anterior necesariamente tendría que llevarnos a una serie de preguntas fundamentales: ¿cómo nos narramos?, ¿quiénes nos narran?, ¿desde dónde nos narramos o desde dónde nos narran? Estas, por supuesto, no son preguntas nuevas dentro de las ciencias sociales y están presentes en cualquier postulado constructivista de la realidad. Sin embargo, no por ello dejan de ser preguntas importantes, a las que hay que regresar una y otra vez con cada nuevo tema a abordar. En el caso de la relación cine-ciudad estas preguntas presentan ciertas particularidades a las que hay que atender.

¿Cómo se narra esta realidad cambiante que es la ciudad? En un texto de Baudelaire, *El pintor y la vida moderna* (1863), se apunta a este entramado entre la vida y el arte; entre la época y la técnica. El artista no es sólo aquel que domina una técnica, aunque ésta es necesaria y determinante, sino aquella persona que, viviendo su tiempo, su espacio, sus circunstancias, logra expresarlas a través de una técnica: de la pintura, de la escritura, de la fotografía, del cine, etcétera. La narración de la ciudad, por tanto, no se puede entender como la búsqueda de un registro perfecto, a la manera en que lo entendían los primeros documentalistas, o los científicos; sino una narración que se genera desde vivencias específicas, muchas veces indeterminadas. Se trata más de captar el momento, que de captar la esencia; es decir, no lo universal, sino precisamente esa realidad que es siempre cambiante y no estética.

Esto se podría asociar a otra idea; la del horizonte de lectura¹, ya que la comprensión del texto se hace, no desde las ideas originales del autor, que sin duda guían la lectura, sino desde el contexto del lector. Sólo así la lectura tiene la capacidad de transformar y ser transformada: la primera, porque sólo desde el contexto del lector, el texto puede ayudar a la lectura del presente, de *su* presente; la segunda, porque el texto, con cada nueva lectura, es resignificado. Así, el habitante no sólo *lee* la ciudad y sus fenómenos, sino que los resignifica de acuerdo con su experiencia, su situación y perspectiva.

De este modo, las lecturas de la ciudad desde el cine también se transforman. Están condicionadas por las propias transformaciones de la industria cinematográfica, por el momento histórico; pero también por la ciudad misma. El cineasta que domina un lenguaje no deja de ser un personaje de su época, atravesado por esas grandes coyunturas y pequeñas circunstancias que lo abordan día a día, que lo moldean poco a poco. Lo inesperado sale al paso, se plasma sin querer o queriendo en el guion, en la imagen². Nuevos personajes y nuevas experiencias aparecen, pero también nuevos símbolos que remiten a diferentes entramados de significados.

Por ejemplo, para el caso de la Ciudad de México, el cine de la Época de Oro encontró sus símbolos de la modernidad en espacios como el Monumento a la Revolución, la Torre Latinoamericana o la avenida Insurgentes; para el caso del cine italiano, películas de corte neorrealista como *Mamma Roma* (Passolini, 1962) encontrarían los símbolos de la modernidad en los grandes edificios de vivienda y los descampados que se extendían sobre

¹ Concepto trabajado, entre otros autores, por Roberto Domínguez Cáceres (2011)

² Aquí tengo que aclarar que me estoy refiriendo a una experiencia que relata el director Alejandro Gerber acerca de su película *Vaho* (2010). En una entrevista comentó que algunas escenas cotidianas que vio en la alcaldía Iztapalapa, situada al suroriente de la Ciudad de México y que sirvió como locación para gran parte de su película, formaron parte directa de la cinta. La idea misma de realizar la película surgió en sus recorridos cotidianos a su trabajo en la UAM-Iztapalapa.

la periferia. Al hacer esto, el cine construía una forma de entender y de sentir la ciudad en pleno proceso de modernización; modernidad urbana que estaba marcada por el contraste y la exclusión, por la injusticia social, por el paisaje barrial alejado física, pero sobre todo simbólicamente, de la ciudad central.

Esta forma de pensar y sentir la ciudad es muy diferente de las representaciones pictóricas de Eugene Galien-Lalouie quien en sus pinturas reflejó esas calles bulliciosas del París de principios del siglo XX, donde ya asomaba la vida nocturna producto de la implantación reciente de la luz eléctrica. Se trata de imágenes completamente distintas a la de esa modernidad contrastante y excluyente de mediados del siglo XX; las pinturas remiten a atmósferas, sensaciones y emociones ligadas a una época y a un tipo de ciudad que enfatizaba, no tanto el contraste o la exclusión, sino una velocidad y una vida nocturna que rompían con el pasado. Y aquí cabe preguntarse: ¿cómo la ciudad moldea nuestras propias emociones, nuestras formas de sentir?, ¿cómo se plasma esto en el trabajo artístico sobre la ciudad?, ¿hacia que nuevos entramados de significados apuntan las nuevas imágenes cinematográficas de la ciudad?

La ciudad de México, su imagen cinematográfica en el siglo XX y sus cronotopos

Hay una relación recursiva entre el cine y la ciudad. Vamos ahora a profundizar en dicha relación. No basta con decir que cine y ciudad se construyen (o al menos se influyen)³ mutuamente, sino que el objetivo en términos teóricos sería dar cuenta de cómo se lleva a cabo la recursividad entre ambos elementos. Podemos recurrir a diferentes enfoques como el modelo triádico propuesto por John B. Thompson (2004) o el modelo heurístico que Víctor Cerdán (2017) desarrolló con base en la perspectiva de Paul Ricoeur y el concepto de cronotopo de Mijael Bajtín.

John B. Thompson propone estudiar lo que denomina formas simbólicas siempre en relación con un contexto de producción y otro de recepción. Es decir, no basta con realizar un análisis estructural de, por ejemplo, una representación cinematográfica; es necesario, además, realizar el análisis del contexto de producción (cómo y dónde se produce una forma simbólica) y el contexto de recepción (cómo y dónde se recibe la forma simbólica).

³ Es necesario señalar que no se está diciendo que la ciudad construye de manera unitaria al cine o que el cine construye de manera unitaria a la ciudad. Tanto el cine como la ciudad responden a múltiples variables y relaciones, una de las cuales es la relación cine-ciudad.

Respecto al segundo enfoque, Víctor Cerdán habla de un cronotopo prefigurado, un cronotopo configurado y un cronotopo refigurado: el primero, tendría que ver con el *cómo se hizo*; es decir, los elementos que influyeron en el contexto de producción de una representación cinematográfica; el segundo, tendría que ver con el cronotopo de la obra en sí, cómo aparece dentro de la historia; y el tercero, el contexto espacial y temporal en el que una obra es recibida.

De lo anterior se puede desprender que la relación de recursividad entre el cine y la ciudad debería estudiarse desde tres instancias: ¿cómo influye la ciudad en la producción de la cinta?, ¿cómo se representa la ciudad desde la imagen cinematográfica? Dentro de este punto se destacaría la manera en que la imagen cinematográfica resignifica ciertas zonas de la ciudad o ciertos monumentos dentro de la historia narrada. Sin embargo, establecer cómo una cinta puede influir directamente sobre la ciudad, sobre determinadas prácticas urbanas desde grupos específicos, correspondería con el tercer punto: ¿cómo se genera la apropiación simbólica de la cinta al interior de una ciudad?

Desde el primero punto cabría destacar las experiencias del director, guionista o equipo de producción en relación con la ciudad que hayan influido en la propia cinta, las locaciones que aparecen dentro de la cinta y su proceso de búsqueda, y el trabajo de producción que se haya hecho sobre la ciudad (por ejemplo, registro de sonidos). Desde el segundo punto, la forma en que aparece representada la ciudad: puesta en cuadro, montaje, significado del espacio dentro de la cinta, etcétera. Desde el tercer punto, las salas de cine o los festivales en las que se ha exhibido la cinta, el público que ha ido a verla o, incluso, los efectos y formas de reapropiación por parte de ciertos sectores (cintas de culto para grupos urbanos específicos, prácticas urbanas que se derivan de la cinta, etcétera).

Hay que destacar, también, que cuando se habla de ciudad no se habla de ella en términos abstractos. Barrios, calles, monumentos, edificios, personajes, sonoridades o prácticas que pueden aparecer en una determinada cinta son elementos que ya tienen unos significados previos a la representación cinematográfica. La imagen puede apoyarse en estos significados previos para narrar la historia, reconfirmándolos; o bien, puede intentar jugar con ellos al ampliarlos y modificarlos para generar una visión distinta a través de la cual narre una historia urbana específica y contrastante con el imaginario urbano dominante.

En el caso del cine mexicano, por ejemplo, los significados que se han ido asignando a las colonias populares se han transformado a lo largo del tiempo. En la Época de Oro se trató de la ciudad esencia (Tuñón, 1991), este espacio pobre, pero solidario y honesto, donde se generaban las relaciones auténticas, reales, en oposición a la ciudad macro de grandes edificios, grandes avenidas y elementos de la modernidad que implicaban una falsa idea de desarrollo e injusticia social. Esto cambia con el paso del tiempo hasta el punto de que los

monumentos y las grandes avenidas pierden su connotación de inautenticidad para convertirse en la cara oficial de la propia ciudad, espacios donde los personajes viven sus historias de amor o sus paseos urbanos, o aparecen planos descriptivos de sus monumentos y contrapicados que permiten enfatizar esta visión monumental.

Esto último también tendría que ver con entender de qué manera las distintas representaciones cinematográficas, estos significados asignados por el cine a la ciudad, dialogan con un contexto urbano específico, históricamente determinado y socialmente estructurado. Es decir, ¿cómo se posicionaban estas representaciones cinematográficas de la ciudad macro/ciudad esencia frente al contexto urbano de aquella época?, ¿cómo se posiciona la imagen cinematográfica de la ciudad y sus significados frente a los cambios acontecidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México en las últimas décadas?, ¿qué Centro Histórico nos está mostrando?, ¿el de la calle comercial de Francisco I. Madero o el del comercio informal que se levanta a sólo unas cuadras de dicha calle? En cierto sentido, se podría decir que lo que se debe buscar en esta relación es no sólo quedarse con los significados asignados por el cine a la ciudad, sino profundizar en el diálogo de dichas representaciones con la propia ciudad.

Por otra parte, el trabajo de producción sobre la ciudad puede ser más o menos estrecho, dependiendo de la relación que la producción establece con la propia ciudad o alguna de sus partes: ¿cómo se decidieron las locaciones?, ¿cómo se llevó a cabo su búsqueda?, ¿quiénes participaron en esta selección?, pero también, ¿cuáles eran las intenciones del director o el guionista al mostrar ciertas partes?, ¿qué tipo de ciudad querían presentar? O más aún, ¿cómo se estableció la relación entre la producción y la zona de la ciudad en la que se grabó?

Por ejemplo, en la cinta *Chicuarotes* (2019), de Gael García Bernal, parece ser (según diferentes medios) que se estableció una relación entre el equipo de producción y los vecinos del pueblo originario (y hoy por hoy urbano) de San Gregorio Atlapulco; la cinta *Te prometo Anarquía* (2015), de Julio Hernández Córdón, hizo lo propio al acercarse a algunos miembros de la comunidad skate de la Ciudad de México para generar su representación de la ciudad; para la película *Vaho* (2010), su director, Alejandro Gerber, también realizó varios recorridos por las calles de la alcaldía Iztapalapa para representar parte de su idiosincrasia; Alfonso Cuarón hizo un trabajo de recolección de sonidos urbanos del pasado para su película *Roma* (2018); y, en el caso de *Güeros* (2014), su director, Alonso Ruizpalacios, comentó en algunas entrevistas el tipo de experiencias urbanas que quería reflejar para dar cuenta de esa ciudad laberíntica, inabarcable, diversa y contrastante.

Todo lo anterior tendría que ver con la relación que se establece previamente y durante la producción de la cinta con la parte material de la ciudad. Se trata de todo un trabajo sobre y con la propia ciudad. Profundizar en esta parte sería fundamental para entender desde

dónde y cómo se está narrando la ciudad; qué es lo que se está narrando de ella; las dificultades o facilidades de grabar en ciertas partes; las relaciones que se establecen entre los equipos de producción y los propios vecinos que, además, es una relación pocas veces analizada. En este sentido, se desarrollaría uno de los polos de la relación de recursividad antes mencionada: la manera en que la ciudad afecta al cine, a su producción, a sus directores y guionistas.

Aquí, por ejemplo, cabría preguntarse y analizar, a partir de entrevistas, la experiencia de rodar en una única ciudad o en diversas ciudades desde el equipo de producción, los guionistas o los directores, o entre directores o equipos ya consolidados dentro del mundo del cine o aquellos que apenas están comenzado. ¿Cómo se genera ese acercamiento?, ¿qué ofrece la ciudad desde la sensibilidad de la gente que se dedica a hacer cine?, ¿cómo se genera la relación en distintas ciudades? Todos estos son elementos que podrían ser estudiados en futuros trabajos.

Por último, se encuentra el análisis de la recepción a nivel urbano. Aquí habría que analizar a qué salas de la ciudad llegan sus distintas representaciones cinematográficas. ¿Cuál es la reacción de la gente frente a ellas?, ¿cómo ciertos lugares pueden transformarse tras esta representación? Por ejemplo, la casa donde se rodó *Roma*, en la calle Tepeji 22, donde hasta hace unos meses varias personas acudían a tomarse fotos; o la plaza de la Romita en la alcaldía Cuauhtémoc, que quedó asociada a la película de *Los olvidados* (Buñuel, 1950). También habría que destacar cómo ciertos festivales o prácticas se originan tras una película. El caso más famoso es el Festival de Día de Muertos del Centro Histórico de la Ciudad de México tras la película *Spectre* (Sam Mendes, 2015). O cómo ciertas cintas se convierten en películas de culto para ciertos sectores urbanos.

Estos análisis se enfocarían, más que en la recepción del producto audiovisual, en la manera en que ciertas cintas son reapropiadas por actores urbanos o incluso gubernamentales configurando muchas veces nuevas prácticas sobre el espacio urbano. En este sentido, serían estudios de corte principalmente antropológico y vendrían a desarrollar el otro polo de la relación: la manera en que el cine repercute en la ciudad.

A manera de conclusión: la ciudad y su imagen urbana; la imagen urbana y su ciudad

Hay que volver a enfatizar el carácter complejo que adquiere la relación cine-ciudad desde una perspectiva cultural. Los efectos de la ciudad en el cine y los efectos del cine en la ciudad.

La ciudad puede ser generadora de afectos en tanto influye en la construcción de determinados lenguajes que sirven para expresar y construir nuevas realidades, nuevos símbolos y nuevas sensaciones. Al igual que el paisaje cultural, que se puede entender como esta relación mutua entre el escenario y el actor, donde éste se construye a partir del escenario, y el escenario solamente puede cobrar vida una vez que es actuado (se actúa en él).

De la misma forma, una ciudad se puede convertir en el depositario de significados hasta entonces antagónicos. Con el breve cuento de Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, escrito en 1840, quedó claro que las grandes aglomeraciones de población podían resultar en un tipo de soledad y aislamiento que tal vez antes era difícil de imaginar: el anonimato de la multitud. O ese desconcierto ante el contraste de ese otro, tan distante y tan cercano a nosotros, que Baudelaire supo expresar en su breve relato de “Los ojos de los pobres”. El escenario se construye conforme los vamos actuando y dando pie a nuevas redes de significados que previamente parecían inimaginables.

La imagen cinematográfica es, por tanto, producto y productora de lo urbano no sólo en su dimensión simbólica, sino también en su dimensión física (estudios de cine, grandes salas de exhibición, placas con “aquí se rodó”) o, inclusive, en las prácticas que construyen sus paisajes (festivales, las peregrinaciones y visitas a ciertos lugares que aparecieron en ciertas cintas). Pero la ciudad también repercute en el cine, en las vivencias de sus directores y de sus guionistas, y en el propio trabajo de producción. Y esto lo hace porque, finalmente, el cine se posiciona frente a la realidad urbana, dialoga con ella, la reinventa (reinventa el mundo) o la confirma.

En este ensayo se plantearon algunas ideas y modelos teóricos que han tratado de entender la relación cine-ciudad desde el mundo de los significados, pero entendiendo que éstos se construyen desde condiciones materiales concretas; que las representaciones cinematográficas de la ciudad provienen de vivencias específicas, de “caminatas”, memorias y sonoridades que sólo se pueden ubicar y experimentar a través de la ciudad vivida; que los paisajes cinematográficos dialogan con contextos específicos cargados de sentidos y significados. Y que dichas representaciones pueden tener efectos más o menos “reales” sobre la ciudad y sus habitantes. Sólo cabría añadir que, si bien el cine puede ser considerado como un producto de entretenimiento para pasar el rato, su estudio requiere ir más allá para considerarlo como una práctica que se posiciona y actúa sobre el mundo y, en este caso, sobre la realidad urbana.

Fuentes

- Cerdán Martínez , V. (2017). Un modelo heurístico de análisis del cronotopo audiovisual: Radio Atacama (2014). En R. E. Aras, & E. Diez Puertas, *Cronotopos audiovisuales Iberoamericanos* (págs. 25-41). España: Síntesis.
- Domínguez Cáceres, R. (2011). Los horizontes de lectura. En G. Vergara, & A. Sánchez, *Hermanéutica y recepción de la obra de arte literaria* (págs. 31-66). México: Praxis.
- Henri Piault, M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Catedra.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona : Paidós.
- Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa.
- Silva, A. (2017). Es real porque es imaginado. *Inmediaciones de la comunicación vol.12 no. 1*, 335-359.
- Tena, R. (2007). *Ciudad, Cultura y Urbanización Sociocultural*. México: Plaza y Valdés.
- Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna, Teoría social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM e-book.
- Tuñón, J. (1991). La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955). *Historias 27*, 189-198.

Silencios visuales como acción de lo político

Una mirada a la reconfiguración de las manifestaciones estéticas contemporáneas

José Luis Sánchez Ramírez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

Resumen: Este texto parte de la postura de que los silencios son una práctica social. Aunque se ejecuten de forma individual, éstos significan siempre en colectividad al complementarse con la mirada del espectador. En los últimos años ha habido una oleada de manifestaciones estéticas contemporáneas que utilizan los silencios visuales como acción de lo político en el espacio público. Reconocemos estos silencios a través de lo que Mirzoeff (2003) señala como cultura visual como aquel lugar donde se crean y discuten los significados; es decir, desde la experiencia del acontecimiento, de estructuras de significado socialmente constituidas que proponen diferentes redes de significaciones e interés comunes por actores, espectadores y fenómenos colectivos particulares.

Abstract: Starting from the position that silences are a social practice and although they are executed individually, they always mean collectively as they are complemented by the spectator's gaze. In recent years there has been a wave of contemporary aesthetic manifestations that use visual silences as an action of the political in public space. We recognize these silences through what Mirzoeff (2003) points out as visual culture, referring to that place where meanings are created and discussed, that is, from the experience of the event, of socially constituted of meaning structures that propose different networks of meanings and common interest for actors, spectators and particular collective phenomena.

140

Lenguaje y silencio

Reconocemos que el lenguaje es una capacidad del ser humano para expresarse por medio de la palabra que nos permite comunicarnos y reconocernos en el otro. Sin embargo, el *logos* no es exclusivamente el vehículo de la expresividad y la comunicación; por un lado, su uso desmedido puede llegar a un punto de vacuidad de significado en circunstancias específicas; por otro lado, la privatización de los espacios públicos arrastra consigo a la palabra y como consecuencia no permite que gran parte de los ciudadanos se exprese

abierta o libremente. Cohen (2015: 8-9) menciona que “nuestro lenguaje parece haber llegado a un punto de parálisis en el que prácticamente ya no hay nada que decir; lo hemos desgastado”. Ante esto, buscamos otras formas de expresividad y comunicación, una de ellas es el silencio.

Si bien conocemos los silencios acústicos que en el discurso suelen pensarse como un significativo vacío, como la nada o la ausencia, éstos son signos cargados de expresividad independiente. En la mayoría de los casos, los silencios se han visto como mutismo, acto de callar e invisibilidad antagónica del sonido, de la oralidad y de lo tangible ya sea de forma voluntaria o impuesta. Steiner (2003: 72) afirma que “el silencio es una alternativa. Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito”.

Los silencios transmiten, comunican; son información, significan. Steiner (2003: 28) menciona que “vivimos dentro del acto del discurso... pero hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical.” Así, el silencio como expresividad del lenguaje tiene gamas y matices ilimitados e inabarcables que constituyen interpretaciones que dependerán del reconocimiento y decodificación de cada individuo.

Resulta importante estudiar los silencios, más allá del sonido, en las estéticas visuales como acción de lo político; es decir, mirar la propia experiencia del silencio de otra manera. Es precisamente desde ahí que entendemos lo visual “como un lugar donde se crean y discuten los significados” (Mirzoeff, 2003: 24) desde la experiencia social del acontecimiento.

Silencios visuales

El silencio que encontramos como comunicación y acontecimiento visual, o bien como “interacción del signo visual *donde* las partes constituyentes no están definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa” (Mirzoeff, 2003: 34), visualiza y da sentido a la existencia a partir de la experiencia colectiva. De este modo, su significación no es un signo lingüístico, sino un signo semiológico que se caracteriza por la diferencia y repetición en un sistema de exclusiones y relaciones que crean sentido en colectividad.

Sabemos que el sujeto que habla se expresa con las palabras y, al expresarse también en silencio, lleva al pensamiento más allá de los límites para reclamar su reconocimiento e

identificación. Tal es el caso de la reaparición, a finales de 2012, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en una marcha silenciosa con el puño en alto en distintas ciudades chiapanecas. El uso del silencio dentro de las marchas se hizo visible conforme fueron recorriendo las calles y avenidas. Fue un silencio en movimiento que no se detenía y que dejó una imagen como antecedente en la memoria colectiva de los participantes y de los observadores; de los que caminan y de los que se quedan. La marcha marcó el registro de una nueva ruta que busca la permanencia y la realización de los deseos; en este caso, de las demandas básicas del EZLN: trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz.

El silencio no se limita a una sola práctica e interpretación. De acuerdo con Barthes (1993: 246), “los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurales de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes”. Por lo tanto, no hay dos tipos de silencio idénticos. El silencio es polisémico. Nunca se presenta de una misma forma ya que es una acción que puede surgir intempestivamente y provocar asombro al no haber lenguaje oral de por medio. Sin embargo, éste se puede volver un blanco fácil si la estrategia se convierte en habitual y ordinaria.

Un aspecto importante es que, al analizar el silencio, se debe entender que nos referimos a silencios en plural porque son múltiples las prácticas, formas, modalidades y contextos en los que estas acciones se llevan a cabo. Algunas de ellas las encontramos como imagen, lenguaje y elemento de comunicación dialógica, siempre en una interacción social que da sentido a las conversaciones intersubjetivas para su entendimiento, fluidez y orden sistemático.

A lo largo de la historia, los movimientos sociales se han manifestado de diferentes formas para ser escuchados y muchos de ellos han sido ignorados. En Latinoamérica, una de las formas de manifestación durante las dictaduras en países como Argentina y Chile fue el “arte-acción”, activismo artístico o *performance*. De Gracia (2009: 1) las caracteriza como “prácticas que históricamente han sido ignoradas, rechazadas y desvalorizadas, tanto por el sistema institucional del arte como por un entorno social poco receptivo a propuestas potencialmente subversivas”; es decir, como *estrategias de resistencia* que visibilizan los problemas sociales. Así también,

la deshumanización impuesta por el neoliberalismo y su modelo de exclusión social afectan a gran parte de Latinoamérica en los noventa, y esto se traduce en estrategias estéticas que para fines de la década van a reinstalar el discurso del “arte-acción” en el escenario urbano, siendo incorporadas en forma creciente por la comunidad para ser utilizadas en sus luchas y reclamos (de Gracia, 2009: 6).

Si el activismo artístico logra abolir la distancia sujeto-objeto es, ni más ni menos, porque utiliza los silencios en la práctica. Los estereotipos sociales del artista, del activista y del espectador involucrados en un proyecto común se diluyen y transforman el imaginario colectivo predeterminado. Encontramos las características de la colectividad a través de la experiencia y la creación de vínculos. Esto hace que los silencios visuales se visibilicen y reconozcan como acción de lo político.

Dentro del proceso de reconocimiento que he identificado con respecto a las particularidades de los silencios visuales, a lo largo de la investigación se han intercalado distintos casos como acción de lo político. He observado *silencios estéticos* que van más allá de la razón ya que intensifican las pasiones y pertenecen al orden de lo afectivo y la sensibilidad. Como la imagen de la cuna llena de flores que fue entregada en las oficinas de Pfizer en Manhattan contra el alto precio de la vacuna para neumonía el 27 de abril de 2016: la cuna como signo representaba la infancia, la niñez, la vulnerabilidad; las flores eran signo de belleza y esperanza de un porvenir adulto saludable.

De acuerdo con Zorraquín (2003: 300), “la apertura del silencio determina el acontecimiento estético”. Por lo que llamamos *silencios estéticos* a los que han sido utilizados de forma voluntaria como inspiración para dar sentido y creación artística a distintas expresiones humanas. Algunos de ellos son las imágenes de los silencios visuales. Estos tipos de silencio se llevan a cabo en plena autonomía y libertad racional del individuo; es decir, a partir del silencio se busca la significación de lo que cada uno de los artistas quiere comunicar y transmitir como una experiencia estética colectiva, pública, plural, sensible de creación, disruptiva y, por lo tanto, política.

No obstante, bajo este panorama transdisciplinario también se presentan silencios por imposición: de dominio y censura de toda expresión, como manipulación, privatización y *silenciación* (Grijelmo, 2012) de la información que buscan someter y dominar el espacio público a través de la violencia, la tortura y la mordaza. Algunas reacciones del Estado para disolver las organizaciones sociales recurren a la represión policial, así como la criminalización y penalización de la protesta social. Una de estas formas es la Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana (LOSC), mejor conocida como Ley Mordaza, aprobada en España en 2015, que coacciona la libertad de expresión y los derechos de reunión pacífica y de información.

Por otro lado, la saturación de ruido y bullicio visual estridente hacen que los silencios sean actos de insurrección. Es por eso que su estudio y reconocimiento puede ayudar a la reflexión y entendimiento de los procesos, así como de las distintas realidades en diferentes latitudes y contextos donde los silencios visuales como acción de lo político se manifiesten debido a que los individuos o autores creadores los practican libremente dentro del espacio

público. En junio de 2013, en Estambul, Turquía, se llevó a cabo un silencio visual debido a la represión. Varias personas se plantaron en la plaza Taksim sin moverse y en silencio. Fue así como surgió “Ciudadanos en Pie” para demostrar rechazo al gobierno de Recep Tayyip Erdogan. Esta acción inició con una sola persona, Erdem Gündüz, un artista escénico, que dejó su bolsa en el suelo y se quedó quieto, mirando las banderas turcas y el enorme retrato de Atatürk, fundador de la Turquía moderna, al fondo de la plaza.

Este tipo de prácticas e imágenes de los silencios visuales buscan construir sentido a través de su disputa y duración en el tiempo así como en el espacio al instaurar una experiencia colectiva. De esta manera, he identificado a los silencios visuales como acción de lo político a través de las interacciones antagónicas de orden simbólico y en la disputa por la significación y la generación de sentidos en la práctica del uso democrático de la imagen. Existen actos de presencia que se perciben a través de la mirada y que no necesariamente son sonoros percibidos por el oído

así como la música emplea el silencio de un modo real, la pintura o la arquitectura, por ejemplo, pueden sugerirlo de un modo sinestésico: la desnudez, los espacios vacíos, la ausencia de decoración, los fondos blancos o los monocromos equivaldrían a los silencios acústicos (Labraña, 2017: 30).

Los silencios como creación estética se han ido reconfigurando en el arte. Su manifestación, así como su reconocimiento, constituye la creación de lo público en múltiples escenarios de las sociedades contemporáneas que hacen del silencio una transgresión artística que se lleva a cabo en su práctica y técnica representando al silencio dicotómicamente desde lo inteligible-ininteligible para su comprensión, lo visible y lo invisible en lo visual, y lo audible-inaudible en lo sonoro. Esto evidencia claramente las características que se encuentran dentro de los distintos acontecimientos que, al constituir una alternativa de reconocimiento político, son coyunturales y se practican en cualquier lugar geográfico.

Un lugar sin mapear

Los silencios visuales continúan siendo un océano sin mapear; su oleaje va dejando imágenes en las memorias de los espectadores, así como las olas dejan su marca en la arena o en los arrecifes; estos silencios algún día se convertirán en un gran tsunami imparable. Es fundamental comenzar a pensar en otros tipos de silencio, como los visuales, que han sido utilizados como inspiración para dar sentido y creación artística a distintas expresiones

humanas como la música, las artes plásticas, escénicas y audiovisuales, o el cine, la pintura, la arquitectura, la poesía y la protesta social.

Los silencios visuales como acción de lo político crean sentido a través de la interacción entre los participantes involucrados. Son modos de ver y prácticas del mirar la experiencia de otra manera. Buscan la afirmación y el reconocimiento, así como la escucha del otro a través de las imágenes y acciones que llevan a cabo en consenso y disputa. Esto implica emprender una organización colectiva previa, involucrando al silencio y la participación de lo político, que ayuda a ampliar el panorama como respaldo para futuros trabajos que inviten a la reflexión sobre el silencio en la comunicación, la estética audiovisual y los movimientos sociales.

Fuentes

- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Cohen, E. (2015). *El silencio del nombre*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- De Gracia, S. (2009). "Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia". *Revista Malabia: arte, cultura y sociedad*. <http://revista.escaner.cl/node/1998>
- Grijelmo, Á. (2012). *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. México: Editorial Taurus.
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid: Editorial Siruela.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Sánchez, J. L. (2019). *Los silencios como acción política para la escucha y el reconocimiento. Un aporte conceptual* (Tesis de Maestría). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ciudad de México.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zorraquín, M. (2003). "Borges: La palabra silenciosa" en *Signos Filosóficos* núm. 9, enero-junio, 2003, pp. 299-310.

La hipersexualización y mercantilización del cuerpo en la cultura audiovisual del nuevo siglo

Enfoques teóricos para el estudio de la representación corporal

Omar Oceloyotl Jacinto de la Paz
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: Este texto retoma el concepto de hipersexualización para discutir acerca de la manera en que el cuerpo humano se representa visualmente en nuestra época y qué tipo de prácticas de significación están asociadas a la venta del cuerpo para la búsqueda de placer y la acumulación de experiencias sexuales. Se proponen, como objeto de análisis, recursos provenientes de feeds de redes sociodigitales y videoclips pertenecientes a campañas de publicidad que muestran la mercantilización del cuerpo a través de la imagen, la simulación hiperreal que caracteriza a la sociedad de consumo actual y la resemantización del cuerpo como un espacio de empoderamiento, expresión, protesta y crítica frente a la hegemonía cultural.

Abstract: This text return to the concept of hypersexualization in order to discuss the way in which the human body is visually represented in contemporary society. As an object of analysis, we are going to use resources from feeds of socio-digital networks and video clips belonging to advertising campaigns that show the commodification of the body through the image, the hyper-real simulation that characterizes the current consumer society and the resemantization of the body as a space for empowerment, expression, protest and criticism against cultural hegemony.

146

Introducción: capital libidinal y cuerpos en venta

“Según Baudrillard (2004), el consumo actúa como estructurante del orden social mediante el lenguaje de los artículos-signo, es decir, a través del conjunto de simbolizaciones plasmadas en los objetos que se ofrecen a los consumidores” (Pallavicini, 2008: 34). En la sociedad de consumo actual, que se caracteriza por un uso a gran escala de bienes y servicios, existe una nueva condición humana: “la del individuo como producto deseable y atractivo, puesto en el mercado y promocionado por sí mismo”. (Bauman, 2007) citado en (Lara y Colín, 2007: 211).

Es dentro de este contexto en que el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser el objeto principal alrededor del cual se construyen los sistemas de significación asociados al deseo, el placer y la hipersexualización. “Su mantenimiento, reproducción y representación se convierten en temas centrales” (Martínez, 2004: 139). A lo largo de la historia de la humanidad, el cuerpo se ha convertido en un ente sagrado y ritualizado que funge como objeto de consumo y signo a la vez. Es dotado de significado a partir de estándares de belleza y estereotipos sociales configurados históricamente por la élite dominante. Actualmente, dicho proceso se potencia por el entramado social que se gesta en el mundo digital virtual, el cual permite la multiplicación de imágenes de forma más veloz e inmediata.

Las imágenes tienen carácter simbólico. Van más allá de una reproducción del mundo. Son figuras que fundan las relaciones de sentido. Las representaciones son un componente fundamental de la cultura visual humana, puesto que conllevan un proceso cognitivo en el que nuestros referentes hacen posible que haya coherencia lógica entre las imágenes y la realidad, de forma que podemos proporcionar significados al mundo (Aguilar, 2015). Permiten que nos relacionemos con nuestra realidad; son formas simbólicas que facilitan la comprensión e interacción (Cassirer, 1975).

La sobreexposición a la mirada que sufre el cuerpo a través de la pantalla global en las sociedades occidentales (Lipovetsky, 2009) ha sido un detonador y potenciador del salto del cuerpo físico al cuerpo cosificado; proceso de cientos de años de historia, acaso miles, que convierte al cuerpo en una mercancía a partir de su valor de uso, pero también en un medio por el cual es posible emitir mensajes con repercusiones no sólo estéticas, sino también culturales, políticas y sociales.

Prácticas sexuales contemporáneas como el *sexting* cobran mayor relevancia en un contexto de relaciones virtuales y a distancia que emplean las redes sociodigitales como nueva arena de cortejo y ejercicio sexual, pero sin llevarlo a cabo en realidad. Dichas prácticas tienen repercusiones globales respecto a cómo se entiende la imagen corporal y la desnudez en el mundo digital, así como en el ejercicio de poder en que se ha convertido la posesión inmaterial del cuerpo a través de imágenes.

Me propongo reflexionar sobre la forma en que las redes sociodigitales y la publicidad están redefiniendo la construcción de relaciones e interacciones interpersonales y cuestiones como la búsqueda del placer y la acumulación de experiencias sexuales virtuales; una especie de “capital libidinal” que pone al cuerpo en circulación como objeto de venta.

La violencia simbólica y el ejercicio de poder contra el cuerpo que prevalece en el mundo actual se contrapone a una de las eras con mayor obsesión y culto a la belleza, en la que el cuerpo es un hecho de cultura y se convierte en un signo-mercancía. “En cualquier cultura, el modo de organización de la relación con el cuerpo refleja el modo de organización de la

relación con las cosas y el modo de organización de las relaciones sociales. En una sociedad capitalista, el estatuto general de la propiedad privada se aplica igualmente al cuerpo, a la práctica social y a la representación mental que se tenga de ellos” (Baudrillard, 1974: 156).

En este texto se muestran algunos ejemplos visuales en los que se atribuyen significados al cuerpo dependiendo de la intencionalidad del mensaje en cuestión. Son imágenes que yuxtaponen la apropiación del cuerpo como espacio de expresión, pero al mismo tiempo la configuración que produce internet con la libre circulación de contenido erótico y pornográfico del sexo y el deseo como mercancías. Las ideas que cimientan el presente ensayo surgen del giro corporal en semiótica y del análisis sobre las consecuencias de la hipermodernidad en la realidad y en la sexualización del cuerpo a través de la imagen en la publicidad y la cibercultura.

El cuerpo codificado

La semiótica del cuerpo es una rama de la ciencia de los signos que otorga herramientas y puntos de vista para comprender este tipo de fenómenos de significación. El factor común de estos estudios es considerar que el cuerpo es la condición radical de la significación. Esto quiere decir que el cuerpo no se concibe como un “contenedor” o “hardware” sino que pasa a ser aquello que permite y define el modo en que habitamos el mundo y generamos sentido. El cuerpo no es sólo un conjunto intrínsecamente sígnico, sino que éste es un sistema dinámico de significados que interactúan entre sí a la vez que ostentan la sociedad y la cultura en la que el cuerpo se encuentra articulado (Reynaga y Vidales, 2013.)

El cuerpo permite la experiencia sensible y significativa de la realidad. En *Semiótica de las pasiones*, Jacques Fontanille y A.J. Greimas rescatan esta importancia: “Es por la mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido -en lengua-, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto” (1994: 13).

Greimas y Fontanille comparten visión con la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty quien explica que la carne del cuerpo está en continuidad con la carne del mundo gracias a lo cual el cuerpo es por definición la interfaz que permite la producción de significación (Merleau-Ponty, 1945). Se trata, en el fondo, de un campo de estudios que intenta dar cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica (Contreras, 2012). Dicha aproximación fenomenológica puede explicar en gran medida cómo

la experiencia de presentar al cuerpo está social y temporalmente constituida (Merleau-Ponty, 1945)

La configuración significativa que hay en torno al cuerpo se ve mediada por factores propios del contexto social en el que se representa visualmente. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el cuerpo se concibió como una mercancía donde el individuo debe tomarse a sí mismo como objeto, como “el más bello de los objetos” psíquicamente poseído, manipulado y consumido para que pueda instituirse en un proceso económico de rentabilidad (Baudrillard, 1974: 158).

El signo que suple a la realidad puede explicar la manera de funcionar del sistema económico que rige al siglo XXI. Es así como surge el denominado semiocapitalismo, entendido como un modo de producción-consumo que opera gracias a dos componentes principales: el signo/mercancía y la producción semiótica que ha sustituido a la producción material como parte central del sistema en el que la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de la acumulación de signos: bienes inmateriales (Caro, 2011).

Una de las características del semiocapitalismo es que integra las emociones, la imaginación, el deseo y los afectos a la producción de plusvalía. Es un capitalismo de signos, que se apropia de la inteligencia colectiva y de las pasiones (Berardi, 2011). Es dentro de la lógica de este modo de producción que se encuentra el análisis de la atribución de significado a la imagen corporal en los medios de comunicación que propone este ensayo.

Hipermodernidad y cuerpo

La mercantilización de contenido erótico de autoproducción y distribución personalizada se da en la

época de la hipervisualización que está llegando a los límites de la hipersexualización en lo digital. Desde las redes se ha estimulado visibilizar todo cuanto hacemos. Es esa sociedad de la transparencia, aunque también de las opacidades, donde todo es visible y todo es iluminado para ser optimizado y monetizado. Forma parte de la exigencia de la sociedad de consumo: sentir que tenemos que mostrar todo o, de lo contrario, estamos perdiendo el tiempo (Iglesias citada en Lacasa, 2020: 2)

Las representaciones visuales del erotismo y la sexualidad se multiplican vertiginosamente a través de las pantallas y crean un imaginario de constante comercio a través del deseo y el placer. La dinámica de consumo en la que damos valor a signos antes que a objetos echa

mano del semiocapitalismo para funcionar con mayor velocidad, lo cual hace que la simulación y la exageración de las cualidades del objeto sean los factores reinantes en la lógica mercantil actual. La idea de lo hiper proviene de la teoría de la hipermodernidad.

Para el filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky, la hipermodernidad se concibe como “una segunda modernidad, desreglamentada y globalizada, que se basa en lo esencial de tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo” (Lipovetsky y Charles, 2006: 56-57) por lo que hay que suponerla como un nuevo paradigma donde se sostienen y comprenden las relaciones humanas del hoy.

La comunicación de masas y la consagración del hedonismo, la cultura como mercancía, lo efímero, lo desechable, la aceleración tecnológica y de ritmo de vida son aspectos que caracterizan a la hipermodernidad.

En esta época surgen el hiperconsumo y el individuo hipermoderno: el hiperconsumo es un consumo acelerado que absorbe e integra diversas esferas de la vida social y trasciende el ámbito económico, es un modo activo de relacionarse con el mundo en donde la prioridad es la satisfacción y goce personal. La fluidez, el movimiento y la flexibilidad de la identidad, aunados a la incertidumbre, la ansiedad y la inestabilidad de las instituciones son componentes de la sociedad hipermoderna (Lipovetsky, 2006). Es importante señalar que dicho proceso de consumo ocurre en sociedades hegemónicas en donde el acceso a bienes y servicios corresponde con una clase social específica, a diferencia de sociedades desiguales como las de Latinoamérica, África y sur de Asia.

La simulación y la exageración de lo real a través de los signos es algo intrínseco a esta teoría social. Los objetos de consumo como signos antes que nada dan cuenta de una dinámica en la que las imágenes y simulaciones moldean el valor de lo que representan. El cuerpo configurado desde los estereotipos e ideales de belleza impuestos por la lógica del mercado, es un ejemplo de cómo la construcción de imaginarios hiperreales es una condición necesaria para el desarrollo de los mass media que apelan cada vez más a una hiperconexión permanente entre el individuo y una realidad mediada, y muy posiblemente fragmentada debido a la velocidad de las relaciones sociales y los acontecimientos colectivos en el mundo digital.

La hiperrealidad que se define según Baudrillard (1978: 7) como “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” encuentra en nuestro tiempo el terreno abonado para sustituir la realidad misma por el simulacro. Al ser un componente de la hipermodernidad planteada años después por Lipovetsky, es posible trazar un puente entre estos dos pensadores, en donde ámbitos como el placer, la sexualidad y lo erótico no solo ocupan un sitio primordial en la sociedad de consumo, sino que también se ven afectados y reinterpretados por la

omnipresencia del cuerpo en la pantalla global, concepto con el que Lipovetsky aborda la multiplicación de dispositivos electrónicos destinados a proyectar imágenes y simulaciones que provocan la hipersexualización del cuerpo ideal.

La presentación de un cuerpo hipersexualizado, comprendido como una elevada objetivación sexual de los sujetos, utilizado como medio de socialización, que se presenta como una especie de mercancía para consumo de otros y en espera de ser catalogado como “sexy”, resulta de este momento de la modernidad. Es una realidad en la sociedad contemporánea que dichos conceptos son estereotipados y regidos bajo un sistema de hegemonía corporal, cuya base es un concepto de belleza homogénea que no da cabida a la diversidad corporal, imponiendo un conjunto de normas, ideales y modelos a seguir que configuran la forma en la cual nos concebimos como personas y nos brindan una imagen de normalidad, determinante a la hora de reconocer en nuestro cuerpo, la sensualidad y el erotismo (Armijo y Gómez, 2019: 41).

Una crítica al cuerpo como objeto de consumo desde el videoclip publicitario

La construcción del cuerpo hiperreal, perfecto e ideal a través de la publicidad, ha sido motivo de crítica desde la misma industria para visibilizar los efectos colaterales que tiene la atribución de significado al cuerpo desde una lógica de consumo que cosifica.

Una vez que en la sociedad de consumo se maximizó el salto del cuerpo físico al cuerpo cosificado, la publicidad hizo uso incansable de la imagen corporal estereotipada, ligada a imposiciones culturales y estéticas muy dañinas para la construcción identitaria individual en gran parte de la sociedad occidental. Existen ejemplos en la publicidad de los últimos años donde se ha retomado esta visión y se ha criticado por medio de campañas que cuestionan los estándares, las costumbres rígidas y los roles impuestos tanto a hombres como a mujeres.

Estas referencias audiovisuales pueden ejemplificar el proceso de *resemantización* mencionado al inicio del texto. “Se trata de la operación semiótica que transforma el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, que crea una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial. De este modo, dicho vínculo referencial asume un nuevo significado que la realidad conocida no tenía” (Asarchuk y Fernández, 2020: 23). Al mismo tiempo, da cuenta de una circulación hegemónica que, paradójicamente, gracias a la extensión de la esfera mediática ligada a las redes de comunicación digital, coexiste con expresiones que la impugnan, cuestionan y desmontan.

Revisemos dos ejemplos publicitarios en donde puede ser vista la resemantización del cuerpo como un espacio de empoderamiento, expresión, protesta y crítica frente a la hegemonía cultural. Éste utiliza a los medios de comunicación masivos para emitir un mensaje en contra de la cosificación y el tratamiento mercantil que se le da hoy al cuerpo de manera sistémica. Además, contrasta la representación que se hace del cuerpo femenino y la que se desarrolla para el masculino.

En febrero de 2020, la revista estadounidense *Girls. Girls. Girls* lanzó un videoclip llamado *Be a lady, they said*, en el que la actriz Cinthya Nixon recita [un poema de Camille Rainville, escrito en 2017](#), que detalla las presiones sociales que viven las mujeres, muchas de ellas, contradictorias y machistas (Rodríguez, 2020). Las frases que abordan las dicotomías de la feminidad son acompañadas por imágenes que contraponen la sexualización del cuerpo femenino llevada al límite por los medios de comunicación masiva y la lógica mercantil que moldea la forma de utilizar y representar la feminidad corporal: como un bien de consumo, una moneda de cambio.

El video inicia hablando de la vestimenta de las mujeres y las críticas que se hacen sobre sus prendas. Después pasa al cuerpo y a las exigencias en torno al peso y continúa con una mención a las cirugías y las modificaciones corporales. Además, repasa muchas de las críticas y reproches que reciben las mujeres en torno a su vida sexual (Rodríguez, 2020). “Sé recatada. Sé pura. No seas una cualquiera. No tengas sexo casual. A los hombres no les gustan las zorras” (Rainville, 2017).

Esta pieza audiovisual aborda muchas de las críticas que Baudrillard realiza en *La sociedad de consumo* acerca del cuerpo como la que considera que la lógica social del consumo es una lógica de consumo de signos en la que el cuerpo aparece dentro del abanico de los objetos de consumo. “Bajo el signo de la liberación sexual, el cuerpo comienza a ser objeto de numerosas inversiones narcisistas, físicas y eróticas. Todo ello prueba que el cuerpo se ha convertido en un objeto de salvación. Esto constituye un proceso de “sacralización” sobre el cuerpo como valor exponencial” (Martínez, 2004:139).

Lo que Baudrillard ha querido demostrar en su análisis es que las estructuras actuales de producción y consumo proporcionan al individuo una doble representación de su cuerpo: como una forma de capital y como fetiche; es decir, el cuerpo moderno se exhibe como una forma de inversión y signo social a la vez, y eso es justo lo que *Be a lady, they said* pone sobre la mesa en medio de un contexto mundial de violencia de género en contra de las mujeres.

Otro ejemplo que podría ser objeto de análisis es un comercial de la marca de desodorantes masculinos Axe, llamado *Find your magic* y estrenado en 2016 en el que Axe pretende desmontar varios estereotipos en torno a los hombres. El spot toma características del ideal de belleza masculina; y se dedica a rebatirlas a través de distintos ejemplos. El punto de

partida es la revalorización de un atributo físico bastante ridiculizado: la proverbial “narizota”, también se centra en la forma de vestir, el estilo propio a la hora de desarrollar distintas actividades o los gustos personales. Aparecen hombres de diferentes complejiones, clases sociales y grupos culturales representativos de una ciudad “globalizada”.

La idea sobre la construcción hiperreal del cuerpo como objeto de consumo, atlético, estético y funcional es criticada desde lo que parece ser una reivindicación de las diversas formas de ser hombre en el siglo XXI en este anuncio. La simulación de la que habla Baudrillard a través de los signos y la suplantación de la realidad es objeto de cuestionamiento por parte de Axe, que invita a la revalorización de las cualidades únicas del cuerpo masculino que lo hacen valioso bajo cualquier circunstancia.

El cuerpo virtual. Representaciones digitales

Los estereotipos e ideales que norman al cuerpo son reproducidos no sólo por grandes marcas o corporativos globales. La sociedad en conjunto hace su aportación a la construcción de simulación en torno al cuerpo siguiendo estándares impuestos por las representaciones visuales.

La popularización del *sexting* como práctica sexual contemporánea ha tenido repercusiones globales respecto a cómo se entiende la imagen corporal y la desnudez en el mundo digital. Se trata de la actividad de enviar fotos, videos o mensajes de contenido sexual y erótico personal a través de dispositivos tecnológicos, ya sea utilizando aplicaciones de mensajería instantánea, redes sociales, correo electrónico u otra herramienta de comunicación.

Un ejemplo de la implicación de la imagen en lo erótico es el fenómeno de las nudes, fotografías íntimas que son compartidas con una pareja o en ocasiones públicamente. Son un componente del *sexting* y conllevan un ejercicio en el que, quien envía las imágenes, puede liberar su cuerpo en la búsqueda de lo erótico de manera hiperreal, simulada; pero, a la vez, se ha convertido en un medio por el que quien recibe las imágenes puede ejercer poder sobre la persona, y es tan grave que llega a tener consecuencias jurídicas.

La proliferación de estos mensajes ha trastocado panoramas como el de la industria de la pornografía, la cual se ha reducido a una plataforma para la circulación excesiva de contenido libre y desregulado. A causa de las transformaciones que la tecnología digital ha hecho en el porno, las redes sociodigitales emergen como el sitio perfecto no sólo para

consumir contenido sexual, sino también para producirlo como es el caso de la red OnlyFans que capitaliza la circulación de imágenes eróticas y sexuales a través de un modelo en el que la comunidad genera contenido por sí misma y puede monetizarlo según su decisión.

El cuerpo es puesto en circulación como objeto de venta en diferentes facetas pornográficas, ya sea para admirar el cuerpo del otro o para verlo en el acto sexual. El contenido que abunda en este sitio suele ser, además, distinto de la pornografía “profesional”, dado que las representaciones en OnlyFans son de carácter más “casero”. Así pues, no se apoyan en la producción audiovisual, sino en el cuerpo: deben ser atractivos y estar al lado de mujeres u hombres atractivos.

La plataforma de contenido personalizado está revolucionando la industria del porno y abriendo nuevas puertas para que creadores de todo tipo tomen control directo sobre su trabajo, pero también abre nuevos escenarios para los abusos que derivan de la prostitución y la explotación sexual de menores al no contar con regulaciones específicas respecto a la edad mínima para poder ser usuario (Castillo, 2020).

Fundada en 2016 por Tim Stokely, OnlyFans

funciona como una red social en la que nanocelebridades comparten contenido –casi siempre erótico– bajo demanda (el 80% de las ganancias son para ellos; el 20%, para la empresa). Con 60 millones de usuarios y más de 750.000 creadores de contenido, se ha convertido en el refugio de muchos profesionales, no solo trabajadores del sexo, que encuentran en esta plataforma la mejor de las vías para generar ingresos sin salir de casa (Lacasa, 2020: 2).

Twitter posibilita que miles de publicaciones de chicas promocionando sus contenidos caseros y eróticos tengan un alcance masivo. Algunas de ellas son trabajadoras sexuales inactivas por la pandemia, otras son actrices porno que encontraron una forma de independizarse de la industria y otras muchas son solo chicas que encontraron en las fotos y videos de ellas desnudas una forma de ganar dinero (Castillo, 2020).

Lograr rentabilizar la nude y convertirla en un bien de consumo podría dar cuenta de una transformación en las percepciones y atribuciones de sentido o significado respecto a mostrar públicamente al cuerpo desnudo de manera virtual, sin necesidad de la presencia física y además convertirlo en una herramienta para generar ingresos.

Esta “democratización” de la pornografía ha abierto un gran debate en torno a si este tipo de trabajo califica o no como prostitución, o si califica o no como “explotación sexual”, lo cual pone de manifiesto los diversos significados que hoy se le otorgan a la representación del cuerpo.

Consecuencias de la hipermodernidad Las construcciones sociales en torno al cuerpo están transformándose gracias al desarrollo vertiginoso de las tecnologías de la comunicación. Los

procesos de significación que sufre el cuerpo al estar inserto en la lógica de representación mediática actual dan cuenta de un cambio en las prácticas sexuales y eróticas en relación con los dispositivos electrónicos.

La hipersexualización del cuerpo es una consecuencia de la abordada hipermodernidad y puede ser visible en la configuración del deseo femenino como una mercancía, por ejemplo. Es necesario repensar y replantear nuevas formas de representación visual para que los medios de comunicación dejen de reproducir la cosificación corporal, el ejercicio de poder y la violencia simbólica que caracteriza su discurso.

Disputas en torno al género y la construcción de nuevas masculinidades, por ejemplo, pueden ser perspectivas desde donde se piense al cuerpo y su representación visual mediática que prioriza la mercantilización de la sexualidad.

Fuentes

- Aguilar, C. (2015). El cuerpo femenino como símbolo de poder en los medios impresos de temática erótica. En Ayala Blanco, Fernando y Martínez Abarca, Laura. *Consideraciones Hermenéuticas en torno al Arte y al Poder*. Ciudad de México: UNAM.
- Armijo, A., Gómez, J. (2019). "Cuerpos erotizados: jóvenes, redes sociales y discursos sobre la belleza". En Zarco Ortiz, Ernesto. *Cuerpo, género y juventudes: Análisis de los procesos culturales emergentes en Chiapas*. México: Universidad Veracruzana.
- Asarchuk, A. y Fernández, M. (2020). *De la representación a los hallazgos*. Universidad de Palermo: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Baudrillard, J. (1972). *Crítica de la economía política del signo*. España: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. México: FCE.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Bueno, A. (2017). *La imagen publicitaria como herramienta de consumo hacia la construcción de imaginarios hiperreales*. Congreso Iberoamericano de Investigadores en Publicidad, I (255-261).
- Caro, A. (2011). *Semiocapitalismo, publicidad y marca: Una visión de conjunto*.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto del símbolo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, J. (13/12/2020). "OnlyFans: ¿libertad o explotación sexual? Así funciona la polémica plataforma en la que miles de jóvenes venden contenido erótico sin medir los riesgos.". Infobae. <https://www.infobae.com/america/mundo/2020/12/13/onlyfans-libertad-o-explotacion-sexual-asi-funciona-la-polemica-plataforma-en-la-que-miles-de-jovenesvenden-contenido-erotico-sin-medir-los-riesgos/>
- Contreras, M. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. Cátedra de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. España: Siglo XXI.
- Iglesias, A., Zein, M. (2018). *Lo que esconde el agujero negro: El porno en tiempos obscenos*. España: Catarata.
- Lacasa, B. (8/11/2020). "El fenómeno OnlyFans: ¿ha salvado el porno o lo ha convertido en el nuevo Uber?". El País. <https://elpais.com/icon/actualidad/2020-11-08/el-fenomeno-onlyfans-ha-salvado-el-porno-o-lo-ha-convertido-en-el-nuevo-uber.html>
- Lara, G. y Colín, G. (2007). *Sociedad de consumo y cultura consumista en Argumentos* (México, D.F.), 20(55), 211-216.
- Lipovetsky, G. (1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky, G., Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama
- Martínez, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. España: Universidad de A Coruña.
- Merleau, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. París: Gallimard.
- Pallavicini, P. (2008). *Los objetos de consumo en la construcción de los procesos de individuación de adolescentes en Última década*, 16(29), 29-46
- Rainville, C. (9 de diciembre de 2017). Be a Lady They Said. Writings of a Furious Woman. <https://writingsofafuriouswoman.wordpress.com/2017/12/09/be-a-lady-they-said/>
- Reynaga, P., Vidales, C. (2013). *Una mirada semiótica y comunicativa a la cultura: del cuerpo y el adorno a la construcción social de sentido*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, XIX.

- Rodríguez, D. (27 de febrero de 2020). *“Sé una dama”*: el video sobre las presiones sociales hacia las mujeres. Recuperado de Verne. El País: https://verne.elpais.com/verne/2020/02/26/mexico/1582754824_507538.html
- Zecchetto, V (2011). “El persistente impulso a resemantizar”. En *Revista Universitas*, 14, (127-142).

“Mis películas están en uno y otro lado: en la imposibilidad de contar, pero también en el deber de hablar...”

Entrevista con Nobuhiro Sawa

Jessica Fernanda Conejo Muñoz
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

En el marco del reciente Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), la sección Atlas contó con la proyección en línea de *Voices in the wind* (2019), el más reciente filme de uno de los cineastas japoneses más importantes de las últimas décadas: Nobuhiro Suwa. Ya en 2018, en la octava edición del mismo festival, tuvo lugar una retrospectiva del trabajo del realizador de Hiroshima. Pudieron verse en diferentes salas de la Ciudad de México todos sus largometrajes, medimetrajes y cortometrajes. Particularmente, destacó el estreno de *El león duerme esta noche* (*Le lion est mort ce soir*, 2017), protagonizada por el legendario Jean-Pierre Léaud.

A decir del crítico Max Tessier, Nobuhiro Suwa entró a la escena internacional con sus filmes “intelectuales”, con “títulos semánticos” e influenciados por su formación de documentalista en una suerte de disrupciones narrativas. Fue bien recibido por la crítica fuera de Japón (particularmente en Francia), pero no muy reconocido en su propio país. No obstante, Suwa fue uno de los grandes protagonistas de lo que se ha nombrado “Nuevo cine japonés”, que despuntó en los últimos años de la década de 1990.

Suwa se caracteriza por un “estilo distanciado”. Este distanciamiento no únicamente se refiere a las diferentes derivaciones fílmicas de la herencia que dejó en las artes el Teatro Épico de Bertolt Brecht, sino también a un distanciamiento efectivo, estructural y material que involucra los distintos elementos de la puesta en escena, la puesta en forma y el montaje.

Nobuhiro Suwa nació en Hiroshima el 28 de mayo de 1960. Ha dirigido ocho largometrajes: *Hanasareru Gang* (1984), *2/Duo* (*2/Dyuo*, 1997), *M/Other* (1999), *H Story* (2001), *Un couple parfait* (2005), *Yuki and Nina* (2009), *Le lion est mort ce soir* (2017), y *Voices in the Wind* (*Kaze no denwa*, 2020); y varios medimetrajes y cortometrajes, entre ellos, *A Letter from Hiroshima* (2002), el segmento “Place des victoires” en *Paris Je t’aime* (2006), *Black Hair* (2011), y *Extract From ‘The Phone Of The Wind’* (2019). Con varios

de sus filmes ha ganado importantes premios en los Festivales de Cannes, Jeonju, Locarno, Oslo, Rotterdam y Vancouver.



Nobuhiro Suwa en México. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, febrero de 2018.

En 2021 se cumplen veinte años de la producción de *H Story*, película con la que el director inició sus cuestionamientos fílmicos sobre Hiroshima, su ciudad natal, cuya significación histórica está inevitablemente marcada por el bombardeo atómico del 6 de agosto de 1945. Tanto *H Story* como el medimetroraje *A Letter from Hiroshima* (comisionado por el Festival Internacional de Cine de Jeonju, Corea del Sur, como parte del proyecto *After War* de 2002)

son parte del desciframiento autorreflexivo de las interrogantes memoriales recientes, no sólo de Suwa, sino de las generaciones contemporáneas que cohabitan Hiroshima junto con las últimas víctimas directas de la guerra. Ambas producciones se caracterizan por desarrollar argumentos autorreferenciales en los que lo que está en juego es la posibilidad/imposibilidad de *narrar* Hiroshima.

H Story se comenta, comúnmente, como un *remake* reflexivo de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) recién iniciado el siglo XXI. Es interpretada por el propio Suwa, quien en la trama dirige a Béatrice Dalle y Hiroaki Umano para intentar recrear el guion de Marguerite Duras. Por su parte, *A Letter from Hiroshima* brinda la oportunidad de repensar la significación histórica del bombardeo a la luz del diálogo con Ho-Jung Kim (actriz coreana que colabora con Suwa), y Robert Kramer (cineasta militante estadounidense), quien antes de morir intercambió cartas con Suwa para planificar una producción conjunta sobre Hiroshima y su significación contemporánea.

Esta entrevista, realizada en la Cineteca Nacional con el apoyo de un intérprete, fue concebida en el marco de la investigación doctoral *La construcción del tiempo en cineastas japoneses contemporáneos. Sobre lo incierto, lo ausente y la imagen fílmica a partir de los años noventa*.

—Su cine destaca por un desplazamiento constante entre la ficción y la no ficción. ¿Cuál es su método para abordar estas dos dimensiones en sus películas?

160

—No hay mucha diferencia entre documental y ficción. Cualquier película tiene contenido combinado de ficción y de documental. No hay una sola película que tenga únicamente contenido documental o únicamente contenido de ficción. En cualquier película hay dos caras; una cara que contiene el documental y otra cara que contiene la ficción.

—¿Es por esta no distinción que su forma de trabajo implica improvisaciones constantes tanto de los actores como de la dirección de cámara?

—Es necesario tomar ideas de personas que no sean exactamente como yo. La improvisación es una forma de tomar las ideas de otra persona, especialmente en el caso de los actores.

—¿Por qué en su estilo la cámara filma a los actores siempre desde la distancia?, ¿esto tiene que ver con la dinámica de improvisación?

—El trabajo con la cámara no depende directamente de lo que yo esté esperando que hagan los actores. Por ejemplo, en las películas de Hollywood hay muchas tomas en *close up*; esto es porque tienen la intención de dirigir cómo el espectador va a involucrarse con lo que está viendo en la pantalla. El método del *close up* quiere que los espectadores se sientan directamente en la escena. Cuando pongo la cámara lejos es para que el público también los

vea de lejos, que tenga una distancia respecto a la historia y la imagen. Charles Chaplin decía que “la toma en *close up* es para la tragedia”, mientras que “la distancia es para la alegría”. En cambio, mi idea es que el público no esté tan inmerso en la película. Por eso es necesario imponer una distancia; aunque la mayoría quisiera una mayor profundidad emocional; como cuando ingiere bebidas alcohólicas—, dice Suwa entre risas—. Ver una película como si estuvieras borracho es perder tu libertad ante ella. Por eso impongo la distancia, para permitir la libertad en el sentido y en el sentimiento. Ése es mi método para hacer una película.

—¿Esta distancia es producto de alguna influencia de otros cineastas japoneses o de algún otro país?

—Reconozco que Shinji Somai y mi trabajo para varias películas *pinku eiga o roman porno* (“Cine rosa” erótico o pornográfico) me han influido. Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu son directores maravillosos, pero no me considero influido por ellos porque sus métodos son muy distintos del mío. El cine francés me interesa mucho; cineastas como Jean-Luc Godard y Jean Renoir. Sobre cineastas más contemporáneos, me gusta mucho Kiyoshi Kurosawa y, aunque trabajamos de forma muy distinta, lo considero un compañero importante, ya que enseñamos en la misma Universidad (Tokyo University of Arts).

Kiyoshi Kurosawa es otro de los protagonistas del Nuevo Cine Japonés. Aunque su filmografía se caracteriza por su variedad genérica y temática, ha destacado por sus películas cercanas al *J-Horror* (terror japonés), la tecnofobia y lo sobrenatural. Ambos directores trabajan juntos en la Universidad. Miran tanto películas como los trabajos de estudiantes. Para Suwa, el director de *Kōrei* (2001) es “una persona muy distinta a mí y por eso me interesan sus ideas”.

—¿Qué es lo que más le interesa que aprendan sus estudiantes?

—He estado trabajando por más de diez años en la enseñanza del cine. Hace unos días, en la presentación de una de mis películas, alguien preguntó si era necesario estudiar cine para ser director. Para mí, eso no es necesario; pero sí rodearse de muchos compañeros que tengan ideas. Algo para lo que sí tienes que ir a la Universidad es para aprender a investigar y a experimentar diferentes cosas. Puedes trabajar con materiales y experimentar sin saber qué es lo que va a pasar; en cambio, eso no puedes hacerlo cuando trabajas para una empresa. Si estudias cine en una Universidad puedes hacer esos experimentos; yo estoy ahí para acompañar a los alumnos cuando quieren hacerlo. Los alumnos deben disfrutar lo que hacen, y eso es lo que me hace sentir orgulloso.

—Hablando de experimentos, sobre su cinta *H Story*, ¿en algún momento tuvo la idea de hacer un *remake* de *Hiroshima mon amour* o desde el inicio planificó construir una trama como la que muestra la película?

—Para mí, hacer un *remake* significa que lo haces por amor a la película original. Yo tomé las ideas de la película de Alain Resnais por necesidad, más que por amor. Intenté plasmar en el guion una explicación de esa necesidad. Cuando planeé la realización de *H Story*, desde el inicio iba a ser una historia de amor entre una mujer y un hombre; pero, como ya existía una película sobre una historia de amor en Hiroshima, no podía ignorar su existencia. Estaba confundido. No sabía cómo iba a afrontar la influencia o existencia de *Hiroshima mon amour*. Quería que estuviera presente de alguna forma y, lo que resultó, fue que una película quedó dentro de la otra. Pienso en *Max mon amour* de Nagisa Oshima (1986) y, comparándola con mi película, más bien pienso que hice un “arreglo” (como en música). Oshima también tuvo influencia de la película de Resnais; en su filme el actor japonés es sustituido por un chimpancé. En mi caso, aunque la película tuvo una influencia en mí, yo quería ponerla como ella misma dentro de mi propia película y no sólo como una influencia.



Cenotafio del Parque Memorial de la Paz, Hiroshima. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, octubre de 2017

—Sobre su otro filme en torno a Hiroshima (*A Letter from Hiroshima*), ¿cuál es la relación con *H Story*?

—Siempre he tenido una pregunta: ¿qué es la historia en una película?, ¿por qué hay que narrar o expresar una historia en una película? Por ejemplo, en *H Story* yo pensaba que no podía narrar la historia de Hiroshima. Como se sugiere en el guion, nosotros no podemos contar la historia de Hiroshima; entonces, hay que contar aquello que *no puede contarse*. Debemos contar que *no podemos contar* nada sobre Hiroshima —Suwa refiere a los diálogos de *Hiroshima mon amour* en el guion de Marguerite Duras— y hablar de ello al mismo tiempo. Mis películas están en uno y otro lado: en la imposibilidad de contar, pero también en el *deber* de hablar de ello.

—En sus dos películas sobre Hiroshima hay una relación muy compleja entre la memoria y el olvido, ¿cuál piensa que es la relación entre el cine y estos dos procesos?

—La prefectura de Hiroshima tiene la forma de un triángulo. Al centro está el Parque Memorial de la Paz y ahí se filmó *Hiroshima mon amour*. Es el epicentro de la explosión de la bomba atómica. Cuando la gente llega ahí *siente* que hay que recordar lo que pasó. Otra de las locaciones está del lado este, en el barrio de Nagarekawa, donde hay muchos bares y centros nocturnos. Esto significa que hay dos espacios: uno para la memoria y otro para el olvido. Entre estos espacios tiene lugar la vida de los habitantes de Hiroshima, quienes no siempre están pensando en *no olvidarse* de lo que pasó en la ciudad. Anteriormente, al lado del Parque Memorial había un estadio de beisbol, es decir, en un sitio está la tragedia y, al lado, el entretenimiento: ésa es la vida en Hiroshima. La identidad de la ciudad no está marcada únicamente por la bomba, sino también por Las carpas (equipo de beisbol) —Suwa sonríe.

—¿Cuál es el papel que tienen estas dos películas en la totalidad de su obra?

—En *H Story* yo no podía controlar completamente el contenido. Para mí mismo era un sufrimiento. Los sets se sentían como aventarse a un precipicio. En el hotel en el que tuvo lugar la filmación, las ventanas no podían abrirse, por eso sobreviví. Aunque en la película la actriz principal y el director no se llevan bien, la realidad era diferente; sin embargo, en *A Letter from Hiroshima* me recuperé del sufrimiento con *H Story* en parte gracias a mi trabajo con la actriz coreana (Ho-Jung Kim). Cuando ella llegó de Corea a Hiroshima, y visitó el Genbaku domu y el Museo Memorial, tenía dudas sobre si filmar o no una escena en la que ella mira los documentos exhibidos dentro del museo. Si hubiera estado en el lugar como un director de televisión, hubiese querido filmar de cerca su reacción ante lo que podía verse en el interior; pero todo el equipo de producción estuvimos de acuerdo en que no íbamos a filmar de esa forma la película.

El Genbaku domu, o Domo de Hiroshima, es el único edificio cuya estructura sobrepasó a la explosión de la bomba atómica y que ha sido preservado sin una reconstrucción. Puede observarse al otro lado del río después de cruzar el Parque Memorial de la Paz. Esa zona de la ciudad fue relevante para la colaboración de Suwa con Ho-Jung Kim:

“La experiencia con el museo debe ser un asunto privado, en este caso, de la actriz. Por ello decidimos filmar el resultado de su experiencia, sus gestos y su rostro, sólo en un momento posterior. Ella no pudo terminar de ver el museo. Tuvo que salir a la mitad del recorrido porque consideró que todo lo que vio era muy triste y cruel. Para otra escena, le pedí que leyera una traducción en coreano de una carta escrita por una madre que perdió a su hijo en el bombardeo y ella dijo “¿por qué me hace sufrir tanto el director?, yo tengo mis propias ideas sobre esto”, y después abandonó la locación. Al día siguiente filmamos otra escena en que ella habla al respecto con la intérprete coreana que vive en Japón. Fue una toma muy larga. Ese día, al finalizar la filmación, ella le dejó una carta para mí; esta carta es la que es leída hacia el final de la película, aunque no estaba previsto en el guion original. Todo el equipo de producción sintió mucho respeto ante esa carta y, en parte, fue lo que me ayudó a recuperarme de la experiencia con *H Story*, y me impulsó a continuar haciendo otras películas”.

En la carta, Ho-Jung Kim agradeció la oportunidad de visitar Hiroshima y afirmó que tenía en común con Suwa la relación indirecta con el sufrimiento: el colonialismo japonés, en el caso de Corea, y el bombardeo, en el caso de Japón. Los dos han “heredado” dicho sufrimiento de sus antecesores, aunque no lo hayan vivido coetáneamente. La bomba atómica que llevó a la rendición incondicional de Japón en la Guerra del Pacífico también tuvo como consecuencia la liberación de Corea, a lo cual la actriz llama una “irónica circunstancia histórica”. El final de la carta dice: “vivimos al borde de la historia con dolor en nuestros corazones. ¡Nuestras vidas parecen tan pequeñas! Pero este viaje me ha hecho sentir el peso y la dignidad de cada singular y pequeña vida”.

—En su película *El león duerme esta noche* (2017), el personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud dice que hay dos formas de hacer cine: una es tomándose muy en serio y la otra es haciéndolo por diversión. ¿Cuál diría que es su forma de hacerlo?

—Antes siempre iba a filmar sufriendo; pero hacer esta película fue muy divertido gracias a la experiencia de trabajar con los niños. Por cierto, ver *H Story* debe ser un sufrimiento para ti, ¿cuántas veces has visto mis películas?

—Alrededor de 10, para mi trabajo.

—No creo que haya alguien más como tú en el mundo. Me alegro de haber filmado mis películas.



Domo de Hiroshima. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, octubre de 2017

La colección de Investigaciones Contemporáneas sobre Cine busca visibilizar el conocimiento producido en México

Entrevista con Raúl Roydeen García Aguilar

Arturo Becerra

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La colección de libros [Investigaciones Contemporáneas sobre Cine \(ICC\)](#) surgió con el propósito de visibilizar estudios inéditos sobre este medio en México. Según apunta Raúl Roydeen García Aguilar, uno de los coordinadores del proyecto, esta serie busca contribuir a sistematizar y canalizar investigaciones de cine en un país que ha contado con la edición dispersa de publicaciones sobre la materia. En entrevista con la *Revista Mexicana de Comunicación*, el miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I) explicó cómo fue articulada una colección editorial que tuvo su origen en seminarios y tesis en los que coincidieron varios académicos para identificar problemáticas emergentes como la teoría del cine digital o como la falta de un espacio editorial que permitiera la difusión y discusión de textos producidos por investigadores y estudiantes de posgrado.

Albergada por la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño (DCCD) de la Unidad Cuajimalpa de la Universidad Autónoma Metropolitana, la colección ICC dispone de un comité editorial conformado por prestigiosos especialistas de distintas universidades de México y de otros países. Su propuesta contempla una vertiente teórica y otra temática. La primera implica la preparación de libros individuales que plantean un abordaje conceptual en profundidad. La segunda línea convoca a investigadores a reflexionar sobre una misma problemática para conformar antologías.

La colección comenzó con la publicación de una edición bilingüe de un primer título colectivo: [Cine digital y teoría del autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubezki](#) (2019). A esta antología se sumaron [La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido](#) (2019), de Raúl Roydeen García, y [Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica](#) (2020), de Rodrigo Martínez Martínez. La colección cuenta con un [sitio de internet](#) propio, alojado en la página institucional de la DCCD de la UAM Cuajimalpa, que amplía las opciones de lectura de los libros mediante el hipertexto. El plan inicial contempla la publicación de nueve títulos en un plazo de tres años.

La segunda fase del proyecto comenzó en 2020 con el propósito de integrar tres novedades editoriales a lo largo del año 2021.

La colección: promover la producción de estudios sobre cine

La colección ICC resultó de la coincidencia de varios académicos que tenían al cine como tema principal de estudio en dos espacios de formación e investigación: la orientación en Ciencias de la Comunicación del Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UAM Cuajimalpa. Aunque había diferencias en la forma en que cada uno abordaba el cine, así como en el tipo de películas que analizaban, todos querían contribuir en la consolidación del campo de estudios sobre cine en México. Vicente Castellanos Cerda, Raúl Roydeen García y Rodrigo Martínez comenzaron con el proyecto al proponer un libro en torno al autor cinematográfico en el contexto del cine digital. Luego se sumaron Areli Castañeda y Aram Vidal como coautores y, más tarde, Fernando Castaños Zuno, autor del prólogo.

Sobre los antecedentes de la colección, el doctor García Aguilar recuerda que “hubo algunas generaciones en el Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales en las que había muy buenas propuestas de investigación sobre cine y cómo la tecnología digital propicia transformaciones en la forma de producir significados, así como de las relaciones entre cine y estética; es decir, cómo el cine produce reacciones que van de lo fisiológico a lo racional por toda una gama de emociones y afectos, por la misma historia del cine y de la forma fílmica y, también, por algunas dinámicas contemporáneas de producción”.

—¿Cómo surge la idea de fundar la colección Investigaciones Contemporáneas sobre Cine en la UAM Cuajimalpa?

—Fue Vicente Castellanos quien, con mayor conciencia del escenario nacional de la investigación sobre cine, pensó que era necesario un proyecto editorial como una nueva etapa de visibilidad de la investigación, de los investigadores y de las temáticas relevantes que estábamos trabajando. Entonces nos planteó la idea. Elaboramos un proyecto para materializarlo y consideramos que hay dos grandes campos de oportunidad para agrupar diferentes propuestas en dos tipos de obra: uno que tiene que ver con investigaciones profundas y con importantes bases teóricas; es decir, con una complejidad relevante y que dialogue con la producción de libros sobre cine que se hace en otros países, sobre todo en español. La otra vertiente es un poco más flexible y propone obras colectivas para convocar

a investigadores que también trabajen en México a reflexionar en torno a un eje temático. El primer libro de la colección es un ejemplo de ésta.

La segunda obra colectiva de la colección ICC abordará la obra del cineasta mexicano Paul Leduc, quien falleció en octubre de 2020, a través de artículos que analizan aspectos teóricos, temáticos y estéticos, así como la relevancia social de la filmografía del director de películas como *Reed: México insurgente* (1972) y *Frida, naturaleza viva* (1983). Para García, *Ocho miradas a la obra de Paul Leduc* se interesará por un realizador “que ha hecho contribuciones temáticas y formales con un esquema de producción que casi siempre fue transnacional; un autor que siempre estuvo en contacto, en diálogo creativo, con otros cineastas del continente y del mundo”.

—La colección incluye libros impresos, digitales y un sitio *web*. ¿En qué consiste el proyecto?

—Es un poco lo que te acabo de decir: visibilizar la investigación sobre cine en México. Dado el momento en el que se encuentra el gremio de estudios sobre cine, pensamos que es importante no solamente que haya publicaciones aisladas como ha ocurrido históricamente en este país. Sabemos que hay autores muy renombrados como Lauro Zavala o como Maricruz Castro Ricalde, que publican con mucha frecuencia, pero pensamos también que era necesario concentrar y canalizar investigación relevante producida por otros investigadores. Esto también dota al gremio de cierta visibilidad. Permite presentarnos de manera individual o grupal en diferentes foros para promover la producción. Uno de nuestros anhelos como coordinadores es que, en algún momento, las personas interesadas en los abordajes académicos sobre el cine tengan una referencia sólida en la colección.

La dinámica de producción de ICC incluye libros físicos y libros electrónicos. Los títulos publicados han sido editados en las dos versiones para atender a los diferentes gustos y posibilidades de lectura. La versión electrónica resulta importante porque puede ser consultada en cualquier lugar donde haya audiencias de habla hispana y contribuye a que las búsquedas en internet propicien una mayor expansión y conocimiento de la colección en otros lados. Además, García Aguilar destaca la importancia del “criterio de gratuidad”: “sabemos que, en el contexto de la universidad pública, como lo es la UAM, es importante que el conocimiento que se produce sea libre y que esté al acceso de todos”.

—También hay un público todavía más tradicional que tiene el hábito de leer en papel. Creo que es más cómodo, puedes hacer anotaciones y llevártelo a todos. Entonces, tenemos la producción en ambos formatos. Todavía no sabemos si todos nuestros libros van a tener las dos versiones porque eso se decide en el Consejo Editorial de la UAM, y tiene que ver con la oportunidad, la vigencia y la necesidad de una difusión veloz.

—¿Qué parámetros se toman en consideración para saber si algún estudio es apto para publicación?

—Cuando creamos el proyecto tuvimos la idea de presentar cuatro títulos con dos fundamentos principales. Primero, que tres de los títulos fueron premiados por la Filmoteca; allí hay un concurso de tesis sobre cine a nivel licenciatura y posgrado. En segundo lugar, tanto el libro de Rodrigo Martínez como el mío, se derivaron de las tesis que hicimos en nuestra formación doctoral. Cuando un texto es defendido en un examen de posgrado es ya un signo de su calidad. Fueron investigaciones aprobadas con mención honorífica. Si además ganan premios, ese es otro signo importante.

Otro de los criterios para sumar propuestas a la colección se originó en la realización de un seminario como el que los coordinadores convocaron a partir de un interés en común: “Nos preocupa el cine digital; los cambios que la tecnología digital ha propiciado en la producción del cine. Nos preguntamos cómo esta figura un tanto mítica, etérea e inasible del autor en cualquier expresión artística y en el cine, es un factor relevante de significación y de comunicación. El cine es un fenómeno artístico colectivo que siempre tiene una figura más identificable que otras: el director generalmente. Lo digital cambia sus dinámicas de trabajo, cambia sus posibilidades creativas y cambia su articulación con otros integrantes del equipo de producción”.

El seminario contó con la participación de los autores del libro, así como de otros investigadores que finalmente no presentaron un texto: “discutíamos cada uno de los textos, los criticamos mutuamente y enriquecimos los abordajes. Ese fue un factor para vigilar la calidad académica. No obstante, el factor más relevante para garantizar la calidad de una publicación académica es el proceso de dictaminación”.

Para solidificar este esfuerzo, los coordinadores invitaron a un grupo de especialistas renombrados en el área para conformar un comité editorial exclusivo de la colección. Se trata de Maricruz Castro Ricalde, “quizá la mujer más relevante y más visible en la investigación sobre cine en México; Jesús González Requena, que es un teórico y analista español muy reconocido de la Universidad Complutense de Madrid; Diego Lizarazo Arias, quien es investigador en la UAM Xochimilco con muchos años pensando el cine; Aleksandra Jablonska, investigadora renombrada de la Universidad Pedagógica Nacional; Claudia Arroyo de la UAM Cuajimalpa; Consuelo Méndez, que trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; María de Lourdes López Gutiérrez, coordinadora de una publicación y de un posgrado sobre cine en la Universidad Panamericana”.

El comité de ICC garantiza los procesos de dictamen de manera autónoma. Filtra inicialmente cada texto mediante una discusión en la que sus integrantes determinan si los trabajos poseen calidad suficiente para ser sometidos a una evaluación que requiere de tres

dictámenes ciegos según la normatividad de la UAM. Buscan a especialistas en México y en otros países para que elaboren los juicios sobre los trabajos presentados.

García Aguilar señala que la convocatoria a participar en la colección está abierta “no únicamente a nosotros como proponentes, o a la Universidad Autónoma Metropolitana como casa editora, sino a todos aquellos que investiguen sobre cine en México”. En un futuro habrá un proyecto adicional que consiste en promover una convocatoria a una especie de concurso, que podría ser nacional o internacional, en el que el comité determinará qué trabajos resultan más relevantes tanto por su calidad como por el contexto. Debido a la pandemia por Covid-19, no se ha establecido si la propuesta tendrá lugar en el 2021 o en 2022, pero la intención es que exista un acercamiento con investigadores que están culminando libros y con estudiantes de doctorado que han sido contactados por el propio comité para que propongan sus investigaciones.

—Dos de los títulos están editados con la Filmoteca de la UNAM. ¿La colección involucrará a más instituciones en el futuro?

—Es la intención. Hicimos un primer convenio porque propusimos las tesis ganadoras. A la Filmoteca, con el visto bueno del organigrama de Cultura UNAM, le pareció una buena idea porque promueve el concurso entre los estudiantes de la UNAM, además de visibilizar el trabajo de la colección. La intención es buscar que los libros se publiquen a través de coediciones por varias razones. Entre más instituciones prestigiosas respalden nuestros libros, tenemos una mayor posibilidad de ser difundidos. Nosotros seguimos abiertos a nuevas colaboraciones.

—¿Cuáles son las siguientes etapas para la colección?

—Hay varios libros que están por terminar su proceso de dictamen. Ya tenemos dos que han sido aprobados y están en proceso de edición. Uno de ellos es *México en la estética del nuevo cine latinoamericano*, de Axel García Ancira. Otro es *Ocho miradas a la obra de Paul Leduc*, coordinado por Aleksandra Jablonska. Un tercer título, que está concluyendo su proceso de dictamen, aborda los vínculos entre fotografía y cine. El proyecto tiene una duración original de tres años en los que nos propusimos publicar tres libros al año. Nuestra intención es extender el proyecto al menos por tres años más para consolidar la colección y tener una cantidad y calidad de títulos suficientes para generar la densidad que pretendemos.

Lo visible: fuente de información; eje de interrelación cultural

Para Raúl Roydeen García el cine es una “fuente fundamental” para el estudio de la comunicación porque originó el discurso y el lenguaje audiovisuales, y contribuyó a la conformación de otros medios de comunicación electrónicos y digitales. Las aproximaciones al cine abordan temas relevantes que van desde las emociones hasta las tecnologías: “Todos estos aspectos están involucrados en el cine; el cine los transforma y éstos transforman el cine en un ciclo interminable”. Además, es un medio que muestra la historia y sus representaciones, por lo que las películas permiten la interpretación de aspectos sociales.

Es por ello que su interés central como investigador se orientó al abordaje de una de las grandes preguntas sobre este medio más allá de las interpretaciones místicas o románticas: “Cómo el audiovisual crea significados y cómo es que sus significados son interpretados por un público muy diverso que, aunque tenga diferentes experiencias de vida, formaciones y referentes cinematográficos, tiene una comprensión suficiente para compartir con otros su experiencia, discutirla e incorporarla en sus dinámicas de conocimiento para interpretar experiencias cinematográficas posteriores”.

Antes de dedicarse a la investigación, García Aguilar trabajó en Canal 11. Allí se interesó por los procesos de producción. Su primera experiencia de investigación fue una propuesta de metodología para la adaptación a partir de elementos semióticos. Fue el tema de su tesis de licenciatura. Después de laborar en casas productoras, comenzó sus estudios de maestría y también su participación en distintas asociaciones académicas de semiótica por las que advirtió aspectos que se aproximan más a la comprensión de la manera en que el público interpreta las películas y que son ignorados cuando solamente se trabaja en la producción audiovisual. En dichos componentes subyace tanto la expectación cinematográfica como los referentes mediáticos a través de los cuales construimos interpretaciones del mundo: “esto es factible porque, en el universo de la experiencia humana en el que compartimos un mundo a través de la cultura, la visualidad forma parte muy importante”.

La cultura visual ha sido estudiada de manera independiente por la antropología, la sociología, la filosofía y los estudios sobre cine especialmente en las últimas décadas del siglo XX. Autores como Nicholas Mirzoeff, Michael Baxandall y W. J. T. Mitchell contribuyeron a conformar un campo y una serie de programas de estudio en distintas universidades del mundo para que este enfoque se viera reflejado en la producción académica. Ello originó un tipo de investigación de cine que fue más allá del análisis textual al adoptar la idea de la cultura visual por la que concibe “lo visible como una de las fuentes de información más

importantes, tanto para la subsistencia cotidiana como para el entretenimiento y el acceso a la información en general; un aspecto que merece y debe ser estudiado”.

Para el integrante de la asociación Sepancine, “lo visible se convierte en un eje de interrelación cultural” debido a que somos seres con capacidad de abstracción, relación, comprensión y transformación del entorno. Lo visible es una de las vías más importantes de lo que llama la “articulación de la cultura”. A través de ella, las personas producen, registran y reconocen signos, símbolos y técnicas visuales, narraciones y entretenimiento. Los factores sociales de estas posibilidades “incluyen tanto la representación de la sociedad como la circulación y el acceso a los elementos visuales, los aspectos económicos, los aspectos históricos en tanto el cine nos permite narrar la historia; pero, además de eso, generar memoria de lo social.

—¿Qué importancia cree que tienen los estudios del cine para la comunicación como parte de la cultura visual?

—Muchas de las formas de comunicación habituales requieren la interpretación de lo visual para completarse. No únicamente hablo de la escritura a través de las grafías, la pintura, la fotografía o el cine, sino incluso de los aspectos no lingüísticos de la comunicación cotidiana. Nosotros tenemos elementos culturales que nos permiten interpretar la gestualidad de las personas con las que interactuamos y tener una idea particular sobre lo que nos están diciendo. En general, la comprensión de lo visual es importante para la interpretación del mundo.

El también especialista en discurso y medios digitales considera que la investigación del cine es relevante para quien estudia comunicación desde la formación más incipiente que aporta una licenciatura porque “toda la comunicación audiovisual que se basa en la imagen y el movimiento tiene como base el lenguaje y el discurso cinematográficos”. Esto posibilita la interpretación de fenómenos sociales a través de películas. Menciona el neorrealismo italiano, la ficción, el documental y la ciencia ficción como ejemplos que han permitido aproximarse a temas concretos como la guerra y el sufrimiento que ocasiona, a diversas realidades mediante “ejercicios de documentación, registro y testimonio” o a los comportamientos, miedos, anhelos e ilusiones sobre el presente y el futuro del mundo en que se vive.

—¿Considera que el cine digital cambia la manera de percibir el discurso visual?

—La tecnología digital está presente en casi todos los procesos, los soportes y las dinámicas relacionadas con el cine tanto en su producción como en su distribución. Ahora no solamente se filman las películas en soporte digital, sino que también son factibles los filtros, la mejora de la imagen, el trucaje, el borrado de aquello que los creadores no quieren que se perciba

y como un proceso de corrección; pero también como un elemento que cambia la realidad representada. Como cuando vemos acciones imposibles en el mundo de la experiencia sensible llevarse a cabo en la pantalla de una manera verosímil. Aunque el trucaje haya existido desde los orígenes del cine, con George Méliès por ejemplo, ahora hay un trabajo cada vez más fino que hace mucho más complicado percibir los elementos que conforman este trucaje y que nos dejan la labor a la conciencia para interpretarlos. El cine se hace más eficiente en sus mecanismos y lógicas de sorpresa. Incluso, te sorprende por la naturalidad aparente de la representación de lo imposible. Lo que hace esa tecnología es expandir la magia del audiovisual y su capacidad para hacer parecer y hacer creer que algo ocurre.

El doctor García Aguilar también nos advierte de las derivas del contexto digital: “en el campo de la comunicación tenemos los riesgos habituales del montaje, la sobreimpresión y el trucaje que pueden ser utilizados para beneficio de algunos cuantos. Es el caso de la construcción de noticias falsas, de explicaciones tramposas sobre el mundo y de teorías de la conspiración. Habrá quienes utilicen la tecnología digital para construir elementos visibles con fines poco éticos, pero igualmente el trabajo de desciframiento de la mentira está en el conocimiento sobre el mundo”.

—¿El discurso visual se ha potenciado o se ha limitado con las nuevas tecnologías?

—Hay algunos aspectos en los que, dependiendo de su uso, por supuesto que vamos a pensar en crecimiento y en multiplicación de las capacidades. Con la tecnología digital, hay una idea un tanto cierta y un tanto falsa de que todos tenemos acceso a la producción del audiovisual. Obviamente, las limitaciones socioeconómicas nos dicen hasta dónde alguien puede o no tener acceso a un dispositivo de producción de imagen, o qué tipo de mensajes se pueden hacer con estos dispositivos. Si tú me preguntas si Tik Tok ha expandido las formas de representación del discurso audiovisual, te diría que no porque tiene un esquema y una forma habitual de producción; una tipología, incluso unos géneros de video, que normalmente se difunden a través de esta plataforma, y que tienen el mercado completamente ocupado. Tienen a las personas haciendo y replicando videos de humor, baile, trucaje o modificación del cuerpo. Esto no quiere decir que las plataformas de video breve no porten facultades para la expansión del discurso audiovisual.

Al referirse a redes sociodigitales como Facebook, Twitter e Instagram, García Aguilar señala que existen dos lógicas que las regulan. Por un lado, se encuentra el uso aficionado de las mismas; por el otro, una implementación profesional. No obstante, ambas opciones están condicionadas por la lógica industrial con que fueron concebidas. Imponen límites discursivos que proporcionan simultáneamente posibilidades y restricciones. Cualquier canal “podría expandir potencialmente el discurso audiovisual, pero habría que ver qué usos hacen las personas de él en función de las limitaciones de sus propias dinámicas discursivas”.

En 2020, la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2 trajo el cierre de salas de cine en México entre marzo y mayo como parte de las medidas para combatir la crisis sanitaria. Al reflexionar sobre las consecuencias de este suceso, el también integrante de la asociación AMIC señala que las plataformas VOD (*video on demand*) tendrán todavía más éxito. Las industrias del cine dejarán de percibir ganancias por lo que estarán cerca del colapso. La contingencia podría modificar el poder económico en la industria. Las dinámicas de producción cambiarán por el traslado del consumo a las plataformas de internet. Debido a que la serialidad es más propia del consumo doméstico, muchas producciones tenderán a ser cada vez más fragmentarias. Todos estos fenómenos serán de interés para la investigación académica y permitirán explorar cuestiones diversas.

—El riesgo es que la industria se va a comer a las personas. En la dinámica de consumo y distribución, muchas veces ya no importa quién es el fotógrafo; importa que hay una nueva serie en Netflix. Ya no sabemos quién dirigió los capítulos de las series contemporáneas. Algunos muy clavados sabemos que algunas series sí tienen un esquema de producción particular y que se puede rastrear, por ejemplo, quién es el director del capítulo 10 de la temporada 6 de *Juego de tronos* (Miguel Sapochnik es genial). Pero como son otras lógicas de distribución y consumo, estos elementos místicos o auráticos del creador cinematográfico se pueden diluir.

En México se ponderan cientos de películas que pasan por el maquilado industrial y que no llegan a festivales

Entrevista con Bruno Varela

Mayra Salazar

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Bruno Varela considera que el cine experimental no implica hacer un cine raro y de texturas que evade las historias, sino “un cine que problematiza el propio quehacer del cine”. Constantemente se pregunta si este tipo de cinematografía existe como categoría. En entrevista con la *Revista Mexicana de Comunicación*, el director de *Monolito* (2018) nos recuerda que el diálogo sobre la producción fílmica no tradicional actúa como un cuestionamiento de un entorno donde la industria limita y centraliza los productos audiovisuales. Por ello, habla sobre ese “otro cine” que está sucediendo y en el que existen nuevas perspectivas y representaciones de la realidad. Su interés en el campo audiovisual comenzó en su juventud en un camino que él mismo califica como complejo y extraño: “Yo estoy hablando de un momento donde básicamente el cine se ve desde el público, o sea yo soy un público en la adolescencia con ganas de acercarme a ese mundo misterioso”.

Habituado a trabajar en estados como Oaxaca, Chiapas y Yucatán, Varela se dedica a la producción e investigación de cine y video desde 1992. Su obra ha sido presentada en Cuba, Argentina, Canadá, Estados Unidos, España, Alemania e Inglaterra en espacios como el museo Guggenheim o el Centro de Arte Reina Sofía, y en encuentros como el Festival Internacional de Cine de Morelia o el Hotdocs international Documentary Festival de Toronto, entre otros. En 2015, su filme *Tiempo Aire* (2014) mereció el primer premio concedido por la revista *e-Flux* en el marco del Festival Oberhausen. También ha recibido una beca Media Artist de la Fundación Rockefeller y una mención honorífica en el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Su labor ha sido catalogada como experimental ya que muestra una reapropiación de la imagen que construye discursos críticos a través de la intervención de documentos recolectados e imágenes recuperadas de internet.

Aunque incursionar en la práctica del cine en la actualidad es más asequible debido a la llegada de la tecnología digital y a la disponibilidad de información sobre el tema, Varela apunta que, a mediados de la década de 1990, en México las opciones más inmediatas eran

las instituciones académicas. Fue así como ingresó a la licenciatura de Comunicación Social en la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, espacio que considera un punto importante en el proceso de construcción de su actual obra: “algunos maestros que tengo están jugando con preguntas que en ese momento tenían que ver básicamente con el video; el video en México como un dispositivo chiquito, electromagnético, que puede abaratar mucho costo, que es inmediato, que se puede ver y regrabar, y que trae una serie de reflexiones”.

El recorrido que en la UAM lo llevó a buscar el entonces Centro Nacional de Video Indígena en Oaxaca con el propósito de realizar una tesina. Dicha institución suele facilitar equipo y capacitación para la producción de videos a gente de diferentes comunidades: “soy desbordado por el quehacer y estas prácticas no son experimentales, pero lo es la gente que está trabajando la cancha con procesos más bien comunitarios y con equipos que eran un problema hace unos años”.

La influencia de Vilém Flusser

La relación de la imagen con los dispositivos que la producen es una base fundamental para entender su significado. El dispositivo va más allá de una simple herramienta y señala que no existe una discusión acerca de esto. Su trabajo ha sido resultado de una exploración de formatos y de un cuestionamiento de los medios que emplea. Cómo usar o no usar la imagen supone una postura y, en ello, el filósofo y escritor Vilém Flusser es una gran influyente del trabajo de Bruno Varela.

“La idea de Flusser de trabajar con imágenes técnicas implica absolutamente trabajar con archivos de tal manera que naturalmente uno va construyendo en el universo digital; abres folders, los nombras, los categorizas; es decir, el archivo es parte del proceso aún si no eres un artista del archivo”.

Además de estas ideas, Varela menciona que la imagen como sujeto de tiempo también forma parte de su visión. La imagen, la industria, la estructura de producción están sujetas al tiempo. Al trabajar con lo que se considera basura, con lo obsoleto y con la enorme cantidad de contenido que circula, esa “especie de sándwich del tiempo” como él lo llama, se pone en duda si es necesario crear más imágenes o si las imágenes ya existentes son suficientes para buscar un proyecto.

Como sugirió Eduardo Cruz en un ensayo publicado en *Correspondencias* en 2017, el aporte autoral de Bruno Varela se debe a su pericia para trabajar los archivos mediante el montaje hasta brindar visibilidad a aquello que está fuera de la imagen. Varios ejemplos de esta “transfiguración de la imagen” pueden encontrarse en el canal de [Vimeo](#) donde el videasta ha dispuesto una extensa muestra de sus trabajos.

Al preguntarle sobre su postura política en la creación visual, sugiere que las cualidades de la imagen como el encuadre, las verticalidades, los espacios, el aire, la composición y la iluminación determinan una postura política. Y explica: “Siempre que trabajas con imágenes es absolutamente político, incluso, fuera de tu control, de tu voluntad, de tu formación y de tus intereses, en tanto eso va a construir un objeto que después podrá ser ensamblado en otras muchas cosas. Siempre es político; siempre es un asunto que se pone a jugar y eso incluye todo ese cruce de las materias con las que vas a trabajar”.

Los dispositivos también juegan un papel importante y advierte que “hay poca problematización” de los instrumentos que se usan. Como ejemplo menciona el dron, un dispositivo que es bastante común en el mundo audiovisual actual, ya que permite el control de manera remota para sobrevolar áreas y conseguir imágenes desde la altura. Al respecto, menciona que la imagen del dron antes era imposible pues había que subir a un helicóptero o fotografiar desde un satélite. Por ello, ese tipo de vista “era una imagen de poder y una imagen que se usa primero desde un conjunto de investigaciones militares terribles: disparos de armas no tripulados; espionaje para hacer ataques, muchos de ellos hostiles y con civiles; después se vuelve un objeto que llega al Sams y lo sacas y lo vuelas como si fuera un papalote y nunca se problematiza”.

El uso de varios dispositivos en su obra es importante y, al hablar de esta reinterpretación de la imagen y de nuevos significados, nos muestra algunos dispositivos como un lente fabricado para cámaras de seguridad, una cámara Bell & Howell de la década de 1940 y unas cintas fabricadas en la Alemania del Este y obtenidas después de la caída del Muro de Berlín en 1989: “tengo tres materiales que quiero poner a jugar y eso es la película; y alrededor de eso tengo muchas ideas que podría poner a jugar, pero todas son bastante abiertas. Básicamente, es ir a un lugar y poner a trabajar estos dispositivos”.

Centralismo en la producción del cine en México

Los espacios académicos han abierto paso a nuevos proyectos audiovisuales. Si bien ahora existe un acceso más fácil a contenido del tema, Bruno Varela cuestiona cómo es la

enseñanza del cine al señalar que las prioridades son una formación teórica y técnica, y que son pocos los espacios académicos que desarrollan un diálogo sobre este tema.

Para el videasta, este otro cine no tradicional sucede en la dimensión simbólica del campo de la comunicación. Sus estructuras y su crítica abren espacio a nuevos proyectos y nuevas visiones de lo que significa lo audiovisual. Al preguntarle por qué identifica una discusión limitada de este tipo de cine en México, expone que existe centralización de la industria, así como un conjunto de lineamientos para que una película sea reconocida como tal.

“Se ponderan cientos de películas que pasan por ese maquilado industrial, que renta cámaras caras, que paga, que pasa por correcciones de color, que sale a sala y de las cuales hay algunas películas interesantes como quehacer; pero muchas de ellas ni siquiera pasan a festivales, y por eso es que el cine experimental de pronto vuelve a tener un cierto”.

Los espacios que ofrecen lugar a estos proyectos audiovisuales existen, pero, como menciona el realizador de *Placa madre* (2016) y *Mano de metate* (2018), no reciben la misma luz ni los mismos apoyos económicos. Y enlista algunos ejemplos: “Ultracinema es un esfuerzo grandísimo; ahora está Codec y otro que se llama Fisura. Todos somos parte de un universo más joven que yo, pero hambreadísimo, y que está por inventarse”.

Los temas tratados dentro del mundo audiovisual suponen también una visión y postura. Actualmente, Bruno Varela trabaja en la zona de Oaxaca, entidad que ha permitido la visualización de productos audiovisuales no centralizados. Las redes construidas en esta región han permitido perspectivas nuevas para la creación de archivos en las que no es necesario ser un especialista ni tener una educación formal en el campo audiovisual.

“Hago una invitación a observar fenómenos muy interesantes que están pasando en el país en su diversidad y que es difícil de ver; en general, porque está muy centralizado y eso también es parte de la dinámica”, señala para llamar la atención sobre nuevos fenómenos dentro del campo audiovisual.

Las fotografías pierden interés por el desgaste de la reproductividad

Entrevista con Fabio Bucciorelli

Constanza Mazzotti
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

El 17 de julio de 2017, en pleno verano, un taxi dejaba una visita frente a un vigilante quien, apenas separando la mirada de su lectura, señaló con un ademán el camino hacia el fondo de Docks Dora, una construcción realizada en 1914 junto a las vías del tren, que entonces funcionaba como resguardo de mercancía en el norte de Turín, Italia. Las bodegas, separadas por un terreno de ruidosas piedrecillas, aparecían una a una entre locales de ropa y restaurantes. La última, enmarcada hasta el fondo por un cintillo rojo como cajita de zapatos en un ambiente de principios del siglo XX, albergaba la *factory*.

Allí se hallaba la sombra de quien fue un aburrido ingeniero en sus veintes; uno que soñaba con tener algún día una vida emocionante fuera de las telecomunicaciones. Delante de todos los presentes, él preguntó en seco a quien había viajado 10 mil 134 kilómetros para saludarlo:

—¿Y tú qué haces aquí?

—Es broma, ¿verdad?— Volteé a ver a su asistente y me devolvió una sonrisa cómplice.

Fabio Bucciorelli, aquel ingeniero aburrido, es ahora uno de los fotoperiodistas más galardonados a nivel mundial. Ha recibido en distintas ocasiones el premio World Press Photo en la categoría de noticias por su trabajo en Siria *Battle to death* (2013) y, recientemente, por su trabajo en Chile intitulado *Chile: The Rebellion Against Neoliberalism* (2020). En 2013, recibió la medalla de oro Robert Capa por su trabajo en Alepo, Siria. En distintos años ha recibido el premio POYi por historia noticiosa hasta que, en 2019, fue nombrado fotógrafo del año por su cobertura en Gaza y la frontera entre Estados Unidos y México. Asimismo, ha obtenido en 2020 el premio Visa d'Or, Visa d'or News, de "Visa pour l'Image" de Perpiñán, Francia, por el trabajo realizado en Bérgamo, Italia, sobre la pandemia del coronavirus.

Actualmente, cubre la pandemia de Covid-19 al norte de Italia, en Lombardía. Su trabajo sobre una de las regiones europeas más golpeadas por el coronavirus durante el comienzo de la contingencia, la cual sumaba 3 mil 299 decesos hasta el 30 de marzo, puede verse en el *New York Times* y en *L'Espresso*. A principios de diciembre, la zona lombarda ha reportado más de 24 mil víctimas de la enfermedad.

En 2017, Fabio regresaba de la capital romana después de registrar un movimiento fascista creciente en Italia y Europa. Antes de ello, el fundador de *MeMo Magazine* (*Memo-Mag*), un medio para fotoperiodistas freelance, estaba sentado en una silla giratoria y quería saber las intenciones de la entrevista.

En 2015, Bucciarelli cofundó la cooperativa *MeMo* (MEMory in MOTion). Se trata de un medio cooperativo de trabajo horizontal pensado para desarrollar historias desde el fotoperiodismo *freelance*. Este medio constituye un espacio creado para albergar exposiciones del fotoperiodismo actual en recintos de arte así como en aplicaciones *web*. De un trabajo grupal, compuesto principalmente por cinco integrantes más como Manu Brabo, Diego Ibarra, Guillem Valle y José Colón, se desplegaron exposiciones alrededor del mundo tales como *Mare Nostrum: Guerra y éxodo en el Mediterráneo*.

El trabajo fotoperiodístico que se generó en el colectivo de *Me-Mo* rompió con los estatutos y mecanismos generales de producción tradicional del fotoperiodismo. Es una suerte de grupo de fotoperiodistas independientes que busca su propia voz. Sus integrantes comenzaron a publicar de manera sistemática en ferias de arte internacional, así como a llenar portadas de periódicos.

—¿Me puedes contar sobre la historia de Muamar el Gadafi?

Fabio tomó una cerveza del local contiguo a la fábrica.

—¿No te la conté? Bueno, pues; ¿de cómo llegué a conseguir la imagen? Una foto es la de Gadafi y la otra es del hijo [...]—, respondió y se puso cómodo en su mesa de trabajo.

La versión de la fotografía de Fabio sobre Gadafi, en blanco y negro, es distinta de la imagen más difundida y creada por agencias internacionales. El día de la muerte del ex dictador, el fotógrafo emprendió, como de costumbre, el mismo viaje que hacia diariamente perdido en los horizontes del desierto libio. Una ida y vuelta repartida en 120 kilómetros desconectado de internet, detenido en la instantaneidad de las redes donde lo único que escuchaba a diario eran rumores; rumores que afirmaban que Gadafi estaba muerto y que estuvieron cerca de impedir la confección de la imagen que haría despegar la carrera de Fabio.

“¿Oye, quieres ver a Gadafi?” Lo sorprendió una voz que parecía distinta a los rumores que circundaban a diario. Fabio respondió que sí. Eran las 9:30 horas y pensó que no había “nada

qué perder” ante un rumor más. En el camino a Misrata, los 120 kilómetros ya tan familiares fueron la antesala del ansiado encuentro.

“De repente me doy la vuelta”, dice Fabio, “cojo a una compañera, doy otra vuelta y entramos a un lugar con un tío con camisa y encobijado; era... ¡un colchón con el cuerpo Gadafi!”

Fabio Bucciarelli se puso a hacer fotos. Tuvo cinco minutos con el cuerpo inerte del ahora ex dictador antes de que llegaran varias personas y se lo llevaran a un sitio donde dejarían entrar a las agencias internacionales para fotografiarlo hasta un día después.

El colectivo *MeMo* se dedicó a construir una mirada autoral fuera de los medios de comunicación tradicionales y generó sus propios modos de producción, circulación y comercialización de fotoperiodismo *freelance*. Esto llevaría a Manu Brabo, Guillem Valle, Diego Ibarra, José Colón y al propio Fabio a reflexionar en repetidas ocasiones sobre qué es hacer fotoperiodismo emitiendo una opinión sobre el acontecimiento. Al respecto, Fabio reflexiona cuando se le pregunta sobre la fotografía en blanco y negro de Gadafi:

—Esta foto es fuerte porque es como...; no sé; esta mano que entra cambia totalmente el discurso de la imagen, le da un sentido de cariño a la historia, a la historia de la humanidad, a la muerte, al afecto. El discurso de la mano que entra le cambia totalmente el sentido a la imagen. Si le he tomado a Gadafi tal foto esa mano le da cariño, le da una emoción más fuerte. Da un sentido diferente de la muerte.

La fotografía que Fabio Bucciarelli realizó sobre Muamar el Gadafi hizo que su carrera despegara. Si bien es una imagen que no ganó prestigio dentro de las premiaciones a las que el trabajo del fotógrafo generalmente tiene acceso, logró, por otro lado, forjar el inicio de una carrera llena de éxitos. Un ejemplo de ello es la publicación del libro *L'odore della guerra*, escrito a cuatro manos con Stefano Citati, editor del *Fatto Quotidiano*.

—Entonces, ¿qué sería lo que hace diferente a *MeMo Magazine* desde el discurso y la narrativa en relación con los de las agencias?

Ante la pregunta, Fabio responde que “todo”. Y dibuja las diferencias entre el trabajo de las agencias y el trabajo particular del medio que ayudó a cofundar.

—Si yo trabajo para una agencia, te puedo mandar cinco imágenes de lo que pasa hoy. Estas imágenes van a un servidor. La agencia tiene contratos con medios que tienen acceso al servidor, como un periódico, que toma las imágenes que van a acompañar un texto. Ahí no

hay forma de tener una narrativa. El discurso es diferente cuando tú creas un *storytelling*; es decir, cuando quieres contar algo.

Sobre el trabajo de edición, Fabio comenta que trabajan como curadores en mancuerna con los galeristas. De esa forma es que el colectivo ha tenido fotorreporteros invitados como sucedió en la exposición intitulada *Evidence*, en 2012, realizada en la Galería Piedicastello en Trento, Italia, sobre la crisis en Birmania, Sudán del Sur, Irán, Libia y Siria. También así montaron la *MeMo Exhibition* en Pont Saint-Martin, Italia, en 2015. El trabajo constó de alrededor de setenta fotos, cinco fotografías de MeMo más tres fotorreporteros que hicieron la edición en común.

Fabio comenta que, con las fotos impresas en un formato pequeño, hicieron la edición para crear un discurso:

—Básicamente, tú tienes una idea y luego a través de la imagen tú intentas explicar esa idea y dejar al mismo tiempo que el lector pueda hacerse una propia y entrar en el discurso. También lo hicimos en la edición de *Mare Nostrum* en el Madrid *Photo Fest* de 2018.

Sobre la fuerza de la imagen, el fotógrafo comenta que el espectador va perdiendo el interés por el desgaste de la reproductividad y saturación de la misma.

En 2015, Fabio Bucciarelli decidió tomar un descanso para comenzar a pensar en cómo desarrollar otro lenguaje que acompañara el discurso periodístico autoral con un discurso emotivo más artístico, menos de prueba de evidencia. En sus palabras:

—Si ves una imagen de Siria, “eso es lo que pasa”; si ves una imagen de *The Dream*, te deja a ti los espacios para meterte en la imagen y vivir la imagen según tu memoria. Así que me he tomado ese tiempo y luego he seguido. El último año he estado en Libia, Sudán, Irlanda, Europa, pero he dejado un poco la pizarra para otras ideas que... nada; aquí están.

Ser mujer cineasta en Japón: un acto rebelde

Jessica Fernanda Conejo Muñoz

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cine hecho por mujeres de Japón

Clase Magistral por Talía Vidal y Jimena Mora

I Encuentro Internacional de Cultura Japonesa Online

Jueves 19 de noviembre de 2020.

[Ver Mesa](#)

En noviembre de 2020 se llevó a cabo el I Encuentro Internacional de Cultura Japonesa Online, organizado por la Asociación Cultural SATORI, formada por especialistas e investigadores de diferentes países latinoamericanos dedicados a los Estudios Japoneses. Como parte de las actividades, las investigadoras peruanas Talía Vidal y Jimena Mora dictaron una Clase Magistral intitulada *Cine hecho por mujeres en Japón*. Talía y Jimena dirigen Futari proyectos, una organización integrada por mujeres que se especializa en el estudio y divulgación del trabajo de cineastas asiáticas.

El tema de la Clase Magistral resulta de vital importancia en un contexto en el que los movimientos feministas internacionales están encabezando, cada vez con más intensidad, luchas que no pueden comprenderse sin voltear la mirada hacia personalidades pioneras que desde hace muchas décadas exigen una reivindicación; es decir, un reclamo de algo a lo que se cree tener derecho. Es por ello que organizaciones como Futari, e investigadoras como Hikari Hori, Xinyi Zhao, Reiko Ikegawa, Keiko McDonald, Etsuko Onishi, y algunas periodistas como Ren Scateni (*Hyperallergic*), han buscado rescatar los nombres femeninos que, al menos hasta el cambio de siglo, habían estado relegados del relato histórico canónico del cine japonés.

La Conferencia Magistral abordó el trabajo de 10 cineastas mujeres con base en una periodización tripartita: 1) El período de preguerra (años 30-40); 2) La posguerra (a partir de 1945); y 3) El período contemporáneo (años noventa en adelante). Describiremos brevemente los aspectos más importantes de la filmografía de algunas de las directoras, sin dejar de indicar que la obra de muchas de ellas implicaría un estudio particular por su carácter prolífico y polifacético.

Tazuko Sakane

Sakane fue principalmente una documentalista en activo durante la década de los cuarenta, cuando fue enviada a filmar a Manchuria, China (1942-46). Su debut en 1936 la convirtió en la primera directora japonesa de la historia. Las conferencistas señalaron que Sakane formó parte de un programa propagandístico que buscaba exaltar el nacionalismo japonés en la época colonialista de la primera mitad del siglo XX. Desafortunadamente, puede interpretarse que los documentales de propaganda constituyeron, en su momento, la única vía para mantenerse en el medio fílmico sin ser víctima de la censura, o bien, de la discriminación de género.

Esta cineasta filmó 14 cintas, entre las cuales podemos mencionar *Children's Manchuria* (1942), *Working Women* (1942) y *Healthy Little Citizens* (1942). Como ocurre con gran parte del cine japonés de este período, la obra de Sakane se ha perdido casi por completo; únicamente se conserva su trabajo *Brides of the Frontier*, de 1943. También se conserva la cinta del periodo silente, *The Water Magician* (Kenji Mizoguchi, 1933), primera película editada por Sakane, así como otras obras dirigidas por Mizoguchi y que también fueron editadas por ella, como *Osaka Elegy* (1936) y *Sisters of the Gion* (1936).

Atsugi Taka

Haga Matsue (su nombre original) estuvo relacionada con el movimiento "Prokino Kinema" (Liga Cinematográfica Proletaria de Japón), por lo cual tuvo que adquirir un seudónimo ya que este tipo de colectivos eran perseguidos por la policía y censurados. La Clase Magistral destacó que, por el carácter subversivo de muchas de las producciones en que Atsugi Taka estuvo involucrada, no pueden conocerse con certeza los créditos correspondientes a los roles de trabajo. Está documentado que Atsugi Taka fue guionista de numerosos filmes, así como productora, crítica cinematográfica y traductora de libros sobre documental.

Después de la Segunda Guerra Mundial se adhirió a movimientos de mujeres y sindicatos de trabajadores. Su trabajo tuvo un fuerte compromiso con las reivindicaciones de género. Siempre se destacó por su trayectoria rebelde y de izquierda, su cercanía con el Partido Comunista Japonés y el Prokino Kinema. Debido a la censura anterior a la guerra y durante la misma, los créditos de muchas producciones fueron eliminados. No obstante, se conoce su participación en *Record of a Nursery* (*Aru hobo no kiroku*, 1942), *We are Working So So*

Hard (*Watashitachi wa konna ni hataraitte iru*, 1945), cuyo título original fue cambiado por los censores, y *We Keep Watching – Nuclear Base in Yokosuka* (1975, primer material fílmico que registró un barco de guerra estadounidense que portaba armas nucleares).

Las conferencistas subrayaron que Atsugi Taka, de forma implícita, discutía con Tazuko Sakane, quien nunca se pronunció en contra de las invasiones japonesas.

Kinuyo Tanaka

Fue la actriz más popular del período silente en Japón y protagonizó, en 1931, la primera película sonora en su país: *The Neighbor's Wife and Mine*, de Heinosuke Gosho. Trabajó con los tres grandes directores del cine clásico: Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa. Filmó 6 películas de 1953 a 1962, entre las cuales las conferencistas recomendaron *Carta de amor* (*Koibumi*, 1955), que relata la situación sentimental entre mujeres japonesas y soldados extranjeros.

Tras la guerra, y en el marco de la ocupación estadounidense hasta 1952, los derechos de las mujeres comenzaron a abrirse paso en Japón gracias a la constitución impuesta por Estados Unidos, que establecía la equidad de género. Para Tanaka, estos cambios fueron muy importantes porque la impulsaron a dirigir películas, lo cual era una actividad prácticamente exclusiva de los hombres. Esta cineasta representa un cambio generacional que dio paso, también, a que más mujeres se convirtieran en cineastas más adelante.



Kinuyo Tanaka en *Jinsei no onimotsu* (Heinosuke Gosho, 1935)

Naomi Kawase

Sin duda, es la cineasta japonesa más reconocida internacionalmente. Nació en Nara en 1969 y fue criada por su tía abuela, quien se convirtió en uno de los personajes más importantes de su extensa obra documental. Fue la primera en ganar premios internacionales como directora. En 1997, con *Suzaku*, se convirtió en la cineasta más joven en ganar la *Caméra d'or* en el Festival de Cannes.

La obra de Naomi Kawase se nutre tanto de ficciones como de documentales, es autobiográfica y se caracteriza por su poesía visual enfocada en ella misma y en la naturaleza. En la Clase Magistral se destacó la importancia del surgimiento del "Cine privado" para que pudieran despegar artistas como Kawase, quienes resaltaron por su mirada introspectiva e íntima. Fueron mencionados varios trabajos de la cineasta como *Nacimiento/Madre (Tarachime, 2006)*, en la que filma su propio parto, y *Embracing (Ni Tsutsumarete, 1992)*, la cual narra la búsqueda de su padre biológico.

Kawase estudió fotografía en Osaka y, a decir de las conferencistas, esto sirvió como antecedente para que en sus películas haya una constante exploración sobre las relaciones entre la imagen fija y la imagen en movimiento, así como entre las imágenes y los sonidos, los cuales trabaja con un sentido táctil en que la cámara es una extensión efectiva y afectiva de la propia cineasta.



Naomi Kawase, *Embracing*, 1992.

Naoko Oigami

Estudió cine en la Universidad de California del Sur, lo cual se ve reflejado en su concepción ligeramente “comercial” del medio. Su cinta *La barbería Yoshino* (*Barber Yoshino*, 2003) se estrenó en el Festival de Berlín. Recientemente, destacó por incluir entre los personajes de su filmografía a una mujer transexual en *Close-Knit* (2017). Esto es sintomático de un cambio de esquemas en la vida cotidiana y el vínculo con las tradiciones japonesas más arraigadas,

lo cual desemboca en una dialéctica entre cierta nostalgia y la vida común de las familias contemporáneas.

Miwa Nishikawa

Entre sus primeras colaboraciones fílmicas se encuentra la cinta *Afterlife (Wandafuru raifu, 1998)*, dirigida por Hirokazu Koreeda. Otras de sus primeras producciones se caracterizaron por explorar la oscuridad interna de las personas como algo “universal”. Si bien sus colaboradores hablan de la sensibilidad de Nishikawa como “masculina”, (“sea lo que sea que eso signifique”, a decir de Jimena Mora), no puede negarse su importancia en el despunte del cine hecho por mujeres en el país asiático.

Las otras cineastas que fueron mencionadas son Momoko Ando, Yoka Yamanaka, Yuki Tanada y Sayoko Kinoshita. Esta última se distingue por trabajar con animación en el marco del llamado “Cine de autor”.

En la sesión de Q&A se enfatizaron algunos aspectos tratados durante la Clase Magistral como las implicaciones políticas de “ser mujer en Japón” y, naturalmente, “ser mujer cineasta”. Se destacó que las inflexiones en la historia del cine hecho por mujeres han dialogado con cambios importantes a nivel social, político y cultural en la historia de Japón.

Particularmente, se debatió el impulso que dio la ocupación estadounidense al cambio en los derechos de las mujeres, y las consecuencias que trajo este proceso de posguerra a la liberación femenina y a la diversidad de ideas e ideales en un mundo político predominantemente masculino. Sin embargo, también se realizó una reflexión crítica sobre la situación real de las mujeres en el Japón contemporáneo, su poca presencia en las decisiones políticas nacionales y las brechas de género vigentes en la industria audiovisual.

Algunas cineastas que no fueron mencionadas en la Clase Magistral, pero que también están abriendo camino al equilibrio de género en las curadurías fílmicas son Naoko Yamada, Mika Ninagawa y Yui Kiyohara. Más información sobre el papel de las mujeres en el cine puede encontrarse en el [sitio web Japanese Women Behind the Scenes](#).

La Clase Magistral de Talía Vidal y Jimena Mora está disponible en el [Facebook de SATORI Asociación Cultural](#).

Instagram y la imagen contemporánea

Olga Blancas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD CUAJIMALPA

Instagram y la imagen contemporánea

Lev Manovich

México, DCCD-UAM Cuajimalpa, 2020.

[Ver PDF](#)

Instagram y la imagen contemporánea (Instagram and the contemporary image) fue publicado en línea en cuatro partes durante 2015 y 2016, y como libro digital (PDF) en 2017. Es producto de [Cultural Analytics Lab](#), laboratorio fundado en 2007 con el propósito de investigar temas en la intersección de ciencia de datos, estudios culturales y estudios sobre medios digitales. Basándose en colecciones de imágenes recuperadas entre 2012 y 2015, Lev Manovich presenta una primera aproximación a una metodología novedosa para desarrollar teoría sobre medios; una que emplea, a la vez, análisis teórico, métodos cuantitativos aplicados a amplios conjuntos de datos, y métodos etnográficos que comprendan intenciones, comportamientos y motivaciones (Manovich, 2017: 22).

El libro está compuesto por cuatro partes: un prefacio, una introducción y un apéndice. El propósito de la introducción “Instagram Platform as a Medium” es justificar el uso de una sola aplicación como campo de investigación. Instagram posee características que por sí mismas crean un medio con una identidad propia. A pesar de que existe un convenio de sentido común acerca de cuáles son los límites que separan a la fotografía del cine y la televisión, o lo que une a la foto familiar con el fotoperiodismo del siglo XX, hay diferencias materiales que ponen en duda esta certeza. La Polaroid que inspiró originalmente a Instagram; los álbumes familiares con fotos Kodak; el daguerrotipo; las galerías de fotografía o las impresiones que se venden en las calles; todas poseen una materialidad que les presta sus particularidades sensoriales, estéticas y, a menudo, incluso táctiles. Esta materialidad condiciona la forma en que son percibidos, y eventualmente, la manera en que se integran a los sistemas de producción artísticos y culturales.

La materialidad de Instagram es la cámara móvil conectada a la red que a la vez funciona como dispositivo de visionado (Manovich, 2017: 11). La fotografía móvil depende del dispositivo, la resolución de su pantalla, el número de píxeles e incluso el número de cámaras

integradas al aparato. La velocidad del avance técnico en teléfonos móviles también ha sido promovida por la popularidad de la fotografía móvil como medio, del cual Instagram es una de las plataformas clave. Aún más, Instagram posee detalles a nivel *software* que promueven el uso del teléfono como cámara; todavía no permite subir imágenes desde el navegador, sólo desde la aplicación.

La primera y segunda parte del libro caracterizan tres tipos de fotografías que se encuentran fácilmente en Instagram: fotos *casuales*, *profesionales* y de *diseño*. Estas categorías no son definitivas, pero sí representativas de determinadas tendencias dentro de la producción visual en la aplicación. Las fotografías casuales son parte de la interacción social entre el usuario y su círculo cercano; su galería personal documenta y comunica actividades personales. Están dedicadas a una audiencia íntima; el objeto de las imágenes es personal, y las reglas técnicas no son necesariamente seguidas. La fotografía profesional se adhiere a las reglas y convenciones definidas durante el siglo pasado; no necesariamente es un trabajo pagado, sino que posee la calidad técnica o pretende lograrla. La fotografía de diseño agrega, además, elementos del diseño gráfico para lograr un efecto aún más estilizado; se aleja de las nociones que pueden llamarse de fotografía “clásica”, generando un *look* particular. Estas categorías sirven para enmarcar la discusión alrededor de las intenciones del usuario y la naturaleza de sus interacciones con su audiencia.

La tercera parte describe un estilo denominado *Instagramismo*, propuesta de una corriente estética que correspondería con la fotografía de diseño que circula principalmente en esta plataforma; aunque sus cualidades pueden ser identificadas en imágenes compartidas a través de otros sitios. Rastrea sus influencias; principalmente, la revista *Kinfolk*, el cine de arte y los videos musicales del K-pop. De interés particular es el rechazo a la narración como directiva, que aún rige muchas otras expresiones culturales y artísticas; la creación de imágenes que no necesariamente cuenten una historia, pero que siguen provocando sensaciones y sentimientos.

La cuarta parte describe a la “sociedad estética” y a los “trabajadores estéticos”, términos generados a partir del mejor conocido “sociedad del conocimiento”. En una sociedad estética, los valores estéticos son propiedad no sólo del arte, sino de los productos y servicios comerciales. Los creadores y diseñadores cobran una mayor importancia. Además, las elecciones y experiencias estéticas compartidas se convierten en elementos de la formación de identidades grupales e individuales (Manovich, 2017: 119).

El apéndice resume algunos detalles técnicos y estadísticas relevantes, como las fechas en que aparecieron las actualizaciones de la aplicación o la evolución de las especificaciones de cámara del teléfono iPhone, uno de los dispositivos más utilizados para acceder a Instagram.

Los métodos empleados para obtener los datos que fundamentan esta investigación abarcan desde el conteo de *hashtags*, la comparación de galerías con etiquetas de geolocalización, bases de datos ya existentes como [SelfieCity](#) y conjuntos de datos liberados por Flickr.

A través de este libro vemos dos desarrollos paralelos: la aparición de un nuevo estilo de fotografía, nativo de los medios digitales, y el crecimiento de comunidades internacionales de creación concentradas alrededor de una estética propia. Estos son fenómenos nuevos, propios de un escenario cultural globalizado y digital.

La creciente fusión entre las compañías y aplicaciones que dominan las redes sociales es un fenómeno relevante para la comunicación. El ecosistema digital actualmente padece de un creciente enclaustramiento bajo los nombres de Facebook (empresa dueña de Instagram desde 2012) y Google, principalmente. Instagram ha sido parte importante de esta dinámica, y la caracterización realizada por Manovich explica en parte el porqué: el traslape entre identidad, diseño y comercio que define a la sociedad estética.

Las circunstancias extraordinarias creadas por la pandemia de Covid-19 en 2020 han agudizado las tendencias de crecimiento en el uso e importancia de las aplicaciones y redes socio digitales en varios niveles, Instagram entre ellas, como parte de la esfera pública.

Los logros de *Instagram y la imagen contemporánea* son dos: aplicar de forma efectiva los métodos propuestos por Cultural Analytics Lab y realizar un primer análisis, a la vez matemático, cultural y sociológico de una plataforma en línea como medio estético, de expresión, creación, comercio y comunicación. Este es un ángulo prometedor para el futuro del estudio de los medios digitales; uno que es capaz de abarcar su multiplicidad, su capacidad de mutación permanente, y el papel central que poseen en la sociedad contemporánea.

Contextualizar las capacidades de análisis cuantitativo aplicado a las humanidades y ciencias sociales en los marcos sociales, culturales e históricos apropiados; esta es una de las metas de la División de Comunicación y Tecnologías de la Información. La traducción de *Instagram y la imagen contemporánea* es uno de los proyectos que avanzan en esta dirección; y esperemos que no sea el último.

Las representaciones sociales en la cinematografía mexicana y surcoreana

André Morales Hernández

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD CUAJIMALPA

Cine y representaciones

Mesa 6 del Décimo Foro Internacional de Análisis Cinematográfico, FACINE 2020, Alberto Villaescusa Rico, Rosa Herlinda Beltrán Pedrín, Alejandro Aldan Vásquez
Moderadora: Yhaira González,
Viernes 4 de septiembre de 2020

Dentro del marco del Décimo Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE), organizado por El Colegio de la Frontera Norte y la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Baja California, se llevó a cabo la mesa “*Cine y representaciones*” con la participación de Alberto Villaescusa, Rosa Beltrán y Alejandro Aldan. Los ponentes abordaron las posibilidades del cine para transmitir aspectos de nuestra realidad social y para construir figuras cinematográficas que pueden trascender la ficción y resultar representativas para el público.

192

El inglés y la cultura estadounidense en el cine de Bong Joon-ho

La gran influencia que tiene la cultura estadounidense en el mundo no es novedad, pero en el caso de la filmografía de Bong Joon-ho, el más reciente ganador del premio Oscar, juega un papel muy importante. En su ponencia “Bong Joon-ho’s America: La representación de Estados Unidos y el inglés en el cine de Bong Joon-ho”, Alberto Villaescusa (UIA-T) señala que Estados Unidos y el idioma inglés son protagonistas en una gran cantidad de producciones cinematográficas de este director.

Aunque es cierto que todas las producciones de Joon-ho tienen como idioma principal al coreano, la cantidad de apariciones del inglés es bastante considerable. La primera pieza que Alberto analizó fue *El huésped* (*The Host*, 2009). Destacó la relación de poder que hay entre los dos países ya que hay una figura de autoridad en el personaje estadounidense que tiene

como sirviente a un surcoreano. Cuando se presenta el conflicto central de la película, es el gobierno estadounidense quien dicta las medidas para resolver los problemas. Corea acata lo demandado.

En el *Expreso del miedo* (*Snowpiercer*, 2013), el protagonista vuelve a representar la nacionalidad estadounidense y requiere de la ayuda de un personaje secundario, otra vez de nacionalidad surcoreana. Aquí vemos que se repite el mismo patrón de la película anterior: el héroe en apariencia es el americano; sin embargo, el personaje que logra crear un vínculo más estrecho con el espectador es el asiático.

Okja (2017) presenta una dinámica de poder donde la protagonista surcoreana tiene que hacerle frente a una corporación norteamericana. De nuevo, el filme muestra a Estados Unidos como el país que cuenta con los medios y las ventajas a su favor. Además, sólo aparece un hablante de los dos idiomas. Esto le permite tomar ventaja sobre el resto de los protagonistas. A decir de Alberto Villaescusa, esto implica que el conocimiento del idioma inglés representa una herramienta para salir adelante.

La más reciente y popular cinta de Bong Joon-ho, *Parásitos* (*Parasite*, 2019), también refleja cómo el idioma inglés es una vía de acceso a más oportunidades. En este caso, el hijo de la familia protagonista consigue trabajo como profesor de inglés de una chica que proviene de una familia adinerada. Él evidencia las desigualdades de la sociedad surcoreana en la que las personas con más recursos económicos son los que tienen más posibilidad de acceder a esta clase de beneficios. La película muestra la manera en que la madre de la familia adinerada usa varias palabras del inglés; además, trata de llevar una vida de estilo estadounidense ya que representa el éxito.

Alberto Villaescusa puso especial énfasis en cómo se ve reflejada la influencia que tiene Estados Unidos sobre Corea del Sur, que es apoyada por las reformas neoliberales que no solo formaron nuevas clases adineradas, sino que también adoptaron estilos de vida y referencias culturales. Concluyó que los trabajos del director coreano representan el contexto sociopolítico surcoreano ya que revela la relación desigual entre ambos países.

La figura del héroe fronterizo

Con la nueva ola de cine de superhéroes conformada por películas estadounidenses producidas principalmente por *Marvel* y *DC Comics*, Rosa Beltrán (UABC-T) comentó que

también han existido héroes del lado de la frontera mexicana. En su ponencia “La construcción del héroe en el contexto de la frontera norte de México: El caso de Rosa Gloria Chagoyán y Mario Almada”, la especialista introdujo el tema al señalar que el imaginario colectivo es la instancia que concede a alguien las características de héroe o superhéroe. También designa como extraordinario a un acontecimiento sobre alguna geografía específica.

Antes de abordar el cine mexicano, Rosa Beltrán refirió antecedentes de algunas de las presencias femeninas que fungieron como superheroínas en épocas pasadas. Es el caso de María en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, o de las protagonistas de cintas como *Alien* (1979) y *Terminator* (1984).

En el caso del cine mexicano, la ponente afirmó que los héroes nacieron a partir de la Revolución con figuras como Zapata y Villa. Después, en la Época del Cine de Oro (1936-1957), el héroe fue representado por actores icónicos como Jorge Negrete y Pedro Infante y por personajes como El Santo ya que fueron caracterizados por su valentía. En la década de 1960 y hasta inicios de la década de 1970, el cine mexicano extrajo de las historietas a personajes como Kaliman (que provenía de un programa de radio), Chanoc y El Payo, que representaban la figura del héroe de ficción.

En 1983 fue lanzada la película *Lola la trailera*, que tenía como protagonista a la actriz Rosa Gloria Chagoyán. Lola era una conductora de un tráiler que luchaba contra la corrupción de policías y contra los narcotraficantes con ametralladoras y helicópteros. Para Beltrán, Lola encarnaba la figura de heroína con el estilo de las películas de James Bond. Este tipo de papeles normalmente no era realizado por mujeres y, para su época, Lola fue un parteaguas.

La película de este personaje cuenta con los elementos comunes del cine de superhéroes: la heroína tiene una motivación principal, encontrar quién mató a su padre; dispone de un mentor en el personaje de El Padrino; cuenta con aliados como La Vitola o El Indio Fernández, quienes son típicos del Cine de Oro; incluso, Lola tuvo su propio himno en el corrido compuesto por Conjunto Michoacán. Fue tanto el impacto de esta película que resultó la más taquillera hasta ese momento en el cine nacional. También fue un éxito en México y Estados Unidos y recaudó millones de dólares en ambos países.

Mario Almada fue uno de los iconos de la industria del *Western* mexicano, el cual fue un tipo de cine de vaqueros motivados por sentimientos de odio y venganza para representar a la figura del justiciero mexicano. Por su parte, el actor fue ganador de varios premios por su participación en *Todo Por Nada* (1968) y *El Tunco Maclovio* (1970).

Según explicó Beltrán, Mario caracterizó a un héroe honorable y apegado a la justicia que se enfrentaba a la corrupción y a lo incorrecto. Fue el estandarte de este tipo de cine porque los papeles de Almada siempre ofrecieron al héroe que llevaba justicia mediante sus pistolas en un ambiente fronterizo situado al norte del país del mismo modo que el personaje de *Lola la trailera*.

Al final, este tipo de cine de balazos y golpes, que no era muy reconocido por los críticos, tiene gran valor por su legado cultural y por abrir el panorama a otro tipo de propuestas en el cine nacional.

La prostitución como forma de vida

Alejandro Aldan Vásquez (UABC-T) presentó “El ritual de la prostitución como un rasgo encarnado en la cultura” para analizar el documental *Plaza de la Soledad* (2016), de la directora Maya Goded, sobre la labor de las mujeres que se dedican a la prostitución en la localidad de La Merced.

El ponente primero recordó que el espacio de La Merced es conocido porque ahí regularmente se presenta la prostitución como una práctica laboral común que sucede en conjunto con otras actividades cotidianas. Allí es posible ver a organilleros o a niños jugando, así como sexoservidoras al mismo tiempo y sin un horario fijo. Esto significa que hay una aceptación social de esta dinámica diaria.

El documental está compuesto por varias entrevistas con las mujeres que trabajan en la prostitución. En uno de los diálogos una de ellas menciona que su lugar de trabajo tiene un significado especial ya que lo ve como un espacio donde puede ser ella misma. Además, ve a las otras mujeres como familia antes que como compañeras o competencia.

Otra de ellas comenta que no tiene una motivación personal más allá de ganar dinero al trabajar en esto, pero es consciente de que conlleva un gran riesgo ya que se puede perder hasta la vida. Esta condición parece común en la prostitución ya que otra joven también menciona que su miedo se debe principalmente a experiencias de excompañeras que han sido asesinadas por algún cliente. Para contrarrestar su temor, varias de las mujeres se encomiendan a la virgen de Guadalupe, le rezan constantemente para pedir por su seguridad y la de sus compañeras.

Como señaló Alejandro Aldan Vásquez, el entorno cercano o familiar de estas mujeres también juega un papel muy importante en su vida cotidiana porque su apoyo es importante. Por ejemplo, en algunas entrevistas los hijos contaban que sabían a qué se dedicaban sus madres. Antes que sentir vergüenza o dejarse llevar por comentarios de compañeros que intentan molestarlos, afirmaron que el trabajo de sus madres les genera orgullo y admiración ya que ven cómo sacan adelante a su familia.

A propósito del tema, el pretendiente de una de ellas mencionó que no le importaba la profesión que ejercía y que lo que le atraía de ella es que se mostraba tal cual y como es. En cambio, una persona que no es íntima, pero que conocía a una de ellas, contaba que la mujer no laboraba en la prostitución sólo por dinero sino también por placer. Con ello, reafirmó los pensamientos sociales que siguen vigentes en la actualidad y que parten del tabú en torno a este trabajo.

Por último, Aldan Vásquez indicó que hay un patrón similar en las experiencias de las cinco protagonistas: es común atestiguar historias de violaciones o abusos sexuales por familiares, relaciones fallidas con los padres, falta de cariño o abandono familiar que provocan que las mujeres dejen su hogar familiar a muy temprana edad.

Conclusiones generales

Para finalizar con la mesa, los ponentes puntualizaron algunas ideas sobre sus aproximaciones. Alberto Villaescusa mencionó que “el inglés es algo asociado al poder... Al estilo de vida, una herramienta para salir adelante” y finalizó con la idea de que “el inglés es poder”.

Rosa Beltrán comentó que hay que ubicar a *Lola la trailera* en su época porque en esos años no era común ver a trailers o policías. Parece que las mujeres sólo pueden ser cabeza de grupo cuando asumen una caracterización masculina. No obstante, esto también depende del origen de la producción. Son diferentes las maneras de presentar las figuras femeninas en el cine estadounidense, en el cual hay una caracterización masculina, con respecto al reciente cine europeo, en el que no existe este fenómeno.

Por último, Alejandro Aldan recalcó la labor emprendida por Maya Goded en *Plaza de la Soledad*, ya que dignificó la labor que llevan a cabo las sexoservidoras y trató de remover los estigmas sociales de la prostitución.

Cine, estética e intertextualidad. La prevalencia de un cine de la alusión y del fragmento.

Mayra Salazar

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD CUAJIMALPA

Cine, estética e intertextualidad

Mesa 1 del Décimo Foro Internacional de Análisis Cinematográfico, FACINE 2020,

Ulises Paniagua Olivares, José Antonio García Ayala, Juan Carlos Reyes Vázquez, Diana Carolina Corrales Murillo y Carlos Andrés Mendiola Hernández.

Moderadora: Jacqueline Gómez Mayorga.

Martes 1 de septiembre de 2020.

La mesa que abrió el Foro Internacional de Análisis (FACINE) 2020 tuvo como tema principal la intertextualidad y la estética en el cine. Ulises Paniagua, Antonio García, Juan Carlos Reyes, Diana Corrales y Carlos Mendiola brindaron distintos acercamientos a películas de géneros diferentes para analizar sus relaciones con otras obras que aportan una red de significados y referencias

197

La primera intervención fue por parte de los maestros Ulises Paniagua y Antonio García. Abordaron las relaciones de intertextualidad entre las obras *Las batallas en el desierto* (1981), de José Emilio Pacheco, la película *Mariana, Mariana* (1987), de Alberto Isaac, y la canción *Las Batallas* (1992), de Café Tacvba. Los ponentes recordaron que la obra de José Emilio Pacheco, además de transmitir un amor inocente por parte de un niño hacia una mujer, hace una añoranza a la Ciudad de México, en ese entonces llamada Distrito Federal.

De entre las características más importantes que tiene la obra de José Emilio Pacheco, los ponentes destacaron el uso de la memoria poética; es decir, aquello que nos recuerda lo que nos ha conmovido, que en este caso es el amor a una mujer. La obra en cuestión compara la ciudad con este amor y logra que la colonia Roma genere una memoria poética, la cual hace que se extrañe a la ciudad de igual forma que al amor.

En la película *Mariana, Mariana*, de Alberto Isaac, las referencias hacia la obra original son bastante fieles ya que se hace uso de la citación de diálogos y de igual forma se relaciona a la ciudad con el amor de los protagonistas. En la adaptación cinematográfica, la colonia Roma también genera una memoria hacia el lugar mediante tomas de la Ciudad de México. Como

una aportación del director, la escena final recupera videos originales del temblor de 1985 para reforzar la idea de que Mariana, la mujer, desaparece al igual que la ciudad.

En cuanto a la canción de Café Tacvba, los ponentes mencionaron que, al igual que la película y el libro, hay fidelidad al argumento y hace referencias a la obra original. En su línea “Oye Carlos, ¿Por qué tuviste que salirte esa mañana?” alude a la frase “Dime que fue Héctor quien te indujo a esa barbaridad” del libro. Ulises Paniagua y Antonio García mostraron la intertextualidad existente entre las tres obras y enfatizaron el tema del amor de los protagonistas y del amor a la ciudad.

Como segunda participación, Juan Carlos Reyes Vázquez, escritor, director e investigador en estudios cinematográficos, cultura digital, nuevas prácticas y epistemología en el cine digital, presentó la ponencia “El encuadre preciso, la puesta en cuadro como elemento dramático en la película Isla de perros de Wes Anderson”. Para iniciar el análisis, el ponente nos apuntó que la puesta en cuadro describe a los elementos que construyen la representación audiovisual.

De los elementos más importantes para hacer la construcción del discurso de Isla de perros, se encuentra la influencia de la cultura japonesa mediante la alusión a paisajes y obras características del país como la arquitectura, los bateristas de taiko, La gran ola de Katsushika Hokusai y los cerezos. Si bien algunos críticos la acusan de apropiación cultural, Reyes Vázquez suscribió la idea de que la historia transcurre en un Japón de fantasía, lo cual es clave para entender la obra.

Los encuadres y la puesta en escena dentro de la película están cargados de equilibrio y significado, como es el cine característico de Anderson. Juan Carlos Reyes mencionó que “Isla de perros es una nostálgica y emotiva oda a la familia que se pierde, a la que se encuentra, a la que se elige, a las búsquedas que se emprenden con compañeros que se vuelven hermanos; Anderson intenta por medio de todas esas especificidades en sus encuadres hacer un rompecabezas perfecto de una gigantesca colección de tomas, motivos y emociones que se contienen a sí mismas, una dentro de otra, como si de matrioshkas rusas se tratara”.

Otra de las ponentes, Diana Carolina Corrales, estudiante de la licenciatura Lengua y Literatura de Hispanoamérica de la UAB, abordó “La Intertextualidad en La Venus de las pieles (2013), de Roman Polansky”, basada en la obra de teatro de David Ives. Dentro de las relaciones intertextuales explícitas dentro de la película, la ponente enlistó la mención, la citación y la inclusión de la obra original. Las redes de significados que se presentan en el cine y en la obra de teatro, se encuentran implícitas y explícitas, un ejemplo de ello es el obvio uso de la Venus, diosa del amor y la belleza, para representar al personaje principal.

Además, destacó el uso del cuero como el atuendo de la mujer y refirió el sadomasoquismo que existe en la obra.

La ponente explicó que en *La venus de las pieles* existen palimpsestos (subtextos implícitos), entre ellos la ideología feminista de la protagonista, ya que ésta señala que la obra es sexista y porno. Corrales afirmó que “Thomas representa a los formalistas rusos, renovadores de la crítica literaria que rechazan todas las interpretaciones de otras ciencias sobre textos literarios, y Vanda sería la crítica contemporánea con Foucault, Derrida, y feminista, que cuestiona las relaciones de poder y las jerarquías a las que están sometidos los roles femeninos”. Además de las relaciones implícitas, la película y la obra contienen una red de significados bastante visible ya que se mantiene bastante fiel a la obra original de David Ives.

La participación final de la primera mesa del FACINE 2020 fue el análisis “Entre la comedia, el romance y la sátira, la intertextualidad como recurso de redefinición genérica en ¿No es romántico?”, por parte de Carlos Andrés Mendiola Hernández, comunicador, maestro en diseño de la información y doctor en creación y teoría de la cultura.

Para iniciar el análisis, Mendiola Hernández comentó que la película de Todd Strauss-Schulson es una comedia romántica que marca una diferencia desde su estructura y sus protagonistas; un ejemplo de ello es el papel de Natalie, realizado por Rebel Wilson, una actriz que se le asocia con las comedias y no con el romance. Por otra parte, la película presenta referencias a estructuras tradicionales del género romántico pues recurre a clichés para reforzar la idea de lo que significa una historia de romance; pero, además, acude a la sátira y a la broma para cuestionarlos.

La intertextualidad de la película se construye a través de citas y referencias de otras obras. Como ejemplo de ello es la alusión de películas como *Mujer bonita* (1990), *Encantada* (2007), *La boda de mi mejor amigo* (1997) y *Si tuviera 30* (2004). El uso de la intertextualidad en esta cinta orienta su reflexión hacia las estructuras tradicionales del género y logra una reconstrucción del sentido romántico que, como menciona Andrés Mendiola, es ejemplo de la categoría de lo neotradicional.

La mesa inicial de FACINE 2020 trajo como tema principal la intertextualidad en el cine y los ponentes ofrecieron varios análisis que evidenciaron la existencia del diálogo entre textos y algunas maneras en que éstos crean redes nuevas de significados. Además, pusieron en la mesa la prevalencia de un cine de la alusión y del fragmento.

**“Cuando las palabras articulan lo que antes era inarticulable, lo que se toleraba antes en una sociedad se vuelve intolerable”,
Amanda L. Petersen**

Arturo Becerra

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La violencia de género y lo visual: Espantar los fantasmas del silencio

Amanda L. Petersen

Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE), 2020.

Las recientes protestas contra las violencias machistas se han concentrado cada vez más en aspectos visuales. En la conferencia “La violencia de género y lo visual: Espantar los fantasmas del silencio” de la décima edición del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE), celebrado en Tijuana del 1 al 5 de septiembre, Amanda L. Petersen señaló que estos actos visuales también son narrativos y que pueden constituir un llamado a modificar la cultura de la violencia de género.

200

La profesora del Departamento de Lenguas, Culturas y Literaturas de la Universidad de San Diego abordó los discursos sobre violencia de género que históricamente han sido silenciados, pero que recientemente se han visibilizado por medio de movimientos de grupos feministas en textos literarios, y en textos no tradicionales difundidos en Twitter, campañas *hashtag* y grafitis que intentan romper el silencio impuesto por medio de la violencia. Por ello, examinó grafitis y campañas como #MiPrimerAcoso y #SiMeMatan. Este tipo de expresiones son las que parten de una categoría de producción cultural que se denomina antifeminicidista.

Amanda L. Petersen ha publicado artículos acerca de las protestas contra la violencia de género en medios digitales en México y acerca de la enseñanza de género en Latinoamérica. Además, ha realizado trabajos sobre escritoras como Elena Garro y María Luisa Puga. Durante la conferencia, señaló que su trabajo se enfoca en la manera en que el discurso y las representaciones de la violencia de género se han presentado en una manera fantasmal, porque han sido silenciadas y suprimidas a través de la historia: “Estas obras que yo trato no discuten espectros literales ni fantasmas literales, sino que implementan una estética espectral o lo espectral como una manera de enfocarse en lo no dicho, en lo callado, en lo ausente y lo no articulado”.

Pensar el feminicidio

“Un crimen de odio que consiste en el asesinato de una mujer por el hecho de ser una mujer” es considerado feminicidio. Dicha definición aparecía en una de las pintas de las marchas feministas de 2019 en la Ciudad de México. Empero, para Petersen, la definición de Julia Monárrez es mejor para fines académicos ya que agrega que un feminicidio revela una dimensión sistemática; un acto institucional que nunca representa un hecho aislado.

El concepto de feminicidio pide que las violencias perpetradas contra cuerpos femeninos identificados como mujeres sean vistas en una red de poderes estructurales. Urge que miremos las dimensiones institucionales y sistemáticas de la violencia de género. Por ello, Petersen sugirió mirar este tipo de crímenes como un producto del fracaso de la sociedad que revela la violencia sistemática e institucional porque produce múltiples fuerzas de violencia de género, discriminación y de asalto que llegan hasta el asesinato de mujeres por el simple hecho de ser mujeres o identificarse como tales.

Mediante la presentación de una cronología, la especialista en literatura latinoamericana señaló que 1993 fue el año que permitió identificar los casos de feminicidios de Ciudad Juárez. En 1995 surgió la frase “Ni una menos” de la activista juarense Susana Chávez, quien fue asesinada en 2011. Sin embargo, a pesar de dichos señalamientos y esfuerzos por visibilizar el problema de la violencia contra la mujer, fue hasta el año 2005 que colectivos feministas, protestas y *hashtags* tomaron relevancia. Incluso, los esfuerzos llegaron a la industria editorial como fue el caso del *hashtag* #RopaSucia de la poeta Marcela Guerrero.

En un hecho con trascendencia para el movimiento feminista, en el 2016 llegó la denominada “Primavera Violeta”. Ésta representó un incentivo de fortaleza respecto del activismo feminista porque lo proyectó el aspecto visual con mayor vigor por medio de protestas precedidas por campañas de *hashtags*. Así, aparecieron en México el *hashtag* #MiPrimerAcoso, que ya tenía fuerza en Brasil, y #VivasNosQueremos, surgido en Argentina. En ese tenor, el 2017 resultaría ser un año clave para las campañas *hashtag*, pues nació el movimiento *Me Too*, cuya trascendencia obedece al impacto global generado a través del *hashtag* del mismo nombre como eje del movimiento contra la violencia sexual y de género.

Para hablar de la violencia de género

Amanda L. Petersen comentó que también hay trampas o complicaciones a la hora de hablar de la violencia de género porque se busca abordarla sin glorificarla y sin volver a dramatizar a través de la narración o de estereotipos que culpen a la víctima; cuestión que muchas veces ocurre en los medios de comunicación. Se busca resolver la narración de una manera sencilla sin identificar ni nombrar los fallos del sistema.

Esta situación también da cabida a la interseccionalidad; es decir, las distintas posiciones de las mujeres sobre quiénes cuentan como víctimas importantes del feminicidio, qué vidas son más importantes, qué vidas merecen el duelo o el luto colectivo. En este contexto, los movimientos feministas comenzaron a emplear el *hashtag* #SiMeMatan, cuya carga simbólica era fuerte puesto que se trató de un esfuerzo por ponerse en el lugar de la víctima porque suele ser tachada y culpada por alguna razón. Un ejemplo del mismo es “#SiMeMatan es porque me gusta salir de noche y tomar mucha cerveza...”. En dicho caso, Petersen señaló que se puede culpar a la víctima porque sale de noche y porque toma alcohol antes de señalar al verdadero responsable.

El *hashtag* #MiPrimerAcoso es un ejemplo evidente de lo que la doctora señala como “momentos espectrales” para denominar a aquellos instantes que rompen tabúes o denuncian por primera vez experiencias de violencia sexual. Son situaciones que, a través de lo visual, rompen el silencio, revelan discursos que han sido acallados por lo que tipifican como espectrales. Por ello, es el momento de articular o nombrar algo que antes no se podía por edad, inmadurez o falta de conocimiento.

En marzo de 2019 las marchas en México se hicieron más visuales por medio de manifestaciones convocadas a través de Twitter y de grafitis en monumentos emblemáticos de la ciudad. El mundo volteó a ver lo que sucedía y ese tipo de protestas se fortaleció. Aunque esto no evitó que fuera el año más violento en cuanto a los feminicidios en el país.

Para Petersen, estos actos visuales transforman los monumentos nacionales en antimonumentos y conforman una llamada de alerta de género nacional por la que activistas y colectivos de mujeres inciden para que los turistas tengan que presenciar las cosas borradas de esta sociedad. En los medios era difícil no ver el escándalo que ocasionó el daño a dichas estructuras, la toma de este espacio público, al convertirlo con grafitis y símbolos contra la violencia, y declarar específicamente que la violencia es un fenómeno sistemático, institucional: un México feminicida. Así, deja de ser un monumento nacional y se convierte en un monumento a la crítica de lo que es un sistema y una patria rota. La conferencista

también señaló la manera en que el gobierno realizó un gran esfuerzo para prevenir estos momentos simbólicos al proteger monumentos más que atacar el problema.

Otro de los momentos más audiovisuales aludido por la especialista en género fue el que generó el colectivo “Las Tesis” de Chile con la representación “un violador en tu camino”. Este *performance* logró réplicas en varias partes del mundo y causó gran impacto visual al señalar con el dedo al culpable al tiempo de enunciar la frase “el violador eres tú” para aludir al sistema de gobierno o al sistema patriarcal.

Por tanto, la doctora Amanda L. Petersen insistió en eludir los estereotipos demasiado recurridos en las narraciones y no hablar de actos aislados pues éstos reflejan un problema sistemático. A raíz de las protestas y los *hashtags*, se están contando mini historias, la cuales antes eran silenciadas, que están llenando una biblioteca fantasmal; concepto que retoma de Rebecca Solnit, quien dice que si pudiera contar y darle voz a todos los testimonios que han sido silenciados a través de la historia, tendríamos las bibliotecas más grandes del mundo. Estos actos son narrativos e invitan a renovar el contrato social y cambiar los patrones culturales de la violencia de género: “Cuando las palabras articulan lo que antes era inarticulable, lo que se toleraba antes en una sociedad se vuelve intolerable”.

La participación política digital deshilvanada pero influyente

Una mirada desde el interaccionismo simbólico

Verónica González-List

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: En este ensayo defiendo que la participación política deshilvanada que sucede en las redes sociodigitales influye en las agendas de gobierno y puede interpretarse con el interaccionismo simbólico. Propongo que los estudios sociales que observan la relación entre la participación política *online* y las decisiones gubernamentales, al usar categorías tradicionales de fenómenos colectivos, contribuyen a la naturalización del dispositivo dominante que niega el potencial democratizador de la interacción digital.

Abstract: In this essay I defend that the disjointed political participation on the social media, influences the governmental agenda, and it is possible to observe it through the lenses of Symbolic Interaction. I propose that the social studies that review the relationship between the political participation online and the government decisions, since they use the traditional categories of the collective phenomena, contributes to the consolidation of the hegemonic device that denies the democratizing potential of the digital interaction.

204

En este ensayo propongo que, para mirar la influencia política de la interacción en las redes sociodigitales, es necesario definir primero qué tipo de participación política ocurre en la interacción digital. Sin esta comprensión se llega a posiciones extremas que afirman que en las redes sociodigitales se gestan las democracias o que le niegan toda posibilidad democrática a la interacción digital.

Es razonable afirmar que en Twitter no se deciden las elecciones, pero me parece poco razonable afirmar que en Twitter no suceden interacciones a favor o en contra de las decisiones políticas que marcan pautas en las acciones del gobierno. Es razonable afirmar que en Facebook no se construyen las agendas del gobierno, pero creo que las interacciones espontáneas y aisladas que se dan en Facebook logran influir en la priorización de las decisiones gubernamentales.

¿Qué dicen los estudios sociales sobre las formas de participación política?

Los estudios sociales han interpretado las acciones ciudadanas que utilizan mecanismos formales para influir en las decisiones gubernamentales. Analizan las acciones de ciudadanos que influyen en la esfera pública de manera normalizada, como

la participación electoral individual, la intervención personal en asambleas, campañas y demostraciones, el liderazgo político y su imagen, y la opinión pública acerca de temas y personas [y se refieren] a las organizaciones y aparatos con una finalidad política, un marco regulatorio y una cultura institucionales definidos (Contreras, Correa y García, 2005: 182).

Estudian lo que cae dentro de la democracia participativa, que se legitima

ya sea por la crisis de representación de los gobernantes o por simple convicción ideológica de nuevas fuerzas en el poder, [donde] los mecanismos de democracia directa se han establecido en las leyes para fortalecer la forma de gobierno vigente, hacerla más consistente y contener conflictos (Reveles, 2017: 5).

A estas formas de participación política se les conoce como 'convencionales'. Por otro lado, la participación política 'no convencional' es

un fenómeno que no siempre aparece de manera previsible, debido a que puede expresarse tanto por la acción de grupos marginales dentro de una manifestación planeada conforme a las normas [como en] decisiones más o menos clandestinas que pueden transgredir la ley y que se establecen por contraste con las actividades políticas legitimadas (Dorantes, 2016: 232).

Los estudios al respecto no son abundantes, no muestran consenso sobre qué tipo de acciones son participación política no convencional y no observan si esas acciones logran o no influir en las decisiones públicas y, si fuera el caso, cómo lo logran. A esta ausencia de estudios aludió Robert Putnam en su conocido ensayo *Bowling Alone: America's Declining Social Capital* (1995), en el que reflexiona sobre la decadencia del capital social estadounidense, la emergencia de nuevas formas de participación ciudadana y la necesidad de reinventar etiquetas que las aludan; pero

de cierta manera, su enfoque se centra más en cómo la gente se involucra o no en acciones colectivas, más que en los aspectos de ciudadanía o política propiamente dicha. [A esto se le añade que] la literatura tiende a enfocarse en las actividades políticas manifiestas y a negar formas de participación política latentes¹ (Ekman y Amnå, 2012: 284).

¹ Traducción propia.

Para Ekman y Amnå, tanto la participación política convencional que incluye todas las conductas políticas formales o institucionalizadas, como la no convencional que comprende las acciones políticas extra-parlamentarias o ilegales, son formas de participación “manifiesta”. Y a las formas de participación política indirectas o menos evidentes las consideran como “compromiso cívico”² e “intervención ciudadana”³, y las conceptualizan como participación política “latente”. Esta participación latente “es crucial para entender las nuevas formas de conductas políticas y los prospectos de participación política en los diferentes países”⁴ (Ekman y Amnå, 2012: 283).

Con respecto a estudios sobre la participación política *online*, está la perspectiva de la gestión pública con revisiones de gobiernos electrónicos que usan aplicaciones para mejorar sus servicios; por ejemplo, el trabajo de John Ackerman e Irma Sandoval, *The Global Explosion of Freedom of Information Laws* (2006), y el texto de Alejandra Naser y Andrés Hofmann: *La contribución del gobierno electrónico y los datos abiertos en la integración regional* (2016).

Otros estudios analizan el impacto en los debates y en las campañas políticas de la interacción; es el caso de Lindita Camaj y Temple Northup en su trabajo *Dual-Screening the Candidate Image During Presidential Debates: The Moderating Role of Twitter and Need to Evaluate for the Effects On Candidate Perceptions* (2019), y la publicación *Electors are from Facebook, political geeks are from Twitter: Political information consumption in Argentina, Spain and Venezuela* (2019), realizada por Carmen Fernández y Jordi Rodríguez.

Algunos proyectos versan sobre democracia digital, entendiéndola igual que la democracia física, con la diferencia de que se le piensa en ámbitos electrónicos donde discuten la mediatización de la política; es decir, si hay un mayor grado de comunicación entre los políticos, el sistema político y los ciudadanos por el uso de internet, o una explosión o multiplicación de la esfera pública por su desarrollo (Hoff & Bjerke, 2005). En general, estos autores se preguntan qué tan democráticos son los procesos de participación política que suceden en internet porque las plataformas digitales no son para todos. Aunque la sociedad es hoy global, pocos tienen acceso a las redes sociodigitales⁵. Al respecto, Manuel Castells afirma lo siguiente:

² Traducción propia del inglés “civic engagement” utilizado por los autores.

³ Traducción propia del inglés “social involvement” de los autores.

⁴ Traducción propia.

⁵ De acuerdo con Worldometer (<https://www.worldometers.info/es/>), consultada el 18 de marzo de 2021, en el mundo hay aproximadamente 4 mil 860 millones de usuarios de internet y la población asciende a 7 mil 853 millones. Esto significa que hoy, poco más de 50% de la población mundial utiliza internet.

La sociedad red es pues una sociedad global. Ello no significa, sin embargo, que las personas de todo el mundo participen en las redes. De hecho, por ahora, la mayoría no lo hace. Pero todo el mundo se ve afectado por los procesos que tienen lugar en las redes globales de esta estructura social (Castells, 2012:51).

La aclaración de Castells es importante porque observó la tendencia a empañar la relevancia de la participación política, independientemente de cómo es concebida, en internet con los argumentos de que la interacción en las redes sociodigitales no es representativa del pleno de la ciudadanía, no proyecta la democracia de la vida *offline* o no muestra relación con las acciones gubernamentales. Y, por otro lado, cuando se estudia el vínculo entre la participación política *online* y sus implicaciones en las agendas de gobiernos, se alude a acciones articuladas, organizadas o consolidadas que terminan por materializarse en las calles igual que los movimientos sociales de la vida *offline* que sucedían antes de la Web 2.0. Es el caso de los estudios sobre el Invierno Estudiantil Chileno, el #YoSoy132 mexicano, o el 15-M de los indignados españoles (De la Garza, Peña y Recuero, 2019).

El tipo de participación que estoy observando no es convencional porque no utiliza las herramientas y los canales legalmente establecidos para manifestarse a favor o en contra del gobierno. No es no convencional porque no es violenta, no destruye los bienes inmuebles para hacerse oír, ni se gesta ilegítimamente. Además, quienes practican la interacción digital no representan a los marginados ni a los excluidos. Tampoco es latente porque es posible verla en los *smartphones* y en los equipos de cómputo al ingresar al *timeline* que despliegan las aplicaciones en las que, inclusive, en determinados casos, puede identificarse a los responsables de las publicaciones que desencadenan interacciones a favor y en contra de planteamientos políticos.

Propongo que es posible observar e interpretar formas de participación política en las redes sociodigitales que, a pesar de ser desintegradas y presentarse esporádicamente con distintas presencias y tendencias, sí repercuten en las agendas políticas. En los estudios sociales podríamos incorporar estas nuevas formas de participación, con el nombre de *participación política deshilvanada*, para analizar su influencia en las acciones del gobierno.

¿Qué es participación política deshilvanada?

Considero que los usuarios que publican a favor o en contra de asuntos políticos en las redes sociodigitales, en razón de que publican ideas bien o mal estructuradas, originales o parafraseadas o repetidas a la letra, breves o extensas, en forma de texto o de imagen, no

se conforman dentro de una masa o conglomerado. Sus publicaciones no están articuladas en el orden ideológico, ni en torno a un centro o actor concreto; tampoco son escritos por individuos con necesidades similares, ni pertenecientes a las mismas clases sociales o estratos socioeconómicos, ni habitantes de las mismas zonas, ni víctimas de los mismos atropellos; no presentan líneas de acción ni planeación ni estrategias. Sin embargo, lo que publican sí ocurre en torno a un mismo tema político, simultáneamente, desde diversas cuentas. En ocasiones, alcanza la *viralidad* y aparentemente se diluye. Al rechazar la influencia política de estas manifestaciones se les niega su potencial democratizador.

Concedamos que está ocurriendo un fenómeno social al que le vendría bien una teoría y que esa teoría es urgente porque hablamos de la democracia en la era digital:

[A]l lado “visible” se le ha llamado participación política ortodoxa, funcional, normal, racional o convencional, mientras que al “oscuro” se le llama desviación, irrupción, emocional o, más recientemente, no convencional. El primero se arroga como unidad de análisis a los ciudadanos, mientras que al segundo suelen adscribirse simplemente individuos indiferenciados en una masa o multitud (Contreras-Ibáñez, Correa Romero, & García y Barragán; 2005: 182).

Los estudios sociales podrían tomar nota de que

[e]n nuestros días, lo que denominamos cultura tiene mucho que ver con los medios de comunicación. De hecho, hace tiempo ya que nos referimos a nuestra cultura contemporánea como cultura de masas [pero] desde los estudios culturales se critica esta idea y se habla más bien de cultura popular contemporánea (Fecé, 2004: 235).

Sugiero que, desde la teoría de la práctica con la perspectiva del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1982), el vínculo entre lo que estoy llamando “participación política deshilvanada” y la toma de decisiones del gobierno puede ser tan influyente como el que se muestra en las formas de participación política más estudiadas.

Carecemos de vocabularios adecuados para entender con propiedad las operaciones de la computación de escala planetaria, y usamos lo que tenemos a la mano a pesar de lo poco útil que resulta [...] realmente necesitamos modelos nuevos y mejores, porque la computación ya está operando en formas que han superado y desbordado las cartografías habituales (Bratton, 2015: 18)⁶.

Sospecho que la invisibilidad de la influencia en las agendas públicas de la participación política deshilvanada en las redes sociodigitales, ha facilitado que no se le considere en los estudios sociales, contribuyendo así a la naturalización del dispositivo dominante que otorga legitimidad a la participación que se mide y encasilla en perspectivas estructuralistas.

⁶ Traducción propia.

El interaccionismo simbólico en una participación política deshilvanada pero influyente

En este apartado abordo una experiencia en Twitter que ejemplifica cómo podría constatar la influencia de la participación política digital deshilvanada en las agendas del gobierno con la perspectiva del interaccionismo simbólico. Se trata de la convocatoria que el presidente Andrés Manuel López Obrador expresó el lunes 24 de agosto de 2020 para que los ciudadanos se organizaran y solicitaran una consulta ciudadana para enjuiciar a expresidentes. El proceso resultó complicado porque sucedió durante la pandemia del SARS-CoV-2, las firmas debían ser autógrafas y el plazo legal para entregar la solicitud de consulta vencía el 15 de septiembre.

El 31 de agosto puse un tuit en el que dije que estaba recabando esas firmas en Puebla. A los que respondieron en el *timeline* del tuit, los contacté por mensaje directo en la misma plataforma y ahí intercambiamos números de celular y acuerdos para vernos. Conocí físicamente a cuatro de mis seguidores. Una tuitera llegó a la firma con su papá y su mamá. Total: seis firmas por Twitter. Puse el mismo aviso en el chat de WhatsApp de mis vecinos. Sólo dos vecinas caminaron cincuenta metros para venir a firmar. O sea que conseguí una cuarta parte de firmas de personas que conozco en la vida física desde hace treinta años y tres cuartas partes de firmas de conocidos en Twitter. Si los tuiteros y mis vecinos desean que se enjuicie a los expresidentes, tal vez no vinieron a firmar porque en el contexto político en que se realizó esa solicitud, su firma podría interpretarse como una suscripción de apoyo al presidente Andrés Manuel y se lo niegan. Por supuesto, las razones pudieron incluir simple desinterés, apatía o carencia de recursos; pero esas serían motivaciones psicológicas o estructurales que corresponden a otros estudios.

En esta mirada encuentro pertinente el interaccionismo simbólico por su concepto nodal de ponerse en el lugar del otro al analizar la capacidad que tiene el ser humano de verse como objeto. La idea original no es de Blumer, sino de Mead (1982), quien elaboró una psicología evolutiva de enorme influencia en los enfoques interpretativos. Recorro a ella para observar las reflexiones que realizan los usuarios de las redes sociodigitales que se traducen en acciones que influyen en los demás y que provocan un efecto social.

En la experiencia narrada veo las tres premisas del interaccionismo simbólico. Primera: “el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él” (Blumer, 1982: 2). Firmar para que se haga una consulta ciudadana es accionar por la democracia participativa, pero se sobrepone un símbolo distinto a esa acción social, dependiendo del cual se estampa o no la firma. La convocatoria sucedió porque el presidente

expresó que el juicio a expresidentes se realizaría sólo si el pueblo lo pedía, y su dicho cargó a esa acción de símbolos distintos al de participación ciudadana pura y llana: la firma no significó únicamente estar a favor de que se le pregunte al pueblo si desea o no que se enjuicie a expresidentes, sino una muestra de apoyo a la expresión de López Obrador. El que sí quiere la democracia participativa, pero no quiere que se enjuicie a los expresidentes y no está a favor de la “Cuarta Transformación”, se vio obligado a actuar como si no quisiera la democracia participativa porque prima el significado que emerge de su interacción social sobre un significado que pudiera emanar de la cosa misma.

La segunda premisa del interaccionismo simbólico dice que “el significado de estas cosas [todo lo que una persona percibe del mundo] se deriva de, o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo” (Blumer, 1982: 2). Mis seguidores y vecinos leyeron el mensaje de invitación a firmar que envié y, si bien pudieron desear o considerar participar con antelación por su interacción con otras personas y cosas, la idea que se formaron de esa acción a partir de mi invitación pudo contribuir a la decisión que tomaron finalmente. Cualquier tuitero puede ver en lo que publico cómo me posiciono políticamente. Si bien no discutimos de política entre los vecinos, para ellos, como para las personas con quienes mantengo un trato frecuente, debe ser claro dónde se ubican mis filias: “no voy a firmar porque lo pidió Verónica y si ella lo pide significa *esto* contrario a lo mío”.

La tercera premisa afirma que “los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso” (Blumer, 1982: 2). La solicitud en pro de la consulta tuvo el precedente de la obtención de firmas que hicieron el expresidente Felipe Calderón y Margarita Zavala, a lo largo de un año, para juntar las cerca de trescientas mil rúbricas que requerían a fin de que el Instituto Nacional Electoral (INE) aprobara su solicitud para formar un nuevo partido político mientras que, en un contexto de confinamiento y sana distancia, en tres semanas la ciudadanía reunió de manera independiente más de dos millones y medio de firmas para respaldar la petición de consulta.

En estas acciones, los procesos interpretativos realizados pudieron involucrar muestras de repudio al expresidente, visibles en los diferentes números de firmas recabadas en lapsos distintos. Sin los procesos en los que el ser humano somete a sus significaciones simbólicas como consecuencia de su interacción con los otros, la acción social debió mostrar muchas firmas a favor de Calderón-Zavala integradas a lo largo de un año corriente contra muy pocas firmas a favor de la consulta ciudadana reunidas en plena pandemia en menos de veintidós días.

En la ausencia de la firma vemos que los significados ‘consulta ciudadana’, ‘juicio a expresidentes’, ‘democracia participativa’, ‘apoyo a Obrador’, ‘lo pidieron en Twitter o en WhatsApp’ o ‘lo dijo ella’ no se transformaron en instrumentos que orientaran y dieran forma al acto de firmar. El desinterés y la apatía que explican la ausencia de la firma pueden interpretarse con un esquema psicológico que analice factores como motivos o actitudes, y que resulte útil para observar comportamientos en los que no se verifica la interacción social mientras que la falta de recursos para firmar puede ser vista desde un ángulo sociológico estructuralista, adecuado para analizar factores como estrato social, normas o exigencias dentro de un sistema.

Aunque parezca una obviedad, voy a partir de la afirmación de que, para que la firma fuera estampada o no, fue necesario que vecinos y tuiteros leyeran mi mensaje y lo comprendieran. En caso contrario no se habría producido la comunicación, no habría sucedido la interacción y no habría ocurrido ninguna acción. Dado que estas condiciones sí se verificaron, afirmo que el significado fue conciliado entre los agentes: hubo una comprensión mutua. Pero esto puedo afirmarlo no sólo por las firmas que se encuentran estampadas en el papel, sino por las respuestas en forma de textos, *retuits* y *faveos* que hay en el *timeline* del tuit. A partir de esa comprensión del mensaje, las partes implicadas

en la interacción, tienen que asumir necesariamente el papel de cada uno de los individuos involucrados. Para indicar a una persona lo que tiene que hacer, el individuo que hace la indicación debe formularla, poniéndose en el lugar de quien la recibe (Blumer, 1982:2).

Apunte final. Participación influyente

El interaccionismo simbólico afirma que cuando sucede una acción social es porque los significados que la preceden fueron configurados como instrumentos por parte de los actores; es decir, que los significados apropiados por las personas que interactúan se transforman en acción. Al recurrir a esta teoría para la observación de mensajes políticos que los usuarios publican en las redes sociodigitales, vemos que los implicados en la interacción necesariamente asumen el papel de cada uno de los individuos involucrados realizando acciones que se convierten en formas de participación que influyen en la toma de decisiones gubernamentales.

Fuentes

- Ackerman, J., & Sandoval-Ballesteros, I. (2006). The Global Explosion of Freedom of Information Laws. *Administrative Law Review*, 58(1), 84-130.
- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico*. Madrid: Hora.
- Bratton, B. (2015). *The Stack. On Software and Sovereignty*. Cambridge: The MIT Press.
- Camaj, L., & Northup, T. (March de 2019). Dual-Screening the Candidate Image During Presidential Debates: The Moderating Role of Twitter and Need to Evaluate for the Effects On Candidate Perceptions. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 63(1), 20-38.
- Castells, M. (2012). *Comunicación y poder*. México: Siglo XXI.
- Contreras-Ibáñez, C., Correa Romero, F., & García y Barragán, L. (2005). Participación política no convencional: culturas de protesta vs. culturas institucionales. *Polis*, 1(1), 181-210.
- De la Garza-Montemayor, D., Peña-Ramos, J., & Recuero-López, F. (2019). La participación política online de los jóvenes en México, España y Chile. *Comunicar*, XXVII(61). doi:10.3916/C61-2019-07
- Dorantes y Aguilar, G. (2016). *Internet, sociedad y poder. Democracia digital: comunicación política en la era de la hipermediación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ekman, J., & Amnå, E. (2012). Political Participation and Civic Engagement: Towards a New Typology. *Human Affairs*, 22, 283-300. doi:10.2478/s13374-012-0024-1
- Fecé Gómez, J. (2004). El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular. En E. Ardèvol Piera, & N. Muntañola Thornberg, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (págs. 235-284). Barcelona: UOC.
- Fernández, C., & Rodríguez-Virgili, J. (2019). Electors are from Facebook, political geeks are from Twitter: Political information consumption in Argentina, Spain and Venezuela. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 7(1), 42-62. doi:10.17646/KOME.75698.62
- Hoff, J., & Bjerke, F. (2005). Fences and gates in cyberspace: Is the Internet becoming a threat to democracy? *Information Polity*, 141-151.
- Mead, G. (1982). *Espíritu, persona y sociedad (desde el punto de vista del conductismo social)*. Barcelona: Paidós.
- Naser, A., & Hofmann, A. (2016). *La contribución del gobierno electrónico y los datos abiertos en la integración regional*. CEPAL. Santiago: Naciones Unidas.
- Putnam, R. (1995). Bowling Alone: America's Declining Social Capital. *Journal of Democracy*, 6(1), 65-78. doi:10.1353/jod.1995.0002

- Reveles Vázquez, F. (2017). Democracia participativa para el fortalecimiento de la representación política. La experiencia latinoamericana. *Andamios*, 71-97.

La realidad en 280 caracteres. La mentira legitimada

Diego Daniel Durán Gómez

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: Las redes sociodigitales son decisivas para que el cuerpo social tome una postura frente a un hecho; sin embargo, los discursos virales en Twitter son producto de estrategias enfocadas a legitimar a un poder político. El objetivo de este ensayo es cuestionar la forma en que la opinión pública es regulada en Twitter y cómo la virtualidad modifica la manera de percibir la realidad.

Abstract: Social networks are decisive to take a position about a fact; but, viral speeches on Twitter are produced by strategies aimed at legitimizing a political power. The objective of this essay is to question the way in which public opinion is regulated on Twitter and how virtuality modifies the way of perceiving reality

Con la aparición de Twitter surgió una representación digital del espacio público, en la que los usuarios opinan respecto de las problemáticas del país. La plataforma ofrece una agenda a discutir pues se reconfigura a cada minuto debido a la cantidad de veces que se repite una frase o palabra en un momento. Así nace un Trending topic.

214

Sin embargo, entre los debates que se refieren a la vida política y a la libertad de expresión, las tendencias a discutir se consolidan con procesos que desplazan a la participación de los usuarios, cuyo objetivo es legitimar las posturas de un actor político frente a hechos coyunturales. En palabras de Rossana Reguillo Cruz, coordinadora del Signa Lab, son “tácticas más elaboradas para impulsar o desacreditar a alguien”.

La unilateralidad

La comunidad de Twitter suele arrojar opiniones a favor o en contra de un tema. Confían en que otras personas se unirán al debate porque el tópico en cuestión es parte del contexto; pero, con la aparición de los bots (programas informáticos para postear automáticamente), hay una contradicción con la idea romántica de Twitter, que atribuye a la plataforma la capacidad para fomentar una discusión libre.

El laboratorio del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente identificó el uso de bots para impulsar etiquetas como “prensa fifi”, “chayoteros”, “Reforma todo lo Deforma” y “red amlove”. De acuerdo con Presidencia y Protección Ciudadana, 26% de las cuentas que participaron eran falsas.

Hubo otro episodio en el que los bots intervinieron. De acuerdo con el portal *web Aristeguinoticias*, una supuesta legión de bots de Notimex organizó el acoso y los ataques contra la credibilidad de algunos periodistas. Después de que Notimex y *Aristeguinoticias* presentaran sus versiones de lo ocurrido en los medios, a los pocos minutos uno de los trending topics era #AristeguiTraidora, en referencia a una presunta línea política de la periodista Carmen Aristegui.

Sobre las estrategias con bots, Reguillo publicó un informe titulado: *Tecno-artillería política. Antecedentes y puntos de partida para abordar los comportamientos anómalos de cuentas en redes sociodigitales*. El texto explica que las aprobaciones y condenas a algún funcionario usan estos programas e, incluso, van más allá con la “Tecno-artillería política”.

El concepto se refiere a las “cuentas que manejan personas reales, pero que no son quienes dicen que son y estas cuentas tienden a hacer llamados para levantar tendencias o para acallar algunas tendencias”, según explicó Reguillo en entrevista con *Expansión Política*.

El resultado de este filtro es una lista en Twitter basada en los hechos seleccionados por un poder político. Las consecuencias también afectarían a la opinión pública, pues el concepto se refiere al producto del intercambio de ideas y posturas particulares en el espacio público. En ese sentido, la existencia de bots en el diálogo de Twitter imposibilita una generación de discursos al tratarse de programas informáticos.

Lo anterior empeora si se considera que el algoritmo de Twitter elige sobre qué temas hablar. Sin embargo, confiar en un algoritmo para definir la opinión pública supone una trasgresión a la democracia porque la plataforma no contempla las voces minoritarias debido a estrategias como la “Tecno-artillería política”.

Los sujetos, con sus condiciones de existencia y el contexto sociopolítico de su localidad, son mutilados dentro de un tabulador, y el valor numérico no necesariamente simboliza

[...] el resultado de la generación de discursividad [...] No es una simple categoría de regular, excelente, peor, etcétera. La opinión pública no es medible en número, sino que posee la cualidad de poder argumentativo, capaz de decidir acciones (González, 2017: 26).

Interpretar los cambios del espacio público a través de las cifras, evade el examen cuantitativo e interpretativo que exige el diálogo entre los individuos. Del mismo modo, actúan la construcción que ofrecen los algoritmos en Twitter y las estadísticas para medir cuán influyente es la postura de un actor político.

Los parámetros mencionados en las líneas anteriores sirven mejor como herramienta para articular un poder político. Los *trending topics* en la plataforma y los sondeos que configuran Twitter a cada minuto, arrojan una visión unilateral de los hechos trascendentes para la opinión pública.

El discurso polifónico

A diario hay realidades distintas colisionando unas contra otras: se publican en redes sociales, se aprehenden a través de tuits y los *trending topics*. Es en Twitter, principalmente, donde surge un espacio en el que importan más las opiniones de los usuarios que los acontecimientos factuales.

En un terreno tan mediático como lo es esta plataforma, surgen discursos políticos que son difundidos con el propósito de alterar la percepción de un hecho y, por ende, el juicio que podrían emitir los usuarios.

Tras el incidente de brutalidad policial en Guadalajara que cobró la vida de Giovanni López, surgieron exigencias enardecidas de justicia. El gobernador, Enrique Alfaro, grabó un video vía Twitter en el cual denuncia que la administración actual pagó “millones de pesos (...) en redes sociales” para desinformar sobre el caso Giovanni y, en última instancia, agitar las manifestaciones. Pero el funcionario evitó mostrar a los medios la evidencia que aseguró poseer, aun durante su encuentro con Andrés Manuel López Obrador para fortalecer la seguridad en Jalisco.

En contraste con Alfaro, el presidente conoce la importancia de dirigirse a los medios y redes sociales. En las conferencias matutinas, López Obrador expuso los resultados de sus programas sociales y dictó los temas que conforman la agenda política. Además, la publicidad oficial fue reducida, porque “existen las benditas redes sociales, esto es puro violín y nos ayuda mucho, pero además tenemos los tiempos oficiales por ley”, admitió el presidente.

Un ejemplo de lo útil que es Twitter para convertir un discurso en tendencia fue lo ocurrido en la conferencia del 9 de junio. El mandatario presentó lo que llamó BOA (Bloque Opositor Amplio), una presunta estrategia para debilitar a Morena frente a las elecciones del 2021. Cuando AMLO explicaba cómo obtuvo la evidencia, declaró que consiguió los documentos “del mismo pueblo”; pero compartió un problema con el gobernador de Guadalajara: la omisión del método con el cual llegó a sostener sus señalamientos.

Después de visibilizar las versiones que cada político pronunció, hay un refuerzo discursivo. El 15 de julio, algunos intelectuales hicieron un llamado contra el “autoritarismo del presidente y a favor de la democracia”. En el texto responsabilizaron a Morena de terminar con el pluralismo democrático. También acusaron a la actual administración de haber enfrentado de forma “pésima” la pandemia por Covid-19.

La respuesta por parte del mandatario fue una carta titulada “Bendito coraje” en la que identificó en la oposición una “falta de honestidad política e intelectual”. De igual forma, advirtió que “buscan restaurar el antiguo régimen, caracterizado por la antidemocracia”.

Las voces hablaron y fueron registradas por los diarios, pero aún necesitan romper el modelo de comunicación lineal en el que hay un receptor pasivo. Para lograrlo, los políticos alimentan bocas que repetirán la retórica más común: socavar al rival. Por un lado, una figura moralista construye la realidad con ayuda de sus partidarios; por otra parte, la llamada “oposición” se esmera en causar cualquier acontecimiento contra el líder de las masas.

Con las cartas entre ambas facciones y la aparición de presuntos documentos que resultaron referirse al BOA, se concretó una tendencia en redes sociodigitales.

Los usuarios en Twitter quedan atrapados entre los discursos políticos y tienden a elegir alguna postura en el debate. Sin embargo, creer solo en dos bandos equivaldría a dar crédito a un concepto ilusorio, pues las personas podrían generar reflexiones igual de trascendentes.

La meta discursiva se alcanza cuando millones de voces conforman una suerte de eco, impulsado por la convicción con la que se repita una afirmación. Cuando el mensaje llegue de vuelta a los usuarios, las tendencias se harán realidad, como en el caso del BOA, y resultará imposible definir cuál fue el origen y si sucedió en la mente de un político o en la propia.

El salto a la Matrix

Hay una necesidad de expresar en Twitter las percepciones que más impactan tras algún suceso; un principio parecido asoma en la posverdad. De acuerdo con el diccionario de Oxford, el concepto se refiere a “las circunstancias en que las personas responden más a los sentimientos y creencias que a los hechos”.

Por su parte, el filósofo Anthony C. Grayling plantea un enfoque de las redes sociodigitales al afirmar que “todo el fenómeno de la posverdad es sobre: ‘Mi opinión vale más que los hechos’. Es sobre cómo me siento respecto de algo” (Coughlan, BBC, 2017).

En Twitter se construye una simulación de lo que hay más allá de las pantallas; un escenario en el que cada *hashtag* convierte un discurso en parte medular de la realidad. Es un entorno polarizado, donde las personas rechazan perspectivas contrarias a las suyas.

Aunque los usuarios eviten incluirse en alguna tendencia, los programadores de las plataformas han encontrado la manera de aprovechar la información personal de las cuentas en redes. No hay diferencia si se decide abandonar el debate; se aporta al mismo sólo con estar en medio de él.

El caso de Cambridge Analytica es el testimonio de cuán importante es el análisis de perfiles psicológicos para estructurar un mensaje multilateral y potente. Este incidente ilustra cómo una simulación en redes sociodigitales salta de lo digital a lo tangible. Claro que el manejo inapropiado de datos no hubiese sido posible sin el espionaje a través de Facebook.

Durante la campaña presidencial de Donald Trump, la consultora obtuvo información de al menos 50 millones de usuarios en Facebook. Aleksandr Kogan desarrolló un test de personalidad que incluía el acceso a los datos de otras personas por medio de quien contestaba la aplicación.

Christopher Wylie el científico de datos, explicó que a partir del *quiz* se construyeron los perfiles psicológicos de cada sujeto. El análisis permitió idear un discurso para influir en los votantes.

El resultado llegó con el triunfo electoral de Donald Trump, pero trajo un efecto enajénate para los individuos, quienes se vieron atrapados en una ilusión adictiva, porque la trama fue

pensada para mantener dócil al cuerpo social con los estímulos adecuados: propagar realidades complacientes para cada opinión.

Si esta clase de métodos se normalizan, como lo es la Tecno-artillería política en el caso mexicano, la sociedad parecerá una superficie idéntica a lo que se observa en las redes sociodigitales. El usuario verá su voz reducida a un leve susurro ante la vorágine de discursos políticos.

En la cinta *Matrix* (1999), las máquinas mantienen atrapados a los humanos en una simulación “neurointeractiva”. Neo, el protagonista, usó la red para entender que habitaba en un mundo simulado; pero, ¿qué le mostrará Twitter al usuario? Hasta ahora se observan trending topic que mañana podrían considerarse como verdades y presidentes electos a través de una democracia digital y mutilada.

Son estos fenómenos en Twitter los que sumergen al usuario en una incertidumbre conformada por la realidad y por los discursos políticos que de ella se derivan. Lo anterior, aunado a la velocidad con la que el contenido viral se difunde, dificultará que las personas se aparten de las redes sociodigitales.

En este contexto, la pregunta de Morfeo cobra más sentido: “¿Qué es real?, ¿podrías definir real?”, como cuestiona al inicio de la película, antes encender el televisor en el cual Neo observa *Matrix*.

Habrán respuestas múltiples para cada pregunta. Al parecer, cada discurso erige su verdad con un tuit. Es por eso que el consumo responsable de la información debe priorizarse. De lo contrario, llegará el momento de despertar de *Matrix*, y solo existirá una réplica exacta de lo que se percibe en las redes sociodigitales.

¿Qué objetivos persiguen las estrategias en Twitter dictadas por el poder político? Regular la libertad de expresión y las voces críticas; propósito que logran desde la vida virtual, ese espacio repleto de barreras invisibles o, como lo define Morfeo, “¿qué es *Matrix*? Control”.

Fuentes:

- Arista, L. (2020, 14 de mayo). Reguillo: “Detrás de los ataques y contraataques en redes, hay mucho dinero”. *Expansión*. Recuperado de <https://politica.expansion.mx/presidencia/2020/05/14/reguillo-detras-de-los-ataques-y-contraataques-en-redes-hay-mucho-dinero>
- Barragán, S. (2020, 15 de mayo). ‘Los Avengers’ de Notimex atacaron en redes a periodistas, medios y políticos críticos, revela chat. *Aristeguinoticias*. Recuperado de <https://aristeguinoticias.com/1505/mexico/los-avengers-de-notimex-atacaron-en-redes-a-periodistas-medios-y-politicos-criticos-revela-chat/>
- Bolaredas Cucurella, Margarita (2001). *La opinión pública en Habermas*. Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia, (21), 51-70. Recuperado de <http://www.bioeticanet.info/boladeras/oppubHab.pdf>
- Cadwalladr, N, Rosenberg, M. y Confessore, N. (2018, 20 de marzo). *La empresa que explotó millones de datos de usuarios de Facebook*. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/03/20/espanol/cambridge-analytica-facebook.html>
- Coughlan, S. (2017, 12 de enero). *Qué es la “posverdad”, el concepto que puso de moda el “estilo Trump” en Estados Unidos*. *BBC News*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-38594515>
- González-Domínguez, Carlos (enero-junio 2017). *Líder de opinión y opinión pública. Hacia una reflexividad epistemológica de los conceptos*. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, (núm. 22), pp. 15-32. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmop/article/view/55703/51490>
- Hern, A. (2019, 18 de marzo). *Academic at centre of Cambridge Analytica scandal sues Facebook*. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/mar/18/aleksandr-kogan-cambridge-analytica-scandal-sues-facebook>
- Nájar, A. (2019, 31 de enero). *Las “mañaneras” de AMLO: cómo son las tempraneras conferencias con las que López Obrador marca la agenda política de México*. *BBC Mundo*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47066862>
- Pérez Gay, J. (1996, 1 de agosto). *El espacio público*. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=7938>
- Rodríguez, A. (2020, 26 de febrero). *López Obrador advierte nuevo recorte en publicidad oficial*. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/619385/amlo-publicidad-oficial-2020>
- Wiener-Bronner, D. (2018, 22 de marzo). *¿Qué es Cambridge Analytica? Guía para entender el polémico caso del que todo el mundo habla*. *CNN Español*. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2018/03/22/que-es-cambridge-analytica-guia-para-entender-el-polemico-caso-del-que-todo-el-mundo-habla/>

Radio comunitaria. Participación ciudadana sin límites

Ma. Magdalena López Rocha

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD XOCHIMILCO

#RadioComunitaria. Participación ciudadana sin límites

Patricia Ortega Ramírez, Jerónimo Repoll (coordinadores)

UAM-Xochimilco, 2020.

[Ver PDF](#)

La radio comunitaria tiene 80 años de existencia en América Latina; su aparición ensancha las opciones del ecosistema mediático del continente y se expande a otros. En México, obtiene su reconocimiento legal, después de siete décadas de lucha, en un escenario desafiante como la era digital. La sobrevivencia ha sido su permanente derrotero: primero, salir de la ilegalidad; luego, batallar por los recursos tecnológicos, materiales y humanos para operar; y, ahora, repensarse para dar larga vida a los proyectos políticos de comunicación que le sostienen.

Aproximarse al impacto de las radios comunitarias en la sociedad ha sido difícil por la poca literatura sobre el tema. Lo escrito, en la segunda mitad del siglo pasado, fue resultado de iniciativas aisladas, discontinuas y pocas veces realizadas desde el rigor académico. Esto ha permitido la socialización de más mitos e ideas románticas que de análisis críticos lo cual, lejos de favorecer la reflexión del deber ser de las radios comunitarias, ha generado un velo que oculta prácticas y realidades internas poco saludables. En este contexto es bien recibida la decisión de Patricia Ortega Ramírez y Jerónimo Repoll, en la coordinación y autoría, así como de Juan Manuel Montaña Rico y Eduardo Villalba Gómez, también autores, de aventurarse a publicar *#RadioComunitaria. Participación ciudadana sin límites* y poner en la agenda del debate un tema que no está de moda, pero que no pierde vigencia por el poder de incidencia de estos medios alternativos en sus ámbitos de acción.

La presente reseña tiene por objeto compartir las razones por las cuales se recomienda la lectura del libro que, si bien tiene un corte académico, está nutrido de información asequible que puede tener múltiples usos para actores políticos diversos. Desde mi perspectiva, este texto está dirigido a estudiantes, docentes e investigadores interesados en la temática; también, para quienes toman decisiones, producen y emprenden proyectos comunicativos

comunitarios; incluso, para personas comunicadoras independientes y actores que diseñan, planifican y vigilan las políticas nacionales de la radiodifusión.

Ahora bien, las personas destinatarias, ¿con qué contenidos se van a encontrar? Los temas en el texto son múltiples y variados, pero sólo comentaré algunos que he elegido en función de mi experiencia profesional, intereses de investigación y los de interés general. A continuación, los enlisto.

- 1) Estamos ante investigaciones retrospectivas.** Cada capítulo, quizá de forma general y sucinta, ofrece la sustancia histórica y referencial de lo que ha sido el desarrollo de la radio comunitaria no sólo de México sino también de otros países, particularmente de Argentina y de Colombia. Aunque cada texto persigue objetivos distintos, presente una estructura particular y una narrativa propia de quien escribe, en el libro se van a encontrar: dos estudios de caso debidamente planteados, herramientas de análisis, datos duros, la referencia de momentos y fechas relevantes, así como de acontecimientos y nombres de personas, organizaciones, instituciones, lugares y leyes que han hecho posible la existencia, el cambio y la supervivencia de las radios comunitarias.

Por ejemplo, en el capítulo “Visibilidad y libertad de expresión. Radios Comunitarias y Políticas Públicas en México”, escrito por Patricia Ortega, se expone de forma puntual los retos que han significado para México la legalización de las radios comunitarias y un aspecto relevante es la recuperación de algunas consecuencias que para estos medios han dejado, tras siete años de vigencia, la reforma Constitucional en radiodifusión y telecomunicaciones de 2013 y la Ley secundaria de 2014. En tanto, Jerónimo Repoll en “La mediación social en juego. Redoblar la puesta por la Radio Comunitaria”, recupera las tensiones políticas generadas en Argentina a partir de la discusión y aprobación de la Ley de Servicios Audiovisuales 26.522, que también reconoce legalmente la figura de estos medios. Ambos capítulos permiten hacer un análisis comparativo de los avances que cada país tiene en la materia e identificar los desafíos que enfrentan con los actuales gobiernos.

- 2) Cada apartado presenta signos de identidad teórica.** Los cuatro artículos realizan, desde distintos enfoques, puntuales análisis de contextos, de proyectos de comunicación y de la identidad e incidencia de las radios comunitarias. En este punto, pondré énfasis y mostraré las coincidencias que comparten la y los autores sobre los elementos que dan sentido a la identidad de las radios comunitarias y que son resultado de procesos históricos, sociales y científicos.

En esta línea, la autora y los autores identifican un conjunto de elementos que forman parte, pero no son la esencia, de lo que define a las radios comunitarias: la cobertura que se dice es limitada, sus características técnicas que no se distinguen por la actualización, la insuficiencia de sus recursos tecnológicos, su estatus legal, el modo de producción y, de último, la territorialidad o la idea de lo local. Generalmente, y tiene sentido, cuando se refiere a lo comunitario, habitualmente se piensa en el territorio vinculado a lo rural; pero no al conjunto de personas que hacen un pueblo, una región o una nación y que tienen vínculos comunes. Si se entiende así, todas las personas tienen una vida comunitaria o forman parte de una comunidad. Por eso es entendible que haya medios comunitarios en zonas urbanas y otros que tienen como eje de acción temas globales como los ambientales y feministas.

La y los autores destacan otros elementos y subrayan que éstos dan profundidad y proyección a la identidad de las radios comunitarias. Es conveniente decir que no todos están presentes en el medio. Estos rasgos tienen que ver con los objetivos sociales por los que han luchado y por los que siguen luchando: se trata de medios sin fines de lucro, independientes, heterogéneos y particulares; son un modelo de comunicación social caracterizados por su gestión colectiva y horizontal; son proyectos con objetivos políticos, sociales y culturales que forman ciudadanía, impulsan agendas emergentes; además, son promotores de los derechos humanos. Para mirar cómo se han expresado estos elementos, se recomienda revisar los estudios de caso: “Política y Rock’n’Roll Radio”, en México; y “Radio Sutatenza”, en Colombia.

La historia de los elementos que dan cuerpo al concepto de las radios comunitarias pone en perspectiva no sólo a un objeto de estudio colectivo, plural y complejo, sino también a las luchas ciudadanas de quienes han hecho posible la aparición y la sobrevivencia de estos proyectos de comunicación alternativa que han enriquecido los modos de vida de sus audiencias. Aquí vale recuperar parte del título del libro, “Participación ciudadana sin límites”, porque es un digno reconocimiento al trabajo, creatividad y valor de quienes han hecho posible la existencia de estos medios. Como un ejemplo de interacción medios-sociedad, léanse las cartas de la audiencia a Radio Sutatenza.

En esta misma línea de lo teórico, resulta interesante la lectura que se hace de las radios comunitarias a la luz del derecho a la comunicación como un derecho humano, el cual es una lente que permite hacer una lectura relevante de aspectos poco advertidos por otras herramientas conceptuales. Sobre su importancia habría que recuperar el análisis de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) al concepto del cual han emanado programas que ponen énfasis en la alfabetización mediática.

El derecho a la comunicación hace visible a personas, grupos y colectivos sociales; permite escuchar su voz, su lengua, sus problemáticas y sus opiniones; alienta la participación ciudadana, el pensamiento crítico, estimula la libertad de expresión; todo ello, permite cubrir necesidades que dignifican a la persona en el momento mismo de dotarle de existencia; de lo anterior da muestra el estudio “Derecho a la Comunicación y Radio Comunitaria en México: política y Rock`n Roll Radio” en el que Juan Daniel Montaña Rico, mediante el análisis de caso, permite comprender el nivel de incidencia que tienen las radios comunitarias para involucrar y hacer visible a la ciudadanía en el espacio público, hacer notar sus necesidades y ponerlas en la tribuna pública.

Por eso, las radios comunitarias, apuntan la y los autores del libro, han surgido para diversificar las opciones mediáticas y como una posibilidad muy significativa para que diversos grupos sociales, culturales y étnicos se visibilicen, se expresen y se involucren en los asuntos públicos de modo que su voz sea escuchada con respeto. Sobre el tema también abona Carlos Eduardo Villalba Gómez en “Cuando el receptor deviene emisor. Las apropiaciones campesinas de Radio Sutatenza”. Este trabajo describe el proceso de apropiación y los usos sociales de la radio por parte de las y los campesinos colombianos.

3) Estos trabajos académicos refieren viejas problemáticas y desafíos actuales en medios de comunicación. Destacan los siguientes aspectos:

224

- I. Se insiste en la persistencia de la concentración de la propiedad mediática. Aun cuando reconocen que está menos acentuada en la radio, su preocupación sobre dicho fenómeno es que pone en riesgo el pluralismo político y la diversidad cultural, afecta el debate y propone visiones parciales que polarizan, segmentan y desfiguran la realidad.
- II. Se observa una preocupación por el predominio del modelo de radiodifusión comercial. Un modelo que no respeta a las audiencias, a las leyes ni le interesa la vida democrática. Un modelo que promueve formas de discriminación y de violencia que representan graves violaciones a los derechos humanos que se perpetran al amparo de las autoridades competentes sin consecuencia alguna aunque éstas tengan herramientas jurídicas para sancionarlas.
- III. En los textos es posible identificar los derroteros de las radios comunitarias. Están pendientes las siguientes cuestiones: aprovechar los cambios jurídicos para sobreponerse a viejas problemáticas de acceso a frecuencias, financiamiento y tecnología; promover ejercicios críticos de autorreflexión para ajustarse cada vez

más a lo que se define como radios comunitarias y estar a la altura de las exigencias actuales en transparencia, pluralidad y calidad; evitar y denunciar concentraciones indebidas en el sector social, es decir, que algunos grupos o personas se apoderen o sean privilegiadas para obtener concesiones sociales porque podría significar el posicionamiento de unas agendas o discursos y la exclusión de otros; promover ejercicios de evaluación de las políticas públicas sobre radiodifusión social para que la ley no se limite a ser un manual de prácticas administrativas.

- IV. Los artículos aluden a los cambios más profundos que se dieron este milenio en las legislaciones de diversos países latinoamericanos en materia de radiodifusión, entre ellos México y Argentina, de los cuales destacan: el reconocimiento legal de las radios comunitarias por el que se establecen mecanismos para su financiamiento, se les otorga el derecho a recibir asistencia técnica y donaciones de equipos, se les determina una reserva del espacio radioeléctrico y se permite a la ciudadanía su acceso a las concesiones de uso social. Cambios y avances que al parecer siguen siendo insuficientes para fortalecer y multiplicar estos proyectos de comunicación. Por ello, apremia realizar esfuerzos de análisis críticos y sistemáticos del desempeño de los órganos reguladores en este tema.
- V. En la lucha de las radios comunitarias por la sobrevivencia, la autora y los autores tienen una visión optimista. Ante los nuevos contextos, distinguidos por la digitalización, vislumbran un mejor escenario y futuro para estas radios porque piensan que el soporte digital abarata los procesos de producción, amplifica el alcance y afianza la interacción de los medios con la comunidad. Consideran que los medios sociales, como los públicos, encuentran su fortaleza, su lugar y persistencia en audiencias específicas a las cuales atienden en su carácter de ciudadanía y satisfacen necesidades informativas marginadas en otros medios.

Aun cuando los consumos mediáticos están en constante transformación, comparto la visión esperanzadora de la y los autores con respecto a la larga vida de las radios comunitarias porque, además, se sostienen en proyectos de comunicación colectivos (globales o locales) de mayor significado para las audiencias y que en contextos particulares satisfacen necesidades informativas que no tienen cabida o están al margen en los contenidos digitales. Ahora, con la llegada de la pandemia, las radios comunitarias se han proyectado como escenarios de participación ciudadana que emiten información de instituciones del sector salud y educativo para difundir medidas de prevención a fin de contener la pandemia en las comunidades y para apoyar la educación de niñas y niños. Como un reconocimiento a su incidencia y capacidad de acercamiento con la población en desventaja, la Unicef promueve,

a través de ellas, en diferentes lenguas indígenas, campañas de comportamiento para prevenir el Covid-19.

Este libro afortunadamente provoca un manejo de interrogantes que de estudiarse podrían seguir dando luces para saber qué más hay detrás y en el fondo de los proyectos de radiodifusión comunitaria como proyectos disruptivos. Este libro y los resultados de sus investigaciones recuerdan la frase de Rebecca Solnit que dice: “Cuando no sabes cuánto han cambiado las cosas no ves que están cambiando”.

Alfabetizaciones digitales críticas. De las herramientas a la gestión de la comunicación.

Luis Daniel Velázquez Bañales

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Alfabetizaciones digitales críticas. De las herramientas a la gestión de la comunicación (2019).

Luz María Garay Cruz, Daniel Hernández Gutiérrez (coordinadores)

México, Editorial Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Lerma, 2019.

Hasta hace unos meses se creía que las personas irían de forma rutinaria a sus trabajos, que llevarían a los niños a las escuelas o que pasarían aquel puente, ahora interminable, en un restaurante en compañía de amigos. Hoy la rutina cambió; se trabaja, se estudia y se convive a través de las pantallas debido a la pandemia por Covid-19. Si antes la discusión sobre la exclusión que generaba la tecnología era urgente, ahora parece obligatorio retomarla; ahora que no hay certezas del regreso y que se especula sobre una nueva realidad.

227

Desde este escenario, *Alfabetizaciones digitales críticas. De las herramientas a la gestión de la comunicación (2019)*, coordinado por Luz María Garay Cruz, investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional, y Daniel Hernández Gutiérrez, de la Universidad Autónoma Metropolitana, se convierte en un libro de referencia empírica para reflexionar sobre la incidencia que tienen las Tecnologías de la información y comunicación (TIC) en la vida cotidiana de las personas. Este compendio habla sobre las posibilidades para la educación formal e informal, pero también evidencia la exclusión de aquellos que no tienen la posibilidad de acceder a un dispositivo digital o a internet. Si bien este libro terminó de editarse antes de la contingencia, hoy es clave para comprender la virtualidad obligada que ocurrió en 2020.

Este libro es el primer logro de producción académica del Seminario de Alfabetizaciones Digitales Críticas, fundado en 2017 en la Universidad Pedagógica Nacional. En este espacio, cerca de 22 especialistas en comunicación, pedagogía y psicología de diversas universidades del país se reunieron para dialogar y reflexionar sobre estas problemáticas. Los autores construyeron un marco interpretativo común a partir del cual se derivaron los fenómenos concretos de estudio. Educación, género, activismo, videojuegos, políticas públicas,

formación docente, exclusión, participación social y estética son algunas temáticas esbozadas en cada uno de los capítulos de esta obra.

A partir de esta problematización, el libro se divide en dos partes: 1) Alfabetizaciones para nuevos escenarios educativos y de consumo: centrada en los contextos educativos formales, aquellos que se generan en el contexto de las aulas, donde se busca formar habilidades digitales críticas; 2) Alfabetizaciones para las ciudadanías digitales y apropiaciones críticas: orientada a los contextos educativos informales; es decir, donde la organización ciudadana y la participación son claves para enfrentar problemáticas sociales cada vez más complejas.

Una de las muchas rutas de lectura que se le puede dar al texto comienza con las colaboraciones de Denise Hernández y Hernández (Universidad Veracruzana), Liliana Salado Rodríguez (Universidad Estatal de Sonora), Rocío López González (Universidad Veracruzana) y Verónica Moreno (Facultad de Estudios Superiores-Zaragoza). Sus trabajos invitan a reflexionar y problematizar el concepto de alfabetización y sus implicaciones en el campo digital. Analizan las políticas públicas desarrolladas en México sobre la alfabetización digital, mismas que se han orientado hacia el manejo instrumental de la tecnología y a responder a las lógicas del mercado en detrimento de habilidades más críticas.

La exclusión y las desigualdades que genera la tecnología son temas obligados. Aquellos que no tienen un dispositivo conectado a *wi-fi* están en desventaja. Norma Isabel Medina Mayagoitia (Universidad Autónoma de Aguascalientes) recuerda que es necesario voltear a ver las brechas digitales y también las alfabetizaciones digitales que se gestan en contextos desfavorables. En su capítulo muestra los retos que presentan los jóvenes para insertarse en el mundo digital. Muestra el largo camino que aún falta por recorrer en algunos contextos donde no existe pleno acceso a la tecnología, sino que se debe recurrir a espacios comunitarios para lograr una conexión a internet como lo fue el proyecto e-México, el cual es analizado en este artículo.

Sin duda un primer paso es el acceso a los dispositivos y su conexión, pero el segundo paso requiere del uso; es decir, de las habilidades digitales e, incluso, de las actitudes requeridas para interactuar con las tecnologías digitales. Ileana Cruz Sánchez (Tecnológico Nacional de México) forma un catálogo de las destrezas digitales necesarias y las aterriza en una propuesta de cómo ser personas responsables no sólo del mundo físico, sino también del espacio digital a través del uso crítico y consciente de las TIC. El texto propone un anclaje en la alfabetización transmedia y una propuesta que invita a resignificar la realidad a través del uso creativo e innovador de las plataformas digitales, de los códigos y de la capacidad creadora que tienen los recursos tecnológicos.

Ejemplo de estas formas son esbozados en las propuestas de José Ángel Garfias Frías (UNAM), Emmanuel Galicia Martínez (UNAM), Daniel Hernández Gutiérrez (Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma) y Laura López Rivera (Tecnológico de Monterrey) quienes muestran una mirada actual sobre la aplicación de la tecnología en las aulas: el uso del videojuego histórico como *Assassin's Creed* (2016), cuya narrativa puede coadyuvar en el reforzamiento de aprendizajes de carácter histórico; el uso de realidad virtual (RV) que ofrece una experiencia de aprendizaje inmersiva e interactiva que puede motivar al educando; el uso de la post-fotografía que busca intervenir aquellas instantáneas a través de herramientas de edición para hacer una reflexión y apropiación crítica de la realidad.

Hoy más que nunca hablar de la conexión y de las habilidades digitales es crucial. ¿Cómo olvidar a aquella joven yucateca que por falta de acceso a internet tenía que conectarse al *wi-fi* desde un parque para aprovechar el internet gratuito o aquellos alumnos solidarios que ayudaron a sus profesores a utilizar las TIC? En algunos casos, se intenta hallar alternativas y en otros casos la exclusión resulta paralizante. Ello conduce a formularnos cuestionamientos difíciles como los siguientes: ¿qué pasa con esas habilidades digitales si se debe compartir un internet de 20 GB con tres hermanos y padres que trabajan?, ¿cómo se está sorteando la educación a través de la estrategia “Aprende en casa por tv y en línea” que emitió la SEP a propósito de la contingencia? Esta discusión ya estaba en la agenda y una propuesta pre-pandemia puede encontrarse en este texto.

La segunda parte del libro, por otro lado, considera que la educación no se queda en las aulas. La apropiación digital escapa de los entornos formales de educación y permite explorar espacios donde otras formas de aprendizaje son posibles. Uno de ellos se genera en las movilizaciones sociales. Gladys Ortiz Henderson (Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma) realiza una revisión de la literatura académica sobre la participación de los jóvenes mediada por las TIC. Su colaboración reflexiona sobre cómo los jóvenes emplean estos recursos para formar ciudadanía. A través de su análisis, logra deconstruir el estereotipo a menudo difundido del joven irresponsable, apático y desinteresado de las problemáticas sociales. El contexto, una vez más, evita generalizar y caer en prejuicios.

Consuelo Lemus Pool (Universidad Autónoma de Tamaulipas), por otro lado, recupera las acciones que emprenden medios digitales de comunicación alternativa, aquellas organizaciones que surgen de las comunidades, de la propia ciudadanía. Muestra cómo estos colectivos emprenden acciones para informar, denunciar y pronunciarse sobre las causas sociales por las que luchan. Luz María Garay Cruz (Universidad Pedagógica Nacional), en la misma tónica, recupera las trayectorias de alfabetización digital en jóvenes universitarios militantes y activistas. También enfatiza la manera en que estos jóvenes aprenden, de forma

independiente, habilidades para comunicarse, organizarse y producir contenido que ayude a difundir las causas de sus movilizaciones sociales.

En esta misma línea sobre movilizaciones, merece especial atención el Movimiento Feminista, el cual ha encarado de muchas formas la lucha contra la opresión patriarcal. Una de ellas es a través de las redes sociodigitales, donde se han pronunciado y evidenciado discursos misóginos. Las propuestas de Mónica del Rocío Cervantes Velázquez (Universidad Autónoma de Aguascalientes), Walys Becerril Martínez (Tequio Violeta), Claudia Pedraza Bucio (Universidad La Salle) y Raquel Ramírez Salgado (Tequio Violeta) proponen un análisis de la apropiación tecnológica pensada desde y para las mujeres.

Desde su propuesta, la perspectiva de género no es sólo un nuevo camino para el análisis de las TIC, sino una nueva forma de explicar el mundo. Los textos de estas investigadoras permiten problematizar una propuesta de pedagogía feminista que incida en la apropiación digital. Su reflexión es, sin duda, novedosa ya que reconoce transversalmente dimensiones que están presentes en la educación como la metodológica, política y ética, que son clave para la transformación y emancipación de las mujeres.

Fernando de Jesús Domínguez Pozos (Universidad Veracruzana), Rocío López González (Universidad Veracruzana) y Luz María Garay Cruz (Universidad Pedagógica Nacional) regresan al análisis de la vida cotidiana de los jóvenes, esta vez en la Universidad Veracruzana, donde los contextos, las formas de acercamiento y de apropiación de los recursos son totalmente distintos a lo que se viven en zonas metropolitanas. Los espacios urbanos y rurales muestran diferenciadores clave en algunos contextos.

Han pasado más de ocho meses desde que la pandemia Covid-19 obligó a la mayoría a quedarse en casa. Lo que en un momento se pensó como unas vacaciones extendidas para los estudiantes, ahora representa una larga estadía en los hogares. Los trabajadores aún no tienen certezas sobre el regreso a sus oficinas —si es que regresan— y programas como Zoom ahora son la vía para convivir con nuestras amistades más cercanas. Esas realidades no eran nuevas, pero ahora se evidencian con más fuerza. Nos obligan a replantearnos el significado de los espacios, de la escuela y de las herramientas digitales que antes se pensaban como distractores. Desde la óptica actual, este libro arroja cuestionamientos y ofrece nuevos horizontes. Lo que ahora más necesitamos.

Información en estados autoritarios: espionaje, perpetuidad y nula privacidad

Gustavo Rocha Reyes

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD CUAJIMALPA

Vigilancia permanente

Edward Snowden

México, Planeta, 2019.

En agosto de 2016, Marczak, B. y J. Scott-Railton publicaron para el Citizen Lab de la Universidad de Toronto: “The Million Dollar Dissident: NSO Group’s iPhone Zero-Days used against a UAE Human Rights Defender”, un reporte que documentaba el uso del *malware* Pegasus contra el activista Ahmed Mansoor. Un dato que destacaba del mencionado reporte fue que México figuraba como el país que mayor participación presentaba respecto al aprovechamiento que dicha infraestructura dedicaba a suplantar la identidad de múltiples dominios en los que se enfatizaban las redes sociales, portales de noticias, sitios *web*, entre otros.

Tras el significativo hallazgo hubo dos organizaciones mexicanas dedicadas a la procuración de derechos digitales e investigación con perspectiva social: R3D (Red en Defensa de los Derechos Digitales) y Social TIC. Ambas profundizaron en los datos recabados por el equipo de investigación de Citizen Lab. En una operación conjunta que incluía a las organizaciones Access Now y Amnistía Internacional, realizaron el pedimento motivadas por la sospecha de que el *malware* Pegasus habría sido usado para espiar a ciertos activistas mexicanos defensores de la salud.

Lo que vendría después de estas revelaciones, sería un torrente de intentos para “infectar” con Pegasus los dispositivos de periodistas y defensores de derechos humanos en México. Este *malware* se conectaría a la infraestructura de Pegasus a través de mensajes de texto que contenían enlaces maliciosos.

Entre los casos de mayor relevancia documentados en *Gobierno Espía: vigilancia sistemática a periodistas y defensores de derechos humanos en México* destacan los siguientes: Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez, A.C. (Centro Prodh), Aristegui Noticias,

Carlos Loret de Mola, Instituto Mexicano para la Competitividad (IMCO) y Mexicanos Contra la Corrupción y la Impunidad (MCCI).

En todos ellos, el común denominador era la delicada coyuntura política y/o los conflictos de intereses en los que cada uno de los actores se encontraba inmiscuido. En todos los casos se investigaban a diferentes sectores del gobierno mexicano. Uno de esos casos por ejemplo era la investigación que le realizaban al expresidente Enrique Peña Nieto, tanto por la casa blanca, como por la represión de San Salvador Atenco. Por lo anterior, podemos inferir cómo el gobierno mexicano infringió los límites de la vigilancia gubernamental y violó flagrantemente derechos humanos.

Ya en el 2013, Julian Assange, en su libro *Criptopunks: la libertad y el futuro del internet*, advertía de una amenaza muy severa para América Latina.

El mundo debe ser consciente del riesgo que la vigilancia significa para América Latina y para el antiguo Tercer Mundo. La vigilancia estatal no solo es un problema para la democracia o para la gobernabilidad, sino que es un problema geopolítico. (...) Este es el nuevo juego: controlar la comunicación de miles de millones de personas y organizaciones. (...) La infraestructura de internet dirige gran parte del tráfico desde y hacia América Latina a través de cables de fibra óptica que físicamente atraviesan las fronteras de Estados Unidos. El gobierno de Estados Unidos no ha mostrado muchos escrúpulos en transgredir su propia ley al interceptar estas líneas para espiar a sus propios ciudadanos. Y no existen leyes que impidan espiar a ciudadanos extranjeros.

Cada día cientos de millones de mensajes de toda América Latina son devorados por las agencias de espionaje de Estados Unidos y almacenados para siempre en depósitos del tamaño de ciudades. Los aspectos geográficos relativos a la infraestructura de internet, por lo tanto, tienen consecuencias para la independencia y soberanía de América Latina (2019: 10-11).

Los criptopunks abogan por el uso de la criptografía y otros métodos similares como medios para lograr el cambio social y político. El movimiento fue fundado a comienzos de la década de los noventa. Fue especialmente activo durante las “guerras criptográficas” de la década de los noventa y en la “primavera del internet” de 2011. Por su parte, Edward Snowden libraba una batalla personal para revelar el más grande secreto del gobierno estadounidense de la era actual: que recopilaba información privada de todo el mundo.

Snowden, en el presente libro, detalla su vida de forma notable, fluida y clara. Además, utiliza recursos de humor que aderezan el relato y muestran su extraordinaria capacidad intelectual. Snowden, por admirable que esto pueda parecer, deja siempre en segundo plano la faceta de tecnólogo que inherentemente representa y nos muestra una faceta lúcidamente humana.

Si bien ahora conocemos a Snowden como el sujeto que reveló algunos de los más grandes secretos de los servicios de inteligencia estadounidense, resulta curioso comprender cómo se concebía él mismo desde sus más remotos pensamientos. Pues menciona que: “...desde que alcanzo a recordar, mi actividad favorita consistía en espiar”.

No obstante, entender qué originó la afinidad tecnológica de Snowden es un tema aparte. Sus padres fueron trabajadores del gobierno de Estados Unidos y edificaron una identidad en torno del deber patrio. Su padre ocasionalmente llevaba a casa aparatos tecnológicamente avanzados para la época (década de 1990) porque eran costosos y difíciles de conseguir para las personas ordinarias. Estos aparatos despertaron los intereses del pequeño Edward por la informática. Su escuela fueron los videojuegos, mismos que obtenía mediante un sistema de canje por libros que sus padres diseñaron para que no se enajenara con la consola de NES (Nintendo Entertainment System).

Cuando Snowden tenía 9 años, se mudaron a Maryland, Carolina del Norte; más precisamente a Crofton, un lugar cercano a la Beltway, la carretera que rodea a la capital del país, en Washington D. C.. Desde aquel entonces, la autovía congregaba en sus barrios adyacentes a trabajadores del gobierno y a empresas que hacían negocios con él.

A los 12 años, con un ordenador que su padre había llevado a casa y una rudimentaria conexión a internet, Snowden convirtió a la red en “su santuario” o lo que él describió como “mi parque infantil, mi casa del árbol, mi fortaleza, mi aula sin paredes”. La curiosidad que experimentaba por la apertura de un mundo virtual desconocido, se alimentaba de sus horas de sueño y poco a poco lo convirtió en una persona sedentaria.

Sus notas en el colegio disminuyeron a niveles alarmantes. Evidentemente era algo que había quedado en segundo plano. Internet ocupaba toda su atención y admiración:

Me interesaba porque se trataba de gente entusiasmada. (...) internet fue en gran medida algo hecho de, por y para la gente. Su finalidad era ilustrar, no monetizar, y se administraba más bien con un conjunto provisional de normas colectivas en constante cambio que mediante contratos de condiciones de servicio explotadores y de aplicación global (68).

La nueva fascinación de Snowden se convirtió en manía. Ésta lo llevaría a descubrir la fragilidad de la seguridad informática. Tan pronto como pudo, recurrió al aprendizaje autodidacta y realizó su primer *hackeo*. Durante un recorrido por el directorio del sitio *web* de Los Alamos National Laboratory (un centro de investigación nuclear de Estados Unidos), logró vulnerar cierta información sensible. Cuando lo descubrieron era remarcable que alguien que ni siquiera había cumplido los 18 años hubiese sido capaz de realizar semejante acción. Para Snowden, ese fue el estímulo que lo convirtió en un sujeto de interés para el gobierno y, a su vez, que alimentó un profundo ego que satisfacía su neurosis tecnológica.

Su paso por el instituto fue la situación que cambió determinadamente su vida. Sus padres se divorciaron. A escasos meses de ingresar, le diagnosticaron mononucleosis infecciosa. Debido a la enfermedad, abandonó la secundaria y mermaron sus esperanzas de ingresar a la universidad. Sin embargo, encontró una salida cuando supo que la Anne Arundel Community College (AACC), una universidad acreditada no tan venerable, lo aceptaría sin el título de secundaria.

Con una enfermedad que prácticamente lo invalidaba, el AACC implicaba la dificultad de acudir dos veces por semana a un campus situado a veinticinco minutos de su casa en automóvil. Era el estudiante más joven de la universidad; situación que lo convirtió en una excentricidad. En un esfuerzo máximo y antes de cumplir los dieciséis años, realizó el último examen en el Estado de Maryland que le concedió un título de General Education Development que equivalía al certificado de secundaria.

El 11 de septiembre fue un día que marcaría toda una época. En esos momentos Snowden trabajaba como diseñador *web* para la empresa de una de sus amigas de la universidad. Tras los atentados, entendió que “...Estados Unidos [había dividido] al mundo en «nosotros» y «ellos», y toda la gente estaba con «nosotros» o contra «nosotros»...” (115) por lo que sintió la necesidad de hacer algo por su país.

Todos sus conocidos habían trabajado para el gobierno. Si bien hasta ese momento había sido cauteloso de no trabajar para la administración del país Estados Unidos se iba a guerra y él quiso ser parte de ello hacer algo por su nación. Decidió enlistarse en el ejército: “De lo que más me arrepiento en la vida es de mi apoyo reflexivo e incondicional a esa decisión” (116).

Después vivió una vertiginosa carrera asociada a la Intelligence Community (IC). Tras una serie de eventos desafortunados y una sucesión de casualidades obtuvo la habilitación TS/SCI (Top Secret/Sensitive Compartmented Information). Se trataba de la certificación más alta respecto a la capacidad de manejar información secreta del gobierno estadounidense.

Snowden descubrió los secretos que paralizaron al mundo mientras dedicaba su vida a la IC en edificios de alta seguridad con paradero reservado. La NSA (National Security Agency) utilizaba, mediante legislaciones resueltas a modo, dos métodos de vigilancia por internet conocidos como PRISM y Upstream:

PRISM permitía a la NSA recopilar de forma rutinaria datos de Microsoft, Yahoo!, Google, Facebook, PalTalk, YouTube, Skype, AOL y Apple, lo que incluía *emails*, fotos, conversaciones de vídeo y audio, contenido de navegación *web*, consultas en motores de búsqueda y todos los demás datos almacenados en sus nubes, de forma que las empresas se convertían en co-conspiradoras conscientes. Por su parte la recopilación Upstream era un método sin duda más invasivo: permitía recoger datos rutinaria y directamente de la infraestructura de internet del

sector privado, eso es, de los conmutadores y enrutadores que derivan el tráfico de internet en todo el mundo. [...] Juntos PRISM (recopilación de datos en los servidores de grandes proveedores de servicios) y la recopilación Upstream (recogida directa de la infraestructura de internet), garantizaban la posibilidad de someter a vigilancia la información de todo el planeta, estuviese almacenada o en tránsito (300-301).

Al saber esto, Edward Snowden consideró hacer una denuncia del espionaje que el gobierno estadounidense ejecutaba sin consentimiento; es más, sin el más mínimo escrúpulo. Cualquier coartada era suficiente para que significase un potencial riesgo jurídico para el gobierno:

“[...] el archivo más famoso de los que desvelé, [fue] una diapositiva de una presentación en Power Point de 2011 que describía la nueva postura de la NSA en materia de vigilancia como una cuestión de seis protocolos: «Husmea en todo, Entérate de todo, Recógelos todo, Procésalo todo, Aprovéchalo todo»” (299).

Para Snowden resultaba inconcebible que fuésemos “(...) las primeras personas en la historia del planeta (...) que llevan a sus espaldas la carga de la inmortalidad de los datos (...)” (436).

A través de la criptografía, Julian Assange ha buscado, por ejemplo, lograr un cambio social y político en el mundo. De la misma forma, Edward Snowden describe en estas páginas las andanzas que tuvo que sufrir al revelar los secretos del país más influyente del mundo. Una apuesta que pagó con la pérdida de la libertad en beneficio de la privacidad de las personas.

Este es el resultado de dos décadas de innovación sin supervisión ninguna, el producto final de una clase política y profesional que sueña con ser nuestra dueña y señora. Da igual el lugar, da igual el momento, y da igual lo que hagas: tu vida se ha convertido en un libro abierto (428).

Fuentes

- Article 19, R3D (Red en Defensa de los Derechos Digitales) y Social TIC. (2017). *Gobierno Espía: vigilancia sistemática a periodistas y defensores de derechos humanos en México*. Creative Commons.
- Assange, J. (2013). *Criptopunks: la libertad y el futuro del internet*. Buenos Aires: Marea; Trilce.
- Snowden, E. (2019). *Vigilancia Permanente*. México: Editorial Planeta Mexicana.