URU

REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

URU
Revista de Comunicación y Cultura Número 1
2018
UASB-E

ÍNDICE

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Artículos de investigación

- La transdisciplinariedad y la complementariedad paradigmática.Dos eslabones para la investigación científica y el desarrollo educativo universitario.

Miguel Vásquez.....1-16

- Lenguajes estéticos para el cultivo de la memoria

Belén Vila.....17-34

- Laboratorios ciudadanos y transmedia para pensar en el nosotros

Pablo Escandón.....37-58

- La escalera de Wittgenstein

Daniel Gutiérrez Vera.....59-80

- Comunicación e identidades del baileUn breve acercamiento a la etnografía de la salsa en una salsoteca de Quito

Gabriela Paz.....81-101

- Narrativa y narración en el relato audiovisualApuntes para la distinción de forma y contenido

Gonzalo Javier Ordóñez.....102-121

- La imagen de América Latina en el diario marroquí Al-Alam

Said Benabdelouahed Abdelhak Hiri.....122-139

Reseñas

- JIWASAComunicación participativa para la convivencia.....140-141

- El Comunicador Estratega Sustentable.Nuevo paradigma de la comunicación para la sociedad.....142-143

- Trabajando con la gente.Comunicación, acción, participación en comunidades indígenas de los Andes ecuatorianos.....144-145

URU REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

La transdisciplinariedad y la complementariedad paradigmática, dos eslabones para la investigación científica y el desarrollo educativo universitario

Miguel Vásquez, PhD
Universidad Andina Simón Bolívar
miguelvasquez9@hotmail.com

Resumen

La transcomplejidad es una perspectiva epistemológica que busca integrar los postulados de la teoría del pensamiento complejo y de la transdiciplinariedad —que se inserta en los metadominios del conocimiento—, en la cual confluyen varias ciencias sociales. De aquí parte la construcción del conocimiento universitario entre el ser ontológico y el objeto en el mundo fenoménico, con una complementariedad paradigmática de la cual forman parte y que les permite una visión epistémica multidimensional.

Por ello, la forma de gestar investigación y conocimiento bajo esta acepción necesariamente exige repensar, en la praxis metodológica, los procesos de discusión que faciliten la enseñanza superior desde un punto de vista prospectivista, respecto de la realidad fenoménica de la universidad latinoamericana, que permitan constituir estrategias de integración colaborativa desde la ciencia, la tecnología y la sociedad (CTS).

Palabras clave: transdisciplinariedad, complementariedad, paradigma, prospectiva, ciencia, tecnología, sociedad.

Abstract

Transcomplexity is an epistemological perspective that seeks to integrate the postulates of the theory of complex thought and transdisciplinarity -which is inserted in the meta-domains of knowledge-, in which several social sciences converge. From here comes the construction of university knowledge between the ontological being and the object in the phenomenal world, with a paradigmatic complementarity of which they are part and which allows them a multidimensional epistemic vision.

Therefore, the way to conduct research and knowledge under this meaning necessarily requires rethinking, in the methodological practice, the discussion processes that facilitate higher education from a prospectivist point of view, with respect to the phenomenal reality of the Latin American university, that allow to create collaborative integration strategies from science, technology and society (CTS).

Keywords: Transdisciplinarity, complementarity, paradigm, prospective, science, technology, society.

1. Introducción

La humanidad, desde el principio de sus registros epistemológicos —considerados una génesis epistemológica, una fantasía tranquilizante o una metáfora cautivadora pero, a la vez, paradójica—, desde el origen del pensamiento, nos ha encaminado a diferentes visiones filosóficas que van desde la típica dualidad —idealista-materialista, cuerpo-alma, razón-fe— hasta lo que hoy nos atañe, esa indiscutible relación entre la transcomplejidad como pieza de inicio de la transdisciplinariedad y la complementariedad paradigmática como parte de la investigación y formación educativa universitaria.

La investigación es considerada como fuente que inspira el descubrimiento y a ello agregamos la educación como método de conservación y perpetuación en la memoria histórica. La investigación científica busca conseguir conocimientos nuevos que ayuden a mejorar la calidad de vida de la sociedad mediante la universidad. Por ello, indagar y generar soluciones a problemas sociales y técnicos es parte de la evolución del conocimiento, que construye los cimientos de una nueva discusión acerca de la investigación científica, fundada en un pensamiento trascendental.

Un logro valioso es la participación sistémica que integra la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transcomplejidad con el desarrollo multiparadigmático que permite la construcción de sistemas y modelos mediante la selección del paradigma apropiado a cada circunstancia social y educativa.

Para lograr una adecuada colaboración en la integración del conocimiento, se requiere no solo la asociación temporal e integrada de disciplinas, profesionales, escenarios y actores que nos permitan enfrentar el problema de investigación, sino también una integración permanente de concepciones filosóficas y técnicas, que generen propuestas paradigmáticas amplias, que involucren métodos, conocimientos y actitudes inmersas en una matriz cultual predominante, muy prospectivista, con ambiciones que vayan más allá de lo ya conseguido.

En nuestro mundo paralelo, los paradigmas —muy relacionados con el progreso del conocimiento científico y la educación universitaria— comparten una estrecha relación con el desarrollo de la lógica y el racionalismo, estableciendo incluso una metodología que ha predominado durante décadas, denominada “metodología científica”.

> La transcomplejidad es una perspectiva epistemológica que integra los postulados de la teoría del pensamiento complejo y de la transdiciplinariedad la cual se encuentra contenida en diversos metadominios del conocimiento donde confluyen psicología, antropología, política, espiritualidad, lingüística, ecología, economía, historia, filosofía, entre otras[1].

Es necesario considerar que, al emprender una investigación, la decisión de una determinada perspectiva teórico-metodológica involucra la selección de uno o varios paradigmas, cuya complementariedad hace una exclusión importante entre las miradas metodológicas y la veracidad de los datos, para aterrizar en la gestión de la educación universitaria. Enfatizando los aspectos filosóficos, tomando en cuenta la combinación de los métodos e instrumentos que correspondan a los objetivos de investigación, además permite la libertad del investigador, con un fuerte estímulo hacia la formación andragógica, basada en el ejercicio del aprendizaje sustentado en la tolerancia, la apertura práctica y la humildad mental, lo cual nos permita guiar el proceso de la investigación y de enseñanza desde una mirada transdisciplinar, con un enfoque de complementariedad paradigmática.

2. La transdisciplinariedad en la educación universitaria: El marco de la ciencia, tecnología y sociedad

El pensamiento complejo, según Edgar Morin, "Como si fuera un punto de un holograma, llevamos en el seno de nuestra singularidad, no solamente toda la humanidad, toda la vida, sino también casi todo el cosmos, incluyendo su misterio que yace sin duda en el fondo de la naturaleza humana.[2] Este pensamiento complejo, con sus categorías de pensamiento, la transdisciplinaridad y la complementariedad paradigmática no son únicamente postulados epistemológicos o categorías del conocimiento humano, sino que son formas de ver e interpretar la realidad en la era de la posmodernidad y de la hipertecnologización de la relación e interacción, cuya mediación social es la comunicación estratégica dentro de la organización disciplinaria del saber de la complejidad de lo real.

> La transdisciplinariedad asume la complejidad como forma "organizada" y en eso radica su novedad. El hombre como sistema es un ser complejo; es compleja la sociedad donde reside pero de igual forma es compleja una de sus neuronas. La complejidad como postulado científico de la transdisciplinariedad no cuestiona la ciencia clásica en su primer

1 Jean Carlos Guzmán. Metódica para abordaje una investigación desde una perspectiva transcompleja. Revista de Investigación, 2013, vol. 37, no 79, p. 29.

2 Edgar Morin. Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Unesco, 1999. p. 25

> principio de legislar, de ir de lo complejo a lo simple, sino de enfatizar que no son suficientes esas prácticas en el contexto científico actual. El científico contemporáneo analiza lo complejo real bajo la apariencia de lo simple.[3]

Esta reflexión sobre la importancia de incorporar no solo las opiniones, sino también los diferentes saberes, así como los factores internos y externos que intervienen en la correlación que origina un comportamiento determinado en una realidad particular, trae nuevas tendencias y corrientes. En ellas se analizan la interdisciplinariedad —diferentes ciencias, con un objeto de estudio diferente, cooperan entre sí— y la transdisciplinariedad —cooperación de la sociedad para entender o comprender mejor un tema complejo que requiere de diferentes tipos de saberes y su participación en condiciones de equidad— como categorías de estudio y prácticas de las ciencias actuales.

> La interdisciplinariedad implica puntos de contacto entre las disciplinas en los que cada una aporta sus problemas, conceptos y métodos de investigación. La transdisciplinariedad, sin embargo, es lo que simultáneamente le es inherente a las disciplinas y donde se termina por adoptar el mismo método de investigación. La transdisciplinariedad está entre las disciplinas, en las disciplinas y más allá de las disciplinas. Las definiciones son mucho más complejas y nos obligan a repasar históricamente su aparición y uso.[4]

La complejidad está presente en todas partes de la sociedad. Cuando se inicia el análisis a partir de la física cuántica, así como en las reflexiones sociales, lo complejo se da en el mundo macrofísico y microfísico. Uno de los mayores pensadores de la complejidad es Edgar Morin, quien ve al mundo como un todo indisociable, donde nuestro ser individual posee conocimientos ambiguos, desordenados, que necesita acciones de retroalimentación y propone abordajes de formas multidisciplinaria y multirreferenciada, para construir el pensamiento desarrollado con un profundo análisis lleno de elementos de certeza epistémica.

Es valioso discutir sobre la base del pensamiento complejo y la trandisciplinariedad, un currículo integrador sociocrítico y liberador. No está muy distante pensar en un currículo por complejidades, el cual conduzca a pensar que un problema educativo deberá tener una o varias soluciones complejas basadas en la investigación científica.

---

3 Nuria Esther Pérez Matos y Emilio Setién Quesada. “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico-informativa”. *Acimed* 18 n.º 4 (2008) p. 10.

4 Ibid. p.2

> El último grado de coordinación susceptible de existir en el sistema de educación/innovación, coordinación que pudiéramos llamar transdisciplinariedad, no dependería solamente de una axiomática común derivada de una coordinación hacia un "propósito global del sistema", sino también del reforzamiento mutuo de epistemologías en ciertas áreas... En el conjunto del sistema, los conceptos y principios de la transdisciplinariedad cambian significativamente cuando hay cambios en el "objetivo global del sistema" hacia el cual se dirige la función de coordinación de la "significación" que está en la cima del sistema.[5]

Es importante considerar que es necesario promover la generación y utilización de la transdisciplinariedad en un ámbito más amplio, como un metaparadigma para conjugar la interrelación entre el enfoque, la metodología y su participación en el sistema, con un nuevo y actual modo de pensar sistémico.

> Para lograr que la participación sistémica, integrando la interdisciplina, la transdisciplina y la transpersonalidad, colaboren eficiente y eficazmente a la integración del conocimiento, requiere no solo de la asociación conjunta temporal de disciplinas, profesiones, religiones, sectas y actores, para enfrentar un problema, sino requiere promover una integración permanente evolutiva, que produzca una síntesis paradigmática amplia de métodos, conocimientos y entendimientos, más allá de lo ya alcanzado.[6]

Un pensamiento sistémico es importante cuando se refiere a los modelos educativos, los cuales deben estar orientados hacia la complejidad. Se ha evidenciado la escasa orientación a escala mundial de este enfoque, que permite la ruptura de esquemas, ideologías y construcciones reduccionistas de la ciencia. Lo ideal es conseguir que los estudiantes desarrollen su sensibilidad social cognitiva bajo el enfoque de la incertidumbre, desarrollen su diálogo interno y externo tomando en consideración su ser complejo.

> Solo con la inter y la transdisciplinariedad puede "reavivarse" el sistema de educación e innovación, en el sentido de que los contenidos, estructuras y puntos de unión de las disciplinas, cambian continuamente a través de una coordinación dirigida hacia la consecución de un propósito común del sistema. Así pues, la inter y la transdisciplinariedad

5 Erich Juntsch, "Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación", en *Interdisciplinariedad: problemas de la enseñanza y la investigación en las Universidades*, edit. Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs y Guy Michaud, 110-41 (México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1979). p. 9

6 Ricardo A. Estrada García y Germán S. Monroy Alvarado, "Perspectivas múltiples, multi-paradigmas y participación sistémica en las organizaciones" (ponencia en VI Congreso Nacional y I Internacional de Investigación en Ciencias Administrativas, Paradigmas emergentes de la administración en las sociedades del conocimiento, CDMX, 24-26 de abril de 2002). p.11

> se convierten en las nociones claves para intentar un acercamiento de análisis de sistemas, a la educación y la innovación.[7]

Por otra parte, esto quiere decir que se requiere superar dos de los mayores obstáculos que surgen en el camino hacia la inter y la transdisciplinariedad: la rigidez de las disciplinas, los conceptos y la axiomática disciplinaria, desarrollados en los niveles inferiores; y el otro es la aplicación de los conceptos y la axiomática de los niveles inferiores, a los niveles superiores.[8]

Lo expuesto se complementa con lo que Edgar Morin señala respecto de la sociedad, enfocándola más allá de las concepciones tradicionalistas, como

> Una sociedad planetaria cuyas diferencias internas quedan supeditadas a los atisbos —ya un tanto silentes— de las características propias geopolíticas y culturales que penetran sus raíces en los más profundo de su tierra, pero que se yerguen en el horizonte de un mundo infinito en posibilidades. Una sociedad local y a la vez universal que avanza sin cansancio hacia la denominada *unitas multiplex*, es decir, hacia la unidad sustentada en la diversidad humana.[9]

Se vislumbra la necesidad de construir una epistemología de la creatividad educativa, donde la transdisciplinariedad y el enfoque de complejidad, con la complementariedad paradigmática en la educación universitaria, se conviertan en poderosos referentes metodológicos y andragógicos para las múltiples aplicaciones en la enseñanza superior de la ciencias con un eje paradigmático de la incorporación de las emociones, por medio de la neurociencia y la conciencia, con aplicación de la ética como intangibles.

Según Jessica Cabrera Cuevas y Agustín de La Herrán Gascón, "tanto la transdisciplinariedad como el enfoque de complejidad evolutiva son potentes referentes epistemológicos, metodológicos y prácticos para las múltiples aplicaciones de la creatividad, en especial, en la aplicación social y de contextos de innovación didáctica";[10] por ello, es indispensable que se promueva la evaluación y control social del desarrollo tecnoeducativo y científico.

---

7 Erich Juntsch, "Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación", en *Interdisciplinariedad: problemas de la enseñanza y la investigación en las Universidades*, edit. Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs y Guy Michaud, 110-41 (México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1979). p. 10

8 Ibid. p. 10

9 Gil, O. R. La sociedad transcompleja y la praxis andragógica en la Educación Superior. Fermentum, 2005, no 43, p. 5

10 Jessica Cabrera Cuevas y Agustín de La Herrán Gascón, "Creatividad, complejidad y formación: un enfoque transdisciplinar", *Revista Complutense de Educación* 26 n.º 3 (2015) p. 505

La transcomplejidad aplicada a los estudios de la ciencia, tecnología y sociedad (CTS) es un campo considerable del ejercicio académico y profesional en la investigación académica, política, profesional, de la educación, entre otros de una ilimitada heterogeneidad, en la teoría, metodología y la ideología que intenta explicar los puntos importantes del fenómeno científico y tecnológico. Por su parte, Crisálida Villegas[11] considera que puede ser asumido en un enfoque transcomplejo y transdisciplinario.

Por lo expuesto, la educación universitaria latinoamericana es una gran cantera para desarrollar la ciencia y la tecnología de acuerdo con nuestra sociedad. No debemos buscar adaptar nuestra sociedad a la ciencia y tecnología foránea, sino construir enfoques de complementariedad paradigmática que nos permita reconstruir los currículos y las metodologías de enseñanza andragógicas de la ciencia y la tecnología, en módulos y materias inter y transdisciplinarios.

> No puede pretenderse una renovación crítica de la docencia restringiendo tal cambio solo a los contenidos [...] involucra entonces el abandono del papel del profesor como metaexperto [...] por un lado, y el estímulo de la participación crítica y creativa de los estudiantes en la organización y desarrollo de la docencia, por otro. La actitud crítica y participativa debería entonces ser reflexiva y alcanzar a la propia metodología docente y a las técnicas didácticas.[12]

Es el sueño de todo docente comprometido con la mística de la enseñanza, generar un cambio positivo de la sociedad mediante la educación universitaria, con una actualización epistemológica, axiológica, andragógica y didáctica que le permita desarrollar la ciencia y tecnología socialmente comprometidas con nuestra realidad latinoamericana.

Es necesario continuar investigando con enfoque transdisciplinar e integrar la complementariedad paradigmática hacia una complejidad evolutiva en lo que respecta a programas de educación y formación en general, que permitan promover cambios positivos hacia la sociedad, en un contexto de libertad, ética y valores humanos, conjugados con la generosidad académica de los investigadores y marcado por un permanente intercambio de conocimiento compartido.

---

11 Crisálida Villegas, "La educación y los estudios de ciencia, tecnologia, sociedad (CTS) en el marco de la transcomplejidad", *Redtive*, 12 de mayo de 2014. https://reditve.wordpress.com/2014/05/12/la-educacion-y-los-estudios-de-ciencia-tecnologia-sociedad-cts-en-el-marco-de-la-transcomplejidad/

12 López Cerezo, José A., José A. Méndez Sanz y Oliver Todt, "Participación pública en política tecnológica: problemas y perspectivas", *Arbor 159* n.º 627 (1998) p.7.

Con este enfoque paradigmático de la transdisciplinariedad y la complementariedad paradigmática, la epistemología aparece con una alta posibilidad de formar, educar e investigar sobre la base de las emociones y la conciencia, donde la ética, los valores y las virtudes del ser ontológico participen en forma activa en el desarrollo profesional de los docentes reconociendo, valorando el potencial cognitivo y creativo de los estudiantes y les permita compartir su conocimiento, para el beneficio de la ciencia, la sociedad y la tecnología, cercanos y mediatos de los cuales son parte.

De acuerdo con Crisálida Villegas, una educación que considera la integración de criterios en relación con las temáticas CTS, naturaleza y cultura, cuya distinción epistemológica entre ciencias naturales y sociales, tecnologías materiales y sociales, así como entorno y persona, permite incluir la complementariedad paradigmática, en su proceso y metodología cognitiva.

En América Latina, atravesamos un contexto educativo complejo, con una emergencia de saberes integrados e intervinculados recíprocamente. Se requieren procesos inter, multi y transdisciplinarios, con un enfoque de complementariedad paradigmática, en que la ciencia, la tecnología y la sociedad y sus disciplinas asociadas se entretejen en conjunto. Las interrelaciones que se generan entre las problemáticas sociales, ambientales y humanas en Latinoamérica pueden plantear una nueva configuración. Ya lo propuso Barbero con las mediaciones sociales; un interfaz que permita relacionar el conocimiento de cada disciplina con el conocimiento de todas y viceversa, mediante un proceso de complementariedad paradigmática que, a la vez, se complementan y se excluyen.

3. La complementariedad paradigmática y su aporte para la investigación científica y la educación universitaria

La humanidad, desde el principio de sus registros epistemológicos, ha considerado la formación como una fantasía tranquilizante de supervivencia, una génesis epistemológica o una metáfora cautivadora pero a la vez paradójica. Si nos detenemos a pensar en la investigación, nos lleva a diferentes visiones filosóficas que van desde la típica dualidad —idealista-materialista, cuerpo-alma, razón-fe— que todas comparten en su mismo principio occidental. Pero lo que nos atañe es la

> Indiscutible relación entre el desarrollo epistemológico, la consolidación de territorios y la estructuración política dentro de ellos; necesita reconocer la endeble línea entre el poder y la construcción histórica del pensamiento y más aún cuando las nociones

quizá más tradicionales y prioritarias en un recorrido de este calibre, las concentran las definiciones de investigación y educación.[13]

La investigación es considerada como fuente que inspira el descubrimiento y a ello agregamos la educación como método de perduración, conservación y perpetuación en la memoria histórica de la sociedad. Es decir, la investigación científica busca conseguir conocimientos nuevos que ayuden a mejorar la calidad de vida de la sociedad. Por ello, indagar y generar soluciones a problemas sociales y técnicos es parte de la evolución del conocimiento, construyendo los cimientos de una nueva discusión acerca de la investigación científica, fundada en un pensamiento trascendental.

Actualmente se trabajan distintos conceptos sobre la base del proceso investigativo, en lo referido a la epistemología y al protocolo de la investigación educativa, como quehacer científico en el campo de la educación, cuyo proceso de reflexión es sumado a la colaboración e integración del pensamiento y criterios de todos los actores del hecho educativo que se investiga y que proporciona elementos de mayor atención a los procesos de construcción del conocimiento, que hoy se caracterizan por una creciente complejidad.

Al interior de la investigación, el accionar de la educación, desde la visión de la complejidad, es la episteme educativa perseguida. Si tomamos en cuenta el proceso histórico de aplicación del currículo en la educación, podemos evidenciar, en un inicio, el aparecimiento de un currículo basado en propósitos; posteriormente surgió otro basado en objetivos de aprendizaje; a continuación toma posición el currículo basado en competencias; y actualmente está de moda el currículo basado en capacidades. Los dos primeros buscan el cumplimiento de metas en lo cognitivo; y los dos currículos finales se enfocan en las habilidades y destrezas de los que aprenden.

Esto se complementa con lo que Edgar Morin señala respecto de la sociedad, enfocándola más allá de las concepciones tradicionalistas, como:

Provocar un cambio de paradigma que se oriente hacia el pensamiento complejo de una sociedad tecnológica, a otra transcompleja, es tarea de la academia contemporánea y de sus integrantes. Pensar en una educación para una sociedad planetaria que propicie los caminos para alcanzar "una mundología de la vida cotidiana",[14] no puede sostenerse en función de un desarrollo que excluya al ser humano, porque la brecha existente entre el ser

13 Juan Manuel Martínez Herrera, "Investigación educativa, panorama histórico y contexto", *Mi Ratón* 10 (2010), https://www.utp.edu.co/educacion/raton/antes/miraton10/textos/investigacion%20educativa.pdf, p.1

14 Edgar. Morin. *Educar en la era planetaria*. Editorial Gedisa, 2003.p.123

y su naturaleza social se acentuaría, desconociendo la interacción plena entre los diversos elementos que intervienen en la sociedad compleja y transdisciplinar.

Esto, como preámbulo, nos permite corroborar lo expresado por Ernesto E. Hashimoto y Sarita Saavedra Grández:

> La complementariedad no es solo autodesarrollo, sino implica el desarrollo de los otros y con los otros, y desde esa perspectiva la complementariedad es positiva. En cierta medida, es una perspectiva "natural" con la que la persona debe visionar y estudiar una realidad.[15]

En una primera aproximación, es muy común concebir como pensamiento dominante que los paradigmas de investigación son excluyentes. Se concibe a los paradigmas como si fuesen líneas paralelas que jamás se entrecruzarán y, para completar el panorama, se piensa que se repelen. Se los mira como antagónicos e irreconciliables, un discurso trabajado desde las emociones y no desde la visión de complementariedad paradigmática. Se asume que el conocimiento que cada paradigma genera la verdad y lo único valioso, y el del resto de conocimiento que pueden generar otras corrientes o paradigmas es solamente una falacia o un conocimiento degradado, sin rigor científico.

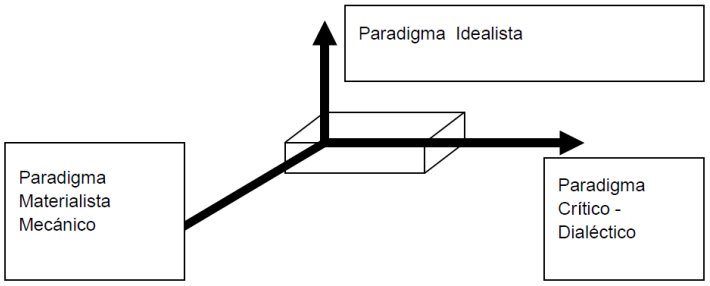
Con el devenir de los procesos de investigación, surge la necesidad de pensar en una nueva forma de investigar, donde una sola forma de investigar es insuficiente para entender los problemas, por lo que se utiliza la investigación cuanti-cualitativa o multimetodológica, que aparece como una corriente que promueve la integración mediante la combinación de paradigmas.

Esta corriente de pensamiento, según Ernesto E. Hashimoto y Sarita Saavedra Grández, forma parte de la propuesta de la complementariedad en la investigación y busca resolver el problema de la exclusión, el desorden y la confusión.[16]

15 Ernesto E. Hashimoto y Sarita Saavedra Grández, "La complementariedad paradigmática: Un nuevo enfoque para investigar", en *Memorias de ponencias II Congreso de la Red Ecuatoriana de Universidades y Escuelas Politécnicas para Investigación y Postgrados, IV Congreso Binacional de Ciencia, Tecnología e Innovaciones de las Universidades del Sur del Ecuador y del Norte del Perú*, edit. Coordinación del congreso REDU, 277-8 (Loja: UTPL, 2014). p. 13

16 Ibid. p.5

Gráfico 1
Los paradigmas de la ciencia vistos como complemento



Fuente: Hashimoto y Saavedra Grández, "La complementariedad paradigmática".

Lo que Ernesto E. Hashimoto y Sarita, Saavedra Grández proponen es que, antes de promover el "choque o conflicto paradigmático" o la mezcla paradigmática sin sentido, se propone la complementariedad o "alianza paradigmática" entre dos o tres paradigmas en los procesos de investigación.[17] De esta manera, el investigador puede ejercer su actividad, tomando en cuenta su posición paradigmática y permitiendo el acompañamiento de otros paradigmas para contar con un conocimiento integral y complementario del objeto de estudio.

Expuesto de esta manera, nos refiere que, cuando la selección de una metodología no se la determina exclusivamente por la fidelidad a un paradigma, en el cual el investigador no piensa que debería incorporar un paradigma extremo, con exclusión del otro, entonces no hay ningún motivo para que el investigador cuente con algún impedimento para adherirse a cualquier enfoque paradigmático, a una postura ontológica y a los procesos de una metodología cualitativa, en oposición a otra cuantitativa, o viceversa.

En vista de la complejidad que representan los procesos sociales y de la diversidad en la experiencia científica, unida a que ningún método es la única vía de conocimiento, la complementariedad paradigmática se muestra como un estilo de este nuevo modo cognitivo que incorpora el desarrollo de estrategias investigativas múltiples para producir y validar el conocimiento, con formas distintas de acercarse a la realidad pero complementarias, los enfoques cuantitativo y cualitativo.

> La producción de conocimiento desde la visión de la complementariedad metodológica es posible a través de la práctica multimétodo, un ejercicio investigativo que alude al uso de diversos métodos y procedimientos conocido también en la literatura especializada como enfoque múltiple, diseño mixto, integrado o multimodal. En torno a los elementos que intervienen en la toma de decisiones para la aplicación de la estrategia

17 Ibid. P.6

> multimétodo resaltan principalmente tres; la dimensión metodológica, las estrategias básicas de integración y la fase en la cual se ejecuta; en la práctica, esto se produce cuando el investigador integra diferentes estrategias procedentes de un mismo enfoque de investigación o de enfoques distintos. En el primer caso, la orientación del multimétodo es intraparadigmática e interparadigmática en el segundo.[18]

Frente a este nuevo proceso recursivo, donde los paradigmas visibilizan los problemas sociales, cuyas nuevas realidades sociales exigen nuevos paradigmas, con la incorporación de herramientas y TIC en lo referente a la educación, donde recogen esta complejidad, que posibilitan y fortalecen el "diálogo" con los "otros" y con nosotros mismos como inestimable instrumento de reflexión. Complementando con una revisión de los principales

> sistemas de evaluación que anteponen la rigurosidad metodológica (metodolatría) reconociendo la multiplicidad paradigmática e incorporando el diálogo como instrumento de descubrimiento, de "toma de conciencia" y de "conversión", con fuertes y cada vez más profundos contactos entre lo que hasta ahora se ha distinguido como cultura de especialistas y cultura general.[19]

Para corroborar, se indica que, en la misma, se ubican, bajo la consideración de una relativa complementariedad paradigmática, los marcos clásicos del conocimiento científico social de raigambre positivista, el marco del materialismo y la teoría crítica y el reflexivo interpretativo bajo una convivencia propia de los períodos de ciencia normal para el caso de las ciencias sociales.[20]

En materia de educación, se concibe el aprendizaje como una transformación, una modificación celular que no es posible de producir espontáneamente por un individuo solitario, por más que se piense en alguna capacidad resiliente como efecto de la exclusiva inclinación personal. Se piensa que ahora, ya nadie quiere educar a nadie, así como nadie se educa por su cuenta, los seres humanos se educan en conjunto, compartiendo saberes, inmersos en la sociedad que es el medio.

La base de la innovación educativa es la investigación, con su inclinación a pensar que el cambio social y el mejoramiento educativo son factibles y más aún si vemos que su paradigma es una base corpórea y material. Además, su estilo interdisciplinar y de

---

18 Neligia Blanco y Johann Pirela, "La complementariedad metodológica: Estrategia de integración de enfoques en la investigación social", *Espacios Públicos* 19 n.º 45 (2016). P. 97

19 María de los Ángeles Sagastizabal y Claudia Liliana Perlo, "Contribuciones para la construcción de una metodología de la complejidad" (ponencia XIII Jornadas de Investigación y II Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur, Buenos Aires, 9 de enero de 2006). p.6.

20 Luis Hernán Santarsiero, "Aportes para una revisita a los métodos cualitativos y sus trayectorias: Reseña sobre *Estrategias de investigación cualitativa*, coord. Irene Vasilachis", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 1 n.o 1 (2011): 120-125. http:// www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4831/ pr.4831.pdf.

complementariedad paradigmática se convierte en adecuado espacio para sostener la innovación y los ansiados cambios paradigmáticos en la educación.[21]

Los problemas que presenta la investigación en educación generalmente son políticos, económicos, de formación, culturales y de la gestión misma de las investigaciones; por ello, es valioso abordar la educación universitaria desde la complementariedad paradigmática en la investigación, como una práctica de libertad, en la que la comunicación, como eje articulador, es vital para entablar el diálogo, que debe ser

> el motor de la reflexión crítica de la realidad de la socidad, donde los sujetos tengan un mismo bien común, basado en valores éticos. Es aquí en donde reside una diferencia fundamental con el conocimiento y aprehensión de las Ciencias Naturales y Exactas, las cuales no admiten interpretación más allá de las leyes y principios que rigen los fenómenos y procesos.[22]

Es urgente la necesidad de que la investigación utilice la complementariedad paradigmática para generar procesos de investigación transdisciplinarios en educación, donde la docencia universitaria debe mejorar y estar abierta a nuevas transformaciones, por el impacto que generan las nuevas tecnologías, uso de la andragogía en la formación, desarrollo de competencias y el profesionalismo entre los futuros egresados exigen la renovación y reinvención de los métodos y formaciones educativas.

4. Conclusiones

La transdisciplinariedad es una práctica que configura formas de investigación y aprendizajes, que debe estar presente en el proceso de enseñanza-aprendizaje universitario, donde se expresa la integralidad entre el método y el contenido, lo que permite que se actúe de forma consciente o inconsciente entre el sujeto que aprende y el que enseña, por medio de contenidos disciplinares basados en el pensamiento complejo. Por ello, se afirma que la transdisciplinariedad no busca mantener el dominio de varias disciplinas inmersas en el proceso; sino abrir todas las disciplinas a sus puntos en común para, juntas, ir más allá de sus fronteras.

La investigación en la academia, inmersa en una sociedad transcompleja e interrelacionada, debe preocuparse por generar profesionales conscientes de su relación con el caos y la incertidumbre actual. Ciudadanos capaces de comunicar al ser ontológico su

21 Venegas Traverso, Cristián Alejandro. “La complementariedad científica de Francisco Varela y Paulo Freire para las prácticas educativas innovadoras”. *Theoria* 21 n.º 1 (2012): 37-50.

22 Gil Flores, Javier. “La evaluación de competencias laborales”. *Educación XX1* 10 (2007): 83-106.

rol de mejorar y gestionar el buen vivir en el marco de la tecnociencia y el impacto en el uso y abuso de recursos naturales, pensando en las futuras generaciones.

Los estudios de ciencia, tecnología y sociedad son un campo especial de trabajo en investigación de una extraordinaria heterogeneidad teórica, metódica e ideológica, que trata de interpretar los espacios de los fenómenos científicos y tecnológicos. Según Jorge, Núñez, su "enfoque general es de carácter critico [...] e interdisciplinar"[23]. Por su parte, Crisálida, Villegas considera que puede ser asumido en un enfoque transcomplejo y transdisciplinario, como un interfaz que permita relacionar el conocimiento de cada disciplina con el conocimiento de todas y viceversa, mediante un proceso de complementariedad paradigmática que permite se complementen y excluyan, que lo incorpora a esta discusión.

Es importante destacar que se debe considerar una mayor participación de los actores involucrados en el proceso educativo universitario, incluyendo a todo su entorno social y físico, su cultura y creencias, como parte del proceso de una investigación colaborativa, donde la complementariedad paradigmática, orientada a procesos de diálogo y reflexión profunda, genere formas de pensamiento nuevas respecto de la enseñanza universitaria, con uso de la andragogía, que involucre prácticas innovadoras, que generen compromiso y sensibilidad social de los futuros profesionales con los sujetos sociales, que deriven en el establecimiento de una sociedad incluyente e integradora.

23 Núñez, Jorge. *La ciencia y la tecnología como procesos sociales: Lo que la educación científica no debe olvidar*. Ciudad: Organización de Estados Iberoamericanos, 2011. p. 5

5. Bibliografía

Blanco, Neligia y Pirela, Johann. "La complementariedad metodológica: Estrategia de integración de enfoques en la investigación social", *Espacios Públicos* 19 n.º 45 (2016).

Cabrera Cuevas Jessica y De La Herrán Gascón, Agustín, "Creatividad, complejidad y formación: un enfoque transdisciplinar", *Revista Complutense de Educación* 26 n.º 3 (2015)

Estrada García, Ricardo A. y Monroy Alvarado, Germán S. "Perspectivas múltiples, multi-paradigmas y participación sistémica en las organizaciones" (ponencia en VI Congreso Nacional y I Internacional de Investigación en Ciencias Administrativas, Paradigmas emergentes de la administración en las sociedades del conocimiento, CDMX, 24-26 de abril de 2002).

Gil Flores, Javier. "La evaluación de competencias laborales". *Educación XX1* 10 (2007): 83-106.

Gil, O. R. La sociedad transcompleja y la praxis andragógica en la Educación Superior. Fermentum, 2005, no 43.

Guzmán, Jean Carlos. Metódica para abordaje una investigación desde una perspectiva transcompleja. Revista de Investigación, 2013, vol. 37, no 79.

Hashimoto, Ernesto E. y Saavedra Grández, Sarita, "La complementariedad paradigmática: Un nuevo enfoque para investigar", en *Memorias de ponencias II Congreso de la Red Ecuatoriana de Universidades y Escuelas Politécnicas para Investigación y Postgrados, IV Congreso Binacional de Ciencia, Tecnología e Innovaciones de las Universidades del Sur del Ecuador y del Norte del Perú*, edit. Coordinación del congreso REDU, 277-8 (Loja: UTPL, 2014).

Juntsch, Erich "Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación", en *Interdisciplinariedad: problemas de la enseñanza y la investigación en las Universidades*, edit. Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs y Guy Michaud, 110-41 (México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1979).

López Cerezo, José A. Méndez Sanz y Oliver Todt, "Participación pública en política tecnológica: problemas y perspectivas", *Arbor 159* n.º 627 (1998)

Martínez Herrera, Juan Manuel. "Investigación educativa, panorama histórico y contexto", *Mi Ratón* 10 (2010), https://www.utp.edu.co/educacion/raton/antes/miraton10/textos/investigacion%20educativa.pdf

Morin, Edgar. *Educar en la era planetaria*. Editorial Gedisa, 2003.

Morin, Edgar. Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Unesco, 1999.

Núñez, Jorge. *La ciencia y la tecnología como procesos sociales: Lo que la educación científica no debe olvidar*. Ciudad: Organización de Estados Iberoamericanos, 2011.

Pérez Matos, Nuria Esther y Setién Quesada, Emilio. "La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico-informativa". *Acimed* 18 n.º 4 (2008).

Sagastizabal, María de los Ángeles y Perlo, Claudia Liliana. "Contribuciones para la construcción de una metodología de la complejidad" (ponencia XIII Jornadas de Investigación y II Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur, Buenos Aires, 9 de enero de 2006).

Santarsiero, Luis Hernán. "Aportes para una revisita a los métodos cualitativos y sus trayectorias: Reseña sobre *Estrategias de investigación cualitativa*, coord. Irene Vasilachis", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 1 n.o

1 (2011): 120-125. http:// www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4831/ pr.4831.pdf.

Venegas Traverso, Cristián Alejandro. "La complementariedad científica de Francisco Varela y Paulo Freire para las prácticas educativas innovadoras". *Theoria* 21 n.º 1 (2012): 37-50.

Villegas, Crisálida. "La educación y los estudios de ciencia, tecnología, sociedad (CTS) en el marco de la transcomplejidad", *Redtive*, 12 de mayo de 2014. https://reditve.wordpress.com/2014/05/12/la-educacion-y-los-estudios-de-ciencia-tecnologia-sociedad-cts-en-el-marco-de-la-transcomplejidad/

VISTA DE
MUNICACIÓN
CULTURA

Lenguajes estéticos para el cultivo de la memoria

Belén Vila

belen666333@hotmail.com

Resumen

La narrativa literaria de Alonso Cueto, el relato icónico de *Yuyanapaq*, el cómic *Rupay*, el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* como aquellos soportes artísticos que elaboran Hebert Rodríguez o Ricardo Wiesse interceptan las esferas sociales y políticas. Este artículo vincula esas complejas comunicaciones significativas, en tanto se comprendan las representaciones culturales y se traduzcan como una necesidad de expresión de una comunidad o de una nación. Por ende, desde ese lugar, se manifiestan y evocan. En ese sentido, repasa indirectamente la violencia política vivida en Perú, durante el período de opresión política en la época de Alberto Fujimori, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Este artículo profundiza sobre conceptos antropológicos vinculados a la memoria como actividad liberadora y el recuerdo como un proceso subjetivo y colectivo que interacciona con los aparatos simbólicos que se manifestaron en la sociedad peruana después del conflicto nacional dado entre 1980 y 2000. Concluye que los lenguajes estéticos logran activar la reflexión siempre y cuando los ciudadanos y las ciudadanas conozcan el pasado reciente y/o tardío. Y de esa forma alcancen a transmitirlo, ya que muchas generaciones adolecen de una cultura de la representación. Por tanto, es necesario generar tempranamente el hábito hacia el modo de poseer el conocimiento en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: antropología cultural, memoria, artefacto estético, sociedad, política

Abstract

Alonso Cueto's literary narrative, the iconic story of *Yuyanapaq*, the comic *Rupay*, the *Final Report of the Truth and Reconciliation Commission* as those artistic media produced by Hebert Rodríguez or Ricardo Wiesse intercept the social and political spheres. This article

links these complex meaningful communications, insofar as cultural representations are understood and translated as a need for the expression of a community or a nation. So, from there, they manifest and evoke. In this sense, it indirectly reviews the political violence experienced in Peru, during the period of political oppression in Alberto Fujimori, Sendero Luminoso and the Tupac Amaru Revolutionary Movement's era. This article delves into anthropological concepts linked to memory as a liberating activity and memory as a subjective and collective process that interacts with the symbolic apparatuses that manifested themselves in Peruvian society after the national conflict between 1980 and 2000. Concludes the aesthetic languages they manage to activate the reflection as long as the citizens know the recent or late past. They could transmit it, while many generations suffer a culture of representation. Therefore, it is necessary to generate early the habit towards the way of possessing knowledge in contemporary society.

Keywords: cultural anthropology, memory, aesthetic artifact, society, politics

1. Pórtico para una lectura antropológica[1]

Sin memoria nos manipulan[2]

Herbert Rodríguez

Los artistas se expresan desde distintos estilos y soportes;[3] a partir de esos registros, la sociedad toma nota, los activa y evoca al recuerdo, porque, por más bellos, buenos y verdaderos[4] (considerando la tríada platónica) que sean, nada dicen por sí mismos. La comprensión deviene, como indica Pierre Bourdieu, en el encuentro del observador competente o cultivado con la obra percibida.[5]

1 Este artículo reformula y amplía algunos conceptos antropológicos culturales, trabajados en aula, durante el primer módulo del Programa de Doctorado en Humanidades —que actualmente curso— de la Universidad de Piura (Campus Lima).

2 El epígrafe forma parte del conjunto de la obra muralista del artista Herbert Rodríguez. Se explica en detalle más adelante. La imagen está disponible en http://dosis.pe/wp-content/uploads/2017/02/arte-herbert-rodrg-1.jpg (Acceso 24de marzo de 2017).

3 Literarios, fotográficos, gráficos, performativos, etc.

4 Con respecto a lo "verdadero", debe tenerse en cuenta el sistema de creencias, valores, subjetividades con las que crece el sujeto que se ubica en un tiempo y espacio geopolítico determinado; que es influenciado por lo social, por las experiencias cotidianas que lo delimitan.

5 Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, dir. José Sazbón, 43-80 (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), 44.

De tal estado de situación, se desprende la tesis de este documento, que analiza las representaciones culturales que instalan los productores desde diferentes asideros estéticos y que además actúan como dispositivos simbólicos que activan la memoria y evocan al recuerdo de los años 1980-2000, época de extrema violencia que padeció la sociedad peruana. Significa repensar no solo la lucha armada entre el Estado y Sendero Luminoso, sino el sitio que ocupa la memoria por medio de los actuales y nacionales aparatos estéticos que se manifiestan como modos de "decir" y evocan desde ese lugar. Desde sus múltiples dimensiones, los orfebres estéticos remueven la memoria a partir de la obra de arte, que "como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes"[6] y jerarquizados por el significante que pretende transmitir. Con la creación de piezas nuevas, mantienen el significado primigenio, pero, a la vez, lo resignifican, se nutren los espacios olvidados por el pensamiento «líquido»,[7] lo cargan de valores subjetivos y lo derivan nuevamente al pasado. Parafraseando a Bourdieau esa necesidad de apropiarse de valoraciones culturales aparece en aquellos cuya formación familiar, escolar les ha indicado cómo deben apropiarse de aquellos bienes culturales.[8]

Fernando Sellés, con un mensaje alentador, expone en *¿Cultura o culturalismo?* que, si bien lo cultural "es todo aquello que *produce* el hombre con su trabajo [...], el hombre no se reduce a la cultura. Si eso fuera así, el hombre, cada quién, sería un producto de sus propias manos"[9] y prosigue en *Antropología cultural, filosófica y trascendental,* dado que es el hombre "el que inventa la cultura, no la cultura la que genera al hombre. De modo que es el hombre el que está llamado a dotar de sentido a la cultura y no al revés".[10] No es poco afirmar que en las manos[11] y en el pensamiento humano se origina la posibilidad de consolidar un plexo creador que interacciona con las intersubjetividades del elemento social, pues la sociedad y la cultura son construidas y a la vez construyen un tipo de hombres y mujeres que

6 Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica", 49.

7 Zygmunt Bauman, en *La modernidad líquida,* contrapone el estado líquido —por su fluidez—a la estabilidad —estado sólido—. Este juego lo amplía y desarrolla a lo largo del libro. La liquidez es sinónimo de lo *light*, que se utiliza como representación metafórica para referirse a la modernidad actual y contraponerla a la época anterior que era estable y no superficial.

8 Cfr. Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica", 61-2.

9 Juan Fernando Sellés, "¿Cultura o culturalismo?", en *Antropología para inconformes*, Juan Fernando Sellés, 466-71 (Madrid: Rialp, 2005).

10 Juan Fernando Sellés, "Antropología cultural, filosófica y trascendental", en *Antropología para inconformes*, Juan Sellés, 170-208 (Madrid: Rialp, 2006).

11 Se destaca la importancia de que la "mano" del hombre/mujer —en el sentido aristotélico, *techné*— cumple una función práctica; esto es, el ser humano manifiesta su realidad y sus relaciones con el espacio y tiempo, mediante las operaciones que ella realiza.

se superan a sí mismos gracias a la comunicación, en el amplio sentido de la palabra. Por ejemplo, en la lengua de señas —a la que recurren generalmente las personas con discapacidad auditiva—, se necesita no solo de la gramática, sino de algunos movimientos del cuerpo, sobre todo del torso, de las variadas expresiones faciales, de la motricidad manual, de todas esas coordinaciones que ayudan a completar el sentido total del enunciado. En tanto, para emitir un juicio, una opinión, una idea, la comunicación es la que permite ese intercambio.

La ayuda esencial la brinda el sistema biológico y sus aparatos, el sonido —del que habla Aristóteles—, la lengua, que "sirve también para articular voces, es un órgano al que se le ha añadido una función más [...] masticadora y gustativa [...] es extraordinariamente apta para hablar".[12] Leonardo Polo considera que las funciones entre labios, dientes y lengua aumentan a medida que se efectúan distintos movimientos y operaciones al pronunciar un sonido. A propósito, ve en el lenguaje características propias "no lo dice todo, ni puede decirlo todo"[13] y esta peculiaridad se desplaza a las representaciones simbólicas que forman parte de la continuidad de las palabras. Así Charles Baudelaire lo hace saber y lo transcribe poéticamente en el célebre soneto *Correspondencias.*

Es el ser humano el que tiene "carácter creador" y al que le corresponde "cultivarlo", porque "al cultivarlo añade, continúa el mundo, y así aparece algo nuevo, no precontenido. Eso es la cultura y lo simbólico".[14]

A continuación, se ofrece un recorrido desde lo simbólico, se atiende al lenguaje de las formas estéticas, arte, literatura, narración iconográfica, documentos históricos narrativos y visuales difundidos en distintos soportes, que desde sus diversos canales enuncian significados que buscan encontrarse con el "tú" para "decir". Y cuando lo encuentra, ¡vaya si expresan!

2. El lenguaje de los aparatos estéticos

El lenguaje de los aparatos estéticos monta el aparato "de una cultura refinada, [...] consagra el triunfo de la divinidad o del príncipe, [responde a la idea de] hacer compartir un imaginario a las multitudes y a las culturas heterogéneas",[15] gozan de una perennidad de

12 Leonardo Polo, *Quién es el hombre: Un espíritu en el tiempo* (Madrid: Rialp, 1996), 3.
13 Ibid., 7.
14 Ibid, 7-8.
15 Ibid., 147-8.

representación casi contradictoria porque el hermetismo del símbolo lo hace inaccesible a las comunidades menos entendidas, indica Sergio Gruzsinsky. En efecto, como el lenguaje artístico es también manifestación de la cultura, con mensajes desestructurados, los comunicadores interceptan la historia, salen a su cruce y manifiestan el estado en que se encuentra su intimidad. Dado que el ser humano "es más que naturaleza; es espíritu [el hombre y la mujer continúan a la naturaleza, crean, cultivan cultura, que es el] añadido humano a las cosas [...], es también una continuación".[16] En este sentido, Herbert Rodríguez comunica su propósito mediante la *Línea de tiempo de Memoria Crítica*,[17] donde relata, desde el arte crítico, los sucesos que se vivieron en Perú desde 1979 a 2016. Repasa las violaciones a los derechos humanos cometidas por Sendero Luminoso,[18] muestra el arte alternativo en Lima, registra mediante fotografías y titulares de prensa la dinámica social, cultural y política del país. Estos archivos forman parte de los fragmentos que componen el recuerdo. Así, la larga línea histórica da cuenta de los sucesos que acaecen en un tiempo y en un espacio. A veces, se los percibe separados unos de otros, con más espacios entre ellos; en otras circunstancias se muestran apiñados y cercanos, casi sobrepuestos. Así, las remembranzas se presentan en la memoria individual o colectiva, y aunque se pase raya a los recuerdos, estos siguen sangrando. La actitud de este artista no es la vía de escape, no busca elevarse, ni aislarse, sino todo lo contrario, permanecer comunicado con el "otro" por medio del mensaje.

Se compone el concepto "memoria" a partir de las glosas que proponen Paul Ricoeur y Susan Buck Mors. Es la herramienta que brinda el acceso al pasado; por ende, activa el recuerdo (que es pasivo, porque es activado) ausente en el presente "quedando implícita la referencia al pasado".[19] Ese pasado es lo vivido, lo sentido, sin embargo, lo que se percibe en el presente es su "mímesis", que implica semejanza más no originalidad, comporta distancia en un tiempo (un antes y un después). A este concepto griego Susan Bocks agrega el sustantivo "anestésica" que denota la falta de sentido, juego que propone como oposición a

16 Ibid, 9-11.

17 Ver enlace cedido por el artista plástico Hebert Rodríguez especialmente para este documento: http://controversiarte.blogspot.pe/2016/07/arte-para-que-exposicion-manifiesto_85.html. Acceso 26 de octubre de 2017.

18 El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso tiene como misión cambiar todos los instrumentos estatales de poder y sustituirlos por un régimen idealista que garantice la igualdad de todos los sectores sociales. Para conseguir sus objetivos, inculcó como políticas el odio hacia los que pensaban diferente y la violencia extrema en contra de la población policial, militar, civil (niñas, niños, mujeres embarazadas, hombres) que no acataban su doctrina maoísta.

19 ,2000, 22.

todo aquello que sí lo tiene.[20] Ahora bien, desde la política sociológica de Pierre Bourdieu, se califica a la "aistkesis" como una de las formas extremas del placer "que acompaña la percepción estética [pero que también la reduce al deleite] obtenido por la degustación erudita y que supone, como condición necesaria, aunque no suficiente, el desciframiento adecuado".[21] Desde ese campo, la obra, como elemento simbólico, solo existe para quien la descifra.[22]

La "alienación sensorial yace en el origen de la estetización de la política"[23] en la época moderna. No se trata solo de memoria racional, sino de todo el cuerpo. Sin los sentidos, el arte se encamina a la destrucción. Por medio de la percepción, los sentidos proclaman la autopreservación, ya que son el "núcleo de resistencia a la domesticación cultural [...] tanto del individuo como del grupo social".[24]

La obra, en su conjunto, también como recepción artística, expresa la importante tarea de responsabilidad que le compete al arte. Conlleva el acopio de la documentación, su ulterior propagación al registrar las expresiones más sobresalientes del pasado colectivo de una nación. Por su parte, Mario Benedetti señala en *Ese gran simulacro,* que "el olvido está lleno de memoria/ que a veces no caben las remembranzas/ y hay que tirar rencores por la borda// en el fondo el olvido es un gran simulacro/ nadie sabe ni puede —aunque quiera— olvidar".[25]

Desde la perspectiva literaria del escritor de novelas con temáticas de violencia política Alonso Cueto (Lima, 1954) contribuye a activar la memoria con la creación de la trilogía de *La hora azul* (2005), *La pasajera* (2015), *La viajera del viento* (2016). Estas narracciones ahondan en espacios de muerte y terror. Estos tópicos se expanden en todos los ámbitos del territorio nacional, pero recaen con más fuerza, como magma negro, sobre algunas lateralidades geográficas. Al respecto, Michel Taussing denomina "space of dead" a aquellos lugares amplios, cuyas amplitudes ofrecen posiciones de avance así como de extinción: "The space of deadth is crucial to the creation of meaning and consciousness, nowhere more so than in societies where torture is endemic and where the culture of terror flourishes".[26] "El espacio de la muerte es crucial para la creación de significado entre sentido y conciencia, en ninguna parte más que en las sociedades donde la tortura es endémica y en donde florece la cultura del terror" (Traducción propia)

---

20 Susan Buck, "Estética y anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte en Walter Benjamin" (1993), 55-98. http://www.academia.edu/10504242/Est%C3%A9tica_y_anest%C3%A9tica._Una_revisi%C3%B3n_del_ensayo_de_W.Benjamin_sobre_la_obra_de_arte.

21 Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica", 51.

22 Ibid., 52.

23 1993, 57.

24 Ibid., 59.

25 Mario Benedetti, "En el gran simulacro", en *El olvido está lleno de memoria*, Mario Benedetti, 13 (Buenos Aires: Sudamericana, 2000), 13.

26 Michael Taussig, "Culture of Terror- Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture", *Comparative Studies in Society and History* 26 n.º 3 (julio de 1984): 486.

Y florece no solo en la realidad, sino en la ficción, ya que la provincia de Ayacucho es el espacio real, pero también imaginario, donde se depositan las imágenes de lo macabro que gravitan en torno a *La hora azul.* Si bien la historia de la novela corta se remonta a un período de pacificación y lejos queda del escenario de batalla del Estado peruano con el grupo terrorista[27] Sendero Luminoso, el recuerdo del pasado atrae las escenas de horror, al presente. Aunque esté lejano el período bélico, no se atenúan las secuelas y las huellas que ha dejado el conflicto estatal. La narración versa sobre la historia de Miriam, una ayacuchana joven, bonita e indefensa, a la que los militares le matan la familia. Luego, la secuestran y la llevan al "Fuerte militar" para gozo y disfrute sexual del comandante Ormache. Es Adrián Ormache —hijo del jefe militar— quien decide ir en la búsqueda de Miriam a partir de un pedido balbuceante, casi indescifrable que le hace su progenitor antes de morir. Este hecho azuza la memoria "un fenómeno siempre actual, [...] afectiva y mágica", y lo espolea para que se reconcilie con el pasado, el "ayer".[28] Adrián "se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos"[29] que se desempañan cuando el dato real asevera que el hijo de Miriam es su hermano.

La narrativa esboza el contrapunteo entre el conquistador y lo conquistado y enseña que el espacio de la muerte "is preeminently a space of transformation: through the experience of deadth, life; through fear, loss of self and conformity to a new reality".[30]

"es preminente un espacio de transformación: a través de la experiencia de la muerte, la vida; a través del miedo, la pérdida de uno mismo y la conformidad con una nueva realidad" (traducción propia)

La otra novela, denominada *La pasajera*, recorre el drama exterior, pero sobre todo el interior, de aquellos seres que sobreviven física pero no psicológicamente. Los personajes protagonistas, Arturo y Delia, dejaron Ayacucho atrás; ahora intentan reconstruir sus vidas, pretenden ser libres. De hecho, lo son, pero no plenamente: si bien intentan añadir elementos positivos a sus vidas para no retraerse, cargan la culpa y añoran el perdón. Al respecto, Hannah Arendt introduce la tesis de que perdonar es útil para "deshacer los actos del pasado,

27 La Real Academia Española define "terrorismo" a la "sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror"; otra de sus acepciones se refiere a la "actuación criminal de bandas organizadas, que, reiteradamente y de modo indiscriminado, pretende crear alarma social con fines políticos".

28 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Montevideo: Trilce, 2008), 21.

29 Ibid.

30 Taussig, "Culture of Terror", 498.

cuyos 'pecados' cuelgan como la espada de Damocles sobre cada nueva generación".[31] Lo peor es que, tanto el perdón como la honra, necesitan del elemento social, de la "actuación de los otros",[32] de ser honrados con el perdón de los demás.

> Como confirma Michel Taussing, "most of the evidence comes through stories".[33]
> "La mayoría de la evidencia proviene de historias" (traducción propia)

Así, la trilogía *Redención*[34] se cierra con *La viajera del viento,* novela que hace dialogar el pasado con el presente, pero no precisamente para reconciliarse, sino para redimirse. Al fin y al cabo, las narrativas "son en sí mismas evidencia del proceso por el cual una cultura de terror fue creada y sostenida" (traducción propia) "are in themselves evidence of the process whereby a culture of terror was created and sustained".[35] Ángel, el principal personaje masculino, irá preso, perderá su condición de libertad por voluntad propia, decide flagelarse y autocastigarse, porque siente que, de esa manera, paga con la cárcel lo que hizo. En general, el lenguaje empleado por Cueto se mueve dentro de la ficción literaria aunque le hace un guiño a la historia. El mensaje es indirecto debido a que "se realiza por medio de metáforas, símbolos"[36] que se convierten en algo que va más allá del texto, y que es trascendental, "no solo porque él [el símbolo] es detector de la realidad humana, sino también porque una filosofía iluminada por los símbolos puede pretender la "transformación cualitativa de la conciencia".[37]

---

31 Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2009), 256.
32 Ibid., 257.
33 Taussig, "Culture of Terror", 482.
34 Redención, para la Real Academia Española, es "la acción y el efecto de redimir". En la segunda acepción refiere a "la redención que Jesucristo hizo del género humano por medio de su pasión y muerte". La trilogía redime a las víctimas.
35 Taussig, "Culture of Terror", 482.
36 Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I.* México: Siglo XXI, 2004, 15.
37 Ibid., 15-6.

La memoria "se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto";[38] por ello debe ser profundo, así, el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú se desarrolla en nueve tomos.

La comisión estuvo presidida por Salomón Lerner e integrada por Monseñor José Antúnez de Mayolo, Humberto Lay, Beatriz Alva Hart, Sofía Mcher, Carlos Iván Degregori, Carlos Tapia, Luis Arias, entre otros. Se llevó a cabo durante el gobierno provisional de Valentín Paniagua, y cumplió con un proceso de sistematización de la documentación; es decir, enumeró los factores que hicieron posible la violencia. Se adicionaron algunos de los apuntes de los investigadores que fueron reclutados durante su labor de campo, que describen las horribles situaciones que padecieron las víctimas. Estos registros provienen de fuentes orales; así se explicita en la introducción del informe. Entre otras fuentes documentadas, se da cuenta de las audiencias públicas de casos, conversaciones grupales que son templadas por un moderador que solo expone la temática más no participa del diálogo de los participantes, entrevistas con diferentes formatos, construidas cara a cara con el entrevistado, donde se presentan interrogantes abiertas. Aparecen interrelaciones con testimonios directos (víctimas y victimarios) de la violencia armada que se reproducen en entrecomillados. Es significativa la labor metodológica que se inscribe desde los talleres, donde los informantes, junto a los talleristas, proponen un espacio de encuentro con temáticas afines, dialogan y proponen finalmente balances. Para Vich, el trabajo referido recientemente continuó abriendo heridas y la historia es conocida: los partidos políticos fueron absolutamente incapaces de reconocer su responsabilidad en los hechos [...]. Pero, al mismo tiempo, la necesidad de recordar sigue estando muy presente y por ello [...] se han construido ya varios lugares de la memoria en el país.[39]

Yuyanapaq es el nombre de un conjunto icónico que recopila la historia del conflicto bajo las metáforas de la necesidad, el miedo, la injusticia, desplegados en todos los ámbitos físicos del hombre. Aquí, su trascendencia radica en la miseria. Como creación y recepción artística, la fotografía adquiere valor histórico al congelar una escena. Así, Walter Benjamin indica que, por su significación oculta, son piezas probatorias[40] del período de opresión política que vivió Perú en la época de Fujimori, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Pues, *Yuyanapaq* se convierte en un arma de lucha contra el poder dominante, recoge figuras, recorta y fragmenta la historia, mostrando los resabios de la

38 Nora, *Les lieux de mémoire*, 21.
39 Víctor Vich, *Poéticas del duelo* (Lima: IEP, 2015), 11-2.
40 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (CDMX: Ítaca, 2003), 59.

guerra interna peruana. Dispone a lo largo del muestrario en diferentes imágenes —muchas en blanco y negro— los rostros de las víctimas, ahora emancipados, que padecieron los dañinos extremos del conflicto armado. La imagen identificada en el álbum con el número 101, corresponde a los "campesinos de Huaraccopata",[41] una agrupación de moradores que se encuentran en las alturas de Huamanga, en Ayacucho. El pie de página del documento expresa que esta comunidad, regresa a su tierra de manera voluntaria, precisamente en 1996, 11 años después. De lejos, la imagen presenta trazos comparables con las técnicas impresionistas de Claude Monet o aquellos óleos posimpresionistas de Van Gogh —*Green Wheat Field with Cypress*— esto es, un conjunto de líneas entrecortadas que comunican. En esa apertura permite encontrar el "sistema sinestésico" del que habla Susan Bucks que consiste en que el sujeto capte desde otro lugar, ya no desde la intelectualidad sino desde la sensación que no es otra cosa que "estética". Porque en él se encuentran las percepciones sensoriales exteriores con las imágenes interiores de la memoria.[42] El óleo se continúa en la realidad "que es el ámbito original" de la estética.[43]

Las líneas de la casa (en la fotografía) configuran un inicial esqueleto, los muebles inexistentes se conciben entre pajas, canastos (que guardan los alimentos), la calefacción durante las heladas nocturnas la brindarán las mantas. A lo lejos, el ganado, otras personas, símbolo de que la vida continúa pero por sobre todo puede volver a empezar. La familia vuelve al origen; a pesar de tantos años afuera, deciden retornar. Muestran el sentido de pertenencia, se han ido de ese lugar forzosamente obligados, como tantas otras familias desplazadas. Ellos han apostado a la génesis primitiva —porque en la vida es común "morir" y volver a empezar— no han olvidado de dónde partieron y no han podido quedarse en otro sitio, vuelven para recuperar la identidad (que incluyen los valores tradicionales religiosos, comportamientos, mitos, ritos colectivos, apego por el terruño e identificación con la lengua quechua, con un grupo humano) y con ella la posibilidad de esperanza. En definitiva, esta familia se salva, porque el amor los trasciende.

Otro dispositivo simbólico es el que realizó Ricardo Wiesse, artista plástico, en la quebrada de Cieneguilla. En memoria de los restos de nueve estudiantes y un profesor —fueron desaparecidos por el comando del grupo Colina[44] (2015, 61)— que estaban vinculados

41 Ver anexo, fig. 3, tomada del álbum virtual de *Yuyanapaq*. http://idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/.
42 Buck, "Estética y anestésica", 64-8.
43 Ibid., 58.
44 El Grupo Colina fue un grupo paramilitar, un "nuevo plan [...] para parar de una vez al terrorismo. [...]. Era una política de Estado [...] un grupo operativo, en eso consiste una guerra de baja intensidad, en armar

académicamente a la Universidad Nacional de Educación de Enrique Guzmán y Valle, más conocida por *La cantuta*, flor sagrada de los incas en el período prehispánico. En los alrededores de la universidad crecen estas flores, de ahí su apodo. Wiesse, artista plástico, lleva a cabo una propuesta cultural.[45]

El investigador Víctor Vich[46] (Lima, 1970) relata que el "proyecto consistió en pintar diez cantutas junto al sitio de las fosas clandestinas. Se utilizó un molde de cartón y polvo rojo de tintes naturales; [estas flores] neutralizan una profanación y sacralizan las vidas degradadas por el poder".[47] Se antepone, "a la brutalidad del Estado, el giro estético" que pretende una "respuesta política".[48] En definitiva, estos aparatos culturales rinden "homenaje a los muertos, [hacen] visible algo que estaba escondido y [recuperan] la memoria en un país traumatizado por la violencia y la impunidad",[49] mientras ella "instala el recuerdo en lo sagrado, la historia lo deja al descubierto".[50]

Como historia gráfica, *Rupay*,[51], de los autores Jesús Cossio, Luis Rosell y Alfredo Villar, cuenta cinco años de la violencia política en Perú. Los escritores expresan que se trata de "la crónica de una tragedia, de una barbarie, de una guerra civil que afectó y enfrentó a los más pobres en este país, ya fueran estos campesinos, soldados o senderistas".[52] La historieta se inicia en Chuschi (región agraria de Ayacucho) y se cierra en el escenario de la localidad serrana de Putis. En principio, un caserío rural habitado por campesinos que fueron arbitrariamente desplazados y despojados de sus fueros patrimoniales y morales durante las décadas del "terror". *Rupay* muestra cómo estuvieron sometidos a las intimidaciones, vejaciones y torturas constantes, tanto del grupo senderista como de las fuerzas estatales. Cientos de ellos desaparecieron físicamente y sus cuerpos fueron devorados por cerdos.[53]

---

grupos clandestinos de acuerdo a cada situación y para misiones específicas [...]. El Ejército es jerárquico y un mayor no mueve un dedo si la orden no viene de arriba [...] de bien arriba porque sin decisión política no se mueve nada. [...] eran eso: o-pe-ra-ti-vos. No eran de-ci-so-rios". Umberto Jara, *Ojo por ojo: La verdadera historia del grupo Colina* (Lima: Página, 2007), 64-7.

45 Ver anexo, fig. 1.

46 Asesor de temas políticos culturales e investigador del Instituto de Estudios Peruanos.

47 Vich, *Poéticas del duelo*,62-5.

48 Ibid., 66.

49 Ibid., 64.

50 Nora, *Les lieux de mémoire*, 21.

51 La voz *Rupay* significa en quechua "fuego, ardor", pues es una "chispa en la pradera la que terminaría incendiando todo Perú" Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar, *Rupay* (Lima: Reservoir books, 2016), 19. Recuérdese que el comienzo del caos interno se ubica el 17 de mayo de 1980 al iniciarse con el incendio de las actas electorales por parte del grupo armado de Sendero Luminoso.

52 Ibid., 9.

53 Ibid., 134-6.

El nombre de la narración iconográfica se toma del vocablo quechua que hace referencia al "ardor" que azotó la nación. Las bandas de senderistas armados por un lado, y, por otro, los militares y policías prorrumpieron en gritos y llamaradas, entre defensas y ataques se apagaron cientos de vidas.

Llama la atención los pocos colores empleados por la historieta, aunque efectivos. El rojo, el blanco (como los colores de la bandera del país y la de Sendero Luminoso) y el negro, que fortalece las sombras y la oscuridad de la noche en algunas microescenas. Como todo cómic, relata en cuadros o viñetas los numerosos sucesos que se vivieron durante aquella época. Las tiras grafican secuencias del ordenamiento interno, de las estrategias de planeamiento, organización y expansión utilizadas por Sendero Luminoso, las respuestas de los bandos políticos y de seguridad del Estado como opositores al caos que esparcía el movimiento, la repercusión de la prensa y, en ella, la exaltación a la barbarie.

El impacto psicosocial tanto individual como colectivo, las inminentes impugnaciones oficialistas que buscaban parar el fortalecimiento y por ende el desarrollo del partido de ideales comunistas. La violencia se replegaba con violencia y, en el medio, quedaba desolada y marginada la población campesina.

La historia exhibe pasajes fuertes, algunos, documentados en la misma viñeta.[54] Entre ellos, muertes de perros a manos de civiles con cuchillos, a los que se les saca las tripas y se las frota en la cara; vejaciones sexuales a mujeres de diferentes edades; golpes de puños o con elementos; disparos de armas de fuego; torturas, secuestros, ajusticiamiento y muerte a los familiares (padre, madre, hermano, hermanas, hijas) delante de niñas, niños o menores de edad. Estos hechos eran revelados por la prensa, que seguía atenta las noticias de horror y muerte que "quemaban" poco a poco toda parcela lógica o racional. Los recortes de diarios nacionales con titulares sensacionalistas, destacan con adjetivos y exclamaciones los atropellos llevados a cabo por parte de la oficialidad de turno: "Sinchis[55] azuzaron la matanza ¡Bestias! Asesinaron a 8 periodistas a golpes de hacha, cuchillo y piedras. Al noveno lo crucificaron",[56] o los asaltos sorpresivos que realizaban los llamados "terrucos". Al respecto,

54 Ver anexo, fig.2

55 La voz *sinchi*, en quechua, significa "duro". Es un grupo oficial del Estado que forma parte de una unidad especializada de la Policía Nacional de Perú, durante el período del "terror", demostraron agresivas políticas militares.

56 Cossio, Rossell y Villar, *Rupay*, 72.

alega *Rupay*, que por "la desconexión vial",[57] la prensa no pudo cubrir todas las tragedias vividas en el país.

Estas manifestaciones simbólicas que se muestran en la ciudad o en las afueras, lo hacen de diferentes formas, ayudan a erradicar las políticas en torno a la negación de lo ocurrido; además, funcionan como hipertexto remitiendo al receptor a la búsqueda del "qué" y del "quién".

3. ¿De qué hay recuerdo? ¿De quién es la memoria?

Antes del ingreso de un objeto, de un hecho, de un acontecimiento a la memoria, es preciso agregar que existen eslabones de factores previos que son los que suministran los insumos a esta gran cadena. De esta manera, Sergio Gruzsinsky plantea reflexiones acerca de la planificación de individuos visionarios que se fue llevando a cabo a lo largo de los años, en el pretendido intento de imponer un lenguaje estético que deseaba extenderse y legitimarse en épocas que datan desde principio del siglo XVI en México. La voluntad política de ese entonces administra los símbolos que los indígenas debían venerar.

Implicaba pensar no solo en la consumación del "ídolo", sino que había que determinar las consecuencias que esto traería a la sociedad, las repercusiones que emanarían. Para luego ofrecer un culto a la imagen que cobraría efectos pensados previamente o no, sean estos políticos, sociales negativos, como el rechazo y la indiferencia, o positivos, como la admiración y la aceptación colectiva. Como una imagen carece de lenguaje nulo, pues responde a fines intelectuales, simbólicos, religiosos no es de extrañar cómo se generan las guerras (las destrucciones de lo creado anteriormente) antes de que un símbolo nuevo, que tiene el propósito de instaurarse en la comunidad, sea aceptado.

Como enseña Walter Benjamin, no se provee un documento de cultura que no sea a la vez uno de barbarie, y obtiene como resultado lógico introducir la estética en la vida política; retoma a Marinetti quien dice la guerra es bella porque crea nuevas formas arquitectónicas de tanques inmensos, formaciones aéreas geométricas, espirales de humo de los pueblos en llamas".[58] Para Benjamin, este espectáculo muestra que la población es todavía inmadura al

57 Ibid., 98.
58 , 1993, 56.

no comprender los aparatos técnicos y usarlos contra sí misma, la obra de arte involuciona, ya que desde la contemplación aristotélica ha pasado ahora a gozar de su autodestrucción.[59]

Frente a la natural alienación que produce el estado "estético" del caos, Paul Ricoeur plantea dos interrogantes eje —¿de qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?— que enhebran en buena medida este documento. En primera instancia, la etapa historiográfica de la que se tiene memoria son los 20 años que aproximadamente duró el conflicto interno peruano. La data que subrayan los informes serios, los prólogos a los textos de esta temática, los analistas políticos, los periódicos regionales, también *Rupay* como inicio del conflicto es el 17 de mayo de 1980, en la localidad de Chuschi, en la provincia de Ayacucho. Considero que es impreciso señalar una fecha exacta del fin del acontecimiento, dado que los "restos", las pérdidas humanas y materiales, las secuelas, que quedaron en la conciencia de los sobrevivientes no se mide en tiempo real, ni mucho menos cronológico.

El pronombre interrogativo quiere saber quién es el sujeto que piensa, necesita conocer el "ser", ya que la memoria es importante para la construcción de la identidad. En épocas de resignificaciones, la categoría "identidad" cumple una función solidaria conmigo mismo y con el "otro", dado que contar los hechos que nos parece que son los más importantes de la narración histórica se relaciona con el "cómo" lo recuerdo, qué zona ilumino más y por qué; en definitiva, la memoria no es otra cosa que la metonimia del sujeto, que conmemora retazos, fragmentos de fragmentos. Es impulsada por diversos mecanismos interiores, pero, cuando estos no son voluntarios, deben activarse desde el exterior. Los dispositivos culturales actúan como espejos sociales, registran y devuelven la imagen proyectada. Así indica Sergio Gruzsinsky que las producciones dan "vida propia a las configuraciones simbólicas y animan el espacio visual [porque] ofrecen un instrumento cómodo: la imagen [...] instantánea [...] esencial para el triunfo"[60] de una estrategia de recuperación de las intersubjetividades individuales y colectivas de los hechos relatados. Pues adquiere significaciones distintas "de la que se ve con el ojo".[61] El "nuevo" lenguaje territorializa, "extirpa el demonio",[62] ese sitio se transforma en el preámbulo donde se va a

59 Walter Banjamin, *Discursos interrumpidos I.* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

60 Sergio Gruzsinsky, "Los efectos admirables de la imagen barroca", en *La guerra de las imágenes*, Sergio Gruzsinsky, 102-59. CDMX: FCE, 1994.

61 Ibid., 18.

62 Ibid., 143.

erigir el altar, "un lugar cristianizado se vuelve entonces inviolable [...] porque instituye un compromiso tácito",[63] un imaginario que alguien debe continuar.

La memoria psíquica corporal pertenece a quienes lo experimentaron y vivieron, los nacionales, pero también de los extranjeros, que consideran a la humanización como el devenir de la hominización[64] y no al revés. Antropológicamente hablando, esta facultad activa va en sentido contrario al aburrimiento y a la pasividad posmoderna, no consiste en una postura de conformismo, porque desarrolla una actividad no pasiva. Como actividad liberadora, en cada momento histórico, la memoria no solo es libre, es privada, se transmuta en el único recodo al que nadie puede invadir, y convive amigablemente con la libertad de conciencia. Ambas permiten el diálogo con "mi" intimidad, y en un contexto de violencia política es cuando más se necesita.

No en vano, en los conflictos bélicos se le teme más a la tortura que a la muerte, porque el agresivo y externo tormento al que "me" someten intenta robar la verdadera sustancia: lo que reside en mí, lo que "soy", mi esencia.

4. A modo de cierre

Que sigan existiendo parcelas sociales que se niegan a reconocer los errores producidos en bandos oficialistas como no oficialistas quizá responda al posicionamiento inherente hacia un tipo de saber político que los sujetos consciente o inconscientemente practican. Los discursos estéticos no se pronuncian a favor o en contra de unos u otros, sino que activan las memorias colectivas e individuales y empujan a reflexionar sobre recodos olvidados por muchos e ignorados por las generaciones nuevas.

Los procesos culturales enumerados abordan la preocupación que tienen las generaciones mayores en depositar el recuerdo como legado, debido a que, si no se manifiestan expresiones simbólicas, si el silencio de la cotidianidad contemporánea lo acapara todo, entonces, cabe la posibilidad de que el error humano pueda redoblarse.[65]

Finalmente, quien comunica mediante la obra logra que el espectador se inquiete ante la presencia de una composición estética, pues, el efecto que le produce actúa desde el

63 Ibid., 143.

64 Leonardo Polo. "Sobre el origen del hombre: hominización y humanización", Revista de Medicina (Universidad de Navarra, Pamplona) 39 (1994): 41-7.

65 Se alude a las palabras archiconocidas del poeta español Jorge Ruiz de Santayana, "aquellos que olvidan su historia están condenado a repetirla".

presente, moviliza a la memoria e interviene antes de que acontezca la dilatación absoluta del pasado que es una forma de eliminar la sospecha y extinguir el terror.

"conocer dirija el hacer transformador, esto es, que dirija las acciones, [...] que las dote de sentido [...]"[66] durante la composición de los signos estéticos y después de creados pero antes de que acontezca la dilatación absoluta del pasado que es una forma de eliminar la sospecha y extinguir el terror.

66 Polo, 2005, 3.

5. Bibliografía

Arendt, Hannah. La condición humana. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Bauman, Zygmunt. La modernidad líquida. Buenos Aires: FCE, 2002.

Benedetti, Mario. "En el gran simulacro". En El olvido está lleno de memoria, Mario Benedetti, 13. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. CDMX: Ítaca, 2003.

———. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Bourdieu, Pierre. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En Sociología del arte, dirigido por José Sazbón, 43-80. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Buck, Susan. "Estética y anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte en Walter Benjamin". (1993), 55-98. http://www.academia.edu/10504242/Est%C3%A9tica_y_anest%C3%A9tica._Una_revisi%C3%B3n_del_ensayo_de_W.Benjamin_sobre_la_obra_de_arte.

Gruzsinsky, Sergio. "Los efectos admirables de la imagen barroca". En La guerra de las imágenes, Sergio Gruzsinsky, 102-59. CDMX: FCE, 1994.

Jara, Umberto. Ojo por ojo: La veradera historia del grupo Colina. Lima: Página, 2007.

Nora, Pierre. Les lieux de mémoire. Montevideo: Trilce, 2008.

Polo, Leonardo. Quién es el hombre: Un espíritu en el tiempo. Madrid: Rialp, EUNSA,1996.

Polo, Leonardo. "Sobre el origen del hombre: hominización y humanización". Revista de Medicina (Universidad de Navarra, Pamplona) 39 (1994): 41-7.

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración I. México: Siglo XXI, 2004.

Cossio, Jesús, Luis Rossell y Alfredo Villar. Rupay. Lima: Reservoir books, 2016.

Sellés, Juan Fernando. "¿Cultura o culturalismo". En Antropología para inconformes, Juan Fernando Sellés. Madrid: Rialp, 2005.

Sellés, Juan. "Antropología cultural, filosófica y trascendental". En Antropología para inconformes, Juan Sellés, 170-208. Madrid: Rialp, 2006.

Taussig, Michael. "Culture of Terror- Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture". Comparative Studies in Society and History 26 n.o 3 (julio de 1984): 467-97.

Vargas, Alberto. "Enfoque antropológico a la crisis cultural de occidente". En La crisis antropológica de occidente y el crecimiento personal, Alberto Vargas, 23-68 (tesis doctoral Universidad de Navarra, Pamplona).

Vich, Víctor. Poéticas del duelo. Lima: IEP, 2015.

6. Anexo

Figura 1
***Diez cantutas en Cieneguilla*, de Ricardo Wiesse**

Fuente: Daniel, "Cantuta, Ricardo Wiesse, en el Paradero Habana de Micromuseo". *laseleccioninutil.blogspot.pe*, 26 de agosto de 2008. http://laseleccioninutil.blogspot.pe/2008/08/cantuta-ricardo-wiesse-en-el-paradero.html

Figura 2
Escenas de *Rupay* de Cossio, Rosell y Villar

Fuente:_ Jesús Jiménez y Víctor Gómez, "Rupay: Un cómic en busca de la verdad", *www.rtve.es*, 3 de diciembre de 2009. http://www.rtve.es/noticias/20091203/rupay-comic-busca-verdad/304177.shtml

Figura 3
Campesinos de Huaraccopata

Fuente: *Yuyanapaq. Para recordar,* idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/

URU REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

Laboratorios ciudadanos y transmedia para pensar en el nosotros

Pablo Escandón
Universidad Andina Simón Bolívar
pablo.escandon@uasb.edu.ec

Resumen

La comunicación y los procesos inherentes a su investigación, producción y difusión deben ser espacios de aprendizaje y creación colaborativas, que integren varios puntos de vista y realidades, para explotar las posibilidades de solución a un problema comunicacional mediante prototipos que aborden los diferentes ámbitos de la realidad, y así tener una mayor vinculación. Los laboratorios colaborativos son espacios de cocreación y prototipado que aglutinan sentires, experiencias y conocimientos diversos en torno a un problema comunicacional visto desde todos los ángulos para su solución. Incorporarlos al currículo aporta en el trabajo colaborativo no solo de estudiantes sino de docentes e investigadores para que la institución educativa sea parte de la cibercultura. A partir de tres prácticas docentes en universidades ecuatorianas, se concluye que el trabajo grupal y colaborativo en talleres de creación es el mejor espacio de aprendizaje y prototipado de experiencias periodísticas y comunicacionales para los estudiantes, ya que desarrollan sus capacidades y se complementan con las de sus compañeros, y ayudan a mejorar y cambiar los contenidos existentes en el panorama mediático local.

Palabras clave: medialab, cocreación, cibercultura, pensamiento colaborativo, creación colaborativa.

Abstract:

The communication and the processes inherent in its research, production and dissemination must be collaborative learning and creation spaces, which integrate various points of view and realities, to exploit the possibilities of solving a communication problem through prototypes that address the different areas of thereality, and thus have a greater connection. Collaborative laboratories are spaces for co-creation and prototyping that bring together feelings, experiences and diverse knowledge around a communicational problem seen from all angles for their solution.

Incorporating them into the curriculum contributes to the collaborative work not only of students but of teachers and researchers so that the educational institution is part of the cyberculture. Based on three teaching practices in Ecuadorian universities, it is concluded that group and collaborative work in creation workshops is the best learning and prototyping space for journalistic and communication experiences for students, since they develop their skills and complement those of their colleagues, and help improve and change existing content in the local media landscape.

Keywords: medialab, cocreation, cyberculture, collaborative thinking, collaborative creation.

1. Generaciones y cibercultura

Imma Tubella, en sus estudios sobre cultura red, establece la diferenciación entre los usos y formas de trabajo de la generación actual con la que creció con la televisión: completamente opuestas al trabajo colaborativo y a la virtualización del aprendizaje, pues como afirma que hacerse grande o tener mayoría de edad ha cambiado completamente; ahora la experiencia del aprendizaje no está basada en la imitación, sino en participar de la acción, ser el centro de o uno de los centros de ella. [1]

Probar y experimentar son las directrices de una generación que vive desde lo práctico para luego reflexionar y evaluar lo vivido: los fracasos son sumas de conocimiento experimental que van modelando el éxito. Las simulaciones sirven para equivocarse y posteriormente utilizar esa práctica en la realidad para no cometer los mismos errores.

A partir de la práctica de compartir en una comunidad, donde el nosotros es importante, pues las experiencias no son individuales sino colectivas, esos fracasos fugaces son su currículo de vida y experiencia frente al mundo, virtualizado, para iniciar el trayecto a partir de la práctica errónea y conseguir un logro.

Estos son los nuevos humanos, de los que habla Serres en su libro *Pulgarcita*, que han cambiado el mundo, y que viven en lo virtual, que pueden manipular muchas informaciones de manera simultánea, pues no tienen las mismas zonas corticales que el uso del libro, la tiza y el cuaderno, tienen una cognición diferente, que leen y escriben

1 Imma Tubella, "Generación red: el poder del nosotros", en *Banquete, nodos y redes*, coord. Seasex, 210-14. (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Seacex), 2009), 210.

con sus pulgares y la consulta en la Red no es igual que la experiencia sintética y cognitiva de nosotros, sus ascendientes.[2]

Desde esta perspectiva, probar y experimentar para equivocarse y lograr un aprendizaje más real y contextualizado es primordial para esta generación; por ello, los estudios formales deben cambiar y convertirse en espacios donde se ponga a prueba la creatividad de los estudiantes, donde la innovación, al momento de generar soluciones, privilegie un proceso y no una finalidad, y que su alcance sea comunitario, como lo fue su gestación.

La cibercultura trabaja y se fundamenta en el conocimiento compartido y en la creación colaborativa, apoyadas por la tecnología para crear y potenciar redes.

Pierre Lévy establece cuatro espacios antropológicos: la tierra, el territorio, el espacio de las mercancías y el espacio del saber. En cuanto al último, afirma que está en construcción y que no anula a los tres anteriores, sino que convive con ellos y se beneficia simultáneamente de cada uno para generar un conocimiento nuevo, que no solo se fundamenta en la racionalidad y sus discursos, sino también en lo sensorial, lo afectivo, lo perceptivo, lo simbólico, lo gestual y lo mecánico; es decir, lo que hace que nuestro mundo o nuestros mundos existan como tales.

Se acepta que el espacio del conocimiento está construido por múltiples visiones, causas y relaciones. Por consiguiente, este espacio del saber está en el plano de la composición, tanto como de la recomposición, de la singularización y del relanzamiento de los pensamientos y sus procesos. Así también es el lugar donde se disuelven las separaciones, donde el saber está habitado y animado por intelectos colectivos, que usan la imaginación para reinventarse.[3]

Así, este espacio coincide con lo que son o deberían ser los procesos educativos formales y no formales, de continua reinvención social, pues ya ninguna universidad, facultad o politécnico responde a las necesidades de una sociedad anacrónica, sino a la que está en contacto, con la que interactúa a diario: la nueva generación red.[4]

---

2 Michel Serres, *Pulgarcita* (México: FCE, 2013), 21.

3 Pierre Lèvy, *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio* (Washington: OPS, 2004), 81-2.

4 Tubella, “Generación red”, 214.

Este cuarto espacio antropológico, si se despliega un día, acogerá formas de auto-organización y de sociabilidad tendidas hacia la producción de subjetividades. Intelectos colectivos vagarán en él en búsqueda de cualidades, de modalidades inéditas del ser.[5]

La creación de espacios informales de aprendizaje como *medialabs* son la concreción de este cuarto espacio antropológico. Los *medialabs* o centros experimentales de cultura digital promueven la cocreación, generan pensamiento colaborativo y vinculan a las múltiples inteligencias con sus experiencias, sentires, estéticas y conocimientos, en una dinámica lúdica e innovadora en la generación de procesos y productos, desde una investigación contextual y aterrizada en la problemática cotidiana para entregar soluciones prácticas, rápidas y de bajo coste con uso de tecnología social y digital.

2. Espacios de conocimiento y creación de redes

Actualmente existe una explosión de espacios de compartimiento de tiempo, trabajo e innovación, mediante los sitios de *coworking* u oficinas compartidas, que están muy de moda donde los jóvenes que no desean tener un trabajo fijo, comparten conversación, ideales, procesos de aprendizaje y tecnología, tanto informática como social, pero fundamentalmente es un sitio donde generan ideas.

La historia de los espacios de trabajo compartido, formalmente, se inicia en el año 2005, cuando abrió el primer *coworking*, tal y como se los conocen hoy, en San Francisco, por iniciativa del programador Brad Neuberg, quien lo concibió como una cooperativa sin fines de lucro donde se podía obtener *wifi* gratuito, almuerzos compartidos, descansos para meditación, masajes y paseos en bicicleta, bajo una concepción de libertad e informalidad para generar rutinas de trabajo y espacios de negocios alternativos a las oficinas tradicionales. Al cabo de un año, el espacio cerró y, en su lugar, se instaló *Hat Factory*, el primer espacio a tiempo completo denominado "coworking space".[6]

---

5 Lèvy, *Inteligencia colectiva*, 81.

6 Isabel Pérez, "¡El *coworking* tiene su historia...!", *Coworking Space Magazine*, julio de 2014. http://coworkingspain.es/magazine/noticias/el-coworking-tiene-su-historia.

La diferencia de los laboratorios o *labs* con los espacios de *coworking* radica en que, en el segundo, las iniciativas están formadas y en proceso de potenciación comercial, mientras que, en el laboratorio, aún se está buscando qué se quiere hacer, fabricar o parir; entonces, el momento y el espacio es ideal para ser más creativo, vincularlo con arte, informática y activismo social, político o de cualquier índole.

Al decir de MacLuhan[7], estas serían las nuevas aulas sin muros, donde la libertad y la creatividad son los ejes de la innovación, basados en la prueba y el ensayo, donde el error es lo que se busca para conocer mejor la realidad y donde el pasado construye el futuro en el presente.

La revista *Telos*, en su edición de febrero-mayo de 2016, tiene un *dossier* acerca de los espacios y entornos creativos en la era de la digitalización, del cual se destacan dos artículos que, para el presente texto, nos interesan: el de Ramón Zallo y el de Germán Rey.

Ramón Zallo[8] establece un parangón sobre cómo la política industrial y la política cultural han tomado caminos conjuntos mediante la aplicación de actividades en los espacios de creación colaborativa que establecen redes y trabajos compartidos, donde lo artístico y lo cultural, entiéndase comunicacional, experimentan en contenidos, difusión y formas de organización productiva, pero que aún no está directamente relacionada con el desarrollo de la industria cultural.

A partir de una síntesis histórica de cómo los polígonos industriales mutaron hacia las factorías de conocimiento, y cómo los espacios periféricos de estas actividades fueron incorporándose en las zonas urbanas más próximas de las urbes españolas, el análisis de Zallo se enmarca en el capitalismo cognitivo y su fundamento en la innovación en el saber, no tanto en la producción industrial y masificada de objetos.

Zallo concluye:

---

7 Edmund Carpenter y Marshall Mcluhan. *El aula sin muros*. Investigaciones sobre técnicas de comunicación. Barcelona: Editorial laia, 1974.

8 Ramón Zallo, "Capitalismo cognitivo: De los parques culturales a las factorías creativas y tecnoculturales", *Telos* 103, (febrero-mayo de 2016), https://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/NMEROSANTERIORES/Nmeros80106/DetalleAnteriores_103TELOS_DOSSIER1/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2016030812070002&activo=6.do

> Cabe señalar como hipótesis que emerge un nuevo criterio o paradigma doctrinal que reta a las políticas cultural y comunicativa. Tiene el centro en una "cultura compartida". Como ya ocurrió en el pasado con los paradigmas históricos de política cultural (mecenazgo, democratización cultural, democracia cultural, economicismo, etc.), el paradigma emergente de cultura compartida convivirá con los anteriores y parece tener como centro la colaboración social, el ejercicio interactivo de los creadores y pone el acento más en los recursos humanos, los proyectos y los flujos de creación que en las infraestructuras. Pero para ello necesita un tejido industrial y profesional digno.[9]

En estos espacios, reina lo que Zallo anota en unas líneas antes sobre el amateurismo transgresor y voluntarista opuesto a la producción industrial y mercantil sin iniciativa de innovación, marcado por nuevas generaciones que ven en los *medialabs*, *clusters* o *hubs* de innovación, los espacios más idóneos para desarrollar y generar prototipos que luego tendrán éxito de mercado, de ser el caso (esto no lo dice Zallo, pero es una parte del sistema económico de la innovación, con los semilleros, las incubadoras y las potenciadoras de negocios).

En el mismo *dossier*, Germán Rey[10] expone sobre Ático, el centro de convergencia comunicacional pensado y desarrollado en la Universidad Javeriana de Bogotá, que muestra una realidad distinta a la expuesta por Zallo, ya que esta iniciativa no proviene de la industria cultural sino de la academia, y que presta servicios de calidad a la industria creativa y cultural.

Rey inicia el texto de la siguiente manera:

> La pregunta por las posibilidades de las nuevas tecnologías en los países llamados "de periferia" es persistente y llena a su vez de otros interrogantes. Se supone —y así lo an [sic] los datos— que los lugares virtuales del conocimiento, las innovaciones digitales y la expansión de las redes están privilegiadamente en los centros. Parecería que estamos condenados a otros 100 años de soledad, destinados al consumo pero no a la creación.[11]

Esta condena —alusión a *Cien años de soledad*— no es tal, ya que la academia es la llamada a ser un espacio de pensamiento y creación en la cultura digital, pues,

---

9 Ibid., 4.

10 Germán Rey, "En el ático se puede crear: Tecnologías y creación en sociedades periféricas", *Telos*, 103 (febrero-mayo de 2016). https://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/NMEROSANTERIORES/Nmeros80106/DetalleAnteriores_103TELOS_DOSSIERPV2/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2016030812080004&activo=6.do

11 Ibid.

como lo afirma Zallo, la creatividad del *amateur* aún no encuentra nicho en la sociedad mercantil; por lo tanto, los talleres, *hubs*, *makers*, *medialabs*, *labs* o como quieran llamarlos, tienen que crearse en las universidades y centros de investigación, desde donde los estudiantes y los docentes pueden proyectar —contenidos educativos, empresariales, comunicacionales, interculturales— a la sociedad donde tienen su ámbito de acción más cercana y directa.

El Centro Ático de la Universidad Javeriana es un modelo de imitación, donde el pensamiento colaborativo y *amateur* —por lo tanto, creativo e innovador— sumado a la industria cultural genera procesos de cambio, bajo estándares de calidad competitiva en el mercado, pero orientados a las necesidades de poblaciones y comunidades donde se privilegian los formatos más sensibles y utilizados por su gente: la música, la tradición oral, el clip, etc.

En los laboratorios, la gente se suma, crea comunidad, propone desde abajo y en horizontal, desde el procomún, donde el debate siempre es una actividad política de discusión sobre el bienestar social, pero sin olvidarse de las estéticas en constante construcción.

Los *medialabs* son espacios de generación asociativa espontánea y, por ello, su configuración como comunidad no es sencilla, como lo fue el proceso de creación del Medialab UIO[12] que, durante un año, convocó a actores para configurar un espacio de colaboración y creación conjunta, pero, en el trayecto, hubo grupos que quisieron imponer su razón y perspectiva; nada más opuesto a la cultura en red.

Este espacio de creación y de construcción social de comunidades con vínculo tecnológico fue una de las propuestas de la Dirección General del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (Ciespal) en su administración 2014-2017. Para tal efecto, se convocó a actores y colectivos sociales a escala nacional para que diseñen, con el uso del *Design Thinking*, la gobernanza, la financiación, los espacios y las actividades que iban a desarrollarse; es decir, se pensó colectivamente la institucionalidad, integrada por un Directorio conformado por un representante de Ciespal, que preside, un representante de la Universidad Nacional de Brasilia y un representante de la Red Infodesarrollo.

[12] Medialab UIO. Acceso el 17 de noviembre de 2017, https://www.medialabuio.org

Invitar a grupos sociales, convocar a activistas y aunarlos en torno a un programa de actividades común es tan difícil como mantener cualquier relación interpersonal que se basa en la confianza y en el respeto del otro. Durante el primer año del Medialab UIO, la comunidad gestora ha cambiado, pero los adherentes voluntarios con sus proyectos se han mantenido junto a las personas que iniciaron con la idea y sus redes se han ampliado en colaboraciones y cocreación de iniciativas como la Escuela de Datos, los *hackatones* para crear herramientas sociales, las reuniones de colectivos de *software* libre y el espacio continuo de programación de videojuegos para y por niños y niñas.

Estos laboratorios en que se prueba tecnología, donde se arman prototipos, no tienen un fin tecnológico, sino social, pues, por medio de las actividades propuestas, se pone a prueba la generación de comunidad y su mantenimiento. Prueba de ello es el aporte que el Medialab UIO obtuvo en 2016 de Google para poner en práctica un proyecto de creación de videojuegos basados en historias, leyendas y tradiciones ancestrales del Ecuador.

Un laboratorio como el Medialab UIO no es un *coworking*, ni un semillero ni una incubadora, peor aún una aceleradora de empresas, porque espacios como este no tienen un fin mercantil sino la necesidad de generar lazos sociales.

Anterior al Medialab UIO, está el Media Lab de la Universidad de Cuenca[13], que funciona desde 2012, y que está orientado al arte, el diseño y la tecnología, dependiente de la Facultad de Artes con fines investigativos en el uso de tecnología electrónica y digital para sustentar obras y *performances* de arte y diseño, basados en el trabajo colaborativo, interdisciplinario y en red.

Este espacio de investigación y producción genera clases abiertas para la comunidad universitaria y ha ofrecido asesoramiento en proyectos de titulación a varias áreas académicas que han querido vincular la tecnología digital en sus estudios. Además, mantiene contacto y estrecha cooperación con museos, centros culturales y encuentros sobre cultura en red, cultura libre, *software* libre, tanto en Cuenca como en todo el país.

---

[13] Medialab Universidad de Cuenca. Acceso el 17 de noviembre de 2017, https://vimeo.com/129996584,

De igual manera, la Universidad Técnica Particular de Loja inauguró en 2015 su *medialab*, Laboratorio de Innovación, Comunicación y Cultura Digital[14], con tres líneas de trabajo identificadas: industrias culturales y creativas; sociedad de la información, nuevos retos de la comunicación del siglo XXI, y Retos y proyectos innovadores.

Este *medialab*, al igual que el de Quito, es un espacio ciudadano, de investigación y producción de proyectos multidisciplinarios, donde investigadores, estudiantes, docentes y público en general pueden participar de manera colaborativa.

Actualmente trabaja en varios proyectos: Situación y oportunidades de la implantación de la televisión digital terrestre (TDT) en Ecuador; Presentación de la red internacional Gescom y el barómetro de gestión de la comunicación; Historia de la comunicación del Ecuador: Prensa, radio, televisión y medios digitales; Responsabilidad social universitaria; Recuperación, catalogación y digitalización del patrimonio audiovisual de la Universidad Técnica Particular de Loja; Competencias mediáticas en jóvenes, profesores y padres de familia de instituciones educativas públicas y privadas del Ecuador; todos vinculados con propuestas investigativas de comunicación y de sus docentes, con participación de estudiantes de la carrera.

Estos tres espacios integran investigación, desarrollo y producción de contenidos con arte, tecnología digital y están basados en la colaboración y la cultura en red, pero aún no logran vincularse como espacios de sinergia entre la cátedra y el currículo, a pesar de que los dos últimos espacios sí son parte de una estructura universitaria, que debería integrar el laboratorio como un espacio modular y obligatorio dentro de la malla e itinerario de estudios, para que los estudiantes y docentes tengan que usar las instalaciones y aplicar las metodologías de allí por lo menos una vez en su vida académica.

3. Teoría fundamentada y *design thinking*: prototipo e investigación centrados en el usuario

Los procesos metodológicos que marcan la existencia de los laboratorios, *medialabs* o espacios de cocreación tienen su fundamento en la experiencia, accesible y

14 Medialab Universidad Técnica Particular de Loja. Acceso el 17 de noviembre de 2017, http://medialab.utpl.edu.ec/

simultánea, como lo remarca Alejandro Piscitelli, al hablar de la cultura post-Gutenberg y el declive del libro como tecnología autoritaria y organizadora:

> Uno de los aspectos más importantes de esta tradición en el plano cognitivo es el desplazamiento de la hegemonía diacrónica: —la crónica, la historia, los libros, la linealidad— como principio ordenador de la experiencia... Porque la digitalización privilegia la perspectiva sincrónica bajo un modelo de simultaneidad y de hipervaloración de lo espacial por encima de lo temporal.[15]

Para este autor, el libro no va a morir, ni como formato/soporte ni como proceso de cognición, sino como modelo de aprendizaje-enseñanza, ya que afirma que el fin de Gutenberg está en la "inestabilidad crítica de todo aquello de naturaleza técnica, ideológica, social y material que lo sostiene —o lo sostenía—".[16]

Es así que un soporte por medio del cual se fundamentan los procesos de difusión del conocimiento se ha visto sustituido por otros más dinámicos y sociales; por lo tanto, marca el fin de la creación de contenidos, que "será entonces necesariamente des-organizada, des-determinada, des-conceptual".[17]

En este contexto de desorganización conceptual, se plantea la integración de dos metodologías en un espacio comunitario para crear ciencia social y establecer producción de soluciones enfocadas en el usuario y no en los principios de la investigación, es decir, de la autoridad científica.

La aplicación del *design thinking* y la teoría fundamentada (*grounded theory*) pueden y deben responder a una coyuntura histórico social, de los *medialabs*, *labs o maker y hacker spaces*, al vincularse con centros de educación superior, sean universitarios o de investigación académica y social, ya que, al utilizar estas dos metodologías, el proceso de generación de conocimiento es constructivista y no tiene un modelo o una aplicación única, sino que parte del contexto y de las necesidades de quienes participan en el proyecto.

El *design thinking*, aplicado por los diseñadores de productos, por los diseñadores gráficos e industriales y por los publicistas, tiene un punto en común con la teoría fundamentada o *grounded theory*, ya que incorpora un proceso de síntesis

15 Alejandro Piscitelli, "Post-Gutenberg es pre-Gutenberg: 500 años de textualidad son suficientes". *Filosofitis*, 24 de mayo de 2010. http://www.filosofitis.com.ar/2010/05/24/post-gutenberg-es-pre-gutenberg-quinientos-anos-de-textualidad-son-suficientes/.

16 Ibid., 12.

17 Ibid.

científica para crear teoría a partir de la práctica, lo que, en resumen, hace la metodología propuesta por Barney Glaser y Anselm Strauss[18].

El *design thinking*, más que una metodología, es una actitud hacia el diseño y se lo relaciona con la empatía, la creatividad y la racionalidad, ya que se basa en una comprensión a fondo (mental y afectiva) de lo que los usuarios requieren, mediante una idea, vinculada con la creatividad, la experimentación y la racionalidad.

Entre las principales características de este método, se puede destacar el diseño centrado en el usuario y su iteratividad, ya que establece procesos de investigación, en donde los propios usuarios toman parte de la actividad y entregan su retroalimentación, con la finalidad de ir mejorando el producto final.

Por lo tanto, esta metodología es social, comunicacional, permanentemente interactiva, colaborativa, interdisciplinaria y multicultural, en la cual el intercambio de experiencias viene de la mando con los saberes, enfocado a la construcción de nuevo conocimiento.

El *design thinking* no resuelve un problema de manera definitiva y con una única respuesta, sino que es un proceso de complementariedad a la situación actual; por tanto, las soluciones que se dan no tienen que ver con problemas ordinarios, sino con problemas complejos.[19]

La base del *design thinking* radica en que las personas se ven como actores activos, no como sujetos de observación; estos sujetos activos diseñan soluciones "relevantes que tendrán un impacto positivo";[20] por lo tanto, se centra en el ser "humano, social, responsable, optimista y experimental".[21]

El *design thinking* comparte sus principios y finalidad con los preceptos de la cibercultura.

A esta metodología se suma la teoría fundamentada (*grounded theory)*, que fue desarrollada por los sociólogos Glaser y Strauss, quienes, en 1967, publicaron *The*

---

18 Glaser y Strauss. A. *The discovery of grounded theory*. (Chicago: Aldine Press, 1967)

19 Teemu Leinonen y Eva Durall. "Pensamiento de diseño y aprendizaje colaborativo". *Comunicar* 42 (2014): 107.

20 Ibid., 108.

21 Ibid., 110.

Discovery of Grounded Theory, texto en el cual se cuestionan sobre la finalidad de los estudios teóricos: ¿verificar, desarrollar la teoría social, o ambas?[22]

La teoría fundamentada es un método que descubre teorías, conceptos, hipótesis y proposiciones que parten desde la recolección y obtención de los datos y no desde supuestos a priori, ni de investigaciones precedentes o marcos teóricos construidos.

El método comparativo constante de la teoría fundamentada se orienta a que el investigador codifique y analice los datos de manera simultánea y, así, le permite desarrollar teoría. El muestreo teórico se refiere a que el investigador selecciona nuevos casos por estudiar, de acuerdo con el potencial que tengan y así depura o expande los conceptos y teorías desarrolladas.[23]

Tanto para Taylor y Bogdan como para Salinas y Cárdenas, la fuente de generación de esta teoría es el dato empírico y el método es el análisis comparativo.

Para Pere Soler,[24] la *grounded theory* se diferencia de otras perspectivas cualitativas de investigación por su énfasis en el desarrollo de la teoría.

Así, el *design thinking* y la *grounded theory* se construyen desde el saber-hacer, para dar soluciones en el primer método y para construir teoría en el segundo.

Satisfacer necesidades y encontrar soluciones desde los datos, desde la realidad y con la participación de los propios actores son elementos que comparten ambas metodologías que pueden y deben estar vinculadas en los laboratorios experimentales de ciudadanía, donde además se reinventa el proceso social de metodologías autoritarias y se establece el nosotros de las inteligencias colectivas.

4. Narrativa transmedia, eje de construcción de talleres en *labs* y *medialabs*

La narración transmediática es un proceso en el cual los elementos estructurales de una obra de ficción se difunden y se esparcen de manera sistemática por intermedio de muchos canales de distribución con la finalidad de crear una experiencia de

22 Stephen John Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* (Barcelona: Paidós, 1987), 154.
23 Paulina Salinas y Manuel Cárdenas, *Métodos de investigación social* (Quito: Ciespal. 2009), 504.
24 Lorenzo Vilches, coord., *La investigación en comunicación: Métodos y técnicas en la era digital.* (Barcelona: Gedisa, 2011).

entretenimiento unificada y coordinada. "Lo ideal es que cada medio proporcione su propia contribución original al desarrollo de la historia".[25]

Así, los espacios de trabajo colaborativo como los *medialabs* tienen, en esta definición de transmedia, una experiencia única para trabajar sus producciones, ya que la serialidad y la distribución con la participación activa de los usuarios y la diversificación de plataformas es un reto para el equipo de investigación, producción y difusión de una actividad.

La poshipertextualidad y la transmediación son elementos característicos de la comunicación digital contemporánea que se sirve de los medios sociales como complementos y ejes de difusión de los contenidos;[26] por lo tanto, los *medialabs* deben basarse en estos principios transmediales, además de sus presupuestos fundacionales.

La narrativa transmedia es una lógica que organiza un flujo de contenido mediante diferentes medios y soportes; se puede pensar en "marca transmediática, representación transmediática, ritual transmediático, juego transmediático, activismo transmediático, y espectáculo transmediático, como otro tipo de lógicas disponibles".

La narrativa transmedia no se aplica exclusivamente a las obras de ficción, sino a todas las obras (contenidos) que manejan información y generan narrativas, es decir, relatos que reflejan la ideología de una institución.

Vicente Gosciola establece las características de la narrativa transmedia las cuales concuerdan con lo propuesto por Jenkins[27]:

- Es un formato de estructura narrativa.
- Es una gran historia compartida en fragmentos.
- Sus fragmentos son distribuidos entre múltiples plataformas de media.
- Circula por las redes sociales.
- Apoya esta distribución en la estrategia denominada "viral" o *spreadable*.
- Adopta como herramienta de producción dispositivos móviles, como teléfonos celulares (móviles) y *tablets*.[28]

---

25 Henry Jenkins, "Transmedia 202", *Confessions of an Aca-Fan*, 8 de septiembre de 2014. http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html.

26 Denis Porto Renó y Jesús Flores, *Periodismo transmedia* (Madrid: Fragua, 2012).

27 Henry Jenkins y otros. *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red* (Barcelona: Gedisa, 2015).

28 Denis Porto Renó y Jesús Flores, *Periodismo transmedia* (Madrid: Fragua, 2012), 64.

Ambos textos asumen lo fundamental: la creación de un mundo narrativo, fragmentado y entregado a los usuarios o receptores de manera seriada mediante diversidad de plataformas, principalmente difundido por las redes sociales, enfocado al consumo en dispositivos móviles.

A partir de los conceptos de transmedia, se narran tres experiencias de trabajo docente, en la cual los estudiantes, a partir de sus saberes y el contacto con lecturas, establecieron itinerarios de descubrimiento teórico y de aplicación práctica en la generación de contenidos digitales.

En el año 2016, en octubre, en la Maestría de Periodismo de la Universidad Casa Grande de Guayaquil, se impartió el módulo de Cibergéneros periodísticos; en noviembre del mismo año, en la Maestría de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador, se impartió el módulo de Narrativas digitales; y, en el año de 2017, entre mayo y junio, se desarrolló la materia final de Periodismo Digital 3, con los estudiantes de la Maestría de Periodismo Digital, de la Universidad Técnica de Ambato.

En los sílabos de cada materia, la metodología desarrollada fue la de taller, con la finalidad de crear contenidos digitales, a partir de la observación de cibermedios y navegación en plataformas digitales y de lecturas sobre los temas propuestos en el itinerario de cada materia, con usos tecnológicos que los propios estudiantes conocían y se partió de la propia experiencia, contexto y subjetividad de cada uno de ellos.

En cada caso, se definió un resultado de aprendizaje propio: 1) crear diversos géneros de periodismo para plataformas digitales, en Universidad Casa Grande de Guayaquil; 2) desarrollar contenido audiovisual propio para espacios en línea, en la Universidad Central del Ecuador; y, finalmente, 3) generar contenido transmedia a partir de un proceso de contacto seriado con una realidad determinada, con los estudiantes de la Universidad Técnica de Ambato.

La metodología de trabajo fue la de taller, en el cual, a partir de una consigna y tema, los estudiantes desarrollaron los contenidos, en diversos formatos, con autoorganización y distribución de responsabilidades para entregar productos al final de la jornada.

Con esta forma de organización, el docente entregó lecturas de apoyo para la realización de los trabajos, con la finalidad de que encuentren similitudes y coincidencias en el desarrollo de sus propuestas.

Así, desde el inicio, con los estudiantes de la Universidad Casa Grande, se establecieron temáticas vinculadas a las realidades propias de sus entornos: música independiente de la ciudad, vida y obra de Julio Jaramillo, indorfútbol, rutas gastronómicas populares, entre los temas más destacados.

Los estudiantes propusieron el punto de vista y el desarrollo de varios cibergéneros para un solo producto, que sería publicado en sus propios espacios de difusión existentes, para luego reflexionar sobre la pertinencia al hablar de cibergéneros periodísticos; todo ello reforzado con lecturas y debates.

El trabajo en la Universidad Casa Grande promovió la colaboración y el trabajo autoorganizado de los equipos, sin necesidad de tener un jefe o un moderador, ya que hubo una identificación de potencialidades y de destrezas variadas para construir el producto mediático final, completamente perfectible y que se basó, en un primer momento, en la búsqueda de información existente en la web para reutilizarla, mejorarla y crear contenido diferente, complementario al que ya había sido publicado, tomando en cuenta lo mejor de cada publicación.

De esta manera, el impacto entre las diferentes audiencias fue positivo, ya que no se compitió con el contenido anterior sino que se lo complementó y se reconoció su validez y efecto comunicacional e informativo.

Fue así que el formato de taller se transformó en un *medialab* donde las mesas de trabajo no solo que creaban su contenido, sino que opinaban y mantenían contacto con los otros grupos temáticos para enriquecer el proyecto o para dar una visión diferente, sin ánimo de competir.

En este espacio de docencia, el *design thinking* no fue aplicado y la teoría fundamentada sirvió para enriquecer las lecturas teóricas sobre cibergéneros y afianzar los conceptos de multimedia, hipertextualidad e iniciar un camino hacia el transmedia, sin haberlo mencionado.

Con los estudiantes de la Maestría de Comunicación Audiovisual de la Universidad Central, el trabajo fue mucho más retador, pues, de acuerdo con su itinerario de estudios, estaban orientados a la generación de productos audiovisuales clásicos, con lo cual la lectura y discusión de temas sobre transmedia logró ser novedoso en ese momento, pues crear contenido digital como videos a partir del remix, generar memes, iniciarse como *youtubers* y dedicar jornadas de cinco horas para la grabación, edición y difusión de contenidos para ser consumidos en redes, fueron actividades que no solo motivaron su creatividad, sino que exploraron el trabajo colaborativo entre grupos, pues, a partir de las lecturas y visionado de ejemplos, todos opinaron acerca de las consignas impartidas para realizar los trabajos, sin que existieran rechazos. Al contrario, todos los aportes fueron recibidos en un ambiente festivo.

La clase dejó de ser el espacio con barreras entre docente y estudiantes y pasó a configurar un laboratorio de proyectos, donde el *design thinking* se aplicó en fase inicial para establecer acuerdos acerca de las lecturas y la orientación de los trabajos solicitados.

Temáticamente, los estudiantes trabajaron en sus motivaciones, a partir de la lectura del libro de Irigaray y Porto Renó[29], y unos más que otros lograron establecer equipos compactos de trabajo y se complementaron con los otros equipos para poner a prueba y mejoramiento sus producciones.

La teoría fundamentada se aplicó para construir desde la perspectiva y realidad de cada grupo lo que consideraban como transmedia, a partir de las lecturas y de sus propias actividades en proyectos anteriores y basados en la experiencia de ese momento.

En la Universidad Técnica de Ambato, el modelo docente de taller fue primordial, ya que, al ser un módulo de finalización de maestría, se propició el desarrollo de las destrezas adquiridas por los maestrantes durante los estudios y, de igual manera que en los ejemplos anteriores, se desarrollaron contenidos locales y próximos a ellos, por lo que se exploraron nuevas perspectivas en torno a las figuras de personajes históricos como Juan Montalvo y Juan León Mera, en un primer ejercicio, en el cual lograron desvincular el tratamiento mítico y unilineal sobre la importancia de la vida y obra de estos literatos, y establecieron nexos con la realidad geográfica de la urbe

29 Fernando Irigaray y Denis Porto Renó, comps. *Transmediaciones: Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas* (Buenos Aires: La Crujía, 2016).

e indagaron en el imaginario de los ciudadanos, al generar encuestas en línea sobre los libros y la figura de estos personajes clave para la ciudad.

El segundo momento del curso fue realizar una cobertura digital en vivo sobre cuatro lugares de la provincia del Tungurahua, cercanos a la ciudad de Ambato: Pelileo, Patate, Quisapincha y Pinllo, con la utilización de la etiqueta #transmediaUTA para la difusión de contenidos multimedia complementarios en Facebook, Twitter e Instagram, donde la participación de la comunidad observada y descrita en los trinos y posteos era indispensable.

El resultado de estas tres prácticas, en síntesis, fue el siguiente:

a) Se obtuvo un cuerpo discente más comprometido con el desarrollo de los contenidos, pues la exposición del trabajo presentado no es solo una actividad de clase, sino que se comparte con grupos objetivos que darán su retroalimentación indistintamente si es o no una actividad académica, pues está en la Red.
b) La organización autónoma de grupos por afinidad y coincidencias temáticas reforzó la construcción de los contenidos e hizo que existiera rotación en el trabajo de supervisión de textos, fotografías, videos; es decir, hubo liderazgos que se alternaron de acuerdo con el formato y la plataforma utilizada.
c) La rutina de producción fue asumida como algo lúdico y creativo, sin objeciones ni pretextos al final de la jornada: todos los trabajos fueron presentados en el tiempo solicitado.
d) Se construyeron contenidos diferentes a los tradicionales que se pueden consumir en los medios, ya que la consigna fue proponer puntos de vista diferentes y abordar temáticas que no son explotadas en sus trabajos o que no hayan sido aprobadas por cualquier motivo.

En este último espacio de trabajo docente, el desarrollo de espacio de laboratorio y experimentación se inició desde el minuto cero, con *design thinking* para conocer todos los conceptos, herramientas y destrezas aprendidas y desarrolladas en el transcurso de los dos años de la maestría. Fue así como cada grupo generó los contenidos solicitados desde su experiencia y destreza con los formatos y plataformas digitales.

En lo pertinente a la Teoría Fundamentada, la aplicación de esta metodología se orientó a complementar las lecturas de apoyo y las obligatorias del módulo, con la finalidad de modificar o dar un aporte teórico desde la experiencia de práctica y de estudio formal sobre lo que es el periodismo digital o el ciberperiodismo, centrado en lo local.

En este caso, la práctica fue buena para construir proyectos colaborativos, pero no para generar conocimiento teórico, pues los aportes fueron completamente desiguales, lo cual arrojó que, en este espacio de trabajo colaborativo, los estudiantes no tuvieron interés por la teoría sino por el uso de herramientas y la práctica más inmediata.

5. Para construir contenidos desde el nosotros

Para crear espacios colaborativos institucionales, dependientes o asociados a instituciones académicas, es indispensable incorporar, por parte de los investigadores y productores de los *medialabs*, el *design thinking* y la *grounded theory* como metodologías para el aprendizaje, la creación y la investigación, con la finalidad de generar teoría sobre la colaboración multidisciplinaria, y proponer medios con tecnología, estética, lúdica y poética, propias, sin necesidad de copiar plantillas y formas de trabajo.

El transmedia es una narrativa ideal para generar discursos multimedia e hipertextuales, ya que, desde los medios, se construyen variados contenidos para diferentes contextos, no para plataformas, sino para comunidades activas con usos diferenciados.

La educación mediática y de comunicación ha estado orientada al *target*, el público objetivo, el lector o el receptor ideal, no hacia la comunidad ni al ciudadano, que tiene pulsiones, contextos, cultura, historia y memoria social.

Las narrativas reproducen la ideología y tenemos que mediar para crear nuevas narrativas y transformar la ideología para un nuevo conglomerado, o para un conglomerado que ha sido desconocido o invisibilizado debido a las grandes corporaciones mediáticas o por la ceguera de querer parecerse a estas, sin tomar en cuenta el contexto, la matriz cultural ni las posibilidades expresivas propias.

La educación ha sido muy formal y se deben establecer procesos de recuperación de memoria a partir de la experiencia, del ir haciendo, del saber-hacer, hacia el saber-saber; por lo tanto, el *design thinking* y la *grounded theory* potencian los procesos de aprendizaje, no solo el libro ni el docente, que para las nuevas generaciones debe convertirse en un guía y no en un modelo de imitación.

Hay que volver a la comunidad comunicacional donde se aprende en conjunto con todas las potencialidades diferentes, y así crear un banco de habilidades, que es en lo que tienen que convertirse los *medialabs*.

El *design thinking* tiene relación directa con la *grounded theory*, pues, en el primero, los prototipos diseñados se convierten en las hipótesis y, en la segunda, las hipótesis se van generando a partir de la indagación, lo cual indica que ambos casos no se parte de una concepción previa, sino que, en el transcurso de la investigación, se van adoptando elementos para configurar las hipótesis, como posibles soluciones a un problema; en este caso, los productos comunicacionales que van generando los integrantes de los equipos multidisciplinarios.

Vivimos en un mundo de interfaces, mediadas por la tecnología. Es allí donde el *design thinking* modifica y mejora las interfaces, pues se crean elementos de diseño que tienen que ser de fácil aprendizaje para los usuarios: allí radica su importancia y su nexo con la realidad, pues un prototipo tiene que ser probado para confirmar su validez, al igual que una hipótesis de investigación, con la diferencia de que el prototipo es parte de la práctica y no de la mera idea. Nuevamente partimos del hacer para saber, pasar hacia el saber-hacer y llegar al saber-saber.

En comunicación, las ideas tienen que ser probadas y no solo emitidas, por ello el *design thinking* es una herramienta eficiente para generar hipótesis y ponerlas a prueba.

La *grounded theory* es una propuesta metodológica constructivista que analiza las realidades y los contextos para poder emitir hipótesis, al igual que el diseño, que se basa primero en un análisis de situación y deseos, para poder trabajar con los implicados en su espacio y no desde un laboratorio aséptico.

Ambas propuestas de acción e investigación hacen levantamiento cualitativo, el más importante, centrado en los usuarios, lo que hacen los laboratorios mediáticos para investigar y crear contenidos.

Por ello, los laboratorios, *labs* o *medialabs* son la mejor forma de construir conocimiento en el aula, pues se parte de un análisis de contextos variados para poder generar un prototipo, es decir, se usan métodos cualitativos y cuantitativos para poder establecer una hipótesis y probarla con el grupo de incidencia o la comunidad donde va a ser desarrollada la acción, pues todo proceso comunicacional es de incidencia para cambiar una realidad, no solo para describirla.

De allí la usabilidad de las investigaciones, de los estudios, de las producciones mediáticas, así como del aprendizaje.

Esto permite tener un verdadero trabajo multidisciplinario y colaborativo para dejar de lado el pensamiento único, como bien propone Jesús Martín-Barbero,[30] y establecer relaciones sociales perdurables, pues el laboratorio forma parte de la comunidad y viceversa, y es así como desde las periferias digitales y mediáticas se pueden acortar muchas brechas sociales, y una importantísima para las universidades: su vinculación social de producción de conocimiento.

30 Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998).

6. Bibliografía

Carpenter, Edmund y Mcluhan, Marshall. El aula sin muros. *Investigaciones sobre técnicas de comunicación.* Barcelona: Editorial laia, 1974.

Glaser, B. & Strauss, A. *The discovery of grounded theory.* Chicago: Aldine Press, 1967.

Irigaray, Fernando y Porto Renó, Denis, comps. *Transmediaciones: Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas*. Buenos Aires: La Crujía, 2016.

Jenkins, Henry; Ford, Sam, y Green, Joshua. *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red.* Barcelona: Gedisa, 2015.

———. *"Transmedia 202". Henry Jenkins. "Transmedia 202". Confessions of an Aca-Fan, 8 de septiembre de 2014.* http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html.

Leinonen, Teemu, y Eva Durall. *"Pensamiento de diseño y aprendizaje colaborativo"*. Comunicar 42 (2014): 107-116. doi:10.3916/C42-2014-10

Lèvy, Pierre. *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio.* Washington: OPS, 2004.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.*

Medialab Cuenca. Acceso el 17de noviembre de 2017. https://vimeo.com/129996584

MedialabUIO. Acceso el 17de noviembre de 2017. https://www.medialabuio.org

Medialab UTPL. Acceso el 17de noviembre de 2017. http://medialab.utpl.edu.ec/

McDonald's Corporation. *«McDonald's Happy Meal Toy Safety Facts»*. Acceso el 19 de julio de 2008. http://www.mcdonalds.com/corp/about/factsheets.html.

Pérez, Isabel. *"¡El coworking tiene su historia...!"*. Coworking Space Magazine, julio de 2014. http://coworkingspain.es/magazine/noticias/el-coworking-tiene-su-historia.

Piscitelli, Alejandro. *"Post-Gutenberg es pre-Gutenberg. 500 años de textualidad son suficientes". Filosofitis,* 24 de mayo de 2010. http://www.filosofitis.com.ar/2010/05/24/post-gutenberg-es-pre-gutenberg-quinientos-anos-de-textualidad-son-suficientes/

Porto Renó, Denis, y Jesús Flores. *Periodismo transmedia.* Madrid: Fragua, 2012.

Rey, Germán. *"En el ático se puede crear: Tecnologías y creación en sociedades periféricas". Telos 103 (febrero-mayo 2016).* https://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/NMEROSANTERIORES/Nmeros80106/DetalleAnteriores_103TELOS_DOSSIERPV2/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2016030812080004&activo=6.do

Salinas, Paulina, y Manuel Cárdenas. *Métodos de investigación social.* Quito: Ciespal. 2009.

Serres, Michel. *Pulgarcita.* CDMX: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Taylor, Stephen John, y Robert Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* Barcelona: Paidós, 1987.

Tubella, Inma. *"Generación red: el poder del nosotros". En Banquete, nodos y redes,* coordinado por Seacex, 210-14. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Seacex), 2009.

Vilches, Lorenzo (coord.). *La investigación en comunicación: Métodos y técnicas en la era digital.* Barcelona: Gedisa, 2011.

Zallo, Ramón. *"Capitalismo cognitivo. De los parques culturales a las factorías creativas y tecnoculturales". Telos 103 (febrero-mayo 2016).* https://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/NMEROSANTERIORES/N

meros80106/DetalleAnteriores_103TELOS_DOSSIER1/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2016030812070002&activo=6.do.

URU
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

La escalera de Wittgenstein

Daniel Gutiérrez Vera, Ph.D.
daniel.gutierrez@yahoo.com

Toute Pensée émet un Coup de Dés.
Mallarmé

Crime is common, logic is rare.
Sherlock Holmes

Resumen

El presente escrito contrasta algunos planteamientos del *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, con formulaciones distintivas de las disciplinas sociales de nuestros días. En este campo, se avanzan con frecuencia tesis que adoptan la forma de proposiciones acerca del mundo social ¿pero dicen algo, o más les valdría callar ante objetos que no llegan a definir adecuadamente?

Las ciencias sociales deberían interrogarse seriamente sobre los límites de su propio decir. El lenguaje tiene bordes que demarcan lo que se puede articular separándolo de aquello que solo se puede mostrar. Transgredirlos puede conducir al tipo de decir vacío que Wittgenstein denunciaba en la filosofía tradicional y que constantemente amenaza a las disciplinas sociales.

Tomando como modelo la cura antifilosófíca prescrita por Wittgenstein, las disciplinas sociales ganarían en salud purgándose de ciertas figuras espectrales que la habitan: dosis generosas de antisociología sería lo prescrito.

Palabras clave: Wittgenstein, *Tractatus*, Lacan, lenguaje, ciencias sociales

Abstract

This article aims at contrasting salient ideas of Ludwig Wittgentstein's *Tractatus logico- philosophicus* with some theoretical insights that are prevalent in the academic field of social sciences. Many of these have adopted the form of propositions about society, but do they say something? Or they would better have to keep silent vis-à-vis theoretical object that they often fail to define correctly?

Social sciences must ask itself about the limits of its own saying. Language has borders that put limits to what can be say and what can only be shown. To transgress it can eventually lead to empty statements.

Taking as a model the anti-philosophical cure proposed by Wittgenstein, social disciplines would significantly improve itself. Large doses of anti-sociology may be the most appropriate prescription for them.

Keywords: Wittgenstein, Tractatus, Lacan, language, social sciences

1. Introducción

En los párrafos que siguen, se contrastan ideas expuestas en el *Tractatus*, de Ludwig Wittgenstein, con planteamientos que se encuentran hoy entre los más notables de las disciplinas sociales. Aquí se adelantan a menudo conjeturas que adoptan la forma de proposiciones acerca del mundo social, a veces apuntaladas por un sofisticado instrumental matemático ¿pero dicen algo, o más les valdría callar ante objetos que en muchos casos definen mal o son captados apenas intuitivamente? Con demasiada frecuencia, sus planteos violan el imperativo de decir solo aquello que puede ser dicho con sentido y se pierden en nebulosas palabreras que ocultan la falta de un objeto bien construido y delimitado.[1]

Si bien "el estilo es el hombre", de lo que se trata no es de cuestionar la forma de exponer pensamientos que caracterice a tal o cual autor, tampoco la complejidad de sus elucubraciones. Con Wittgenstein, el esfuerzo estriba en establecer los límites de aquello que puede ser legítimamente puesto en palabras, que permita reconocer el sentido de un discurso a partir del paisaje que nos bosqueja. Obviamente, esto excluye de plano la matemática de los

---

[1] De entrada, algunas referencias respecto al manido término "poder". En el libro *Comunicación y poder*, Manuel Castells escribe: "El poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma simétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder" (Manuel Castells, *Comunicación y poder* (Madrid: Alianza, 2009), 33). Es decir, ¡el poder se explica por el poder!
Por si no bastara, considérese lo que decía Foucault sobre el tema del poder en la lección del 11 de enero de 1978 de su curso *Securité, Territoire, Population (1977-1978)* del Collège de France: "El poder es un conjunto de mecanismos y procedimientos que tienen por rol o función y tema, aunque no lo logren, asegurar justamente el poder" (Michel Foucault, "Securité, Territoire, Population (1977-1978)", en *Curso del Collège de France*, Michel Foucault (París: Seuil, 2004), 4): círculo infernal en el cual arde el filósofo francés.
Moisés Naim, con economía de medios, define el poder como la "capacidad de lograr que otros hagan o dejen de hacer algo" (Moisés Naim, *El fin del poder* (Barcelona: Debate, 2014),
En la fórmula clásica de Max Weber, "poder significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera sea el fundamento de esa probabilidad" (Max Weber, *Economy and Society*, vol. I (Berkeley: UCP, 1978,), 16). Con un grano de duda metódica, es cuestionable que la "voluntad" pueda ser fundamento positivo del "poder".

afectos, la contabilidad de la democracia, la economía de la felicidad, las estadísticas del buen vivir, el cálculo de la decisión racional, los índices de optimismo, y también aquellas seudoteorías que se confinan a la captación intuitiva, empática o fenomenológica de hechos del mundo social: "sentidos compartidos", "carisma", "populismo", "sujetos colectivos" y otras del mismo talante. Con toda pertinencia, cabe interrogar, como lo propone Oliver Marchart desde una perspectiva posfundacionalista, la validez ontológica de aquellos figuras metafísicas de la fundamentación que plagan las ciencias sociales, como son las de "totalidad, universalidad, esencia, fundamento".[2]

Sería saludable para las ciencias sociales tomar una buena dosis de antifilosofía wittgensteiniana que les posibilite desembarazarse de ciertas elaboraciones teóricas que, a fuerza de revestirse de cualquier significación, han terminado por no significar nada.

El presente ensayo tiene, en la reflexión de Jacques Lacan, uno de sus puntales de apoyo. El psicoanálisis aún está por entregar sus frutos a las disciplinas sociales, pero no me parece posible hablar en la actualidad de "significante", "discurso", "sujeto", "lazo social", etc., sin tomar en cuenta lo que Lacan formuló a lo largo de su Seminario y sus Escritos.

Una consideración introductoria final: este ensayo se condenaría a la esterilidad si no aspirara a sentar algunas generalizaciones legítimas, aún a riesgo de que tales generalizaciones, confrontadas a casos específicos, a veces fallen.

2. La escalera de Wittgenstein

Del *Tractatus logico-philosophicus* (TLF, 1921),[3] se podría decir lo que Borges dijo del álgebra: que es un "palacio de precisos cristales". Obra mayor de la filosofía del siglo XX, el libro de Ludwig Wittgenstein contiene densos argumentos reunidos en siete aforismos organizados jerárquicamente, con comentarios intercalados y cuidadosamente enumerados, todo en cincuenta y pocas páginas. En ese corto espacio, el austriaco Wittgenstein pretendía haber resuelto de manera definitiva el conjunto de los problemas propuestos por la reflexión filosófica desde tiempos de los griegos, los cuales, a su juicio, derivaban de un uso incorrecto del lenguaje, del embrujo ejercido por las palabras sobre el entendimiento.

Pocas obras resultan tan arduas para el estudio como el célebre *Tractatus*. Quienes lo emprenden, con frecuencia experimentan auténticos terremotos mentales al comenzar con el

2 Oliver Marchart, *Post-foundational Political Thought: Political Difference in Nacy, Lefort, Badiou and Laclau* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 2.

3 Empleo la traducción inglesa de D. F. Pears y B. F. McGuinness (1961), que incorpora las sugerencias que hiciera Wittgenstein a la traducción príncipe de C. K. Ogden y F. P. Ramsey al inglés, que data de 1922. Las citas del *Tractatus* remiten a sus aforismos y comentarios; las citas de otras fuentes siguen el estilo habitual.

primer aforismo: "El mundo es todo lo que es el caso",[4] hasta el último: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse".[5] El mismo Bertrand Russell, mentor de Wittgenstein y autor del prólogo del libro, se declaró desconcertado al terminar la lectura del manuscrito original pues reconocía que se trataba de una obra de genio aunque no atinaba a juzgar si lograba el desmesurado propósito de su autor.

En 1929, G. E. Moore y Russell aceptaron el *Tractatus* (título de reminiscencias spinozianas sugerido por Moore) como disertación de Ph.D. en Filosofía por la Universidad de Cambridge. Más tarde, Wittgenstein impartiría clases en Trinity College desde 1939 hasta 1947. Durante su permanencia en Cambridge sus interlocutores fueron Russell y Moore, David Pinsent, John Maynard Keynes, Piero Sraffa, Virginia Wolf, Frank Ramsey, Norman Malcolm, Francis Skinner, P. F. Strawson, Elizabeth Anscombe y otros, maestros, amigos, discípulos y amantes. A parte de Frege y Russell, no es posible suponerle influencias ciertas de filósofos clásicos o contemporáneos, a quienes simplemente no leyó. A Freud lo consideraba su maestro y de su relación contingente con Popper se recuerda una discusión escabrosa que mantuvieron en el otoño de 1946 sobre la existencia de problemas filosóficos genuinos, que para Wittgenstein eran pura charada proveniente del hecho de que no comprendemos la lógica del lenguaje. El intercambio entre ambos estuvo a punto de acabar en agresión física por parte del mercurial Ludwig contra su detractor Karl.[6]

Ludwig Wittgenstein murió en 1951 luego de haber vivido una "vida maravillosa", según se lo confió en el lecho de muerte a su casera inglesa, Mrs. Bevan.[7] Estuvo en el frente italiano en la Primera Guerra Mundial junto a las tropas del imperio austro-húngaro y fue hecho prisionero en la abadía de Montecassino en el invierno de 1917-18. Se dice que, en su biblioteca, descubrió a Nietzsche y fue en esas circunstancias de cautiverio que escribió el *Tractatus*. Durante la Segunda Guerra Mundial, mientras los bombardeos aliados destruían el famoso claustro benedictino, Wittgenstein prestaba servicio como enfermero al lado de los ingleses.

En el tiempo de su vida, Wittgenstein publicó un único libro, el referido *Tractatus*. En 1953, aparecieron sus *Investigaciones filosóficas*, en las que aparentemente rompe con lo

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducido por David Pears y Brian McGuinness (Londres: Routledge, 1974), 1.

5 Ibid., 7.

6 Néstor Braunstein, "El atizador de Wittgenstein y el agalma de Sócrates a Lacan", en *La memoria, la inventora*, Néstor Braunstein, (CDMX: Siglo XXI, 2008); David Edmonds y John Eidinow, *Wittgenstein's Poker* (Nueva York: Harper Collins, 2001); Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (Nueva York: Penguin, 1990); Karl Popper, *Unended Quest* (Londres: Routledge, 2002).

7 Derek Jarman, *Wittgenstein* (Reino Unido: BFI Production, 1993). Película; Monk, *Ludwig Wittgenstein*.

sustentado en su escrito previo, aunque hay quienes interpretan que "la tradicional dicotomía entre Wittgenstein I y Wittgenstein II no parece justificada".[8] Tal vez solo se trató de un cambio en el foco de atención que lo condujo a interesarse en un segundo momento por los aspectos pragmáticos del lenguaje, en su uso en los contextos de acción social, poniendo a un lado las preguntas sobre la significación que le habían preocupado en sus años primeros. Según J. A. Miller, el Wittgenstein temprano buscó "una" (forma) lógica en el lenguaje para descubrir luego que existen tantas lógicas como "juegos de lenguaje" son posibles.[9]

En todo caso, un hilo de continuidad parece atravesar sus escritos de principio a fin, aunque algunos evalúan su obra tardía como inferior a la primera,[10] y eso pese a los importantes desarrollos teóricos en el campo sociológico, jurídico y político que han suscitado las *Investigaciones*.[11] Pero, sin duda, son los argumentos del *Tractatus* los que han merecido mayor escrutinio y análisis, contándose por cientos los escritos que refieren este monumental pequeño libro.[12]

En cuanto al "estilo Wittgenstein", es seguro que este se habría negado a hablar de la "cosidad de la cosa" cara a un Heidegger, o consentir un truismo como "todo lo que es, es posible". Una definición como la que brinda Bourdieu sobre el *habitus* le habría causado disgusto: "Estructura estructurada predispuesta a funcionar como estructura estructurante".[13] Tampoco habría aceptado un tipo de caracterización como la que propone Rorty para el pragmatismo, del cual dice que es la "doctrina según la cual no hay limitantes para la investigación salvo los de la conversación":[14] retórica hueca, simplemente. ¿Le habría conferido alguna validez a la pregunta inquietante que propuso Leibniz en 1740 sobre ¿por qué existe algo

---

8 Friedrich Stadler, *El Círculo de Viena: Empirismo lógico, ciencia, cultura y política* (Santiago (CHL): FCE, 2011), 445.

9 Margarita Álvarez, "Crónica: Reseña de la conferencia de Jacques-Alain Miller al final del X congreso de la AMP", *AMP Blog*, 4 de mayo de 2016, http://ampblog2006.blogspot.com/2016/05/cronica-resena-de-la-conferencia-de.html.

10 Alain Badiou, *Wittgenstein's Antiphilosophy* (Londres: Verso, 2011); Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: La rime et la raison* (París: Editions de Minuit, 1973), entre otras.

11 Chantal Mouffe, "Wittgenstein, Political Theory and Democracy", en *The Democratic Paradox*, Chantal Mouffe, rango de páginas (Londres: Verso, 2000); Hanna Pitkin, *Wittgenstein and Justice*: *On the Significance of Ludwig Wittgenstein for Social and Political Thought* (Berkeley: University of California Press, 1972); Peter Winch, *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, 2.ª ed. (Londres: Routledge, 1990). Respecto a las *Investigaciones filosóficas*, Russell pudo decir "El Wittgenstein tardío [...] parece haberse cansado del pensamiento serio y ha inventado una doctrina que haría innecesaria dicha actividad". La frase aparece en exergo en Gellner (Ernest Gellner, *Words and Things: a critical account of linguistic philosophy and a study in ideology* (Boston: Bacon Press, 1959)).

12 Sin olvidar el formidable *thriller* de Philip Kerr *Una investigación filosófica*, cuyo protagonista es un asesino en serie de nombre... Ludwig Wittgenstein (Philip Kerr, *Una investigación filosófica* (Barcelona: Anagrama, 2000)).

13 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Madrid: Taurus, 1991), 92.

14 Richard Rorty, "Keeping Philosophy Pure: An Essay on Wittgenstein", en *Consequences of pragmatism*, Richard Rorty, rango de páginas (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 165.

en vez de nada? O a la variación que formuló Heidegger en 1929: "¿Por qué hay ente y no más bien nada?". Con una escritura sencilla, pero que abisma al lector a profundidades insondables, Wittgenstein pudo tal vez reconocerse en la célebre sentencia de *l´Art Poétique*, de Nicolas Boileau (1636-1711)**:** "Lo que bien se concibe se enuncia claramente y las palabras para decirlo nos vienen fácilmente", que parece resonar en la obertura del *Tractatus*: "Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad".[15] La arquitectura del pensamiento de Wittgenstein es austera y sin florituras, como las líneas del palacio Stonborough que construyó en Viena para su hermana Margarete (Gretl, inmortalizada por Gustav Klimt en un retrato de 1905), o como los motivos del "Concierto para la mano izquierda en Re mayor" (1932) que la riquísima, melómana y conversa familia Wittgenstein encargó a Maurice Ravel para Paul, hermano de Ludwig, concertista de piano que había perdido el brazo derecho en la Gran Guerra.[16]

Wittgenstein siempre se opuso a la caracterización de su pensamiento como "filosofía del lenguaje", "filosofía lingüística", y más aún, "filosofía de la lógica", denominaciones que lo irritaban. No parece justo, entonces, situar su obra en el entramado del "giro lingüístico" de Gustav Bergman (1906-1987) y Richard Rorty (1931-2007), aunque de hecho las ideas de Wittgenstein están en la fuente de varias perspectivas de análisis inscritas en el "giro". Aparentemente, no existe conexión alguna entre la reflexión que desarrolló Wittgenstein en sus años de Cambridge y las formulaciones sobre el "lenguaje ordinario" que adelantaban al mismo tiempo J. L. Austin (1911-1960) y Gilbert Ryle (1900-1976) en Oxford.

La influencia del *Tractatus* fue y sigue siendo inmensa. En sus líneas se han reconocido corrientes filosóficas disímiles como el positivismo lógico (Círculo de Viena) y la filosofía analítica. Diversas formas de antifilosofía se miran en su espejo, tanto las que consideran, con Wittgenstein, que la filosofía no es un cuerpo doctrinal sino una actividad de elucidación de las formulaciones del lenguaje, como aquellas que anuncian su inminente fin.[17]

El lenguaje, para Wittgenstein, era la botella en la que se hallaba atrapada una mosca; el acto filosófico consistía en abrir una vía de escape. Por la integridad personal con que concebía la reflexión, nadie —excepto tal vez Nietszche, el dionisíaco— estuvo más alejado de toda idea de una filosofía "técnica", "profesional" o "pura" de acuerdo al ideal kantiano. Músico o

15 Wittgenstein, *Tractatus*, prefacio.

16 El clima cultural de Viena en la época de Freud y Wittgenstein está magníficamente logrado en los clásicos de Zweig de 1942 (Stefan Zweig, *El mundo de ayer: Memorias de un europeo*, 21.ª ed. Barcelona: El Acantilado, 2001), Janik y Toulmin (Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York: Touchstone, 1973) y Schorske (Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Nueva York: Random House, 1981). El libro del Premio Nobel de Medicina y Fisiología (2000), Eric R. Kandel, *The Age of Insight* (Eric R. Kandel, *The Age of Insight* (Nueva York: Random House, 2012), traza los profusos contactos "sinápticos" entre arte y ciencia en la Viena del modernismo.

17 Badiou, *Wittgenstein's Antiphilosophy*; Wittgenstein, *Tractatus*, 4.112.

arquitecto, sino modelista de aviones, era lo que mejor conjugaba con la manera de ser de Ludwig Wittgenstein; no obstante, fueron las escasas páginas de su *Tractatus logico-philosophicus* las que estremecieron el pensamiento a comienzos del siglo XX.

***

Entrevistado por el divulgador británico Bryan Magee en los 80 acerca del legado del "primer Wittgenstein", el filósofo americano John Searle situó la llamada "teoría pictórica" del lenguaje en el corazón del *Tractatus*.[18] Según esta perspectiva, una proposición plantea la existencia de un estado de cosas diseñando para ello un modelo figurativo (*Bild*), que no es un reflejo mecánico del mundo, sino más bien una operación de lenguaje despreocupada de toda consideración realista.[19]

Hechos simples (o "atómicos") remiten a combinaciones de objetos que constituyen "estados de cosas".[20] Los hechos son captados o no por la imagen que delinea la proposición, la cual posee la particularidad de que sus componentes se conectan unos con otros por una sintaxis congruente con la relación que mantienen entre sí los objetos en el mundo.[21] Con propiedad analítica, Wittgenstein diferencia los "hechos" de los "objetos" ("cosas"), como se distingue una frase coherente de una lista heteróclita de palabras: los hechos son efectos orgánicos de los objetos y estos sus componentes elementales.[22] Taxativamente, el mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.[23]

Si la proposición posee la facultad de representar la realidad, es porque los elementos que la componen —símbolos verbales, nombres de objetos— se encuentran vinculados mediante una gramática que ensambla sus elementos; estos, a su vez, se correlacionan con los objetos del mundo físico. Necesariamente, ambos órdenes tienen que estar enlazados y compartir la misma forma lógica —i. e. la misma estructura— para que la función de representación sea posible; solo así podemos describir el mundo e intervenir en él.[24]

Sin embargo, no es que la proposición calque de manera mecánica los hechos, ni que los aprehenda en su supuesta esencia. La expresión de Wittgenstein en las versiones inglesa y

---

18 Bryan Magee, "Wittgenstein: Dialogue with John Searle", en *The Great Philosophers*, edit. Bryan Magee (Londres: BBC Books, 1987), 323.
19 Wittgenstein, *Tractatus*, 2.12
20 Ibid., 2.0272.
21 Ibid., 2.15.
22 Alfred Jules Ayer, *Wittgenstein* (Barcelona: Crítica, 1986); Michael Morris, *Routledge Philosophy GuideBook to Wittgenstein and the* Tractatus (Londres: Routledge, 2008).
23 Wittgenstein, *Tractatus*, .1.1.
24 Es clásica la anécdota de Piero Sraffa (1898-1983) preguntando a Wittgenstein cuál era la forma lógica de un conocido gesto italiano que significa *me ne frega* (no me importa). Sraffa, por quien Wittgenstein tenía un gran respeto intelectual, cuestionaba así, a la napolitana, la teoría pictórica laboriosamente trabajada por Wittgenstein en el *Tractatus*.

castellana del *Tractatus* no es acertada en este punto, pues señala que "dar la esencia de la proposición significa dar la esencia de toda descripción; o sea, la esencia del mundo".[25] En el original alemán, el vocablo empleado por Wittgenstein es *Wesen*, traducido al inglés y castellano como "essence" y "esencia" respectivamente, aunque, en castellano, admite también la traducción "naturaleza", "carácter", por lo cual estamos refiriéndonos a la "naturaleza/carácter de la proposición" y a la "naturaleza/carácter del mundo", no a inmutables esencias platónicas. Retraduciendo obtendríamos "[dilucidar] la naturaleza de la proposición significa [esclarecer] el carácter de toda descripción; o sea, la naturaleza del mundo".[26] Esta traducción es congruente con el entendimiento wittgensteiniano de que una proposición puede mostrar *cómo* es el mundo, nunca *qué* es.

La relación entre lo representado y la representación es de tipo convencional, especialmente en el nivel del modelo pictórico que la proposición expone. Wittgenstein no suscribe a ninguna concepción "realista" del lenguaje por la cual las palabras estarían en la textura misma del mundo, pero tampoco sugiere una semiótica de la representación, con hechos por un lado y signos proposicionales y nominales por otro. Si pretende ser lícita, toda representación requiere una forma lógica común con lo que representa, una semejanza estructural que hace posible la conexión de ambas dimensiones. Al contrario de lo que sucede con los signos semiológicos, la representación no es "arbitraria".

Si no existiera forma lógica compartida entre el mundo que se representa y la representación, la proposición no diría nada de aquel; carecería de sentido. Dado el vínculo que liga los elementos de la proposición con los estados de cosas, si entendemos la proposición, entendemos el estado de cosas que representa.[27] Con otros términos, el sentido de la proposición consiste en mostrar un estado factual del mundo; ahí se juega su contenido de verdad. Las proposiciones no duplican de modo pasivo la realidad, ofrecen imágenes que la re-crean. Por ello, sus elementos pueden combinarse, incluso de manera experimental, para intentar brindar una representación posible —más ajustada, o más distorsionada— de lo que hay, de un estado de cosas. Obviamente, lo que no hay, la negación, o el absurdo de un "cuadrado redondo", está fuera de alcance.

La existencia de un estado de cosas no es un hecho lógico; su posibilidad sí lo es. El hecho empírico de un rinoceronte pastando en el jardín habría bastado a Bertrand Russell,[28] pero

25 Wittgenstein, *Tractatus*, 5.4711.
26 Ibid., 3.221.
27 Ibid., 4.021.
28 El argumento de Russell, contrario al de su testarudo pupilo austriaco, apuntaba a que no había un rinoceronte en la habitación donde se encontraban discutiendo. Pero un hecho empírico refiere siempre a lo que hay, no a lo que no hay. Por eso, Wittegenstein sostenía que la argumentación de

no era suficiente para Wittgenstein, pues si bien no es la lógica lo que determina lo que es el caso,[29] lo que es el caso *it's just a matter of fact*, algo en sí no muy interesante excepto porque donde hay un hecho "este [...] está metido en la lógica del mundo".[30]

En los términos perentorios del TLF, "las proposiciones lógicas no pueden ser confirmadas ni refutadas por la experiencia".[31]

El *Tractatus* afirma una y otra vez que un pensamiento es una pintura abstracta de los hechos que son el caso en el mundo. Y sin embargo, esa pintura no es la realidad del mundo como tal, sino un sucedáneo, un símil lógico construido con propósitos de representación,[32] como cuando el testigo de un accidente dibuja un croquis para referir la manera como sucedió el percance. Lo que está en consideración no es que el lenguaje sea la "expresión" de una *factualidad* exterior, sino su capacidad de representación mediante la construcción de modelos abstractos que pueden no coincidir con los hechos. El lenguaje no es constatación de la realidad, es construcción de imágenes acerca de ésta; no dice lo que *son* los objetos del mundo, sino lo que *pudieran ser*.

En otras palabras, aquellos hechos con los que tiene que ver la proposición no son de orden empírico, susceptibles de ser fijados en una foto o reflejados en un espejo como cualquier objeto exterior. Son representaciones (*Darstellungen*) elaboradas mediante el lenguaje en el "espacio lógico", que es el del pensamiento en tanto este permite vislumbrar *posibilidades* que pudiesen ser el caso aunque, en la actualidad, no lo sean. Ciertamente, las representaciones no son entidades puramente mentales o abstractas, pues Wittgenstein entiende que la proposición y el estado de cosas que "pictorializa" tienen en común lo que denomina la "forma lógica", esto es, la estructura que enlaza los objetos entre sí en un estado de cosas, que se hace evidente en la realidad y que el modelo figurativo exhibe aunque no es materia de discurso.[33]

La diferencia entre *decir* y *mostrar* constituye tal vez la clave hermenéutica del *Tractatus*; de seguro, es su pilar epistemológico.[34]

Decir es operación simbólica; lo que se muestra está del otro lado del muro de las palabras. Decir tiene límites; hay dimensiones que solo se exhiben. Por ejemplo, el sentido que la proposición hace patente mediante una imagen. La proposición se apoya en este artilugio

---

Russell era metafísica, no empírica. Las proposiciones o son asertivas o no son verdaderas proposiciones (Monk, *Ludwig Wittgenstein*, 39-40).

29 Mounce, Howard, *Introducción al* Tractatus *de Wittgenstein* (Madrid: Tecnos, 1983), 32.

30 Hernán Malo González, *Pensamiento filosófico* (Quito: CEN, 1989), 297.

31 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.1222

32 Ibid., 3.

33 Ibid., 2.16, 2.172, 2.18, 4.121; Hans-Johann Glock, ed. *A Wittgenstein Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1997.

34 Wittgenstein, *Tractatus*, 4.121,4.1212.

imaginario para exteriorizar un potencial estado de hechos. El sentido se expone a cielo abierto en la forma lógica de la proposición, y se revela también en el arte —en especial la música, arte sin palabras por excelencia—, pero no puede ser dicho. Ante estas circunstancias, no nos queda más que pasar a su lado *pian pianino* en reverente silencio.[35]

En cuanto a lo que se puede decir: podríamos examinar la estructura del mundo a partir del análisis de la gramática del lenguaje y, para ser más exactos, de la proposición. Si fuera posible elaborar un inventario exhaustivo de formas lógicas, este nos revelaría la estructura íntima del mundo, pues son órdenes isomorfos que se miran entre sí, que nos permiten *deducir* la existencia de los objetos sin que tengamos que apelar a la intuición o a la experiencia. Para desentrañar la organización de la realidad, bastaría el análisis del potencial de representación que posee el lenguaje. El proceso no va en la dirección contraria, como lo sostendría un esencialismo naif; pero tampoco es un "idealismo lingüístico", como creía Rorty, para quien Wittgenstein es el Kant del siglo XX:[36] (los hechos del mundo son como son en su implacable ocurrencia, con independencia de cómo yo me los represento mediante patrones abstractos y de los valores que subjetivamente les asigne.

Ciertamente, la preocupación de Wittgenstein es establecer bajo qué premisas es posible la expresión de un pensamiento, con plena conciencia de los límites que el lenguaje impone a dicha expresión. Wittgenstein no se está refiriendo a ningún impedimento del lenguaje para captar la "esencia" arquetípica de un fenómeno; de eso no se trata. Su interrogación es acerca de si nociones como "alma", "espíritu", "moralidad", significan algo o son simple flatulencia verbal. Llevando su examen a otros campos, podríamos preguntarnos si términos habituales en las ciencias sociales de hoy —digamos "populismo", "poder", "pueblo", "identidades colectivas", "sujetos sociales", son tan solo faramalla elevada indebidamente a la categoría de "conceptos" o si tienen un verdadero valor analítico. La proliferación actual de propuestas relativas a la "economía de la felicidad" y la "métrica del buen vivir" [sic], el planteamiento de "variables" que darían cuenta de la "calidad de la democracia" y permitirían comparar sistemas democráticos entre sí ¿no son formas "sofisticadas" —no por ello menos absurdas— de deslizamiento hacia el terreno de lo que no se puede decir y es preferible callar?

Indagar el lenguaje no significa interrogarse sobre las lenguas concretamente habladas —inglés, francés, castellano, etc.—, ni prestar atención a contingencias comunicativas; tampoco embarcarse en un ejercicio de "lingüística a priori" como lo creyó C.W.K. Mundle hacia 1970.[37] A lo que Wittgenstein presta atención es a la posibilidad simbólica que ofrece todo lenguaje para describir bien o mal la realidad mediante artificios, como pueden ser la imagen que dibuja

35 Ibid., 7.
36 Rorty, "Keeping Philosophy Pure".
37 Clement Mundle, *Una crítica de la filosofía lingüística* (CDMX: FCE, 1975).

una proposición, los planos de un arquitecto, los bocetos de una pintura, una partitura musical, etc.: todos ellos captan la relación interna que existe entre representación y mundo.[38]

Con todo, la proposición no puede formular en palabras lo que figura pues requeriría para ello diseñar un metalenguaje perfecto, un "lenguaje lógico" universal que fuese capaz de autodescribirse totalmente, que hable con coherencia acerca de cualquier enunciado proferido en "lenguaje natural" (que vendría a ser "lenguaje objeto") hasta llegar a agotarlo y decir la verdad de su verdad.[39] Tal lenguaje debería articular su propia "pictoricidad", lo cual supondría que sea capaz de suspenderla para poder decirla. imposible. No hay manera de establecer cómo la forma pictórica re-presenta la realidad; eso solo se muestra y no puede decirse.[40] Es un despropósito intentar ponerla en palabras y, peor aún, preguntarse sobre su sentido, el cual no remite a ningún contenido mental sino a aquello que se muestra en la proposición. A pesar de ello, y de acuerdo a la interpretación que hace Foucault en *Les mots et les choses* (1966), en sus espléndidas *Meninas***,** Diego Velázquez habría intentado captar en la tela la función de representación incluyéndose él mismo en el cuadro dado a la tarea de pintar a la Infanta María Teresa, a sus damas de honor y comparsas: la pintura en la pintura, técnica de "puesta en abismo" que nos aproximaría al meollo de la representación mostrándola en su soberbia transparencia.

Generaciones de lógicos, desde Frege, Russell y Whitehead, Tarski *and beyond*, han intentado construir tal metalenguaje donde enunciados de tipo "si hay fuego, entonces habrá humo" puedan ser reemplazadas por protocolos simbólico-descriptivos que anulen toda ambigüedad, reduciendo la proposición a un esquema lógico, a una notación específica (una escritura) que "demuestra", aunque para mostrar tendría que recurrir a una topología, que esa sí es pura "mostración" (el término es de Lacan). Así, podríamos escribir: "$p \rightarrow q$" (si p, entonces q), o transcribir "Platón ama a Sócrates" con el prototipo lógico "$x\ \Phi\ y$". Dicha codificación facilitaría la tarea de demarcar los enunciados y asegurar su transmisibilidad sin distorsión, aunque presupone la posibilidad de salir a voluntad del lenguaje natural para "hablar" utilizando un lenguaje artificial sin polisemia. Cada símbolo tendría entonces un solo significado y solo uno: lenguaje puramente denotativo y sin equívocos, variedad axiomática de una lengua sin habla, conjunto de enunciados que no admiten enunciación.

Salir del lenguaje es lo que los psicoanalistas llaman psicosis, la cual sin duda acechaba a Ludwig. Pero no es loco quien lo quiere, tampoco un Ludwig Wittgenstein, pese a los pensamientos suicidas que lo asediaban, a su búsqueda incesante del goce místico y, en general,

---

38 Brian McGuinness, *Approaches to Wittgenstein* (Londres: Routledge, 2002), 59; Wittgenstein, *Tractatus*, 4.014.

39 Jacques Lacan, "La science et la vérité", en *Écrits*, Jacques Lacan, 855-77 (París: Seuil, 1966), 867-8.

40 Wittgenstein, *Tractatus*, 4.12; 4.121; 4.1212.

a su atormentada vida, todo lo cual —*Lacan dixit*— imprimía una indeclinable "ferocidad psicótica" a su discurso.[41]

Wittgenstein negó la posibilidad de alcanzar un lenguaje que diga su propia forma lógica, y el psicoanalista ha subrayado que toda tentativa metalenguajera es fallida desde el huevo, porque el material que emplea —el único disponible— es el de las lenguas naturales, siempre abiertas a múltiples significados, siempre "contaminadas" por el deseo de quien habla. No hay metalenguaje porque no hay formalización que pueda ser garante infalible de la verdad del discurso... salvo el discurso mismo, que fracasa ante el deseo y la voluntad de goce del sujeto. Lacan lo condensa en un rotundo aforismo: "no hay Otro del Otro".[42]

Pero ¿qué pasa si el paisaje que bosqueja la proposición no es fiel, si no "pinta" un estado real de cosas? Que es una falsa proposición pues no expone ninguna posibilidad factual auténtica, carece de sentido, es un falso pensamiento.[43] No es que sus componentes no posean significación, incluso con independencia de la proposición particular en la que se inscriben, sino que la proposición como tal es un sinsentido *(sinnlos)* porque no apunta a ningún objeto empírico o teóricamente construido y delimitado. En otros términos, aunque los símbolos que la componen puedan ser significativas, su combinación resulta en un absurdo (*unsinnig*),[44] tal vez en un delirio verbal, como el célebre constructo chomskiano *"Green ideas sleep furiously"* (Las ideas verdes duermen furiosamente): espléndido galimatías, gramaticalmente impecable. A pesar de que guardan la forma de una proposición y aparentemente dice algo sobre el mundo, tal conjunción de voces es solo un *blend of words*. Por el contrario, una proposición verdadera atesta la posibilidad de que los hechos de la realidad tengan una determinada configuración.

La disyunción que opera Wittgenstein entre "verdad" y "sentido" de la proposición se revela aquí fundamental. En última instancia, el "sentido" está del lado del sujeto y no del mundo; o mejor, está en lo que la proposición no puede decir, por ejemplo, el malestar de la existencia. En esta perspectiva restringida, el "sentido" no es materia semántica, no es indagación sobre las condiciones que hacen posible la significación, tampoco indagación sobre supuestos contenidos mentales. Verdad y sentido pertenecen a regímenes diferentes.

En contraste, la "verdad" para Wittgenstein se encuentra en lo que el lenguaje diseña respecto a la forma como los objetos están efectivamente combinados en la realidad; es decir, hay verdad en la medida en que el modelo discursivo corresponde a los objetos físicos del mundo. En el TLF, la verdad es asunto de formulación propositiva y hechos que se

41 Françoise Davoine, *La locura Wittgenstein*. CDMX: Edelp, 1991; Jacques Lacan, *Le Séminaire: L'envers de la psychanalyse (1969-1970),*Vol 17 (París: Seuil, 1991).
42 Jacques Lacan, *Le Séminaire: Le désir et son interprétation (1958-1959),* Vol. 6 (París: ALI, 1994).
43 Wittgenstein, *Tractatus*, 4.
44 Ibid., 4.4661.

corresponden. Precisamente, para deshacer esta idea, años más tarde, en diálogo con Frank Ramsey, Wittgenstein habría de abandonar toda teoría de la verdad como adecuación prevalente desde Aristóteles, y también el presupuesto de la verdad como verificación, por la cual saldamos alegremente problemas que son lógicos apuntando a objetos del mundo, que son empíricos: fuera de lugar, habría dicho nuestro filósofo. Ambas aproximaciones —la de correspondencia y la de verificación— no dicen nada y están viciadas de raíz porque recurren a entidades extralingüísticas para validarse, cuando el esfuerzo debería centrarse en analizar el valor lógico de lo que dice la proposición: en vez de mirar al soporte empírico (que puede bien estar ausente), debemos concentrarnos en ver la manera como trabaja el lenguaje. Nadie podrá impugnar, entonces, que "los no casados son solteros", aunque dicha oración no tenga referente empírico alguno.[45] De hecho, la actividad filosófica es conceptual, no empírica; no capta esencias, es procedimiento formal.

Recapitulando: el esfuerzo de Wittgenstein no estriba en formular una teoría de las condiciones/valores de verdad de la proposición, aunque lo haya intentado y desechado. Como Lacan también lo afirmó en *La chose freudienne* de 1955, Wittgenstein asumía que toda proposición presupone la verdad. Incluso cuando miente o es una notoria falsedad la verdad está en el horizonte de la proposición, respecto a la cual se sitúa. La búsqueda es, exactamente, determinar lo que se puede decir de manera razonable, que podría ser verdadero en la medida que se revele ser el caso, separándolo de aquello que es imperativo callar so pena de caer en charlatanería barata.

La "verdad" no es tema del *Tractatus*, sino lo que se queda fuera de las fronteras de lo que puede ser articulado y puesto en la proposición. No habría, en consecuencia, verdad redonda y objetiva por estar encastrada en lo indecible —que no inefable— de la experiencia mística y la ética estoica que Wittgenstein buscaba salvar a toda costa, aunque no mediante una prescripción normativa de "buen decir", sino desentrañando las reglas de lo que puede ser legítimamente dicho en oposición a aquello que es imposible de ser puesto en palabras: tal es, en última instancia, el propósito del *Tractatus*. El "segundo Wittgenstein" —quién sabe si por influencia de Gramsci por medio de Sraffa—[46] operó una vuelta de tuerca y vino a sostener que los usos del lenguaje no se limitan a formular proposiciones verdaderas o falsas, sino a generar una amplia variedad de "juegos de lenguaje" que constituyen en sí "formas de vida".

Afín a Wittgenstein, el psicoanálisis sostiene que la verdad no tiene un carácter "completo", pues es, a lo sumo, una insinuación, un decir a medias, que atañe a lo particular del

45 Mounce, *Introducción al* Tractatus, 23.

46 Amartya Sen, discípulo de Sraffa en Cambridge, lanza la hipótesis en un artículo de 2003. Ver Amartya Sen, "Sraffa, Wittgenstein, and Gramsci", *Journal of Economic Literature* (AEA), 41 (diciembre de 2003).

sujeto "deseante", sin que sea de utilidad para nadie más. No es "verdad" del yo o de la conciencia; escapa a la "jaula de hierro" del discurso racional y universalista. Es discurso del Otro —del inconsciente lenguajero— pero no constituye una prisión esférica, un "todo" sistemático, cerrado y consistente.

¿Hay lugar en la proposición para la poesía? ¿Sería fundado decir que esta carece de pensamiento? ¿O nos resistiremos junto a Badiou a que sea considerada apenas una "instancia verbal del silencio"?[47] Pensemos que, siendo arte, la poesía nos permite vislumbrar aquello que no se puede formalizar. Como toda experiencia estética, la poesía nos aproxima al *real* de ese supuesto goce Otro que sería el del artista, del místico y tal vez el de la mujer; no nos habla de un estado factual de cosas. Ciertamente, la poesía no es concebible sin los silencios que escanden la frase poética; tampoco la música es posible sin intervalos de silencio, pues, de lo contrario, solo sería un molesto ruido. El arte, como la ética, está fuera de lo decible.[48]

Tengamos presente que "proposiciones" rigurosas son las de las ciencias naturales, que dicen algo sobre un determinado *state of affairs* y pueden ser refutadas (y falseadas, siguiendo a Popper), aunque no puedan dar cuenta de lo trascendental, que es lo más importante: lo ético, la religión, el sentido de la existencia, aquello que se encuentra fuera de lo que es susceptible de ser puesto en palabras. Si la proposición transgrede este imperativo de decir solo lo que es factible de ser dicho, se torna palabrería insulsa, falsa proposición. La invitación de Wittgenstein llama a callar frente a lo inexpresable; su ética es de honestidad.[49]

Contra el argumento racionalista (e idealista), Wittgenstein afirma que no todo puede ser aprehendido por el lenguaje, lo cual equivaldría a decir que no toda la realidad es racional aunque, si algo es pensado con rigor, puede también ser parte de ella. Lo que no tiene ningún sentido es pensar el mundo como "totalidad", "holísticamente", etc; nada puede decirse en esos términos totalizadores.

En definitiva, aunque lo que se puede pensar auténticamente es también posible,[50] hay un resto que se queda fuera. Eso sería el "real" en términos de Lacan, que escapa al símbolo, pero insiste como "goce" en la carne del sujeto: el lenguaje no está completo, es no-todo, no

47 Badiou, *Wittgenstein's Antiphilosophy*, 109.

48 Jean Pierre Cometti, "Désensorceler l'art et le langage", *Wittgenstein, dossier* de *Le Magazine Littéraire* 352 (marzo de 1997): 49; Alain Badiou *A la recherche du réel perdu* (París: Fayard, 2015).

49 Moore refiere que Wittgenstein solía visitar a Russell en sus departamentos de Cambridge inmediatamente después de las conferencias sobre "Fundamentos de las matemáticas", a las que ambos asistían. En una ocasión Russell preguntó a su alumno, que caminaba abstraído y con pasos nervioso por el aposento: "¿Wittgenstein, está usted pensando en la lógica o en sus pecados?" "En ambos", fue su respuesta y de inmediato retornó a su estado de "agitado silencio". Durante toda su vida, Wittgenstein estuvo atravesado por sentimientos de culpa y pecado, de ética y mortificación. (Monk, *Ludwig Wittgenstein*, 63-4).

50 Wittgenstein, *Tractatus*, 3.02.

tiene medios para articular el "real"; "todo" no puede decirse. Wittgenstein lo hubiera admitido aunque, a diferencia de lo que él proponía, el psicoanálisis no se arredra ante aquello que se queda fuera del lenguaje sino que pretende inscribir bordes, aunque sean precarios, alrededor de tal resto, de modo que el sujeto consiga arreglárselas con su desventurada condición de ser-en-falta. También propone mitos, como el de Freud en *Tótem y tabú* (1912-1913), que inventa una explicación sobre un "origen" que está fuera de la racionalidad científica: el de la sociedad y sus instituciones.[51]

En el TLF, Wittgenstein argumenta que la realidad está constituida por determinadas configuraciones de hechos que son el caso y pueden ser captadas o soslayadas por la proposición. La suma de proposiciones (no de palabras sino de enunciados con sentido que dicen algo de la realidad) sienta la medida del tamaño del mundo y, específicamente, de "mi" mundo, pues sus fronteras son las de "mi" lenguaje. En otras palabras: "'el' mundo y 'mi' mundo son la misma cosa".[52]

Pero ¿es el de Wittgenstein un planteamiento solipsista acerca de un supuesto "lenguaje privado" que solo yo entiendo, que me confina a un mundo del cual yo soy su único habitante, tal vez su prisionero? Ni mucho menos. Es constatar que, sin el lenguaje, no hay nada que tenga significado; tampoco pensamientos, que no son sino retratos lógicos —correctos o incorrectos— de los hechos del mundo. No hay realidad innominada; para el sujeto, el lenguaje es insuperable. No hay manera de atravesar sus lindes sin precipitarse en la locura o en el éxtasis místico, que es variación del tema.[53]

***

Wittgenstein reserva algunas de sus ideas más demoledoras para la filosofía "académica", a la que asimila a una enfermedad, aunque tiene remedio... a condición de salir de ella. Plagada de frases pomposas y sin sentido que deberían ser proscritas, de inaceptable verbalismo, de enunciados ociosos que no dicen nada, la filosofía ganaría esforzándose por clarificar lo que dice, evitando el malentendido. Aunque aparenta lo contrario, la filosofía está vacía de pensamientos pues sus elucubraciones no brindan ninguna imagen de un estado de cosas, son pura oralidad girando en falso. Para encontrar su cura, debería concentrarse en marcar la línea entre lo que es posible de ser dicho con pleno sentido y aquello que no admite *bavardage*; por ejemplo, la espiritualidad religiosa, instilada en Wittgenstein por la lectura de los Evangelios y las obras de Tolstoy y Dostoievsky. Es pretencioso e inaceptable que la filosofía especulativa imite en su discurso la forma de las proposiciones aunque en sustancia no

51 Es claro que la ciencia se ocupa de causas, no de orígenes, que son siempre míticos.
52 Monk, *Ludwig Wittgenstein*, 144.
53 Pierre Hadot, *Wittgenstein y los límites del lenguaje* (Barcelona: Pre-Textos, 2007).

diga nada; pero si adopta el cambio de perspectiva que Wittgenstein propone, entonces será capaz de cambiarlo todo y no conformarse con dejar las cosas tal cual están.[54]

El programa de "purga" filosófica mediante el análisis de la proposición y la crítica del lenguaje que Wittgenstein recomendaba en el *Tractatus* entusiasmaron de inmediato a los Schlick, Waismann, Carnap, Neurath y otros lógicos y matemáticos del Círculo de Viena, que pretendían desembarazar la filosofía de las enunciados metafísicos que la preñaban, acercándola al paradigma de las ciencias positivas.[55] Se produjeron intensos contactos de los miembros del Círculo con Wittgenstein, sobre todo entre 1924 y 1929, cuando este decidió regresar a Inglaterra desde su refugio rural austriaco, en donde se desempeñaba —con muy mala fortuna, por cierto— como maestro de matemáticas en una escuela elemental. Wittgenstein no se identificó con el *Wiener Kreis* tanto como sus miembros lo habrían querido; prefirió seguir su camino.[56]

Pero, al calor de los intercambios, reafirmó su criterio de que las "verdades necesarias" de la lógica y de su retoño, las matemáticas, no son sino tautologías: sus conclusiones, al estar comprendidas en las premisas, no dicen nada. Señaló, no obstante, que la lógica es trascendental y a priori, pues ningún hecho del mundo puede contradecir sus leyes (¡tampoco Dios!) que solo requieren de la intuición y el entendimiento para ser establecidas.[57] Pensar algo ilógico es imposible, decía; disfrazar pensamientos absurdos con seudológica es lo que ha hecho la filosofía a lo largo de buena parte de su historia.

Siendo que los aforismos del *Tractatus* no pueden descomponerse de modo tal que nos libren objetos simples, Wittgenstein consideró que los pensamientos expuestos en su libro eran sinsentidos a ser tomados como peldaños de una escalera que, llegado el momento, había que echar a un lado.[58]

3. El mundo, desgraciadamente, es real...

En 2001, la venerable Sorbonne de París (París V, René Descartes), se vio envuelta en un escándalo inusual para un centro de estudios de tal alcurnia conservadora. El día 7 de abril, los integrantes del comité doctoral presidido por el profesor Michel Maffesoli, recibieron a Germaine Hanselmann (también conocida como Elizabeth Teissier) para la sustentación de su voluminosa tesis doctoral (900 páginas) intitulada "La situation épistémologique de l'astrologie

54 Monk, *Ludwig Wittgenstein*, 533.
55 Stadler, *El Círculo de Viena*.
56 Christian Delacampagne, "Histoire d'un renoncement", *Wittgenstein*, *dossier* de *Le Magazine Littéraire* 352 (marzo de 1997).
57 McGuinness, *Approaches to Wittgenstein*, 57.
58 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.54.

à travers l'ambivalence fascination/rejet dans les sociétés postmodernes", es decir "La situación epistemológica de la astrología a través de la ambivalencia fascinación/rechazo en las sociedades posmodernas", que no es poca cosa. Al final de la ceremonia académica, la muy mediática Hanselmann/Teissier, conductora de programas de televisión sobre astrología y, en su tiempo, "consejera astral" del presidente François Mitterand, fue investida como doctor en sociología.

Incuestionablemente, Germaine Hanselmann tenía el derecho de querer ser doctora y sustentar una tesis. Hasta podría haber abordado su tema favorito dándole un cariz tecnocrático investigando, por ejemplo, el consumo ponderado de comida chatarra de las personas de entre 30 y 45 años que miran programas astrológicos en la TV. Pero no, su tesis "epistemológica" se planteaba como defensa e ilustración del estatuto de "ciencia humana" de la astrología, poniendo en primer plano las "pruebas irrefutables" de la influencia de los astros sobre el destino de los hombres y mujeres "que pueblan este singular universo".

Desde todos los ámbitos de la universidad francesa, se levantaron voces de protesta ante tamaña superchería disfrazada de tesis doctoral.[59] Se recogieron firmas y se impugnó la atribución del doctorado a Haselmann/Teissier. No faltó quien denunciara la filiación de Michel Mafessoli, director del comité doctoral, y de Serge Moscovici, director de la tesis de marras, con corrientes identificadas con los Cultural Studies anglosajones, acusados de ser los partidarios a ultranza del "todo vale" en el nombre de lo que se tilda "políticamente correcto". Para los "estudios culturales", la ciencia es solo otra "narrativa" más, sin privilegio de ningún tipo sobre aquellos discursos que invocan los astros, el género, la identidad, las vivencias y sentidos compartidos, además de muchas otras "construcciones sociales", como se las teoriza a partir del libro seminal de Peter Berger y Thomas Lukmann (1967).[60] Si la mención a la cultura es aquí constante, lo que se entiende por cultura está invariablemente impregnado de un "culturalismo" bastante empobrecedor del término, v. g. el entendimiento de Clifford Geertz (1973) de la cultura como "repertorio" y "significaciones compartidas".[61] El recurso a la idea de poder y sus relaciones complementa el juego de nociones borrosas y relativistas que sostienen esta tendencia.[62] Previsiblemente, toda exigencia de rigor teórico es tomada con suspicacia al considerársela "patriarcal", "neocolonial" o simple "prejuicio occidental"; desvirtuando a

59 Alain Touraine, "De quoi Elizabeth Teissier est-elle coupable?", *Le Monde*, 22 de mayo de 2001.

60 Peter Berger y Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality* (Nueva York: Anchor Books, 1967). El desmontaje de muchos "construccionismos sociales" aparecidos en los últimos tiempos lo hace el epistemólogo Ian Hacking. Ver Ian Hacking, *The Social Construction of What?* (Boston: Harvard University Press, 2000).

61 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973).

62 Fredric Jameson y Slavoj Zizek, *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires: Paidos, 1998).

Derrida, se llega incluso a denunciar al "falo-logo-centrismo" que encerraría el pensamiento conceptual.

El escándalo de Teissier y su tesis es significativo desde más de un punto de vista. En ciertas prácticas de las ciencias sociales contemporáneas la *doxa* y el comentario casual de los "analistas mediáticos" parecen haber desplazado al razonamiento analítico, no digamos al pensamiento científico como pensamiento protocolizado y contrastado, apoyado en pruebas lógicas y con frecuencia empíricas. Cada vez más, el periodismo de sucesos, con su manera característica de acometer sus tópicos, desplaza a la investigación sistemática. Sociólogos, politólogos, antropólogos, historiadores, economistas, participan más y más de la "sociedad del espectáculo", aunque al precio de la trivialización de las "opiniones" que brindan, que son de sentido común en el mejor de los casos. Este modo de tratar "asuntos" sociales de ninguna manera constituye un abordaje de objetos teóricos producidos sobre la base de conceptos cuidadosamente construidos (como lo prescribía Canguilhem en 1976),[63] pero se valida públicamente por el "efectismo" mediático que acarrea. La "explicación" somera que ofrecen es suficiente; el acercamiento impresionista a los "hechos" es lo que se impone.

La disertación de Teissier abunda en referencias a planetas, estrellas, órbitas, etc., términos que aparentemente son los mismos que constituyen la Astronomía como disciplina científica. Sus planteos tienen la empaquetadura de proposiciones científicas, pero no lo son; a lo sumo son usos analógicos de los términos de las ciencias. Dicho con el Wittgenstein tardío, los elementos que construyen ambos discursos guardan entre sí un "aire de familia", pero pertenecen a distintos "juegos de lenguaje": su función en Teissier es apuntalar una superstición, no una explicación científica. La astróloga Teissier posee "palabras", pero no "conceptos".[64]

Pero ¿qué decir de teorías arraigadas en las ciencias sociales como aquellas relativas al "carisma", término que Weber introdujo en Economía y Sociedad?[65] Los adeptos positivistas de Wittgenstein habrían desechado de plano tal noción considerándola "metafísica", pues refiere a un atributo "mágico", "religioso", "sobrenatural", del cual estaría dotado quien posee el

63 Georges Canguilhem, *El conocimiento de la vida* (Barcelona: Anagrama, 1976).

64 Quentin Skinner, "Language and Political Change", en *Political Innovation and Conceptual Change*, edit. Terence Ball, James Farr y Russell L. Hanson, (Cambridge, MASS: Cambridge University Press, 1989); Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, edición revisada (Nueva York: Oxford University Press, 1983).
Con un éxito académico que va de Coimbra a Quito, el sociólogo portugués Boaventura da Sousa Santos ha propuesto una "epistemología del sur" (2009) que parece estar en consonancia epistémica con el planteamiento de una "ciencia proletaria" contrapuesta a una "ciencia burguesa", que el farsante de la biología Trofim Lysenko, aupado por *tovarich* Stalin durante los años 30 y 40 del siglo pasado, elevó a la categoría de "ciencia" oficial de la URSS. Sobre este capítulo cimero en la historia de las estafas "científicas" ver el clásico de Dominique Lecourt, *Proletarian Science* (Londres: NLB, 1977).

65 Weber, *Economy and Society*, 1: IV "La autoridad carismática"; 2: XIV "El carisma y sus transformaciones".

"carisma". Esta suerte de "rara cualidad", "influencia hipnótica", "magnetismo personal", se infiere en candidatos que ganan elecciones, en personas con éxito social y en ¨líderes", incluso Hitler, según lo sostienen los historiadores británicos Kershaw[66] y Rees[67]. Pero recurrir al enigmático "carisma" para explicar el fenómeno hitleriano o cualquier otro fenómeno político ¿no es en cierta forma abandonar el imperativo epistemológico acuñado por Durkheim de analizar lo social por lo social y, por extensión, lo político por lo político?[68]

Weber llevó su elaboración el punto de elevar el "carisma" a una forma legítima de dominación diferenciada de las formas legales (fundamentadas en leyes y normas jurídicas formales) y tradicionales (basadas en valores y costumbres).[69] Pero, en suma, la noción de "carisma" no alude sino a una cualidad misteriosa que se colige en dirigentes políticos y religiosos, por la cual hacen adeptos y movilizan seguidores. Freud, en *Psicología de masas y análisis del yo* (1921), propuso una explicación más cabal del fenómeno de la adhesión política mediante su teoría de las "identificaciones"; Lacan, por su parte, teorizó el *Estadio del espejo* (1949) como organizador del "registro imaginario" de la estructura del sujeto, que es matriz de las identificaciones alienantes en la que este se precipita en tanto "yo".

No sorprende que la noción evanescente de "carisma" calce perfectamente con las muchas aproximaciones que se han hecho al tema del "populismo", desde los trabajos pioneros de Gino Germani hasta Laclau. ¿Pero de qué se está hablando cuando se habla del "populismo"? ¿De un esperpento político? ¿De un calificativo que sirve solo para denostar a aquellos a quienes se les endilga? ¿El término no es en definitiva un mero comodín, como el *joker* de la baraja? Pese a la profusión de acercamientos al tema, nadie ha dado con una definición que no conduzca de inmediato a un callejón sin salida. De hecho, si la extensión del término es amplísima, su intensión tiende a ser nula.[70] Para evitar esa aporía, la estrategia que adopta Laclau, por ejemplo, es poco recomendable: huir hacia adelante negándose a dar ninguna definición diacrítica que siente fronteras en el objeto que trata. En su lugar, propone una lógica discursiva de equivalencias y diferencias... que resulta aplicable a cualquier fenómeno político y

66 Ian Kershaw, *Hitler* (Londres: Penguin, 2009).

67 Laurence Rees, *Hitler's Charisma* (Nueva York: Pantheon Books, 2012).

68 Con pertinencia, Calhoun y Wieviorka se preguntan, en su "Manifiesto por las Ciencias Sociales", cómo evitar "la hiperespecialización y su corolario, el parloteo metafísico o ideológico" en las ciencias sociales (Craig Calhoun y Michel Wieviorka, "Manifiesto por las Ciencias Sociales", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 58 n.º 217 (enero-abril, 2013): 29-59).

69 Weber, *Economy and Society*.

70 Corrige Obama a Peña Nieto: Trump es un xenófobo, no un trivial "populista". También lo es Nigel Farrage, uno de los líderes del "Brexit" de Inglaterra. Si el populismo encubre fascismos, xenofobia, antisemitismo, entonces estamos ante asuntos más serios que el de líderes que le dicen a sus partidarios lo que quieren oír.

no solo a los que nombra "populismo".[71] Al final, "erramos oscuros bajo la solitaria noche por entre las sombras".

Con Wittgenstein, diríamos: "Para una respuesta que no se puede expresar pregunta tampoco puede expresarse [...]. Si se puede plantear una cuestión también se puede responder" ~~(TLF: 6.5).[72] Talvez el populism~~o no es sino un falso problema, de ahí que no tenga definición posible.

Da Capo

Las disciplinas sociales elaboran conjeturas que proponen imágenes de cómo es la realidad social. Sin embargo, sus explicaciones deberían ceñirse a aquello que puede ser dicho con sentido, evitando incurrir en discursos aproximativos que no siempre proveen pinturas claras del objeto que tratan. Esto sucede, con frecuencia, porque el trabajo teórico-conceptual que realizan es insuficiente, cuando no es desechado por completo por la falsa creencia de que la "realidad objetiva" habla por sí sola y basta con describirla mediante estadísticas. Suele asumirse de manera equivocada que los "problemas sociales" son hechos que están fuera del lenguaje, aunque es evidente que estos cobran significación y se vuelven positivos al revestirse de discurso. Solo desde una fenomenología *naïf* se pueden considerar los hechos sociales como "objetos de la realidad" dados por sí mismo. De eso no se trata en ciencias sociales, sino de objetos teóricos discursivamente construidos, sujetos a historicidad y que, por lo tanto, no denotan esencias inmutables.

No hay objetividad social que no sea el efecto de una investidura simbólica; no existe nada como una realidad desnuda de palabras. Un "estado de cosas" social es siempre la trama de representaciones y discursos anudados a un "real" que está del lado de lo que es mejor callar porque no puede decirse.

71 Ernesto Laclau, *La razón populista* (CDMX: FCE, 2006).
72 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.5.

4. Bibliografía

Álvarez, Margarita. "Crónica: Reseña de la conferencia de Jacques-Alain Miller al final del X congreso de la AMP". AMP Blog, 4 de mayo de 2016. http://ampblog2006.blogspot.com/2016/05/cronica-resena-de-la-conferencia-de.html.

Ayer, Alfred Jules. *Wittgenstein*. Barcelona: Crítica, 1986.

Badiou, Alain. *Wittgenstein's Antiphilosophy*. Londres: Verso, 2011.

———. *A la recherche du réel perdu*. París: Fayard, 2015.

Berger, Peter, y Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality*. Nueva York: Anchor Books, 1967.

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein: La rime et la raison*. París: Editions de Minuit, 1973.

Braunstein, Néstor. "El atizador de Wittgenstein y el agalma de Sócrates a Lacan". *En La memoria, la inventora, Néstor Braunstein*. CDMX: Siglo XXI, 2008.

Calhoun, Craig, y Michel Wieviorka. "Manifiesto por las Ciencias Sociales". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 58,* 217 (enero-abril, 2013): 29-59.

Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza, 2009.

Canguilhem, Georges. *El conocimiento de la vida*. Barcelona, España: Anagrama, 1976.

Cometti, Jean Pierre. "Désensorceler l'art et le langage". *Wittgenstein, dossier de Le Magazine Littéraire 352* (marzo de 1997).

Davoine, Françoise. *La locura Wittgenstein*. CDMX: Edelp, 1991.

Delacampagne, Christian. "Histoire d'un renoncement". *Wittgenstein, dossier de Le Magazine Littéraire 352* (marzo de 1997).

Edmonds, David, y John Eidinow. *Wittgenstein's Poker*. Nueva York: Harper Collins, 2001.

Foucault, Michel. "Securité, Territoire, Population (1977-1978)". En *Curso del Collège de France, Michel Foucault, rango de páginas*. París: Seuil, 2004.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973.

Gellner, Ernest. Words and Things: a critical account of linguistic philosophy and a study in ideology. Boston: Bacon Press, 1959.

Glock, Hans-Johann, ed. *A Wittgenstein Dictionary.* Oxford: Blackwell, 1997.

Hacking, Ian. *The Social Construction of What?* Boston: Harvard University Press, 2000.

Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Barcelona: Pre-Textos, 2007.

Jameson, Fredric, y Slavoj Zizek. *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo.* Buenos Aires: Paidos, 1998.

Janik, Allan, y Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna.* Nueva York: Touchstone, 1973.

Jarman, Derek. *Wittgenstein.* Reino Unido: BFI Production, 1993. Película.

Kandel, Eric R. *The Age of Insight*. Nueva York: Random House, 2012.

Kerr, Philip. *Una investigación filosófica*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Kershaw, Ian. *Hitler*. Londres: Penguin, 2009.
Lacan, Jacques. "La science et la vérité". En *Écrits*, Jacques Lacan, 855-77. París: Seuil, 1966.
———. *Le Séminaire: L'envers de la psychanalyse* (1969-1970).Vol 17. París: Seuil, 1991.
———. *Le Séminaire: Le désir et son interprétation* (1958-1959). Vol. 6. París: ALI, 1994.
Laclau, Ernesto. *La razón populista*. CDMX: FCE, 2006.
Lecourt, Dominique. *Proletarian Science*. Londres: NLB, 1977.
Magee, Bryan. "Wittgenstein: Dialogue with John Searle". En *The Great Philosophers*, editado por Bryan Magee. Londres: BBC Books, 1987.
Malo González, Hernán. *Pensamiento filosófico*. Quito: CEN, 1989.
Marchart, Oliver. *Post-foundational Political Thought: Political Difference in Nacy, Lefort, Badiou and Laclau.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
McGuinness, Brian. *Approaches to Wittgenstein*. Londres: Routledge, 2002.
Monk, Ray. *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nueva York: Penguin, 1990.
Morris, Michael. Routledge Philosophy GuideBook to Wittgenstein and the Tractatus. Londres: Routledge, 2008.
Mounce, Howard. *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*. Madrid: Tecnos, 1983.
Mouffe, Chantal. "Wittgenstein, Political Theory and Democracy". En *The Democratic Paradox*, Chantal Mouffe, rango de páginas. Londres: Verso, 2000.
Mundle, Clement. *Una crítica de la filosofía lingüística*. CDMX: FCE, 1975.
Naim, Moisés. *El fin del poder*. Barcelona: Debate, 2014.
Pitkin, Hanna. *Wittgenstein and Justice: On the Significance of Ludwig Wittgenstein for Social and Political Thought*. Berkeley: University of California Press, 1972.
Popper, Karl. *Unended Quest*. Londres: Routledge, 2002.
Rees, Laurence. *Hitler's Charisma*. Nueva York: Pantheon Books, 2012.
Rorty, Richard. "Keeping Philosophy Pure: An Essay on Wittgenstein". En *Consequences of pragmatism*, Richard Rorty, rango de páginas. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Nueva York: Random House, 1981.
Sen, Amartya. "Sraffa, Wittgenstein, and Gramsci". *Journal of Economic Literature* (AEA), 41 (diciembre de 2003).
Skinner, Quentin. "Language and Political Change". *En Political Innovation and Conceptual Change*, editado por Terence Ball, James Farr y Russell L. Hanson, rango de páginas. Cambridge, MASS: Cambridge University Press, 1989.
Stadler, Friedrich. *El Círculo de Viena: Empirismo lógico, ciencia, cultura y política.* Santiago (CHL): FCE, 2011.
Touraine, Alain. "De quoi Elizabeth Teissier est-elle coupable?". *Le Monde*, 22 de mayo de 2001.
Weber, Max. *Economy and Society*, vol. 1 y 2. Berkeley: UCP, 1978.
Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, edición revisada. Nueva York: Oxford University Press, 1983.
Winch, Peter. *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, 2.a ed. Londres: Routledge, 1990.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducido por David Pears y Brian McGuinness. Londres: Routledge, 1974.
Zweig, Stefan. *El mundo de ayer: Memorias de un europeo*, 21.a ed. Barcelona: El Acantilado, 2001.

URU
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

Comunicación e identidades del baile

Un breve acercamiento a la etnografía de la salsa en una salsoteca de Quito

Gabriela Paz

pazitavida@gmail.com

Resumen

El presente trabajo indaga sobre la salsa en su dimensión sociocultural y como práctica performática. Explora el baile de salsa como construcción de sentidos en Quito, y la actuación de los sujetos que la practican y que llegan a componer una comunidad que se autoidentifica como "salseros". Aborda además, desde un ejercicio etnográfico, la experiencia social del bailar salsa en un espacio específico y, por esta vía, identifica las diversas formas de comunicación que inciden sobre la construcción de la identidad y que son el fundamento del mundo simbólico de sus practicantes.

Palabras clave: etnografía, salsa, baile, estéticas, *performance*, cuerpo, identidades

Abstract

This article explores salsa in its sociocultural dimension and as performative practice. It explores salsa dancing as a construction of senses in Quito, and the performance of the subjects who practice it and who come to compose a community that identifies itself as "salseros". Besides, from an ethnographic exercise, the social experience of salsa dancing in a specific space and, identifies the different forms of communication that affect the construction of identity and that are the foundation of the symbolic world of its practitioners.

Keywords: ethnography, salsa, dance, aesthetics, performance, body, identities

1. Introducción

Este trabajo es un esfuerzo por aportar a la práctica etnográfica, es decir, realizar un registro de observación y profundidad de un entorno, como objeto de estudio, que se observa con fines investigativos. La etnografía es una puerta de entrada hacia la comprensión de la alteridad y el descubrimiento de lo distinto, es un registro de flujos de la vida diaria. Jesús Galindo Cáceres sostiene que "la etnografía tiene una vocación del otro, lo busca, lo sigue, lo contempla."[1] La presente etnografía examina, desde los Estudios Culturales (y de ciudad), algunos aspectos sobre lo que significa "vivir la urbe" y su significación social, es decir, desde quienes habitan la ciudad nocturna, sus ritos, ritmos, espacios de encuentro y socialidad.

Este estudio indaga el fenómeno cultural de las diferentes expresiones contemporáneas de la salsa en Quito. Así, tiene como meta acercarse al ocio y al entretenimiento, y a esas otras formas de apropiación y de construcción de lo urbano: la "farra" y ciertas formas de divertimento colectivo. Dado que la investigación es etnográfica, se trata de aproximarse a los análisis de las prácticas corporales/musicales que son traducidas como "baile" y de pensar la comunicación.

Se desea aprehender las lógicas estructurales y dinámicas procesuales referidas a la corporalidad de quienes bailan y de quienes escuchan salsa. Dentro de la corporalidad, hay algo que se llama "sonoridad musical", actuada como una práctica de escucha que acompaña al ritmo o que puede devenir en una práctica de "corporalidad en movimiento", la cual cuenta con reglas propias.

Se hace un breve acercamiento sobre la descripción de los rituales de la salsa, en el espacio escogido desde una aproximación basada en la teoría del *performance* que aborda igualmente a las estéticas y los procesos de identificación y de construcción identitaria desde el cuerpo en escena, es decir, desde la representación y cómo se presentan los cuerpos en movimiento. En este mismo sentido, se aborda las dimensiones estéticas presentes en las formas que se recrean en las prácticas salseras y cómo, a partir de estas, se producen las identificaciones colectivas y los rasgos de comunalidad entre los participantes. Esta investigación está

---

[1] Jesús Galindo Cáceres, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (CDMX: Addison Wesley Longman, 1998), 347.

enriquecida con relatos de algunos de los actores del lugar que se observa como DJ, melómanos, bailarines, músicos e intérpretes.

2. El baile como *performance*

El presente trabajo tiene como fin acercarse a la representación corporal mediante el baile, dentro de un contexto específico como es Salsoteca Lavoe, y a las diferentes formas de construcción de la subjetividad en escena desde tres dimensiones principales: las performativas, las estéticas y las identitarias.

Para esto, es necesario hacer una aproximación al *performance* entendido como puesta en escena como un espectáculo (representación en el sentido de realización). Y, a su vez, a la representación como la construcción lúdico-ritual de la corporalidad en escena, que asimismo comprende un mundo lleno de significados y sentidos. Dentro de este contexto, se puede considerar el baile como *performance*, como acciones que dotan de sentido a esta práctica.

Este abordaje conceptual proviene de los llamados estudios de la representación, también conocidos en su versión anglosajona como "estudios de *performance*". La categoría de representación hace referencia a la reflexión político-cultural de Stuart Hall, desde un punto de vista semiótico. Para la aproximación al performance se tomará en cuenta las teorizaciones de Érika Fischer-Lichte[2] y de Richard Schechner[3] que marcan un sentido teatral o dramatúrgico, y lo delimitan desde la interacción escénica. En ambos casos, y de una manera complementaria, el objetivo es dar cuenta de las prácticas salseras como "acciones con significación" y así acercarnos a los procesos de construcción identitaria de sus actores.

Respecto a la "representación", Stuart Hall precisa la noción de reconocimiento: "[E]s el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo 'real' de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios".[4] Enfatiza que se trata de

2 ÉrikaFischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2011).
3 RichardSchechner, *Performance Theory* (Londres: Routledge, 2004).
4 Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Londres: Sage Publications, 1997). Se cita la traducción de Elías Sevilla Casas en versión electrónica. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31

simbolizar algo, es decir, dotar de sentido a los conceptos mediante el lenguaje y sus prácticas.

Para Hall, en la sociedad, el sistema de representación consiste en la conexión significante de los sentidos del lenguaje y la cultura; se trata de "decir algo con sentido",[5] lo que se expresa permanente y cotidianamente en la vida social de los individuos. Son formas de decir y expresar, de comunicarse y que los otros lo entiendan sin que ese sentido se pierda. Lo que aquí interesa es explicar cómo se interpreta el mundo desde la representación, ya sea esta individual o colectiva, y dentro del escenario o lugar, objeto de estudio. Dado que esta investigación gira en torno a la dimensión comunicacional, política y cultural de ciertas prácticas de baile que a su vez implican una desbordada actividad estético-placentera, lúdico-ritual, se hará referencia a la comunicación como interacción a la vez que como proceso y cómo esto tiene que ver con lo representacional, es decir, con lo simbólico.

> Cada uno de nosotros entiende e interpreta el mundo de una manera única e individual. Sin embargo, somos capaces de comunicarnos porque compartimos de manera amplia los mismos mapas conceptuales y porque interpretamos el mundo, o le damos sentido, aproximadamente de la misma manera. Esto es lo que de hecho entendemos cuando decimos que "pertenecemos a la misma cultura". Porque interpretamos el mundo de manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida y de sentidos, y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente.[6]

Para Hall, las prácticas de representación se anclan en los procesos de construcción del sentido (desde el sonido, la palabra, las imágenes, objetos y acciones que funcionen como signo) y mediante el lenguaje o "lenguajes". La representación corporal adopta la forma de baile y se torna constitutiva de un sistema de representación que, en este caso, se puede comprender como un performance lúdico. Hall explica que "somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. El sentido es construido por el sistema de representación y fijado por un

5 Ibíd., 2
6 Ibíd., 5.

código, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje".[7]

De su parte, Érika Fischer-Lichte plantea la actuación escénica como el lugar para pensar la comunicación, con lo cual se puede entender desde otra perspectiva al "humano-actor" para explicar lo que ocurre en la representación. El término "re-presentación" remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos.[8]

Por otro lado, la representación implica siempre una accionalidad social dotada de materialidad y formas concretas, en la cual coexisten elementos como la sonoridad, el espacio y la expresividad corporal que se integra dentro de un solo contexto. Un *performance* alude a una "puesta en escena" y así, en este lugar teatral, se detonan acciones dramatúrgicas de carácter teatral. La vida cotidiana de las personas expresa siempre una continuidad de "quehaceres" y actuaciones, las cuales se escenifican en un espacio y en un tiempo determinado, producidos y contextualizados socialmente.

En este sentido, Richard Schechner sostiene que, si bien casi cualquier situación social puede ser estudiada como representación, los rituales, los roles y los juegos de la vida cotidiana son fenómenos socioculturales muy importantes en cada contexto social y cultural, pues posibilitan diferentes interpretaciones sociales de gran peso. La cotidianidad trata de acciones y movimientos que se repiten, pero que, por su carácter polisémico, producen cada vez significaciones distintas. Pese a ser actos repetitivos, son estéticas distintas y así esta constante reproducción de movimientos y actuaciones puede estar cargada de significaciones rutinarias entre los actores. Schechner plantea que: "La vida cotidiana está construida por repeticiones. [...] cada acción, desde la más pequeña hasta la más englobante, está hecha de conductas realizadas dos veces. Honrar lo ordinario es darse cuenta de cuán

7 Ibíd., 7.
8 Fischer-Lichte,*Estética de lo performativo*, 17.

ritualística es la vida diaria, y a qué grado la vida cotidiana está construida por repeticiones"[9].

El baile es un acto no solo gozoso, sino de repeticiones reiteradas, se repiten las canciones, se repiten los pasos, las parejas: "Me gusta bailar con Billy 'agua que va a caer', de Tromboranga. Sin importar cuántas veces la pongan, siempre voy a bailar con él esa canción".[10]

Acciones y comportamientos en escena: eso es la representación. En este caso, desde el baile, cada canción puede tener los mismos actores o los mismos movimientos, pero producen sentidos distintos en el ámbito subjetivo e intersubjetivo. Es importante señalar que ciertas representaciones de corte teatral son instantáneas y breves, por ese motivo parecen siempre sorprendernos. Érica Fischer-Lichte afirma que "la fugacidad de las realizaciones escénicas no es un artefacto material fijable ni transmisible, sino que son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse. La realización escénica se pierde al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica.[11] Prueba de ello es que la entrevistada anónima siente diferente cada vez que baila con la misma persona (Billy), cada ocasión es única e irrepetible aunque la canción, el lugar y el bailarín sean los mismos siempre.

Otra característica de estas acciones performáticas es que algunas tienen un efecto conativo: pueden actuar como prácticas de expresión ante los demás y de entretenimiento con ellos, por lo que actúan como formas de darse a conocer, de re-conocer y de sentir placer. De acuerdo al contexto, existe una combinación entre el propósito expresivo de la representación, tal como "hacer alarde" de habilidades corporales, a la vez que pasar el tiempo placenteramente. En el caso aquí analizado, la representación es sobre todo, aunque no exclusivamente, entretenimiento.[12]

> Mi experiencia en la salsa y en el baile me dice que no importa en gran medida si la pareja sabe bailar o si sabe todos los pasos, porque, en la salsoteca, nadie está en competencia; en realidad, lo que a mí me importa,

9 Richard Schechner, *Estudios de la representación: una introducción* (México, Fondo de Cultura Económica, 2012), 60.
10 Anónima (la entrevistada pidió reservar su identidad), entrevista realizada el 10 de junio de 2015.
11 Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 155-6.
12 Schechner, *Estudios de la representación*, 137.

> cuando bailo e invito a bailar, es que ese baile sea de goce, de disfrute, para mí el mejor paso de baile en la salsa es la sonrisa, siempre les digo "solo goce".[13]

"La interacción de los cuerpos y el movimiento en el espacio ponen en escena códigos, sensibilidades y gestos que conforman un lenguaje con el cual el cuerpo también habla".[14]Dada la brevedad de los encuentros durante el baile, se dirá, entonces, que son sensaciones fugaces, entendidas como la base de esta "otra" forma de comunicación, la comunicación entre los cuerpos.

Por su parte, la música cumple doble función: por un lado, alude a un mundo simbólico (como música de fondo), y a la vez, es la que marca los movimientos corporales, es decir, es la pauta de los comportamientos sociales.

En este contexto cultural, el baile significa tanto más placer cuanto más conlleva un efecto estético intensificado. Zandra Pedraza manifiesta que el placer "es el móvil de las acciones humanas, es el goce sensorial, equivalente al goce carnal". Para esto hace referencia a las "hiperestesias" o "sentividad" como el "anhelo de sensaciones intensas, instantes extáticos, arrebatos y espasmos sensoriales, organizadas por medio del refinamiento de percepciones".[15] El baile eleva el nivel de adrenalina, el cuerpo queda excitado; es decir, abarca niveles perceptivos, sensoriales, táctiles, auditivos, de movimientos, visuales y aquí es pertinente mencionar que existe una dimensión hiperestésica en el baile.

Al respecto, Pedraza asegura que:

> La experiencia de sentir corporalmente la vida y la certeza de que el bienestar consiste en buena parte en preparar y perfeccionar la capacidad sensorial —en educar los sentidos— para captar la mayor cantidad de estímulos, diferenciarlos en sus más detalladas minucias, hacerlo con mayor intensidad que nos sea dado experimentar, la autocomplacencia en la sensitividad, la entrega total a ese mundo interno... el cuerpo moderno se explaya a gusto en estas dimensiones.[16]

---

13 Diego Vega, entrevista realizada el 7 de junio de 2013.
14 Schechner, *Estudios de la representación*, 125.
15 Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: Visiones del cuerpo y de la felicidad* (Bogotá: Universidad de los Andes, 1999), 274.
16 Ibíd., 271.

Para Pedraza, los sentidos confluyen en el campo de la corporalidad, que a su vez están ancladas en las percepciones y las construcciones estéticas, las cuales se deben leer como un solo conjunto. Cuando se baila, se establece un campo de interacción con el otro, el primer encuentro es físico, es muy del cuerpo y, después, se establece un vínculo en el campo de lo simbólico, se establece una conexión. En este sentido, David Le Breton asegura que el tacto viene a jugar un papel protagónico, pues es desde donde se marca las pautas del sentido de esa conexión durante el baile. "El tacto es el sentido inicial del encuentro. Se tiene el sentido del tacto, se sienten las cosas gracias a una sensibilidad a flor de piel".[17]

El hecho de "sentir" el baile remite simultáneamente a la percepción táctil y a la esfera de los sentimientos, incluso el divertimento.[18]El cuerpo es lugar de goces, recipiente sensorial y emotivo. Se trata de una apropiación corporal en relación de alteridad, es decir, existe un nivel de apropiación del cuerpo del "otro". Manuel Delgado, desarrolla aún más el planteamiento de sobre el cuerpo y la "apropiación"en el sentido que "el cuerpo amante no coloniza ni invade el cuerpo amado, sino que se apropia de él, en tanto que obtiene de él sensaciones que devuelve".[19] Esta analogía en cuanto al cuerpo se puede reflejar también en el campo del baile cuando se escoge una pareja para bailar.

Alejandro Ulloa sostiene que el baile es un acontecimiento efímero dentro de un mar de flujos, movilidades y fugacidades; un "sentir" que, en la salsa, "dura lo que dura una canción". Salsoteca Lavoe es un lugar donde la música marca las pautas que direccionan conductas predeterminadas de estos cuerpos, es un espacio de construcción de sentidos, de lenguajes, de comunicación.

Según Ulloa, el baile, como un lenguaje corporal, no necesita de la oralidad; y se trata fundamentalmente de un lenguaje entre "cuerpos que hablan" y, como en todo diálogo, se sigue un modelo conversacional, de turnos y secuencias, acciones que conforman códigos que materializan el performance corporal.[20]

---

17 David Le Breton, *El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 179.
18 Ibíd., 179
19 Manuel Delgado,*Disoluciones urbanas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002), 126.
20 Alejandro Ulloa, *El baile: un lenguaje del cuerpo* (Cali: Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación del Valle del Cauca, 2003), 140.

> Soy ecuatoriano, bailo salsa y vine a Suecia a estudiar, y, en menos de un mes, ya me incorporé a esta cultura a través del baile, no en un 100% porque tengo mis procesos, pero me ha ayudado muchísimo, mis amigos que no bailan se han demorado casi dos años. Es que donde sea que estés, vas a un lugar de salsa y la gente que te mira ya sabe que no eres de ahí, como cuando vemos un foráneo en Lavoe, y se hacen amigos y entras al círculo de la salsa. Es como que te sientes en casa, es decir, no tan lejos. Las culturas en todo el mundo son diferentes, pero, en la salsa, la cultura es una sola o por lo menos se parece mucho. Siempre es más fácil conocer gente de otras culturas y descubrir que se tiene algo en común como base, no es tan duro el proceso de acoplamiento en los lugares no tan familiares.[21]

Así, el bailar salsa, puede ser considerado un mecanismo de producción de sentidos y una forma de identificación social, un vehículo de adaptación a esa idea de lo social a partir del cuerpo y de comprensión de determinados códigos culturales.

De acuerdo a Ulloa, "saber bailar" salsa es como saber manejar un lenguaje o un "habla", es tener destrezas para utilizar ese lenguaje, pero no hay que olvidar que, en este espacio, como ya se explicó anteriormente, también existen personas no diestras que constituyen y forman parte del lugar, perose puede observar que, al bailar en Salsoteca Lavoe, la mayor parte de personas llevan a cabo un proceso de identificación entre iguales.

Ulloa menciona cómo el baile activa todo el cuerpo, práctica en la que se destaca el predominio de unas partes corporales sobre otras. Sin embargo, el desconocimiento y la falta de dominio de las "técnicas corporales" o sobre los pasos coreográficos rompen la armonía del baile, lo que genera efectos de des-identificación con los que "no saben", aunque en ocasiones y dentro de la lógica de la noche salsera estos obstáculos se pueden disolver:

> En las parejas donde uno de los dos no es un buen bailador, o no sabe bailar salsa, el desencuentro de los pies se percibe claramente desde el inicio. Aunque los buenos bailadores suelen superar este *impasse* rápidamente. Quien no se acopla en la alternancia de los pies puede quedar en evidencia como alguien que no sabe bailar. Este hecho tiene fuertes implicaciones

21 Carlos Gustavo Arellano, salsero, entrevista realizada el 13 de octubre de 2013.

simbólicas y sociales allí donde hay una cultura del baile, es decir, donde este está altamente codificado como un lenguaje.[22]

Durante esta investigación, se observó que, en el espacio donde se aprecia una experticia del cuerpo y, en este caso, del baile, aquellos que no bailan se sientan que los que sí bailan los van a juzgar y, de alguna manera, se intimidan y opacan; esto hace que construyan mecanismos de defensa ante ese sentimiento dentro de este escenario. Se registraron patrones de conducta "en manada", es decir, "juntos somos invencibles", ¿cómo lo hacen? Todos juntos salen a la pista, abren una bomba casi impenetrable y bailan con una suerte de teflón "antivergüenzas" ya que sienten que juntos nadie los va a mirar y así no se pone en evidencia el hecho de no saber bailar como la mayoría, que son de escuela o que tienen años de experiencia en las pistas, es decir, crean su propio código de identificación. Pero eso no significa que no gocen del ambiente del lugar.

La música, el baile, y más específicamente la salsa, son un espacio de expresividad, que se lleva a cabo entre personas que comparten los mismos escenarios y que utilizan esos lugares que habitan como plataformas de la comunicación. En las entrevistas que se realizaron, se notó que muchos de los músicos que son salseros y que asisten a este lugar no necesariamente saben bailar; no es una regla, pero gozan de manera distinta. Ya que en el lugar existen muchos instrumentos de percusión disponibles para el público, los músicos eligen un instrumento y lo tocan mientras bailan solos (o acompañados a modo de orquesta improvisada y lúdica).

Soy música y cantante profesional.Cuando voy a la salsoteca, cojo el güiro y canto, soy percutiva[23] y eurítmica[24], voy sola y me gusta bailar sola porque yo me entiendo, el baile en pareja implica dejarse llevar y una conexión con la otra persona, la cosa es que yo me conecto mejor con los instrumentos, prefiero bailar con mi güiro, él activa mi ritmo interno, me hace tener la noción de la clave para no perderme. En esta sociedad machista, en mi campo, persiste un imaginario de que las mujeres que cantamos no sabemos tocar instrumentos musicales y mucho menos de percusión, ya que el golpe de la clave es, en su mayoría, una práctica masculina, pero yo canto, toco y bailo. Ah, también, soy también bongocera[25].[26]

22 Ulloa, *El baile: un lenguaje del cuerpo*,142.
23 Percutiva/o, es hacer del propio cuerpo un instrumento de percusión.
24 Se trata de hacer percusión con el propio cuerpo y a la vez cantar.
25 Que toca el bongó.
26 Cindy Miranda, cantante y música profesional, entrevista realizada el 2 de junio de 2015.

Por medio de estos testimonios, se logra visibilizar cómo los sujetos tienen sus propios ritmos y formas de goce dentro de un mismo lugar.A cada uno le asiste un sentimiento distinto con lo cual van construyendo su noche, su mundo simbólico y su vida, es eso lo que los hace volver cada vez.

3. Socialidades e identidades salseras

Durante el trabajo de campo de esta investigación, se encontró que existen personas que tienen rutinas diversas en estos espacios de prácticas salseras: unos bailan todos los días o por lo menos cuatro días a la semana y no conciben su vida sin el baile dentro de su quehacer diario; otros van a bailar eventualmente. Estas diferentes rutinas marcan diversas socialidades o maneras de "estar juntos", puesto que, según Maffesoli, "lo ritual proclama el retorno de lo mismo. Más concretamente, mediante la multiplicidad de los gestos rutinarios o cotidianos, el ritual recuerda a la comunidad que 'forma cuerpo'. Sin necesidad ninguna de verbalizarse, sirve de anamnesis de la solidaridad. La costumbre es lo que funda el estar juntos".[27]

Por lo tanto, el cuerpo en movimiento y la fugacidad del contacto, implica que, desde "la presentación, se regresa laboriosamente sobre la misma cosa, es la necesidad de la contemplación que permite captar la multiplicidad de sentidos de un mismo objeto, sus ritmos variados, en una palabra toda su concretud".[28] Es así que también hace referencia al "estar juntos", a lo cual Maffesoli llama 'socialidad', entendiéndola como una *forma lúdica de socialización.* En este sentido, "la salsa, es una práctica social de carácter lúdico que se realiza a partir de unos códigos configurados culturalmente, los cuales es necesario aprender para poder interactuar con los demás."[29]Esta socialidad es la que hace posible que el acto o situación configurados por una pareja bailando se la entienda como una unidad.

El autor plantea que toda esta problemática está basada en la "cuestión estética" y para esto hace referencia a la "artrología", es decir, "el estudio de las articulaciones, de los vínculos, de las relaciones sociales [...].La artrología permite la

27 Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus* (CDMX:Siglo XXI, 2004), 46.
28 Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética* (CDMX: Siglo XXI, 2007), 96.
29 Ulloa, *El baile*, 136.

función esencial de la estética".[30]En este sentido, ya que este estudio centra su atención en la salsa y las representaciones del propio baile, se trata de explicar un escenario compuesto de formas corpo-significantes que están actuando; la forma de la salsa se trata del actuar de los cuerpos que van construyendo identidades que tienen sentido en escenarios específicos.

Por tanto, para potenciar la noción de identificación alrededor del lugar que se habita, Maffesoli expone la categoría de "territorio flotante" como los lugares de la vida social que no pertenecen a ningún lugar ya que "la vida es un andar de aquí para allá". El autor explica que el deseo de los sujetos sociales siempre está anclado a la idea de la movilidad como sinónimo de vida, siempre en contra de "la quietud de la muerte" y que vivir en estos lugares durante horas, momentos o etapas es como "disfrazar la inmovilidad", se trata de lugares mentales, cargados de representación con peso simbólico; es decir, la salsoteca tiene una existencia material real, pero sin las prácticas socioculturales desplegadas alrededor de la música, sin las personas que la habitan, eso no representa nada.Por ejemplo, duranteel día, el lugar está cerrado, está vacío.

> La realidad en sí no es más que una ilusión, siempre flotante, y no puede ser aprehendida más que en su perpetuo devenir. Aun siendo necesario, el territorio es relativo. [...]. En su sentido más fuerte, ese espacio urbano, concentrado en la ciudad, abreviación del mundo, es sin duda alguna un crisol: lugar en el que se echan raíces y a partir del cual se crece y se evade. Lugar en el que se expresa la empatía con los demás, lugar donde se escapa, imaginariamente, para alcanzar la alteridad absoluta.[31]

Al respecto, Manuel Delgado sugiere que los espacios públicos son desterritorializados y están en una constante e infinita reterritorialización, ya sea por la concurrencia, el aglomeramiento y las diferentes prácticas sociales que se producen en ellos. Asimismo explica cómo, desde los espacios públicos, la sociedad se organiza, apropia y construye desde la similitud y la alteridad, las diferentes formas

30 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 111.
31 Michel Maffesoli, *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos* (CDMX: FCE, 2004), 92-4.

de socialidad y encuentro y de cómo las interacciones son una forma compleja de cohesión social.

Sobre esta dinámica, es preciso hacer nuevamente referencia a la estética. Maffesoli explica que todo aquello que despierta la sensibilidad, las sensaciones, los sentimientos y las atracciones forma parte del mundo de la estética. El autor considera que la estética social se organiza alrededor de cuatro ejes: la prevalencia de lo sensible, la importancia del entorno o del espacio, la búsqueda del estilo y la valorización del sentimiento tribal.

4. La dimensión estética del baile

La música es un elemento complejo para ser analizado, teóricamente, por su polisemia, pues pone en funcionamiento la subjetividad de las personas, además de que produce un mundo afectivo. Adicionalmente, Rubén López sostiene que

> La música está estrechamente vinculada a los sentimientos, los cuales, si bien están contextualizados socialmente, son fundamentalmente individuales y están anclados en nuestros propios cuerpos de manera particular. La música es algo que se 'posee' y, al generar sentimientos de pertenencia sobre un determinado género, la convertimos en parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.[32]

De eso tratan las prácticas predominantemente estéticas: generan distintas percepciones, sensaciones y sentimientos: alegría, euforia, sensación de plenitud, disfrute sensorial, es decir, lo que las personas "sienten" cuando bailan salsa. Esta dimensión apunta a lo lúdico, a la dimensión placentera y deseante del ser humano.

Es fácil comprender una manifestación privilegiada de la estética en el sentido preciso que se da al término: el de experimentar vivencias juntos, participar en el mismo ambiente, comulgar con los mismos valores, perderse, en fin, en una

32 Rubén López, "La salsa en disputa: Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad",*Etno-folk. Revista de Etnomusicología* 14-15 (2009), versión electrónica disponible en http://www.academia.edu/6952598/La_salsa_en_disputa._Apropiaci%C3%B3n_propiedad_intelectual_origen_e_identidad,6.

teatralidad general, permitiendo así que tengan sentido estos elementos que constituyen la superficie de las cosas y de las personas.[33]

Jesús Martin Barbero indica que "el hacer estético, es lo que a su vez revela el paso de la primacía sensorio-motriz a la sensorio-simbólica".[34] Se trata de explicar cómo, en ciertos espacios de baile, se activa un campo simbólico y estético de los cuerpos que sienten (actividad sensorial). La música es el componente imprescindible para detonar las actividades vinculadas con la socialidad, es decir, de las formas contemporáneas de juntarse, de los nuevos modos de vida, de esta unión, se despliega el aura estética o la *Aesthetica,* es decir, el placer de los sentidos experimentados en común.[35]Se refieren a la facultad de usar ciertas técnicas corporales dentro del baile (miradas, gestos, giros, vueltas, cargadas) con el fin de sentir y experimentar en conjunto, pero también es un"medio para reconocerse"o identificarse como parte de un grupo social.

Maffesoli también se refiere a las emociones colectivas que se expresan por intermedio de las características que el autor llama "paradigma estético" que se construye alrededor del sentir en común, quiere decir que la validez de la persona viene dada en tanto se relaciona con otros y cómo los siente.

> La emoción colectiva es una cosa encarnada, una cosa que se alimenta de ese conjunto de facetas de la sensibilidad colectiva, de una memoria colectiva. [...]la sensibilidad colectiva al superar la autonomización individual, crea las condiciones de posibilidad de una especie de "aura"que va a especificar a tal o cual época; y es posible que estemos asistiendo a la elaboración de un "aura"estética, en la que se encontrarían, en proporciones diversas, elementos que remiten a la pulsión comunitaria que daría cuenta de la organicidad de las cosas, de ese *glutinum mundi* que hace que, pese a o causa de la diversidad, tome cuerpo un conjunto.[36]

Bailar salsa es una forma de experimentar estos sentidos, de eso se trata la estética de la salsa, e incluso esta podría ser una causa mayor del porqué conviven personas con los mismos gustos alrededor de los espacios de escucha y de baile

33 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 126.
34 Jesús Martín Barbero,"Tecnicidades, identidades, alteridades: Des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo",*Diálogosde la Comunicación* 64 (2002), 12-13.
35 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 55.
36 Maffesoli,*El tiempo de las tribus*, 40-1.

salseros, ya que estas se reúnen cotidianamente en los mismos lugares, a hacer las mismas cosas, a realizar los mismos movimientos y escuchar la misma música una y otra vez, cada semana.

Este espacio se justifica en referencia a que los bailarines se comunican entre sí mediante la construcción de significados con sus cuerpos; a la vez, esos significados son el puente entre el cuerpo y la identidad del sujeto (que no son separables) y con ese puente se entiende el conjunto como una sola cosa.

Es mediante el baile que se juntan y se entienden los sujetos, es decir, con estos lugares de identificación, donde al mismo tiempo pueden reproducir o transgredir normas o roles sociales. Respecto a esto último, en Lavoe se rompen los clásicos roles de género, por ejemplo, cuando las mujeres sacan a bailar a los hombres "Una de las cosas más lindas de la salsa y de Lavoe es que las mujeres no esperan nada: ellas toman la iniciativa y te sacan a bailar"[37] o cuando dos mujeres bailan juntas. En este escenario, desde el baile, se transgrede roles tradicionales de género que, en la sociedad, son dominantes, eso es identidad, la construcción de sentidos.

Tradicionalmente, en la salsa se supone que el hombre lleva y la mujer se deja llevar, pero son pautas modificables, ya que dos mujeres pueden bailar juntas, en este caso una persona lleva y la otra le sigue; también existen momentos en que se baila entre dos hombres, dos mujeres, tríos y grupos (rueda de casino o salsa urbana), por lo tanto, se marca una experiencia diferente entre géneros "en Lavoe, no hay hombres y mujeres bailando, hay personas felices y sin etiquetas, solo están bailando, están sintiendo".[38]

5. Comunalidades y señas de identidad particulares

Existe una identidad genérica común y un espacio alrededor de la salsa ("somos salseros"), pero también hay formas particulares para practicarla y ser parte de microcomunidades. En este contexto, desde los diferentes estilos de baile ("línea", "caleño" o"cubano/casino") se observa la primacía de unas formas sobre otras, desde los mismos cuerpos. Se trata de la ruptura de la forma tradicional de concebir el baile como un *performance* de enlazamiento hombre/mujer y pensarlo como una

37 Leandro Villacís, bailador, entrevista realizada el 7 de febrero de 2015.
38 David Guerra, bailador, entrevista realizada 12 de enero de 2015.

relación de empatía entre géneros y de permanente construcción de identidades grupales, es decir, cambia la forma y se concibe una nueva o diferente.

Entonces, el baile aparece como un mundo de formas que compone el fondo de las estéticas. "La existencia social solo existe cuando se deja ver, y cuando toma forma. Y esta forma tiene características teatrales. El *theatrum mundi* no es un concepto vano; su expresión es multiforme (política, económica, cotidiana...) seguramente eso avala la reflexión sociológica sobre el 'formismo'".[39]El baile también es una forma de concebir el mundo, tanto de salseros como de no salseros; el baile, en cualquier forma o estilo, es parte de las culturas o de las formas culturales de sus habitantes.

Durante la investigación, se dejaron ver, en un primer momento, las formas visibles desde el baile; y, en un segundo momento, fueron emergiendo las formas de socialidad y encuentro, como parte del proceso de aguzamiento de la mirada del observador: ir de lo material y visible a lo social y simbólico.

El mundo está hecho de formas, las personas se comunican por intermedio de ellas y mediante el uso de lenguajes (orales, escriturales y corporales). De esta manera, el idioma compartido se convierte en un elemento configurador de la identidad. La "forma" es la actuación másel significado. A este respecto, Michel Maffesoli expone el "formismo"[40] como una categoría sociológica para entender la compleja y dinámica constitución del mundo, plural y diverso. La "forma" es la mediación entre el yo y el mundo natural y social".[41]Es decir, este juego de las formas mantiene activos los procesos de comunicación en un universo simbólico que producen sociedad.

> La forma no es más que una tipificación elaborada a partir de datos observables, hechos a base de descripciones, sin que quepa sospechar lo observado o descrito ni criticarlo. Esto obliga a una conversión de la mirada: apreciar cada cosa a partir de su propia lógica, a partir de su coherencia oculta, y no a partir de un juicio exterior que dicta lo que debe ser. El formismo da cuenta de la autoproducción (*auto-poiesis)* permanente.[42]

39 Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, 91.
40 Este término, en un principio, fue acuñado por George Simmel y desarrollado por Michel Maffesoli.
41 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*,103.
42 Ibíd., 110.

La forma es lo que diferencia un fenómeno social de otro. Hay formas parecidas pero no idénticas.En este caso, desde fuera, parece que "todos bailan igualito"; sin embargo, sus actores saben que cada persona tiene un estilo propio, es decir, las formas se parecen en algún sentido y se diferencian en otro, esos significantes adquieren significados que al bailar se conjugan sensaciones diferentes, ritmos, acoples, goces, ese es el sabor del baile "a este conjunto es al que llamo formismo, es este conjunto el que, en sentido estricto, puede caracterizar a la cultura en un momento dado."[43] Sin embargo, no se debe confundir la forma con el estilo.La forma en la que los sujetos habitan Lavoe no siempre tiene que ver con el baile; forma una parte importante, ya que es una salsoteca y su pista de baile es el escenario, pero el existir y sentir desde el interior del lugar no es el mismo. Se trata de explicar que no solo se disfruta cuando se baila, se conoce gente nueva todos los días, se conversa, se toca instrumentos, se observa bailar y disfrutar a los otros, tratar de seguir los pasos y una práctica muy interesante es "robar pasos de baile": "Yo me robo todos los pasos de baile que puedo, solo me siento a mirar a las bailarinas que me gustan; pocos lo aceptamos, pero todos lo hacemos y esa es la dinámica".[44]

> Aunque sean los mismos pasos, cada persona tiene una energía diferente, un olor distinto e impone su estilo a la hora de bailar, yo tengo ya elegidas mis parejas, ya sé quién me llena cuando bailo, yo improviso bastante y necesito parejas que me sigan, se dejen llevar y que la gocen como yo, busco sabor, ese sabor del baile que solo saben y sienten los que bailamos, sudamos y sentimos esa vibra. Cuando voy a Lavoe, voy a bailar, no a enseñar. Soy un bailador, voy a disfrutar de esa química y conexión con las demás personas.[45]

Por otro lado, Schechner plantea que "la mayoría de gente vive en una tensión entre la aceptación y la rebelión. Las actividades de la vida pública —a veces tranquilas, a veces llenas de agitación, a veces visibles, a veces enmascaradas— son representaciones colectivas. Estas actividades intentan encontrar o crear planos de entendimiento común".[46]Son "formas" de juntarse, es decir, la salsa también es una

43 Ibíd., 111.
44 Anónima, la entrevistada pidió no revelar su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.
45 Leandro Villacís, salsero, entrevista realizada el 7 de febrero de 2015.
46 Schechner, *Estudios de la representación*, 59.

forma del "estar juntos". En definitiva, "el formismo hace pasar de una 'lógica de la identidad'a una 'lógicade la identificación'".[47]

Desde esta entrada que enfatiza lo estético, se entiende que en el mundo contemporáneo, el gusto y el sentir se vuelven ideología y eso es precisamente lo que permite mantener enganchados a los actores dentro de este espacio cultural de carácter industrial. Ese sentir tiene que ver con estéticas del cuerpo, del lugar, estéticas imaginadas. Finalmente, las estéticas están vinculadas con la ideología, es decir, lo ideológico que se vuelve más una cosa "del sentir". Se trata de dar cuenta del engranaje interno del capital simbólico. Mario Perniola explica que:

> La sustitución de la ideología por la sensología[48] produce una genuina subordinación del pensar al sentir, capaz de conferir a los pensamientos y a los actos una dimensión real que ya no pueden alcanzar por sí solos [...]. Nuestra época reclama y pretende más: conseguir el extrañamiento del sentir y situarlo en el exterior para que sea de algún modo independiente, social y colectivo. En efecto, la realidad no tiene nada de racional y práctico, ha pasado a ser esencialmente estética, está impregnada de sensibilidad y afectividad.[49]

Dentro del ambiente de Salsoteca Lavoe existen personajes, es decir, clientes frecuentes que prácticamente forman parte del imaginario del lugar y que siempre se eligen como pareja. "Cuando se trata de una buena timba, prefiero bailarla con la Ale o la Gaby. Son sabrosas para bailar, cada una tiene un estilo propio y único y a ninguna le repito los giros, hacerle una figura distinta a cada una es como hacerle un homenaje a la autenticidad, porque yo lo siento así, yo siempre bailo con el corazón, la clave me sale desde el fondo del ser".[50] Este testimonio denota cómo se exteriorizan los sentimientos a la hora de bailar y de elegir cómo y con quién se baila lo que se baila.Así se explica la estética en la salsa, desde el mundo afectivo y sensible, desde esta construcción de un mundo simbólico.

---

47 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 106.
48 Según Perniola, la sensología es el punto de encuentro entre los aspectos emocional y racional.
49 Mario Perniola, *Del sentir* (Valencia: Pre textos, 2008), 38-40.
50 AlexiñoMedranda, bailador, entrevista realizada el1 de mayo de 2015.

6. La salsa y sus voces: entre el bailarín, el bailador y el "no salsero"

Describir las lógicas y las sensibilidades inherentes a las prácticas salseras del baile en la SalsotecaLavoe como parte de la etnografía, precisa hacer una diferenciación que se considera clave para entender las formas de bailar. Por un lado, se menciona a los salseros que bailan sin haber aprendido con clases particulares y con fines de competencia, sino que lo hicieron en los antiguos bares de la ciudad como el Mayo 68 o el Seseribó. En el mundo salsero se los conoce como "bailadorxs" o "callejerxs".

Sin embargo, existe otro grupo de salseros que, por su inclinación hacia la salsa como *show* y espectáculo, han aprendido a bailar en academias y escuelas, y su aprendizaje apunta básicamente a participar en eventos de competencia, ante un jurado calificador, en torneos nacionales e internacionales. Pero eso no los hace menos salseros o eso no significa que sientan menos la salsa que los otros, son bailarines de coreografía, construyen su entrenamiento para un escenario, presentan un espectáculo para un público, bailan diferentes estilos de competencia; estos actores son "bailarines".

Ulloa argumenta que "el bailarín se torna un bailador cuando participa de la rumba". En este caso, hablamos de bailadores porque son quienes bailan por placer en un lugar de socialidad y encuentro, como es el caso de Salsoteca Lavoe, ellos lo llaman "baile social". En esta salsoteca, todos son bailadores, aunque se distinga claramente sus inclinaciones de baile. Este es el espacio para los bailarines y también para los que no lo son, pero gustan de la salsa aunque no bailen con técnica.

En este sentido, Ulloa hace referencia a la "representación mimética", es decir, la imitación "que está en el origen de la danza así como está en origen del lenguaje verbal y de todas las artes en general".[51]Por ejemplo, las coreografías pueden entenderse como el encuentro entre los cuerpos dentro de una sincronización o armonía, en una suerte de espejo o semejanza; se imita la igualdad y la coordinación de movimientos en pareja durante la actuación y este baile coreografiado se da más

51 Ulloa, *El baile*,128.

precisamente entre los bailarines, es decir, entre aquellos que aprendieron a bailar salsa en una academia. En este caso, se escenifica un baile educado, entrenado y practicado, puesto que, en los espacios sociales, se trata de mostrar lo aprendido, pero también hay espacio para el error y la improvisación; esa es la dinámica, en solitario, en parejas, en tríos o en grupos.

Sin embargo, los salseros "callejeros" discrepan o por lo menos no disfrutan mucho de los salseros de academia; no conciben que algo que ellos consideran muy del mundo afectivo se aprenda en una academia, consideran que "los sentimientos no se aprenden en clases":

> Soy "callejera", jamás he tenido una clase de salsa, bailo cantando las letras de las canciones, no contando los pasos de baile. No me gusta que me saquen a bailar porque yo elijo con quien bailo, ya tengo mis parejas preferidas para cada tipo de salsa, yo sé con quién bailo las cubanas y con quién las descargas, cada uno tiene su encanto y su sabor. Yo siento el sabor del baile en cada pareja que elijo y no me importa si es o no de escuela.[52]

Este tipo de apreciaciones en cuanto al baile apela a un sentir, cada uno de los sujetos se "enamora" de un estilo, de un sabor. Cuando se baila, es muy importante la conexión con la otra persona, no es solo un acto de llevar y dejarse llevar, tampoco es solamente de género (el hombre lleva y la mujer se deja llevar, existen mujeres que llevan muy bien, bailan de los dos roles sin problema y con el mismo goce), se trata de una construcción en relación con la alteridad, cómo se visualizan y construyen frente al otro y con el otro; asimismo, cómo conciben al otro a la hora de bailar o interactuar y esto no tiene nada que ver con pertenecer o no a alguna escuela.

Ulloa plantea la metáfora del baile para explicar las interacciones en tránsito, es decir, una misma persona puede ser bailarín y bailador a la vez, puede bailar de hombre o de mujer a la vez o las dos en tránsito (aquella chica que aprendió a bailar para competir en concursos, pero también puede bailar sin competencia, por puro placer y sin público, sola o acompañada con hombres o con mujeres, solo bailar por sentir la música para su propio goce y placer). "Me gusta bailar con la Kary, ella lleva

52 Anónima, la entrevistada pidió no revelar su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.

mejor que muchos de los hombres con los que bailo"[53]. Estos encuentros fugaces que, por más cortos que sean, proponen vinculación, apoyados en un soporte corporal que genera "oposiciones y paralelos, simetrías y rupturas, está hecho de reciprocidades con las cosas y con los otros cuerpos".[54]

En este escenario, el que baila construye su espacio e identificación mediante la apropiación de la música al representarla en el espacio social ante los demás. Se trata de mirar (desde diferentes lugares y autores) las formas escénicas. Ya sea como entretenimiento o "entrenamiento" cotidiano, se abren espacios que posibilitan, incluso, una relación lúdica entre distintas generaciones. Estas dos diferentes tendencias de salseros habitan los mismos espacios de baile, y aunque no siempre están de acuerdo los unos con los otros en cuanto a esos estilos que practican, en la pista, se entienden, se respetan y construyen un *performance* y el ambiente para el entretenimiento.

Por último hay que decir que, en este escenario, existe y cohabita un tercero, "el no salsero", es decir, la personas que no entiende los códigos que se manejan en su interior (como beber en plena pista, cosa que está totalmente prohibida), ni las lógicas del baile pero que son atraídos por estos espacios y por eso forman parte constitutiva y fundamental del negocio:

> El "no salsero" también es parte de la dinámica del negocio, llega a consumir y a ver, es el "novelero", existe en todo el mundo.Por desgracia, son mayoría y hay que educarlos o evitarlos. Educarlos en el sentido de que hay que poner letreros o indicarles que no pueden beber en la pista, ya que es una pista de baile profesional, pero los pisotones y los codazos porque no respetan la línea de baile de los demás son inevitables. Sin embargo, entre los conocidos del baile mantenemos una armonía y un ambiente festivo, cuando hay menos "no salseros", para mí es mejor porque todos entendemos cómo funciona nuestro espacio, respetamos y valoramos a los demás.[55]

Ante ello, Manuel Delgado propone un análisis social de lo festivo y argumenta que "la condensación festiva lanza una malla sobre el espacio público, que lo convierte en escenario sobre el que se representa el gran drama de lo social, todo el

53 Anónima, la entrevistada pidió que no se revele su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.
54 Delgado, *Disoluciones urbanas*,128.
55 Billy Gills, salsero, entrevista realizada el 19 de febrero de 2015.

hecho de solidaridades y de encontronazos entre quienes, siendo muchas veces incompatibles, se necesitan".[56]

De hecho, los estilos de baile también son producto de la globalización de la salsa, también es una moda. Maffesoli sostiene que "cada época tiene sus ideas obsesivas". Aquí se manifiestan mediante el cuerpo, se encuentran pero también discrepan, bailan y se comunican desde su propio lugar, "le ponen su huella". En la pista de Salsoteca Lavoe, todos se comunican y se toleran, cada actor asume su rol y se apropia del espacio y del cuerpo, se piensa y se siente perteneciente a un grupo social que coincide con sus prácticas y con sus frecuencias ya que así como es un mundo sonoro, también, es donde prima la imagen de los movimientos en un ambiente lúdico-festivo, flujo de baile, coordinación, interacción, armonía y básicamente, comunicación.

Según el autor, la fiesta es el reflejo social de cómo es una sociedad por dentro. Mediante la fiesta, se visibilizan los segmentos que la articulan y conforman. El baile también se refiere al espectáculo. Al respecto, Maffesoli lo entiende como "la profundidad de la superficie", relacionado con el cómo se construye la sociedad contemporánea desde la imagen y afirma que vivimos el "mundo de lo visible" que existe y produce sentidos. Este tiene importancia en las construcciones simbólicas de la sociedad, "el cuerpo en espectáculo es causa y efecto de comunicación".[57]

Dentro de Salsoteca Lavoe, se escenifica noche a noche un ambiente festivo, de interacción, de goces, al que las personas asisten, entre otras cosas, para ver y ser vistas, para socializar y estar en contacto con otros. Hace referencia a la multiplicidad de expresiones a las que se tiene acceso mediante el cuerpo. Justamente de eso se trata la negociación: "Se negocia y se renegocia gestualmente el orden de relaciones, con el escenario, con los objetos y los accidentes que lo caracterizan".[58]

Este trabajo es un intento por acercarse a las estéticas y los sentidos surgidos de las formas que adoptan los cuerpos en movimiento y cómo estas forman la base

56 Delgado, *Disoluciones urbanas*,157.
57 Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 251.
58 Manuel Delgado, "Bailar pegados", *El cor de les aparences*, 11 de agosto de 2016, http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/08/el-bailar-agarrado-como-forma-de.html.

de las diversas identidades grupales entre los participantes del *performance* salsero en el lugar estudiado. Se ha tratado de recoger las percepciones de sus actores para entender los sentidos de pertenencia dentro de un contexto cultural específico. Estos son los hallazgos que arroja la investigación sobre las interacciones, socialidades y sensibilidades que deben leerse como constitutivas del mundo simbólico construido y vuelto a construir alrededor del baile y el consumo musical, así como del universo simbólico que se escenifica y es practicado en una salsoteca.

7. Conclusiones

El interés académico de este trabajo apuntó a indagar acerca de cómo las interacciones y el uso de ciertos espacios relacionados con las corporalidades y las representaciones sociales configuradas alrededor de las prácticas del baile salsero construyen procesos de socialidad y encuentro, así como genera procesos de identificación personal y colectiva. Se buscó comprender la salsa como un conjunto de géneros musicales y expresividades dancísticas que generan lugares de comunicación en las noches urbanas.

Por otro lado, enfocando la cuestión de los roles de género, se encontró que Salsoteca Lavoe es un lugar que rompe los tradicionales roles sociales asignados a hombres y mujeres. En esta salsoteca, es común ver bailar dos hombres, dos mujeres, tríos (mixtos), grupos (ruedas de casino), sin ningún tipo de elemento represivo o alguna clase de estigma o etiqueta, lo que lleva a la construcción de nuevas representaciones y prácticas alternativas de género desde el baile.

8. **Bibliografía**

Delgado, Manuel. *Disoluciones urbanas: Procesosidentitarios y espacio público*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Humanas, 2002.

———. "Bailar pegados", *El cor de les aparences,* 11 de agosto de 2016, http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/08/el-bailar-agarrado-como-forma-de.html.

Galindo Cáceres, Jesús, coord. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. CDMX: Addison Wesley Longman, 1998.

Fischer-Lichte, Érika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

Hall, Stuart. "The Work of Representation". En Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, editado por Stuart Hall, 13-74. Londres: SagePublications, 1997. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31

Le Breton, David. *El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

López, Rubén "La salsa en disputa: Apropiaciones, propiedad intelectual, origen e identidad". *Etno-folk. Revista de Etnomusicología* 14-15 (2009): 522-41.

Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus.* CDMX: Siglo XXI, 2004.

———. *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos.* CDMX: FCE, 2004.

———. *En el crisol de las apariencias*. CDMX: Siglo XXI, 2007.

Martín Barbero, Jesús. "Tecnicidades, identidades, alteridades: Des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo". *Diálogos de la Comunicación 64* (2002): 9-24.

Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999.

Perniola, Mario.Del sentir.Valencia: Pre textos, 2008.

Schechner, Richard.*Performance Theory*.Londres: Routledge, 2004.

———. Estudios de la representación: una introducción. CDMX: FCE, 2012.

Ulloa, Alejandro. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación del Valle del Cauca, 2003.

URU
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

Narrativa y narración en el relato audiovisual

Apuntes para la distinción de forma y contenido

Gonzalo Ordóñez
Universidad Andina Simón Bolívar
gonzalo.ordonez@uasb.edu.ec

Resumen

Por lo general, el concepto de narrativa audiovisual abarca cualquier producción que contenga una secuencia de imágenes y sonidos, lo que tiene como consecuencia la confusión con el concepto de narración. La falta de distinción de los dos conceptos tiene como consecuencia dificultades para el análisis, en el campo de la comunicación, de las distintas formas de producción audiovisual que ahora tienen infinidad de formatos y estilos.

Una forma de aportar en la distinción conceptual es a través del emparejamiento de las categorías de forma y contenido con el de narrativa y narración respectivamente con el fin de provocar una mejor articulación de la interpretación. Puesto que la fuente de cualquier narrativa está en el lenguaje cinematográfico, este trabajo parte del análisis de varios filmes, enfatizando el cine de artes marciales como un caso particularmente ilustrativo.

Abstract:

In the main, the audiovisual narrative concept covers any production that contains a sequence of images and sounds, which results in confusion with the concept of narration. The distinction lack of the two concepts has difficulties analysis as a consequence, in the field of communication, of the different forms of audiovisual production that now have an infinity of formats and styles.

One way of contributing to the conceptual distinction is through the matching the form categories and content with the narrative and narration, respectively, in order to provoke a better articulation of the interpretation. Since the source of any narrative is in

the cinematographic language, this work is based on the analysis of several films, emphasizing the cinema of martial arts as a particularly illustrative case.

1. Introducción

Narrativa y narración constituyen conceptos complejos que llevan a constante confusión. De una parte, no es posible una narración sin narrativa y, de otra, tampoco puede afirmarse que son idénticas.

La narración remite, en términos generales, al contenido en el que el espectador reconoce, por medio de la secuencia de imágenes y sonidos, los acontecimientos que construyen un argumento y que remiten a un texto que representa la historia.

Sin embargo, la secuencia puede ordenarse de varias maneras y las imágenes, representarse desde diferentes ángulos y movimientos de cámara, lo que, de alguna manera, modifica la forma en que se percibe el relato. Esta situación conduce al debate acerca de las distinciones de narrativa, narración y relato.[1]

"No está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes; en otras palabras, no está claro si se refiere a la historia en sí, o a su forma de presentación, el llamado «relato»".[2]

Para zanjar esta discusión, conviene utilizar dos categorías externas al campo para su distinción. De esta manera, podemos mantener la unidad de narrativa y narración para la interpretación, tanto como describir con precisión sus diferencias para el análisis. Estos conceptos son el de forma y contenido. El primero correspondería a la narrativa y el segundo, a la narración, y juntos, al relato.

Un relato supone narrar un conjunto de hechos que sucedieron y hacerlo de forma que tenga una estructura causal, es decir una secuencia que lleve a un desenlace con ciertas consecuencias y en un tiempo determinado de exposición.

---

1 En primer lugar, la narrativa audiovisual sería la facultad o la capacidad de la que disponen las imágenes visuales y acústicas para explicar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta configurar discursos constructivos de textos. La narrativa audiovisual es también la acción misma que se propone esta tarea y, en consecuencia, equivale a la narración en sí misma o a cualquiera de sus recursos y procedimientos. Narrativa audiovisual es un término genérico que incluye sus especies concretas, como narrativa fílmica, radiofónica o televisiva. Jordi Sánchez Navarro y Lola Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* (Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2015), 17.

2 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 2006), 172).

Sin embargo, puesto que el relato supone la integridad de forma y contenido, aunque este último permanezca con cierta consistencia, la modificación en la narrativa puede incidir en la percepción del espectador.

"Para que fluya la comunicación narrativa es preciso que el narrador y el narratario compartan los códigos que estructuran el relato: lingüísticos, narrativos (focalización, organización temporal, etc.) y semántico-pragmáticos (estrategias persuasivas, argumentativas, códigos ideológicos, etc.)."[3]

Proponemos en este trabajo que forma y contenido responden a reglas diferentes, que, sin embargo, son complementarias y que esta distinción es fundamental para comprender el relato audiviosual en su integridad discursiva.

> El discurso es el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y por consiguiente, de contar una historia. El relato, en cambio, es la historia contada por el discurso icónico. Es, pues, un resultado del discurso. El relato, en cuanto historia narrada, no solo incluye el "qué", que sería la historia, también el "cómo". Si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión.[4]

La narración entonces corresponde a la representación de la realidad que busca la significación a través de la suma de acontecimientos que se construyen en una historia.[5]

Los acontecimientos pueden organizarse de diferente manera a través del cambio en el orden de exposición de los planos que se ejecute a través del montaje. No obstante, ya sea que el relato mantenga el tiempo cronológico o altere su línea narrativa, debería conservar la historia o, de lo contrario, correr el riesgo de perder su significado.[6]

Esto supone que el contenido de la historia puede conservarse para diferentes formas narrativas, por ejemplo, en las diferentes adaptaciones de libros a películas, o de

---

3 Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual* (Madrid: Catedra, 1993), 41.

4 Ibíd., 176.

5 "La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos" (Casetti y Di Chio, Cómo analizar un film, 172).

6 "En cuanto a las relaciones entre el relato y la historia, se establecen: • Orden (de los acontecimientos): se siguen cronológicamente, a medida que se suceden, o se alteran (como empezar cuando muere el protagonista). • Duración (de las acciones): a tiempo real, resumidas o, en algunos casos especiales, alargándolas a cámara lenta o repitiéndolas. • Modo: un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, abordándola desde un determinado punto de vista y a menudo filtrándola a través de uno o varios personajes". Demetrio Brisset, *Análisis fílmico y audiovisual* (Barcelona: UOC, 2011), 87.

remakes[7] de filmes en que, a pesar de conservar la misma historia, se perciben diferentes. Por ejemplo, el *remake* de *La mosca*, dirigido por Cronenberg (1986),[8] de su versión original de 1958, dirigida por Kurt Neumann.[9] Para mi gusto, la primera película es dolorosamente más tétrica que la versión moderna.

Puede ser el caso de los *Los siete magníficos*, dirigida por John Sturges (1960),[10] en la que, además, cambió el género cinematográfico pasando de las artes marciales[11] (específicamente del cine de samuráis) en la versión original de Akira Kurosawa (1954),[12] al Western.

Aunque el contenido se conserva a través de la línea argumental (que no tiene la profundidad del relato original en la versión de Sturges), desarrolla una trama acompañada por una banda sonora intensa de carácter épico que se incorpora maravillosamente con los planos americanos[13] y generales para mostrar la acción, con notable originalidad.

A propósito, si queremos hablar solo del contenido, podríamos decir que la historia "habla sobre la verdadera revolución y lucha del hombre, no dejarse jamás avasallar por aquel que abusa de la fuerza y el poder".[14]

Como se puede observar, la narración, en cuanto acto de comunicación, supone la existencia previa de una historia y la posibilidad de reconocer un mensaje. De esta manera, el contenido puede entenderse como la representación de la historia en varios

7 Cristina Vega, "Quice películas que quizá no sabías que eran *remakes*", *Sensacine*, 27 de septiembre de 2016, http://www.sensacine.com/peliculas/album/album-18531470/ y también CulturaOcio, "Doce *remakes* que son mejores que la película original", C*ulturaocio*, 8 de diciembre de 2016 (actualizado 19 de enero de 2017), http://www.culturaocio.com/cine/noticia-jueves-12-remakes-mejores-pelicula-original-20161208131534.html.

8 David Cronenberg, *La mosca* (Estados Unidos (EUA): 20th Century Fox / Brooksfilms, 1986).

9 Kurt Neumann, *La mosca* (EUA: 20th Century Fox, 1958).

10 John Sturges, *Los siete magníficos* (EUA: The Mirisch Corporation / Alpha Production, 1960).

11 Yago García, "Las 21 mejores películas de artes marciales del siglo XXI", *Cinemanía*, 28 de noviembre de 2015, http://cinemania.elmundo.es/noticias/las-21-mejores-peliculas-de-artes-marciales-del-siglo-xxi/.

12 Akira Kurosawa, *Los siete samuráis* (Japón: Toho, 1954).

13 El nombre proviene de su uso en el Western norteamericano en el que el plano llega hasta las rodillas para que se muestren las cartucheras.

14 Abuín, Alberto. «Western: "Los siete magníficos" de John Sturges». Espinof, 18 de enero de 2013. https://www.espinof.com/criticas/western-los-siete-magnificos-de-john-sturges.

niveles de significación: en la narración misma que se produce como una secuencia de acciones que el espectador reconoce en la historia.[15]

No obstante, la forma delimita y expande las posibilidades del contenido y puede proveer de diferentes tinturas emocionales; por ejemplo, la escena de la muerte del Comediante, en *Watchmen* (Zack Snyder, 2009),[16] en la que la canción de amor *Unforgettable*, de Nat King Cole, va a contrapunto con la violencia del encuadre modificando el ritmo del plano.[17]

2. Género y relato: casos y experiencias

Los géneros cinematográficos, en términos generales, son convenciones culturales que delimitan patrones para la construcción del tema y de la narrativa que corresponde adecuadamente a esas convenciones.

Lo que suele producir confusión es que el género delimita temas generales a partir de los cuáles narrar, por ejemplo, en cine negro la clara división entre buenos y malos está acompañada de un ambiente existencial en el que se pone en juego la naturaleza humana y su necesidad de sangre.

> En este cine que, con su sórdida negrura, daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos, que distancian considerablemente este género del cine policíaco de anteguerra, mucho menos complejo y bastante menos turbio.[18]

Pero la determinación del tema no es suficiente para elaborar un filme que genere el ambiente emocional que demanda un crimen. Entonces la configuración de los elementos formales auxilia la representación a través de una puesta en escena en la que predominan las sombras, callejones, la ciudad misma como un personaje nocturno.

---

15 "Pero ¿qué es una historia? Los teóricos la definen como una narración de eventos en los que se integran unos protagonistas, sus acciones y sus conflictos". Bo Bergström, *Técnicas esenciales de comunicación visual* (Barcelona: Promopress, 2009), 14.

16 Zack Snyder, *Watchmen* (EUA: Warner Bros. Pictures / Paramount Pictures / Legendary Pictures / DC Comics / Lawrence Gordon Productions, 2009).

17 "En el interior de esta duración, la música introduce una especie de estilización, por contracción o dilatación del tiempo, que hace un paréntesis en el seno de un conjunto cuya progresión está despiadada y precisamente calculada". Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 1997), 216.

18 Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2016), 340.

Para lograr la percepción del conflicto individual y la intensidad emocional se juega con la cámara, rompiendo, por ejemplo, la relación del campo y contracampo una forma de montaje que superpone las imágenes, alternadamente, de los personajes en un diálogo. Cuando esta relación se rompe provoca una sensación de desazón o incompletitud, pues el espectador no sabe quién es el interlocutor.

También son característicos los primeros planos dominados por el claroscuro que proveen de un halo de misterio las escenas y, en este contexto, las sombras en el encuadre de los rostros intensifican la expresión y elaboran visualmente la metáfora de la complejidad emocional que subyuga a los personajes y que muestran algunas características del género policíaco.

Entonces el género es un "conjunto de reglas compartidas que permite al autor utilizar formas comunicativas reconocidas que generan un sistema propio de expectativas para las audiencias (figuras recurrentes, personajes, ambientes, referencias históricas, temas, referencias a la literatura y a las otras artes, estilo...)".[19]

A partir de estas reglas y convenciones, el relato "comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja".[20] Un aspecto relevante de la narrativa audiovisual es que los planos se yuxtaponen a través de un proceso técnico en la consola de posproducción, organización que establece determinada secuencia en el relato, añadiendo un nivel de significación adicional y, en muchas ocasiones, modificando sustancialmente la idea original.[21]

> Finalmente, el orden del relato y su ritmo se establecen en función de una orientación de lectura que se impone así al espectador. Está concebido también en vista a obtener efectos narrativos (suspense, sorpresa, calma temporal...). Esto se refiere tanto a la disposición de las partes del filme (encadenado de secuencias, relación entre banda-imagen y banda-sonido) como a la puesta en escena en sí misma, entendida como ordenación en el interior del cuadro.[22]

---

19 Omar Rincón, *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento* (Barcelona: Gedisa, 2006), 104.

20 Jacques Aumont, Nuria Vidal y Silvia Zierer, eds., *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2010), 107.

21 El filme dirigido por Sacha Gervasi, con la actuación de Anthony Hopkins, describe la importancia del montaje en la definición final de la película *Psicosis* y, por supuesto, el papel de Alma Reville en la edición que muestra que el cine se hace también en la sala de montaje. Sacha Gervasi, *Hitchcock: El maestro del suspenso* (Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / The Montecito Picture Company, 2012).

22 Jacques Aumont, Estética del cine (Barcelona: Paidós, 2010), 107.

Entonces la forma de contar la historia va a ser determinante para la concreción del texto contenido en el guion; es decir, la narración es subsumida por el relato como el contenido que puede ser extraído por el espectador.

> La narración es el "acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca" y que corresponde a las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato: no son, por tanto, analizables más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo. [23]

Este contenido se mantiene fijo, relativamente, en el relato fílmico; si esto no fuera así, cualquier modificación en la "manera de contar", es decir en el arreglo de los elementos formales también modificaría el contenido de manera abrupta dejando en riesgo la interpretación de su sentido.

Ahora bien, el relato fílmico cuenta la historia a través de las imágenes y sonidos y, por lo tanto, no tiene que decirlas como sucede en la literatura, simplemente se ven, lo que puede introducir en el espectador la sensación de que no existe un narrador, es decir aquella "entidad que, en el escenario de la ficción, enuncia el discurso como protagonista de la comunicación narrativa"[24] y que conduce al espectador por la narración.

El espectador, de su lado, puede reconocer o no al enunciador y rastrear las estrategias que utiliza para elaborar el relato,[25] lo cual muestra la importancia del género[26] que establece ciertas convenciones culturales que ayudan a invisibilizar los registros que deja la enunciación y promueve la sensación de estar presentes en la historia.

---

23 Aumont, Vidal y Zierer, eds., *Estética del cine*, 109.

24 Sánchez Navarro y Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película?*, 15.

25 Las huellas del enunciador pueden reconocerse en algunas estrategias como: "• El subrayado del primer plano, por proximidad o por articulación fondo-figura (por ejemplo, usando el contraste entre enfoque y desenfoque). • El descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos (por ejemplo, en los planos contrapicados). • La representación de una parte del cuerpo en plano cercano. • La presencia de la sombra de un personaje. • La materialización de la imagen en un visor o cualquier objeto que remita a la mirada. • El temblor o movimiento entrecortado que sugiere la existencia de un aparato que filma. • La mirada a cámara." (Ibíd., 35).

26 "Atendiendo al modo de concebir la realidad, el criterio de clasificación elegido por la teoría moderna ha sido la referencia a los distintos 'mundos posibles' (géneros terroríficos, de fantasía, de ciencia ficción, etc.). Atendiendo a los elementos pertinentes para categorizar los discursos narrativos, se ha hablado del género de humor, del musical, del *western*, etc." (García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 64-5).

Como se observa, la narrativa supone la organización de los elementos formales que se pueden sintetizar en la puesta en escena (set de grabación, decorados, actores, vestuario e iluminación), el encuadre (planos, ángulo y movimientos de cámara) y el montaje (yuxtaposición de los planos en un orden determinado y articulado con las voces, música y ruidos) que forman un sistema de significación en un proceso de discursivización fílmica, que hace referencia a la configuración de varias actividades de significación de carácter técnico con el fin de que el contenido sea narrado.

> Temporalidad, elipsis, ritmo, encuadre, campo y fuera de campo son algunos de los recursos de que dispone el director para narrar unos hechos de forma que la imaginación del espectador se dirija a las conclusiones deseadas por él. No hay que olvidar, además, que el cine es un trabajo en equipo y que el director, a través de su guion técnico, comunica a sus colaboradores sus intenciones narrativas. Esos componentes: actores, escenógrafo, iluminador, operador de cámara, caracterizador, especialista en efectos especiales, músico, montador, etc. no harán más que apoyar esas intenciones.[27]

En el contexto cinematográfico, suele asimilarse, aunque con mucha polémica, al director con el autor en el texto literario, en el sentido de que finalmente a él le corresponde la articulación de todos los recursos del filme.

En cualquier caso, director señala su rol en la diferenciación y articulación de la forma y contenido en el material final:

> En la memoria de las cosas, permanece siempre un color dominante, los demás desaparecen. [...] El objetivo no realiza tales operaciones [...]: registra lo que la luz, tan cambiante con el movimiento, le propone en cada instante. No se puede esperar que el resultado traduzca, expresándolos fielmente, la propia idea, la emoción, el significado, el recuerdo del color sin que todo ello se vea envilecido, traicionado, mortificado por elementos imponderables de iluminación, de filmación, de revelado.[28]

Idea, emoción, en suma, el significado, se le escapa a Fellini[29] quién se ve compelido por aquellos elementos que afectan el contenido lo cual evidencia el influjo que ejerce la subjetividad emocional en la determinación del contenido.

---

27 Maria Bestard Luciano, *Realización audiovisual*. (Barcelona: UOC, 2000), 27.

28 David Vericat, S*ilencio se habla: el cine según sus directores* (Madrid: T & B Editores, 2003), 21.

29 Considerado uno de los grandes del cine italiano, cuenta en su filmografía películas como *La Strada* (1954), *La dolce vita* (1959), *Satyricon* (1969) y la más conocida *Ocho y medio* (1963) una obra maestra elaborada a partir de su experiencia y obsesiones personales.

Si aceptamos la distinción entre narrativa y narración, es presumible que ciertos filmes tengan un predominio mayor hacia la forma y otros al contenido del relato. Algo que también se ve en las diferentes posturas acerca del fondo y la forma en los directores Woody Allen y Robert Bresson:

> Lo que la gente extrae emocionalmente, espiritualmente, es el contenido de las películas. Los personajes, la sustancia de la película. La forma de la película es solo algo simple y funcional. Puede diferenciarse en el estilo, como la arquitectura barroca o gótica. Lo único importante es que el público se emocione o se divierta, o que le haga pensar. (Woody Allen)

> Concedo una gran importancia a la forma. Enorme. Y creo que la forma condiciona el ritmo. El ritmo es todopoderoso. Es lo más importante. [...] El sentido es lo último que aparece. Creo que la cuestión de llegar al público es ante todo una cuestión de ritmo. Estoy persuadido de ello. (Robert Bresson)[30]

Estas posturas se pueden verificar tomando como ejemplo dos filmes de otros directores: el primero es *Spotlight* (2015), del director Thomas McCarthy, una valiente producción acerca de la investigación del *Boston Globe* que descubrió la indignante pederastia en Massachussets de sacerdotes católicos y el esfuerzo del Cardenal de la diócesis por ocultar los hechos.[31]

Como es de esperarse, el logro de la película está en una adecuada síntesis de los contenidos en una cronología de la investigación, que se desenvuelve a través conversaciones y entrevistas.

El director pudo elegir una forma melodramática a través de la cual la exageración ubicaría al espectador en actitud permanente de sufrimiento o ira. No obstante, McCarthy elige el *thriller*, cuya narrativa se caracteriza por provocar en el espectador la sensación de que algo va a ocurrir, la expectativa por la resolución mantiene al espectador atado a su silla.

En el otro extremo, la elección es sencilla. La saga de *Transformers*, del director Michael Bay, particularmente la última entrega, aunque las anteriores no son mejores (salvo quizá la primera): *El último caballero* (2017), filme definitivamente inclinado

30 Vericat, *Silencio se habla*, 23.

31 Tom McCarthy, *Spotlight* (Estados Unidos: Open Road Films / Participant Media / First Look / Anonymous Content / Rocklin, 2015).

hacia la forma técnica mientras, desde el contenido, la historia produce una sensación de confusión e incertidumbre.[32]

Se puede ilustrar el papel del contenido en la predisposición de la forma narrativa con el filme clásico del género de la comedia romántica del director Frank Capra (1934) en la escena de "las murrallas de Jericó".[33]

Claudette Colbert y Clark Gable representan respectivamente a un reportero que busca una historia y una chica de alta sociedad que huye de casa. En la escena, la pareja se ve obligada a compartir la habitación:

> Él utiliza una manta a modo de cortina, que bautiza como "las murallas de Jericó" para dividir la habitación y no verse el uno al otro. Entonces ella se da cuenta de que aún no se han presentado:
>
> —Pero tendrá un nombre, ¿no? —le pregunta ella.
> —Sí, lo tengo. Peter Warne.
> —Peter Warne. No me gusta.
> —Bueno, no se lo tome tan a pecho. Mañana por la mañana me lo devuelve y en paz.
> —Encantada de conocerle, señor Warne.
> Y entonces llega lo mejor.
> —El placer es mío, señora Warne.
>
> ¿Hay alguna duda de que esa muralla, levantada con manta e inhibiciones, acabará cayendo?[34]

El contenido se incorpora fácilmente en el género de la comedia romántica al que contribuyen elementos formales como la actuación (la química entre los actores), la puesta en escena, una dirección precisa y un montaje limpio que apenas modifica los planos.

En cuanto al contenido, la perspectiva cultural del director Frank Capra encuentra en la película la oportunidad de mostrar el ambiente democrático norteamericano que permite el ascenso social de un reportero al casarse con la hija de un multimillonario.

"El siciliano Frank Capra y su guionista Robert Riskin fueron los adalides de esta corriente del 'optimismo crítico', que lo que quiere demostrar, a la postre, es la

---

32 Michael Bay, *Transformers: El último caballero* (Estados Unidos: Hasbro / Paramount Pictures / Di Bonaventura Pictures / Huahua Media / Ian Bryce Productions / Tom DeSanto/Don Murphy Production, 2017).

33 Frank Capra, *Sucedió una noche* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934).

34 Chris Fujiwara, Momentos Clave 100 Años de Cine (Barcelona: Blume, 2009), 101.

inquebrantable salud del sistema democrático, en el que cualquier ciudadano puede convertirse en multimillonario o en presidente de los Estados Unidos".[35]

Más allá de la postura de Capra, se evidencian con claridad dos puntos: el contenido del filme refleja el tejido social de una época y la representación de un texto, es decir, su historia puede discutirse independientemente de su expresión formal en la narrativa. De nuevo, forma y contenido pueden utilizarse con cierto grado de independencia para el análisis audiovisual y también fusionarse para comprender el filme como un sistema de representación.

3. Forma y contenido en el cine de artes marciales

En el artículo "El mundo del cine de artes marciales" [36] publicado por el "Grupo de coreografía de pelea", se explica cómo coreografiar para el cine una pelea de artes marciales entre el héroe y el villano:

> Siempre ten en cuenta que, a pesar de que alguien sea muy poderoso en la vida real, puede no parecer tan fuerte y espectacular en plano bidimensional. Las demás artes no tienen este problema, pero el arte marcial desgraciadamente sí.
> Esto confirma que lo bonito no es combativo y lo combativo no es bonito.
> El tipo de toma que el director elige determina el tipo de acción requerida; para una toma lejana, tanto un individuo o un grupo de individuos deben extenderse y exagerar un poco más cada movimiento de su cuerpo a fin de que aparezcan reales y creíbles.
> Una toma acercada, sea su cabeza o su cuerpo, requieren movimientos normales, lo que no quiere decir que usted deba actuar o moverse rápidamente. Y un primer plano requiere movimientos mínimos a fin de estar dentro de los límites de la pantalla.[37]

Es decir, el contenido de la película, su historia, debe encuadrarse al interior de los límites técnicos del formato cinematográfico, modificando a su vez la forma de pelear; de lo contrario, el héroe puede verse ridículo o la historia, perder intensidad:

> Por supuesto, usted puede "sacarle la cabeza" a alguien con un golpe; pero nadie en la sala va a poder ver cómo usa las diferentes partes del cuerpo. Lo que pasa es que casi siempre la realidad no es fotogénica, no fotografía bien, no se ve "real".
> Así que extiende tu hombro un poco con el golpe a la vez que dobla marcadamente la cintura, afloja tus rodillas mientras que sacudes la cabeza fuera de tu oponente para permitir que tu cabello vuele al viento y emite ruidos con tu voz para incrementar dinamismo a la secuencia. ¡En síntesis, tienes que estar "vivo", o por lo menos parecerlo! Ahora sí tenemos una imagen poderosa y "eléctrica" de alto por ancho; y si consigues encontrar ángulos efectivos para todos los movimientos, a fin de que se vean en forma

35 Gubern, *Historia del cine*, 235-6.
36 Gatosentado, "El mundo del cine de artes marciales", *Arte Marcial*, 15 de febrero de 2013, https://artesmarcialesgt.wordpress.com/2013/02/15/el-mundo-del-cine-de-artes-marciales/.
37 Ibíd.

> espectacular, el público creerá que tú puedes muy bien ocupar un espacio en el mundo de los especialistas de acción.[38]

La explicación muestra el efecto que tiene la forma sobre el contenido; tiene su sentido, pues la manera de contar una historia puede cambiar mientras el contenido tiende a conservarse. En orden inverso, el contenido puede facilitar ciertas formas narrativas y dificultar otras.

En la cita, confluyen dos formas: la expresión corporal y los ángulos y movimientos de cámara.

A los géneros cinematográficos justamente les corresponde la función de establecer las instrucciones y convenciones necesarias que predeterminan la estructura narrativa de un filme, es decir, la manera de contarlo.

4. La casa de las dagas voladoras

El filme *La casa de las dagas voladoras*, de Zhang Yimou, es una danza entre la forma y el contenido: la caracterización de los detalles y el uso majestuoso del color son igualmente importantes que el contenido: un triángulo amoroso mediado por la violencia.[39]

La escena del combate en el bosque de bambú alucina por la intensidad del verdor y la simetría de los troncos entre los que el espectador navega vertiginoso, oscilando entre el placer y la angustia.

En la escena de la danza en la Casa de las Peonías:

> El diseñador de producción Tingxiao Huo, y los decoradores Zhong Han y Bin Zhao, tuvieron el gran reto de crear la Casa de las Peonías (una especie de burdel de lujo de la época), que es el decorado de interiores más bello y pasmoso de la película. Tallando el decorado en madera, tardaron mucho en conseguir la paleta de colores de estilo Dunhuang de la dinastía Tang. Es el decorado principal del principio de la película, pues dos capitanes (Jin, interpretado por Takeshi Kaneshiro, y Leo, al que da vida Andy Lau) creen que la dama principal, una muchacha ciega (bellísima Zhang Ziyi, casi irreal) es la hija del jefe de los rebeldes del clan de las Dagas Voladoras. Comienza así el baile de apariencias y de dobles sentidos (muchos ocultos para el espectador que la ve por primera vez, pero cada vez más evidentes en los siguientes visionados), con el baile lento y sumamente sensual de la muchacha ciega, y el baile rápido, casi como un combate (ambos

38 Ibíd.

39 Zhang Yimou, *La casa de las dagas voladoras* (China: Edko Films / Zhang Yimou Studio Production / Beijing New Picture Film Co, 2004).

posibles porque Zhang Ziyi estudió durante seis años en su adolescencia danza clásica china), que le sigue.[40]

La escena se compone de múltiples elementos formales que se yuxtaponen para producir una totalidad. Señalo algunos:

La escena juega retando al espectador a hundirse en una miríada de colores que inundan la pantalla, sin embargo, el "agrupamiento" se hace difícil, por lo que la percepción cede y al contraste de los colores en los que predomina el azul y celeste. Finalmente, la pantalla multicolor se convierte en un lienzo borroso, en el que a veces la suave textura del vestido Zhang Ziyi parece conjugarse con los tonos celestes de la seda.

En algún momento se muestra únicamente el cuello y rostro de Zhang Ziyi, pero es suficiente para que, junto a la voz suave y a sus movimientos delicados, el espectador se fusione con el deseo velado de Jin. De esta manera, la forma se ensambla con el contenido de la historia (el triángulo amoroso).

A continuación, un despliegue de "orden y simetría" determina la configuración formal de la narrativa. Por una parte, está la disposición de los colores que armoniza con la regularidad del decorado, pero fundamentalmente provoca la percepción de jerarquía que también tiene que ver con el orden: el azul para las mujeres de la orquesta que tocan el "liuqin", un instrumento similar al laud, que contrasta con el azul de sus vestidos.

Luego, en la misma secuencia, la danza de "La diosa indica el camino", se repite la simetría, el orden y el contraste: la orquesta de mujeres es sustituida por el coro de tambores estilo Taiko,[41] que se ubican como base de un círculo de tambores verticales que parecen de estilo Bangu,[42] sostenidos en pedestales de madera que delimitan el espacio de la danza con un círculo perfecto.

Se producen varias metáforas que se solapan: la comparación de la danza como deseo, con la danza como guerra y al mismo tiempo del amor como una batalla entre la pasión y el honor, aludiendo de esta manera al contenido de la historia.

---

40 Adrián Massanet, "*La casa de las dagas voladoras*, la hipnosis de una aventura sublime", *EspinOf*, 3 de agosto de 2010, https://www.espinof.com/criticas/la-casa-de-las-dagas-voladoras-la-hipnosis-de-una-aventura-sublime.

41 Tambor tradicional japonés.

42 Tambor de marco, típico de la música tradicional de China.

La configuración de esta escena, en *La casa de las dagas voladoras*, se efectúa a través del montaje en el que la composición del plano muestra a la protagonista siempre centrada en el cuadro, en planos generales, que se yuxtaponen con: el *travelling* en primer plano del frijol rebotando en los Bangus y luego, alternativamente, con los primeros planos de las extensas mangas del vestido de Zhang golpeando en la superficie circular de los mismos tambores donde los frijoles rebotaron.

En la escena de la danza de "La diosa indica el camino", el espectador se introduce en la tensión entre los protagonistas a través del montaje que juega con las figuras, los colores, las texturas y los detalles de la puesta en escena y el primer plano de Leo y la belleza pálida del rostro de Zhang Ziyi, que resalta por el contraste con sus labios de rojo encendido. Todo esto constituye un maravilloso ejemplo de la narrativa: el juego de planos, el *travelling*, el montaje, la puesta en escena y por supuesto el ritmo y ambiente que genera la música.

La pieza musical *The echo game* aporta [...]información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audio-espectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente".[43]

De esta manera, la forma se muestra como determinante, pues el contenido se verá condicionado por las leyes de la percepción y por las reglas de la configuración en cada género, estilo o forma estética, probablemente favoreciendo unas emociones sobre otras.

> Se dice que uno estudia la "forma" de un filme cuando estudia ese filme en tanto conjunto de significantes; de hecho, a ese estudio "formal" se le están mezclando consideraciones de sustancia (por ejemplo, bastante a menudo, consideraciones relativas a la eficiencia comparada de los significantes visuales y de los significantes auditivos del filme), puesto que se trata de la sustancia del significante. Pero en realidad "estudiar la forma de un filme" consistiría en estudiar la totalidad de ese filme adoptando como pertinencia la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esa estructura tanto de imágenes y sonidos (=forma del significante) como de sentimientos e ideas (forma del significado).[44]

43 Chion, *La música en el cine*, 209.

44 Christian Metz y François Jost, *Ensayos sobre la significación en el cine* (Barcelona: Paidós, 2002), 111.

Si actualizamos la definición de Metz, se podría comparar a este conjunto de significantes con las capas del Photoshop que, superpuestas, formarían la estructura del filme, la que finalmente condiciona la percepción del espectador.

Es difícil, por ejemplo, sentir tristeza mientras los tambores suenan arrebatados y la puesta en escena irradia colores. De otro lado, el contenido de la trama, que se despliega en torno a la corrupción y los conflictos en la China del siglo III a.C., llevan una carga emocional para el espectador que siente la similitud con los hechos de su entorno conducen la historia por la venganza y el amor pasión**.**

5. Forma y contenido: distintos pero complementarios

El relato lo conforma la extraordinaria narrativa estética del filme marcada por el color, las texturas y los detalles que jalan al espectador al interior del cuadro sin tregua visual. Al mismo tiempo, el filme despliega una historia de amor: la de un triángulo amoroso que recuerda un domo de nieve, una de esas esferas transparentes que, cuando se agitan, las partículas en su interior caen lentamente a través del agua: emociones contenidas que, a pesar de las fuertes sacudidas, caen lentamente sin perder la belleza a pesar del dolor.

> Cuando se dice que uno estudia el "contenido" de un filme, se designa así, en la mayoría de casos, a un estudio que. en esencia. trata únicamente de la sustancia del contenido: enumeración o evocación más o menos informe de los problemas humanos o sociales planteados por el filme, así como de su importancia intrínseca, sin un examen serio de la forma específica que el filme estudiado confiere a esos problemas. El verdadero estudio del contenido de un filme sería precisamente el estudio de la forma de su contenido: si no, no estamos hablando del filme sino de diversos problemas más generales a los cuales el filme debe su material de partida, sin que su contenido propio se confunda en modo alguno con ellos, puesto que este residiría más bien en el coeficiente de transformación que aplica a dichos contenidos.[45]

De la misma manera, el análisis de contenido tendría una estructura de capas en las que el significado se obtendría de la yuxtaposición articulada de elementos ligados a la percepción emocional del filme, la interpretación del mensaje o la elaboración de reflexiones filosóficas o sociales de diversa índole.

45 Metz y Jost, *Ensayos sobre la significación*, 111-2.

En cuanto discurso,[46] el relato audiovisual es cerrado, pues se constituye como un sistema de significación en el que cada elemento cumple una función y se presenta en un tiempo determinado en la exposición del filme, lo cual es evidente cuando el espectador concluye la visualización de un filme y nada puede hacer al respecto salvo recuperar en la memoria lo que le pareció relevante de la historia.

> Se puede definir la historia como el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental). Esta definición tiene la ventaja de liberar el concepto de historia de las connotaciones de drama o de acción en movimiento que, de ordinario, la acompañan.[47]

Quizá la mejor opción sea de utilizar el concepto de forma fílmica o formas audiovisuales si se prefiere para la narrativa y contenido o representación para la historia.

6. Conclusión

Para superar las dificultades en la distinción de narrativa y narración en el cualquier producto audiovisual, se propusieron los conceptos de forma y contenido como una estrategia de solapamiento en la que la "forma" concierne al concepto de "narrativa" y el de "contenido" para el de "narración", esto principalmente con una intención metodológica: generar estrategias para mejorar la comunicación audiovisual así como para el análisis de un producto de forma separado y al mismo tiempo complementario.

"La narrativa literaria y oral (noscénicas) convierten los enunciados en relato (actos narrados o contados, "actos sobre el papel"). La narrativa audiovisual (escénica), en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, convierte los predicados del hacer en "representaciones" de actividades. Es claro que, en las narrativas de la imagen, no hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones".[48]

Entre los dos polos, la forma y el contenido existen infinidad de matices en los cuáles pueden predominar y combinarse en diferentes grados la forma y el contenido; entonces, se puede pensar que los conceptos de forma y contenido funcionan como las

46 "Según Metz, el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración, lo que genera un corpus de procedimientos significantes. La arbitrariedad de la relación entre significante y significado —clave en la semiótica de Saussure— se traslada a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de la imagen aislada, sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial impuesto sobre los acontecimientos en bruto". Sánchez Navarro y Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?*, 25.

47 Aumont, Vidal y Zierer, *Estética del cine*, 113.

48 García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 315.

capas del Photoshop, es decir, de cada uno se pueden obtener diferentes niveles de información.

En resumen, para el análisis de la forma fílmica, podemos sumar diferentes capas: color, fotografía, iluminación, montaje, actuación (en cuanto manera o técnica expresiva ajustable a diferentes contenidos emocionales del personaje), ángulos y movimientos de cámara, vestuario, escenario, sonidos, entre otros, además de la capa formal que corresponde a los componentes de la narración, es decir la articulación entre la estructura narrativa y la estructura dramática, las dos de índole formal.

La estructura narrativa puede ser: lineal simple (cronológico), lineal intercalada (inserción de secuencias fuera de la realidad de la historia), *in medias res* (alterar el orden del relato), paralela (dos o más líneas narrativas), inclusiva (historias que contienen otras), de inversión temporal (*flasbacks* o *flashforwards*), contrapunto (confluencia de varias historias).[49]

La estructura dramática hace referencia a la manera en que se representan las acciones. "Si el elemento característico de la estructura narrativa es la "secuencia", el de la estructura dramática es la "escena"**.** El proceso dramático cumple su función narrativa graduando y acomodando la participación y tensión emocional del espectador a las exigencias de sus tres etapas básicas: el planteamiento, el nudo (y el clímax) y el desenlace (acción final o resolutiva)".[50]

Las capas se superponen para generar una estructura formal que establece un estilo narrativo en particular y que constituye el vehículo del contenido que se quiere representar.

De la misma manera, el contenido posee diferentes capas que se articulan en la historia y que pueden describirse como: la idea (concepto mental), la *story-line* (la idea escrita que resume la historia), la sinopsis (descripción personajes, acciones y acontecimientos principales), tratamiento (la sinopsis con mayor detalle), el guion literario (narración en escenas y secuencias)".[51] Y añadiría también el mensaje: "que enlaza al emisor y al receptor y que se define como el contenido de una comunicación

49 Ibíd., 25.
50 Ibíd., 26.
51 Ibíd., 25-6.

concreta. De manera menos abstracta, se puede describir como una persona que espera que otra piense algo, sepa algo y, al final, haga algo".[52]

En el contexto de las diferencias entre forma y contenido, el guion técnico estaría dentro de la estructura formal en la medida que "convierte al texto literario en texto narrativo audiovisual. La planificación técnica y artística no corresponde al guionista sino al realizador o al director".[53]

Las diferencias entre forma y contenido al mismo tiempo son características complementarias de la narrativa audiovisual:

> Las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc.) y a las articulaciones (montaje) que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual, dando origen a estilemas individuales en la representación y creando universos alternativos y distanciados del mundo natural.[54]

La peculiaridad de la narrativa audiovisual es la fusión de forma y contenido de tal manera que la estructura formal y la estructura del contenido (la suma de sus capas de significación) se ensamblan y llegan al espectador como un relato íntegro susceptible de múltiples percepciones emocionales y posibilidades de interpretación que es cualitativamente diferente que la suma de sus elementos y, por lo tanto, generador de sentido.

De esta manera, aunque en términos generales podemos utilizar la narrativa audiovisual para designar los productos que configuran historias (narrativas o no narrativas) a través de imágenes y sonidos, a la "narrativa" le corresponde exclusivamente el análisis de la forma y a la "narración", el análisis de su contenido, y se distinguen de forma sencilla con esta pregunta: ¿de qué forma o manera vamos a contar esta historia?

52 Bergström, *Técnicas esenciales de comunicación visual*, 62.
53 García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 26.
54 Ibíd., 27.

Bibliografía

Aumont, Jacques, Nuria Vidal y Silvia Zierer, eds. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2010.

Bergström, Bo. *Técnicas esenciales de comunicación visual*. Barcelona: Promopress, 2009.

Bestard Luciano, Maria. *Realización audiovisual.* Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2000.

Brisset, Demetrio. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC, 2011.

Chion, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

CulturaOcio. "12 *remakes* que son mejores que la película original". *Culturaocio*, 8 de diciembre de 2016 (actualizado 19 de enero de 2017). http://www.culturaocio.com/cine/noticia-jueves-12-remakes-mejores-pelicula-original-20161208131534.html.

Fujiwara, Chris. *Momentos Clave 100 Años de Cine: Actores, Actrices, Películas, Escenas, Diálogos y Acontecimientos Que Han Marcado El Panorama Del Cine*. Barcelona: Blume, 2009.Ca

García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Catedra, 1993.

García, Yago. "Las 21 mejores películas de artes marciales del siglo XXI". *Cinemanía*, 28 de noviembre de 2015. http://cinemania.elmundo.es/noticias/las-21-mejores-peliculas-de-artes-marciales-del-siglo-xxi/.

Gatosentado. "El mundo del cine de artes marciales". *Arte Marcial*, 15 de febrero de 2013. https://artesmarcialesgt.wordpress.com/2013/02/15/el-mundo-del-cine-de-artes-marciales/.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Massanet, Adrián. "*La casa de las dagas voladoras*', la hipnosis de una aventura sublime". *EspinOf*, 3 de agosto de 2010. https://www.espinof.com/criticas/la-casa-de-las-dagas-voladoras-la-hipnosis-de-una-aventura-sublime.

Metz, Christian, y François Jost. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.

Rincón, Omar. *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa, 2006.

Sánchez Navarro, Jordi, y Lola Lapaz Castillo. *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Barcelona: UOC, 2015.

Vega, Cristina. "15 películas que quizá no sabías que eran *remakes*". *Sensacine*, 27 de septiembre de 2016, http://www.sensacine.com/peliculas/album/album-18531470/.

Vericat, David. S*ilencio se habla: el cine según sus directores*. Madrid: T & B Editores, 2003.

Filmografía

Bay, Michael. *Transformers: El último caballero*. Estados Unidos: Hasbro / Paramount Pictures / Di Bonaventura Pictures / Huahua Media / Ian Bryce Productions / Tom DeSanto/Don Murphy Production, 2017.

Capra, Frank. *Sucedió una noche*. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934.

Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós 2006., 2006.

Cronenberg, David. *La mosca*. Estados Unidos (EUA): 20th Century Fox / Brooksfilms, 1986.

Felllini, Federico. *Fellini, ocho y medio* (*8½*). Italia: Cineriz / Francinex, 1963.

Gervasi, Sacha. *Hitchcock: El maestro del suspenso*. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / The Montecito Picture Company, 2012.
Kurosawa, Akira. *Los siete samuráis*. Japón: Toho, 1954.
McCarthy, Tom. *Spotlight*. Estados Unidos: Open Road Films / Participant Media / First Look / Anonymous Content / Rocklin, 2015.
Neumann, Kurt. *La mosca*. EUA: 20th Century Fox, 1958.
Snyder, Zack. *Watchmen*. EUA: Warner Bros. Pictures / Paramount Pictures / Legendary Pictures / DC Comics / Lawrence Gordon Productions, 2009.
Sturges, John. *Los siete magníficos*. EUA: The Mirisch Corporation / Alpha Production, 1960.
Yimou, Zhang. *La casa de las dagas voladoras*. China: Edko Films / Zhang Yimou Studio Production / Beijing New Picture Film Co, 2004.

URU REVISTA DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

La imagen de América Latina en el diario marroquí *Al-Alam:*

The Image of Latin America in The Moroccan Press

Asesor: Said Benabdelouahed
Abdelhak Hiri[1]
hiriest@hotmail.com

Resumen

Este artículo parte de un objeto de estudio muy concreto: conocer cómo se han generado las imágenes de América Latina en el diario marroquí *Al-Alam*. Dicho de otro modo, estudiar, mediante un análisis de contenidos, cómo está informado el lector marroquí de América Latina y los latinoamericanos por medio de dicha cabecera.

Palabras claves: imagen, América Latina, *Al-Alam*

Abstract

This research claims to reveal the image of Latin America in the Moroccan press, specifically in the newspaper *Al-Alam.* The main purpose of this research is to investigate the associated representation of Latin America of this press by using different methods such as qualitative, thematic, and stylistic. The main objective can be defined as to explain motivations that make the press to lead that representation. The second objective of this study, related to the first, is to study the position of this information. Therefore, during this research analyzing methodology has been used to qualitificate, measure and accomplish by conclusions.

Key words: image, Latin America, the Moroccan press

[1] Universidad Hassan II, Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Casablanca-Ain Chock, Centro de Estudios Doctorales en Ciencias Humanas y Sociales, Formación doctoral: Lenguas y Culturas del Mundo Ibérico e Iberoamericano.

1. Introducción

La imagen de América Latina transmitida por el periódico marroquí *Al-Alam* es el principal foco de atención de este artículo. Nuestro interés procede de la idea de que los medios de comunicación de prensa ejercen una notable influencia sobre la opinión pública. En este mismo sentido, McCombs señala que: "Los medios informativos no solo determinan en gran medida nuestra concienciación sobre el mundo en general por medio de su entrega de elementos primordiales para elaborar nuestras propias imágenes del mundo, sino que influyen sobre la prominencia de los elementos de esa imagen".[2] Atendiendo a esta reflexión, podemos inducir que los medios influyen sobre la opinión pública al seleccionar los temas que mejor satisfacen sus intereses. Las grandes cuestiones que se plantean, responden en gran medida a las siguientes preguntas: ¿qué presencia tiene el mundo latinoamericano en el periódico marroquí *Al-Alam*?; ¿cuál ha sido la evolución histórica de su cobertura mediática?; ¿qué temas relacionados con el mundo latinoamericano predominan en la agenda mediática del diario marroquí?; ¿qué países son mencionados más frecuentemente en la noticias sobre América Latina? Y ¿qué fuentes de información utiliza el periódico para informar sobre América Latina?

Hemos visto oportuno usar una de las herramientas más utilizadas en las ciencias sociales como es el análisis de contenido: "Una técnica de investigación para la descripción sistemática, objetiva y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación".[3] El corpus de análisis lo representa el total de noticias publicadas en el diario *Al-Alam*, durante el período que va del 1 de enero de 1990 a diciembre de 2015.

Al-Alam es un diario marroquí de expresión en árabe, aparece el 11 de septiembre de 1946 y fue fundado por Allal El Fassi. En lo que se refiere a la elección de este rotativo, hay que decir que más que por su ideología (de sensibilidad

2 Maxwell McCombs, "Influencia de las noticias sobre nuestras imágenes del mundo", en *Los efectos de los medios de comunicación (investigaciones y teoría)*, coord. Jennings Bryant y Dolf Zillmann, 13-34 (Barcelona: Paidós, 2003),17.

3 Bernard Berelson, *Content Analysis in Communication Researches* (Nueva York: The Free Press, 1952), 18.

conservadora y socialdemócrata) fue escogido por su trayectoria histórica, y por ser mejor organizado.

2. Análisis de la imagen proyectada por el diario *Al-Alam*

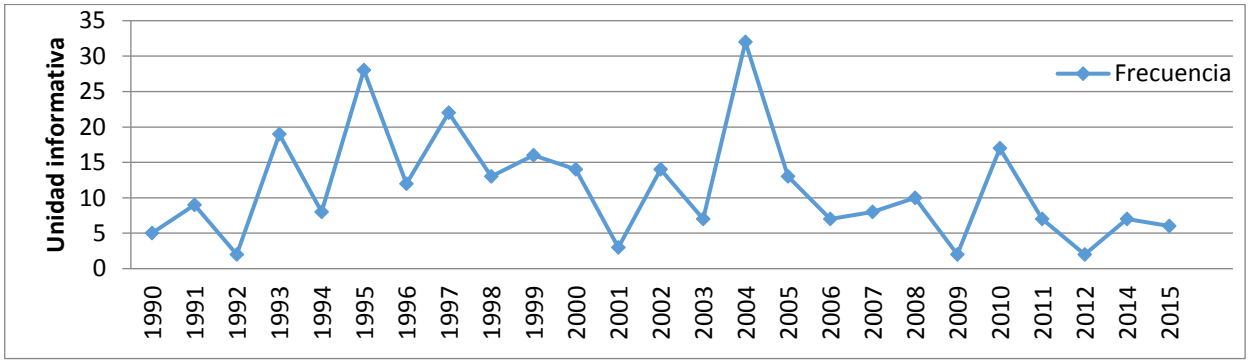
En las siguientes páginas, se presentan los resultados obtenidos mediante el estudio de contenido que se realizó de los titulares del diario *Al-Alam.*

3. Evolución cronológica de las unidades informativas

En este capítulo presentaremos los resultados de la evolución de la representación mediática de América Latina en el diario *Al-Alam.* El siguiente gráfico recoge la distribución de las distintas noticias parecidas en función de su evolución cronológica:

Gráfico 1

Evolución cronológica de las unidades informativas



Fuente: *Al-Alam*. Elaboración propia.

En la actividad de seguimiento realizada durante los 25 años de estudio, hemos podido lograr un total de 283 unidades informativas sobre el tema latinoamericano. Desde un ángulo cuantitativo, la muestra es lo suficientemente representativa para extraer ciertas conclusiones:

Una de las principales observaciones que se impone es la idea de que el periódico *Al-Alam,* como un periódico marroquí en árabe y de difusión nacional, reserva muy poco espacio periodístico al tema latinoamericano. En otras palabras, el diario objeto de estudio destina una representación periodística notoriamente exigua.

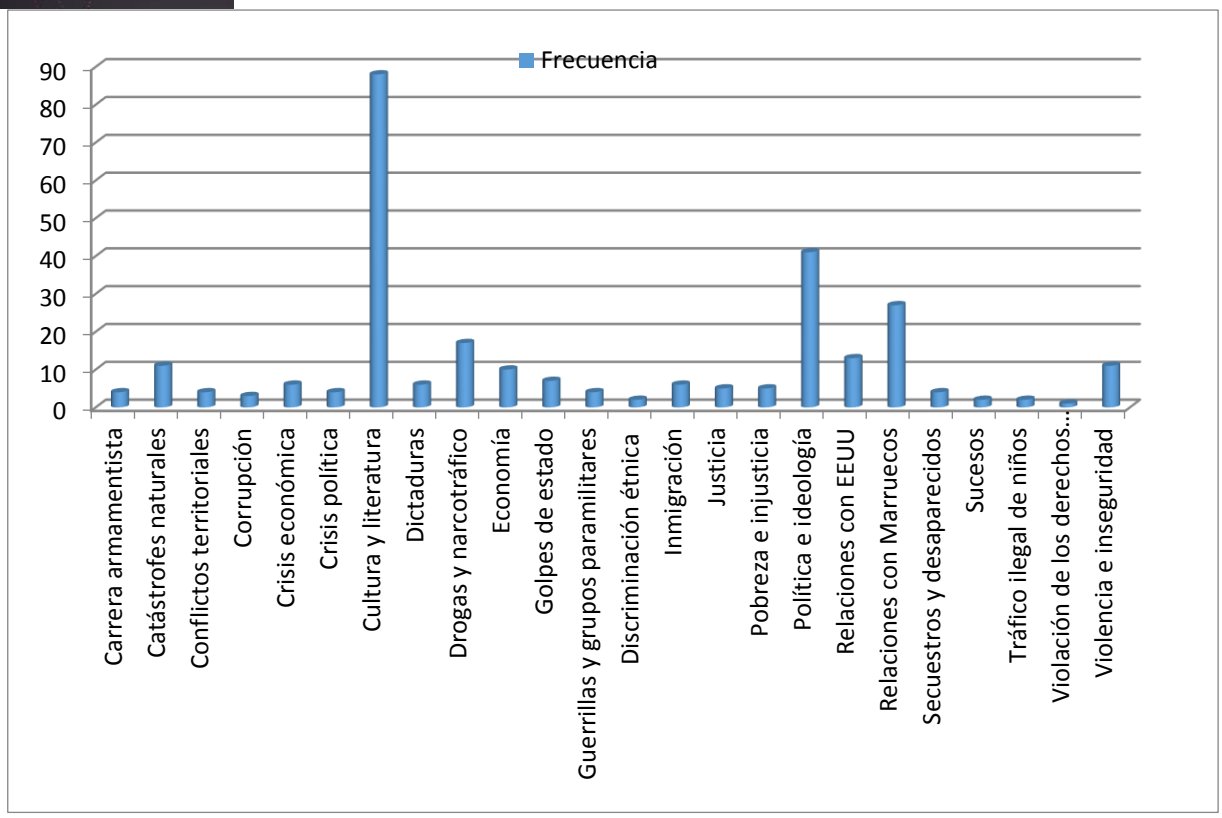
Por tanto, podemos hablar de un déficit informativo respecto a su cobertura a América Latina.

Otro dato de interés es el hecho de que, en el gráfico, se aprecia nítidamente que la distribución de las unidades analizadas por años (283 unidades comunicativas) es notoriamente desequilibrada: hay años en los que se carga la producción informativa y, en cambio, otros años resultan poco noticiosos. Así, podemos observar que, en líneas generales, el año 2004 es más proclive a registrar los máximos de noticias, ya que incluye el 11 % del corpus estudiado. Esta situación se justificaría, sobre todo, porque dicho contexto temporal es cuando se va a producir un notorio acercamiento en la acción exterior de Marruecos hacia América Latina. Se trata de la histórica gira de Su Majestad el Rey Mohamed VI por los seis países latinoamericanos. Para tener una visión más clara sobre la evolución cronológica de las unidades comunicativas, presentaremos a continuación una visión analítica desde una perspectiva temática.

4. La agenda temática en las informaciones sobre América Latina

En este apartado, ofrecemos los resultados vinculados con el análisis de los temas noticiosos sobre América Latina. El siguiente gráfico permite establecer un estudio comparativo entre los diversos temas localizados:

Gráfico 2
Los temas encontrados en el corpus



Fuente: *Al-Alam*. Elaboración propia.

A la vista de los resultados obtenidos en el estudio, se puede observar una gran variedad de temas noticiosos con respecto a América Latina. Se nota asimismo que la agenda temática con respecto a América Latina no resulta más equilibrada.

En efecto, el análisis cuantitativo nos deja ver claramente que el tema con mayor frecuencia es la cultura; este asunto aglutina el 31,09 % del corpus estudiado. La frecuencia refleja claramente el interés prioritario del periódico por dicha temática. En cuanto a la naturaleza, las unidades informativas culturales, conviene matizar que, en su mayoría, informan sobre las grandes figuras y obras del quehacer literario latinoamericano. Podemos ilustrar los siguientes ejemplos que evidencian este hallazgo: "Qirāʻāt fi ādab āmrika āl-ŷanubiya āl-mu ẖās" (transcirpción latina), "Características de la literatura latinoamericana contemporánea" (traducción nuestra) *Al-Alam*, 19 de octubre de 2004, última página;. "Tadāʼiyāt *ū*ctabi*ū* bāz <u>h</u>arāʻib gāltā āl-m*ū*ʼallaqah" (transcripción latina), "Octavio Paz: *La ruinas colgadas de Galta*" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 1 de noviembre de 1991, última página; "Gābriyil Gārcyá Márkiz <u>t</u>āʻirat āl-ŷamila ārrāqida" (transcripción latina), "Gabriel García Márquez: *El avión de la bella durmiente*" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 10 de diciembre de 1997, p. 7.

Por su parte, el análisis temático revela la presencia de algunas piezas comunicativas culturales referidas a la contribución de los árabes en la cultura latinoamericana. Veamos el siguiente titular: "Al-mūslimūn fi ŷūzūri āl-kāribi" (transcripción latina), "La comunidad musulmana en el Caribe" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 26 de mayo de 1991, p. 3. Además, el diario objeto de estudio presenta a sus lectores una sinopsis de una película que recibe el título *Diarios de motocicleta*. Esta pieza comunicativa resalta una parte muy significativa de la historia latinoamericana. Se trata del diario que redactó Ernesto Guevara en diciembre de 1951, a la edad de 23 años cuando decidió emprender un largo recorrido en moto por América Latina con su amigo Alberto Granada. Veamos el siguiente titular "Yawmiyāt*ū dar*āŷah nāriyah fi āmrikā āllātiniyah" (transcripción latina), "*Diarios de motocicleta*, notas de viaje por América Latina (Ernesto "Che" Guevara)" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 28 de octubre de 2006, p. 6.

Por su parte, el tema de las relaciones de América Latina con Marruecos ocupa el segundo puesto en la escala de los temas más noticiosos. En concreto, incluye un total de 77 unidades comunicativas, o sea, el 27,20 % del corpus hace una referencia explícita a este aspecto temático. Desde una perspectiva crono-temática, hemos constatado un mayor interés informativo del diario *Al-Alam* por las dinámicas diplomáticas recíprocas que tuvieron lugar en el año 2004. En concreto, la visita que Su Majestad el Rey Mohamed VI efectuó a América Latina en 2004 recibió un particular eco mediático. Podemos citar el siguiente ejemplo: "ŷalālal*ū* āl-malik yabda'*ū* ŷawlatah*ū fi* āmrikā āllātiniyah biziyārati āl-miksik" (transcripción latina), . "Su Majestad Rey inicia su gira por América Latina con su vista a México" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 24 de noviembre de 2004, p. 1.

Por su parte, el tema de la cuestión del Sahara marroquí recibió una posición privilegiada en la agenda mediática del órgano periodístico estudiado. Veamos el siguiente titular: "bārāgwāy tashab*ū* i'tirafaha bi āl-ŷ*ūmhūriya* āssahrāwiya āl-maz'*ū*ma" (transcripción latina), "Paraguay retira su reconocimiento de la pseudo-RASD" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 1 de mayo de 2014, p. 1.

El tercer puesto en la escala de los resultados, encontramos el tema político, que aglutina el 6,71 % del corpus estudiado. En cuanto a la naturaleza de este asunto, destacamos que el diario objeto de estudio hizo una especial cobertura a algunos

aspectos relativos a los grandes cambios políticos que definen el mapa político latinoamericano. La siguiente unidad informativa argumenta este hallazgo*:* "Āddim*ūqr*ā*tiyah bi* āshili maqr*ūnah bi isl*āhi ādd*ūstūri*" (transcripción latina), "La democracia en Chile ligada a las reformas de la Constitución" (traducción nuestra). *Al-Alam*, 26 de marzo de 2000, p. 5.

Siguiendo con el análisis temático, el diario objeto de estudio comparte con sus lectores la historia de una de las figuras más simbólicas del espacio latinoamericano. Se trata del ideólogo y comandante Che Guevara. Veamos el siguiente titular: "Āssana ālgāmida min ḥayāt āt<u>ta'ir</u> ālk*ūbi,* Āsrār min ḥayāt shi Gifārā fi l-awhal āl-ifrikiyā" (transcripción latina), "La vida misteriosa del rebelde cubano, algunos secretos de la vida de Che Guevara en África (traducción nuestra)", *Al-Alam*, 3 de marzo de 1995, p. 3.

El cuarto puesto lo ocupa el tema de las drogas y el narcotráfico; este asunto abarca un total del 6 % del corpus analizado. Ilustramos el ejemplo del siguiente titular: "Mū<u>h</u>addirāt: hal tūsbihū āl- miksik kūlūmbyā <u>t</u>āniyah" (transcripción latina), "<u>Narcotráfico, ¿puede convertir a México a una Colombia?"</u> (traducción nuestra), *Al-Alam*, 12 de junio de 1993, 4. Desde nuestra perspectiva, esta situación, de alguna manera, refuerza el carácter prejuicioso de algunos países latinoamericanos.

Le sigue en importancia de frecuencia, el tema del intervencionismo estadounidense en el subcontinente latinoamericano. El siguiente titular ejemplifica este aspecto temático: "Hāyti wa k*ūb*ā shawkatān fi ḥalqi āmrikā" (transcripción latina), "Haití y Cuba, grandes enemigos de EE. UU." (traducción nuestra), *Al-Alam*, 1 de enero de 1995, p. 2.

Por su parte, el tema de las catástrofes naturales acapara el 11 % de las unidades comunicativas analizadas. En esta misma línea, apreciamos un tratamiento periodístico dosificado de noticias relativas a este asunto. Podemos ilustrar el ejemplo del siguiente titular: "Hāzzā ārdiyah qawiyāh ta<u>d</u>rib*ū sham*āla garbi āl-ikwad*ū*r" (transcripción latina), "Un fuerte seísmo sacude el noroeste de Ecuador" (Traducción nuestra), *Al-Alam*, 22 de marzo de 1992. p. 5.

Llama la atención que el tema económico figura entre las dimensiones menos informadas; este aspecto temático tiene apenas el 3,53 % del corpus estudiado. Este hecho demuestra el desinterés mediático del periódico por las cuestiones económicas latinoamericanas. Entre las pocas unidades informativas que informan sobre este

asunto, podemos citar el siguiente titular: "Al- ārŷ*ūn*tin ḍaḥiyat*ū* *s*āsatihā wa-ṣ*ūndūqi* ānnaqdi āddawliyi" (transcripción latina), "Argentina, víctima de sus políticos y el Fondo Monetario Internacional" (traducción nuestra), *Al-Alam*, 13 de enero de 2002, p. 5.

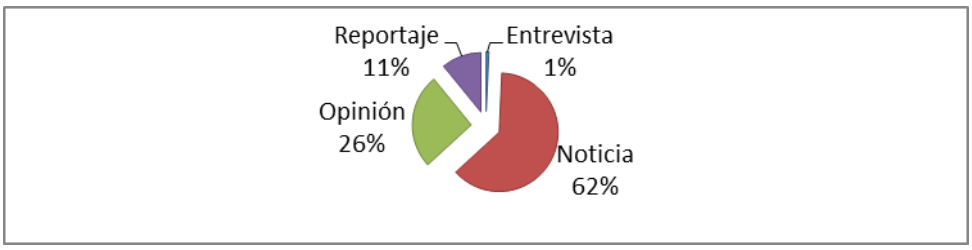
En definitiva, los resultados que se ofrecen son muy relevantes; evidencian que la agenda temática del diario *Al-Alam* gira en torno a temáticas preferentemente culturales y, en menor medida, políticas o económicas, donde llama poderosamente la atención el tratamiento positivo que se da a las noticias sobre América Latina y los latinoamericanos. Si bien es cierto que siguen algunos aspectos negativos, sobre todo en cuestiones de narcotráfico e inseguridad ciudadana, estas imágenes pierden mucha presencia informativa a favor de asuntos culturales.

5. Los géneros periodísticos utilizados

En este capítulo, estudiaremos los diferentes géneros periodísticos con los que trabaja el diario *Al-Alam* el tema latinoamericano. El siguiente gráfico recoge la distribución porcentual de las unidades comunicativas según el género periodístico:

Gráfico 3

Distribución porcentual de los géneros periodísticos



Fuente: *Al-Alam*. Elaboración propia.

Al tenor de los resultados obtenidos, podemos observar que la noticia es, sin lugar a dudas, el género predominante. En concreto, un total de 177 unidades informativas (62 %), se encajan con este tipo de texto. Con respecto a la naturaleza de estas piezas, hay que señalar que, en su mayoría, son noticias que surgen de diferentes agencias informativas internacionales. El segundo puesto, lo ocupa el género opinión, que incluye un total de 73 unidades (el 26 %) que se corresponden a este tipo de género. Con respecto a las informaciones que se publican con este estilo, destacamos que suelen relacionarse con ciertos temas de críticas literarias que precisan de un

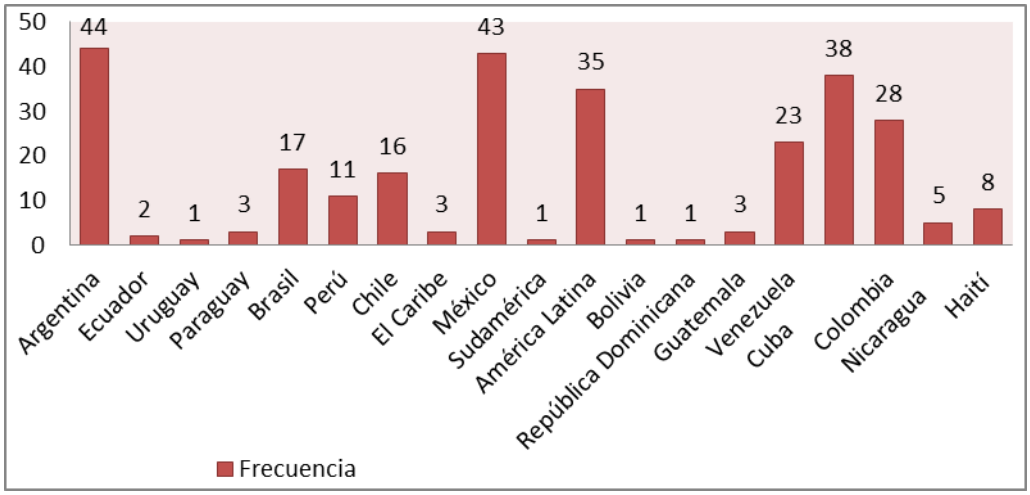
tratamiento explicativo por su complejidad. A una considerable distancia aparecen el resto de variables. Así, vemos que se han registrado 31 reportajes, o sea el 11 % del corpus estudiado. Por último, la entrevista figura en la última escala de los resultados, que incluye tan solo el 1 % de la muestra.

Los datos revelan que el diario *Al-Alam* se limita a relatar exclusivamente los hechos. Esto nos permite deducir que el órgano periodístico objeto de estudio no hizo una cobertura en profundidad del acontecer latinoamericano. A nuestro entender, sería pertinente inculcar otros géneros periodísticos cómo la crónica, la opinión y las entrevistas. Todo ello le daría riqueza y cercanía con las informaciones latinoamericanas.

6. Origen geográfico de la información

El estudio permite establecer un análisis comparativo de la presencia informativa de los diferentes países que conforman el mapa latinoamericano. El siguiente gráfico permite ver la distribución por países de las 283 piezas identificadas en la muestra de 25 años de estudio:

Gráfico 5
Distribución de las unidades por países



Fuente: *Al-Alam*. Elaboración propia.

A la vista del gráfico, se puede observar una clara discriminación informativa entre los diferentes países latinoamericanos. Esto es: no todos los países son

representados por igual ni en cantidad ni calidad; hay países en los que se carga la producción informativa y, en cambio, otros resultan desiertos mediáticos por no encontrar información sobre ellos.

Los países protagonistas de las unidades informativas analizadas son Argentina, México y Cuba. El primer país que aparece como origen de información latinoamericana es Argentina. Es origen de un número muy elevado de informaciones, con un total de 44 unidades comunicativas, lo que representa algo más del 15 % de la información estudiada. El segundo país con mayores valores informativos es México; ha generado un total 43 unidades informativas, o sea, el 15,19 % del corpus estudiado.

Por su parte, Cuba recibe una posición privilegiada en las páginas del diario objeto de estudio. En este sentido, destacamos que este país caribeño ocupó el tercer país en la escala de los resultados. Con respecto a la naturaleza de las piezas que se publican sobre dicho país, hay que destacar la presencia de varias unidades informativas que critican la penosa situación de los niños saharauis en Cuba. Dicho de otro modo, el diario objeto de estudio pone mucho énfasis sobre la postura del país caribeño con respecto al Sahara marroquí. Veamos el siguiente titular: "Ál-būlizāryū yūshagil āl-atfāl āssahrawiyin fi ādda ̄ara fi Kūba", "El Polisario prostituye a niños saharauis en Cuba" (traducción nuestra) (transcripción latina), *Al-Alam,* 16 de marzo de 2002, 5.

Por su parte, América Latina recibe un emplazamiento más acomodado en la agenda informativa del periódico estudiado. Hemos localizado un total de 35 piezas informativas en las que el nombre de América Latina aparece en el titular, lo que supone el 12 % del corpus estudiado. Este hecho demuestra que el diario marroquí entiende a los países latinoamericanos como algo común, como un todo comunicativamente, como un fenómeno informativo integrado.

El quinto país es Colombia; incluye un total de 28 unidades comunicativas, lo que representa el 9,85 % del corpus estudiado. Luego, en su orden, aparecen los siguientes países: Venezuela, 23 unidades comunicativas; Brasil, 17; Chile, 16; Haití, 8; y, Nicaragua, 5.

En el extremo opuesto hay varios países que han mostrado una muy frágil referencialidad informativa, tales los casos de Paraguay y Guatemala, que absorben apenas tres unidades comunicativas respectivamente; y Ecuador, dos piezas informativas. Llama poderosamente la atención que de varios países, sobre todo centroamericanos, no se muestra ninguna referencia informativa. En este sentido,

destacamos que Costa Rica, Panamá, Nicaragua y Guatemala son prácticamente inexistentes e invisibles en la agenda informativa del diario objeto de estudio. Este hecho, nos permite afirmar que dichos países no constituyen para el diario marroquí una fuente informativa de importancia.

Con respecto a las agendas temáticas y análisis de las diferencias entre países, observamos que existe una relación entre el espacio dedicado a cada país y la temática en la que se enmarca. Así, la cobertura informativa de Argentina en el periódico *Al-Alam*, durante el espacio temporal estudiado, estuvo centrada principalmente en dos dimensiones: la cultura y las relaciones económico-políticas con Marruecos. De hecho, podemos hablar de una valoración positiva de este país sudamericano.

En relación con la representación mediática de México, hemos constatado que el análisis del conjunto de informaciones revela que fueron más favorables que desfavorables. En este mismo sentido, destacamos que la representación de este país centroamericano fue positiva dando una imagen pública de país de gran riqueza literaria. El diario objeto de estudio hizo una especial referencia informativa a las grandes figuras del quehacer literario mexicano, tales como Leopoldo Cea, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

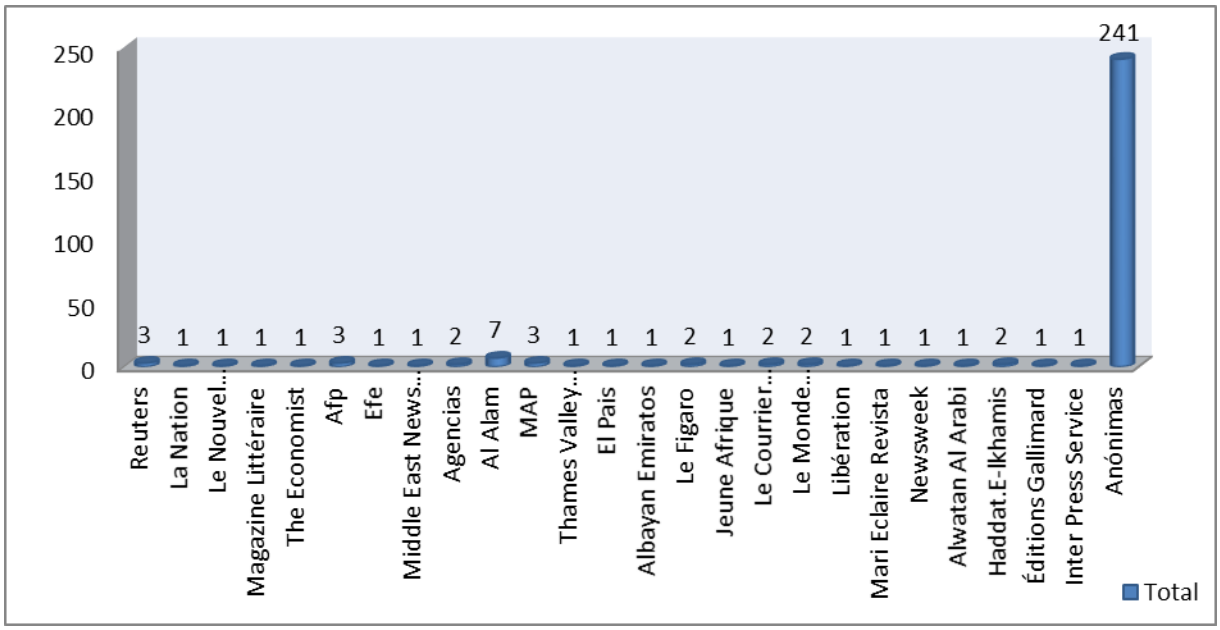
Contrariamente a la representación informativa de dichos países, el diario *Al-Alam* hizo una atención noticiosa a Cuba fuertemente negativa. La cobertura informativa de este país caribeño estuvo marcada por temáticas políticas pésimas; es retratado como un país con fuerte actitud adversa hacia la integridad territorial marroquí, especialmente en lo relativo al tema del Sahara marroquí. Prueba de ello, como anticipábamos, la idea de que muchas de las unidades comunicativas denuncian el tema de los maltratos a niños saharauis en Cuba.

7. Las fuentes de información localizadas

Para comprender mejor el tratamiento informativo del periódico *Al-Alam* con América Latina, es preciso indagar las fuentes de información como un factor generador de las noticias. Respecto al corpus informativo que hemos analizado, en este gráfico, se da a conocer la distribución de las fuentes de información:

Gráfico 6

Distribución de las fuentes localizadas



Fuente: *Al-Alam.* Elaboración propia.

La representación gráfica de las fuentes informativas evidencia el peso del anonimato; se percibe un amplio número de noticias que surgen de fuentes totalmente desconocidas. Así, de las 283 unidades comunicativas, 241 no se da a conocer la fuente informativa, o sea, el 85,15 % de las noticias identificadas no poseen fuentes.

Por su parte, el análisis cuantitativo revela una notoria presencia de unidades informativas firmadas por grandes órganos periodísticos europeos y un predominio algo desconcertante de sus propias redacciones. Esta situación permite desvelar que el periódico objeto de estudio no disponía de una corresponsalía o una delegación de prensa; de hecho, se abastecía de los servicios de las agencias para poder obtener la información del suceso de manera rápida y precisa.

Así, hemos encontrado muchas veces referencias a prestigiosas voces periodísticas francesas. Estas referencias a veces eran explícitas, como las hechas a los siguientes periódicos: *Le Monde Diplomatique*; *Le Courrier International*; *La Nation; La Nouvel Observation*; *Magazine Littéraire*; *Le Figaro*; *Jeune Afrique*; *Libération*; *Éditions Gallimard* y; la revista *Mari Eclaire*. Estos medios representan el 5,65 % del corpus estudiado. Por tanto, las fuentes informativas francesas son las más usadas por el periódico *Al-Alam* por ser las más accesibles.

Aparte de las referencias francesas, también se han encontrado referencias a otras agencias de noticias europeas como la agencia británica Reuters que se presenta en el 1,06 % de las noticias analizadas, y que supera a la francesa AFP que subre el 0,1 % de cuota entre estas grandes empresas informativas.

Además de la agencia Reuters, el diario objeto de estudio se aprovisiona de otro medio británico, la publicación semanal en inglés *The Economist*. Se constata asimismo una publicación informativa que surge de la universidad inglesa Thames Valley University. Estos datos demuestran que el diario objeto de estudio se abastece también de fuentes informativas británicas para las información latinoamericana.

Por su parte, la agencia española EFE figura en los últimos puestos como punto de aprovisionamiento de información latinoamericana. Su presencia se hizo sentir solamente en una unidad informativa.

Siguiendo con el análisis de las fuentes, vemos que solo en siete ocasiones las informaciones publicadas aparecen firmadas por el propio periódico, lo que representa el 2,47 % del conjunto de las fuentes informativas identificadas.

Finalmente, una de las particularidades peculiares que identifica *Al-Alam* en relación con su cobertura mediática del espacio latinoamericano es la presencia de algunas fuentes informativas árabes. En esta misma línea, destacamos la presencia de la agencia egipcia MENA (Middle East News Agency). También constatamos otras dos prestigiosas revistas del golfo arábigo: *Albayan de Emiratos* y *Alwatan Al-Arabe* que generaron dos unidades comunicativas respectivamente.

Así, parece que el periódico *Al-Alam* recurre constantemente al uso de agencias internacionales; es la tendencia dominante del diario marroquí objeto de estudio. En otras palabras, una serie de países europeos controlan la mayor parte de las informaciones sobre el mundo latinoamericano. Se percibe que países como Francia y Reino Unido han podido generar más información latinoamericana que las propias fuentes nacionales marroquíes.

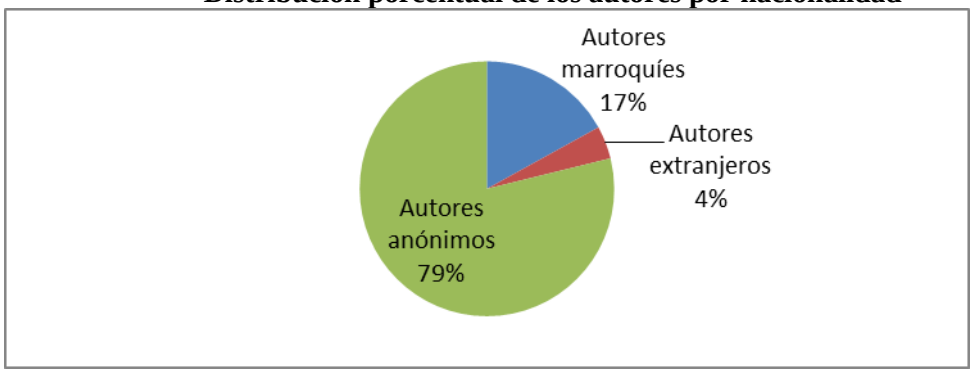
La preponderancia de las fuentes de origen europeo sobre las de países latinoamericanas o nacionales marroquíes, permite revelar cómo dichas fuentes monopolizan la información del mundo latinoamericano. En otros términos, el diario *Al-Alam* reproduce la visión informativa y la imagen que dichos medios europeos construyen de América Latina. En cambio, las voces de marroquíes son casi inexistentes, lo que demuestra la teoría de la dependencia de las agencias de

información. Este hecho se refuerza tomando en consideración la idea de que la agencia marroquí Maghreb Arabe Presse (MAP) ha podido generar apenas unas tres tímidas noticias relativas al espacio latinoamericano.

8. Autores de las unidades comunicativas

En este campo, se presenta la naturaleza de las personas que hicieron responsables de las unidades informativas. La siguiente gráfica da a conocer la nacionalidad de los autores:

Gráfico 7
Distribución porcentual de los autores por nacionalidad



Fuente y elaboración propias.

Como podemos ver en el gráfico, de las 283 unidades informativas seleccionadas entre 1990 y 2015, 217 aparecen sin firma. Por tanto, la tendencia general es el predominio del anonimato. Otra de las observaciones que se imponen es la idea de que hemos podido constatar una ausencia declarada de corresponsales marroquíes en las tierras latinoamericanas.

En lo tocante a la nacionalidad de personas identificadas como redactores de las piezas periodísticas, hemos podido comprobar que la mayoría de cantidad de autores son marroquíes. Sobre la naturaleza de estos últimos, hay que destacar que, en general, hubo colaboradores que mostraron tener un notorio talento periodístico de reconocido prestigio. Podemos ilustrar el ejemplo del prestigioso periodista, exembajador marroquí en Brasil y exministro de Comunicación marroquí, Mohamed Larbi Messari; este autor es considerado uno de los mejores conocedores marroquíes

del tema latinoamericano. Este autor ha firmado, durante el espacio temporal estudiado, un total de cinco unidades informativas. Junto a este autor, podemos citar al exdiplomático marroquí Mohamed Mohamed El-Khattabi, que expone sus reflexiones acerca el quehacer literario latinoamericano. En concreto, El-Khattabi ha firmado 11 unidades informativas, en las que expresa sus impresiones sobre las figuras más representativas de la literatura latinoamericana: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco y la poetisa, traductora literaria y ensayista mexicana Elsa Cross.

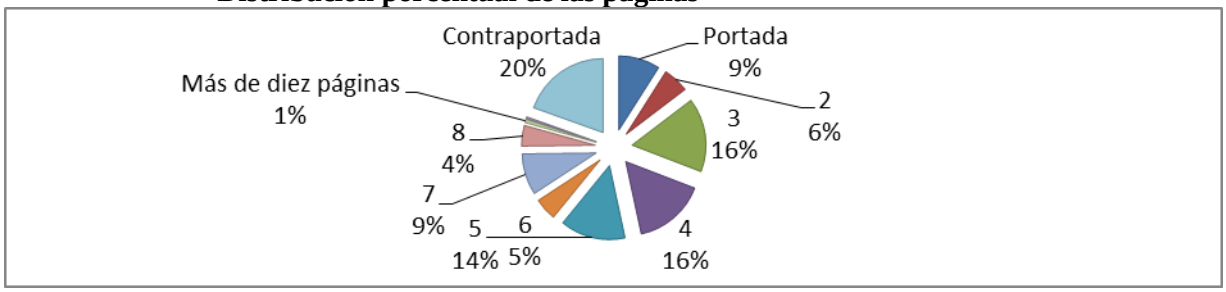
Por lo demás, hemos percibido, aunque en menor medida, una cantidad significativa de autores que figuran como traductores de grandes obras literarias latinoamericanas. Podemos mencionar algunos ejemplos como: Rachid Ouhatta, quien fue responsable de varias traducciones literarias del inglés al árabe. También podemos citar las traducciones de los autores Abderrahim Hazal y Abdessalam Ettaouil, que aparecen como traductores al árabe de las obras literarias del escritor Jorge Luis Borges.

Es importante destacar que, gracias a estos autores, los lectores del periódico *Al-Alam*, tenían más posibilidad de percibir al subcontinente latinoamericano como un espacio geográfico de gran riqueza literaria.

9. Número de las páginas (la estructura para-textual)

En este apartado, tratamos de medir, mediante el número de página donde se localiza la información, la importancia que el periódico *Al-Alam* da a la información sobre América Latina. El siguiente gráfico recoge el número de la página en el que se insertan las unidades comunicativas:

Gráfico 8
Distribución porcentual de las páginas



Fuente: *Al-Alam.* Elaboración propia.

A la vista de la gráfica, se aprecia que, de las 283 noticias analizadas, solo 24 noticias (9 %) de los ejemplares analizados se destacan ubicadas en la Portada. Este dato permite constatar que América Latina no constituye una prioridad informativa para el diario marroquí objeto de estudio. En otros términos, las informaciones sobre América Latina en el periódico analizado no son consideradas como noticias relevantes desde el punto de vista informativo.

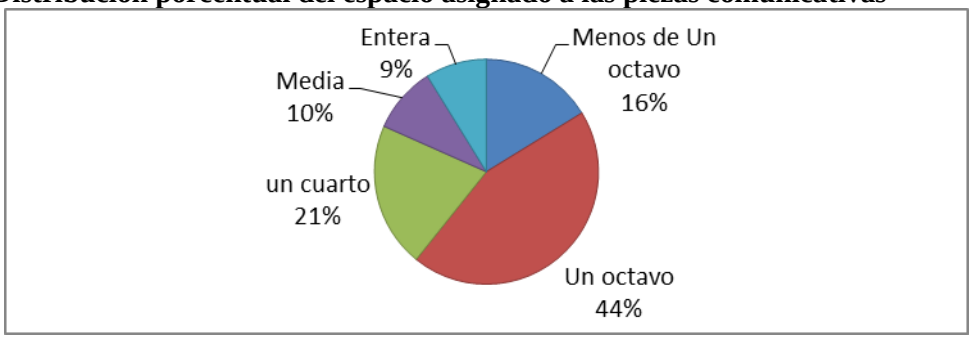
Por su parte, las páginas tres, cuatro y cinco acaparan la mayor cantidad de unidades comunicativas, principalmente porque corresponden a la sesión especial de asuntos internacionales. La Contraportada ha ganado un peso significativo en el tratamiento informativo sobre el espacio latinoamericano. Así, hemos percibido un 20 % de las unidades localizadas que se insertan en la Última Página.

10. Extensión de la unidad de análisis (el espacio)

En este campo, tratamos de realizar una descripción física de las unidades informativas localizadas. La siguiente gráfica presenta el espacio que ocupan las piezas comunicativas localizadas:

Gráfico 10

Distribución porcentual del espacio asignado a las piezas comunicativas



Fuente: *Al-Alam.* Elaboración propia.

Como podemos ver, la gran mayoría de las unidades de análisis presentan una extensión inferior a un cuarto de página; en concreto, un 21 %, ocupa menos de un cuarto de página y, un total de 48 % se extienden a un octavo de la misma. A continuación, se puede observar que apenas el 10 % de ellas se publican en una media

página. De forma similar, solo el 9 % de las noticias analizadas, se publican a toda página.

En definitiva, los resultados del estudio ponen de manifiesto que la información sobre América Latina o latinoamericanos ocupa un lugar menor o poco destacado en el periódico objeto de estudio.

15. Conclusiones

Del análisis de la producción informativa del periódico *Al-Alam*, se pueden señalar algunas consideraciones generales:

Desde el punto de vista cuantitativo, destacamos la escasez de información latinoamericana. La adscripción temática de los hechos seleccionados refuerza una visión de América Latina, generalmente favorable. Dicho de otro modo, el tratamiento de América Latina en el diario objeto de estudio estuvo dominado por una visión positiva: la mayor parte de las notas de prensa durante los años 1990-2015 recogieron actividades relacionadas con la cultura y la literatura.

El enfoque geográfico predominante en las informaciones que se publican el periódico *Al-Alam* evidencia una vinculación relativa entre el enfoque geográfico predominante y los países hacia donde cada país destina prioritariamente sus relaciones internacionales. Así, hemos constatado que existe un claro protagonismo de Argentina, México y Cuba; el 87,7 % de las informaciones analizadas tenía como protagonista a uno de estos países.

Otro detalle que no debe pasar desapercibido, es el hecho de que la información relativa al espacio latinoamericano es relatada desde fuentes extranjeras. En cuanto a los géneros periodísticos utilizados, la información es, sin lugar a dudas, el género predominante. Junto a ello, podemos destacar que el mayor peso de las noticias o unidades periodísticas sobre América Latina se registra en la sección de información internacional.

En síntesis, la percepción revelada es que de América Latina se habla poco y con una cierta preponderancia de temas literarios.

Bibliografía

Berelson, Bernard. *Content Analysis in Communication Researches*. Nueva York: The Free Press, 1952.

McCombs, Maxwell. "Influencia de las noticias sobre nuestras imágenes del mundo". En *Los efectos de los medios de comunicación (investigaciones y teoría)*, coordinado por Jennings Bryant y Dolf Zillmann, 13-34. Barcelona: Paidós, 2003.

Reseña del libro “JIWASA. Comunicación participativa para la convivencia”, Adalid Contreras Baspineriro (2017)

Yadis Vanessa Vanegas Toala

Si partimos de la noción de que comunicación se deriva de hacer común, Jiwasa invita a repensar la comunicación desde la participación como un agente vital para la convivencia y la construcción de comunidad. Es necesario, entonces, plantear desde la clave en la que Adalid Contreras propone, qué tipo de participación y agenciamiento ejercen desde la comunicación, la multiplicidad de actores sociales que conforman una sociedad tan diversa como la de América Latina. En el caso ecuatoriano, tratados internacionales y el marco constitucional garantizan el ejercicio pleno de los derechos colectivos, derechos de autodeterminación y principios rectores como la interculturalidad y la inclusión social. Sin embargo, ha quedado más como una rimbombancia discursiva articulado a lo “políticamente correcto”, que a una efectiva participación. De ahí, que Adalid Contreras propone dos maneras de entender y dinamizar la participación desde dos posturas antagónicas: la aparente y la trascendente.

La participación aparente que ejerce un contentamiento de efecto placebo y que a la luz de un modelo único socio-económico-cultural, impuesto desde un fuerte legado colonial, desconoce las posibilidades “otras” de hacer comunidad. Es aparente justamente porque la comunicación está funcionalizada a un sistema que da la palabra en supuesta participación, pero no otorga voto, en tanto, no existe agenciamiento ni el reconocimiento de los sujetos políticos históricamente excluidos. Encuentro pruebas de ello, por ejemplo, en la consulta previa como mecanismo de aparente inclusión, pero sin ser vinculante a la toma de decisiones. En este sentido, no existe posibilidad de generar una comunidad integradora.

Diametralmente opuesta, la participación trascendente se presenta como un proyecto ético y político que genera comunicación desde y con la comunidad; lo que representa un proceso inclusivo sobre la base del agenciamiento. Democratiza la palabra y el derecho a comunicar desde un enfoque que reivindica a los sujetos políticos que históricamente han sido marginalizados. Adalid Contreras propone, dentro del marco de la participación trascendente, una participación diaspórica que alude a romper el silenciamiento y el anonimato al que han sido confinados los pueblos que la modernidad expulsa desde la globalización. No en vano, el libro está dedicado a la lucha de las Radios Mineras de Bolivia. Con este telón de fondo, la participación trascendente nos desafía a generar una comunicación concientizadora y movilizadora, en tanto, contra hegemónica con base popular *desde abajo*. De ahí, que Jiwasa apuesta a una comunicación-participación

decolonial, que supere la crisis instrumental de los marcos en los que hoy se articula el quehacer comunicativo.

Efectivamente, Jiwasa es un término aymara que siguiendo la lógica comunitaria de los pueblos andinos significa “nosotrxs dos” que alude a una comunidad de diversos en comunión: común unión. En un acto reivindicatorio, este principio andino desde el cual pensar la comunicación participativa para la convivencia, le hace frente a la violencia epistémica que anula la sabiduría ancestral de pueblos originarios. Adalid Contreras apuesta por una comunicación para el cambio social que se nutra de estos principios que, a mi entender, implican también la posibilidad de construir una *modernidad alternativa* o una *alternativa a la modernidad* como lo propone Arturo Escobar en la clave del postdesarrollo. Con este espíritu, Jiwasa revitaliza el pensamiento de la Escuela Latinoamericana de Comunicación y parafraseo a Luis Ramiro Beltrán que piensa que al hacer comunicación alternativa se contribuye a un desarrollo democrático basado en la participación de la “alteridad” para equilibrar el acceso y el quehacer comunicacional. Jiwasa desafía, al mismo tiempo, a resignificar el Sumak Kawsay vaciado de sentido e inclusive folclorizado: cabe traer a colación otro de los principios que propone el texto: “soy, cuando somos”, pero no desde el discurso sino desde el ejercicio pleno del agenciamiento que debería contemplar la comunicación.

Reseña del libro "El Comunicador Estratega Sustentable. Nuevo paradigma de la comunicación para la sociedad" de Miguel Vásquez.

Patricia Hidalgo, Ph.D.

Directora Maestría DirCom-UDLA

patricia.hidalgo@udla.edu.ec

Nuestra sociedad ecuatoriana y latinoamericana cuenta con pocos autores que se atreven a escribir sobre la comunicación, desde una visión de complementariedad paradigmática, vinculándola con la estrategia como concepción integral y con el paradigma de la sustentabilidad, y aterrizando este concepto en un nuevo modelo para el comunicador especializado en las áreas sociales, organizacionales y de responsabilidad social empresarial; desde la visión de la sociedad, al cual el autor denomina comunicador estratega sustentable.

En Ecuador los comunicadores y DIRCOM juegan un rol protagónico en la visibilización y sensibilización social de los intangibles institucionales, sobre quienes como académicos deberíamos discutir acerca de su base epistemológica y manejo de la comunicación; donde el autor nos allana el camino con una investigación de alrededor de 8 años, dividida en cuatro etapas: 2007, 2010, 2012 y 2015 y compartiendo su experiencia de más de 23 años, como docente y gestor de la comunicación estratégica y de crisis.

Parte de su metodología de trabajo contempló la revisión de alrededor de 800 textos, consultas ciudadanas a 3.173 personas, entre autoridades, periodistas, comunicadores organizacionales, docentes, estudiantes universitarios, de 245 organizaciones, de tres regiones del Ecuador: costa, sierra y Amazonía. Estas investigaciones le permitieron argumentar, convalidar nuevas hipótesis y delinear el camino hacia su propuesta, que conforme se describen en los capítulos del libro, lo construye en forma sistémica, con base al pensamiento complejo de Morin, a través del proceso Lógico Secuencial, PLS, para determinar el nuevo perfil del comunicador, en el marco de nuestra sociedad.

El reconocimiento es una virtud que el autor destaca, al evidenciar el valioso aporte de sus amigos de la academia, como el maestro Joan Costa, Guillermo Bosovsky e Italo Pizzolante, a quienes describe como “intelectuales desprendidos y contribuidores académicos de primer nivel”, en la construcción del “modelo para el comunicador estratega sustentable”, un libro que invita a leerlo para debatir esta nueva propuesta, más aun viniendo de un colega y amigo, el primer comunicador ecuatoriano que publica una obra sobre la comunicación estratégica.

Reseña de "Trabajando con la gente": Comunicación, acción, participación en comunidades indígenas de los Andes ecuatorianos", de Javier Herrán Gómez.

José Laso R.

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador

jose.laso@uasb.edu.ec

Al agradecer a la Universidad Politécnica de Madrid, el autor, escribe: "por haberme hecho ver mi obligación, de participar, como aporte a la ciencia, lo que la vida me ha regalado durante 25 años, aprendiendo la sabiduría de los pueblos kichua de Zumbagua y Cayambe…". El libro recoge esos dos momentos indisolubles de la vida del autor; reflexionar desde el discurso de la ciencia, es su tesis doctoral, sobre su propia práctica de 25 años como misionero salesiano, trabajando con la gente, adaptando ese modelo al mundo andino, nacido de abajo hacia arriba, con la gente y no para la gente, más allá de la racionalidad científica, pensando la realidad , la planificación y la comunicación desde el lugar de los afectados casi siempre , por la planificación vertical de los proyectos de desarrollo y comunicación. A partir de la reflexión, se propone un modelo de acción-comunicación, nacido de los largos años de práctica a partir de la Casa Campesina de Cayambe, en la complejidad de los diversos niveles de la acción y la articulación con la acción del componente radiofónico a través de Radio Mensaje. Nada "para "la gente todo "con" la gente.

El libro consta de cinco capítulos: Comunicación y desarrollo: una encrucijada. El Ecuador: La peculiaridad de su gente andina y el desarrollo endógeno .Modelo

conocimiento/acción y su evolución en el tiempo. El proyecto de comunicación: modelo adaptativo. Modelo de la Casa Campesina Cayambe.

Cada uno de los capítulos parte de un análisis histórico de todo lo que se ha venido pensando sobre comunicación, desarrollo, acción, planificación, Mundo Andino durante medio siglo tanto en Ecuador como en América Latina que vuelve esta gran síntesis única e indispensable y permite reconocer críticamente las más diversas prácticas de los agentes sociales: Estado, Iglesias, ONGs, Movimientos sociales, etc. en los diferentes momentos de la historia. Y dejarse interpelar por un modelo "Trabajando con la gente" que permite pensar desde la esperanza que otro mundo es posible.

No sólo la escritura clara, precisa, la unidad lógica del texto, la bibliografía exhaustiva las tablas y las figuras admirablemente construidas, vuelven este libro necesario e indispensable, sino la vida y las vidas que están impresas en estas páginas.