

Versión Estudios de
Comunicación y
Política

ISSN: 2007-5758

No. 38

VERSIONES, miradas y perspectivas del
campo de estudios de la comunicación.
Pasando revista a veinticinco años de estudios

The number '25' is rendered in a stylized, multi-layered font. Each digit is composed of several parallel lines that create a sense of depth and movement. The color of the lines transitions from a bright yellow at the top to a deep orange and red at the bottom. The background of the entire cover is a dark blue with a pattern of concentric, wavy lines that resemble ripples in water, creating a dynamic and textured effect.

25

Presentación

En esta edición del número 38 de la revista *Versión* conmemoramos los veinticinco años de vida de la publicación, por lo que encontrarán textos de autorreferencia y recorridos por estos cinco lustros de reflexión en torno a los temas que orientan la política editorial y la variedad y diversas “VERSIONES, miradas y perspectivas del campo de estudios de la comunicación. Pasando revista a veinticinco años de estudios”, que da título a este número especial.

Para contribuir al balance de los temas y reflexiones de este aniversario, de manera paralela los presentes artículos dan cuenta de la dinámica misma del campo de la comunicación y las necesarias nuevas miradas que el desarrollo y dinámica misma de la realidad han influenciado en los temas de la revista y, a su vez, cómo la revista ha recuperado estas temáticas para el ejercicio académico de la investigación y el análisis de los fenómenos comunicativos y su investigación. Todo ello organizado en un primer bloque de artículos referidos a los veinticinco años de la revista y, en consecuencia, en el desarrollo mismo del campo del que se ocupa. Un segundo apartado nos presenta textos y nuevas propuestas de Diego Lizarazo y Yissel Arce en torno al análisis de la imagen. Además recuperamos un texto de Alicia Poloniato, publicado en el número 14 de *Versión*, y que –a manera de homenaje y en memoria de su autora– la revista deja constancia de su vigencia.

En una primera recuperación de la memoria de estos veinticinco años, el artículo inicial del doctor Raul Fuentes, “Una versión sobre el impacto de *Versión*. Estudios de Comunicación y Política en su XXV aniversario”, a quien solicitamos realizar el recorrido de los años de esta revista, enmarcándolo en su muy extensa investigación acerca del campo de la investigación de la Comunicación en México, nos recuerda:

Presentation

Pp. 7-9, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 38/abril-octubre 2017, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

El punto de partida no puede ser otro que el objetivo autodefinido por el equipo editor de la publicación, redactado en el número inaugural como “constituir un espacio teórico-político de evaluación y crítica en torno a los procesos de comunicación –y sus soportes tecnológicos– fundamentalmente en el contexto general de los procesos políticos y culturales que se desarrollan en México y América Latina” (Núm. 1: 4).

En el sitio web de la revista (<http://version.xoc.uam.mx/>, consultado el 22 de octubre de 2016), se indica que el objetivo de *Versión* “es brindar herramientas para el análisis y la reflexión fundamentada de los diversos problemas teóricos y empíricos del campo de la comunicación, la cultura y la política, en una búsqueda por contribuir a la comprensión crítica de los fenómenos políticos, culturales y sociales de nuestro tiempo”. Estos objetivos, sin duda, continúan vigentes y han vivido, al igual que el campo de la Comunicación y de análisis, vertiginosas modificaciones que se encuentran integradas a lo largo de los treinta y siete números de la revista y que explican lo que Fuentes llama “La doble institucionalidad de una revista: universidad y disciplina”.

En el recuento de los años, tanto Raul Fuentes como Alfredo Velázquez hacen un detallado análisis cuantitativo y cualitativo de los temas, autores, instituciones participantes, países y temas. Se presenta todo un universo de colaboraciones que dan cuenta de los esfuerzos de una revista académica universitaria y que compartimos con los lectores de este número de aniversario. No queda fuera el análisis de las variantes y esfuerzos colaterales de la misma revista en su proyecto de *Versión Radio*, transmitido en la emisora UAM RADIO y que Marco Alberto Porras Rodríguez y Carlos Gómez Castro nos presentan a manera de balance.

Encontramos también la entrevista que Jerónimo Repoll hace a Raymundo Mier y que titula “Comunicación y política: márgenes, pliegues y desplazamientos”, en la que reflexionan “sobre los desplazamientos en el campo de estudio de la comunicación, su articulación con la política y los desafíos que se alcanzan a vislumbrar”. En esta entrevista se parte de la recuperación y actualización de la conversación entre Margarita Zirez, Mabel Piccini y Raymundo Mier con Néstor García Canclini, publicada en el primer número de *Versión* y que plantea como necesaria la actualización de las reflexiones originarias frente a los nuevos retos de la Comunicación y la Política.

Como cierre de este primer bloque de textos que a manera de recuperación de la memoria y las etapas vividas en estos veinticinco años de *Versión*, encontraremos el trabajo de Eduardo Andión, que con el sugerente título “Desde la pulga y el elefante hasta los muchedumbres digitales y la insensatez. Mapa del futuro pasado” –y que con el pretexto de recuperar lo publicado en el libro *Comunicación: Memorias de un campo. Entrevistas de Mario Kaplún a los padres fundadores*–, Andión nos permite recordar:

[...] los esfuerzos, categorías analíticas e instituciones que han conformado el tejido que cimentaron la existencia de un campo de investigación e intervención sociopolítica como el de la Comunicación Social en Latinoamérica. Frente a la actual disolución de muchos de los supuestos que guiaron a estos notables precursores hay que extender su vigor intelectual y seguir pensando a la Comunicación como una posibilidad de emancipación.

Una segunda parte de este Número 38 –y como tradición de *Versión*– se proporcionan nuevos enfoques y fenómenos de reflexión que deben incorporarse en la problemática de la reflexión académica, ubicados en el campo de la imagen y sus manifestaciones en la mirada corpórea de Francis Bacon, el audiovisual en Cuba, o el Diálogo entre realidad, ética y estrategia en el documental, estos propuestos desde la perspectiva de Diego Lizarazo, Yissel Arce y Alicia Polonio, respectivamente.

Afirmaciones que invitan a reflexionar en torno a la imagen son provocaciones que Diego Lizarazo hace: “Pero también, en otro sentido, mayor invisibilidad: al decir la convención, lo que muestra y dice es el estándar del lenguaje. Los tipos, las normas, las reglas de lo esperable, los códigos. Las imágenes de lo visto en las formas convenidas de mirarlo. Entonces la singularidad, la especificidad, la intimidad de lo visible en sí mismo se escapa, se escabulle... queda en la región de lo invisible. Así, lo que Bacon hace es luchar con esa convención... busca eliminarla, porque espera abrir lo visible. Este es el caso, por ejemplo, de su batalla contra el retrato y todas sus reglas”.

En otra mirada, Yissel Arce al analizar el audiovisual en Cuba, nos provoca: “Sin embargo, bajo los influjos de las coordenadas del cambio y los afanes modernizadores de la Revolución, la producción de subjetividades políticas tenía que adecuarse a los límites de lo permisible, aquello autorizado por el ejercicio estatal. Esa voluntad utópica, investida con los artilugios de una práctica discursiva, se articulaba a partir de una cuidadosa y estratégica selección de los hechos del pasado y de los marcos de la memoria que mitificarían el presente y el futuro de la nación”.

Para cerrar este apartado temático, retomamos “In Memoriam”, el texto de Alicia Poloniato en la que nos reitera: “Si el núcleo temático del documental concierne a la realidad social y humana, es decir, a la vida de y entre los hombres –llámense etnográficos, antropológicos, sociológicos, de crítica política o “culturales”–, puede comprenderse la razón por la cual interesa el compromiso ético que en la obra se establece con la realidad. De variadas maneras, las concepciones del mundo definen las representaciones del mundo manifestadas en los documentales, y no todas ellas son válidas desde un punto de vista ético”.

La revista *Versión* agradece la posibilidad de este aniversario e invita a los lectores a seguir construyendo y reflexionado acerca de los estudios de Comunicación y Política.

Cómo citar:

“Presentación”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 7-12, en <http://version.xoc.uam.mx/>.

Una versión sobre el impacto de *Versión*. *Estudios de Comunicación y Política* en su xxv aniversario

Raúl Fuentes Navarro

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara

RESUMEN: El artículo propone una interpretación analítica... una versión sobre la trayectoria recorrida por la revista durante veinticinco años y su impacto en el entorno del campo académico de los estudios sobre la comunicación y de la propia UAM-X, donde se produce. Si bien no se asume el análisis del “impacto” de la publicación desde una perspectiva métrica y reduccionista, se despliega un intento de apreciar las consecuencias que ha tenido la circulación de la revista en sus contextos inmediatos y mediatos, distinguiendo las distintas “épocas” o modalidades del proyecto editorial. Es un recuento de los números publicados, sus enfoques temáticos, el origen tanto nacional como institucional de los artículos y los hallazgos tanto en las colaboraciones que exponen resultados de investigación empírica como en los ensayos que discuten o reflexionan sobre contextos o condiciones contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: Revista científica, comunicación, campo académico, tendencias de investigación, impacto académico.

ABSTRACT: The article proposes an analytical interpretation... a version on the trajectory covered by the journal for twenty-five years and its impact on the academic field of studies on communication and the UAM-X itself, where it is edited. Although the analysis of the “impact” of the publication from a metric and reductionist perspective is not assumed, an attempt is made to appreciate the consequences of the circulation of the journal in its immediate and mediate contexts, distinguishing the different “epochs” or modalities of the editorial project. It is a recount of the published issues, their thematic approaches, the national and institutional origin of the articles and the findings, it can be emphasized that, both in the collaborations that present the results of empirical research and in the essays they discuss or reflect on contemporary contexts or conditions.

KEY WORDS: Scientific journal, communication, academic field, research trends, academic impact.

La revista académica *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, editada por el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, publicó su primer número en octubre de 1991. Veinticinco años después, este texto despliega una interpretación, un recuento, una versión, de la trayectoria recorrida por la revista y su “impacto” en el entorno del campo académico y de la institución universitaria dentro de los cuales –y en buena medida para los cuales– se produce.

De entrada, es necesario aclarar que al emplear la palabra *impacto* deliberadamente se está intentando eludir el sentido métrico y reduccionista con el que los sistemas de sistematización y evaluación académica suelen usarlo. No hay detrás de este texto, entonces, un cálculo de citas recibidas o de índices numéricos. Pero sin duda hay un intento de apreciar las consecuencias que a lo largo de cinco lustros ha tenido la circulación de la revista en sus contextos inmediatos y mediatos. Esa apreciación del impacto se hace, por supuesto, desde una posición en el propio campo y queda sujeta, por lo tanto, al debate y la complementación correspondientes que merezca la revista entre quienes le presten atención.

El punto de partida no puede ser otro que el objetivo autodefinido por el equipo editor de la publicación, redactado en el número inaugural como “constituir un espacio teórico político de evaluación y crítica en torno a los procesos de comunicación –y sus soportes tecnológicos– fundamentalmente en el contexto general de los procesos políticos y culturales que se desarrollan en México y América Latina” (Núm. 1: 4). En el sitio web de la revista (<http://version.xoc.uam.mx/>, consultado el 22 de octubre de 2016), la versión actualizada del objetivo de *Versión* indica que “es brindar herramientas para el análisis y la reflexión fundamentada de los diversos problemas teóricos y empíricos del campo de la comunicación, la cultura y la política, en una búsqueda por contribuir a la comprensión crítica de los fenómenos políticos, culturales y sociales de nuestro tiempo”.

Algunas diferencias, que pueden leerse como algo más que matices, saltan a la vista en la formulación que la propia revista ofrece con veinticinco años de distancia acerca de su proyecto. Parece obvio que al inicio hubiera que enfatizar la constitución de “un espacio teórico político de evaluación y crítica”, que incluyera a los “soportes tecnológicos” de los procesos de comunicación y sus contextos políticos y culturales entre sus objetos de atención, mientras que actualmente se supone constituido y consolidado el “espacio” y de lo que se trata es de “brindar herramientas para el análisis y la reflexión fundamentada”, incluyendo ahora entre esas herramientas no solo las teórico-metodológicas, sino también las tecnológicas, puesto que la revista misma asume que “su propuesta y soporte digital le han permitido llegar exponencialmente a mayor público en México y el mundo, alcanzando más y nuevos circuitos científicos, aca-

démicos, universitarios y culturales”. Más adelante tendremos que revisar cómo en su “nueva época”, a partir de 2011, *Versión* se reorganizó como una revista digital, que agregó una *Versión Media* a la ya para entonces muy consolidada *Versión Académica*.

Estructura editorial y tendencias básicas de contenido

Desde su origen, *Versión* se orienta a la creación de “un espacio de convergencia de múltiples miradas y perspectivas”, al reconocer que el campo de estudios de la comunicación “es un terreno propicio para el pluralismo teórico-metodológico y para el diálogo entre los investigadores y los actores sociales de la vida política y cultural de nuestro país”. En consecuencia, los fundadores declaran que “todas las contribuciones que alimenten la revista queremos considerarlas como una VERSIÓN más (mayúsculas en el original) de un saber fragmentario y en permanente cambio, que invita a ser transformado y remodelado por sus lectores y futuros colaboradores” (Núm. 1: 6).

A cada número se le ha asignado un título o tema central (en el caso del número 1, “Claves del diálogo y culturas modernas”), y hasta 2011 (número 26) se mantuvo una estructura de cinco secciones: “*Comunicación y Política*, destinada a repensar los vínculos entre los campos de la vida social”; “*Cultura y Discurso* [que] retoma las reflexiones en torno de las complejas relaciones entre el lenguaje y la sociedad”; “*Otras Voces*, [en que se da] cabida a colaboraciones de estudiosos que trabajen en campos afines al nuestro en las ciencias sociales y humanas”; y “las secciones *Los tiempos* y *Los materiales*”, destinadas a revisar mediante textos cortos la actualidad inmediata y las publicaciones especializadas respectivamente (Núm. 1: 7-8). En la tabla Núm. 1 se resume, por sección, el origen institucional y nacional de las contribuciones publicadas entre los números 1 y 26 de *Versión*:

Entre las cifras que más llaman la atención en esta tabla está el contraste entre la distribución sobre el eje origen nacional/origen extranjero del total de los textos publicados, que es de dos tercios contra uno, y el de la suma de los incluidos en las dos secciones principales (*Comunicación y Política* y *Cultura y Discurso*), que es casi de mitad y mitad sobre el mismo eje, con una ligera ventaja para los orígenes mexicanos. Más específicamente, aunque el 48% de los textos totales fue escrito por académicos de la Universidad Autónoma Metropolitana (la gran mayoría por los de la Unidad Xochimilco), en las dos secciones principales esta proporción es apenas del 36%. Lo que quizá resulte preocupante es el bajísimo 5% del total de los textos, proveniente de instituciones universitarias mexicanas situadas fuera de la ciudad capital, cercano al 4% originado en una sola universidad extranjera, la Universidad de Buenos Aires. También puede subra-

yarse el número de países con contribuciones incluidas, seis europeos (Reino Unido, Francia, España, Holanda, Suiza y Alemania); ocho americanos (Estados Unidos, Canadá, Chile, Cuba, Venezuela, Argentina, Colombia y Brasil) y Australia, además por supuesto de México.

- 5) *Versión Radio*, sección dedicada a redistribuir vía web los programas aparecidos en UAM Radio (94.1 FM); y
- 6) *Versión T.V.*, espacio para la retransmisión de los programas de televisión producidos por la hiperrevista *Versión* (Editorial *Versión Media*, Núm. 26).

Tabla Núm. 1: Origen nacional e institucional de las contribuciones, por sección, de los números 1 a 26 de la revista <i>Versión</i>					
	Comunicación y Política	Cultura y Discurso	Otras Voces	Los tiempos / Los materiales	Total
México	38 (48%)	45 (57%)	45 (71%)	110 (78%)	238 (66%)
uam (C-I-X)	28 (35%)	29 (37%)	29 (46%)	87 (62%)	173 (48%)
Otras zmcm	6 (8%)	11 (14%)	13 (21%)	17 (12%)	47 (13%)
Otros estados	4 (5%)	5 (6%)	3 (4%)	6 (4%)	18 (5%)
Otros países	41 (52%)	34 (43%)	18 (29%)	31 (22%)	124 (34%)
Europeos	21 (27%)	17 (21.5%)	6 (9%)	8 (6%)	52 (14%)
Americanos	19 (24%)	17 (21.5%)	10 (17%)	22 (15%)	68 (19%)
Australia	1 (1%)	0	2 (3%)	1 (1%)	4 (1%)
Total	79 (100%)	79 (100%)	63 (100%)	141 (100%)	362 (100%)

En 2011, al iniciarse la nueva época de *Versión*, la estructura de secciones se modificó, al tiempo que se discontinuó la impresión en papel y se publicaron en 2012 y 2013 dos números “especiales” con una estructura totalmente diferente, dedicados el primero a Walter Benjamin y Marshall McLuhan y a Roland Barthes y Georges Bataille el segundo. En la nueva época se editan dos grandes secciones: *Versión Académica*, “que busca continuar los lineamientos editoriales propios de la dinámica ya constituida” y *Versión Media*, “sección que nace con el interés de involucrar al universo reflexivo una permanente interacción con las artes y las humanidades” (Editorial *Versión Media*, Núm. 26). A partir del número 27, en *Versión Académica* las secciones se denominan “Versión temática”, “Otras versiones”, “Versiones del diálogo” y “Reseñas”. Por su parte, *Versión Media* se compone de seis secciones:

- 1) *Estudios de arte y humanidades*, que busca concentrar artículos, ensayos y estudios, relativos al ámbito del arte y las humanidades en concordancia con la temática eje de cada número;
- 2) *e-maginario*, un juego de palabras donde se busca presentar obra artística, ilustración, fotografía y postfotografía;
- 3) *Transmedia*, un espacio para la obra visual producto de las nuevas dinámicas de creación audiovisual-digital, video, vidcast, podcast;
- 4) *Literatura expandida*, término retomado del cine (cine expandido), quiere decir que se sirve de las tecnologías para nuevos procesos de creación;

Entre las justificaciones explícitas para esta renovación del proyecto editorial de *Versión* pueden mencionarse la “extensión hacia públicos y redes de usuarios más amplios que los alcanzados por la revista impresa”; el “enriquecimiento de los recursos de expresión del sentido académico con nuevas propuestas” y la búsqueda de “un equilibrio entre los criterios de calidad y rigor académico y los recursos digitales (de carácter sustancialmente comunicativos)”, según el propio sitio web (<http://version.xoc.uam.mx/> consultado el 22 de octubre de 2016). En los once números publicados desde 2011 hasta 2016 (números 27 a 37), las contribuciones incluidas en *Versión Académica* se distribuyeron de la manera que se sintetiza en la Tabla Núm. 2.

Parece así que una tensión ha ido creciendo paulatinamente en las políticas editoriales de las publicaciones científicas en general en México y en otros países: esta relacionada con la orientación de las revistas patrocinadas por universidades hacia la difusión de la producción de su propio personal académico o a la de investigaciones generadas en otras instituciones y países, se resuelve a favor de la segunda opción, más propia de un fortalecimiento disciplinario o de especialidad científica que de una articulación más directa de las políticas institucionales de atención a problemáticas particulares o el desarrollo de ciertas orientaciones académicas. Conviene quizá revisar algunas de las conceptualizaciones que permiten entender mejor estas tendencias.

Tabla Núm. 2:
Origen nacional e institucional de las contribuciones,
por sección, de los números 27 a 37 de la revista Versión Académica

	Versión Temática	Otras Versiones	Versiones del diálogo	Reseñas	TOTAL
México	28 (45%)	14 (56%)	13 (72%)	12 (57%)	67 (53%)
UAM (C-I-X)	10 (16%)	8 (32%)	9 (50%)	9 (43%)	36 (29%)
Otras ZMCM	12 (19%)	2 (8%)	2 (11%)	1 (5%)	17 (13%)
Otros estados	6 (10%)	4 (16%)	2 (11%)	2 (9%)	14 (11%)
Otros países	34 (55%)	11 (44%)	5 (28%)	9 (43%)	59 (47%)
Europeos	2 (3%)	0	1 (6%)	1 (5%)	4 (3%)
Americanos	32 (52%)	11 (44%)	4 (22%)	8 (38%)	55 (44%)
TOTAL	62 (100%)	25 (100%)	18 (100%)	21 (100%)	126 (100%)

La doble institucionalidad de una revista: universalidad y disciplina

Casi al mismo tiempo en que la Unidad Xochimilco de la UAM lanzaba la revista *Versión* en 1991, otra de las unidades de la universidad, la de Azcapotzalco, participó como coeditora de la traducción al español del libro *El sistema de educación superior. Una visión comparativa de la organización académica*, de Burton R. Clark (1992), obra central para una línea de investigación muy influyente en la sociología de las universidades, según la cual el conocimiento es la “materia prima” en torno a la cual todo sistema de educación superior organiza su actividad, gracias a que presenta en las sociedades modernas un carácter especializado, históricamente compuesto de especialidades que se multiplican continuamente y desarrollan un continuo distanciamiento entre sí y con respecto del conocimiento general impartido en la escuela primaria y media. Además, para Clark la producción del conocimiento es una actividad abierta:

[...] es un compromiso con lo desconocido, con lo incierto, y, como tal, es difícil de sistematizar mediante las estructuras organizacionales normales erigidas aparentemente como medios racionales para alcanzar fines conocidos y definidos [...] es portador de herencias ancestrales (Clark, 1992: 35-39).

La producción y la reproducción del conocimiento en las universidades es una forma de trabajo que se organiza con base en dos modalidades que se entrecruzan: la disciplina y la institución: “La naturaleza meta-institucional de las disciplinas y los campos de estudios profesionales es[son] un rasgo[s] distintivo[s] y prominente[s] del carácter del sistema de educación superior” (Clark, 1992: 24). Como formas básicas de la organización académica, “el departamento, la cátedra o el instituto son simultáneamente

parte de la disciplina y parte del establecimiento, fundiéndolos y derivando de esta combinación su fuerza” (Clark, 1992: 61). Sobre esa premisa, el análisis de la organización académica implica otros dos factores fundamentales: las creencias o culturas y la autoridad, colegiada o burocrática. Y para dar cuenta de los “parámetros del cambio” requeridos en el plano institucional para ajustar permanentemente a la universidad con el desarrollo del conocimiento y a este con las transformaciones en el entorno social, el modelo de Clark implica la “administración” de una tensión proveniente de “la interacción continua de prácticas orientadas por diversas lógicas (burocrática, política, de mercado, académica), ninguna de las cuales puede imponerse totalmente sobre las otras” (Clark, 1992: 292).

El mencionado grupo de académicos, adscritos en su mayoría al Departamento de Sociología de la UAM Azcapotzalco, que impulsó a partir de 1988 la edición de la revista *Universidad Futura*, promovió la publicación en español del libro de Clark y elaboró un ambicioso programa de investigación sobre la problemática del trabajo, el personal y el mercado académico sobre líneas, como la propuesta por Clark, y perspectivas críticas latinoamericanas asociadas a ella, como la impulsada por José Joaquín Brunner. Ha documentado desde hace casi tres décadas cómo en México “el desarrollo de las disciplinas a través de la investigación, como articulador de los subconjuntos de especialistas, dentro del ámbito universitario, fue débil en la constitución de nuestras instituciones educativas de nivel superior”, debido sobre todo a la necesidad de atender la demanda de formación de profesionales por medio de la docencia (Pérez Franco *et al.*, 1991: 341), situación generalizada en el país pero ante la cual el “Modelo Xochimilco” se planteó precisamente como alternativa desde la fundación de la UAM en 1974, por lo que el análisis del impacto de la revista *Versión* sobre el campo “disciplinar” de la

investigación de la comunicación debería considerarse explícita y centralmente en este contexto (Solís y Peza, 1988; Peza, 1990; Andión, 1993).

Antes de la aparición de la revista, el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM Xochimilco se había consolidado como la sede de uno de los programas de licenciatura más innovadores y productivos en el campo de la Comunicación en México. Como se ha expuesto con mayor detalle en otros textos (Fuentes, 1998; 2011: 18-27), la militancia colectiva en la “investigación crítica” como discurso hegemónico en el campo académico se manifestó de distintas maneras durante los años setenta, incluyendo el desarrollo de líneas de investigación que podrían resumirse en la oposición entre la aceptación de las condiciones impuestas históricamente a la “comunicación social” por el Estado y los propietarios y operadores de la industria mediática y su rechazo y consecuente denuncia. La utopía de la transformación social mediante la comunicación podía sustentar las dos posiciones; en ambas la investigación como espacio de desarrollo parecía tener un lugar prioritario, pero no habiendo ninguna tradición científica formada y establecida al respecto en el país hasta entonces, los propios fundamentos (tanto cognoscitivos como institucionales) del proyecto debían conquistarse de entrada. En ese sentido el discurso del Estado, aunque no tanto su política ni su actuación en los hechos, fortaleció a la corriente “crítica”, protagonista en hitos tan importantes como la fundación de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) en 1979, mayoritariamente por académicos de la UAM y de la UNAM.

Pero a partir de los años ochenta, quizá en parte debido a una “ultraideologización” del discurso académico y seguramente por el impacto de la “crisis” en el financiamiento de la educación superior, los enfoques “críticos” manifestaron un creciente declive y la “lucha por el monopolio de la competencia científica” (Bourdieu) en las publicaciones y las asociaciones académicas, pero también en la prensa (siguiendo la influencia del modelo más tradicional de la constitución de la carrera como profesión periodística, la utopía del “Cuarto poder”) pasó a ser más una pugna político-ideológica que una discusión científica o académico-universitaria. Esta crisis provocó una reestructuración completa del campo de la investigación de la Comunicación cuando, por una parte, la carencia de recursos financieros motivó el cierre de la mayor parte de los centros de investigación gubernamentales que habían sido creados en los setenta y la disminución, hasta en un 50% en términos de poder adquisitivo, de los salarios del personal académico universitario. Además, la retórica gubernamental con respecto a la “comunicación social” dio un giro radical una vez que el presidente López Portillo cerró en 1981 el debate sobre la reglamentación del derecho constitucional a la información.

Mientras tanto, no obstante, la oferta institucional de programas de licenciatura en comunicación siguió cre-

ciendo, y se comenzaron a ofrecer también programas de maestría, sin que se crearan tantas plazas académicas como en la década anterior. El mercado académico se contrajo, sobre todo en las instituciones públicas, y las carreras académicas perdieron casi totalmente el atractivo profesional que habían tenido. Al mismo tiempo, las certezas teóricas e ideológicas y los modelos discursivos de la investigación –en las ciencias sociales en general– entraron también, de lleno, en crisis. La mayor parte de los investigadores mexicanos de la Comunicación, de cualquier manera muy pocos, sin embargo, permanecieron en sus puestos académicos –buscando ingresos complementarios– y, aunque sostuvieron sus convicciones utópicas sobre las relaciones entre la comunicación y la “transformación democrática de la sociedad”, se vieron obligados por la propia experiencia a reconocer sus carencias científicas y se pusieron a buscar cómo subsanarlas, muchos de ellos inscribiéndose en programas de posgrado.

Sobre bases institucionales e ideológicas renovadas, durante la segunda mitad de los ochenta se crearon nuevos centros de investigación de la comunicación en algunas universidades, cambiaron las políticas oficiales para la educación superior y la investigación científica y se incorporaron nuevas perspectivas para el estudio de la comunicación, con un énfasis notable sobre el desarrollo metodológico y teórico-crítico y el sustento empírico de las formulaciones en marcos de ciencia social. La multiplicación de las publicaciones académicas y de la participación en los escenarios académicos internacionales; la relativa mayor discusión de los postulados y los resultados de las investigaciones en busca de más sólidos consensos científicos; el creciente contacto con otros investigadores en ciencias sociales y con los investigadores de la comunicación “aplicada”; el desarrollo de los posgrados de investigación en comunicación y la formación de investigadores más jóvenes, proceso que se redujo al mínimo en los años ochenta, así como la inscripción de muchos de los profesores-investigadores en programas de doctorado, fueron indicios objetivos de que la configuración del campo en los años noventa tendió hacia una posibilidad más sólida de establecerse como una especialidad cuyas institucionalización y profesionalización avanzaran en términos de legitimación académica, tanto científica como social, tendencia amenazada, no obstante, por la “modernización” neoliberal y los reajustes presupuestales de las universidades ante las “nuevas” crisis económicas del país.

Esta legitimación, dependiente del reconocimiento que los agentes productores de conocimiento del campo académico lograran obtener en cuanto a la consistencia científica y la pertinencia social de sus productos de investigación, al menos para algunos, no parecía estar asociada –como lo estuvo antes– con el proyecto de constitución de una ciencia “autónoma” o una disciplina con sus propios y exclusivos “paradigmas” y estructuras de

producción y reproducción, sino con la posibilidad de aportar elementos de renovación de los estudios de comunicación según modelos “socioculturales” emergentes. En la reconfiguración de las ciencias sociales y las humanidades, la comunicación como campo de investigación partiría, al mismo tiempo, de una evidente debilidad disciplinaria, pero una gran flexibilidad y apertura a la integración de múltiples perspectivas de trabajo, en comparación con otras ciencias sociales, y de una relevancia crecientemente reconocida de su objeto genérico de estudio, la comunicación, en la constitución del mundo contemporáneo. Ambas condiciones, junto a la utopía fundacional: la incidencia de la comunicación en la transformación de la sociedad, conformarían, hacia el “inte-

rior” del campo, el núcleo básico de sentido compartido por los sujetos que lo constituyen, y hacia su “exterior” la clave de su aspiración a la distinción legítima en el campo intelectual.

La lista de los temas centrales sobre los que número a número se ha organizado el contenido de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, presentada en la Tabla Núm. 3, permite apreciar fácilmente lo que mediante el análisis de los artículos contenidos en cada *dossier* puede resultar más elocuente con respecto a la multidimensional contribución de la revista a la investigación mexicana –interdisciplinaria y predominantemente sociocultural– de la “comunicación” y la “política”, así como sus cambiantes énfasis a lo largo del tiempo.

Tabla Núm. 3:
Temas centrales de
***Versión. Estudios de Comunicación y Política*, por número, 1991-2016**

Num	octubre de 1991 a junio de 2005
1	Claves del diálogo y culturas modernas
2	Identidad cultural y producción simbólica
3	Fronteras de la recepción y procesos culturales
4	Etnografía y comunicación
5	Vida urbana y comunicación
6	La palabra hablada
7	Los dominios de la imagen: de lo visual a lo visible
8	El cine y la memoria: ficción e historia
9	Comunicación e interacción: política del espacio
10	Comunicación y política: una nueva relación
11	La palabra escrita: prácticas de lectura y escritura
12	Los escenarios de las nuevas tecnologías: mitos y posibilidades
13	Semiótica y poder: las negociaciones del sentido
14	Redes sociales y comunidades virtuales: identidades y formas de participación
15	Discursos mediáticos e imaginarios sociales
diciembre de 2005 a diciembre de 2010	
16	Música, cultura y política
17	Comunicación, política y cultura: vínculos problemáticos
18	Intertextualidad y redes de comunicación
19	Comunicación: imaginarios y representaciones sociales
20	Comunicación, estética y política
21	La religión y los media
22	Escrituras nómadas

Fuente: (<http://version.xoc.uam.mx>), al 22 de octubre de 2016.

Tabla Núm. 3: Temas centrales de <i>Versión. Estudios de Comunicación y Política, por número, 1991-2016</i>		
Num	octubre de 1991 a junio de 2005	
23	Rumor: voces del tejido social	
24	La construcción discursiva de las emociones	
25	1810-2010, conmemoración y producción simbólica	
junio de 2011 a marzo-abril de 2014 VERSIÓN ACADÉMICA / VERSIÓN MEDIA		
26	La experiencia emocional y sus razones	Las emociones: discursos de la experiencia en el mundo contemporáneo
27	Políticas de inclusión digital y experiencias de apropiación de las TIC	Arte, humanidades y TIC
28	Violencia, sociedad y cultura	Violencia, sociedad y cultura
29	Violencia, sociedad y cultura. Prácticas y discurso	Representación de la violencia en las artes y las humanidades
30	La democracia en comunicación	Las representaciones de la política en el arte
31	Redes sociales y procesos políticos	La sociedad red, el acontecimiento estético y sus vínculos con la democracia
ESP. 2012	Benjamin y las encrucijadas de la violencia / Dibujando a McLuhan: visualsonointerfusalidades	
32	Democracias: balance y prospectivas	La expansión del arte: internet como espacio de creación
33	Música, sexualidad y género	Música, arte y sociedad
septiembre-octubre de 2014 a noviembre-abril de 2016		
34	Panorama crítico sobre el estado de la inclusión digital en la región. Perspectivas, problemas y desafíos	
Esp. 2013	Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la camera lúcida / Georges Bataille. Los límites de la mirada en la historia del ojo	
35	Humor y política en la comunicación audiovisual y digital	
36	Públicos de cine	
37	Discurso y subalternidad. Política, representación y la palabra de los otros	
Fuente: (http://version.xoc.uam.mx), al 22 de octubre de 2016.		

Solo unos cuantos de los términos empleados en los títulos aluden a alguna disciplina (Semiótica, por ejemplo) o especialidad de investigación (Etnografía, por ejemplo), y pocos también remiten a “medios” (Cine, por ejemplo). Más bien, se utilizan “objetos problemáticos” como descriptores, o bien relaciones entre términos que implican, con toda claridad, abordajes inter o transdisciplinarios, sin parecer ajenos a la “comunicación”, especialmente en sus intersecciones con la cultura y la política. Así tiende a ser concebida y practicada la investigación de la comunicación en México y otros lugares, gracias a la adopción de influencias de autores como Jesús Martín Barbero o Néstor García Canclini. Tanto en los artículos que exponen resultados de investigación como en los ensayos que discuten o reflexionan sobre contex-

tos o condiciones contemporáneos, y en el fragmentario conjunto que reflejan, puede atestiguar una “versión” o varias, mejor dicho, de los procesos de consolidación y de renovación constante de los marcos de análisis de la comunicación muy identificables en la mayor parte de sus patrones con las corrientes críticas más extendidas en Latinoamérica durante los veinticinco años más recientes y que constituyen “un saber fragmentario y en permanente cambio, que invita a ser transformado y remodelado por sus lectores y futuros colaboradores”. En estos procesos, aquí abusivamente resumidos, la participación de los académicos adscritos a la UAM Xochimilco ha sido constante y decisiva. En la Tabla Núm. 4 se indica la considerable proporción que ha mantenido la UAM entre las cinco instituciones de mayor contribución a la

publicación de productos académicos (libros, capítulos, artículos de investigación y tesis de posgrado) en México, durante las tres décadas más recientes. Los datos corresponden al sitio *ccdoc* (“Documentación en Ciencias de la Comunicación”), disponible en Internet desde 2003, donde se reúnen las referencias (y aproximadamente la mitad de ellas con acceso a los textos completos) de cerca de siete mil productos publicados de la investigación de la comunicación en México, coordinado por Raúl Fuentes Navarro en el ITESO.

Los cambios en el escenario global de producción y validación de conocimiento en las últimas dos décadas, orientado al cumplimiento de estándares, el posicionamiento en sistemas de indexación, la homogeneización de las formas de producción, enunciación y validación del conocimiento, han impactado directamente al campo de estudios en Comunicación. Este fenómeno [...] obliga a realizar preguntas de fondo [...]: ¿Cabe la diversidad del pensamiento latinoamericano de la Comunicación en los formatos establecidos por la ciencia estandarizada? ¿Las políticas y agendas nacionales sobre investigación en

Tabla Núm. 4: Productos de investigación de la comunicación publicados por institución de adscripción de sus autores, 1986-2015

Institución	1986-1994	1995-2001	2002-2008	2009-2015	TOTAL
UNAM	192 (18.8%)	144 (10.5%)	182 (18.6%)	147 (12.5%)	665 (14.6%)
UdeG	135 (13.3%)	204 (14.9%)	149 (15.1%)	138 (11.8%)	626 (13.8%)
ITESO	104 (10.2%)	144 (10.5%)	120 (12.2%)	161(13.7%)	529 (11.6%)
UAM	136 (13.3%)	132 (9.7%)	107 (10.8%)	146 (12.4%)	521 (11.5%)
UIA	151 (14.8%)	176 (12.9%)	88 (8.9%)	42 (3.6%)	457 (10.1%)
Otras	301 (29.6%)	565 (41.5%)	340 (34.4%)	539 (46.0%)	1745 (38.4%)
TOTALES	1019 (100%)	1365 (100%)	986 (100%)	1173 (100%)	4543 (100%)

Fuente: (<http://ccdoc.iteso.mx>), al 15 de octubre de 2016.

En un estudio coordinado recientemente por Mariela Portillo para la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) para construir un “panorama a través de las regiones a inicios del siglo XXI” de *La Investigación de la Comunicación en México* (Portillo, 2015), se constató sin sorpresa que la mayor concentración de la producción académica en el campo sigue estando en la capital del país. El 60% de los 3,759 productos de investigación identificados en las cinco regiones entre 2000 y 2012 se originó en la región “Centro” y poco más del 14% nacional en la UAM Xochimilco (Guadarrama y Valero, 2015: 30), proporción mayor que la reportada por Fuentes en la Tabla Núm. 4 y mayor a su vez que la producción detectada en tres de las cinco regiones: Noroeste, Noreste y Sur-sureste.

No obstante, la utilidad y pertinencia de contar con datos precisos sobre la producción académica en el campo de la Comunicación y sus tendencias aparentemente contradictorias hacia la concentración (institucional) y la fragmentación (disciplinaria) y el aporte de perspectivas analíticas críticas, muchas de las evidencias más recientes indican que, en la escala latinoamericana, los proyectos sociales de referencia y los consecuentes esfuerzos de integración tienden más bien a una “internacionalización desintegrada” que, entre otras dimensiones, se manifiesta con creciente claridad en tensión con las políticas científicas y educativas “hegemónicas” en el mundo. En la formulación del colega colombiano Eduardo Gutiérrez:

Comunicación y las agendas y prácticas investigativas de las instituciones de producción de conocimiento reflejan efectivamente los saberes existentes y emergentes? (Gutiérrez, 2013: 174).

Dado que el “impacto” de una publicación académica depende en buena medida de la respuesta que sus responsables den a preguntas como estas, es decir, ante el “impacto” que las políticas ejercen sobre los proyectos tan bien definidos y establecidos como la revista *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, puede concluirse este texto con una reflexión al respecto.

Políticas institucionales, producción académica y edición universitaria

A partir de la concepción propuesta por Clark para explicar el trabajo de producción académica en términos de una tensión variable entre la lógica “anárquica” de los académicos y las disciplinas que cultivan y la lógica burocrática de los establecimientos y las instituciones donde trabajan, en la cual unos universitarios tratan de particularizar y distinguir mientras que otros intentan homogeneizar, puede asumirse que las políticas académicas son instrumentos del segundo de estos polos y se diseñan y ejercen en diversas escalas institucionales, aunque conservan rasgos comunes que permiten reconocerlas como guías de la acción precisamente académica, que sin ellas

se fragmentaría y dispersaría en extremo: lo productivo es la tensión y no la prevalencia total de alguna de las lógicas. Por ello, cuando se trata de entender la relación entre “políticas académicas” y la “edición universitaria” de libros y revistas, y analizar las confluencias y desencuentros entre ellas, que las primeras intentan normar y la segunda difundir, es necesario referir las condiciones en que se realiza la producción académica, la primera y más general de las cuales es la heterogeneidad.

Pero el factor determinante de la tensión característica del mundo académico es la participación de los propios académicos, además de funcionarios y otros agentes especializados, en el diseño y administración de las políticas sobre las prácticas académicas, incluyendo por supuesto las de la edición universitaria. Los comités de pares son y seguirán siendo la figura central para la evaluación académica, y sus dictámenes y arbitrajes debieran ser los juicios determinantes de la calidad de la investigación y sus productos, con todas las implicaciones que esto acarrea. Esa debería de ser la confluencia fundamental, aunque también probablemente sea fuente de desencuentros. Porque el ejercicio de poder implícito en los dictámenes, en la definición de los criterios que los sustentan tiene un carácter colectivo, especializado y clara e inevitablemente intersubjetivo. Ya Pierre Bourdieu (1975: 117) había observado que “la lucha por la autoridad científica es necesariamente una lucha al mismo tiempo política y científica; su única singularidad es que opone entre sí a productores que tienden a no tener otros clientes que sus mismos competidores”, y el recurso a los indicadores “objetivos” en la evaluación no hace sino aumentar la distancia entre el caso en juicio y el origen, también intersubjetivo, del parámetro tendencialmente cuantitativo en el que se juzga.

Lo que cabe, siempre que se trate de conservar el carácter académico de la evaluación, sea del trabajo general de investigación o de los productos editables, es reforzar la colegialidad y respetar los valores y principios académicos, y someter a evaluación permanente su vigencia. Por una parte, porque es la única manera de estabilizar las normas consensuales de una cultura científica, donde la buena fe de los sujetos es condición esencial; y por otra, de refinar institucionalmente los mecanismos que concilien, en este ámbito, imperativos como la confidencialidad y la transparencia y rendición de cuentas, es decir, la responsabilidad. En este sentido, es deseable avanzar hacia configuraciones trans-institucionales de los comités de pares académicos, pues la escala óptima de operación de estos mecanismos está más allá de lo local.

Durante los veinticinco años de vida de la revista *Versión* no parece haberse avanzado suficientemente en la evaluación académica, ni en cuanto a la trans-institucionalidad ni en la transparencia. El juicio colegiado, por más que esté basado en criterios explícitos y públicos, debe argumentar con cierto detalle el resultado de cada caso para que este sea asumido, o recusado en su caso,

como una decisión colegiada legítima y no discrecional. Y esto no siempre se observa, más que en la evaluación de casos particulares, en cuanto a la publicación de información detallada y desagregable sobre los sistemas académicos y su desarrollo, que de otra manera no puede contrastarse con las políticas y por lo tanto evaluar la pertinencia o precisión de ellas en relación con las prácticas que regulan. La carencia o la escasez de bases de datos actualizadas, detalladas y de acceso público, contribuye, sin duda, a oscurecer la operación de los sistemas y la participación informada en análisis y debates que los enriquezcan, al margen de los lugares comunes y de las opiniones y declaraciones que lamentablemente prevalecen como insumos casi únicos para la discusión.

Finalmente, otro ángulo reflexivo sobre la relación entre políticas académicas y edición universitaria remite a los dos grandes estudios realizados durante la década pasada por John B. Thompson, sociólogo de Cambridge, sobre el campo editorial en el mundo anglosajón, especialmente el publicado (Thompson, 2005) sobre el ramo industrial de los libros monográficos o más estrictamente académicos y los libros de texto universitarios, pues el más reciente (Thompson, 2010) se refiere a otro ramo editorial, el de las publicaciones de consumo masivo. Aunque la escala de desarrollo y las condiciones histórico-sociales de la industria editorial académica pueden considerarse incomparables entre el Reino Unido y Estados Unidos por una parte y los países iberoamericanos o México en particular por otra, el método de investigación y el modelo teórico-metodológico diseñados por Thompson pueden ayudar a comprender mejor los factores en tensión y las transformaciones en curso en el propio campo nacional. Porque la pregunta central de la obra de Thompson es por la transformación del ramo académico de la industria editorial en el contexto de la revolución digital. La premisa de la que parte, reinterpretando a Bourdieu, establece que “comprender el mundo de la publicación solo es posible mediante la comprensión de cómo trabajan los campos editoriales específicos y de cómo se relacionan con otros campos sociales”, si bien hay condiciones generales que afectan diferencialmente a los campos específicos. Entre estas condiciones o “desarrollos”, Thompson elige utilizar cuatro como ejes analíticos:

1. la creciente concentración (o *conglomeratización*) de los recursos, que ha afectado relativamente poco al campo de la publicación académica a diferencia de otros campos;
2. la cambiante estructura de los mercados y de los canales hacia ellos, con el surgimiento de grandes intermediarios en las cadenas de distribución (como Barnes & Noble), incluyendo a los puramente digitales (como Amazon.com);
3. la globalización de los mercados y de las firmas editoras, que hace que los grandes conglomerados, pero

también las editoriales pequeñas y especializadas, operen sobre una base transnacional; y

4. el impacto de las nuevas tecnologías. La revolución digital ha transformado la administración de la industria, al igual que en todas las demás, pero también la producción de los bienes: los libros impresos. Sin embargo, como estos productos en cuanto contenidos son también totalmente digitalizables, la industria editorial enfrenta problemas parecidos a los de otras industrias culturales, como la de la música, que parecen amenazar la necesidad misma de la existencia de los bienes en cuanto a su soporte físico tradicional, el papel (Thompson, 2005: 8-10).

Antes del surgimiento de proyectos como el de *Google* para distribuir digitalmente “todos” los textos del mundo, pero ya considerando el impacto de la concentración industrial global de la circulación, que no de la producción, de las revistas científicas y su encarecimiento exponencial para las bibliotecas, el análisis de las estructuras y tensiones de la edición académica de Thompson señalaba algunas conclusiones que podrían suscribirse todavía: primero que nada, que es necesario considerar las dinámicas completas (y complejas) de los campos específicos. Habría que analizar cómo se está transformando la producción académica, y cómo distinguir más claramente la cantidad de la calidad o la reproducción de la innovación en los cada vez más diversos campos académicos y especialidades de investigación. También, cómo circulan y se reinsertan en las prácticas académicas los resultados de la investigación, más allá del “impacto” internacional, medido en citas registradas en revistas *mainstream*. No hay duda de que conviene reconocer cómo producir, evaluar y hacer circular socialmente las ediciones digitales de los libros y revistas académicas y asumir su complementariedad, no oposición, con las ediciones en soporte de papel. Si en los países donde la industria editorial académica es económicamente sólida, se avanza claramente en la conciliación entre el *copyright* y el *copyleft*, entre el lucro con los productos del conocimiento y su distribución social abierta, en un país con una producción académica de tan escasa circulación y una estructura editorial universitaria tan alejada del afán y la eficiencia en el lucro comercial como las mexicanas, seguramente es francamente rentable canalizar una mayor proporción de los fondos financieros disponibles a la circulación abierta y gratuita de productos académicos bien arbitrados por comités trans-institucionales, en ediciones digitales de revistas científicas como *Versión. Estudios de Comunicación y Política*.

Referencias

Andión Gamboa, Mauricio, (1993). *La carrera de Comunicación en Xochimilco. Evaluación comprensiva del proceso curricular en una escuela de comunicación*. Tesis de

maestría en ciencias con especialidad en educación, DIE/CINVESTAV/IPN, México.

Bourdieu, Pierre, (1975). “La specificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison”, *Sociologie et Sociétés* VII-1.

Clark, Burton R., (1992). *El sistema de educación superior. Una visión comparativa de la organización académica*. Nueva Imagen/Universidad Futura/UAM-A, México.

Peza, Carmen de la, (1990). “Consideraciones sobre el desarrollo de la enseñanza y la investigación de la comunicación en México (el caso de la UAM-X)”, en Andión (comp.), *Ciencias de la Comunicación*. Serie Las Profesiones en México, núm. 5, UAM-X, México. pp.15-24.

Fuentes Navarro, Raúl, (1998). *La emergencia de un campo académico: continuidad utópica y estructuración científica de la investigación de la comunicación en México*. ITESO/ Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

-----, (2011). “Condiciones institucionales para la práctica de la investigación académica de la comunicación: la persistencia de la triple marginalidad en México”, en *Qué pasa con el estudio de los medios. Diálogo con las Ciencias Sociales en Iberoamérica*, Sánchez Ruiz (coord.), Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla-Salamanca-Zamora, España, pp.15-55.

Guadarrama, Luis Alfonso y Valero, Jannet, (2015). “Localización de la producción académica en el campo de la comunicación. Aproximación a la región Centro en el periodo 2000-2011”, en *La investigación de la comunicación en México. Un panorama a través de las regiones a inicios del siglo XXI*. Portillo (coord.), Tintable, México, pp. 21-47.

Gutiérrez, Eduardo, (2013). “Contra el desperdicio de la experiencia: políticas y saberes en el campo de estudios de Comunicación en Colombia”, en *La comunicación en Iberoamérica: políticas científicas y tecnológicas, posgrado y difusión de conocimiento*. Kunsch (org.), CIESPAL/CONFIBERCOM, Quito.

Pérez Franco, Lilia et al., (1991). “Los académicos de las universidades mexicanas. Contexto, discusión conceptual y dimensiones relevantes para la investigación”, en *Sociológica*, núm. 15, pp. 323-348.

S/A, (2015). *La investigación de la Comunicación en México. Un panorama a través de las regiones a inicios del siglo XXI*. Portillo, Maricela (coord.) Tintable, México.

Solís, Beatriz y Peza, Carmen de la, (1988). “Modelo para armar: la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UAM-X. Evaluación de una experiencia”, en *Diálogos de la Comunicación*, pp. 14-23.

Thompson, John B., (2005). *Books in the Digital Age. The transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States*. Polity Press, Cambridge, Reino Unido.

-----, (2010). *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Polity Press, Cambridge, Reino Unido.

Cómo citar este artículo:

Fuentes Navarro, Raúl. “Una versión sobre el impacto de *Versión. Estudios de Comunicación y Política* en su XXV aniversario”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 11-21, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

El recuento de los años: A veinticinco años de la revista *Versión*

Alfredo Velazquez Díaz
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

La revista *Versión*, del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, ha sido una ventana del conocimiento, ha fungido como herramienta indiscutible de difusión de la reflexión sobre los temas de comunicación y política, ha permitido el debate de diversos temas y por su puesto ha logrado ser desde su origen un punto de encuentro para los académicos de nuestra Universidad y especialistas de otras instituciones.

The recount of the years: To twenty-five years of the magazine *Versión*
Pp. 23-32, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 38/abril-octubre 2017, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

A lo largo de sus veinticinco años, esta revista ha recopilado una y muchas VERSIONES del pensamiento académico, por ello, consideramos importante realizar un mapa o recuento de su actividad a lo largo de estos 5 lustros y observar de manera cuantitativa su camino. En este texto damos cuenta de los treinta y siete números editados, no se considera este número –treinta y ocho–, que recién se publica y que no pudo ser incorporado a las estadísticas que aquí se muestran.

Publicaciones

Comencemos por destacar que la revista *Versión* cuenta con treinta y ocho números publicados y dos ediciones especiales. Su primera publicación fue en octubre de 1991 y el último número en 2016. De 1991 a 2004, su edición fue anual; de 2005 a 2007, semestral; en 2008 solo se publicó el número 21 y del 2009 al 2016 regresó a la edición semestral, agregando dos ediciones especiales tanto en 2012 con *Benjamin y las encrucijadas de la violencia y Dibujando a McLuhan. Visualsonointerfusalidades*. En 2013 la edición especial, *Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la Cámara lúcida / Georges Bataille. Los límites de la mirada en la Historia del ojo*.

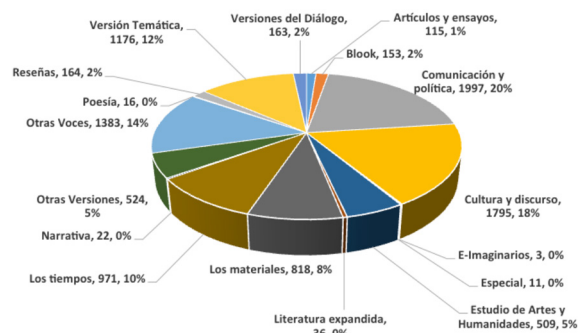
Tomando en consideración hasta el número 37¹ de la revista, se han editado 592 artículos, sin considerar las 2 publicaciones especiales y el número actual, lo que nos da un promedio de 16 artículos por número, y en el caso de las páginas 266 por edición.

Secciones

Las secciones en las que la revista ha ordenado su contenido han sido variables, pues, en su inicio, *Versión* contaba con cinco secciones principales: “Comunicación y Política”, “Cultura y Discurso”, “Los materiales”, “Los Tiempos” y “Otras Voces”. Esa división por secciones persistió hasta su número 26 en el año 2011. A partir del número 27 comenzaron a tener presencia nuevas secciones llamadas “Versión Temática”, “Versiones del Diálogo”, “Reseñas”, “Otras Versiones” y “Estudios de Artes y Humanidades”. En la siguiente tabla se muestran las secciones identificadas, el ejemplar donde aparecieron por primera vez y el número de veces en que estuvieron presentes a lo largo de las publicaciones de la revista.

Secciones	Núm. de la revista
Comunicación y Política	1 al 26
Cultura y Discurso	1al 26
Los tiempos	1 al 26
Otras Voces	1 al 26
Los materiales	1 al 25
Reseñas	27 al 37
Versión Temática	27 al 37
Otras Versiones	27 al 36
Versiones del Diálogo	27 al 34
Estudio de Artes y Humanidades	26 al 31
Narrativa	28 al 30
Literatura expandida	26 y 27
Poesía	28 y 29
Artículos y ensayos	31
E-Book	29
E-Imaginarios	31
Especial	27

Ilustración 1 Secciones de revista en relación al número de página



En la gráfica anterior se muestran las secciones de la revista en relación con su presencia y al número de páginas que se han escrito de dicha sección a lo largo de los 37 números publicados. “Comunicación y Política” encabeza el porcentaje con 20%; seguido de “Cultura y Discurso”, con 18%; “Otras Voces”, con 14%; “Versión Temática”, con 12%, “Los Tiempos”, 10%; “Los materiales”, 8%, “Estudio de Artes y Humanidades” y “Otras Versiones”, con 5% respectivamente. El 8% faltante se agrupa en las nueve secciones restantes.

1 Para el análisis se consideran los contenidos de los números 1 al 37.

Autores

Son 501 autores que han colaborado a lo largo del tiempo, de los cuales el 45% son mujeres y 55%, hombres. En cuanto a la participación de autores en la revista, esta es variada, ya que hay quienes escribieron solo una vez, hasta un autor que participó con trece artículos. En la siguiente tabla se muestra el número de autores en relación a las veces que publicaron en los 37 números de *Versión*.

Núm. de artículos	Autores
1	410
2	62
3	11
4	6
5	3
6	1
7	1
8	2
9	2
11	2
13	1
Total	501

De los 501 autores registrados, 148 son de la Universidad Autónoma Metropolitana de sus distintas unidades, lo que representa el 70% de la totalidad de autores que participaron en los números publicados de *Versión*. Por otra parte, analizando el volumen de la participación en cuanto a número de páginas producidas encontramos que del total de 9856 páginas escritas a lo largo de estos 25 años, el 51% fue producido por autores pertenecientes a la UAM, en ese sentido la principal fuente de la revista ha sido institucional.

En la siguiente tabla se muestra el registro de las instituciones participantes y el número de autores que agrupan en función de la participación en la revista *Versión*, separando a las instituciones nacionales de las internacionales. Al intentar conocer el marco de instituciones en las que la revista ha tenido presencia, es importante mencionar que 73 autores no tienen registro de institución, correspondiente al 15% del total de ellos.

Nacionales	Núm. de autores
UAM-XOCHIMILCO	127
UNAM	28
UAM-IZTAPALAPA	14
ITESM	10
ENAH	8
COLMEX	5
UAM-CUAJIMALPA	5
UDG	4
UNILA	4
CIESAS	3
ITESO	3
UAEM	3
IBERO	3
AMEDI	2
IPN	2
UABC	2
UACM	2
UAM-AZCAPOTZALCO	2
UPN	2
BUAP	1
COLEF	1
COLMICH	1
INBA	1
SEYC QUINTANA ROO	1
UACJ	1
UCOL	1
UAN	1
UANL	1
UAEM MORELOS	1
UAIM	1
UJAT	1
USB	1
UV	1
Total	243

Tabla 4. Número de participantes por institución internacional		
Internacionales	País	Autores
Universidad de Buenos Aires	Argentina	25
Universidad Nacional de Córdoba	Argentina	13
Universidad Nacional de la Plata	Argentina	11
Pontificia Universidad Javeriana	Colombia	5
Universidad de Quebec en Montreal	Canadá	5
Universidad de San Martín	Argentina	5
Universidad Nacional de Entre Ríos	Argentina	4
Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales	Francia	3
Universidad de la República	Uruguay	3
Universidad de Ottawa	Canadá	3
Universidad de París XIII	Francia	3
Universidad de San Andrés	Argentina	3
Universidad de Western	Australia	3
Universidad Nacional de Río Cuarto	Argentina	3
Universidad Pompeu Fabra	España	3
División de Desarrollo Social, Comisión Económica para América Latina (CEPAL), Santiago de Chile	Chile	2
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Ecuador	Ecuador	2
Queens Collage de la Universidad de la Ciudad de Nueva York	EE.UU.	2
Universidad Carlos III de Madrid	España	2
Universidad Complutense de Madrid	España	2
Universidad de Barcelona	España	2
Universidad de Berna	Alemania	2
Universidad de Birmingham	Inglaterra	2
Universidad de Chile	Chile	2
Universidad de Columbia	EE.UU.	2
Universidad de Illinois	EE.UU.	2
Universidad de Medellín	Colombia	2
Universidad de París	Francia	2
Universidad de Salamanca	España	2
Universidad de Sao Paulo	Brasil	2
Universidad Montpellier III	Francia	2
Universidad Nacional de Comahue	Argentina	2
Universidade Regional de Blumenau	Brasil	2
Baruch College	EE.UU.	1
Centro de Estudios Ciudad de la Luz	España	1
Centro de Estudos da Oralidade	Brasil	1
Centro de Investigaciones Sociales	Argentina	1
Centro Universitario Senac-SP	Brasil	1
Colegio de Francia	Francia	1
Escola de Comunicações E Artes de la Universidade de São Paulo	Brasil	1

Tabla 4. Número de participantes por institución internacional		
Internacionales	País	Autores
Fundación Universitaria CAFAM	Colombia	1
Humboldt State University	EE.UU.	1
Instituto de Estudios Políticos	Francia	1
Instituto Tecnológico de Massachussets	EE.UU.	1
Instituto Universitario de Francia	Francia	1
Nottingham Trent University	Inglaterra	1
Universidad Aberystwyth	Inglaterra	1
Universidad Autónoma de Barcelona	España	1
Universidad Autónoma de Madrid	España	1
Universidad Católica de Valparaiso	Chile	1
Universidad Central de Venezuela	Venezuela	1
Universidad de Amsterdam	Holanda	1
Universidad de Antioquia	Colombia	1
Universidad de Artes y Ciencias Sociales	Chile	1
Universidad de Bretaña Occidental	Francia	1
Universidad de California	EE.UU.	1
Universidad de Gerona	España	1
Universidad de Granada	España	1
Universidad de Hanover	Alemania	1
Universidad de La Rioja	España	1
Universidad La Salle de Costa Rica	Costa Rica	1
Universidad de Lausana	Suiza	1
Universidad de Laval	Canadá	1
Universidad de Lille III	Francia	1
Universidad de Louisville	EE.UU.	1
Universidad de Manchester	Alemania	1
Universidad de Massachussets	EE.UU.	1
Universidad de Melbourne	Australia	1
Universidad de París Descartes	Francia	1
Universidad de Poitiers	Francia	1
Universidad de Sevilla	España	1
Universidad de Stanford	EE.UU.	1
Universidad de Toulouse I Capitole	Francia	1
Universidad de Valencia	España	1
Universidad de York	Canadá	1
Universidad Del Valle	Colombia	1
Universidad Estatal de Campiñas	Brasil	1
Universidad Federal de Río de Janeiro	Brasil	1
Universidad Johann Wolfgang Goethe	Alemania	1
Universidad Nacional de Colombia	Colombia	1
Universidad Nacional de Cuyo	Argentina	1

Tabla 4. Número de participantes por institución internacional

Internacionales	País	Autores
Universidad Nacional de Educación a Distancia	España	1
Universidad Nacional de General Sarmiento	Argentina	1
Universidad Nacional de Río Negro	Argentina	1
Universidad Nacional de San Juan	Argentina	1
Universidad Pública de Navarra	España	1
Universidade Estadual Paulista	Brasil	1
Universitat Oberta de Catalunya	España	1
University Of Pennsylvania	EE.UU.	1
Wayne State University	EE.UU.	1
Total		185

La participación nacional agrupa el 57%, con 243 autores; la internacional, el 43%, con 185 investigadores.² Son 33 las instituciones nacionales en donde la revista ha tenido presencia. Entre las primeras cinco instituciones con mayor participación se encuentran la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xo-

chimilco, con 127; la Unidad Iztapalapa, con 14; la Universidad Nacional Autónoma de México, con 28; el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, con 8. La participación de las 28 instituciones nacionales faltantes suman 56 autores en su conjunto.

Tabla 5. Instituciones nacionales con mayor participación

Nacionales	Autores
Universidad Autónoma Metropolitana	148
Universidad Nacional Autónoma de México	28
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey	10
Escuela Nacional de Antropología e Historia	8
Colegio de México	5
Total	199

Por otra parte, la participación internacional está agrupada en 17 países, destacando 7 de ellos. Argentina tiene a la cabeza 71 autores; España, 22. Ambas naciones

en conjunto agrupan el 50% de la participación internacional. Francia le sigue con 18 autores; Estados Unidos, con 15; Brasil y Canadá, con 10 respectivamente.

Tabla 6. Instituciones internacionales con mayor participación

Internacionales	País	Núm.
Universidad de Buenos Aires	Argentina	25
Universidad Nacional de Córdoba	Argentina	13
Universidad Nacional de La Plata	Argentina	11
Pontificia Universidad Javeriana	Colombia	5
Universidad de Quebec en Montreal	Canadá	5
Universidad de San Martín	Argentina	5
Total		64

² Se calcula un total de 428 autores mediante estos porcentajes, sin considerar 73 autores que aún se encuentran sin registro institucional alguno.

Las primeras cinco instituciones internacionales con mayor presencia en la revista son argentinas con 54 autores. Entre ellas destacan la Universidad de Buenos Aires, con 25; la Universidad Nacional de Córdoba, con 13; la

Universidad Nacional de la Plata, con 11; y la Universidad de San Martín, con 5, seguido de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia y la Universidad de Quebec en Montreal con 5 autores, respectivamente.

Tabla 7. Países y su relación con participación

País	Núm.	%
México	244	57
Argentina	69	16
España	22	5
Estados Unidos	15	4
Francia	19	4
Brasil	11	3
Colombia	11	3
Canadá	10	2
Alemania	5	1
Australia	4	1
Chile	6	1
Inglaterra	4	1
Uruguay	3	1
Costa Rica	1	0
Ecuador	2	0
Holanda	1	0
Suiza	1	0
Total	428	100

México conjunta el 57% de la participación total de la revista; Argentina, el 16%; el 27% faltante se distribuye en los 15 países restantes.

Tabla 8. Clasificación de instituciones

Institución	Núm.	%
Asociación	2	0.47
Centro de estudios	6	1.4
Centro de investigación	2	0.47
Colegio	9	2.1
Escuela	11	2.57
Gobierno	1	0.23
Instituto	18	4.21
Organismo internacional	2	0.47
Universidad	377	88.08

Publicaciones especiales

La revista *Versión* ha tenido dos publicaciones especiales: una en 2012 y la otra en 2013. “Su objetivo es publicar en el impreso, una vez por año, la ampliación, el desarrollo minucioso y la profundización del *e-book* y del *blook*” (Lizarazo Arias & Sánchez Martínez, 2012). La extensión y estructura de dichas ediciones es completa-

mente distinta a los números regulares. A continuación se describen los números especiales:

Número especial 2012: *Benjamin y las encrucijadas de la violencia*

Coordinadores: Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez

Autores: Enrique Dussel Ambrosini, Raymundo Mier Garza, Pablo Lazo Briones, Francisco Castro Merri-field, Diego Lizarazo Arias.

Número de páginas: 213

Número especial 2013: *Roland Barthes, tiempo y fotografía en la Cámara lúcida*

Coordinadores: Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez

Autores: Raymundo Mier Garza, Diego Lizarazo Arias, Néstor Bravo, Omar Camacho Madrigal, Tanius Karam Cárdenas, Yois Kristal Paniagua Guzmán, Miguel Jaramillo, Guiomar Jiménez Orozco, Marco Alberto Porras Rodríguez, Beatriz Isela Peña Peláez.

Ilustración y fotografía: Kenya Altuzar Palacios, Francisco Mata, Alfonso Medina Hernández, Diego Vargas

Ugalde, Verónica Escobar Morales, Josefina Rodríguez González, Juan Manuel Outon Alvear.

Número de páginas: 166

Las publicaciones especiales han centrado el análisis en la mirada de autores fundamentales que en su visión sustentan y trastocan los subtemas abordados a lo largo de los 25 años en la revista.

Árbitros de Versión

Son 23 los árbitros de la revista del 2016: 9 de ellos son doctores; 12, maestros; y dos, licenciados. Los árbitros se agrupan en 12 instituciones. Once de ellos pertenecen a la Universidad Autónoma Metropolitana. Todos especializados en Comunicación.

Tabla 9. Árbitros de la revista Versión, 2016

Grado	Nombre	Temas que investiga	Institución
Dr.	Aceves González, Francisco de Jesús	Movimientos sociales y comunicación social	Universidad de Guadalajara
Mtro.	Alvarado Jiménez, Ramón	Comunicación, cultura y lenguaje	UAM-X
Mtro.	Castro Lloria, Rafael Antonio	Educación y comunicación alternativa, discurso informativo	UAM-X
Dra.	Erreguerena Albateiro, Josefa	Imaginario social; mitos, cine y TV	UAM-X
Dra.	Espinola Frausto, Dolly	Tecnologías de comunicación, fotografía, semiótica y estética del cine	UAM-C
Dr.	Fuentes Navarro, Raúl	Institucionalización y profesionalización del campo académico de la comunicación	ITESO
Lic.	Gutiérrez Fuentes, David	Comunicación, redacción y periodismo	<i>La crónica de hoy</i> (Boletín)
Dr.	Huesca, Eric	Internet, sociedad y negocios	AMT Consultores
Mtro.	Levario Turcott, Marco	Medios de comunicación, periodismo	Universidad de Guadalajara
Mtro.	Martel Gámez, Lenin	Medios públicos, periodismo	Universidad Autónoma del Estado de México
Dra.	Meneses Rocha, María Elena de Jesús	Ciencias políticas, periodismo, medios de comunicación e información	ITESM-CCM
Mtra.	Morales Lara, Elva Rosa	Comunicación, radio, televisión	SEP-TV Educativa
Mtro.	Pérez Crisanto, Gabriel	Comunicación social, nuevas tecnologías	UAM-X
Dr.	Pisanty, Alejandro	Internet y Sociedad de la Información	UNAM
Mtra.	Poloniato Musumeci, Alicia	Semióticas visuales, comunicación social y diferentes medios	UAM-X
Mtra.	Quevedo Orozco, Lourdes de	Nuevas tecnologías, estética y comunicación, medios	UPN-DF

Tabla 9. Árbitros de la revista Versión, 2016

Grado	Nombre	Temas que investiga	Institución
Dra.	Regil, Laura	Comunicación audiovisual, nuevas tecnologías	UPN-DF
Mtra.	Reyna Ruiz, Araceli Margarita	Medios, comunicación, cultura y discurso	UAM-X
Mtra.	Rizo García, Martha	Teoría de la comunicación	UACM
Mtra.	Sánchez Estévez, Reyna	Movimientos sociales, espacio social, símbolos colectivos	UAM-X
Lic.	Santos Jiménez, Noé	Cine, semiótica y literatura	UAM-X

Tabla 10. Revistas publicadas

Núm.	Título de la Revista	Año	Mes
1	Claves del diálogo y culturas modernas	1991	Octubre
2	Identidad cultural y producción simbólica	1992	Abril
3	Fronteras de la recepción y procesos culturales	1993	Abril
4	Etnografía y comunicación	1994	Abril
5	Vida urbana y comunicación	1995	Abril
6	La palabra hablada	1996	Octubre
7	Los dominios de la imagen: de lo visual a lo visible	1997	Octubre
8	El cine y la memoria: Ficción e Historia	1998	Octubre
9	Comunicación e interacción: Política del espacio	1999	Abril
10	Comunicación y política: Una nueva relación	2000	Octubre
11	La palabra escrita: Prácticas de lectura y escritura	2001	Invierno
12	Los escenarios de las nuevas tecnologías: mitos y posibilidades	2002	Diciembre
13	Semiótica y poder: Las negociaciones del sentido	2003	Diciembre
14	Redes sociales y comunidades virtuales: Identidades y formas de participación	2004	Diciembre
15	Discursos mediáticos e imaginarios sociales	2005	Junio
16	Música, cultura y política	2005	Diciembre
17	Comunicación, política y cultura: vínculos problemáticos	2006	Junio
18	Intertextualidad y redes de comunicación	2006	Diciembre
19	Comunicación: imaginarios y representaciones sociales	2007	Junio
20	Comunicación, estética y política	2007	Diciembre
21	La religión y los media	2008	Diciembre
22	Escrituras nómadas	2009	Otoño
23	Rumor: voces del tejido social	2009	Invierno
24	La construcción discursiva de las emociones	2010	Abril
25	1810-2010, conmemoración y producción simbólica	2010	Diciembre
26	La experiencia emocional y sus razones	2011	Junio
27	Políticas de inclusión digital y experiencias de apropiación de las TIC	2011	Septiembre
28	Violencia, sociedad y cultura	2011	Diciembre

Tabla 10. Revistas publicadas			
Núm.	Título de la Revista	Año	Mes
29	Violencia, sociedad y cultura. Prácticas y Discurso	2012	Abril
30	La democracia en comunicación	2012	Octubre
31	Redes sociales y procesos políticos	2013	Marzo
Especial 2012	Benjamin y las encrucijadas de la violencia. Dibujando a McLuhan. Visualsonointerfisualidades	2012	ND
32	Democracias: balance y perspectivas	2013	Noviembre
33	Música, sexualidad y género	2014	Marzo-abril
34	Panorama crítico sobre el estado de la inclusión digital en la región. Perspectivas, problemas y desafíos	2014	Septiembre-octubre
Especial 2013	Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la Cámara lúcida / Georges Bataille. Los límites de la mirada en la Historia del ojo	2013	ND
35	Humor y política en la comunicación audiovisual y digital	2015	Marzo-abril
36	Públicos de cine	2015	Mayo-octubre
37	Discurso y subalternidad. Política, representación y la palabra de los otros	2016	Noviembre- abril

Cómo citar este artículo:

Velazquez Díaz, Alfredo. "El recuento de los años: A veinticinco años de la revista *Versión*", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 23-32, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

El pensamiento académico en el horizonte radiofónico: Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política

Marco Alberto Porras Rodríguez
Carlos Gómez Castro
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Desde junio de 2011, *Versión Radio*¹ ha sido un programa radiofónico que cumple con su vocación de divulgación de la ciencia, esto es, socializar el saber producido desde la investigación académica. En estas páginas queremos destacar la experiencia de la serie en el periodo comprendido entre junio de 2011 y septiembre de 2014.

Para la Universidad Autónoma Metropolitana, 2011 fue un año relevante en términos mediáticos: en marzo sale al aire la estación radiofónica UAM Radio 94.1 FM, un espacio propicio para la vinculación entre la universidad y su público. El desafío era construir una estación que cumpliera con una de las funciones de la universidad: la difusión de la cultura.

¹ Entre 2011 y 2014, el programa se nombró *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política*, por el concepto de *hiperrevista*. A partir de junio de 2015 se llama *Versión: diálogos contemporáneos sobre sociedad, comunicación y cultura*.

Fue así que el Dr. Diego Lizarazo Arias, entonces Director del Comité Editorial de la revista académica *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, tuvo la idea de crear una hiperrevista:

[...] medio académico que articula tres superficies: web, radio y televisión. Cada superficie tiene su especificidad y su complejidad, pero se encuentran articuladas en la lógica general del proyecto y en la confluencia temática de cada número (*Revista Versión, Reporte* 2012).

Con base en una articulación entre estratos, el programa radiofónico *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* se constituyó como la plataforma de difusión de la revista académica a través de discusiones con especialistas de la universidad y otros circuitos académicos e intelectuales. Una vez trazado el objetivo, el Dr. Lizarazo encargó la producción y realización del programa a Fernando Lozano Ramírez, Carlos Gómez Castro y Adrián García Carvajal, quienes junto con un grupo de redactores y locutores dieron forma y sentido al concepto.

La estructura de *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* se configuró entonces a partir de tres líneas narrativas: “En la Versión de...” fue una sección donde a manera de una conferencia magistral, un especialista se constituye como eje de la discusión, el *curriculum* de cada uno de estos especialistas no admite presentación. La siguiente línea narrativa, “En la mesa de Versión...”, es la interacción en estudio de dos o tres investigadores a manera de panel que abonan a la reflexión de la temática. La última línea narrativa consistió en realizar cápsulas informativas en torno al tema abordado. Este esquema funcionó durante la primera, segunda y tercera temporada, a partir de la cuarta desaparece la sección “En la Versión de...” y sale al aire la voz del conductor. En conclusión, la propuesta discursiva del programa *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* estaba orientada a la divulgación que, como señala Lourdes Berruecos, “no trata de construir el objeto cognitivo, ya construido previamente por el discurso científico, su búsqueda no es tanto la del saber [sino la de] hacer-saber” (2009: 69).

Siempre relacionado con las temáticas de la revista académica, entre 2011 y 2014 *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* produjo 135 programas, contando con 110 invitados de distintas disciplinas. Estos programas correspondieron a una temporada por cada eje temático de la revista, dando un total de cinco temporadas y tres emisiones especiales.

La primera temporada radiofónica correspondió al número 26 de la revista académica “La experiencia emocional y sus razones”. Diversos investigadores abordaron temáticas donde se destaca la importancia actual de las pasiones dentro del discurso mediático; Gustavo García (†) y Daniel González plantearon al amor, la felicidad y la melancolía como las piedras de toque en que se fundan las obras cinematográficas, ideas que giraron en torno a

“En la Versión de... Lauro Zavala”; mientras la argumentación de Raymundo Mier “En la Versión de...”, sirvió a José Antonio Paoli y María Eugenia Ruiz para establecer a los medios de comunicación como edificadores de un entorno emocional que es marco de representación para los espectadores en el programa “La construcción de las emociones en los medios de comunicación”. También Raymundo Mier fungió como guía argumentativa para ahondar sobre las emociones y su vínculo con la política y el espectáculo, ejes de la discusión entre René Avilés (†) y Lauro Hernández, donde lo emocional es la expresión y contenido del carisma mediático en el que sustenta nuestro sistema político. En el programa final de la temporada “En la Versión de...”, Edith Calderón señaló al miedo como la emoción más arraigada en nuestras sociedades contemporáneas. Para ello, Sara Makowski y Mariano Yarza argumentaron si esta emoción es el lugar de identidad a partir de la exclusión del otro. Finalmente, en la primera temporada existió una sección llamada en “La Versión del arte”, donde varios artistas aportaron una visión estética a la temática.

La segunda temporada se articuló con el número 27 de la revista académica “Políticas de inclusión digital y apropiación de las TIC”. A lo largo de nueve programas se debatieron tópicos relacionados con la cultura digital y su incidencia en los fenómenos sociales. La sección “En la Versión de...” contó con las perspectivas de investigadores que sirvieron como eje conductual en torno a las discusiones de otros especialistas. Así, Raúl Trejo trazó el camino para la exposición de Antulio Sánchez, Mauricio Andión y Enrique Quibrera en el programa “Sociedad de la Información: interrogantes y perspectivas”, de Daniel Gershenson; Gabriel Sosa Plata en “Política y sociedad digital”; y Gregorio Hernández y Alberto Rosado en “Educación y sociedad digital”. Durante estos programas se argumentó la necesidad de crear políticas digitales adecuadas para la creación de una sociedad de la información en la construcción de una democracia. Las ideas de Néstor García Canclini en torno a una cultura

Versión Radio Primera temporada "La experiencia emocional y sus razones"			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
1	"Amor, felicidad y melancolía en el cine" 01	Lic. Gustavo García Mtro. Daniel González Dr. Lauro Zavala Adriana Baschuk	9/06/11
2	"Amor, felicidad y melancolía en el cine" 02	Lic. Gustavo García Mtro. Daniel González Dr. Lauro Zavala Adriana Baschuk	16/06/11
3	"La construcción de las emociones en los medios de comunicación" 01	Dra. María Eugenia Ruiz Velasco Dr. José Antonio Paoli Bolio Dr. Raymundo Mier Adriana Baschuk	23/06/11
4	"La construcción de las emociones en los medios de comunicación" 02	Dra. María Eugenia Ruiz Velasco Dr. José Antonio Paoli Bolio Dr. Raymundo Mier Adriana Baschuk	30/06/11
5	"Emociones, política y espectáculo" 01	Mtro. René Avilés Dr. Lauro Hernández Dr. Raymundo Mier	07/07/11
6	"Emociones, política y espectáculo" 02	Mtro. René Avilés Dr. Lauro Hernández Dr. Raymundo Mier	14/07/11
7	"Miedo al otro. Identidad y exclusión" 01	Dra. Sara Makowski Mtro. Mariano Eduardo Yarza Dra. Edith Calderón	21/07/11
8	"Miedo al otro. Identidad y exclusión" 02	Dra. Sara Makowski Mtro. Mariano Eduardo Yarza Dra. Edith Calderón	28/07/11

digital latinoamericana en construcción fueron el terreno allanado para la argumentación de Eduardo Andión y Francisco Pérez en el programa "Cultura y sociedad digital". En la segunda emisión de "Educación y sociedad digital", Gregorio Hernández y Alberto Rosado ampliaron la discusión de Jesús Martín Barbero sobre la importancia de las TIC en las políticas educativas de América Latina.

Finalmente, las ideas de José Lizama sobre tecnociencia y corporalidad dieron lugar a la discusión de Fabián Giménez y Karla Paniagua en "Sexualidad, erotismo y cuerpos virtuales", mientras que el juego como espacio de significación fue el tema ampliado en la interacción entre Francisco Huitrón, Alberto Sánchez y José Garfias en las emisiones de "Lúdica, juego y cibercultura".

Versión Radio			
Segunda temporada			
“Políticas de inclusión digital y experiencias de apropiación de las TIC”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
9	“Sociedad de la información. Interrogantes y perspectivas” 01	Antulio Sánchez Dr. Mauricio Andión Dr. Enrique Quibrera Dr. Raúl Trejo Mtro. Elías Levín	04/08/11
10	“Cultura y sociedad digital” 01	Mtro. Eduardo Andión Dr. Francisco Pérez Dr. Néstor García-Canclini Mtro. Elías Levín	11/08/11
11	“Política y sociedad digital” 01	Daniel Gershensonr Mtro. Gabriel Sosa Plata Dr. Raúl Trejo Eusebio Bañuelos	18/08/11
12	“Política y sociedad digital” 02	Daniel Gershensonr Mtro. Gabriel Sosa Plata Dr. Raúl Trejo Eusebio Bañuelos	25/08/11
13	“Educación y sociedad digital” 01	Dr. Gregorio Hernández Mtro. Alberto Rosado Briceño Dr. Raúl Trejo Eusebio Bañuelos	01/09/11
14	“Educación y sociedad digital” 02	Dr. Gregorio Hernández Mtro. Alberto Rosado Briceño Dr. Jesús Martín-Barbero Eusebio Bañuelos	15/09/11
15	“Lúdica, juego y cibercultura” 01	Mtro. José Ángel Garfias Mtro. Alberto Sánchez Dr. Francisco Huitron Dr. Jorge Lizama	22/09/11
16	“Lúdica, juego y cibercultura” 02	Mtro. José Ángel Garfias Mtro. Alberto Sánchez Dr. Francisco Huitron Dr. Jorge Lizama	29/09/11
17	“Sexualidad, erotismo y cuerpos virtuales” 01	Mtra. Karla Paniagua Dr. Fabián Giménez Gatto Dr. Jorge Lizama	06/10/11
18	“Sexualidad, erotismo y cuerpos virtuales” 02	Mtra. Karla Paniagua Dr. Fabián Giménez Gatto Dr. Jorge Lizama	13/10/11

La tercera temporada de *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* abordó temáticas correspondientes a los números 28 “Violencia, sociedad y cultura” y 29 “Violencia, sociedad y cultura. Prácticas y discurso”. Las conferencias magistrales “En la Versión de” ahondaron en la violencia como elemento fundamental para la configuración de la sociedad contemporánea. “En la Versión de...” Mathew Gutmann indaga en las representaciones

de la masculinidad a partir del machismo, ideas que dieron pie a la discusión entre Concepción Reyes, Elvira Hernández y Josefina Téllez en el programa “Género y violencia”. En el programa “Pandillas y violencia”, las investigaciones de Dany-Robert Dufour sobre el capitalismo como generador de violencia a partir de las desigualdades políticas y económicas que le son adyacentes dan lugar a la discusión entre Pablo Gaytán y Marco Lara

sobre el surgimiento de la delincuencia juvenil. “En la Versión de...” Antanas Mockus señala un mundo posible a partir de la relación entre las políticas públicas sustentadas en una ética normativa y su incidencia positiva en la disminución de la violencia, temáticas que fueron ejes rectores de la discusión de Omar Martínez (†) y Rafael Reséndiz en las emisiones de “Medios de comunicación y representación de la violencia” y de Joel Ortega y Abilio Vergara en el programa “Política y violencia”. El tema de la ciudad y la violencia aparece “En la Versión de...” Esperanza García, como partes de un sistema donde el desequilibrio inherente de un punto provoca problemas en el otro; ideas que sirven para la discusión de Diego Méndez y Felipe Victoriano en la emisión de “Ecosistema y violencia”. La violencia fundacional, los márgenes de acción y el ritual son el tema de la reflexión de Raymundo Mier “En la Versión de...”, tópicos sobre los que Lore

Aresti y Daniel Hernández ahondaron en las emisiones de “Violencia y cultura”.

La cuarta temporada se articuló con los números 30 “La democracia en comunicación”; 31, “Redes sociales y procesos políticos”; y 32, “Democracias: balance y perspectivas”. Atendiendo al entorno electoral del país, el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, organizó el Seminario “Democracia, medios y elecciones”, transmitido en cuatro programas de *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política*. El seminario y las emisiones contaron con la participación de Rolando Cordera, Virgilio Caballero, John Ackerman, Raúl Trejo, Marco Baños, Roberto Gutiérrez, Jorge Buendía, María de las Heras, Ricardo de la Peña, Leticia Salas, Pedro Salazar, Javier Solórzano y Jenaro Villamil.

Versión Radio Terceraa temporada “Violencia, sociedad y cutura”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
19	“Género y violencia” 01	Mtra. Concepción Reyes Dra. Josefina Hernández Téllez Dra. Elvira Hernández Carballido Dr. Matthew Gutmann	20/10/11
20	“Género y violencia” 02	Mtra. Concepción Reyes Dra. Josefina Hernández Téllez Dra. Elvira Hernández Carballido Dr. Matthew Gutmann	27/10/11
21	“Pandillas y violencia” 01	Marco Lara Khlar Mtro. Pablo Gaytán Dr. Hugo Moreno. Dr. Dany-Robert Dufour	10/11/11
22	“Pandillas y violencia” 02	Marco Lara Khlar Mtro. Pablo Gaytán Dr. Hugo Moreno Dr. Antanas Mockus	17/11/11
23	“Pandillas y violencia” 03	Marco Lara Khlar Mtro. Pablo Gaytán Dr. Hugo Moreno Dr. Dany-Robert Dufour	24/11/11
24	“Medios de comunicación y representación de la violencia” 01	Mtro. Omar Raúl Martínez Dr. Rafael Reséndiz Dr. Antanas Mockus	01/12/11
25	“Medios de comunicación y representación de la violencia” 02	Mtro. Omar Raúl Martínez Dr. Rafael Reséndiz Dr. Antanas Mockus	08/12/11
26	“Medios de comunicación y representación de la violencia” 03	Mtro. Omar Raúl Martínez Dr. Rafael Reséndiz Dr. Antanas Mockus	15/12/11

Versión Radio Terceraa temporada “Violencia, sociedad y cutura”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
27	“Política y violencia” 01	Ing. Joel Ortega Dr. Abilio Vergara Dr. Antanas Mokus	19/01/12
28	“Política y violencia” 02	Ing. Joel Ortega Dr. Abilio Vergara Dr. Antanas Mokus	26/01/12
29	“Política y violencia” 03	Ing. Joel Ortega Dr. Abilio Vergara Dr. Antanas Mokus	02/02/12
30	“Ecosistema y violencia” 01	Dr. Diego Méndez Granados Dr. Felipe Victoriano Serrano Dra. Esperanza García López	15/03/12
31	“Ecosistema y violencia” 02	Dr. Diego Méndez Granados Dr. Felipe Victoriano Serrano Dra. Esperanza García López	22/03/12
32	“Ecosistema y violencia” 03	Dr. Diego Méndez Granados Dr. Felipe Victoriano Serrano Dra. Esperanza García López	29/03/12
33	“Violencia y cultura” 01	Mtra. Lore Aresti de la Torre Dr. Daniel Hernández-Rosete Dr. Raymundo Mier	05/04/12
34	“Violencia y cultura” 02	Mtra. Lore Aresti de la Torre Dr. Daniel Hernández-Rosete Dr. Raymundo Mier	12/04/12
35	“Violencia y cultura” 03	Mtra. Lore Aresti de la Torre Dr. Daniel Hernández-Rosete Dr. Raymundo Mier	19/04/12

En lo que concierne a las siguientes emisiones del programa, “En la Versión de...” Alberto Carrera señaló el papel de los medios de comunicación en la generación o despolitización de la ciudadanía, punto crucial sobre el que Mauricio Andión y Fernando Urriti realizaron algunas disertaciones. Las reflexiones de Manuel Casanueva sobre el desplazamiento del activismo en el espacio público tangible al espacio virtual son los puntos sobre los que se dio la discusión entre Elena Meneses y Víctor Martínez. El vínculo entre política y redes sociales es el punto donde centra su reflexión Rosalía Winocur “En la Versión de...”, donde fueron importantes las aportaciones de Diego Vargas y Luz Garay en el programa “Identidad, multiculturalismo y redes sociales”. La disertación de Diego Lizarazo “En la Versión de...” sobre la función que cumplen las narrativas audiovisuales en la formación de ciudadanos a partir de la puesta en vista de tópicos políticos es el camino que siguen Yolanda Guerra, Cristina Ríos y André Dorcé para generar aportaciones. En una democracia, las posibilidades de acción de los actores

políticos tienen un vínculo irreductible con el marco legislativo, según señaló Clara Álvarez “En la Versión de...”, un tema en que Beatriz Solís y Gabriel Sosa indagaron ampliamente en el programa “Medios de comunicación, legislación y democracia”.

También en la cuarta temporada, el tema de las representaciones estéticas en la sociedad del espectáculo tuvo lugar. Francisco Peredo y Vicente Castellanos desarrollaron las figuraciones cinematográficas del poder a partir de la disertación de Lauro Zavala “En la Versión de...”. La opinión de Graciela García sobre la relevancia de la comunicación política en el mundo contemporáneo es el tema donde indagan Luis Esparza y Marco Porras en el programa de “Mercadotecnia política y ciudadanía mediáticas”. En el programa “El papel del arte en la consolidación de las democracias” Raymundo Mier argumenta sobre el vínculo irreductible entre la estética y la construcción democrática, lo que Antonio del Rivero ahonda con varios ejemplos acaecidos en distintas partes del mundo. En esta cuarta temporada de *Versión Radio*.

Estudios de Comunicación y Política se realizó un cambio sustancial, son las últimas apariciones de la sección “En Versión de...”, lo que modifica la estructura de la emisión, ya que la voz del conductor se muestra a la audiencia.

Versión Radio Cuarta temporada “La democracia en comunicación”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
36	Seminario “Democracia, medios y elecciones” 01 Los procesos electorales y las instituciones nacionales	Mtro. Marco Antonio Baños Dr. Rolando Cordera Dr. John Ackerman	26/04/12
37	Seminario “Democracia, medios y elecciones” 02 Los medios en el relevo político	Mtro. Virgilio Caballero Dr. Raúl Trejo Delarbre Dr. Roberto Gutiérrez López	03/05/12
38	Seminario “Democracia, medios y elecciones” 03 Opinión pública, sondeos y procesos electorales	Dr. Jorge Buen Día Laredo Lic. María de las Heras Lic. Ricardo de la Peña	10/05/12
39	Seminario “Democracia, medios y elecciones” 04 La actuación y responsabilidad de los medios ante los procesos electorales	Lic. Leticia Salas Dr. Pedro Salazar Lic. Javier Solórzano Lic. Jenaro Villamil	17/05/12
46	“Medios de comunicación y participación democrática” 01	Dr. Mauricio Andión Gamboa Lic. Fernando Arruti Mtro. Alberto Carrera	19/07/12
47	“Medios de comunicación y participación democrática” 02	Dr. Mauricio Andión Gamboa Lic. Fernando Arruti Mtro. Alberto Carrera	26/07/12
50	“Medios de comunicación y participación democrática” 03	Dr. Mauricio Andión Gamboa Lic. Fernando Arruti Mtro. Alberto Carrera	16/08/12
51	“Activismo social mediado por las Tecnologías de la Información y la Comunicación” 01	M.C. Juan Manuel Casanueva Dra. María Elena Meneses Lic. Víctor Manuel Martínez	23/08/12
52	“Activismo social mediado por las Tecnologías de la Información y la Comunicación” 02	M.C. Juan Manuel Casanueva Dra. María Elena Meneses Lic. Víctor Manuel Martínez	30/08/12
55	“Activismo social mediado por las Tecnologías de la Información y la Comunicación” 03	M.C. Juan Manuel Casanueva Dra. María Elena Meneses Lic. Víctor Manuel Martínez	20/09/12
58	“Identidades, multiculturalismo y redes sociales” 01	Dra. Rosalía Winocur Iparra- guirre Dra. Luz María Garay Cruz Lic. Diego Vargas Ugalde	18/10/12
59	“Identidades, multiculturalismo y redes sociales” 02	Dra. Rosalía Winocur Iparra- guirre Dra. Luz María Garay Cruz Lic. Diego Vargas Ugalde	25/10/12
62	“Identidades, multiculturalismo y redes sociales” 03	Dra. Rosalía Winocur Iparra- guirre Lic. Diego Vargas Ugalde	15/11/12

Versión Radio Cuarta temporada “La democracia en comunicación”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
63	“El consumo de ficción audiovisual como proceso de formación de ciudadanías” 01	Dr. Diego Lizarazo Arias Dra. Yolanda Guerra Macías Dra. Cristina Ríos Espinosa Dr. André Dorcé Ramos	22/11/12
64	“El consumo de ficción audiovisual como proceso de formación de ciudadanías” 02	Dr. Diego Lizarazo Arias Dra. Yolanda Guerra Macías Dra. Cristina Ríos Espinosa Dr. André Dorcé Ramos	29/11/12
67	“El consumo de ficción audiovisual como proceso de formación de ciudadanías” 03	Dr. Diego Lizarazo Arias Dra. Yolanda Guerra Macías Dra. Cristina Ríos Espinosa Dr. André Dorcé Ramos	20/12/12
68	“Medios de comunicación, legislación y democracia” 01	Dra. Clara Luz Álvarez González de Castilla Mtra. Beatriz Solís Leere Mtro. Gabriel Sosa Plata	17/01/13
69	“Medios de comunicación, legislación y democracia” 02	Dra. Clara Luz Álvarez González de Castilla Mtra. Beatriz Solís Leere Mtro. Gabriel Sosa Plata	24/01/13
70	“Medios de comunicación, legislación y democracia” 03	Dra. Clara Luz Álvarez González de Castilla Mtra. Beatriz Solís Leere Mtro. Gabriel Sosa Plata	31/01/13
73	“Representaciones cinematográficas del poder político” 01	Dr. Lauro Zavala Alvarado Dr. Francisco Peredo Castro Dr. Vicente Castellanos Cerda	21/02/13
74	“Representaciones cinematográficas del poder político” 02	Dr. Lauro Zavala Alvarado Dr. Francisco Peredo Castro Dr. Vicente Castellanos Cerda	28/02/13
77	“Representaciones cinematográficas del poder político” 03	Dr. Lauro Zavala Alvarado Dr. Francisco Peredo Castro Dr. Vicente Castellanos Cerda	28/03/13
80	“Mercadotecnia política y construcción de ciudadanías mediáticas” 01	Mtra. Graciela Esperanza García Robín Lic. Luis Esparza Oteo-Torres Mtro. Marco Alberto Porras Rodríguez	18/04/13
81	“Mercadotecnia política y construcción de ciudadanías mediáticas” 02	Mtra. Graciela Esperanza García Robín Lic. Luis Esparza Oteo-Torres Mtro. Marco Alberto Porras Rodríguez	25/04/13
84	“Mercadotecnia política y construcción de ciudadanías mediáticas” 03	Mtra. Graciela Esperanza García Robín Lic. Luis Esparza Oteo-Torres Mtro. Marco Alberto Porras Rodríguez	16/05/13

Versión Radio Cuarta temporada “La democracia en comunicación”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
85	“El papel del arte en los procesos de consolidación de las democracias” 01	Dr. Raymundo Mier Garza. Dr. Antonio del Rivero Herrera	23/05/13
86	“El papel del arte en los procesos de consolidación de las democracias” 02	Dr. Raymundo Mier Garza. Dr. Antonio del Rivero Herrera	30/05/13
89	“El papel del arte en los procesos de consolidación de las democracias” 03	Dr. Raymundo Mier Garza. Dr. Antonio del Rivero Herrera	20/06/13

En 2012 y en correspondencia con el imaginario electoral en el que México se encontraba inmerso, surge *Versión Radio Coyuntura*, una emisión quincenal en la que sus anfitriones, desde una perspectiva crítica y analítica, indagan en temas actuales de la coyuntura política y social. Durante su transmisión, en *Versión Radio Coyun-*

tura la mirada de Francisco Huitrón, René Avilés, Perla Gómez y José Reveles contribuyó al debate sobre temas electorales, acciones del primer año de gobierno del presidente de la República, las llamadas reformas estructurales, el entorno delictivo y las coyunturas de países de América Latina, Medio Oriente y otras naciones.

Versión Radio Coyuntura			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	ANFITRIONES	FECHA DE TRANSMISIÓN
40	Coyuntura 01 “Comunicación, dinero y política”	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	07/06/12
41	Coyuntura 02 “Elecciones en Francia y EE.UU.”	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	14/06/12
42	Coyuntura 03 “Elecciones en México, perspectivas a una semana antes del 1 de julio”	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	21/06/12
44	Coyuntura 04 “Elecciones en México. Resultados preliminares” 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	05/07/12
45	Coyuntura 05 “Elecciones en México. Resultados preliminares” 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	12/07/12
48	Coyuntura 06 “Panorama actual en México post elecciones” 01	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	02/08/12
49	Coyuntura 07 “Panorama actual en México post elecciones” 02	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	09/08/12
53	Coyuntura 08 “Resolución legal de las elecciones y sus consecuencias inmediatas en lo social, lo político y lo económico” 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	6/09/12
54	Coyuntura 09 “Resolución legal de las elecciones y sus consecuencias inmediatas en lo social, lo político y lo económico” 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	13/09/12

Versión Radio Coyuntura			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	ANFITRIONES	FECHA DE TRANSMISIÓN
56	Coyuntura 10 "Brotos de violencia en México; resistencia civil y acciones sociales"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	
57	Coyuntura 11 "Reforma laboral en México y sus consecuencias en lo político, económico y social"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	11/10/12
60	Coyuntura 12 "Últimas acciones del gobierno federal antes del cambio de gobierno y recuento de acciones del periodo 2006-2012" 01	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	01/11/12
61	Coyuntura 13 "Últimas acciones del gobierno federal antes del cambio de gobierno y recuento de acciones del periodo 2006-2012" 02	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	08/11/12
65	Coyuntura 14 "Cambio de gobierno en México y primeras acciones de Enrique Peña Nieto en el poder" 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	06/12/12
66	Coyuntura 15 "Cambio de gobierno en México y primeras acciones de Enrique Peña Nieto en el poder" 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	13/12/12
71	Coyuntura 16 "2013, inicio del sexenio de Enrique Peña Nieto. Panorama actual en la política Mexicana" 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	7/02/13
72	Coyuntura 17 "2013, inicio del sexenio de Enrique Peña Nieto. Panorama actual en la política Mexicana" 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	14/02/13
75	Coyuntura 18 "Percepción de la ciudadanía ante la Gestión de Peña Nieto y acciones políticas" 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	14/03/13
76	Coyuntura 19 "Percepción de la ciudadanía ante la Gestión de Peña Nieto y acciones políticas" 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	21/03/13
78	Coyuntura 20 "Reforma en Telecomunicaciones, implicaciones políticas y económicas" 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	4/04/13
79	Coyuntura 21 "Reforma en Telecomunicaciones, implicaciones políticas y económicas" 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	11/04/13
82	Coyuntura 22 "Elecciones en Venezuela, implicaciones políticas y económicas en Latinoamérica"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	2/05/13
83	Coyuntura 23 "Resistencia civil y aparición de policías comunitarias"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	9/05/13

Versión Radio Coyuntura			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	ANFITRIONES	FECHA DE TRANSMISIÓN
87	Coyuntura 24 "Versión Radio Coyuntura. 1 ^{er} año al aire"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	6/06/13
88	Coyuntura 25 "Enrique Peña Nieto y sus primeros 6 meses de gobierno"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	13/06/13
90	Coyuntura 26 "Reforma energética: privatización o fortalecimiento"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	4/07/13
91	Coyuntura 27 "Incremento de actos delictivos y violencia en el DF"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	11/07/13
94	Coyuntura 28 "Elecciones estatales y municipales en México, 2013"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	1/08/13
95	Coyuntura 29 "Conflictos en Medio Oriente: reconfiguración geopolítica"	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	8/08/13
98	Coyuntura 30 "Primer informe de gobierno de Enrique Peña Nieto" 01	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	5/09/13
99	Coyuntura 31 "Primer informe de gobierno de Enrique Peña Nieto" 02	Dr. Francisco Huitrón Snell Mtro. René Avilés Fabila	12/09/13
102	Coyuntura 32 "México y su realidad sociopolítica: acuerdos y conflictos" 01	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	3/10/13
103	Coyuntura 33 "México y su realidad sociopolítica: acuerdos y conflictos" 02	Dra. Perla Gómez Gallardo Dr. Francisco Huitrón Snell	10/10/13
109	Coyuntura 34 "Primer año de gobierno de Enrique Peña Nieto"	Fernando Lozano Dr. Francisco Huitron Snell	12/12/13
117	Coyuntura 35 "Captura del Chapo Guzmán: implicaciones políticas"	Francisco Huitrón Snell René Avilés Fabila	6/03/14
118	Coyuntura 36 "Autodefensas comunitarias en México"	Francisco Huitrón Snell René Avilés Fabila	13/03/14
121	Coyuntura 37 "Ley Secundaria en Telecomunicaciones en México"	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell	03/04/14
122	Coyuntura 38 "Crimea: conflicto bélico en Europa y su trascendencia en la geopolítica en el nuevo milenio"	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell	10/04/14

Versión Radio Coyuntura			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	ANFITRIONES	FECHA DE TRANSMISIÓN
125	Coyuntura 39 “Aprobación de la Ley Telecom: mitos y realidades”	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell	8/05/14
126	Coyuntura 40 “Escándalo, red de prostitución en el PRI-DF”/“- Cultura y mundo literario en México”	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell	15/05/14
129	Coyuntura 41 “Reformas estructurales en México-Mundial de futbol Brasil 2014”	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell.	12/06/14
130	Coyuntura 42 “Elecciones en Colombia. Controversia en el haber de retiro de los magistrados electorales en México”	Periodista José Reveles Dr. Francisco Huitron Snell	19/06/14

La quinta temporada correspondió al número 33 “Música, sexualidad y género”. Ya sin la sección “En Versión de...” los especialistas interactuaban entre sí guiados por Fernando Lozano como conductor de la emisión. La música fue el eje rector a lo largo de 39 programas, donde los especialistas discutían sobre un tema vinculado con el arte de los patrones sonoros. Lauro Zavala y Julián Woodside sobre las bandas sonoras en el cine y la configuración del imaginario contemporáneo; Julia Palacios, Graciela Martínez y Karla Paniagua desarrollaron la relación entre música pop y la configuración una estética cotidiana del gusto; Alonso Arreola, David Cortés y Alejandro González indagaron en el rock como ámbito de configuración cultural a partir de la práctica discursiva; acerca del rock como espacio de construcción de feminidades y masculinidades, Tere Estrada, Merarit Viera y

Patricia Peñaloza generaron una discusión relevante al respecto; dentro del campo del rock, Omar Audirac y Fabián Durón abordaron la construcción identitaria del metal en la juventud mexicana; Alberto Reséndiz, Cristina Ángeles y Karla Paniagua hablaron sobre el sentido de las letras en la música popular.

Los compositores Enrico Chapela, Julio Estrada, Víctor Rasgado y Gerardo Támez indagaron de manera sugerente sobre las posibilidades que ofrece la música contemporánea para pensar conceptualmente el tiempo y la memoria; mientras las potencialidades del lenguaje poético y su imbricación con la música y la cultura fueron discutidas por Antonio Sustaita y Salvador Salas; la percepción sonora y su relación con los procesos mentales y la fisiología corporal fue un tema ahondado por Emilio Lluís y Eduardo Castro.

Versión Radio Quinta temporada “Géneros, sexualidades, música”			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
96	“Música y cine: bandas sonoras cinematográficas y la conformación del imaginario de las sociedades contemporáneas” 01	Mtro. Julián Woodside Woods Dr. Lauro Zavala Alvarado	15/08/13
97	“Música y cine: bandas sonoras cinematográficas y la conformación del imaginario de las sociedades contemporáneas” 02	Mtro. Julián Woodside Woods Dr. Lauro Zavala Alvarado	22/08/13
104	“El papel de la música pop en los gustos de los grandes públicos y su incorporación a la cotidianidad” 01	Mtra. Karla Paniagua Ramírez Mtra. Graciela Martínez Matías Dra. Julia Palacios Franco	17/10/13
105	“El papel de la música pop en los gustos de los grandes públicos y su incorporación a la cotidianidad” 02	Mtra. Karla Paniagua Ramírez Mtra. Graciela Martínez Matías Dra. Julia Palacios Franco	24/10/13

Versión Radio Quinta temporada "Géneros, sexualidades, música"			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
106	"Rock, discurso y cultura" 01	Periodista David Cortés Arce	21/11/13
107	"Rock, discurso y cultura" 02	Los periodistas Alejandro González Castillo, David Cortés Arce y el músico Alonso Arreola	28/11/13
108	"Rock, discurso y cultura" 03	Los periodistas Alejandro González Castillo, David Cortés Arce y el músico Alonso Arreola	05/12/13
112	"Rock y género: construcciones de la masculinidad y feminidad" 01	La periodista Patricia Peñaloza Dra. Merarit Viera Alcázar	16/01/14
113	"Rock y género: construcciones de la masculinidad y feminidad" 02	La periodista Patricia Peñaloz Dra. Merarit Viera Alcázar	23/01/14
114	"Rock y género: construcciones de la masculinidad y feminidad" 03	La cantante y compositora Tere Estrada	30/01/14
115	"Música contemporánea: nuevas formas y conceptos de pensar y crear música" 01	Músicos y compositores: Mtro. Enrico Chapela Dr. Julio Estrada Velasco	20/02/14
116	"Música contemporánea: nuevas formas y conceptos de pensar y crear música" 02	Músicos y compositores: Mtro. Enrico Chapela Dr. Julio Estrada Velasco	27/02/14
119	"Música contemporánea: nuevas formas y conceptos de pensar y crear música" 01	Músicos y compositores: Víctor Rasgado Gerardo Tamez	20/03/14
120	"Música contemporánea: nuevas formas y conceptos de pensar y crear música" 02	Músicos y compositores: Víctor Rasgado Gerardo Tamez	27/03/14
123	"Poesía, música y cultura" 01	Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda Dr. Salvador Salas Zamudio	17/04/14
124	"Poesía, música y cultura" 02	Dr. Juan Antonio Sustaita Aranda Dr. Salvador Salas Zamudio	24/04/14
127	"Música, ciencia y cuerpo humano" 01	Dr. Emilio Esteban Lluís Puebla Dr. Eduardo Castro Sierra	22/05/14
128	"Música, ciencia y cuerpo humano" 02	Dr. Emilio Esteban Lluís Puebla Dr. Eduardo Castro Sierra	05/06/14
131	"Las palabras detrás de las palabras. El sentido de las letras en la música popular" 01	Lic. Alberto Reséndiz Mtra. Cristina Nayeli Ángeles Huesca Mtra. Karla Paniagua Ramírez	24/07/2014
132	"Las palabras detrás de las palabras. El sentido de las letras en la música popular" 02	Lic. Alberto Reséndiz Mtra. Cristina Nayeli Ángeles Huesca Mtra. Karla Paniagua Ramírez	31/07/2014
134	"El metal y su incidencia de los jóvenes de México como apropiación de identidad" 01	Marco Fabián Durón Iván Omar Audirac	18/09/2014
135	"El metal y su incidencia de los jóvenes de México como apropiación de identidad" 02	Marco Fabián Durón Iván Omar Audirac	25/09/2014

Finalmente, *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política* tuvo tres programas especiales. Uno dedicado a celebrar los 100 programas al aire y homenajes a profesores investigadores de nuestra casa de estudios: “René Avilés Fabila. 50 años de literatura” y un homenaje *post mortem* a Gustavo García. Desde 2015, *Versión Radio* ha

tomado un rumbo distinto pero no tan lejano del proyecto original, se ha desligado de la revista académica *Versión. Estudios de Comunicación y Política* para ahondar en el pensamiento y producción de los investigadores del Departamento de Educación y Comunicación, lo que vislumbra un buen futuro.

Versión Radio Emisiones especiales			
NÚM. DE PROGRAMA	NOMBRE DEL PROGRAMA	INVITADOS	FECHA DE TRANSMISIÓN
92	“René Avilés Fabila. 50 años de literatura” 01	Mtro. René Avilés Fabila Dr. Diego Lizarazo Arias Mtro. Bernardo Ruiz López	18/07/13
93	“René Avilés Fabila. 50 años de literatura” 02	Mtro. René Avilés Fabila Dr. Diego Lizarazo Arias Mtro. Bernardo Ruiz López	25/07/13
100	“Versión Radio. 100 programas al aire” 01	Mtro. Diego Vargas Ugalde Mtro. Alberto Sánchez Martínez Dr. Vicente Castellanos Cerda Dr. Diego Lizarazo Arias	19/09/13
101	“Versión Radio. 100 programas al aire” 02	Mtro. Diego Vargas Ugalde Mtro. Alberto Sánchez Martínez Dr. Vicente Castellanos Cerda Dr. Diego Lizarazo Arias	26/09/13
110	Programa especial: “Homenaje a Gustavo García”. Entrevista completa: “Amor, felicidad y melancolía en el cine” 01	Lic. Gustavo García Mtro. Daniel González Marín	2/01/14
111	Programa especial: “Homenaje a Gustavo García”. Entrevista completa: “Amor, felicidad y melancolía en el cine” 02	Lic. Gustavo García Mtro. Daniel González Marín	9/01/14

Referencias

- Berruecos, L. (2009). *La divulgación de la ciencia puesta en discurso*, Colección Divulgación para divulgadores, núm. 9, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, México.
- vv.AA., (2011-2014). *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política*. Temporadas 1, 2, 3, 4 y 5, junio de 2011 a septiembre de 2014, UAM-X, México.
- vv.AA., (2012). *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Nueva Época, UAM-X, México.

Cómo citar este artículo:

Porrás Rodríguez, Marco Alberto y Gómez Castro, Carlos. “El pensamiento académico en el horizonte radiofónico: *Versión Radio. Estudios de Comunicación y Política*”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 33-47, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Comunicación y política: márgenes, pliegues y desplazamientos Entrevista con Raymundo Mier

Jerónimo Repoll
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Versión cumple veinticinco años y es la coartada perfecta para dialogar con Raymundo Mier y reflexionar en torno a los desplazamientos en el campo de estudio de la Comunicación, su articulación con la política y los desafíos que se alcanzan a vislumbrar. Con este propósito, procuramos conectar esta entrevista con la conversación que mantuvieron Margarita Zirez, Mabel Piccini y Raymundo Mier con Néstor García Canclini y que se presenta en el primer número de *Versión*. En aquella conversación es notoria la preocupación sobre la insularidad de las disciplinas en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, repartiéndose y protegiendo al mismo tiempo los objetos de estudio. Y, en este marco de crisis disciplinar, la Comunicación como una recién llegada a ese reparto de los objetos de estudio. Veinticinco años después, ¿el campo de estudio de la significación sigue teniendo el mismo grado de incertidumbre o se ha desplazado hacia algún lugar?

Raymundo Mier (RM): Casi mi convicción es que se ha ido ahondando una alternativa dual en las ciencias sociales. Esto ya lo había formulado Roland Barthes mucho antes y de una manera muy clara. Él había dicho con respecto a las ciencias del lenguaje, en particular, que estaban sometidas a una doble tensión. Por un lado, una especie de repliegue sobre sí mismas, con una necesidad de formalización y conceptualización mucho más rígida, en una búsqueda de rigor que se equiparara a las ciencias experimentales, “duras”. Y, por otro lado, una especie de desdibujamiento expansivo de las disciplinas del lenguaje en la medida en que el lenguaje participaba prácticamente de todas las facetas de la experiencia humana. Difícilmente podemos pensar sin lenguaje a la política, a los vínculos sociales, a las interacciones, a las formas particulares de organización institucional, etcétera. Es decir, se está plasmando de una manera muy evidente, pero al mismo tiempo disciplinariamente de una manera muy abierta y compleja. Esta idea de Saussure de que el lenguaje era una institución pero también algo más que una institución, porque era la institución que fundamentaba todas las instituciones, esta especie de pliegue institucional que constituye el lenguaje. En esa medida, prácticamente todas las dimensiones analíticas, todas las tentativas de comprensión de cualquier faceta de lo social van a topár con el lenguaje. Y van a tratar de incorporar algunos elementos de la reflexión sobre el lenguaje o proponer nuevos elementos para la reflexión sobre el lenguaje. Por otra parte, la idea de que la lingüística efectivamente tiene un carácter muy específico y que estudiar el lenguaje no se parece a ninguna otra cosa. Es decir, tiene características muy específicas que le dan el sentido de un objeto nítidamente disciplinario.

Esta doble tensión, que Roland Barthes advertía ya en los años setenta, me parece que se ahondado. La lingüística, por una parte, ha recrudecido sus expectativas y sus trabajos conceptuales disciplinarios hasta tal punto que prácticamente se ha separado de todo lo demás sin por eso crecer en su posibilidad de consolidarse como una disciplina formalmente establecida. Es una tentativa paradójica: entre más se ha separado y tratado de consolidarse conceptualmente hacia adentro más también ha sufrido una suerte de estallamiento interno y ha perdido capacidad de integración de sus perspectivas. Y, por otro lado, ya es difícil hablar de una ciencia del lenguaje. La semiótica y la lingüística se han ido fusionando con las disciplinas antropológicas, históricas, las perspectivas sociológicas, los acercamientos filosóficos, etcétera, y difícilmente podemos encontrar una especificidad de la reflexión sobre la significación en este vastísimo panorama de entrecruzamientos.

Jerónimo Repoll (JR): En ese momento una de las discusiones fuertes estaba en torno a la lógica ínter o transdisciplinar, asumiendo que esta taxonomía disciplinaria respondía, más que a interpelar una realidad o unos pro-

cesos de significación nítidamente discernibles, a una decisión política, institucional, presupuestal, de organizar la producción de conocimiento. ¿Podemos decir que la perspectiva transdisciplinar se ha impuesto o todavía la mirada disciplinar logra explicar ciertos fenómenos, ciertos objetos de conocimiento?

RM: Yo creo que la perspectiva transdisciplinaria ha enfrentado presiones de muy diversa índole. Desde las instituciones de educación y de investigación hasta comerciales, como las presiones editoriales, y una serie de transformaciones drásticas de lo que ha sido la transmisión del conocimiento en los últimos 30 años. Todas esas son presiones adicionales que de alguna manera han contribuido a agudizar cierto tipo de inconsistencias internas en todo el problema transdisciplinario. Y esto ha llevado, me parece, a una especie de panorama muy inquietante en nuestras disciplinas, en particular en las disciplinas de la significación. Y esto que se ejemplifica muy nítidamente con la confrontación entre las visiones rigurosamente disciplinarias, o con pretensiones de serlo, de la antropología, y esta especie de ámbito extraño que es *cultural studies*. En este choque que se ha dado en los últimos años se ejemplifica uno de los riesgos de la transdisciplina, convertirse en una suerte de cajón de sastre donde la vaguedad conceptual y la posibilidad de fusionar todo con todo, de la indiferencia de los discursos secundarios, como lo decía George Steiner. Prácticamente ya no hay ningún criterio de validación, se puede mezclar cualquier cosa porque hay una suerte de momento previo de disolución de la exigencia de rigor conceptual.

JR: Es en este terreno que la revista *Versión* emerge como un espacio preocupado por la articulación entre comunicación y política. ¿Cómo en este contexto podemos encontrar cierta estabilidad en una mirada que aborde de manera compleja los problemas de la comunicación y la política?

RM: Hay un punto de partida aparentemente inequívoco y que puede formularse de una manera muy simple: la idea de que, en realidad, cuando hablamos de política necesariamente involucramos de manera constitutiva la dimensión de la significación. Es decir, no hay manera de pensar la política al margen de la significación. Esto que se ha vuelto un lugar común y de evidencia más o menos reconocida y reconocible por todo mundo, una vez que empiezas a tratar de ahondar en las consecuencias de este planteamiento el tema se vuelve intrincado, un entrelazamiento de facetas, factores, universos conceptuales, referencias empíricas, procesos sociales que se van fusionando, que vuelve a estallar la definición. Una definición que parecía muy clara, simple, bien acotada, restringida, de repente, al adentrarse uno ahí, se revela como un *iceberg*: la punta está muy clara y hacia adentro es una cosa desbordante.

La otra faceta ha sido que en este trayecto, en lugar de irse depurando las perspectivas se han ido haciendo progresivamente más complejas en la medida en que cierto tipo de dimensiones que aparecían antes como marginales, me refiero particularmente a la estética, que aparecían como periféricas, de repente se revela como uno de los hilos más relevantes para comprender una serie de facetas fundamentales del ejercicio político. Y así como hablo de esto, en los últimos veinte años aparecieron [sic] todo un conjunto de otras perspectivas, como por ejemplo la de lo imaginario, que ha dado lugar a tanta reflexión y a tanta confusión, hay que advertirlo, un concepto que por su fertilidad abre a tal cantidad de dimensiones analíticas, a nuevos conceptos y nuevos problemas que se vuelve a desdibujar. Y también es difícil pensar que en la dimensión de lo político no participa de una manera constitutiva la dimensión imaginaria. Lo único malo es que ya empezamos a movernos en este ámbito de los conceptos vagos, inciertos y potencialmente maleables que se prestan para cualquier cosa. Pero que, cuando aparecen, revelan factores que no habían aparecido de una manera tan clara.

Y otro tema que se ha derivado del ineludible movimiento expansivo de la significación es el de la subjetividad que durante mucho tiempo se mantuvo a raya, también en la periferia de la reflexión, hasta que por las nuevas condiciones de los problemas comunicativos, de los nuevos acercamientos a lo político, necesariamente hay que darle una entrada. Ahí aparece toda esta integración de los interrogantes de la subjetividad al problema de la significación, de la comunicación y de lo político. Pero, además, creación de subjetividades, de acción de significación. Durante mucho tiempo, cuando menos mientras priva la perspectiva estructuralista, de ordenamientos estables de la significación, el tema de la creación también se mantiene como al acecho, larvado, pero de repente, con el tema del imaginario, con la dimensión de la estética, nuevas formas de ejercicio del poder, toda esta dimensión de temporalidad, de procesualidad que se hace ingresar en la perspectiva otra vez crea otra dimensión adicional de una especie de transformación.

Por otro lado, la propia transformación de los procesos sociales ha sido brutal. Hemos atestiguado en los últimos treinta años una transformación de lo que denominábamos esfera simbólica, con mucha serenidad y sin saber muy bien de qué estábamos hablando. Pero nos daba mucha tranquilidad decir que esto es una especie de ámbito de lo simbólico, que está más o menos acotado. Después de todas las revoluciones de la información, de la invasión de la telefonía a los ámbitos más recónditos de la vida íntima, de este dislocamiento radical de lo público y lo privado traído por las redes sociales, de estas modalidades de intervención política de lo viral, etcétera, se ha transformado el panorama de manera radicalmente desigual. Mientras un sector social ha entrado plenamente en esta dinámica, hay otro sector muy amplio de la so-

ciudad que permanece en una especie de cono de sombra y solamente recibe olas de resonancia. Y esa posición a remolque en la estela de la revolución informática genera también procesos que antes no teníamos una idea muy clara. Por ejemplo, zonas indígenas donde tenemos intervención de Sky, televisión por cable o satelital y que son sometidas a una depredación económica, social, política, etcétera, y, al mismo tiempo, esta esfera de significaciones sobre las que no se tiene ningún control y que de alguna manera van incorporando dimensiones de la significación completamente inabordables.

JR: En este ir a remolque del vértigo y la aceleración de la mutación cultural a la que estamos asistiendo sin poder controlarla, sin poder comprender qué está pasando, más allá de algunos efectos, emerge la tensión, una vez más, entre lo que podemos pensar y la incidencia de lo que estamos haciendo, el para qué estamos investigando o tratando de comprender lo que está pasando.

RM: Eso también se ha enrarecido terriblemente, precisamente, por estos mismos procesos. Es decir, antes, y me refiero por ejemplo a cuando nosotros publicábamos *Comunicación y Cultura*, en 1979, 1980, en realidad había revistas muy claras, orientadas problemáticamente en términos conceptuales y políticos, sabía uno qué leer, a qué recurrir, tenía uno una especie de panorama de los distintos acercamientos, de los focos de creación intelectual, ciertos tipos de criterios de actualidad sobre los discursos, cuáles eran relevantes y cuáles irrelevantes, cuáles eran dignos de ser tomados como base de una reflexión mayor o, si tu quieres, de una plataforma de acción política, etcétera. A partir de toda la oferta de Internet, debe haber unas cien mil revistas en línea, porque además cada quien puede hacer su propia revista y subirla, el panorama se ha vuelto de tal manera agobiante y ruidoso que es muy difícil encontrar una ruta de reflexión clara, una referencia con cierto grado de fundamentación, de solidez analítica, etcétera. Uno está a merced de esta esfera expansiva sin que uno siquiera pueda fijar los linderos de esto. Yo creo que cada día aparecen cientos de revistas y páginas nuevas. Es una saturación ruidosa, porque no hay manera de establecer un criterio certero, más o menos confiable, que le permita a uno lidiar con esta tempestad de información, y esto junto con una saturación similar en el ámbito de lo político, de las noticias. Ya todo es noticia, desde si yo desayuno unos huevos estrellados. La noción de noticia, de relevancia informativa, de objetividad informativa, que fue un largo debate de tantos años del periodismo crítico, la exigencia ética de un periodismo de relevancia política, etcétera, se ha desdibujado completamente. Y esta especie de nueva exuberancia desahogada de la sociedad del espectáculo: todo es espectáculo. El crimen más infame y repugnante es espectáculo. Si estoy yo en una fiesta con amigos, si voy caminando por la calle, mi intimidad

es parte de la sociedad del espectáculo. Todo esto hace que nuestra propia palabra como estudiosos entre en un régimen también de profunda indiferencia. Da lo mismo quien habla. Alguien que acaba de abrir un libro por primera vez o yo que llevo no sé cuantos años pensando sobre esto. Incluso puede ser mucho más relevante, dado los circuitos de circulación de la información, una visión trivial, reducida, ideológicamente sesgada o deliberadamente tergiversada que el trabajo de un especialista que ha dedicado su vida a esto.

JR: Ahora, si bien hace treinta años estaba en boga esta lógica “posmoderna”, como decía Mabel Piccini en el artículo del número 1 de *Versión*, y también ya se vislumbraba con angustia e incertidumbre este desdibujamiento, todavía había ciertos temas de agenda y ciertas referencias en torno a las que discutir, ciertas referencias comunes. Hoy, en cambio, no parece haber una agenda común, una jerarquización clara de los problemas en torno a los cuales concentrarnos, y eso genera un impacto significativo sobre la forma de construir conocimiento. Nadie lee ni discute a nadie.

RM: Y la otra es una especie de ataque interno que ha sufrido el mundo académico. Ataque de desautorización de su propia voz que ha surgido de vías estratégicas, en el sentido estratégico del que habla Foucault. Es decir, estas estrategias que surgen sin que sean estrictamente deliberadas. Por ejemplo, el tema del financiamiento. Lo que se advierte es que el trabajo académico depende cada vez más del financiamiento, que es cada vez más escaso. Tenemos un movimiento contradictorio que, de alguna manera, al estrangular la reflexión y el trabajo intelectual generan una especie de confrontación interna entre nosotros y una lógica de competencia degradante, no competencia constructiva. Este fenómeno está todavía más envenenado por los temas de prestigio, moda y creación de segmentos privilegiados. Sectores de profesores e investigadores privilegiados no porque sean necesariamente más competentes sino por mecanismos institucionales o financieros. Y autores que se ponen de moda mucho más como un efecto editorial que por una discusión seria, sostenida, validada en términos de su posibilidad de generar visiones nuevas.

JR: En esa lógica de las modas, haciendo una lectura de los veinticinco años de *Versión*, parece que lo que tiene fecha del año pasado ya ha caducado. El criterio que prima es el de la actualidad editorial y no el de la propuesta intelectual.

RM: Claro, en estas metodologías de elaboración de proyecto y planes de estudio, el criterio es ese. Todos los libros que fueron producidos antes de tal fecha son automáticamente descartados. Es un criterio verdaderamente insostenible, y mucho más en nuestras disci-

plinas. De repente, para mi trabajo, yo tengo que volver a Aristóteles, que publicó nada más que hace veintiséis siglos. Entonces, perdón, no puedo trabajar el tema de la tragedia sin la referencia a la poética de Aristóteles. Y así nos pasa a muchos de nosotros. Me atrevería a decir que a la gran mayoría. Con mayor o menor amplitud, nuestra referencia retrospectiva, de textos fundamentales que constituyen la base de nuestra reflexión no tienen linderos. Y se llegan a situaciones aberrantes, donde pueden descalificar un proyecto de estudios porque no tienen bibliografía actualizada. Es una experiencia real, no la estoy inventando. Y la lucha, entonces, es mucho más ardua porque ya tiene facetas institucionales muy oscuras, de intervención en los procesos pedagógicos, en los lineamientos de investigación, en las formas de financiamiento, en la vida cotidiana de los profesores o de los investigadores, que están obligados a incorporar los libros que acaban de salir en el 2015, privilegiadamente, y hacer de ellos el eje de la discusión.

JR: También hay, para enfocar la conversación en *Versión* y en la UAM, un diálogo cierto con la literatura y las problemáticas francesas que no suele haber, con algunas salvedades, en el resto de publicaciones de comunicación en América Latina. ¿Cómo esto fue constituyendo, en el marco de las desbordantes publicaciones periódicas, un elemento distintivo de *Versión*?

RM: En México, la dimensión nacionalista equilibró un poco esta especie de vuelco, de veneración y de que girara toda nuestra reflexión en este diálogo con Europa y, particularmente, con Francia. Pero, de alguna manera, en el sector académico permaneció esta especie de permanente mirar hacia Francia. Mucho más que hacia Alemania o Inglaterra. Después, la intervención del modelo norteamericano introdujo también un sesgo más tardío, sobre todo en el espacio de la comunicación, que aquí sufrieron muchas escuelas de comunicación. Nosotros creamos una especie de pensamiento alternativo frente a esta corriente dominante de la sociología de la comunicación norteamericana que, de alguna manera, se instaló como una de las referencias fundamentales para el estudio de la Comunicación. Estudiar la Comunicación era estudiarla desde el punto de vista del modelo anglosajón. Nosotros resistimos, precisamente, por esta especie de apego a estos autores, a estas perspectivas, fortalecida por la presencia aquí de un grupo muy relevante de intelectuales argentinos, que de alguna manera consolidaron o le dieron esta posibilidad de consolidarse a un planteamiento resistente, alternativo, pero fundamentalmente sostenido por las perspectivas de Francia.

JR: Y que encuentra en la UAM, y particularmente en *Versión*, un espacio donde se acentúa la preocupación por el lenguaje y la tradición del análisis del discurso.

RM: Claramente francesa. Y eso tiene que ver también con la transformación del espacio disciplinario. Es decir, este *boom* de la lingüística y de las teorías de la significación tiene un foco privilegiado en París. Y la esfera latinoamericana se ve impactada por esta efervescencia de la nueva visión semiótico-discursiva que florece y revoluciona todas las perspectivas en ese momento. Entonces, si nosotros queríamos dar una alternativa frente al modelo norteamericano, que además, para nosotros, venía cargado de todo un conjunto de connotaciones políticas (imperialismo, dominación ideológica), la manera de resistir a eso era con estas nuevas perspectivas de las disciplinas de la significación que tenían su foco en París.

JR: Disciplinas fuertemente politizadas.

RM: Yo creo que también ahí América Latina está exigida a una toma de posición política muy compleja. Desde los años cuarenta, que se abre esta tensión cultural y política muy honda en la posguerra, pero que en los años sesenta, con el recrudescimiento de la Guerra Fría lleva a una especie de exigencia de toma de posición crítica frente a las nuevas pautas imperialistas que se están haciendo evidentes, de una manera casi brutal en América Latina, por parte del modelo norteamericano. Y entonces, una parte no insignificante del mundo académico y de los intelectuales toma claramente partido de una visión crítica marxista con todos los problemas que eso tenía. Porque, como sabemos, el marxismo no es unitario, sino que eran muy distintas perspectivas, que a veces se enfrentaban entre sí de manera más áspera que con Estados Unidos. Pero, de alguna manera, a mí me tocó en mi educación preparatoria ya un espacio intelectual profundamente politizado, exigido de una posición crítica frente a la voluntad de sometimiento del modelo norteamericano. Esto se conjuga, por eso fuimos tan curiosamente afines a esta posibilidad de fusionar perspectivas marxistas con las francesas, que también se da en Francia, de una perspectiva crítica con filiación marxista, estructural, la sociología de los campos, etcétera, y esto cobró cuerpo en las instituciones académicas en México y, sobre todo, hizo muy clara la idea de que las alternativas para la reflexión iban por esa ruta. Cuando se funda la UAM, se funda con esta expectativa crítica, innovadora, autónoma, con la intención de generar una institución académica que fuera una respuesta realmente alternativa a este movimiento avasallante de las nuevas perspectivas educativas en comunicación. Y entonces, desde el principio, se produjo la incorporación de este movimiento intelectual crítico francés que también como nosotros necesitaba trabajar en esta especie de conjugación de la perspectiva marxista con las nuevas teorías de la significación y así nos quedamos. Eso se consolidó como la perspectiva de la UAM.

JR: Sin perder de vista este anclaje histórico, esta suerte de feliz coincidencia de la problemática, el surgimiento de la universidad y el núcleo de gente que se congregó y desarrolló aquí, ¿cuáles serían los problemas que consideras pertinente atender en este marco de transformación tan acelerada a la que estamos asistiendo?

RM: Me encantaría tener mayor claridad. No la tengo. Pero siento que necesitamos establecer disciplinas de trabajo intelectual. Esta es una exigencia, porque de alguna manera todos estos procesos han erosionado la vida y los proyectos intelectuales mismos, en los que nosotros estamos desarrollando nuestro trabajo. Yo creo que un punto de referencia fundamental tiene que ver con una forma de vida propia del espacio académico, que tiene que ver con la necesidad de replantearse estas agendas como resultado de un trabajo de reflexión colectivo, pero al mismo tiempo con exigencias rigurosas de crítica conceptual. Crítica conceptual que es también una crítica metodológica. Estamos librados a esta especie de marea, de vorágine sucia, de ruido intelectual, y necesitamos despejarnos de eso.

Uno de los recursos con los que han degradado el trabajo académico es imponiéndonos una serie de ritmos, de trabajo a corto plazo, inmediatista, que de alguna manera nos precipita en una de ansiedad de transitar de un tema a otro, de un problema a otro sin ni siquiera haberlos bosquejado mínimamente. Entonces, también ahí tenemos que encontrar formas de resistir a esta implantación de ritmos, de tiempos, de plazos que están de alguna manera minando la posibilidad de una discusión seria y de un diseño reflexivo de nuestras líneas de investigación.

Otro punto central tiene que ver con esta suerte de estallamiento, turbulencia, enrarecimiento, suciedad de la sociedad del espectáculo que ha desdibujado todos los ámbitos. Hace una década todavía se hablaba de lo público, lo privado, lo íntimo. A partir de todo lo que ha pasado con la telefonía, las pantallas, la sociedad del espectáculo, asistimos a una *molecularización*, idea que me permite situar algunos procesos, por ejemplo la violencia, esta especie de penetración de formas extrañas de la violencia, en las dimensiones más íntimas, en las privadas, en las públicas, toda esta dimensión del espectáculo que también es transversal a estas discusiones y divisiones, etc. Yo creo que eso merece una atención particular porque, además, tiene la tendencia a ser absolutamente incontrolable. Los límites de los crecimientos de la telefonía son ya inimaginables. Y, con el crecimiento de la telefonía esta posibilidad invasiva de los flujos de imágenes, de información, y toda la creación de una indiferencia generalizada que me parece que forma parte de lo que permite entender el fenómeno Trump, por ejemplo.

Por supuesto, también la degradación de los procesos económicos y su relación con lo político. Lo político adquiere ahora matices muy delicados, muy sutiles, y al-

gunos muy burdos, muy bastos, muy bestiales. Por ejemplo, el tema de la desigualdad, el tema de la exclusión, que son temas estructurales pero además brutales y evidentes. No tiene ninguna sutileza.

Un concepto con el que me gusta trabajar en los últimos años es el de *formas de vida*. Aunque tiene una filiación peligrosa, viene de Wittgenstein, se enriquece con otras perspectivas. Me parece que es un instrumento para tratar de acercarse a estos procesos de transformación que han perdido escala. Que van desde escalas prácticamente llamadas *globalizadas* hasta las dimensiones más recónditas de la intimidad. Estamos en una especie de procesos que atraviesan transversalmente todas las escalas de la experiencia social y personal, subjetiva. En realidad, el concepto de *forma de vida* me permite una

especie de aprehensión sinóptica de estas transformaciones, de estas dinámicas transversales de transformación de la experiencia contemporánea.

La otra con la que yo trabajo es *regímenes expresivos*, que ya no es estrictamente hablando, *problemas del lenguaje*, sino una visión un poco más polifacética, porque la idea de *expresividad*, vista desde un punto de vista supone la intervención de la subjetividad, de las afecciones que, a su vez, permite integrarse en el concepto de *forma de vida* con estas visiones transversales. Hay que replantear cómo rehacer muchas de las perspectivas con las que trabajamos.

JR: Podríamos escribir un final para esta entrevista, pero preferimos dejar en este mapa apenas perfilado un espacio abierto para continuar la conversación.

Cómo citar este artículo:

Repoll, Jerónimo, "Comunicación y política: márgenes, pliegues y desplazamientos. Entrevista con Raymundo Mier", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 97-102, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Una mirada que interpela el cuerpo

La mirada corpórea de Francis Bacon

Diego Lizarazo Arias
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Francis Bacon ha sido objeto de innumerables estudios, críticas, análisis, reconstrucciones históricas, exégesis y comentarios de todo tipo. El pintor irlandés se ha convertido, en uno de las fuentes más magnéticas y cuestionadoras de la mirada intersticial entre el arte moderno y el contemporáneo. La raíz de dicha significación es, por sí misma, parte de las discusiones que esta profusa *baconología* ha tratado de explicar (Russell, 1964).



[Fig. 1] Francis Bacon, *Autorretrato*, 1969.

En ello ha participado sin duda la capacidad de su pintura de replantear radicalmente los códigos pictóricos, representacionales y semióticos tanto de la imagen clásica como de la moderna, pero también una especial potencia plástica y antropológica, que se despliega de diversas maneras en su inmensa obra. En este abordaje busco leer las relaciones que la obra de Bacon establece entre la mirada y el cuerpo, en el sentido de que su trabajo abre el horizonte de una estética capaz de regresar la mirada al cuerpo, después de la dinámica formalizadora y abstractiva que parte de la estética modernista puso en juego. Este horizonte muestra la capacidad de la imagen para encarar, con suficiencia, las tensiones entre su singularidad cárnica y su necesidad de lenguaje

En este sentido puedo anticipar que la obra de Bacon da nacimiento a una imagen-corpórea que plantea, y quizás supera, el problema de la abstracción que la imagen suele hacer del cuerpo en el contexto de la tradición moderna tal como ha sido formulado por Crary (2008). Una forma de comprender esta dislocación es apelando al sentido del concepto heideggeriano de *lichtung*. El filósofo repara en la relación que tanto las tradiciones teóricas y científicas como el lenguaje han establecido entre las posibilidades de la mirada y el conocimiento. Desde Parménides el pensar y el conocimiento se han definido en el marco de la observación. Observar es pensar, conocer es observar. Pero la observación es, en esta antigua y capital tradición que se inicia en la cultura griega y se extiende históricamente hasta florecer en la modernidad, representar al ser (*Sein*), como “cosas ante los ojos”. El ser como abstracción que puede ser examinada y explicada precisamente por el poder de esa mirada. El ser es lo que está ahí para ser mirado, y por lo tanto, examinado,

explicado, abarcado. Dos resultados tiene este principio de la observación: los seres *se objetivan*, es decir, *devienen cosas*, objetos, ante los ojos de quien mira; y quien mira *se desarraiga*, porque su mirada se abstrae para tener la posibilidad de hacer de lo otro (lo mirado), su objeto (Heidegger, 1962; Jay, 1993).

Dos grandes metáforas de la visión se pueden oponer aquí: la del *ojo omnisciente*, originada en el pensamiento de Platón, donde la mirada divina (alcanzada por la filosofía gracias al saber epistémico) constituye una iluminación totalizadora que abarca plenamente los objetos y que incluso los penetra. Una mirada suprema, por encima del cuerpo propio, capaz de dar cuenta de cualquier objeto que se le presenta. Ante ella Heidegger opone la *lichtung*: “el claro”, “el clarear”: esa iluminación parcial de las cosas, esa tenue y súbita claridad que permite advertir, intensamente, algo en ellas, algo de ellas. No se trata de un ojo ubícuo que sobrevuela la superficie viendo y vigilando un mundo llano; se trata de una *mirada-en-cuerpo*, transitando un bosque, una selva, queriendo comprender lo que allí está... en esa densidad, en esa oscuridad media (Heidegger, 1980 y 2009; Schatzki, 1992). Un ser que al deambular recibe la luz efímera de un relámpago que le permite ver las siluetas de las rocas y la forma de los árboles, que le permite ver su propio cuerpo. Ve sólo lo que alcanza desde su mirada, desde la localización de sus ojos en el rostro y gracias a la iluminación parcial de dicho clareo. Esta metáfora de la visión, como metáfora del conocimiento pone en juego una verdad como carne y hueso de la “facticidad” y de la historicidad, de la existencia humana, consistente en el esfuerzo para llegar al claro y morar en él. Un conocimiento que se perca de la imposibilidad de permanecer solo en el claro, porque la luz se extinguirá y porque el cuerpo se agota, requiere movimiento y reposo. Esta metáfora ofrece otra versión y otra mirada del conocimiento definida no por la creencia en la intangibilidad, neutralidad y evanescencia del conocimiento metafísico o de la filosofía de la ciencia reinante en la modernidad; sino por la radical pertenencia, fragilidad y fragmentación de nuestro saber.

Las convenciones de la imagen

Bacon ha reflexionado sobre la tensión interior que las convenciones implican en su pintura:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo (Peppiaatt, 1999: 162)



[Fig. 2] Francis Bacon, *Tres estudios de Muriel Belcher*, 1966.

Reconoce que la imagen es convención, de tal manera que es posible advertir dos asuntos capitales:

a) Es posible la visibilización de la imagen. A más convención más visibilidad, mayor posibilidad de identificarla, de estructurar su sentido, de ponerlo a circular y de leerlo, de acceder a su mensaje. Entre más convencionales son las imágenes más claras resultan. Eso es la televisión.

b) Pero también, en otro sentido, mayor invisibilidad: al decir la convención, lo que muestra y dice es el estándar del lenguaje. Los tipos, las normas, las reglas de lo esperable, los códigos. Las imágenes de lo visto en las

formas convenidas de mirarlo. Entonces la singularidad, la especificidad, la intimidad de lo visible en sí mismo se escapa, se escabulle... queda en la región de lo invisible. Así, lo que Bacon hace es luchar con esa convención... busca eliminarla, porque espera abrir lo visible. Es el caso, por ejemplo, de su batalla contra el retrato y todas sus reglas.

El retrato moderno ha abandonado el tríptico, por considerarlo anacrónico y propio de tiempos devotos y metafísicos. Bacon retrotrae el tríptico. Con ello hace dos cosas: confronta el canon del retrato en la modernidad; y reinterpreta el tríptico de la tradición.



[Fig. 3] Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Crucifixión*, 1443-1445.

[Fig. 4] Francis Bacon, *Tríptico*, 1976.

Con el tríptico Bacon se resiste al agotamiento de la imagen en la unidad, en la celda, en la regla de lo unitario: una sola imagen no basta. Rompe con el límite del retrato y también con su unidad, lo desborda. Pero tampoco su tríptico pone en juego una secuencia de pantallas, no hay necesariamente un seguimiento diegético (no hay línea narrativa) –en todo caso hay una tensión entre la narración y su carencia-. Por otro lado lo que está retratado no es lo esperado. Como no es lo esperado nada en sus cuadros: no son figurativos, no son abstractos, no son geométricos, ni tampoco expresivos. En todas estas posibilidades se ha establecido ya la convención, la gramática, el lenguaje. Pero también opera un desbordamiento de la tradición antigua. No es un regreso posmoderno o sereno al pasado. El Tríptico surge en el Cristianismo como alternativa al arte pagano. Entonces de lo que se trataba era de dar jerarquía al panel central, en el que aparecen Cristo o La Virgen (Goomblich, 2002). Los paneles laterales son orbitales. Los tamaños de los paneles muestran esta relación centro/periferia. Bacon reelabora la tradición del Tríptico y da igualdad de condiciones a todos los paneles. El centro/periferia se invierte o se abandona. Y lo que aparece allí no es lo sagrado, sino la carne.

Pero la lucha con las reglas de la imagen, con las reglas del retrato es ardua, porque el lenguaje no puede eliminarse en su totalidad. Sin lenguaje no hay forma de ver, ni de decir. Prevalece a veces el gesto, el recorte del cuerpo, la postura. A veces lo que se conserva son los trajes, la ropa o los accesorios: muebles y objetos. En ello nos recuerdan sus imágenes el retrato, en ello llevan la impronta del lenguaje.

Por eso la visibilidad que lucha contra el fondo invisibilizante de lo visible, está a contrapelo, en paralelo: nombrando y no, usando el lenguaje y retirándose. En sus pinturas está un rostro y no está, aparece un cuerpo y a la vez se va, se fuga. Es presencia y fuga a la vez.

[Fig. 5] Francis Bacon, *Retrato de Michel Leiris*, 1976.

Alcanzamos a advertir el rostro, allá en el fondo de la imagen, en su fuga y su transmutación. Pero el rostro lo advertimos con su variabilidad y su desdibujamiento. Lo advertimos con sus desfiguraciones en una suerte de *vibrato* ontológico. Bacon nos permite ver la figura en sus desfiguraciones o en las desfiguraciones cierta figura. En 1952 conoce un autorretrato de Van Gogh y queda deslumbrado por él. Busca descifrarlo, Bacon está en un estado de éxtasis y a la vez en una necesidad de comprender. El esfuerzo radica en visitar una y otra vez la obra de Van Gogh, para clarificar lo que allí sucede. Una vez que logra acceder a su gramática puede comenzar a reinterpretarlo. Este proceso significa para Bacon el redescubrimiento del color. Con ello pasa de su momento oscuro, de sus obras lúgubres y opacas, hacia un color intenso y deslumbran-



[Fig. 6] Francis Bacon, *Estudio para retrato*, 1953.

te. En ese color está la gramática de Van Gogh y a la vez su reelaboración.

Pero Bacon también se hace lenguaje. Su propia imagen experimenta, irremediabilmente, el efecto del lenguaje. Se hará, se hace convención; una convención entreverada, ríspida. Resulta claro que se hace convención, que establece cierta “gramática” porque adquiere signos característicos, adquiere ciertos *iconemas*. Esto hace que seamos capaces de identificar hoy, con cierta facilidad, las obras de Bacon. Hay incluso una suerte de *Bacon estándar* que se aprecia por el color en media mezcla de las figuras y los fondos postcromáticos, las desfiguración, las masas dislocadas, la violencia y el horror, los cuerpos zoomórficos, los espacios cerrados, el cubo de cristal opresivo sobre los desfiguros. Queda claro también que se trata de una convención ríspida y tozuda, en su distancia con los principios del retrato, en su rebeldía y descrédito al abstraccionismo, en el reconocimiento de la imposibilidad de revivir el lenguaje del renacimiento (“Tengo por el renacimiento un fervor imposible” decía Bacon). Esa singular convención queda clara, especialmente, en su rechazo irónico de la imagen de la cultura de masas, aquella imagen donde la convención reina. Esta resistencia a la convencionalización está presente en todas sus obras. Es una imagen que se produce en lucha con la imagen. Un parimiento de imagen en el esfuerzo de romper con la imagen. El cuerpo que Bacon pinta desmarca las representaciones del cuerpo, es en cierto sentido un *contra-cuerpo* (una resistencia a la representación y validación del cuerpo en las tradiciones icónicas), es un cuerpo inenarrable e inefable. Ahí está la lucha por desbordar el lenguaje, por abrir un *más acá* del lenguaje en el que se despliega con su carne, con sus vísceras y sus músculos desnudos.

Esta lucha de Bacon expresa bien un asunto capital del lenguaje. El lenguaje como sede de la identificación simbólica, pero a la vez, como origen de su desgarramiento, de su cesura. Al tratar de romper la dominancia del significante icónico, la pintura de Bacon desata el drama de la figuración de sí y muestra la imposibilidad de nombrarse plenamente, la imposibilidad de iconizarse totalmente. Muestra dicho drama porque señala la inestabilidad, la paradoja misma de la representación. La representación que busca el objeto, pero que al alcanzarlo, se hace otra que el objeto porque no puede sustituirlo, entonces opera siempre dislocando. Por otra parte el objeto reticente, aquel que en su negar la representación hace pertinente su invisibilidad, está destinado a visibilizarse, a hacerse significativo. La obra de Bacon muestra contundentemente esta dubitación: los trazos muestran el borramiento... son como figuras que se borran para hacer otras, pero las nuevas, llevan el trazo de lo anteriormente borrado que no desaparece... queda la marca del esfuerzo de borrado. Así estamos en Derrida. La pintura de Bacon, los cuerpos de Bacon pueden explicarse por esta advertencia derridiana de la imposibilidad de borrar lo dicho, de horadar del todo el trazo formulado o el camino recorrido (Derrida, 1967). En la pintura de Bacon están las tentativas, los esfuerzos de corrección, los ajustes; y con todo ello, la imposibilidad del trazo perfecto, o del cuerpo pleno.



[Fig. 7] Francis Bacon, *Figura agachada*, 1950-1951.



[Fig. 8] Francis Bacon, *Tres estudios de Lucian Freud* (Detalle), 1969.

Los cuerpos de Bacon no tienen límites precisos. El dibujos fracasa en ellos. Fracasa el contorno, fracasa la pintura, la claridad, la transparencia, el orden, la traslucidez. Todo implica desdibujamientos, desbordes, mezclas impensadas, intensidades no previstas. Los contornos se borron, se corren, los límites se deshacen. Las identidades no están marcadas, son inciertas. Se desnuda el cuerpo en su vibración, la carne en su indefensión y su necesidad, en su precariedad y sus enigmas. La carne como presencia y enigma. Bacon declara que busca el ser humano, pero esa búsqueda implica un conflicto con las convenciones, una relación difícil y problemática con el lenguaje. Con ello se indica algo capital: buscar al ser humano es entrar en una relación problemática con el lenguaje... con el lenguaje que es en él, el pintor; pero también que es en el otro, el pintado. En Bacon, muchas veces, y quizás siempre en el fondo, el otro es el mismo y el mismo, a su vez, deviene otro. Porque buena parte de sus obras son autorretratos (parece estar mirándose una y otra vez en el espejo), y porque en los retratos de otros, también se ve. Refleja a los otros, los otros lo reflejan. La obra de Bacon no solamente elabora un replanteamiento radical de la condición cárnica, de la cuestión de nuestro ser carne, como lo ha planteado la crítica y la teoría sobre su obra, si no que ello es posible, solo porque hay también aquí una reelaboración de la mirada. Cuerpo/mirada se entretrejen, justo en el sentido que señalé al iniciar este texto: una mirada que yace en el cuerpo, que encuentra en él su origen y sus alcances máximos. Bacon busca sustentar la visualidad en lo corpóreo, lo que exige una exploración incesante de sus posibilidades, y lo que lleva a un debate inevitable con la representación, con la abstracción geométrica y con el caos informalista. Rechaza todas las versiones de la representación, el naturalismo, el verismo, el expresionismo; porque piensa que la pintura debe actuar sin explicaciones y sin conceptos. Porque imagina la pintura más como una “descarga sobre el sistema nervioso”, como un shock. Pero la

negación de todo concepto, de todo esquema es también imposible. La mirada nunca es pura, está atravesada por el lenguaje y por las pautas, por los modelos de ver (justo por esos modelos contra los que lucha). Así llega a un punto en que se advierte una tensión interior de su lenguaje: entre una intencionalidad constructiva –estructural–, más cercana incluso del abstraccionismo, y una deriva que derrama imprecisión y flujo sin control. Entre estos opuestos se despliega su pintura. Llega entonces a una forma de *connivencia opositorum*, donde emergen las figuras, pero inciertas e imprevistas; donde aparecen los cuerpos, pero son masas

sin gobierno; donde los fondos son lineales y uniformes, pero las figuras, los cuerpos, son indefinidos, múltiples y azarosos. En la obra resultan en contraposición violenta dos formas opuestas; conviven allí el accidente y la construcción disciplinada. Pero este conjunto problemático, insurrecto, proviene no del plan racional sino de la *intuición pictórica*. Este instinto, hay que decirlo, no es garantía de eficacia. A veces lo incontrolado destruye el cuadro. Se trata de la tensión entre la unidad de la obra y su dispersión.

A veces el accidente es tal que rompe toda unidad generando pura dispersión. Bacon incluso logra distinguir entre el accidente necio, improductivo y el “accidente necesario”, aquel que se revela como una verdad interior. La obra busca la conjugación de dureza y blandura, de la certeza y de lo impensable.

Ver la desnudez

Desnudar es ver lo invisible, advertir el cuerpo, el instante, el movimiento. La desnudez permite apreciar la condición móvil del cuerpo.

La deformación de cuerpos y objetos no es un recurso para expresar el dolor o el sufrimiento, no es un acto expresivo. Obedece más bien a un “desnudamiento” de aquello que no quiere verse. La mirada se ejerce aquí como un acercamiento al cuerpo y sus movimientos, sus límites y sus pasiones. Una relación íntima con las entrañas deseantes o dolientes, con la carne que tiembla o muere. Lo que pone en evidencia una actitud ante la representación. Bacon no representa, no expresa o significa un concepto, como he planteado. Persigue más bien un desvelamiento y una visibilización. Para comprender el lugar justo en que su obra opera podría ayudarnos el concepto griego de la *aletheia*, de la verdad como “desocultamiento”, como posibilidad de ver el ser que se hace patente ante nosotros.

El cuerpo no es un vehículo de una fuerza trascendental, o de un concepto estético superior. El cuerpo de Bacon es *desocultado*: se muestra como sistema nervioso, como órganos y carne. Eso significa que es deleite y putrefacción, vitalidad y muerte. Su obra no representa los cuerpos; los devela, los desoculta.

Pero mirar-el-cuerpo, es sorprenderlo

Ya Edgar Degas había intentado una captura del mirar: sorprendía al cuerpo en sus íntimas movi­lidades, hallaba sus flexiones, sus gestos, procurando dejar atrás la pose académica (la postura de las instituciones y de los cánones)

Degas procura liberar el cuerpo a sus propios movimientos. Esto es posible porque mira sin ser mirado. Solo se conquista esa verdad del cuerpo-móvil cuando ese cuerpo no advierte ser mirado, cuando la mirada no lo obliga a la matriz de la postura; otra vez es una *aletheia*, un cuerpo que se desoculta con paciencia y cercanía.



[Fig. 9] Edgar Degas, *El barbero*, 1886.

Con ello Degas se propone dos cosas:

a) Que el cuerpo se revele en la verdad de su movimiento (el cuerpo es cuerpo-móvil). Al contrario de la pasividad serena de la mirada epistémica, de la observación fija (del ojo omnisciente), el cuerpo se mueve, la mirada-en-cuerpo se mueve con el cuerpo. En el otro extremo, y muchos años después aparece otro movimiento, otro cuerpo-en-movimiento. Pollock se mueve sobre el cuadro y alrededor de él para poder hacer su imagen; sin esa movilidad que pisa la superficie, que la atraviesa en distintas direcciones, el cuadro es imposible. En la mirada omnisciente, objetiva, el cuerpo se va inmovilizando; y al fijarse se va muriendo. La quietud total, la rigidez total es la extinción del cuerpo. Por eso Merlau-Ponty ha planteado que no hay perceptos, porque toda percepción es un movimiento en el tiempo donde las cosas van apareciendo y desapareciendo.

b) Que la verdad del cuerpo se alcanza cuando no se le prepara para la mirada... cuando no ve que es visto. El sigilo, la paciencia, la vocación de ver en el silencio es aliado de la imagen. Ese silencio de mirada es una conquista del cuerpo. En su extremo esa mirada que mira en sigilo es pulsión escópica, voyeurismo, como hace patente la obra de Degas. Finalmente, Degas no logra del todo su tentativa, porque sus modelos revelan un cuerpo trazado por nuevas convenciones, rigidizados aún, sometidos a las reglas de la mirada. Quizás más bien lo que Degas conquista es la indicación de esa captura casi total del cuerpo a la mirada. El cuerpo sistemáticamente sometido al régimen de ser visto, incluso, en los momentos en que cree no ser visto. El fracaso de Degas, el fracaso de su escopismo, es cierta revelación.

En Bacon algo más ocurre, porque no solo se trata de asir un lapso del movimiento, sino de establecer la pintura como el espacio de dicho movimiento (en este sentido Bacon está más próximo a Pollock que a De-



[Fig. 10] Edgar Degas, *Escena del baño*, 1886.

gas). En la pintura el movimiento *transcurre*. El cuerpo pasa por la pintura y al hacerlo deja el trazo de su carne-sustancia... la carne se derrama en ella. El movimiento no es solo una óptica del raptó, de lo subrepticio; es ahora una sustancia de carne y memoria, en la que el movimiento es el rastro de materia que ese cuerpo ha dejado. Lo que Bacon busca es el trazo del cuerpo. Los cuerpos dejamos la huella en los objetos, en el espacio, no solo por nuestras secreciones, también por nuestros recuerdos y nuestras pasiones.

Me gustaría que mis pinturas dieran la impresión de que por ellas hubiera pasado un ser humano, tal cual un caracol, dejando un rastro de presencia humana y de memoria de sucesos pasados a medida que va dejando su baba...



[Fig. 11] Francis Bacon, *Triptico mayo-junio 1973*, 1973.

A veces advertimos el *cuerpo del otro* en las cosas. Esa es la extraña experiencia de tocar u oler las cosas de alguien amado que está lejos o que ha muerto. El cuerpo impregna las cosas. Hay una relación íntima entre el cuerpo y sus cosas. Bacon da cuenta de ello en sus obras... como cuando visita el hotel en París donde su amante George Dyer se ha suicidado.

Un diálogo que sucede en el cuerpo

En Bacon el cuerpo lleva una opresión y una desolación persistentes. Ya Rembrandt había aislado a los personajes del mundo circundante a través del claroscuro. Las figuras de Rembrandt se ensimisman... como absortas en una interrogación. Esa interrogación muestra el paso del tiempo. La carne se deteriora, se va desliendo y arrugando... muestra la proximidad de la muerte. Pero sus personajes parecen tener un diálogo profundo, un diálogo íntimo con Dios. De eso da testimonio la luz que habla con ellos, en silencio. Los cuerpos de Bacon habitan en cambio un mundo desolado, en el que Dios ha muerto. La vida es contingente y carece de sentidos trascendentes.... Nadie nos acompaña en el tránsito de la muerte, la vida de esos cuerpos está llevada por la brutalidad y el accidente que no pueden explicarse porque no hay significado de las cosas.

Cuerpo-en-el-espacio

A estos cuerpos viscosos (generalmente abyectos) se oponen las arquitecturas y los objetos ascéticos. Los objetos *objetivos*. Los lugares son límpidos y rectangulares, las paredes son planas, uniformes y carentes de ornamentos. Los muebles (camas, sillas) son tubulares, funcionales, como de hospital o de campo de concentración. Cosas para vivir hechas en una lógica totalitaria y funcional (los muebles más orgánicos son los de los baños... asociados

a las secreciones corporales). Hay una oposición entre lo quirúrgico, aséptico y geométrico del espacio y la viscosidad, disolución y carnosidad del cuerpo. Decorados inhóspitos, luces duras de neón, blanquecinas, frialdad, medios para poner en tensión, y a veces para aniquilar los cuerpos y sus sensaciones. El color de los espacios es post-pictórico. Un color plano, compacto, estático y homogéneo. Es un color técnico o industrial. Los cuerpos están encerrados en cubos de cristal. Las figuras inestables en cuadriláteros, en jaulas transparentes (a veces un ring de box, una plaza de Toros, el rectángulo de la cama). No solo se acentúa el aislamiento sino que nada desvía la mirada, nada la distrae. Estamos concentrados en esos cuerpos desolados.

Oposición, tensión, paradoja entre los espacios duros, inflexibles, metálicos y la blandura y fragilidad del cuerpo que se derrama. Bacon parece enfatizar un lado distinto al que el psicoanálisis ha planteado con el "ego sensorial". Desde Wallon hasta Silverman han señalado que el cuerpo no se forma sólo en relación con la captura que la imagen en el espejo hace de la figura de la criatura; que el cuerpo nace en su encuentro con el mundo (Silverman, 2009). Las cosas, los objetos que salen al encuentro de nuestras extremidades, de nuestros músculos, hacen cuerpo en nosotros. No solo hay así un ego especular en el sentido lacaniano, sino que también hay un ego de sensaciones definido por la relación dérmica, cutánea y muscular. Bacon, revela otra alternativa: que ese encuentro con el mundo puede también contener, reducir, oprimir e incluso aniquilar el cuerpo.

Las jaulas de cristal están cerradas. El cuerpo no podrá salir. Las posibilidades de trascendencia están limitadas, porque el enjaulamiento geométrico lo hace imposible.

El cuerpo no es autosuficiente, es precario. Requiere de otros cuerpos, no puede ser más que con ellos, respecto a ellos. El otro cuerpo es goce, encuentro sexual, compenetración; pero también ferocidad, violencia y



[Fig. 12] Francis Bacon, *Estudio para figura*. S/F.

lucha. En Bacon se despliega, a diferencia de Hegel, no una alteridad de la conciencia, sino una elemental y acuñante alteridad cárnica. El cuerpo se alimenta de otros cuerpos. Esos cuerpos son otros individuos, aislados, pero a la vez dependientes, que buscan compenetrarse con otros, pero también preservarse como distintos. Ese drama es capital en Bacon: el de la disolución y la preservación. Los cuerpos se disuelven unos en los otros; pero a la vez luchan por retener sus límites (empresa destinada al fracaso).

Cuerpos-de-animal

Los cuerpos otros, no son solo humanos, también son cuerpos animales. Bacon recalca la analogía, a veces la continuidad entre el cuerpo humano y el cuerpo animal. Dice una y otra vez que somos animales (por eso los cuerpos son instintivos y toscos: el encuentro físico extremo, la ferocidad por la sobrevivencia, el placer estertóreo, el dolor, la herida, la muerte).

El cuerpo está exhibido, pero no en una exhibición simple, contornada y clara. Aparece en su inestabilidad y su enigma. Pero a la vez el cuerpo está redimido: es carnal, corporal y mortal. Los cuerpos copulan, vomitan, eyaculan, luchan, sangran y mueren. Bacon rechaza, repulsa los cuerpos ascéticos, encomiosos, armoniosos y perfectos... los cuerpos del canon, o los cuerpos mediáticos... esos cuerpos son falaces y sometidos, son irreales. No hay verdad en ellos. La verdad del cuerpo es la de la contingencia, la movilidad, la necesidad, la pulsión. La de la secreción. Bacon mira el cuerpo y sus secreciones de forma directa: la baba, el moco, los excrementos, el semen, atiende a los excusados y los baños, a esos lugares donde el cuerpo se continúa en sus secreciones. Por eso no hay nada de examen fisiológico o anatómico. El cuerpo es tal cual el cuerpo vivido. El cuerpo

que se experimenta día a día. Por eso el cuerpo no es ni la "cosa que piensa" ni el cuerpo-artefacto. El cuerpo es vitalidad y existencia: hambre, deseo, necesidad, desamparo, enfermedad, fuerza, virulencia. El cuerpo habitando y buscando. El cuerpo vivido del que Merleau-Ponty (1976) procuró hacer una fenomenología.

De allí que el cuerpo que pinta es siempre el cuerpo conocido... le resulta difícil, casi imposible pintar cuerpos ajenos. Hay siempre una cercanía emotiva, incluso pasional con los cuerpos que pinta. No hay pintura posible en el sin esa alteridad real, vivida. Hay una irreductible alteridad cárnica en su pintura. De alguna manera pinta solo aquellos que lo han afectado de alguna manera. Mira a quien lo mira y entonces pinta. Hay una potencia, una fuerza del otro en su imagen. Cada cuerpo pintado es una memoria. La memoria está allí como una constancia, como una lucha contra el olvido... en la carne hay una memoria... en el contraste de la carne y el espacio, y los objetos. En el contraste de la carne consigo misma en otro instante, está esa reminiscencia. Esa rememoración es sustantiva en su pintura, aunque sea dolorosa.

En el tríptico del 73 la muerte atraviesa el cuerpo. Bacon ha retornado a la habitación del hotel. A la derecha Dyer se sostiene y aferra al lavamanos, está vomitando y desangrándose por la nariz. En el panel izquierdo defeca dolorosamente, mientras cae, rindiéndose, al suelo. En el panel central Dyer muere aprisionado en un rectángulo opresivo y letal. La sombra de la muerte se proyecta desde este cuerpo exhausto, aniquilado. Retrete, lavamanos, cañerías son los conductos de las evacuaciones del cuerpo. La sangre y los excrementos... se van por esos conductos, por allí se extingue, finalmente, la vida de su amante.



[Fig. 13] Francis Bacon, *Triptico mayo-junio 1973*
(Detalle panel central), 1973.

Un diálogo de la mirada

Bacon dialoga intensamente con otras imágenes (resulta capturado por otras imágenes y luego testimonia, con su trabajo, un esfuerzo por confrontar esa fascinación y buscar su ruta). Es clave en ello la obra de Velázquez: el “Papa Inocencio X” (lo pinta desde 1949 hasta 1971). 40 paráfrasis de dicha pintura. Al concentrarse en Velázquez realiza una triple experiencia: a) mira la mirada del otro. En esa mirada busca la suya propia. b) Pero esa mirada es la mirada capital... la mirada de la pintura (que alcanza en Velázquez su mayor altura), al mirar a Velázquez, mira la pintura; c) ha sido capturado, previamente, por otra mirada: la de Picasso, entonces, en sus propias palabras, busca la

mirada de Velázquez para quitarse de encima la mirada de Picasso. ¿Cómo salgo del embrujo-dominio de la mirada?... entrando en otra mirada. Pero esa mirada otra no está en la cercanía... es una mirada remota, pero a la vez entrañable y sustantiva. Debe ser una mirada que importa. Solo la mirada que importa puede liberarme de la impronta de la mirada, de la ley de la mirada. Esta búsqueda de la pintura de Inocencio X, no es una búsqueda del personaje, lo tiene sin cuidado el Papa, lo que busca es el camino de la pintura; pero al pintarlo, descubre que pone de manifiesto el poder histórico, el poder absurdo y siniestro. Digamos que Bacon no está en la carrera de la pintura pura (como los abstraccionistas), porque la pintura para él es algo orgánico, cárnico y existencial. Por eso las paráfrasis de Inocencio X no son cuadros abstractos, geometrías.... Son carne-histeria-existencia-pigmento. d) Pero también es un desafío de su mirada-mano-línea porque con ello no solo contempla la obra maestra... sino que la interroga, la toma, la interviene, busca sus secretos, penetra en ella (el Papa ríe, grita, cambia su color... su gesto)... al final, Bacon no lo logra: “Siempre pensé que Inocencio X de Velázquez era uno de los cuadros más hermosos del mundo, y lo he utilizado obsesivamente. Siempre traté, sin conseguirlo, de hacer versiones deformadas. Ahora lo lamento porque eran bastante estúpidas: ese cuadro es una obra absoluta, no hay nada que añadir”.

Bacon lucha por articular la imagen de Velázquez con el cine de Eisenstein... busca a través de Eisenstein dar cuenta, revelar y a la vez trascender a Velázquez... busca en el tiempo: pone en diálogo dos tiempos distantes, a veces incompatibles, en su propia obra. Otra vez no lo logra porque de alguna manera sobrepone la intensidad vertiginosa de la modernidad cristalizada en Eisenstein.

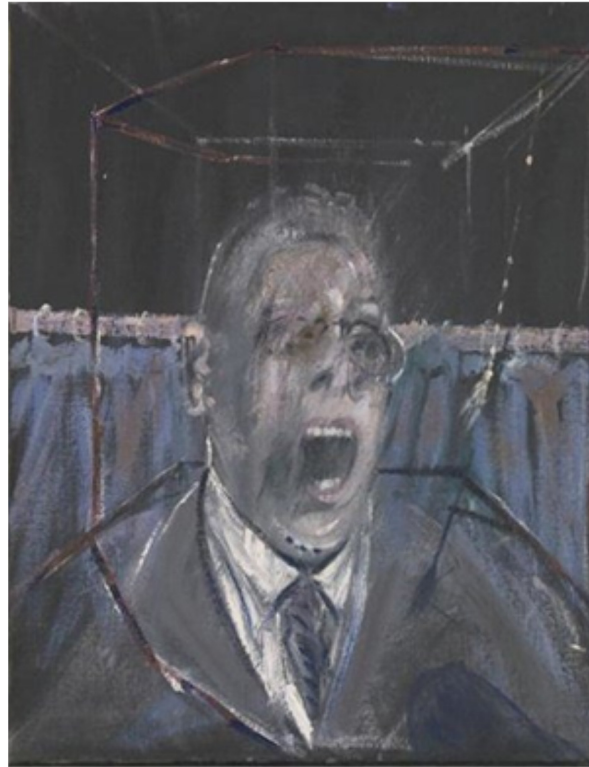


[Fig. 14] Francis Bacon, *Inocencio X*, 1953.

Diego Velázquez, *Inocencio X*, 1650.



[Fig. 15] Sergei Eisenstein, Fotograma del *Acorazado Potemkin*, 1925.



[Fig. 16] Francis Bacon, *Estudio para un retrato*, 1952.

Estética de la mirada

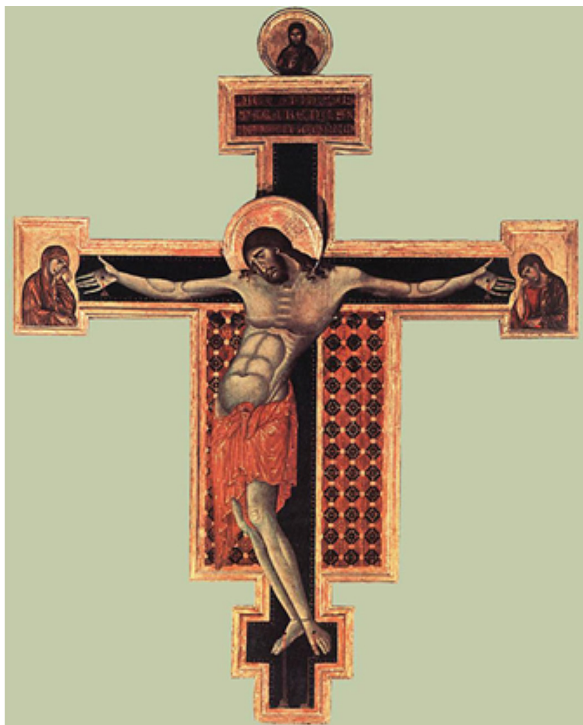
El cuerpo emerge en Bacon en un diálogo de mirada con el cuerpo. En su doble sentido: a) mira el cuerpo; b) el cuerpo mira (no hay más mirada que la del cuerpo). Porque los ojos son cuerpo. Este proceso inicia con una nueva captura de la mirada. La mirada aprehendida por una imagen remota y poderosa: “La crucifixión de Cimabue”, una obra maestra de 1274 pintada por Cenni di Pepi Cimabue.

¿Qué tiene este Cristo que captura de tal forma el interés de Bacon? Es un Cristo sinuoso que a fines del Siglo XIII rompe con las figuraciones totales e imperiosas previas de Cristo. El Cristo previo, el Cristo de la tradición es pantocrático: su imagen es impenetrable y hierática... y su mirada es imperativa, totalizante y penetrante. En esas representaciones hay una autoridad imperativa y una omnipotencia irreductibles. Cimabue declina la mirada divina como centro. Ya no es el eje que todo lo gobierna y organiza. Esa mirada ya no es la fuente de todas las referencias, la mirada ya no es la hierofanía que gobierna la

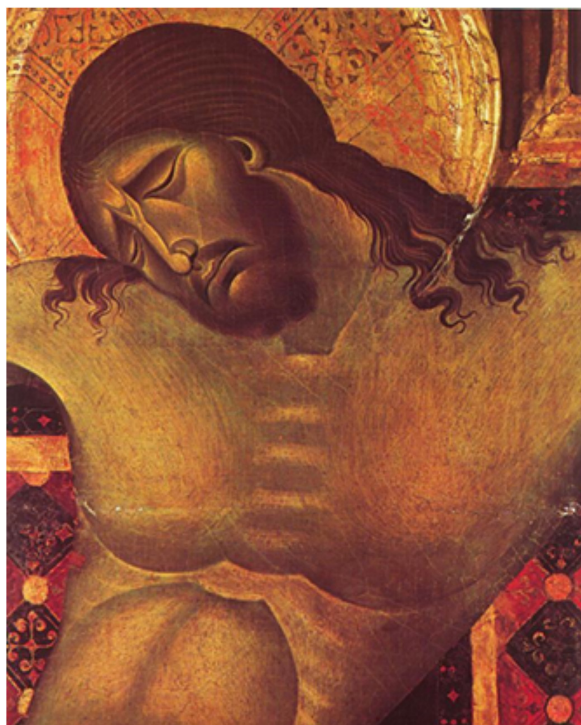
icónica sagrada. El Cristo ha cerrado los ojos (su cuerpo serpentea), está exhausto y doliente, su mirada se queda en sí mismo y con ello concita la mirada del creyente. El Cristo carnal, corpóreo... es cuerpo y estado íntimo del alma... esa intensidad espiritual y sensorial presentifican un acto sacrificial.



[Fig. 17] Mosaico Bizantino de Cristo Pantócrator, Catedral de Cefalú, Sicilia /Italia.



[Fig. 18] Cimabue, *Crucifijo*,
Iglesia de Santo Domingo de Arezzo, 1274.



[Fig. 19] Cimabue, *Detalle de Crucifijo*, 1274.

Bacon hace su propia crucifixión: 1962: “Tres estudios de una crucifixión”; y 1965 “Crucifixión”. En ellas el cuerpo agónico no espera la resurrección; es un cuerpo radicalmente mortal. La mirada ha girado una vez más... Cristo es aquí, en palabras de Bacon “un gusano que se arrastra por la cruz”. El gusano, por cierto, está destazado en canal. En comunión carnal con el cuerpo muerto.

Pero hay otro ángulo para mirar la mirada de Bacon. No solo este énfasis en la mirada-carne, sino en lo que esa mirada carne puede desocultar sobre nuestra propia experiencia, nuestra experiencia témpica, moderna, del cuerpo. Es la cuestión de la inestabilidad del ser (si

se quiere del individuo o del sujeto, de la figuración), la inestabilidad, la motilidad constatable de los bordes de ese sujeto, que se desagua y cae. Figuración porosa que se borrona.

En Bacon hay una dubitación y una interrogación permanente sobre esos límites violentados, desaguados... por esa dificultad de mantenerse a sí mismo, de verse claramente el rostro. Esa gran dificultad, de nuestro tiempo de la imagen, de avizorar los contornos y definir los límites. Nos desbordamos permanentemente... pero no es un desbordamiento hedónico, posmodernista, el cuerpo desbordado de Bacon es



[Fig. 20] Francis Bacon, *Tres estudios de una crucifixión*, 1962.

paradójico, a veces estertóreo y a veces tormentoso... lleva un horror y una inquietud irreductibles. Kundera ha planteado:

Los retratos de Bacon son la interrogación sobre los límites del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo el mismo?, ¿Hasta qué grado de distorsión un ser amado sigue siendo un ser amado?, ¿Durante cuánto tiempo un rostro querido que se aleja en una enfermedad, en una locura, en un odio, en la muerte, sigue siendo aún reconocible?, ¿Dónde está la frontera tras la cual un “yo” deja de ser “yo”? (1996).

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

La irremediable desfiguración y el reposo inalcanzable abren dos vertientes de sentido: de un lado la deformación e incontención del cuerpo, la pérdida de su matriz como he indicado, y del otro lado la propia imposibilidad de su elaboración plástica. Es inalcanzable un significativo visual claramente definido, porque la representación ha fracasado (para nosotros el camino de Velázquez está ya ocluido) y porque el abstraccionsimo es infantil y se ha agotado (De los miles de años prometidos por Rothko, el abstraccionsimo no alcanzó a llegar ni a sus veinte años). Lo que vibra entonces, lo que se resiste a la extinción es una imagen que carga tanto la indefinición del cuerpo como la vacilación de sus lecturas.

Referencias

- Crary, J., (2008). *Las técnicas del observador: visión normal y modernidad en el Siglo XIX*, Cendeac, España.
- Derrida, J., (1967). *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Heidegger, M., (1980). “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *¿Qué es filosofía?*, Narcea, Madrid.
- , (1962). “Plato’s Doctrine of Truth”, en *Philosophy in the Twentieth Century*, William Barret (ed.), Random House, Nueva York.
- , (2009). *Ser y Tiempo*, Trotta, Madrid, 2009.
- Jay, M., (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. University of California Press.
- Kundera, M., (1996). “Presentación”, *Retratos y autorretratos*, vv.aa., Debate.
- Merleau-Ponty, (1976). *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París.
- Peppiaatt, M., (1999). *Francis Bacon: Anatomía de un enigma*, Gedisa, Barcelona.
- Russell, J., (1964). *Francis Bacon*, Londres.
- Schatzki, Th., (1992). “Early Heidegger on Being, The Clearing and Realism” en *Heidegger: A Critical Reader*. Dreyfus, Hubert y Hall, Harrison (eds.), Blackwell, Cambridge Mass, 1992.
- Silverman, K., (2009). *El umbral del mundo visible*, Akal Estudios Visuales, Madrid.
- VV.AA., *Francis Bacon: A Centenary Retrospective*, Tate Britain y Museo Metropolitano de Arte, Londres y Nueva York, septiembre 2008 a enero 2009.

Cómo citar este artículo:

Lizarazo Arias, Diego. “Una mirada que interpela el cuerpo. La mirada corpórea de Francis Bacon”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 47-59, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Voces (des)centradas del audiovisual en Cuba. Rutas críticas desde el pensamiento poscolonial caribeño

Yissel Arce Padrón
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

RESUMEN: El presente artículo indaga en las relaciones entre algunas manifestaciones del audiovisual cubano creado en los primeros años de la Revolución y los mecanismos de censura del discurso político al campo cinematográfico insular. La exploración analítica a la obra de los realizadores Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián nos permitirá anudar las diferentes perspectivas críticas que el cine ha orquestado para sobrescribir las narrativas hegemónicas de la historia nacional. El lenguaje fílmico y sus inflexiones tropológicas serán la hoja de ruta para articular las herramientas de la crítica poscolonial y las dimensiones políticas de las prácticas artísticas.

PALABRAS CLAVE: Cine cubano, Revolución cubana, crítica poscolonial, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez.

ABSTRACT: This article inquire into the relationships among Cuban audiovisual practices and the censorship mechanisms implemented by the political speech during the first years of The Cuban Revolution. The analytic exploration to the cinematographic works of Sara Gómez and Nicolás Guillén Landrián will allow us to tie the critical perspectives that the Cuban cinema has organized for (re)writing the national history. The cinematography language of the films and its variety of tropes would be the conjunction to articulate the poscolonial perspectives and the political dimensions of the artistic practices we are going to analyze here.

KEY WORDS: Cuban cinema, Cuban Revolution, Poscolonial criticism, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez.

El esfuerzo de ser tanto europeo como negro requiere unas formas específicas de doble conciencia. Al decir esto, no pretendo sugerir que adoptara cualquiera de estas identidades inacabadas, o ambas, agote necesariamente los recursos subjetivos de un individuo particular. Sin embargo, cuando los discursos racistas, nacionalistas o étnicamente absolutistas orquestan las relaciones políticas para que estas identidades parezcan mutuamente excluyentes, ocupar el espacio entre ellas o intentar demostrar su continuidad se ha considerado un acto desafiante, incluso hostil, de insubordinación política.

Paul Gilroy. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* (1993).

Introducción

Revolución, censura y escenificación de la diferencia

Las categorías que rigen la vida política de la mayor de las islas del Caribe gravitan –todavía hoy– en torno a la fuerza simbólica de la Revolución Cubana de 1959. Las narrativas y las conceptualizaciones que configuran el *corpus* analítico sobre este hecho histórico reifican sistemáticamente los imaginarios de un Estado-nación con un carácter excepcional en pleno centro del territorio Caribe. Intentar producir una conjunción entre la condición poscolonial y los relatos de la postrevolución en Cuba supone el desafío de construir perspectivas críticas con respecto a una historiografía hegemónica que enfatiza y exacerba la gesta revolucionaria de 1959 como el punto de ruptura absoluta con nuestro pasado colonial. Esos actos fundantes –y la Historia provee innumerables ejemplos– hacen de la escritura de sus memorias una práctica del borramiento. Una política de la higienización que precisa de emborronar, esconder, silenciar sus zonas de tensión, sus conflictos y, por supuesto, los sujetos en disciplinamiento. La opacidad de este régimen de narración no admite fisuras ni contingencias que empañen la linealidad y, por paradójico que parezca, la nitidez con la que anhela proyectar sus propuestas discursivas.

Convocar entonces acá a la crítica poscolonial como emplazamiento teórico/metodológico resulta un enunciado político que contribuye a “desnaturalizar los universales” (Chakrabarty, 2008: 15-21) que administran las grafías de los relatos rectores y las lógicas de poder que habitan las estructuras gnoseológicas de nuestras historias nacionales. Las interrogantes se imponen: ¿cómo la experiencia colonial sigue constituyendo el ámbito de significaciones que modulan el presente?, ¿cómo el Estado-nación gestiona las cartografías de la diferencia y articula un campo de legitimación que compromete prácticas simbólicas, lenguajes y saberes disciplinares en torno a las figuraciones políticas del “ser nacional”? ¿cómo las “alteridades históricas” hacen uso también de ese amplio archivo producido por el Estado-nación para sobrescribir e interpelar la eficacia de su autoridad? Son estas, precisamente, algunas de las preguntas centrales de la crítica poscolonial que retomaremos en este ensayo para estudiar las prácticas audiovisuales de autores proscritos por

las normativas de las políticas culturales y los aparatos de censura de la Revolución Cubana. Mecanismos que intentaban clausurar la discusión en torno a la pervivencia del pasado en el tiempo presente y futuro de la nación o de cualquier otra problemática que no fueran los logros y conquistas del sistema revolucionario emergente.

Por tanto, cuando apelamos a los estudios poscoloniales como un vector epistemológico y político, el acento no estará puesto acá en el tránsito hacia un nuevo periodo histórico –es decir, lo poscolonial como el anuncio de un pasado que ha sido superado–, sino que haremos énfasis en el despliegue, en las mutaciones y permanencias de las herramientas de la violencia colonial en las formaciones contemporáneas de nuestras naciones independientes y modernas. Trabajar desde esas coordenadas y visibilizar esas conexiones, permite complejizar el campo de relaciones de poder desde el cual emergen las prácticas simbólicas que estamos explorando. Lo que contribuye además, a activar un proceso de construcción social del sentido mucho más desestabilizador. A partir de ahí, creemos que la pertinencia de hacer confluír los relatos audiovisuales del campo artístico cubano y algunas perspectivas de lo que se ha pensado como crítica poscolonial resulta siempre una operación conceptual que necesita ser producida desde la singularidad de las propuestas que comprometemos en nuestras reflexiones, pero también desde la voluntad política de pensar y/o crear narrativas irreverentes –o a contrapelo– de los locus de autoridad que las cobijan, ya sea la academia, el Estado y/o los muchos otros constructos que organizan la relación saber/poder.

Esas articulaciones teóricas guiarán las indagaciones del presente ensayo hacia una zona de la obra cinematográfica de dos artistas cubanos, Sara Gómez (1942-1974) y Nicolás Guillén Landrián (1938-2003), quienes se sumergieron con absoluta avidez en las acciones de transformación social promulgadas por la Revolución, pero lo hicieron rastreando las marcas y las relaciones de la colonialidad que estructuraban el proceso mismo de Modernidad incentivado por el Estado cubano después de 1959. Se trata de creadores que se inclinaron por la realización de un cine experimental e irreverente que a partir de una amplia variedad de estrategias expresivas –como el uso de recursos tropológicos en el proceso mismo de yuxtaponer planos visuales y sonoros– produjeron una narrativa crítica con respecto a la pedagogía del discurso oficial de la Revolución. Sara y Nicolás, con especificidades

en cada uno de sus enunciados fílmicos, usufructuaron el lenguaje de la retórica oficial del Estado-nación y los esquemas más recurrentes o socorridos por el discurso político para producir otras lecturas a partir de sus prácticas simbólicas, para amplificar –además– los sentidos sociales y los sistemas de significaciones de las topografías discursivas de la nación.

Desde los primeros años de la Revolución Cubana, y con la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en 1959, el cine ocuparía un rol fundamental como herramienta informativa del desarrollo histórico del joven proceso y las diferentes etapas y problemáticas que tendría que enfrentar. En esa coyuntura política, los documentales¹ encontraron un terreno fértil para hacer comulgar los intereses propagandísticos de la Revolución con los presupuestos creativos de movimientos cinematográficos que estaban trastocando los regímenes expresivos sobre los cuales se había asentado el quehacer fílmico internacional. En ese sentido, los artistas cubanos recibirían un gran influjo del Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, el Cinema Verité, el Free Cinema y otras improntas de realizadores latinoamericanos que configurarían la variada amalgama creativa presente en las prácticas cinematográficas del territorio insular.

Es ya paradigmática en ese periodo la labor del documentalista Santiago Álvarez, quien con sus orquestaciones visuales-sonoras y otro sinnúmero de audacias formales no solo rememoraba en el Caribe la huella vanguardista de un creador como Dziga Vértov, sino que también Álvarez sentaba precedentes en los modos políticamente correctos de anudar el discurso apologético del proceso revolucionario con las rupturas más emancipadoras del lenguaje cinematográfico. Pero junto a él, un grupo disímil de jóvenes realizadores trataban de enrumbar su labor creadora, alejados de tópicos triunfalistas; más bien, irrumpieron en la escena fílmica con propuestas que complejizaban los lineamientos y la adscripción irreflexiva a los presupuestos de la política del emergente Estado-nación. Curiosamente, muchos de ellos también eligieron al género documental como el vehículo expositivo que les permitía de un modo más expedito organizar sus indagaciones temáticas y levantar agudas interrogaciones en torno a las contradicciones, olvidos, exclusiones y/o tareas pendientes que la Revolución tendría que abordar. Acá resulta obligatorio reconocer (sin ánimos de parecer absoluta) que ha seguido siendo el documental, en todas sus variantes e hibridaciones, el género fílmico que durante los años más difíciles del proceso revolucio-

1 Alfredo Guevara, el director y fundador del ICAIC en la presentación de los primeros documentales realizados por la institución en 1960, expresaba: “Cada documental aborda un tema diverso, y todos uno solo: la Revolución Cubana. [...] con cada imagen cubana y revolucionaria, cinematográficamente plasmada, marcha por esas rutas un pedazo vivo, visible, audible, directamente palpable de nuestro pueblo y revolución. Eso es lo que hace de nuestros documentales un instrumento revolucionario particularmente eficaz”, (cit. en Reyes, 2010: 20).

nario cubano ha sostenido una mirada crítica con respecto a su devenir; a la par de mantener un juego perspicaz con las experimentaciones teórico-formales propias del género cinematográfico. Por eso, coincido con José Luis Sánchez cuando plantea que “la aparición del documental a partir de la creación del ICAIC constituye uno de los grandes hitos estéticos más injustamente soslayado en la historia del arte contemporáneo en Cuba” (Sánchez, 2010: 41).

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián fueron de ese grupo de creadores disruptivos que movilizaron sus indagaciones en torno a la producción de subjetividades y al discurso político posterior a 1959. Para ellos, el cine era un escenario de interlocución con las prácticas discursivas de la Revolución, a la vez que un espacio de interpelación política. En sus propuestas, lo político se jugaba allí donde lo proscrito adquiere la forma de una presencia, de una materialidad expresiva que, a partir de los propios recursos del lenguaje cinematográfico permitían que asomaran aquellos fragmentos preteridos por el ejercicio estatal y el cúmulo de narraciones en disputa sobre el devenir de la historia insular. Desde esa coyuntura, también interrogaban críticamente la lógica de invisibilizar el orden racializado que funda las bases de las dinámicas sociales y de las apuestas de ciudadanía de la Cuba postrevolución. Así, la relación entre los procesos de racialización, los relatos de nación, la producción de la diferencia y sus dimensiones políticas serán los ejes analíticos que iremos anudando en el quehacer fílmico de estos realizadores.

Recordemos que en 1961 el gobierno cubano censura el documental *PM*, realizado por los creadores Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, un retrato nocturno de La Habana, que sin entrevistas, ni texto alguno, dejaba emerger, a través de una cámara en mano, esos “sujetos/fantasmas” de la noche (mayoritariamente población afrodescendiente²) que bajo el ritmo de la rumba y la embriaguez de la bebida no se mostraban explícitamente comulgando con los intereses del proyecto político cubano ni evidenciando las conquistas de la Revolución Cubana, los únicos temas susceptibles de ser trabajados en ese periodo, según las premisas oficiales para la creación artística. La censura a este documental y la discusión que trajo consigo dieron pie al famoso discurso de Fidel Castro, el 30 de junio de 1961, en la Biblioteca Nacional de Cuba, conocido como *Palabras a los Intelectuales*, donde marcaría las pautas de la política cultural del gobierno. Allí, Fidel Castro pronunció la lapidaria frase que ha acompañado durante todos estos años al proceso de creación artística en Cuba: “Con la Revolución todo,

2 Cuando apelo acá a la categoría de afrodescendiente, estoy siguiendo la reflexión de Esteban Morales en su artículo “El término afrodescendiente: un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista”. Disponible en <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-arma-de.html>. Consultado el 10 de noviembre del 2016.

contra la Revolución Nada” (Castro, 1961).

A esa circunstancia se uniría el tabú impuesto sobre las cuestiones raciales en Cuba tras la declaración del fin del racismo en 1962, dando como resultado que la política oficial del Socialismo en Cuba se inclinara por profundizar aún más las marcas subalternas de la herida racial que ya figuraban en las relaciones y proyectos sociales del espacio Caribe desde el siglo XVI. El silencio lapidario que decretó sobre toda problemática o disenso que enturbiara la dramaturgia arrolladora de una nación que a golpe de gestos simbólicos ha sabido cultivar políticamente sus enunciados triunfalistas –aunque ellos solo radiquen en los ilusorios caminos de su férrea voluntad discursiva–, vino a acallar y a trastocar la libertad de expresión de aquellos que creyeron que la Revolución Cubana sería el espacio plural para solventar y desnaturalizar los años de esclavitud, exclusión y diferencia racial. Entonces, el racismo abandonó las topografías de la discusión pública insular contribuyendo así “a la supervivencia, reproducción, e incluso creación de ideologías racistas y estereotipos en una sociedad que, particularmente en los años sesenta, todavía estaba lejos de ser racialmente igualitaria” (Fuente, 2000: 434).

Revisitar en la actualidad las paradojas y ambivalencias en torno al “ser nacional” y las pedagogías del discurso oficial de la nación en aquel cronotopo poscolonial que la Revolución Cubana de 1959 también inauguraba para el espacio Caribe implica –entre muchos otros elementos– reflexionar cuidadosamente sobre las consecuencias sociales de una agenda política que elija el mutismo, la censura, la exclusión y, de última, la criminalización de los sujetos impregnados de las marcas de un pasado asimétrico y de problemáticas reivindicadoras cruciales para su devenir histórico.

Justamente, al tratar de abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas, las contribuciones de Stuart Hall al debate sobre raza y diferencia han resultado protagónicas para las prácticas artísticas y las miradas analíticas en la contemporaneidad del Caribe insular. En palabras del propio Hall:

Una intervención en la construcción de la raza realizada por los medios es una intervención en el terreno ideológico de la lucha [...]. Los medios de comunicación no solo son una poderosa fuente de ideas sobre la raza. Son además un lugar en el que estas ideas se plantean, se hacen convincentes, se transforman y se elaboran (Hall, 2014: 331-333)³.

Sin embargo, las limitaciones impuestas al rol crítico del intelectual en Cuba por las políticas gubernamentales

3 Allí mismo Stuart Hall abunda: “Uso el término *ideológico* para referirme a las imágenes, conceptos y premisas que proporcionan el marco mediante el cual representamos, interpretamos, entendemos y ‘le damos sentido’ a algún aspecto de la existencia social. [...] Y, entre otros tipos de trabajo ideológico, los medios de comunicación crean para nosotros una definición de lo que es la *raza*, lo que implican las imágenes de raza y lo que se entiende por el ‘problema de la raza’. Ayudan a clasificar al mundo en términos de categorías raciales” (Hall, 2014: 331-333).

no hicieron más que silenciar y potenciar –al unísono– los procesos de jerarquización moral, los estereotipos de racialización/marginalización y la producción de la diferencia colonial en las connivencias entre cultura y política desde los primeros años de la Revolución Cubana.

El destacado filósofo marxista y editor cubano Desiderio Navarro volvió recientemente a indagar en las consecuencias de las decisiones erróneas y las prohibiciones que los censores del Estado-nación ejercieron con artistas y prácticas simbólicas bajo la suposición de los peligros provenientes del medio cultural para la estabilidad de la revolución emergente, provocando incluso que muchos intelectuales prefirieran el camino de la pasividad y la complicidad con el poder. Así lo describe Desiderio:

[...] con contadas excepciones, entre los intelectuales, los heterosexuales (incluidos los no homófobos) se desentendieron del destino de los gay; los blancos (incluidos los no-racistas), de la suerte de los negros reivindicadores; los tradicionalistas, del destino de las vanguardias; los ateos (incluidos los tolerantes), de las vicisitudes de los católicos y demás creyentes; los prosoviéticos, de la suerte de los antirrealistas-socialistas y de los marxistas ajenos a la filosofía de Moscú, y así sucesivamente. Cabe preguntarse si esa falta de responsabilidad moral individual podría repetirse hoy entre la intelectualidad cubana (Navarro, 2008: 8).

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, cineastas incómodos, y ellos mismos sujetos racializados por un ejercicio de poder, no dudaron en desafiar las prerrogativas de la retórica oficialista para situarse en la intersección de los procesos políticos de significación. Esto significa hacer de su operación artística un escenario de visibilización de las contiendas políticas y un lugar de enunciación de las relaciones y connivencias entre los dispositivos de autoridad, disciplinamiento, obediencia e higienización del Estado-nación y los excesos, desbordes, ironías y subversiones de la puesta en acto de las prácticas performativas del mimetismo colonial⁴. Como nos recuerda la antropóloga Rita Segato “[...] la raza no es una cualidad inherente al sujeto racializado o, más específicamente, a su organismo, sino una forma de calificar anclada en la mirada que recae sobre él” (Segato, 2007: 132). Por tanto, las interrogaciones que estos gestos artísticos suscitan nos conducen a repensar las articulaciones y tensiones entre la producción de subjetividades y los procesos de la diferencia colonial, entre los saberes y ejercicios de poder normativos y “la mirada móvil de su doble disciplinario”

4 Para Homi Bhabha “El mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente [...] es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se ‘apropia’ del Otro cuando este visualiza al poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber ‘normalizado’ como sobre los poderes disciplinarios” (Bhabha, 2002: 112).

(Bhabha, 2002: 112).

En *La otra isla* o las metáforas de otras islas posibles en los documentales de Sara Gómez

En mis estudios de cine en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, la obra de Sara Gómez no alcanzó demasiado protagonismo curricular. Nos limitamos a asomarnos lo que era ya más visitado en su filmografía: *De cierta manera* (1974), y eso, en mi caso, para rastrear a los realizadores que en sus creaciones artísticas dejaban constancia de las huellas de una religiosidad de antecedente africano para entonces proscrita. Sin embargo, los devaneos investigativos y las obsesiones historiográficas –o lo contrario (piénsese con ironía), los devaneos historiográficos y las obsesiones investigativas– se han encargado de pulsar los archivos cinematográficos de una directora imprescindible para los trayectos del cine cubano. Aquella labor arqueológica me descubrió una obra llena de contradicciones, de búsquedas, de experimentaciones formales y de una capacidad de interrogación frente a los procesos sociales a la que nunca debería renunciar el cine de la isla.

Por ello, cada vez que vuelvo a la filmografía de Sara Gómez me enmudece la temprana lucidez y el posicionamiento crítico que hizo emerger en su trilogía de documentales sobre la entonces Isla de Pinos⁵; a *La otra isla* y *Una isla para Miguel*, ambos de 1968, le siguió *La isla del tesoro*, de 1969. Aunque me centraré en algunos de los fragmentos de *La otra isla* y de *Una isla para Miguel* en esta discusión, encontrará eco acá todo el acervo que la creadora supo hilvanar en torno al proceso de transformación político de unos jóvenes que resultaban incómodos para las narrativas de una nación también en proceso de reeducación. Se trata de materiales audiovisuales que no han sido demasiado vistos por el público nacional, pero que resultan hoy un *locus* obligatorio para repensar un periodo sensible de la historia de Cuba.

Sara Gómez se nos presenta así no solo como la primera mujer que hiciera un largometraje de ficción en el ICAIC, sino también como una mujer negra (consciente de su mismidad), revolucionaria y crítica; cineasta inquieta, que incomodaba, no solo con la mordacidad de las preguntas y las problemáticas que recorrían sus materiales cinematográficos, sino también con la poca ortodoxia con que mezclaba los géneros y los elementos expresivos del lenguaje cinematográfico. Infligía todas las reglas de la narrativa clásica documentalista, experimentaba y dialogaba con los aportes de diferentes movimientos filmicos. El posicionamiento inquisitivo de la realizadora la llevó –en esta trilogía de documentales que aquí exploremos– a indagar en las tensiones de sujetos y espacios que el discurso oficial apologetico marcaba como proyectos del triunfo revolucionario. Sara increpaba, cuestionaba, permitía que asomaran los conflictos, dejando que la complejidad de los procesos político-sociales y de

5 Nombrada como Isla de la Juventud a partir de 1978.

los sujetos que los constituyen se muestren en todos sus matices y pluralidades. El racismo, la problemática religiosa y las prohibiciones estatales que sobre ella pesaban, la marginalidad y las contradicciones del hombre nuevo se convirtieron en las obsesiones de su filmografía, tal y como lo venían haciendo otros realizadores insulares como Tomás Gutiérrez Alea y Nicolás Guillén Landrián.

En aquellas circunstancias, Sara Gómez apelaba a la búsqueda de caminos propios para la creación; de naturaleza herética y bajo la tutela cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea y Agnès Varda, Sara pronto supo encontrar los intersticios del sistema para encausar las temáticas e interrogaciones que no podría dejar de atender. La estrategia y perspicacia narrativa de Sara Gómez –o su práctica de negociación⁶, como la conceptualizarían algunas tradiciones de las epistemologías poscoloniales– fue la de introducir la incertidumbre, la duda, el ruido, el escepticismo, la pregunta, allí en el centro mismo de la diégesis triunfalista estatal y en las topografías discursivas de lo permisible. Su agudeza le permitió mostrar las irregularidades y contradicciones del sistema desde el mismo aparato retórico que este usaba para legitimar su accionar cotidiano.

La operación conceptual de Sara Gómez implicaba anudar sus estrategias narrativas con la propia selección que hiciera de esa puesta en escena en La Isla de Pinos, al ubicarnos dentro de uno de los territorios predilectos –literal y metafóricamente hablando– para poner en marcha el proyecto pedagógico de reeducación social del gobierno revolucionario cubano. Allí fue llevada una multitud de jóvenes (sin sus familias) que, con el pretexto oficial de contribuir al desarrollo de la isla y trabajar en los campos de cítricos de la región, necesitaban instruirse en los principios ideológicos del hombre nuevo revolucionario que imaginaba el proyecto político de la nación cubana, y abandonar así los puntos de vista, las costumbres, actitudes y lastres sociales que traían consigo desde el periodo anterior a la Revolución. En ese momento, la isla resultaba un escenario ideal, fuera de la geografía insular central, pero a 142 kilómetros de distancia de la Ciudad de La Habana: una isla dentro de otra isla, un tropo con fuertes implicaciones semánticas para el tema que nos ocupa. Así, paradójicamente, con ese gesto de clausura y al acecho de la impronta revolucionaria, se avivaban algunos de los sentidos que la isla poseía bajo su antiguo nombre colonial –uno de tantos– Isla de los Deportados.

6 Al plantear aquí la práctica de la negociación sigo la reflexión de Homi Bhabha: “Cuando hablo de *negociación* más que de *negación*, es para transmitir una idea de temporalidad que hace posible concebir la articulación de elementos antagónicos o contradictorios: una dialéctica sin la emergencia de una Historia teleológica o trascendente, y más allá de la forma prescriptiva de una lectura sintomática donde los tics nerviosos sobre la superficie de la ideología revelan la ‘contradicción materialista real’ que encarna la Historia. [...] Con la idea de *negociación* trato de llamar la atención sobre la estructura de *iteración* que informa los movimientos políticos que intentan articular elementos antagónicos y oposicionales sin la racionalidad redentora de la negación superadora o trascendencia” (Bhabha, 2002: 46).

El mismo destino que en plena dictadura de Machado, en la llamada República neocolonial, se escogió para erigir en 1931 el Presidio Modelo. Ironías de la historia que una mirada crítica como la de Sara Gómez supo articular a los recursos expresivos de su práctica cinematográfica.

De este modo, y para completar la operación analítica de una puesta en escena en la que Sara decidió obliterar cualquier artificio, se impondrían preguntas medulares que estructuran los entramados narrativos de estos materiales fílmicos. ¿Quiénes son esos jóvenes que Sara convierte en protagonistas de sus indagaciones fílmicas? ¿Cómo han llegado allí? ¿Cuáles son los motivos que se han esgrimido para su permanencia como restos en aquella doble insularidad? ¿Qué ansiedades se esconden en esos relatos de alteridad y diferencia –pareciera que indispensables– para la pedagogía de la nación? Se trata de protagonistas incómodos que han sido desplazados al lugar del marginal, del inadaptable social, del excluido y que Sara se atreve a focalizar en un primer plano, estableciendo para ellos un régimen de visibilidad de signo contrario a otras prácticas de representación en Cuba. Con Sara se arriesgan a mirar a la cámara, cuentan sus historias sin ensayos previos y aparecen como sujetos reflexivos, colmados de una sinceridad y autenticidad que desbarata cualquier juicio de valor en torno a ellos. Un procedimiento que la realizadora orquesta para mostrar que los procesos sociales y políticos son extremadamente complejos, colmados de aristas y reacios siempre a los caminos de la univocidad. Por eso Sara en estos materiales audiovisuales –y aquí vuelvo a aprovechar el símil cinematográfico– “abusa” del *close up* para ofrecer especificidad y sustancia narrativa a los desplazados –pero en adoctrinamiento– del sistema revolucionario.

La provocación reflexiva que sostiene el subtexto irónico y agudo de los documentales de Sara sobre la insularidad –léase exclusión– en la cual yacen estos sujetos, metáfora de procesos históricos que no han sabido despojarse de sus vestiduras coloniales, comienza justamente con la primera imagen de *En una isla para Miguel* (1968). Sobre un fondo blanco y en letras negras se lee la siguiente cita de Frantz Fanon: “Esos vagos, esos desclasados van a encontrar por el canal de la acción militante y decisiva el Camino de la Nación”. La cita es extraída de uno de los libros más conocidos de Fanon, *Los condenados de la Tierra* (1961). El pensador afrocaribeño, quien se había especializado en la psicopatología de la colonización, ya se había convertido en lectura imprescindible –desde su obra *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1952)– para todos aquellos movimientos anticoloniales que germinaban tanto en África como en América Latina. Por tanto, el hecho de que apareciera como referencia en el inicio del documental permitía establecer un correlato entre las prácticas discursivas de la Revolución Cubana y los presupuestos descolonizadores del pensamiento de Fanon, como era habitual para las coordenadas geopolíticas de la región en aquel momento histórico. Sin embargo, la

mirada analítica de Sara y su potencial crítico adquieren una apabullante nitidez en la aparición allí del *raccord* cinematográfico. El siguiente plano deja escuchar una voz en *off* que con gran contundencia afirma:

En esta empresa de neocolonización juvenil en la Isla de Pinos, los nuevos conquistadores encontraron una dificultad y también una responsabilidad. Un día llegaron contingentes de muchachos, casi niños, con los que habría que emprender una tarea de reeducación. Por su aspecto y violencia fueron llamados vikingos.

En esa conjunción, en la unión de un plano con otro, en su articulación disruptiva, es donde la realizadora configura la puesta en tensión de su materia narrativa y donde toma forma la operación conceptual que permite que estalle la contradicción con todos sus pliegues de sentido. Dos *locus* históricos, Fanon por un lado y las políticas de reeducación social del proceso revolucionario por el otro, que aparentemente participan de los mismos enunciados libertarios; pero en realidad lo que asoma allí –agazapado quizás, pero también de modo elocuente– es el desmoronamiento del momento utópico, la especificidad o la contingencia de un particular (la empresa neocolonizadora y sus prácticas de higienización y disciplinamiento) inmerso en la batalla política por la hegemonía ideológica de un siempre desdibujado universal o de su significant: la liberación de los condenados de la tierra.

Sara Gómez transparenta así la articulación ideológica del proceso político revolucionario en el que todos tendrían que estar inmersos y lo hace a través del andamiaje narrativo de sus montajes cinematográficos. A esto contribuyen también desde los primeros segundos del documental el conjunto de elementos del lenguaje fílmico que allí moviliza y que configuran muchos otros sentidos en disputa: un plano sonoro que se yuxtapone a la voz en *off*, bajo la forma de una banda sonora creada por Chucho Valdés –sonoridad cargada del optimismo revolucionario de la época– y que haría un guiño intertextual a otras bandas sonoras de la propia cinematografía cubana de aquellos años. Asimismo, las imágenes en esos primeros minutos fílmicos intercalan primeros planos y planos generales de niños y jóvenes, jugando entre ellos, conversando, sosteniendo machetes (sus instrumentos de trabajo en la isla), pero que además han devenido en símbolos de las gestas independentistas de los cubanos contra los españoles. Otra inflexión tropológica que Sara subraya en memoria de los miles de esclavos africanos que también desenfundaron su instrumento de trabajo –marca de la plantación azucarera y del vejamen histórico de una población sobre la cual se han levantado nuestras “nobles” naciones modernas– para fraguar y colaborar con los afanes libertarios de los cubanos blancos nacidos en la isla.

De este modo, Sara expresa la ambigüedad desde la cual convergen el pasado y el presente de prácticas colonialistas en los procesos de gestión y administración

de la diferencia. Me interesa enfatizar ese enunciado no porque crea ciegamente –casi me atrevo a asegurar que Sara Gómez tampoco– que el racismo, la exclusión, la marginalidad y el rechazo social a los afrodescendientes, así como a las formas de credo de antecedente africano, no fueran preocupaciones legítimas de algunos de los intelectuales que ocupaban la dirigencia del país, sino que en el silenciamiento y en la negación e invisibilización del problema se asentaban las claves y la eficacia de las políticas transformadoras y “re-educadoras” del Estado-nación revolucionario.

Por ello, y desplegando toda la fuerza de su interpelación política, en *La otra isla* (1968), en una de las historias que edifican ese material de casi 41 minutos, Sara centra su atención en el relato de Rafael, un joven negro, cantante de ópera, cuya única pasión era, algún día, tener un protagónico como tenor en la representación de *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi. Bajo el intertítulo de *Rafael cantaba*, la cámara en un plano cerrado nos presenta –parecería que azarosamente– a Rafael, quien comienza su propia narración enfatizando el peso del tiempo pasado (un ingenioso juego entre el tiempo gramatical y el histórico) en el último vocablo del intertítulo: “cantaba”. Sentado junto a él y de espaldas a la cámara estaba Sara haciendo preguntas generales sobre su formación artística, a la par que un plano secuencia nos dejaba ver los otros testigos de aquel testimonio: el comedor-obrero de estos jóvenes en proceso de reeducación social, atestado de escuchas, de miradas vigilantes, quizás de muchos otros testimonios enmudecidos. Sabemos entonces que Rafael antes de llegar a esa otra isla (la de Pinos) había tenido que reinsertarse como cantante en un cabaret, a pesar de que había estudiado en la Escuela Nacional de Arte, especializándose en el canto lírico, y que ya había trabajado en algunos roles centrales en El Conjunto Lírico Nacional. Cuando la dinámica de preguntas y respuestas comienzan a develarnos los verdaderos motivos por los cuales Rafael está allí, hay un corte cinematográfico que sitúa a Sara y a Rafael en un escenario más íntimo: un banco en el espacio exterior con una blanca pared como fondo. El único indicio allí de una profundidad de campo lo consigue Sara al superponer a la narración entre ella y Rafael otro plano sonoro: unos niños cantando y jugando –fuera de cámara–, que imaginamos como los pioneritos que todos fuimos entonando las gestas heroicas y libertarias de la insurgente Revolución Cubana. En los intersticios del diálogo, alcanzamos a escuchar el tarareo del coro de jóvenes: “[...] hay un lugar donde quiero estar, un lugar de ensueño... ese lugar es un campamento [...]”.

La carga simbólica de esa yuxtaposición de recursos audiovisuales en tensión que magistralmente nos presenta Sara alcanza su corolario –o las marcas más elocuentes de la ambivalencia colonial– cuando Rafael argumenta su frustración, su aislamiento, la circunstancia por la cual estará dos años desterrado en aquella otra insularidad: una comunión entre el trabajo agrícola y la re-

educación social que lo convertirá –tautología mediante– en el hombre nuevo del proyecto revolucionario. ¿Cuáles eran entonces sus problemas ideológicos?, ¿cuáles eran los viejos fantasmas que perseguían en las circunstancias del nuevo proceso de transformación nacional a un joven negro cantante de ópera? Ahora es Sara la que está situada frente a la cámara, mirando a Rafael y este la mira a ella, en un diálogo y entrecruzamiento de miradas que los sitúa fuera de cualquier perspectiva verticalista en la relación entrevistado/entrevistador; quizás el modo en que la propia Sara se reconoce en la mirada del otro. Así, en apenas cinco minutos, Rafael le dice a Sara aquello que la realizadora habría estado explorando –y lo seguiría haciendo en su corta pero prolija carrera cinematográfica– y que aquí transcribo en algunos de sus fragmentos.

Rafael: —Mis problemas comenzaron cuando obtuve un papel central en *La Verbena de la Paloma*.

Sara: —¿Cuáles?

—Cierta apatía por parte de algunas compañeras del grupo, muchas ya no querían trabajar conmigo. Se sentían mal al hacer una escena conmigo en la obra, yo no sabía por qué.

—¿Pero ellas tenían problemas personales contigo?, ¿porque tú venías de una escuela de arte?, ¿problemas políticos?, ¿qué tipos de problemas?

—Yo no creo que fueran problemas políticos, Sara. Yo daba conciertos, cantaba como invitado en algunos actos de índole revolucionaria.

—¿Pero entonces en el teatro qué pasaba?

—Yo creo que más bien era un problema de raza.

—¿Ellas tenían prejuicios contigo?, ¿ellas eran revolucionarias, no?

—Ellas eran revolucionarias, sí; vaya, algunas, no. Para hablarte más concretamente, el problema fundamental es que en el grupo el único negro prácticamente que había era yo, sabes; entonces parece que esa apatía de ellas hacia mí era por el color, ellas pensaban que era una cosa antiestética que una blanca trabajara con un negro o hacer una escena de amor.

—Y además en una ópera.

—Y en una ópera, imagínate tú. Claro, como siempre se ha planteado que en las óperas no hay un personaje para negros.

—¿Y te lo llegaron a plantear alguna vez?

—Sí, por medio de otra persona que trabajaba en el grupo, claro, no por mujeres, sino por un hombre, un día se me llegó a plantear. Incluso un doctor que le gustaba mucho como yo cantaba y que era aficionado al arte lírico un día me lo planteó honestamente, me dijo que el problema consistía en eso, pero que yo no debía desalentarme, que debía seguir. Y yo así lo creía.

Un intercalado de imágenes de Rafael inmerso en su trabajo agrícola y sin interrupción del plano sonoro nos

vuelven a guiar hacia las preguntas de Sara:

Sara: —¿Tú te sientes como si hubieras renunciado al arte?

Esta vez vuelve la imagen de Rafael, ahora sí mirando directamente a la cámara con el acompañamiento de la voz en *off* de Sara como mecanismo narrativo extradiegético.

Rafael: —No, del arte yo prácticamente me alimento y es algo que yo necesito. El que yo esté aquí en la agricultura [...] puede que me sirva de aliento, que me sirva para emprender una nueva marcha y ver si se pueden mejorar todas esas cuestiones, todas esas cosas que pasan pueden mejorar. Yo tengo confianza en la Revolución y creo que esas cosas deformes se superarán.

Sara: —¿La Isla te ha aliviado?

—Sí, aquí hay otro ambiente, aquí hay otro tipo de conciencia [...] los jóvenes que llegan aquí son sanos.

—Y los que no, se sanan.

—Sí, se superan. Ahora, Sara, yo hago una pregunta y me la hago a mí mismo, ¿yo algún día podré representar *La Traviata*?

Se vuelven a amalgamar en esa pregunta de Rafael que Sara escoge como el final de su historia, los sentidos y las significaciones múltiples del propio método de trabajo de la realizadora así como las paradojas y fisuras que se asoman en sus montajes cinematográficos. Con esta extraordinaria pregunta del protagonista de la historia, además de un fragmento sonoro en ascenso que cumplía con el simulacro de anunciar la victoria del cambio social y un gran *close up* de Rafael resultó la propia Sara la Revolución y todos nosotros (espectadores del mañana), los objetos de interrogación de un joven negro cantante de ópera, cuyo único pecado fue no resignarse a caracterizar el papel que los sistemas de representación colonialista y sus sistemáticas actualizaciones le tendrían destinado. Tal vez aquello que cantaban los jóvenes pioneritos era ya lo único que él podría entonar, pero su capacidad para hacerse preguntas seguía intacta, no la habrían podido disciplinar.

Es desde la comprensión de esta coyuntura histórico-política que me atrevo a disentir con algunos críticos cinematográficos que no han sabido aquilatar, desde mi perspectiva, la sutileza y la complejidad (al mismo tiempo) del arsenal cinematográfico que Sara moviliza para producir sus enunciados tropológicos con respecto a las temáticas que abordó en esta trilogía de documentales. Resulta perturbador, como he tratado de mostrar en el análisis de esos fragmentos fílmicos, el modo en que Sara interrumpe la lógica normativizadora del discurso estatal en los mismos términos de la puesta en acto de su dramaturgia de poder, es decir, en el proceso de inclusión del otro, pero siempre en su condición de diferencia. Al

hacerlo, Sara usurpa allí el propio lenguaje redentor de la autoridad y produce otro saber de sus normas, desestabilizando –de paso– la escenificación de un campo de significados unívocos. A casi 49 años de los documentales de Sara sobre la otra isla y los sujetos que allí llegaban, cumpliendo el peregrinaje del abyecto, estos materiales audiovisuales disponen de una irónica y perversa actualidad, no solo por cómo discurren fotogramas, planos, movimientos de cámara, sino también por la frecuencia e intensidad con que nos seguimos haciendo aquellas mismas preguntas.

Nicolás Guillén Landrián: relatos incómodos de un artista que pregunta

La producción fílmica de Nicolás Guillén Landrián ostentó el privilegio de explorar zonas del contexto social desterradas, tanto del quehacer creativo de otras manifestaciones artísticas de su momento histórico como de la euforia de los relatos triunfalistas del discurso oficial. De manera general, en sus disímiles propuestas podríamos aseverar que la forma cinematográfica transitó por caminos alejados de ortodoxias narrativas y, al hacerlo, sumergió al espectador en un rol activo y movilizador con respecto a los hábitos receptivos asentados dentro de las tradiciones más manidas del género documental. Los quiebres de su ejercicio creativo tomaron y potenciaron poderosos ejes de la escritura y el análisis cinematográfico como el punto de vista, el fuera de campo, la profundidad de campo, los regímenes de la mirada, los encuadres, el sonido y el montaje para que funcionaran como conceptos gramaticales que rompían con la tiranía de un narrador omnisciente –y siempre pedagógico–, cuya meta final sería la de develarnos el verdadero conocimiento o las pautas correctas de una única posibilidad de lectura. Las rupturas con el autoritarismo enunciativo del lenguaje cinematográfico no solo horizontalizaban el proceso de construcción social del sentido, también anunciaban otras tramas de indisciplina en la poética toda de un creador como Landrián; por supuesto, el gesto de disentir con el verticalismo de las prácticas de la política en Cuba era solo una de ellas.

Es innegable que en términos de la historicidad del campo cinematográfico los vínculos conceptuales y políticos entre las producciones contemporáneas del audiovisual en Cuba y las creaciones de Nicolás Guillén Landrián resultan altisonantes. Esto a pesar de que su obra permaneció casi desconocida entre las nuevas generaciones, debido a las sucesivas censuras de las que fue objeto por parte del Estado y a la expulsión definitiva de Nicolás como trabajador del ICAIC en los primeros años de la década de los setenta. El colofón de este proceso resultó en las inquietudes que en la dirigencia gubernamental suscitó su documental *Taller de Línea y 18* (1971). En ese material, Nicolás desplegó todos los

recursos expresivos que había venido forjando en cada una de sus anteriores propuestas filmicas, pero acá el humor y la ironía que siempre moldeaban sus giros lingüísticos no alcanzaron a darle espesor u opacidad metafórica a la rectitud de la pregunta que a modo de intertítulo colapsó la pantalla: “¿Está Ud. dispuesto a ser analizado por esta asamblea?”. Una pregunta que dentro de la conjunción narrativa del documental estaba dirigida a los obreros de una empresa de fabricación de ómnibus; sin embargo, los resortes políticos de ese momento histórico conocido como el “Quinquenio Gris”⁷ para la cultura cubana y la cacería de brujas desatada contra los intelectuales del país y todo aquel que se atreviera a disentir hicieron estallar la polisemia contenida en aquella interrogante; un trayecto de sentidos que también conectaba con los propios itinerarios biográfico-artísticos de Nicolás Guillén Landrián.

El creador que se atrevió a preguntar y no renunció nunca a la posibilidad de ser un mejor revolucionario, trabajador, inquisitivo, honesto, crítico y coherente con sus principios, absolutamente involucrado en el debate racial y en la renovación del lenguaje expresivo del documental en Cuba, fue despojado de sus armas de lucha: la materia cinematográfica. La subversión de Nicolás Guillén Landrián nos remite a la de aquel otro artista, Rafael, el cantante de ópera, con quien también podría haber figurado en el documental de *La otra isla* (1968), de Sara Gómez. Es ya muy conocido el hecho de que a Nicolás después de hacer sus primeros documentales a mediados de los años sesenta lo toman preso por los “problemas ideológicos” que, según sus censores, contenían sus propuestas filmicas y lo envían a pasar su reeducación en una granja en la Isla de Pinos. A eso se sumó un diagnóstico de esquizofrenia y el ingreso en un hospital psiquiátrico. Allí, el director de fotografía Livio Delgado lo fue a ver y Landrián le dice: “Coño, Livio, mira lo que le pasa a los que se hacen los locos: ¡se vuelven locos! (Reyes, 2010: 47). Nicolás Guillén Landrián –como Sara y Rafael– transparentan desde la ambivalencia del mimetismo colonial los entramados de un sistema en el que muy tempranamente se dejó de ensayar y discutir sobre las múltiples posibilidades de ser revolucionario; un sistema político donde lo más importante era parecer revolucionario sin entrar en contradicciones o en disidencias con el guion establecido. De lo contrario, corrías el riesgo de ser clasificado como marginal, violento, vikingo, loco y/o excluido de las prerrogativas de la Revolución, que para muchos era la posibilidad misma de ejercer su creación artística en el campo intelectual en el que se formaron.

Tendríamos que esperar entonces para apreciar la obra de Landrián hasta 1999, cuando se exhibe *Coffea Arabica* (1968) en la provincia de Camagüey, su ciudad natal, en el marco del concurso audiovisual *El Almacén de la Imagen*, organizado por jóvenes realizadores. Poste-

riormente, del 2000 al 2002 se hizo una retrospectiva de sus películas en la *Muestra de Nuevos Realizadores*, en La Habana. El ensayista y crítico de cine cubano Dean Luis Reyes cuenta su experiencia de aquel momento:

Los documentales de Landrián se habían conservado en perfectas condiciones. Nunca olvidaré cuando en pleno cine Chaplin, mientras pasaba *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969), tuve la certidumbre de que la historia del cine cubano había sido mal escrita (Reyes, 2010: 5).

Por tanto, recuperar las memorias y la obra cinematográfica de un artista como Nicolás Guillén Landrián deviene en un imperativo necesario para jironear los archivos de censura y los relatos ocluidos de los trayectos más turbios del campo artístico cubano. En ese sentido, las palabras de Dean Luis Reyes en la introducción de su libro *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano* (2010) resultan demasiado contundentes:

El reconocimiento infinito a ese ser anónimo que se tomó el trabajo de digitalizar y compilar en DVD los cortos de Nicolás Guillén Landrián. Ojalá supiera que la historia del cine cubano es ahora distinta gracias a su avidez clandestina por poner a circular algo más que las historias oficiales (Reyes, 2010: 7).

El realizador cinematográfico e investigador cubano Manuel Zayas también hizo un aporte fundamental al rescate del legado de Nicolás cuando le dedica su tesis documental de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. *Café con leche* (2003) es el título de aquel documental que se erigió en el primer relato audiovisual que recogía y mostraba, desde el testimonio en primera voz de Landrián –y en correlato con sus procedimientos de trabajo– la originalidad y la peculiaridad de su labor, así como todos los obstáculos que había enfrentado para desarrollar su carrera filmica. Allí, Manuel Zayas –en algunos de los fragmentos de este material– organiza una propuesta sonora que hilvana una buena parte de la narración. De la madeja de los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico emergen las entrevistas a los compañeros de Landrián en el ICAIC; voces sin rostros que borran también sus identidades, quizás porque hablan de un autor proscrito y al hacerlo desdican las “verdades” asentadas en el archivo oficial de la nación: “la obra de Nicolás no ha sido ni igualada en el ICAIC”, dice uno de ellos; otra de sus compañeras alcanza a gritar “Nicolás hacía un cine demasiado creativo, demasiado negro, demasiado popular”.

La voz del propio Nicolás se amalgama con la de sus colegas para reforzar su empatía con las interrogantes del pueblo cubano de ese momento. Él tenía dudas, tenía preguntas sobre los cambios que se estaban suscitando y quería exponerlas a partir de un modo muy personal de hacer cine, que no fuera igual a los demás, un cine de vanguardia donde las imágenes resultaran más impor-

7 Para más información sobre este periodo, véase Navarro (2008) y Guerra (2012).

tantes que las palabras. Las imágenes devenían creadoras de un lenguaje nuevo, atrevido e interesante para el espectador, con una agenda política que ponía en tensión las tesis más polémicas del discurso de la Revolución. “Me atreví a hacer cosas que no fueron bien vistas”, subrayaba Nicolás en entrevista a Manuel Zayas, al tiempo que fragmentos de las imágenes de sus materiales filmicos desde *En un barrio viejo* (1963), pasando por *Los del baile* (1965), *Ociel del Toa* (1965), hasta *Taller de Línea y 18* (1971) agasajaban las inquietudes de los receptores contemporáneos.

La capacidad reflexiva del cine de Nicolás centraba su eficacia narrativa en la ambigüedad y la polisemia con la que orquestaba sus contrapuntos visuales y sonoros a través de un montaje, que si bien en algunas de sus propuestas alcanzaba el paroxismo de la violencia, la velocidad, el frenesí o la fragmentación discursiva y en otras amalgamaba con más sosiego los diferentes planos, siempre fue el elemento nodal de su poética; un montaje que le permitía hacer del contraste enunciativo su principal *locus* reflexivo. En esas coordenadas analíticas, Nicolás se situaba para hacer del “contraste entre la solemnidad del discurso institucional y la transgresión lúdica de la cultura popular” (Navarro, 2017: 105) su principal estrategia y esgrimir así la crítica a un sistema político que pretendía borrar de súbito e impositivamente su pasado inmediato, configurando de paso a los sujetos de su abyección: negros, religiosos, pobres, marginales y una larga lista que incluía a cualquiera que se atreviera a disentir o a meditar sobre la lógica del proceso revolucionario. Por ello, lo nuevo y lo viejo, lo blanco y lo negro, la tradición y la modernidad, la solemnidad y lo festivo, la devoción a las figuras religiosas y el culto al héroe, lo prohibido y lo permitido, la música de cámara y la música popular, lo contemplativo y lo irracional, lo legible y lo ilegible, la literalidad y el tropo funcionaban como pares categoriales indisolubles y correlacionados en el vocabulario cinematográfico que Nicolás trenzaba.

Si Sara Gómez mostraba ante la cámara su labor cuasi pedagógica con el entrevistado como parte de la propuesta cinematográfica misma, Nicolás prefería devolvernos una concatenación de enunciados visuales y sonoros que emergían de un profundo proceso de reflexión autoral, aderezados con la ironía e hilaridad con las que jugaba a desdibujar al narrador didáctico del cine y de la televisión cubanas. Así, los cuerpos, las miradas, los gestos, los rostros de esos niños, mujeres y hombres preñados de pasado y marcados racialmente asomaban como subjetividades complejas y anhelos contradictorios con respecto a un sistema que insistía en aplanar y disciplinar aquellos desbordes que no se plegaran a los verticalismos de sus presupuestos. Las paradojas y el sarcasmo con los que Landrián desautorizaba a las voces rectoras de la política nacional pasaban también por diseccionar esa elocución como signos materiales que se yuxtaponían en la pantalla con otros elementos muy dispares, potenciando así su particular irreverencia ante

los ejercicios impositivos del poder.

La fuerza disruptiva del cine de Landrián y la complejidad de su gramática fílmica lo convirtieron en un realizador indomable, difícil de silenciar e imposible de archivar. En este sentido, Santiago Juan-Navarro, un investigador de la Universidad Internacional de la Florida, donde Landrián pasó sus últimos años de vida, aseveraba:

La rabiosa modernidad de sus filmes ha hecho que, a pesar del silencio y la censura, se hayan convertido, varias décadas después, en referente obligado del nuevo cine independiente en la isla y en uno de los nombres más valorados del documental cubano de todos los tiempos (Juan-Navarro, 2017: 93).

Apuntes para un cierre

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, desde las especificidades de sus enunciados filmicos, muy tempranamente se hicieron cargo de pulverizar la univocidad de las representaciones esencialistas en torno a ese “ser nacional” que la Revolución Cubana, en su paso arrollador y en aras de establecer una justicia social, estaba configurando. En sus propuestas cinematográficas emergieron otras narrativas sobre lateralidades complejas con huellas visibles de un pasado colonial y que en el tiempo presente de la nación se mantenían remisas a comulgar con las sistemáticas actualizaciones de las políticas de emborronamiento, un dispositivo elocuente de que en Cuba se debería haber profundizado el debate sobre los sujetos desatendidos por el peso de la Historia.

Sin embargo, bajo los influjos de las coordenadas del cambio y los afanes modernizadores de la Revolución, la producción de subjetividades políticas tenía que adecuarse a los límites de lo permisible, aquello autorizado por el ejercicio Estatal. Esa voluntad utópica, investida con los artilugios de una práctica discursiva se articulaba a partir de una cuidadosa y estratégica selección de los hechos del pasado y de los marcos de la memoria que mitificarían el presente y el futuro de la nación. Cualquier discrepancia, tensión o disputa con esa gestión de la hegemonía, por apelar al referente gramsciano, tendría que ser sometida a los regímenes de disciplinamiento. Incluso, como ya hemos analizado a lo largo del ensayo, la forma cinematográfica y las inflexiones del lenguaje fílmico tenían que estar controlados por aquellos mismos presupuestos. De ahí que la opción liberadora de muchos de nuestros artistas resultara el goce político y desbordante con el entramado tropológico de los sentidos del subtexto, agazapado allí en las tesis múltiples del lenguaje.

En la actualidad, nada parece haber cambiado demasiado. Por tanto, seguir reflexionando a través de las pautas que nos ofrece la crítica poscolonial sobre los trayectos contemporáneos de gestión y producción de la diferencia en nuestras investigaciones es una forma de

anudar los vínculos entre cultura y política; es hacer del campo social en su dimensión más amplia la esfera artística, la academia, entre otras, un terreno central de la política, un terreno en disputa permanente... es la convocatoria permanente a politizar problemas y discusiones que se normativizan y se naturalizan sin ser puestos en una zona de tensión, sin ser explorados desde las dimensiones del conflicto.

Referencias

- Bhabha, Homi, (2002). "El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial", en *El lugar de la cultura*. Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Carricarte, Berta, (2013). "La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez", en *Revista Cine Cubano*, enero-marzo, núm. 187, pp. 15-23.
- Castro, Fidel, (1961). *Palabras a los intelectuales*. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>.
- Césaire, Aimé, (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Editorial Akal, Madrid.
- Chakrabarty, Dipesh, (2008). *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?*, Tusquets Editores, Barcelona.
- Fuente, Alejandro de la, (2000). *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid.
- Gilroy, Paul, (1993). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, Editorial Akal, Madrid.
- Guerra, Lillian, (2012). *Visions of power in Cuba. Revolution, Redemption and Resistance, 1959-1971*. The University of North Carolina Press, North Carolina.
- Hall, Stuart, (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Universidad Javeriana, Bogotá.
- Juan-Navarro, Santiago, (2017). "Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 27, pp. 91-109.
- Morales Domínguez, Esteban, (2000). "Un modelo para el análisis de la problemática racial cubana contemporánea", *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, Fundación Fernando Ortiz, año 4, núm. 6, La Habana.
- , (2015). "El término *afrodescendiente*: un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista", en blog Esteban Morales Domínguez. Disponible en <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-arma-de.html>. Consultado el 10 de noviembre del 2016.
- Reyes, Dean Luis, (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- S/A, (2008). *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*. Navarro, Desiderio (ed.), Editorial Criterios, La Habana.
- S/A, (2014). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. Restrepo, Eduardo (coord.), CLACSO, Buenos Aires.
- Sánchez, José Luis, (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. Ediciones ICAIC, La Habana.
- Segato, Rita, (2007). "Raza es signo", en *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Editorial Prometeo, Buenos Aires.
- Valdés, Camila, (2015). "De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez", en *Revista Cuadernos del Caribe*, enero-junio, núm. 19, pp. 45-51.
- Zurbano, Roberto, (2015). "Racismo vs. Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre/ contra el colonialismo interno)", en *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, abril, núm. 4, pp. 11-40.

Cómo citar este artículo:

Arce Padrón, Yíssel. "Voces (des)centradas del audiovisual en Cuba: rutas críticas desde el pensamiento poscolonial caribeño". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-ocubre, pp. 61-71, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Diálogo entre realidad, ética y estética en el documental

En memoria de Alicia A. Poloniato Musumeci
(1934-2016)

Alicia Poloniato

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

RESUMEN: Publicado en el número 14 de *Versión*, “Diálogo entre realidad, ética y estrategia en el documental” es uno de los tres textos publicados en esta revista y el más claro en cuanto a sus preocupaciones académicas. Alicia Poloniato, académica de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, dejó una huella imborrable en muchas generaciones de alumnos y, por supuesto, entre los profesores del Departamento de Educación y Comunicación. Por ello, en este número especial de *Versión*, a sus 25 años de existencia, consideramos importante dejar memoria de su paso y su legado en la academia de México, su país por elección.

PALABRAS CLAVE: ética, estrategia documental, géneros audiovisuales, fotografía, literarias, teatrales, plásticas.

ABSTRACT: Published in *Versión* number 14, “Dialogue between reality, ethics and strategy in the documentary” is one of the three texts published in this magazine and the clearest in terms of their academic concerns. Alicia Poloniato, an academic from the Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, left an indelible mark on many generations of students and, of course, among the professors of the Department of Education and Communication. Therefore, in this special edition issue, after 25 years of existence, we consider it important to leave a memory of your step and your legacy in the academy of Mexico, your country by choice.

KEY WORDS:

Dialogue between reality, ethics and aesthetics in the documentary.
In memory of Alicia A. Poloniato Musumeci (1934-2016).
Pp. 73-85, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 38/abril-octubre 2017, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

La Mtra. Alicia Amabel Poloniato, argentina de origen, residente en México desde 1976, licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur (Argentina), realizó estudios de posgrado de Especialización en Lingüística en el Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello (Colombia, 1963); Especialización en Lingüística en el Instituto Lingüístico Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Ciencias (República Oriental del Uruguay, 1965-1966) y Estudios de Doctorado de III Ciclo en Lingüística y Semiótica, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Faculté Aix-Marseille, (Francia, 1970-1972).

Fueron varios los campos de estudio que abordó en sus numerosos trabajos de investigación, estos van desde la lingüística, el discurso político, la semiótica y la estética televisiva y cinematográfica, los géneros audiovisuales y el guionismo, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) hasta el estudio de los manga y anime. Autora de varios libros. Alrededor de cincuenta artículos publicados en revistas académicas y colaboraciones en libros colectivos. Entre sus libros destacan *Cine y Comunicación* (1980); *Mirando el poder. Análisis del discurso político y social* (1987); *Géneros y formatos para el guionismo en televisión educativa* (1992); *La lectura de los mensajes. Introducción al análisis semiótico de los mensajes* (1998) y su libro póstumo *Mangas y anime. Rostros mediáticos de una Seducción* (en prensa). Asimismo, en 2005 apareció la segunda edición digital de *Guionismo y televisión educativa: escenarios actuales y futuros*. Entre sus artículos pueden citarse: “Notas sobre cine y pintura: Sergei Eisenstein”; “Computadora y educación: escenarios y modelos”; “Ciberespacio y mundos virtuales ¿Ocaso del principio de realidad?”; “Diálogo entre realidad, ética y estética en el documental”; “El documental y sus lecturas. Las lecturas de *Fahrenheit 9/11*”, algunos de ellos publicados en la revista *Versión. Estudios de Comunicación y Política*.

En su natal Argentina, se desempeñó durante varios años en la docencia e investigación, en la carrera de Letras y en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur –Bahía Blanca– y, posteriormente, en la Universidad Nacional de San Juan.

A partir de 1976, año en que llegó a México, realizó labores docentes en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. También colaboró con el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa mediante la impartición de conferencias, cursos y talleres, así como en la elaboración de libros de texto. En 1985 ingresó como profesora-investigadora al Departamento de Educación y Comunicación, División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Este artículo –que forma parte de una investigación mayor– tiene como propósito, por un lado, sentar las bases de una delimitación que acote las fronteras del documental audiovisual y, por otro, hacer emerger las condiciones por las cuales el “buen” documental que aborda realidades socio-históricas significa no solo un compromiso estético sino, también, ético con la realidad vivida.

El documental ha ocupado el posicionamiento de pariente pobre de la industria cinematográfica por lo que atañe a su producción y costos, así como en cuanto a la posibilidad de llegar a los espectadores mediante una distribución adecuada. Sin embargo, en el último decenio parece haberse revertido un tanto esa tendencia. Por una parte, se observa una multiplicación de producciones “independientes”; por otra, los cambios de las tecnologías de transmisión televisivas, con la implantación de canales de señal restringida, como también las técnicas de videograbación, han provocado un renacimiento del documental con la posibilidad de una mayor difusión. Asimismo, en numerosos países, la creación de salas de arte se nutre no solo de cine de autor, sino también con documentales, lo cual es un buen síntoma.

Antes de proseguir conviene establecer ciertas precisiones. El documental pertenece a una categoría de productos audiovisuales muy amplia reconocida como *fáctica*. Aunque fue definida en relación con el cine, en la actualidad la institución televisiva hace uso sobresaliente de algunas de sus manifestaciones en la producción y difusión. En esta categoría se agrupan, entre otros, filmes o videos instructivos, actualidades y noticiarios, registros (sean de “interés”, de actualidad, como etnográficos y científicos en general), y también el documental. La estrategia distintiva de esta amplia categoría es la de representar una realidad preexistente a la acción misma de ser registrada, a diferencia de la categoría en la que se inscriben las producciones de ficción que representan el mundo creado por el relato.

Los diferentes tipos de registros, los videos instructivos, etcétera, como los documentales, revelan de forma más explícita que la ficción, tanto las intenciones del significar como las actitudes e ideologías subyacentes del realizador (Lowe, 1986: VI) o, dependiendo de las circunstancias, las de la empresa o institución patrocinadora. El documental, que constituye una subcategoría de ese conjunto, es el que –de manera más acabada y completa– implica un tratamiento creativo de la realidad, por tanto la ideología que lo sustente no es un asunto menor.

Si el núcleo temático del documental concierne a la realidad social y humana, es decir, a la vida de y entre los hombres –llámense etnográficos, antropológicos, sociológicos, de crítica política o “culturales”–, puede comprenderse la razón por la cual interesa el compromiso ético que en la obra se establece con la realidad. De variadas maneras, las concepciones del mundo definen

las representaciones del mundo manifestadas en los documentales, y no todas ellas son válidas desde un punto de vista ético.

En vista de los propósitos enunciados al comienzo, abordamos desde una perspectiva, sobre todo semiótica, las implicaciones del lenguaje audiovisual en el documental, al tiempo que destacamos mediante algunos ejemplos históricos y contemporáneos –muchos menos de lo que hubiéramos deseado– tanto las vías de expresión como los compromisos éticos y estéticos que los distingue. Para terminar, hemos decidido presentar un breve estudio sobre el documental *No le pedimos un viaje a la luna* (México, 1986) de la realizadora Maricarmen de Lara, para mostrar una manera de confluencia entre lo estético-expresivo con la razón ética que emerge del compromiso con la realidad.

Cine, realismo y realidad

Al ver cine (y también televisión) acude a nuestra mente una asociación que puede llegar a ser muy intensa, con la realidad visual y sonora del mundo perceptivo. Asociación que suele hacerse extensiva a la realidad social, cultural e histórica, a la que los productos audiovisuales aluden y a la cual se sujetarían por una suerte de transparencia. De ahí que para atribuirles verdad no hay sino un paso. Caer en la confusión entre realismo “realidad”-verdad en el tema que nos ocupa sería especialmente grave.

Sin negar la indudable analogía de las imágenes en movimiento con seres, objetos y situaciones del mundo perceptivo, aquellas no equivalen a sus modelos. Asimismo, los asuntos tratados son representaciones de diferentes y particulares interpretaciones –construidas social e individualmente–, que cada discurso audiovisual busca “traducir” en los términos de su lenguaje, cultura y época.

En la introducción hemos referido que los filmes fácticos –entre los cuales se hallan los documentales– representan una realidad preexistente, en tanto que los filmes de ficción representan el mundo creado por el relato. Sin embargo, no hemos dejado de señalar tampoco que los primeros revelan de forma más explícita aún que la ficción, las intenciones de significar, las ideologías, las concepciones del mundo... la realidad preexistente no se traduce en bruto –cuestión por otra parte imposible–, sino como una realidad interpretada que precisamente se informa en razón de las intenciones, las ideologías.

Si bien ficción y documental se distinguen por poner en juego diferentes estrategias de representación, tienen sus puntos de contacto ya que, en definitiva:

[...] todo filme de ficción documenta su propio relato a través del acto analógico de la filmación –o cuando menos las bases que lo hacen posible– y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente por la elección del punto de vista [Zunzunegui, 1989: 150].

Si no se puede argumentar que el cine u otro discurso audiovisual –tanto en ficción como en el documental– es una réplica de la realidad, en cambio, se puede convenir en que se distingue en el concierto de las artes (literarias, teatrales, plásticas), y en el de otros modos de representación, por ser uno de los más realistas. Aun hasta por relación con la fotografía, su pariente próxima –por la analogía o semejanza entre sus imágenes y los modelos–, lo es. La reproducción del movimiento en el cine aumenta el realismo visual, al acentuar la impresión de tres dimensiones del espacio “real” en la superficie plana, impresión incrementada con la incorporación del sonido. Por su parte, el movimiento se asocia con el transcurso del tiempo: los fenómenos, los acontecimientos, las acciones acontecen en una duración.

A continuación, hemos de transitar por una sintética historia de los orígenes del cine para comprender, por un lado, las dimensiones realistas del instrumento y, al mismo tiempo, señalar la ideología que se materializaba en los primeros usos.

De las virtudes realistas del registro visual de la fotografía y de estas sincronizadas (una especie de protocine) se dio cuenta mucho antes de que el cinematógrafo recibiera su bautismo público con la proyección de los hermanos Lumière del 28 de diciembre de 1895.

El astrónomo Jules Janssen registró, en 1879 con el “revólver fotográfico” de su invención, las fases del tránsito de Venus por el Sol, con el propósito de estudiar el proceso a partir del registro obtenido. En la misma década, aunque con finalidad más mundana que científica, el fotógrafo Edward J. Muybridge recibió el encargo del gobernador de California de tomar fotografías en sucesión de caballos que corrían en el hipódromo. La detención fotográfica era lo más fascinante del asunto y, para el caso, dar cuenta de las posiciones continuas de las patas de los animales en el transcurso de una carrera, permitiría acabar una disputa entre los propietarios de los caballos, así como buscar mejores maneras de adiestrar a los animales.

Después de ver los resultados de las fotos de Muybridge, el fisiólogo Etienne-Jules Marey decidió utilizar la técnica de la fotografía en sucesión para estudiar la fisiología del movimiento en diferentes seres vivos. Pero, ¿qué fundamentaba el interés del científico? Según Burch (1999: 29): “Para Marey, como para la fisiología de su época, el animal y, por tanto, el hombre es una máquina”. Crudo positivismo científico propio del último tercio del siglo XIX, decimos, aunque Burch añade una caracterización ideológica más amplia: “Materialismo vulgar y mecanicista, cuya utilidad para las clases dirigentes en la época del capitalismo salvaje es evidente”.

Desde muy antiguo, el dibujo y el grabado estuvieron al servicio no solo del arte, sino de la documentación de los fenómenos de la naturaleza (fauna, flora, los astros, los seres humanos) y, en algunas culturas, de manera muy notable por su fidelidad; sin embargo, la limitación

consistía en no poder dar cuenta sino de lo que el ojo desnudo veía. Además, por lo que concierne al movimiento, no solo no hubiera podido darse cuenta con cabalidad por todos los detalles que escapan a la vista, sino porque la técnica misma del dibujo hubiera impedido representarlo realísticamente.

Las instantáneas fotográficas no solo superan al ojo en la velocidad de registro, sino que, disparadas en sucesión, proporcionaron no solo la captura del movimiento sino su descomposición. Por ejemplo, es significativo recordar que Marey presentó en 1888, ante sus colegas de la Academia de Ciencias como un gran logro, el dispositivo con el que podía obtener veinte imágenes por segundo, con lo cual la descomposición podía ser más finamente lograda.

Esta fue una especie de protocine, pues “se dirigía menos a sustituir o representar la vida que a descomponer el movimiento para su análisis posterior” (Zunzungegui, 1989: 181). Sustituir o representar la vida fue lo que poco después empieza a importar y decidió mayoritariamente el destino público del cine.¹ No fueron aquellas prácticas de registro por descomposición las que llevaron al cine a la posición pública y popular que empezó a ocupar como medio de comunicación y de expresión hacia finales del siglo XIX. El éxito inmediato y público de los hermanos Lumière, ocurrido después de aquella memorable sesión en el Café de París a finales de diciembre de 1895 y en las innumerables que se sucedieron, estaba cifrado sobre todo en que representaba la vida. Punto por el cual se acentúa la capacidad de realismo.

Sus filmes se centraban en captar aspectos dinámicos de la realidad; el propósito no fincaba en descomponer el movimiento, sino en proporcionar la ilusión de restituirlo. Sin embargo, la ideología de los Lumière, por lo que se sabe de sus vidas e inquietudes, no difería demasiado de la tendencia cientificista y positivista que había impregnado las experiencias anteriores.

Sobre capturar aspectos dinámicos de la realidad con la mayor fidelidad y restituir el movimiento y la vida dan cuenta todos los filmes de Louis Lumière. Algunos de los títulos de sus cortos más conocidos y de la primera época dan cuenta de esa vocación: *La salida de las fábricas Lumière* (1894); *La llegada de un tren* (1895), *La comida del bebé*, etcétera, a los que hay que agregar en los años siguientes los aproximadamente 2000 filmes que produjo el equipo de operadores distribuidos en diferentes países del mundo, incluido México, y a los que Louis Lumière adiestró.

El ajetreo de la vida cotidiana de las ciudades, los paisajes animados donde la luz y las brisas mostraban lo

1 Esto no ha significado que los registros en ciencias de la naturaleza se hubieran detenido. Más aún, se aprovecharon muchos de los avances en las tecnologías respectivas, desarrolladas de preferencia para servir al cine “comercial”, para incrementar las posibilidades de capturar todo aquello que el ojo desnudo no alcanzaba a ver –por muy pequeño, o muy grande, por excesivamente lento o, por lo contrario, demasiado veloz–.

cambiante de la naturaleza, acontecimientos políticos o sociales, fueron algunos de los motivos que él mismo o su equipo de operadores se ocuparon en registrar.

Aunque en la mayoría de los cortos no se descubre una trama argumental y su material es sobre todo descriptivo, ya está presente el empleo de convenciones estilísticas para acentuar efectos de realidad. Aunque el plano es fijo, hay elección de los encuadres, piensa en los efectos de la perspectiva como en las gradaciones de la profundidad, dados los valores de la luz.²

Además de tratarse de una experiencia decisiva, efectuada con el prototipo de esta cámara histórica, nos encontramos con una experiencia de observación de lo real: se trataba, diríamos hoy, de “atrapar” una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara (Burch, 1999: 32).

Si por estas razones Louis Lumière puede considerarse sin exagerar demasiado el “padre” del documental –aunque en realidad produjera registros–, la paternidad del cine de ficción, del cine espectáculo se atribuye a George Méliès, hombre de teatro, prestidigitador y artista de vaudeville, quien trae al cinematógrafo la fantasía como materia en la creación del espectáculo. Es el cuenta cuentos, el narrador de historias que reúne en su producción de más de 500 filmes (entre 1896 y 1912) una gran variedad de historias fantásticas dotadas de fuerte imaginación y, en ocasiones, de bastante humor. Es el primero en montar un estudio donde empleará profusión de decorados, telones pintados, actores y vestuarios *ad hoc* para cada uno de sus cuentos. Asimismo, descubrió las posibilidades de los trucos.³ Utilizados por Méliès para obtener metamorfosis de personajes, desapariciones, mutaciones “mágicas” de la realidad y, mediante las maquetas, simular acontecimientos extraordinarios, sus trucos no llegaron a constituirse en procedimientos gramaticales y sintácticos.⁴

2 La mayoría de estas convenciones estilísticas provenían probablemente de la fotografía, la cual, para entonces, ya se las había apropiado de la pintura.

3 Se denominan *trucos* tanto los que se obtienen al realizar determinados preparativos previos a la filmación, los realizados durante la misma por manipulaciones de la cámara, así como, por fin, los conocidos como *trucos de revelado*.

4 Aunque existe un reconocimiento explícito respecto de ciertos valores de sus producciones, los juicios de los especialistas están divididos si se toma en consideración el paso del cinematógrafo al cine, en cuanto a constitución de un lenguaje. Algunos solo están dispuestos a concederle (como J. Mitry, por ejemplo) calidad de escenógrafo, pero nunca podría llegar a ser considerado un director cinematográfico como tampoco alcanzaría la talla de un director teatral. No faltan tampoco quienes señalan en sus películas una suerte de traición a la vocación realista del cine inaugurada por los Lumière. Sin embargo, “según otros, Méliès, aunque sea en su forma primitiva, recoge tanto el carácter esencialmente onírico del cine como el que se presenta en las formas objetivas y neutras de la filmación de lo real” (Costa, 1988: 65).

Narratividad y documental: la visión interpretativa

Ni Lumière con sus registros de actualidades, ni Meliès con sus historias fantásticas o sus “números” filmicos de vaudeville, dieron el paso hacia lo que se reconoce como lenguaje del cine y con él la creación de la *narratividad cinematográfica*. Ciertamente ambos echaron mano de convenciones: el primero para acrecentar impresiones de realidad (recordar el valor del encuadre aunque la cámara permaneciera fija); el segundo recurrió a los “trucos” (para mostrar lo mágico como real; pero no trabajó ni poco ni mucho sobre el encuadre, siempre fijo, siempre frontal). Cuando se habla de lenguaje del cine se alude tanto a la institucionalización de procedimientos gramaticales y sintácticos, mediante la cual se construye la espacio-temporalidad del filme, como a la institucionalización del punto de vista. Es tomando en consideración este último aspecto que Noël Burch prefiere el concepto de *modo de representación institucional* antes que el de *lenguaje del cine*. El cine de los orígenes sería, a su vez, un modo de representación primitivo, lo cual como enfoque es quizá más justo.

Sin embargo, como preferimos adecuarnos a un punto de vista más semiótico, aunque sin desconocer las posibilidades de esa otra perspectiva, nuestra exposición continuará por la vía emprendida. A partir de la configuración del lenguaje del cine con sus consiguientes estrategias narrativas, ya es posible definir al documental propiamente dicho y afirmar su diferencia con registros y “actualidades”.

El lenguaje del cine fue resultado de la integración de elementos formales y expresivos de la novela, la pintura y el teatro decimonónicos. Sin constituirse como la transposición automática de ninguno de esos modos de representación en lo particular –aunque contemporáneamente hubo casos de pretensiones semejantes–, se reelaboran estrategias narrativas propias de esos modos, aunque fuera la novela la fuente de referencia más sobresaliente.

Entre 1905 y 1915 los filmes empiezan a dotarse paulatinamente –así fuera de manera imperfecta al principio– de una articulación de planos de acuerdo con una lógica narrativa (espacio-temporal) mediante la cual se construye no solo su espacio-temporalidad, sino el punto de vista. A su vez, para formular tal articulación mediante la selección y combinatoria de planos, estos tienen que ser variados y resultado de calculados encuadres, tamaños, angulaciones, iluminación. Representar la vida realísticamente y al mismo tiempo el punto de vista del realizador significó un proceso marcado por la sistematización de convenciones diversas.

En este proceso, aunque fueron muchos los realizadores que dieron diferentes pasos encaminados a constituir ese “lenguaje del cine”, destaca la figura de D. W. Griffith, quien, con *El nacimiento de una nación* (1915), marca la entrada plena en el territorio del lenguaje del cine.

Si reconstruimos un poco de esta historia es por su importancia para entender la razón por la cual *Nanook*,

el esquimal, de Flaherty (1922) –correspondiente a la segunda filmación– se reconoce como el primer filme documental, ya que ha asimilado el complejo dispositivo del lenguaje del cine para contar una historia. Por razones accidentales tales como las limitaciones de la cámara, la baja sensibilidad de la película y las malísimas condiciones del clima, esa segunda filmación fue realizada de modo bastante alejado de lo que hubiera sido un estricto apego al registro etnográfico –como seguramente fue la primera filmación– cuyos materiales se quemaron. En síntesis, Flaherty pidió a la familia esquimal que “actudara” su propia vida y al montarla no pudo prescindir de darle una articulación lógico-narrativa, que no ocultaba su punto de vista. “El realismo de los participantes en la película y la vida que llevaban eran tan incuestionables que resultó ser mucho más que una representación de actores” (Raviger, 2001: 39). La visión interpretativa que ya las obras de ficción habían logrado aparecía plasmada en *Nanook*. Basada “en hechos reales mostraba la vida de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de los noticieros” (Raviger, 2001: 40).

Esta vía inaugurada por R. Flaherty con *Nanook* se vio continuada en otros filmes de su autoría, tales como *Moana de los Mares del Sur* (1923-1924) y *El hombre de Aran* (1934), entre otros. Si los mencionamos es porque ya sea en el helado Norte, en la mítica Samoa o, por fin, en la Irlanda de los pescadores pobres, en los documentales de Flaherty late el conflicto entre el hombre y la naturaleza, su lucha contra los elementos, pero no toma en cuenta –como algunos le reprocharon– la responsabilidad de los ricos y los poderosos en esas vidas. Una ideología romántica que construye arquetipos líricos sustenta su visión interpretativa de la realidad.

En cambio, *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932) es un documental que testimonia con feroz realismo la miseria de esa región española de Extremadura y, de la manera más despiadada, el documental representa el embrutecimiento de sus habitantes. Esto último fue sobre todo el motivo de agria polémica respecto de la película entre los intelectuales de su país. Se le puede reprochar que no se atuvo, en abundantes pasajes de la filmación, a proporcionar lo que estaba a la vista, sino que construyó escenas de acuerdo con sus necesidades expresivas: por ejemplo, aquella de la cabra que se despeña, o la del asno atado y devorado por las abejas, que muchos críticos señalan. Nos preguntamos también si la escena tan conmovedora de los niños mojando su pan duro en el agua del arroyo para lo que será su desayuno, no se tratará de una escena construida. Pero, lo que más inquietó a sus detractores fue la selección de los tipos humanos que, con sus rostros, cuerpos, actitudes y conductas le dieran base a Buñuel para mostrar lo impresionante y cruel de sus vidas, dominadas por un sistema social insensible y sometido a la tradición. Sin embargo, como manifiesta Sánchez Vidal:

[...] en el otro platillo de la balanza, cabe preguntarse si ese no es achaque con el que se enfrenta todo documental que no se limite a retransmitir una realidad en bruto, y si el problema de *Las Hurdes* hubiera preocupado a los gobernantes en la misma medida sin este estremecedor testimonio [1994: 144].

La visión interpretativa de este reportaje de Buñuel finca en una ideología contestataria que pone en tela de juicio, tanto valores y creencias tradicionales, como la falsedad e hipocresía de los poderosos. Visión que, por otra parte, alentó en su cine surrealista anterior a *Las Hurdes*, como en la mayor parte de sus películas posteriores a esta.

Aunque bajo el signo de diferentes ideologías y de diferentes estéticas consecuentes, en los documentales de Flaherty y en el único propiamente dicho de Buñuel alienta, sin embargo, un compromiso ético con la realidad y con el hombre.

Las materias de la expresión: realismos y concepción documental

Si el cine es deudor de la novela; la pintura y el teatro, en la construcción de su narratividad. Lo cierto es que lo realiza mediante una combinatoria de diferentes materias de la expresión (significantes) que, a excepción de la imagen móvil, comparte con uno o varios lenguajes. Sobre esta base radica su condición de ser más realista que cualquiera de aquellos modos de representación. Aunque sin pretensiones de ahondar al respecto, les daremos un vistazo por la importancia que revisten no solo en relación con el realismo y sus imaginarios, sino por su vínculo con los tratamientos de que pueden hacerse objeto los discursos audiovisuales, como un modo de vehicular las interpretaciones en torno a los asuntos que abordan.

El lenguaje del cine es resultado de la organización y combinatoria de cinco tipos de materiales de la expresión. Dos se concentran en la banda de imágenes: imágenes móviles, organizadas en series continuas (por edición o montaje) y notaciones gráficas (en las imágenes mismas o sobre fondos neutros). A la banda sonora corresponden otros tres: palabras, sonido musical y sonido analógico o ruidos semantizados (Cf. Metz, 1973).⁵ Los materiales de la expresión se planifican, manipulan (en el buen sentido del término) y organizan como vehículos de significación y, en ese orden de ideas, se requiere un vasto conjunto de convenciones y códigos para solventar las necesidades técnicas como las estéticas y expresivas. Aunque convenciones y códigos –histórico-culturales y de lenguaje– dan cuenta de las competencias de realización como de las de reconocimiento no son sistemas cerrados a la manera, por ejemplo, de algunos de los sistemas básicos de las lenguas. Una obra audiovisual, resultado de ese cruce de iconicidades múltiples, tiene que verse como se vería un poema o

⁵ Si hemos recurrido a esbozar este esquema metziano acerca de los materiales de la expresión es por considerarlo más incluyente que otros. Además, permite mostrar desde diferentes ángulos las modificaciones convencionales, culturales e históricas por las que pasa el concepto mismo de *realismo*.

una pintura, es decir, como una totalidad viva. Lo expresado se distingue de la expresión pero circula por ella.

Desde el punto de vista de los materiales de la expresión y su realismo intrínseco hay que reconocer además –en ficción y en documental– que aquel “es el resultado de gran número de convenciones y reglas que varían según las épocas y las culturas” (Aumont *et al.*, 1985: 135), que se resuelven en la totalidad de cada obra.

Expresar simultaneidades temporales con una substancia que por fuerza se presenta en sucesión requirió codificar diferentes formas de manipulación de los materiales de la expresión, para dar cabida a significaciones particulares con tales simultaneidades. Uno de los recursos fue el del *montaje alternado*. Sin embargo, una variante de este, el *montaje paralelo*, no busca establecer lazos cronológicos sino psicológicos o comparativos entre diferentes cursos de acción y, al mismo tiempo, funciona para crear elipsis. Es decir, la simultaneidad temporal se suprime, para ser reemplazada por “simultaneidades” o asociaciones de orden psicológico.

La aplicación de estos recursos de montaje –así como de otros–, cuya significación plena solo se construye en la totalidad de una obra, forman parte de las estrategias narrativas por las que circula la visión interpretativa. Desde nuestro punto de vista pueden considerarse también estrategias de enunciación al reclamar la cooperación interpretativa del espectador.⁶

Montaje alternado y montaje paralelo no son estrategias nuevas. Del empleo de ambos se hallan muy buenas aplicaciones en el cine silente de ficción así como en épocas posteriores. Lo que varía según la época, por ejemplo, es la aplicación concreta que se haga en dependencia con el enfoque dado a la historia. Hoy día, es indudable que la posibilidad de realizar los montajes por computadora facilita mucho la concreción. Sin embargo, la concepción de sus “para qué” sigue siendo lo más importante.

Un caso reciente en cine documental nos viene a la mente por el partido que se ha sabido sacar del montaje paralelo, en el orden de la construcción global del significado y de la manifestación dramática del punto de vista. El documental *Promesas*, realizado bajo la dirección conjunta de J. Shapiro, B. Z. Goldberg y C. Bolado (2001) –que acredita a este último como editor–, no podría haber obtenido la fuerza comparativa, emotiva y psicológica en relación con el espectador de no haber sido construidas buena parte de las secuencias de acuerdo con el montaje paralelo.

Centrado en el conflicto palestino-israelí, así como en la vocación de paz que anima a los realizadores, el documental presenta en montaje paralelo las entrevistas grupales que han sostenido con niños palestinos, por un lado y, por otro, las que sostienen con niños israelíes, en diferentes momentos. Es inevitable para el espectador comparar los sufrimientos, la desazón, las preocupaciones. Considerar el montaje y sus diferentes posibilidades como estrategias de enunciación será el pivote a partir del cual se enfocará el análisis de No les pedimos un viaje a la luna que aparece al final de este trabajo.

nes, los sentimientos de pérdida de los niños de los dos grupos, que no pueden menos que asociarse con la crueldad y lo injusto de esa guerra no declarada.

Entre los varios motivos que se construyeron en montaje paralelo –ya que el mencionado no es el único–, otro revela diferentes problemas. Los realizadores ponen en evidencia las dificultades que debieron sortear para tener acceso a los diferentes grupos de niños: ya sea por la desconfianza y el temor de los padres israelíes, ya sea por las dificultades a sortear para que las autoridades israelíes les permitieran acceso a los campamentos de refugiados palestinos.

Una ideología pacifista, comprometida con la realidad concreta de una guerra injusta, encontró en el montaje paralelo la mejor manera no solo para dar a conocer, sino para comparar y conmovier.

Carlos Bolado, editor de la película de ficción *Amores perros* (González Inárritu, 2000) ya había hecho gala en ese trabajo anterior de maestría semejante en el montaje paralelo. Mediante este, varias historias de ficción se conectan psicológica y comparativamente con la orientación dada por el título. Pero si la maestría es semejante, la intencionalidad en *Amores perros* es diferente a la del documental.

Desde otro punto de vista, la incorporación, desarrollo o perfeccionamiento de ciertas tecnologías es responsable de cambios en el realismo audiovisual que van a manifestarse también en el documental. Entre las décadas de los treinta a los cincuenta muchas innovaciones tecnológicas tuvieron lugar. En una rápida enumeración pueden contarse las lentes de focal corta, la incorporación de la banda sonora, el color. Hacia el comienzo de la década de 1960, el aligeramiento de las cámaras cinematográficas permitió filmar cámara en mano y con los magnetófonos portátiles fue posible capturar sonido directo de manera más “natural”. No es indiferente tampoco, para entonces, la expansión de la televisión, y con ella, la influencia que ejercen en la ficción y en el documental algunos de sus modelos de producción “documentalista”.

La integración del sonido fue considerada muy positiva por estudiosos y críticos que apostaban por la “realidad” en el cine, puesto que la realidad misma es sonora. Con otro punto de vista por supuesto, la industria especuló con esta integración pero puso el interés en la ganancia. El sonido funcionaría como un modo de lanzamiento del cine, justo en los años en que comenzaba la gran depresión mundial (1929-1930), y un motivo para atraer más público a las salas.

En el documental se manifiestan ventajas con la incorporación del sonido, aunque en las dos primeras décadas no en la medida en que cabría esperarlas, pues lo pesado de los equipos de captura de sonido directo le restaba naturalidad. Sin embargo, los relatos en *off* pueden suplantar a los letreros narrativo-explicativos; es posible también oír en su propia voz los testimonios. Desde otro punto de vista, los sonidos ambientales, así como

subrayar con música determinados pasajes, añadían un elemento más a la tensión dramática buscada.

La incorporación del color acrecentó también la ilusión de realidad puesto que el mundo en el que vivimos es colorido. Pero las convenciones culturales no dejan de hacer su parte porque en sus comienzos, por ejemplo, el color estuvo lejos de acercarse a la coloración “natural” del mundo. El sistema Technicolor estadounidense adoptó en gran medida la coloración estridente del arte pop; el sistema soviético de color se encontró, en cambio, muy cercano al arte tradicional ruso de los iconos. Con posterioridad, ciertas manipulaciones sobre el mismo podían responder más a modas que a pretensiones realistas.

Poco antes de los sesenta, ciertas mejoras tecnológicas empiezan a cobrar especial significado en la historia del documental. Por un lado, la aligeración de las cámaras las hizo móviles y portátiles y, por otro, la incorporación del magnetófono permitieron realizar con más facilidad filmaciones sincronizadas de imagen y sonido sin un despliegue enorme e incómodo de dispositivos.

Estos cambios tecnológicos, con la consiguiente modificación en el trabajo con y sobre los materiales de la expresión, dieron lugar al desarrollo de dos teorías o concepciones en torno al documental y su práctica: el cine directo y el cine *vérité*. En ambas corrientes, se perciben reasignaciones ideológicas, estéticas y expresivas que las nuevas condiciones tecnológicas hicieron posible materializar. Ambas mejoras también tuvieron influencia sobresaliente en la ficción como en el trabajo mismo de los Estudios.

El cine directo se desarrolló principalmente en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra y el cine *vérité* tuvo en el etnólogo francés Jean Rouch a su más destacado representante. Ni qué decir que la influencia de ambas concepciones llega hasta nuestros días y, en México, por ejemplo, es particularmente fuerte.

De acuerdo con una clasificación de los documentales en cuatro modelos (ver más adelante), el cine directo respondería a un “modelo observativo”, en tanto que el cine *vérité* a uno “interactivo” (Maqua, 1995: 205-206). Mientras el primero pone a la cámara como testigo, sin pretensiones de intervenir, es decir, aspira a ser invisible; en el otro, se la legitima y el equipo de filmación se hace un participante declarado de la acción.

En ambos, la “cámara participante” desempeña un papel fundamental y el montaje se puede permitir contrapuntos de palabra e imagen así como establecer continuidades impresionistas. Aunque se los haya clasificado de acuerdo con diferentes modelos en atención a sus pretensiones “como el profesional del cine *vérité* influye voluntariamente en la realidad que filma, y el defensor del cine directo lo hace involuntariamente, en la práctica ambas visiones tienen mucho en común” (Raviger, 201: 50).

De interpretaciones y tratamientos documentales

Documental y ficción se construyen a partir de la predominante substancia analógica de las materias de la expresión. En principio, el primero para ofrecer testimonio de lo real; la segunda para dar cuenta de una realidad creada por el relato. Pero, con frecuencia sus caminos se entrecruzan tanto formalmente, como también en la manifestación de concepciones del mundo o de posturas ideológicas desde las cuales se asumen las interpretaciones de lo real y de lo real social. Así, es posible decir con Luc Heusch que,

[...] el filme llamado *documental* utiliza frecuentemente las técnicas, la ruta creadora, del filme de ficción [...]. Recíprocamente, la propia dimensión del cine de ficción no es solamente lo imaginario. Más que en otro arte –ahí está la singularidad profunda del cine– lo imaginario está tangente a la realidad; se apoya, con pocas excepciones necesariamente en ella [Heusch, 1988: 5].

Si el documental que concierne a la realidad social y humana,⁷ asumido además desde una perspectiva ética, se encuentra inextricablemente ligado al tejido afectivo de la existencia y es representación de vicisitudes individuales y sociales; también audiovisuales de ficción y experimentales pueden hallarse comprometidos en perspectiva semejante. Desde otro punto de vista, el *documental audiovisual* se distinguió de registros y actualidades cuando llegó a concebirse según una visión interpretativa que ponía a su servicio técnicas y estrategias narrativas. Por fin, es un hecho que el “buen” documental comparte y compite con el cine de autor tanto en aspiraciones estéticas como éticas.

En un sentido general, las interpretaciones de la realidad social y humana del documental, así como las del mismo o cualquier otro orden de la ficción, pasan por el tratamiento de que se haga objeto la obra.

Las técnicas que utilizamos –las tomas que hacemos, los ángulos y encuadres que se eligen, las distancias focales, el paso, ritmos y yuxtaposiciones con que editamos, la banda sonora que componemos y elaboramos– dependen todas del tema que deseamos presentar [...]. El tratamiento, pues, es la interpretación de un asunto a través de técnicas seleccionadas de acuerdo con los propósitos que nos hayamos fijado [Douglass y Harnden, 2000: 17].

Las materias de la expresión y las maneras de efectuar su combinatoria constituyen –como vimos en el pa-

⁷ El documental que consideramos referido a la realidad social y humana comprende en general aquellos vinculados con asuntos etnográficos, sociológicos, históricos, entre otros. Sin embargo, en la categoría de documental se incluyen asimismo los que tratan muy variados asuntos como los referidos a la fauna, la flora, los fenómenos geológicos, etcétera. Como ha podido observarse, estos últimos no forman parte de este estudio, a pesar de que entre ellos también pudieran contarse los que manifiesten preocupaciones éticas.

rágrafo anterior– sistemas abiertos de significación que dan lugar a diferentes formas de tratamiento por las que pasan tanto las visiones interpretativas como las tensiones dramáticas, al tiempo que manifiestan la relación que se pretende entablar con el espectador.

Para el documental que, en sentido lato, representa una realidad preexistente a la intervención de la cámara, Javier Maqua (1995: 203-206) recoge una clasificación en cuatro modelos propuesta por Bill Nichols, que nos interesa sobre todo porque apunta a diferentes formas de tratamiento, así sea con una gran generalidad.

De acuerdo con el modelo explicativo (para el cual se tomó como base filmes de Flaherty y Grierson), el comentario en *off* representaría la voz del conocimiento extrafílmico, que informa sobre lo que se ve y da lugar a situarlo con lo que no se ve. Al mismo tiempo permite un acusado lirismo y matizaciones poéticas.

El modelo observativo, representado por el “cine directo”, recibe esa denominación porque desde su concepción se pretende dar cuenta de lo que las personas hacen cuando no se dirigen a la cámara, y hacer de esta, por tanto, un elemento invisible que aparentemente no interviene (en páginas anteriores hicimos alusión a este modelo y al siguiente en relación con las mejoras tecnológicas de los años sesenta).

El modelo interactivo se ilustra a partir de las experiencias del *cinéma vérité* y, desde luego en la obra de Rouch. Según esta perspectiva el cineasta interviene en la realidad que filma y es un participante activo en la acción. El reciente documental de la realizadora Agnès Varda, *Los cosechadores y yo* (Francia, 2002), es un magnífico ejemplo de esta mirada interactiva.

Por fin, el modelo reflexivo para el que se tuvo en cuenta la obra de Dziga Vertov y la del cineasta chileno Raúl Ruiz indica que “surge del deseo de hacer las convenciones de la representación más aparentes y desafiar ‘el efecto de realidad’ con distintas combinaciones” (*Ibidem*: 206).

Aunque estos modelos, en palabras de J. Maqua (204) “se corresponden, en cierta manera, (en el documental) con sucesivas etapas de su desarrollo histórico”, nos parece más útil considerarlos como diferentes formas de tratamiento. Formas que, por otra parte, reviven fuera de la época a la que se atribuyen o que, en la actualidad, lo hacen de manera combinada. El modelo explicativo se manifiesta, por ejemplo, en parte considerable de buenos reportajes televisivos que a su vez incorporan entrevistas, testimonios, etcétera.

En definitiva, el documentalismo audiovisual puede echar mano, dentro de ciertos parámetros, de diferentes formas de tratamiento con mayores o menores rasgos de ficcionalización dada la elección del punto de vista y el condicionamiento necesario para hacer emerger tensiones dramáticas.

Si bien no se excluye la posibilidad de recurrir lisa y llanamente a la ficción, esta debe observar ciertas

condiciones. L. Heusch (1988: 95) refiere que, “algunas veces el tema sociológico hace las veces de un verdadero filme de ficción de largometraje; tal es el ‘filme dramático’ de cerca de dos horas intitulado *Les brules*”, de Bernard Devlin (1958). El filme se basó en una novela y se mezclaron actores profesionales con aficionados, pero en este caso como en otros de la misma época, en producciones de la National Film Board of Canada, se empleó la fórmula “documental” de la cámara participante. Pero más importante que el acudir a tal “fórmula” fue asumir la ficción, como señala también Luc Heusch, con un espíritu “documental” (*Ibidem*: 95).

Es sobre todo ese espíritu documental –aunque los rasgos de tratamiento documental son también abundantes–, el que hallamos en la película intituida *El espíritu del Ártico* (2000) de Zacharias Kunuk, producida por Igloodite Isuma Productions en coproducción con la National Film Board of Canada. Realizada en video, escrita, dirigida y actuada por representantes del grupo étnico en función de un antiguo relato mítico, y en los escenarios naturales, nadie podría poner en duda no solo su espíritu documental sino su carácter pleno de documental etnográfico.

Sin embargo, la extensión del concepto no autoriza a afirmar que toda ficción comprometida con su época por considerar temas de gran trascendencia humana, sociológica o política sean documentales o, en su defecto, que posean ese “espíritu” documental del que habla Heusch. Como tampoco lo son, necesariamente, las basadas en “hechos reales” auténticos, de entre las cuales cabría mencionar, por ejemplo, las películas de Constantin Costa-Gavras.

El neorealismo italiano, pero en particular algunas de sus películas más célebres como, por ejemplo, las de Roberto Rossellini, pueden ser objeto todavía hoy de discrepancias a ese respecto. No se les puede negar el enfoque sociológico y etnográfico profundamente ético, pero las historias se inscriben en la ficción. La tipologización de los personajes y las acciones descansan, sobre todo, en la universalización propia de los géneros dramáticos clásicos.

No les pedimos un viaje a la luna... solo justicia

Cerrar este trabajo con un breve estudio del documental *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986), de Maricarmen de Lara, tiene el propósito de mostrar cómo se ha edificado el diálogo entre realidad, ética y estética, instancias entretajadas en la trama y el conflicto a través de los resortes de su enunciación. Una realidad porque muestra un problema vinculado a la condición del ser mujer y al mismo tiempo trabajadora, lo que implica –todavía en las sociedades contemporáneas–, dar por hecho una doble condición de sumisión. También fueron parte de la realidad las situaciones vividas por las mujeres como secuela trágica

del terremoto que sacudió a la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Dichos acontecimientos, a pesar de su tragicidad, colaboraron en la toma de conciencia: las trabajadoras-costureras se rebelan. Así, el documental alumbró –desde un punto de vista ético y comprometido con la realidad–, la toma de conciencia de las mujeres mismas acerca de su condición de ser mujeres y ser trabajadoras, y el deber de luchar por sus derechos contra los obstáculos provenientes tanto del poder político y como del sindical y empresarial. El clamor que anima a las costureras es obtener justicia. Finalmente, haber encontrado la manera de expresar la totalidad con vigor, verdad y realismo inscribe al documental en su función estética.

Así fuera para tener un pálido reflejo de ese diálogo fecundo hemos tomado en consideración para el análisis el trabajo de montaje de la obra ya que este representa en la manera de ser “mostrado” no solo la articulación de que es objeto la película, sino la creación del punto de vista.

Analizar un filme narrativo en términos de punto de vista [...] es pues centrar esencialmente sobre lo que se ha dado en llamar *mostración* por oposición a la narración en sentido estricto. Lo esencial [...] es poner en evidencia la compleja relación existente entre punto de vista de la instancia narrativa y el de los distintos personajes [Aumont y Marie, 1990: 144].

El montaje, entendido como enunciación da cuenta de la visión interpretativa de la totalidad. La instancia narrativa oculta –enunciador o narrador– se deja entrever en la selección y combinatoria de la que se hace responsable. A su vez, el tratamiento documentalista por el cual la cámara se concibe como participante y a la vez testigo de los hechos da lugar a la puesta en escena de la enunciación de sujetos encarnados: partícipes y protagonistas ellos mismos de su propia historia.

Ubicación del documental y de su realizadora

No les pedimos un viaje a la luna, dirigido, editado y coproducido por la cineasta Maricarmen de Lara fue su primera producción independiente.

Poco tiempo después de su egreso del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) –organismo dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México–, la realizadora emprendió este trabajo. A la fecha, cuenta en su haber con un conjunto importante de películas entre documentales y ficciones.

Entre los documentales más recientes cabe mencionar dos medimétrajes intituidos *Quizá... el saber más* (1994), en 16 mm, y *La vela de las auténticas intrépidas* (1999-2000), en video digital. Por su parte, en la ficción de los últimos años destacan dos medimétrajes: *Nosotras también* (1994), en 16 mm, y *Decisiones difíciles* (1995), en video; y el largometraje *En el país de no pasa nada* (2000).

En todo su cine, Maricarmen de Lara acude a la representación de problemas vinculados a la condición del ser mujer y es el punto de vista de las mujeres sobre su condición lo que cobra relevancia. De un modo u otro, la problemática en cuestión ancla y se articula siempre con las condiciones sociohistóricas y políticas del México contemporáneo.

No les pedimos un viaje a la luna ha obtenido varias distinciones. Destacan la mención especial por dirección en el Festival de Film des Femmes, 1987, Creteil, Francia; el Ariel (México), 1987, al mejor medimetraje documental; la Diosa de Plata Francisco Pina, 1988, en documental.⁸

El montaje como enunciación de la visión interpretativa

Filmado en 16 mm con equipo ligero, móvil y portátil, *No les pedimos un viaje a la luna* se vincula al tipo de cine documental que pretende, por un lado, establecer una relación de proximidad con sus protagonistas y, por otro, superar la rutina de hablar a la cámara que exhiben la mayoría de las entrevistas. El tiempo de rodaje se desplegó en 58 días y abarcó varios meses entre 1985 y 1986. Si el resultado fue un medimetraje de 58 minutos, el trabajo de montaje ha sido especialmente significativo sobre todo si se tiene en cuenta que se trabajó sin un guión preestablecido.

Al montaje se debe el equilibrio permanente entre el punto de vista sociológico-político y la visión etnográfica del conjunto. Ambos entran en conexión tanto con la problemática de la mujer –como mujer y como trabajadora–, al tiempo que se denuncian las vicisitudes derivadas de ambas condiciones. El conflicto se desencadena a partir del terremoto y sus secuelas y gira en torno al enfrentamiento de las costureras con diferentes intereses creados, en su lucha para obtener justicia.

Los ritmos de continuidad se establecen al mostrar ciertos hitos de la sucesión de los hechos mediante algunas elipsis temporalmente marcadas. Es, sobre todo, la construcción del punto de vista sociológico al que se apunta por esta discreta organización temporal de la narratividad. Sin embargo, la función semántica del montaje –donde privan elipsis indefinidas– emerge para articular de manera ajena a una rigurosa temporalidad, tanto algunos de los grandes sintagmas entre sí, como entre sus componentes. De este modo, se entretienen diferentes narraciones de hechos a cargo de los protagonistas, testimonios, reflexiones, historias de vida, ya sea combinados en un gran sintagma o para vincular diferentes. Desde este ángulo, es donde de manera más firme queda plasmada la visión etnográfica.

En atención a esa articulación del montaje, el análisis

⁸ La mayor parte de los datos presentados en esta parte provienen de la entrevista a la directora, aparecida en José Rovirosa, *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, vol. II, CUEC/UNAM, 1992; de conversaciones personales con Maricarmen de Lara y de la copia videográfica del documental, proporcionada gentilmente por ella a esta autora.

sis tomará en consideración dos niveles. El primero nos proporcionará a grandes rasgos la organización de la continuidad. Así, trazar una ligera aproximación cronológica en función algunos hitos marcados puede ser útil para dar cuenta de la trama y evolución de los acontecimientos. Su curso tiene como punto de partida el terremoto con su cauda de muertes, desolación y las secuelas en las relaciones humanas, laborales y políticas de las costureras. A este asunto se regresa reiteradamente, pues se vincula con la formación del Sindicato, que muestra las vicisitudes por las que pasan las trabajadoras para obtener tanto el reconocimiento oficial del mismo como el de sus derechos laborales.

En escasas ocasiones, fechas y acontecimientos se dan en los rótulos añadidos en la posproducción. Más aparecen en imágenes: mantas y carteles que se portan en mitines y manifestaciones; otras veces, la temporalidad pasada se resume en voz de los testigos.

El segundo nivel de análisis del montaje pondrá énfasis en destacar el papel de los protagonistas, de los “personajes”. Las grandes unidades narrativas –con esa débil continuidad cronológica solo insinuada–, se construyen de modo tal que son los protagonistas quienes informan, relatan sucesos pasados, toman la palabra para externar opiniones. La puesta en escena de la enunciación de sujetos encarnados es su marca distintiva, del mismo modo que lo son las historias de vida dadas a conocer.

Nivel A

Para comenzar, es importante dar cuenta de la secuencia inicial, pues en ella se plantea el problema de fondo, que concierne a la explotación de las trabajadoras en el ambiente de un taller de costura. Se inaugura con un gran primer plano del reloj checador, el cumplimiento del horario es un tema al que los testimonios regresan con frecuencia por los castigos que implicaba no cumplirlo. A este le suceden planos generales en movimiento para observar aspectos de conjunto del taller, alternados con planos de detalle de instrumentos de trabajo y un rostro, o una mano, o un pie que atienden febrilmente y sin distracciones al avance del trabajo. Solo el rumor de las máquinas ambiente significativamente. Esta secuencia funciona como una proposición universal y por ello es atemporal, sin embargo, de notable fuerza perlocutiva.

La segunda secuencia no está datada pero se sobrentiende que acontece unos pocos días después del terremoto del 19 de septiembre –y pueden haberse reunido varios momentos– porque se está en intensos trabajos de remoción de escombros, de búsqueda de posibles sobrevivientes así como de recuperación de cadáveres. Al mismo tiempo se atestigua, por un lado, la angustia de familiares de las obreras que no han aparecido ni vivas ni muertas; por otro, existe la inquietud seria de las costureras de varios talleres porque los propietarios no solo les niegan el pago del salario de lo laborado, sino alegan que

cerrarán sus fábricas y no habrá indemnización alguna.

Por una narración testimonial de hechos, conocemos que se ha llevado a cabo un plantón de 17 días para conseguir maquinaria y poder rescatar cadáveres. Asimismo, las condiciones del cuento son calificadas de verdadero desastre. Se levanta un campamento de obreras en el cual habla Evangelina Corona.

El 18 de octubre se realiza una marcha por Avenida Reforma que termina en un plantón frente a Los Pinos –residencia oficial del presidente de la República–, para obtener el reconocimiento, por un lado, de la Unión de Costureras (todavía no se han planteado la constitución de un Sindicato) y, por otro, el de sus derechos conculcados.

El 20 de octubre tiene lugar la toma de protesta o juramento de pertenencia al Sindicato y se inician los trámites de su registro. Habla Evangelina Corona, quien ya en secuencias anteriores se había perfilado como líder del movimiento. Corte e inserto de imagen del secretario del Trabajo y relato en *off* de sus opiniones respecto del problema.

A 44 días del terremoto quedan todavía cadáveres sin rescatar, informa un testigo. El recuerdo coincide con el 2 de noviembre, “día de muertos”. De esta fecha, de gran significado en México, el documental registra el homenaje nocturno con su altar, veladoras y ofrendas que se hacen por las compañeras desaparecidas en la zona de los talleres, es decir, en San Antonio Abad (lugar que se identifica claramente en las imágenes, primero con el gran letrero de entrada a esa estación del Metro; luego porque en el fondo se ve pasar los vagones iluminados).

El 9 de noviembre siguen esperando a que aparezcan cuerpos, se atestigua el maltrato que han recibido de judiciales y de policías, así como, en los primeros días, lo fue por los soldados que custodiaban los edificios derribados.

Un grupo numeroso de costureras realiza un acto de reclamo frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo. De ahí, en voz de Lupe Conde –quien a gritos reclama el derecho de que se haga valer la ley respecto del pago de salarios e indemnizaciones–, sale lo que fue el título del documental: “no les pedimos un viaje a la luna”. Lo que pretenden es que se haga valer la ley, por tanto que se haga justicia [“Historia de vida de Lupe Conde” (de la que se hablará más adelante)].

El 25 de noviembre celebran el “día de la costurera” y el registro legal del Sindicato. Como parte de este gran sintagma, y reunido mediante elipsis indefinida, se inserta un extenso relato verbo-visual acerca de que ya tienen tres empresas trabajando en cooperativa. Explican cómo se trabaja en una cooperativa, a diferencia de hacerlo para un patrón y, en imagen, se observa la confección de muñecas a la que se está dedicando una de esas nuevas organizaciones.

En voz y presencia, Evangelina Corona –rodeada por entusiastas compañeras–, informa que, a tres meses

(es decir, en fecha cercana a Navidad) lograron el primer recuento en diferentes fábricas, con 53 votos a favor de integrar el Sindicato y 35 en contra [Historia de vida de Evangelina Corona (más adelante se hablará en detalle)]. Hacia el final de la secuencia, inserto de imagen de Fidel Velázquez, máximo y vitalicio líder obrero, y relato en *off* que da cuenta de su frase: “No tengo nada que ver con las costureras porque en mi casa me cosen la ropa”.

1 de mayo de 1986, celebración oficial del día del trabajo

Por un lado, mediante registros documentales tomados de la televisión, se da cuenta de lo majestuoso del desfile frente a Palacio Nacional. Entre otras vistas, vemos a la plana mayor del gobierno donde destaca, en el centro, el presidente de la República, Miguel de La Madrid, tomado del brazo con Fidel Velázquez. Por otro lado, registros, que no pudieron ser sino del equipo de realización –la televisión nunca registraba lo que pudiera empañar esa fiesta– acerca de la represión de las costureras que se manifestaban en otro lugar. En lo que creemos, forma parte de este gran sintagma, cuyo enlace es solo semántico, tienen lugar varias escenas donde se narra la represión sufrida durante la celebración del Día del Trabajo, misma que llevaron al hospital a la declarante, Lupe Conde. Ella, ya restablecida, no solo relata los sucesos vividos, sino que inicia una serie de breves reflexiones del todo elocuentes reiterando “Jamás imaginé que...”.

La secuencia siguiente, vinculada semánticamente a la anterior al retomar las reflexiones de Lupe Conde, conforma una unidad muy compleja con cambios de tiempo, de lugares y de personajes. Por un lado, Lupe Conde parece seguir –en otro momento y lugar–, el hilo de sus reflexiones anteriores; luego, otra escena transcurre en un hogar donde dos mujeres platican y una de ellas –la madre– reconoce muchos méritos a su hija. Este tipo de testimonio, aunque no sea propiamente una historia de vida puede interpretarse como tal (esta secuencia se analizará detenidamente más adelante).

La secuencia final reúne un acto público, la marcha del Sindicato de Costureras y palabras a sus compañeras de Evangelina Corona, donde recuerda que “La lucha sigue...”.

Nivel B

En este nivel pondremos de relieve la voz y presencia de los sujetos enunciadores, los protagonistas de la narración. Aunque prevalecen voces y presencias de mujeres trabajadoras, o bien de madres o hermanas, no están ausentes voces y rostros masculinos para dar cuenta de hechos en los que tuvieron participación expresa, ya sea en rescates de cadáveres o por haber sido agredidos y golpeados por policías. Con frecuencia, es el relato en *off* de ellas o ellos, en tanto aparecen a cuadro los lugares y las acciones que la cámara registra; otras veces, uno o varios de los protagonistas están a cuadro y se hacen cargo de manifestar de viva voz: vicisitudes –sea en torno a rescates, a la actuación de los soldados o de la policía–; sen-

tires –de pesar, de júbilo–, así como para emitir juicios o manifestar sus puntos de vista.

Solo en tres ocasiones, comentarios en *off* informan a la manera de noticiarios: en la segunda secuencia dos veces en *off* solicitan elementos de auxilio para las víctimas; luego, cuando el 20 de octubre se efectúa la toma de protesta, entra a cuadro un inserto con la imagen del secretario del Trabajo y la voz del relator resume sus opiniones. Por último, se usa mecanismo semejante con imagen a cuadro de Fidel Velázquez, de quien se reproduce una frase que pone en evidencia su desdén por las costureras. Además, sirve para que sea identificado en la celebración del Día del Trabajo del brazo del presidente de la República.

En muchos casos, el espectador puede asumir las participaciones directas como testimonios mediatos del suceso en cuestión –v. gr. Ofelia Franky, a quien vemos reponiéndose de las heridas sufridas en los derrumbes en tanto relata lo que hizo cuando se vio ensangrentada y como usó algunos vestidos para detener la sangre, a pesar del miedo que sentía de arruinarlos. Otras veces, son testimonio de lo inmediato, de lo que está sucediendo ahí mismo, de lo que la cámara es testigo –por ejemplo, Lupe Conde frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo–.

En diferentes puntos de la historia y al calor de las acciones, mítines, plantones para hallar eco a los reclamos, así como para constituir el Sindicato y conseguir su registro, se visualiza la emergencia de liderazgos de mujeres trabajadoras. Planos de conjunto las muestran en medio de sus compañeras pronunciando improvisados discursos, dando informaciones. Al mismo tiempo, las otras se entusiasman, aplauden, entonan estribillos. Es Evangelina Corona quien destaca. Otra forma de liderazgo se revela con Lupe Conde.

Precisamente en función de esas mujeres y de otras, que forman parte de sus vidas privadas, es necesario hacer mención de tres grandes sintagmas donde se construyen historias de vida o se ponen de relieve diferentes reflexiones (en la subsección anterior se dejaron marcadas para facilitar su ubicación).

La primera historia de vida es la de Lupe Conde y comienza en el minuto 32, después de su aguerrida intervención frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo. La historia se centra en su cotidianidad: su vida casi de extrema pobreza y el trabajo de costura en el que lleva 23 años. La cámara circula por donde vive, por las ruinosas calles de un cerro en el que transita hasta llegar al cuarto de tabicón que es su vivienda. Su voz en *off* acompaña las imágenes que hemos descrito, con fugaces apariciones a cuadro; sin embargo, otra parte importante del relato visual como del verbal, transcurre en talleres de costura. Ahí, habla de las angustias y el miedo a ser reprendida, o a que se le descontara salario, o de la vida que va pasando entre esas poco acogedoras paredes. Solo reconoce un mérito en todo ese sacrificio: después de tantos años en esos talleres, “ahora sabe manejar 36 máquinas diferentes”.

La segunda historia de vida corresponde a Evangelina Corona, secuencia vinculada a la precedente donde la vimos informar acerca del resultado del recuento de votos. En tanto la cámara recorre lugares, mediante relato en *off*, formula un reconocimiento moral para su mamá campesina, Felicitas, tan sacrificada para sacar adelante a sus hijos –acerca de su papá no hay mención. Evangelina vive actualmente con su madre y la hija menor–. Mientras se ocupa de regar y cuidar las plantas de su jardín sigue su plática. Esta parte es muy significativa por ser la primera vez en que en el documental se abre juicio explícito sobre la conducta de los hombres en general, y donde ella a su vez da razón de por qué no se casó, ni tiene compañero. Después de un nuevo corte, estamos en la cocina de su casa, pero ahora solo frente a su mamá (con quien a nuestro juicio se pone la nota de color). Sentada a la mesa, leyendo de un cuaderno, cantar un corrido de los viejos tiempos. Y, después del inserto con la imagen de Fidel Velázquez (ya indicado antes), un comentario de la anciana acerca de lo mala que es la televisión.

El anteúltimo gran sintagma es muy complejo, como señalamos en páginas anteriores, por reunir espacialidades, temporalidades y personajes diferentes. Los encuadres y sus puntos de vista varían también de manera notable. Este, en realidad, no cuenta una historia de vida, sino que transita, primero, por reflexiones sobre la verdad y la justicia en boca de una de las protagonistas. A continuación, se hace el reconocimiento moral, de una madre para con su hija.

La primera parte corresponde a una nueva intervención de Lupe Conde. Para el espectador puede resultar figura conocida por haber sido la protagonista de la primera historia de vida y, porque además, estuvo presente –aunque con otros aprestos– en la secuencia inmediatamente anterior. En esta ocasión, su figura destaca en el fondo que hace un ángulo de la explanada del Zócalo vacío, sentada en el borde del cantero que rodea al asta bandera.

Lo nuclear de su intervención es preguntarse por la verdad y la justicia. Reflexión que viene muy al caso en este momento casi al final del documental, después de las injusticias que padecieron desde hace tantos meses. Fugazmente, la fachada de la Catedral aparece en todo su esplendor. En la segunda parte se cambia tiempo, lugar y personajes. Madre e hija –apenas entrevista y silenciosa–, sentadas a la mesa de un comedor típico de clase media baja, platican. La madre reconoce el gran mérito de su hija como mujer, hija y ejemplo de sus hermanos. Si en la historia de vida de Evangelina Corona ella reconoció la humilde grandeza de su madre campesina; esta imagen representa su paralelo en función del cambio de papeles. Por fin, en alusión a la empresa sindical y política en la que la hija se halla empeñada como trabajadora y como mujer, la madre la alienta: “Tu lucha debe seguir”.

La frase regresa en la secuencia final, en boca de Evangelina Corona cuando, para animar y animarnos,

pronuncia la lucha sigue... Un nuevo acto público y marcha de las costureras sindicalizadas lo está demostrando.

Este breve análisis del montaje, entendido en términos de enunciación y “mostración”, nos permite poner en evidencia el juego de relaciones políticas e ideológicas de un momento crítico de la historia del México contemporáneo, al tiempo que responde a la mirada de un feminismo militante. Punto de vista, visión interpretativa de la realidad social que el documental ha brindado con la intensidad que se desprende de una cámara participante y testigo a la vez.

Y para terminar...

El documental, como vimos, es un discurso que comparte con otros discursos audiovisuales múltiples elementos comunes –lingüísticos, culturales, ideológicos-. De ahí, creemos que no ha sido ocioso revisar las bases que permiten –dentro de ciertos límites- acotar sus fronteras y aproximarnos a lo que constituye su especificidad, a pesar de lo borrosa que, por momentos, se encuentre. Asimismo, hemos tratado de puntualizar y demostrar de qué manera puede distinguirse como un tratamiento creativo de la realidad. Cualidad esta que lo diferencia de otras formas de expresión cercanas, por emplear estrategias de representación semejantes.

Este camino se sostuvo además en la asunción de que los documentales (así como los discursos audiovisuales fácticos en general) revelan, de forma más explícita: que las ficciones, las ideologías subyacentes de sus realizadores. Este reconocimiento ha dado lugar a dirimir no solo las ideologías en las que se sostienen inevitablemente, sino a que pueda verse el buen –ahora sin comillas- documental sociológico o etnográfico también como la manifestación de un compromiso ético. En este criterio se ha fundado la elección de los pocos y breves ejemplos de documentales históricos y contemporáneos tomados para ilustrar algunos pasajes de este trabajo, aunque ellos estuvieran referidos a problemas tales como las estrategias de la narración o las interpretaciones de la realidad y los tratamientos.

Así fue como ha quedado en la sombra –aun en el nivel de la ejemplificación- cuando realidad, ética y estética se separan. Se impone reconocer que existieron en el pasado y existen hoy –y tal vez más de lo deseable- documentales cuya ideología se devela al servicio de un poder –político, económico, el del “gusto” del público- y se manifiesta en la aquiescencia, el conformismo o en satisfacer el placer por lo pintoresco.

Con el análisis del documental *No les pedimos un viaje a la luna*, de Maricarmen de Lara, hemos pretendido poner de relieve, de manera más minuciosa, ese diálogo insoslayable entre realidad, ética y estética que distingue al buen documental.

Referencias

- Aumont, J. y Bergala, A. *et al.*, (1985). *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- Aumont, J. y Marie, M., (1990). *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Burch, Noël, (1999). *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- Costa, Antonio, (1988). *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.
- Lowe, Donald M., (1988). *Historia de la percepción burguesa*, FCE.
- Heusch, Luc D., (1988). *Cine y ciencias sociales*, CUEC/UNAM, México.
- Maqua, Javier, (1995). “El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?”, en *Historia general del cine: El cine en la era audiovisual*, Vol. XII, Cátedra, Madrid.
- Metz, Christian, (1973). *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.
- Raviger, Michael, (2001). Dirección de documentales, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.
- Rovirosa, José, (1992). *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, CUEC/UNAM, Vol. II, México.
- Sánchez Vidal, Agustín, (1994). *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid.

Cómo citar este artículo:

Poloniato, Alicia. “Diálogo entre realidad, ética y estética en el documental”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 73-85, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Desde la pulga y el elefante hasta las muchedumbres digitales y la insensatez.

Mapa del futuro pasado

Eduardo Andión

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

RESUMEN: Este texto resulta de un conjunto de reflexiones sobre varios de los conceptos suscitados por las entrevistas a participantes en la empresa multilateral e internacional que buscaba establecer lineamientos y promover normatividad en una condición de desigualdad en la dirección de los flujos de información, el llamado *Nuevo Orden Mundial Informativo y de Comunicación*. Con esto, a nivel Estados-nación, se establecieron políticas nacionales de comunicación. El balance de sus esfuerzos conforma el cuerpo de esta publicación intitulada *Comunicación: mapas de la memoria*. ¿Cuántos de estos trabajos, categorías analíticas e instituciones han conformado el tejido que cimentaron la existencia de un campo de investigación e intervención sociopolítica como el de la Comunicación Social en Latinoamérica? Frente a la actual disolución de muchos de los supuestos que guiaron a estos notables precursores, debe extenderse su vigor intelectual y seguir pensando a la comunicación como una posibilidad de emancipación.

PALABRAS CLAVE: NOMIC, políticas nacionales, democracia y comunicación, historia de la comunicación en Iberoamérica.

ABSTRACT: This text results from a set of reflections on several of the concepts raised by the interviews with participants in the multilateral and international company that sought to establish guidelines and promote normativity in a condition of inequality in the direction of information flows, the so-called New Order Information and Communication World. With this, at the nation-state level, national communication policies were established. The balance of his efforts forms the body of this publication entitled *Communication: maps of memory*. How many of these works, analytical categories and institutions have formed the fabric that cemented the existence of a field of research and socio-political intervention such as Social Communication in Latin America? Faced with the current dissolution of many of the assumptions that guided these remarkable precursors, their intellectual vigor should be extended and they should continue to think of communication as a possibility of emancipation.

KEY WORDS: NOMIC, national policies, democracy and communication. History of communication in iberoamérica.

From the flea and the elephant to digital crowds and folly.
Map of the future past.

Pp. 87-95, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 38/abril-octubre 2017, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

Regresar a un autor significa un retorno que no puede ser solo un interés en el trabajo del pensador, sino una extensión de su proyecto en relación con la transformación de la vida y de la sociedad.

Gilles Deleuze

Introducción

La publicación del libro *Comunicación: Memorias de un campo. Entrevistas de Mario Kaplún a los padres fundadores* (Tintable, 2016) son trabajos realizados en el año de 1991. Sin embargo, esta recuperación no puede quedarse solo en la celebración de esta primicia editorial, muy loable por sí misma. Se intenta ubicar el sitio de este rescate en el acervo reflexivo de los estudios de la Comunicación. Permitirnos a los interesados en el fenómeno de la Comunicación Social volver a pasar revista a determinados temas, a problemas, ya bien en su vigencia o ya agotados e irrelevantes. Se trata, como señala Deleuze, de extender ese proyecto en relación con las transformaciones de la sociedad.

Se han restaurado algunas de sus entrevistas, casi podríamos decir “exhumado” de las catástrofes técnicas de la caducidad del soporte de las cintas magnéticas. El arco que cubren es muy amplio y extendido en los 25 años de la articulación de centurias, aproximadamente desde los textos primigenios de Luis Ramiro Beltrán (1930-2015) y de Antonio Pasquali (1929) en torno a los primeros brotes de la Teoría de la dependencia y la toma de consciencia de una idea del tercer mundo frente a un imperialismo no solo económico, sino también cultural.

Su hijo Gabriel nos relata en un texto previo que el nacimiento de Mario Kaplún fue en 1923, y que, como con la mayoría de estos primeros estudiosos del fenómeno, llegaron a esa esfera de la comunicación por circunstancias, por vocaciones paralelas y, en algunos casos, de ciertos gustos personales y casi por accidente. Kaplún (1923-1998) se formó como maestro sin ejercer y se introdujo en la producción radiofónica desde 1942. Eso marcó en su trayectoria el carácter y convicción en todas las empresas que llevó a cabo en la arena comunicativa, con una marcada tendencia hacia el uso educativo de los medios. Hizo televisión en los años setenta, reportajes sobre el terreno salpicados de relatos de la gente, inclinación que lo empujó siempre. Una pincelada que lo retrata de cuerpo entero es el título de su miniautobiografía: “Mis (primeros) cincuenta años como aprendiz de comunicador”, publicado en el *Boletín de ALAIC* (1992).

Las entrevistas que realizó Mario Kaplún en 1991 no escapan a su circunstancia histórica. En principio, debido a que la intención de esa recolección de voces *incumbentes* era sacar conclusiones del esfuerzo por desarrollar un Nuevo Orden Mundial Informativo y de Comunicación (NOMIC), un orden alterno al que se diagnosticaba como dominante desde los años sesenta y que fue revitalizado en los setenta con el movimiento de los países no alineados. Tal esfuerzo parecía haber culminado

con la publicación del *Informe MacBride* en 1980. Los pormenores de tal trayecto los relata con gran chispa Luis Ramiro Beltrán.

Ahora bien, una de las mayores dificultades de los estudios de la comunicación ha sido, precisamente, englobar bajo la sola palabra *Latinoamérica* los numerosos procesos sociales que se han dado en nuestro continente, en todas y cada una de nuestras naciones, en todos los avatares de sus Estados, sus gobiernos y desgobiernos. Este obstáculo se torna epistemológico y lo es incluso en las siguientes fases: la globalizadora y las resistencias antiglobales. De manera que este libro corrobora esa dificultad. Entre los entrevistados se exhibe con claridad que la instauración de los lineamientos que se propusieron en el *Informe MacBride* a la UNESCO, en 1980, lidiaban con las fricciones y resistencias de los despliegues que cada Estado-nación y su buena voluntad gravitaba frente a las condiciones históricas nacionales.¹ En general, a lo largo del libro queda la “impresión” de pretender ser un sola realidad sociocultural, que se desvaneció con el tiempo y los acaecimientos y circunstancias de cada país. De esta manera, puede comprenderse –asumiendo esa diversidad– parte del fracaso del esfuerzo del Nuevo Orden Mundial Informativo y de la Comunicación y que seguía al Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI). Esto se amplió aun más con la categoría *Movimiento de Países No Alineados*.

Con respecto a la suerte de grabaciones, en el prefacio Beatriz Solís y Jerónimo Repoll describen las peripecias de estas cintas extraviadas en la bodega de una librería de comunicación de la Ciudad de México, Opción S.C. El impulso de Kaplún parece tener como objetivo el dibujar a través de las cartas de navegación de los entrevistados el resultado de lo que se conocería como las *políticas nacionales de comunicación*, de al menos un cuarto de siglo, la relación de la comunicación con el tema del poder y varios cursos que lo acompañan como gozne a la comunicación para el desarrollo y la modernización, utilizando los medios de comunicación junto con su democratización, tanto los tradicionales –como la prensa y la radio– como la televisión y en cierta medida el cine.

El horizonte de los eventos

Estamos hablando del año 1991 y el impacto de los medios digitales y sus plataformas de red se estarían germi-

¹ Se publicó en español, MacBride, Sean *et al.*, (1980). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. FCE/UNESCO, México.

nando, pues precisamente ese año surge la *World Wide Web* y para 1993 y 1994 ya están operando los navegadores Mosaic y Netscape. Recordemos también que la computadora personal accesible de manera masiva ocurre después del lanzamiento de la Macintosh, en 1984. La computadora personal comienza a ser plataforma de intercambios de textos (TCP/IP 1986) y los mensajes (e-mail, 1977; Hotmail, 1996; Yahoo y Google, en 1998). El eslogan “Permitir que cualquier hable con cualquiera”, de Vincent Cerf, también impulsa el intercambio de música (Napster, 1999). En el mismo año, en México, se celebraba la *Primera Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado*, en la ciudad de Guadalajara. Un periodo de quiebre histórico se desataba en 1991; se intuía la fuerza de la mundialización, pero aún se luchaba con herramientas a la mano. Todavía se creía que el Estado podía proponer y establecer leyes y reglamentaciones a las instituciones empresariales de las comunicaciones que estaban creciendo a escalas no previstas. Se promovía en los círculos de los agentes intelectuales la generación de propuestas que influyeran en las estrategias y políticas de la comunicación social. Como muchos de los entrevistados reconocen, el vínculo entre la comunicación, la educación y el desarrollo se había debilitado.

Para 1992, en el 7º *Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social* (FELAFACS), en Acapulco, se preguntaban en torno a lo alcanzado desde 1976 –año en que se organizó esta Federación–. En México, el Consejo Nacional para la Enseñanza e Investigación de la Comunicación Social (CONEICC) se propuso darle un nivel de profesionalización universitaria a lo que hasta entonces eran oficios relacionados con el surgimiento fortalecido de la esfera de los medios de comunicación como sistema. Aparece la complicación de lo que hemos sostenido: el término *Latinoamérica* subsume y reduce las múltiples historias que han tenido los países del continente, en su diversidad se pierden sus características tanto nacionales, como la evolución de sus formaciones estatales.

En dicho Encuentro, Antonio Pasquali –en su cátedra magistral de apertura– propugnaba por asumir la periferia y la marginalidad, y que como países aún en los bordes de la mundialización nos dotáramos de “industrias culturales propias, capaces de añadir valor a nuestra creatividad, en lugar de venderla como materia prima a bajo costo” (Núñez y Solís, 1994: 55). Sin embargo, Néstor García Canclini tituló su conferencia magistral con la pregunta *¿Quién nos va a contar la identidad? Cine, TV y video en la época del posnacionalismo* (Núñez y Solís, 1994: 67-80). Lo que ya nos señalaba los nuevos problemas que se encarían, una idea sobre el posnacionalismo que el NOMIC no tomaba en cuenta sino como organismo multietnatales. Miquel Moragas Spa también introducía la idea de un mercado común audiovisual y las fricciones con el tratado de Maastricht en Europa. Y en la mesa de la *Integración cultural latinoamericana*, Esteban Araujo reflexionaba acerca de la función de los gobiernos en el proceso

de integración de la cultura de los países del hemisferio. En las reflexiones acerca de las industrias culturales, el acento se ponía en la producción audiovisual. Elisabeth Safar y Héctor Schmucler las pensaban desde una renovada crítica al neoliberalismo, que adquiriría gran fuerza entre los mismos gobiernos del continente. La identidad cultural también podría llegar a ser una ventaja competitiva en el mercado mundial del turismo cultural. La Investigación de la Comunicación al enfocarse en los estudios culturales comienza a dejar de lado a los estudios de los medios que se habían reducido en profundidad, aunque no en cantidad.

Al respecto se publicó un libro en donde precisamente se cuestiona qué le sucedió al estudio de los medios de comunicación, si bien no a la investigación de esta como concepto general, sino el acercarse a las instituciones comunicativas para aclarar un sector del campo problemático multidisciplinario de la misma. Raúl Fuentes, Enrique Sánchez y Raúl Trejo, en la obra *Qué pasa con los estudios de los medios. Diálogo con las ciencias sociales en Iberoamérica* (2011), disertan de varias maneras el problema, construyendo sus objetos desde vertientes complementarias.

El retorno a lo olvidado

En este regreso a unas grabaciones realizadas a principio de los años noventa, ¿qué es lo que pueden esclarecernos en la actualidad para un presente que corre desaforado y licúa todo a su paso? Esa derrota, de la que se hacía un corte de caja en esas entrevistas, despliega a partir de entonces en una fragmentación que disolverá los supuestos teóricos, epistemológicos y esperanzas anteriores. Raúl Fuentes, en el cierre del libro *Qué pasa con los estudios de los medios. Diálogo con las ciencias sociales en Iberoamérica*, hace una reflexión a propósito de este paisaje después de la batalla:

La tensión predominante en el campo en los años noventa pareció establecerse entonces sobre el eje del “abandono de las premisas críticas”, sea ante la adopción de la “inevitable vigencia” de las leyes del mercado, también en el ámbito de la investigación, ante la dispersión de enfoques sobre las múltiples “mediaciones” culturales de las prácticas sociales o en otras direcciones (2016: 239).

Más allá de las personalidades y trayectorias de estos notables personajes, los temas que cada uno de ellos encaran con las preguntas de Mario Kaplún nos permiten ver cómo se instalaron en sus distintos frentes, cómo fueron constructores de varias instituciones y pertenecieron a distintos organismos internacionales multilaterales. No obstante, al final de la década de los ochenta, con ese quiebre de las Repúblicas Sociales, se paralizan las ideas de una socialización de los medios de comuni-

cación como modelo único. El nuevo giro hacia la consideración de la estructura simbólica y sus mediaciones da un retiro o un repliegue que comienza a reconocer a la “sociedad civil” como la fuerza que hizo falta movilizar en las luchas anteriores. Durante los años ochenta, que desembocan en la caída del muro de Berlín, los embates del neoliberalismo contra todo papel del Estado se veían sintetizados en el eslogan de Ronald Reagan: “El gobierno no es la solución, es el problema”.

A su vez, leer las entrevistas nos empuja a repensar la idea en torno a si determinados conceptos de la sociopolítica y de la economía serían ya insuficientes para describir los procesos y hechos cambiantes de las sociedades contemporáneas en su mediación generalizada de los procesos culturales (Zengoitia, 2005; Jeff, 2014).² Aun en la insistencia en trasladar la cuestión de la comunicación en el espacio de educación y la cultura, el conjunto de las entrevistas discuten más bien la empresa del Nuevo Orden Mundial Informativo y Comunicación y sus resultados, pero muy poco en torno a la cultura o los procesos sociales de significación. Un hecho inquietante y turbador fue la caída de la categoría de ideología y la sustitución por cultura, a su vez recuperada y abierta en canal por el proceso de producción capitalista al formarla como un bien comercializable. Regresar al estudio de los públicos ahora como grupos subalternos con sus particulares culturas compone las estrategias desde la base. Habrá que ver quien se hará cargo de contarnos la historia de la identidad cultural. Solamente que lo que parecía darse por descontado –el pertenecer a una cultura común mediada por un idioma común en la mayoría de los países– olvidaba las historias particulares de cada campo de producción simbólica en sus distintos devenires de sus aparatos estatales y sus sociedades. Para Raúl Fuentes (2016: 239):

Las temáticas asociadas a la globalización y las tecnologías digitales y, por el otro, las asociadas a las identidades microsociales exigieron la ruptura –o provocaron el “desvanecimiento”– de casi todos los supuestos teóricos, metodológicos, epistemológicos y, sobretodo, ideológicos que habían sostenido la investigación de la comunicación en las décadas previas.

Si bien el problema de la relación de la comunicación social y el Estado se desprende de sus rasgos voluntaristas, su dependencia de los ambientes políticos –las experiencias que se citan en el libro– son la de Venezuela que refiere Antonio Pasquali (1929), la de Perú con la “estatización” que realizó el Gral. Velasco Alvarado, y en México el trabajo del grupo de la Oficina de la Presidencia–, que terminó en un cajón burocrático y luego en una legislación sobre el derecho a la información. Al respecto, Luis Ramiro Beltrán (1930-2015) publicó el año 2000 un artículo en la revista *Chasqui*: “El NOI. El sueño en la

² Desde una posición de sociología política, Zygmunt Bauman asienta la liquidación social.

nevera”. Las relaciones con el aparato nacional de casi todos ocurrieron en los linderos, la excepción fueron Rafael Roncagliolo (1944) y Fátima Fernández (1949), pero fueron bastante fugaces. La academia universitaria y las organizaciones no gubernamentales terminaron por ser un resguardo para las vocaciones activistas, investigadoras y divulgadoras de la mayoría.

Gabriel Kaplún afirma que en contraste con los años 70, en los ochenta, en cambio, se tuvo un activo análisis de las culturas populares del cual su padre fue partícipe. Aun cuando tomó distancia frente a los así llamados *culturalistas*, quienes veían en el consumo apropiador un acto de resistencia y la *resemantización* como acciones incipientes de reconocimiento y toma de consciencia de clase. Para Kaplún, así como para Gramsci, había que tomar con prudencia la “cultura del dominado”, dado que era a menudo ambivalente, tanto retrógrados y calcificados, como de protesta y antagonismo. En suma, contra el uso meramente populista de la cultura. Y también tener prevención de una glorificación del análisis las mediaciones, frente a uno de solo los medios. Aun así, los géneros y sus contenidos, sus personajes, sus tramas vuelven a ser objetos de estudio en la actividad receptora de los sujetos. Con el “escalofrío epistemológico” que suscitan las películas de charros y luego de narcotraficantes, las telenovelas, canciones y músicas populares gestadas desde los medios y sus grupos corporativos. El vector que dirigía los esfuerzos en la problemática de la investigación regresaba a los sujetos, al saber qué sentían e imaginaban, cómo se producía cultura en los años ochenta.

Después de ello, lo cultural se desplegará en otro concepto: el discurso y retórica que sostendrían la fuerza ilocutiva (performativa) más allá de los contenidos. Ernesto Laclau (1935-2014) asevera que esa crisis se asocia a dos procesos: “La declinación del objetivismo social y la negación de la posibilidad de un punto de vista meta-lingüístico [...] ese lugar *meta* habría sido el único emplazamiento para poder desenmascarar la distorsión ideológica” (Laclau, 2014: 48). El cientificismo dogmático y el uso de la ideología como concepto negativo y flotante muestran un desfallecimiento y cierta esterilidad tanto política como académica.

La pluralidad de los receptores

Lo interesante en ese periodo es el giro del enfoque sobre el papel del cambio social en las investigaciones. Fuentes, en la reseña final del libro, apunta: “se perdió la profundidad ideológica, el poder de las creencias que orientan las búsquedas del sentido de la comunicación” (Fuentes, 2016: 239).

Kaplún estaba advirtiendo el surgimiento del influjo del receptor y del público como ese giro hacia la comunicación centrado en su eficacia. En cierto modo inicia el énfasis en el mercado como factor importantísimo en

el metabolismo en la vida de las empresas de comunicación, en las industrias culturales y ahora llamadas *empresas creativas*. Y me parece que se nota en las preguntas que le hace a Fátima Fernández, quien es entrevistada en 2014 para completar la entrevista que se había dañado sin remedio. Ha sido una de las investigadoras mexicanas más relevantes y que cobró cierta notoriedad por representar a la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC, fundada en 1979) en la Cámara de Diputados mexicana durante las audiencias públicas para la reglamentación del Derecho a la Información, en 1980. Lucha en la que se proponía no solo en relación con los medios, sino que la información del Estado también estuviera reglada y “se garantizara pluralidad, transparencia y calidad en el contenido” (Núñez y Solís, 1994: 101).

La transformación social no proviene desde arriba, desde las leyes, sino de los públicos, de sus prácticas y esperanzas. El poder del receptor significaría que ya no se encuentra en un estado de mero subordinado, sino que tendría una potencialidad de modificar “el mensaje”. Kaplún entonces pregunta:

En el caso de los medios de comunicación, este nuevo paradigma (emisor-receptor-poder), al insistir en la capacidad del receptor de apropiarse de los mensajes, de hacer una lectura propia, de apoderarse de los mensajes. Esto dejaría sin sentido aquella visión de la corriente crítica que veía una relación de subordinación (Núñez y Solís, 1994: 104).

En la re-pregunta todo se hace aún más claro: “[...] ¿eso legitimaría o confirmaría un total relativismo de decir que prácticamente, habiendo tantas lecturas como receptores personales, el mensaje ya no existe?”. Lo interesante de la pregunta es el asombro de Mario Kaplún frente a la falta de una referencia que garantice el significado de lo que trata un mensaje: el relativismo, que haría que “el mensaje dejara de existir”. ¿A qué se refiere entonces Kaplún con “mensaje inexistente”, como si el significado no pudiera existir sin fundamentación autorizadora? Si todos hacen su propio mensaje, ¿no se pluraliza el significado? Y ¿cuál sería el peligro? El riesgo de las lecturas multiplicadas, de las lecturas impropias o, bien, apropiadoras. Fátima Fernández entonces argumenta la generalización de las diferencias culturales, y en cierto modo apoya la hipótesis de los usos y gratificaciones individuales:

Hay de mensaje a mensajes [...], la lectura de un mensaje no es la misma, un mismo mensaje interpretado es distinto, las diferencias culturales hacen que no se dé ese mensaje lineal, de abajo a arriba [...], las interpretaciones y vivencias son tan variadas como las biografías (Núñez y Solís, 1994: 105).

La pregunta, hecha en 1991, advertía ya una de las fisuras que se estaban dando en los estudios de comunicación, así como en los estudios culturales y los de corte

etnográfico en México.³ ¿Qué se entendía por realizar investigación de comunicación social? Fátima Fernández desemboca en las investigaciones más básicas de la escala microsocia, instalando un grupo de investigación sobre la Comunicación Intersubjetiva en la AMIC.

Las políticas desarrollo: posibilidades de utilizar la comunicación desde el Estado

A Luis Ramiro Beltrán (1930-2015, Bolivia) la entrevista le permite hacer un balance crítico de los esfuerzos internacionales para promover políticas de comunicación. En un párrafo, definiendo los años setenta, ilustra con una gran metáfora: “Veamos, los años setenta son los años en que *la pulga le pegó al elefante*, esa es mi visión, tanto que algunas de las pulgas se creyeron que eran elefantes” (Núñez y Solís, 1994: 53). Desarrolla esa imagen señalando que las cosas no eran así, que les faltaba proporción a la escala de las acciones:

[...] había que ver la dimensión real de lo que podíamos hacer, pero estábamos tan embelesados pensando que se podía cambiar el mundo, maravillosa y violentamente, aunque en realidad no se hizo sino un rasguño al aparato de poder porque no había una organización internacional, frontal, académica, política, dotada de fondos que pudiera hacer una batalla [...] el planteamiento reformista latinoamericano no cuaja en acción del poder político capaz de cambiar, así tengas o no una teoría, ni esta ni otra; si no tienes una estructura de poder que se comprometa con el cambio social, no hay nada (Núñez y Solís, 1994: 54).

Al menos hasta esos años, para Beltrán le parece que “[...] la teoría de repente alcanzaba y sobraba, pero los ministros que firmaron el Acuerdo de San José, en Costa Rica, volvieron a sus países sin poder hacer nada”. Beltrán había realizado una de las primeras evaluaciones regionales de este naciente campo en 1974, apoyándose en la información recabada por el CIESPAL (Centro Internacional de Estudios Superiores para América Latina), ensayo célebre intitulado “La investigación de la Comunicación en América Latina: ¿Indagación con anteojeras?”. En Estados Unidos, algunos profesores mostraban una

3 El libro *Las culturas populares en el capitalismo*, de Néstor García Canclini (1982), inicia un replanteamiento de la relación con la cultura del pueblo y el capital y para 1990 lo redondea con *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. En México, el clásico de reivindicación de la cultura mesoamericana es el de Guillermo Bonfil Batalla, en 1987, *México Profundo: una civilización negada*; así como los acercamientos de Jesús Martín-Barbero, en 1978, *Comunicación masiva: discurso y poder*. Del equipo de Jorge González, desde de la Universidad de Colima, con la *Revista Culturas Contemporáneas*, le dieron más consistencia o al menos buscaron sustentar con información empírica, construida con más estudios de terreno. Los estudios de inspiración cultural han sido prolíficos: jóvenes, retórica y hermenéutica del cine y series, estudios de género, de movimientos sociales y sus imaginarios, entre otros.

fuerte inclinación a la utilización de la Comunicación para el desarrollo: Daniel Lerner, Lucien Pye, Wilburn Schramm, Everett Rodgers y varios más dentro de las estrategias de la Alianza para el Progreso.

Considerar a la Comunicación Social como herramienta fue para el brasileño Marques de Melo su pragmatismo. Esto lo condujo a evaluar con gran realismo en lo que se habrían equivocado:

Si la década 60 y 70 fue un periodo de euforia, había mucha esperanza y la de los años 80 fue la del desánimo de la crisis económica, de la crisis de la deuda y marcó profundamente nuestras trayectorias como investigadores y comunicadores, sobre todo con la crisis de la UNESCO, mejor dicho, del fracaso de las políticas nacionales (Nuñez y Solís, 1994: 127).

José Marques de Melo, en aquel entonces, consideraba que esa especie de derrota hizo que la investigación de la Comunicación en América Latina terminara por ser casi marginal. Él lo achacará al desánimo y desesperanza de la caída en el esfuerzo de políticas nacionales. La necesidad de reconocer el error, basado en la certeza de que “los problemas de comunicación pasaban por el Estado [...] Este ha sido el gran equívoco” (Nuñez y Solís, 1994: 129).

Marques de Melo (1943) estudió periodismo, padeció los golpes militares y también vivió los logros de los gobiernos progresistas de Brasil, incluso también –como varios de los entrevistados– estuvo exilado. Se formó en el CIESPAL y se doctoró en la Universidad de Sao Paulo (1973). Su temática abordó precisamente las diferencias en el desarrollo de las instituciones de comunicación según las historias sociopolíticas de cada país: *Factores socioculturales que retardaron la implantación de la prensa en Brasil*. (Nuñez y Solís, 1994: 119). Junto con Paulo Freire enfatizó la dialogicidad en la comunicación y la educación popular. Aunque después tuvieron diferencias sobre todo en relación con la posición frente a o con los medios.

En su evaluación de sus actuaciones dentro de este esfuerzo del *Nuevo Orden Mundial Informativo y de Comunicación* y de la implantación de políticas nacionales, explica: “Entre los dos modelos, los de la del Este europeo, y de las experiencias estatizantes de los países de Europa occidental, nosotros de manera acrítica los asumimos, aunque los dos estaban agotados”. Reconoce que se demonizaba el sistema de libre comercio de Norteamérica, y que utilizar al Estado como el único camino no fue lo mejor. Y coincidirá con otros entrevistados: “El fracaso es que hemos dejado de lado el protagonismo de la sociedad civil y hemos puesto demasiado énfasis en el papel del Estado”. Además, Melo dice con claridad las “dolorosas experiencias de autoritarismo de parte del Estado [que] influ[eron] y [además] para que esos modelos no funcionaran” (Nuñez y Solís, 1994: 129).

Los periodistas ausentes

Uno de los que más énfasis hace sobre las condiciones del trabajo de los individuos es el periodista Eliazar Díaz Rangel (1932). Estudió en la Universidad Central de Venezuela y su carácter se fragua desde ser reportero (deportes) hasta director de un diario socialista (*Punto*). Estuvo preso y aun desde la cárcel realizó uno de los estudios iniciales en torno a la cobertura sesgada de los diarios. Docente de la Escuela de Comunicación Social en Venezuela, llegó a ser su director de 1984 a 1987.

Hay cierto desencanto en la entrevista intitulada “La comunicación como sospecha”. El tema que él defendió y por el que luchó con la Federación Latinoamericana de Periodistas (FELAP):

[...] armonizar la profesionalización del periodismo con su democratización [...] no tener áreas rígidas para el ejercicio profesional, [que] El Colegio de Periodistas, por una rígida y absurda aplicación de la ley del ejercicio del periodismo, pretenda o haya pretendido negar los derechos de sectores sociales, que puedan ser realizados por profesionales o no profesionales sino de gente de su propia base (Nuñez y Solís, 1994: 78).

En 1976, se fundó la FELAP, con sede en la Ciudad de México. Es quizá una de las organizaciones no gubernamentales que ha logrado –mediante la asociación con la UNESCO– hacer diferencia entre las esperanzas que se tenían en esos años. Actualmente, agrupa –de acuerdo con su página de Internet– a alrededor de 80,000 periodistas de la región, esto en conjunto con la Organización Internacional de Periodistas (OIP). Estos miembros fundaron en 1991 la Comisión Investigadora de Atentados a Periodistas (CIAP).

Para Eliazar Díaz Rangel, en torno al tema del NOMIC y las políticas nacionales, en su recuento personal le parece que se tiene “un balance positivo”, pero su desaliento es con relación al proceso que nunca termina. Es necesario “verlo como un proceso dentro del cual pueden verse resultados aun cuando sea precario, débil, y muy lentamente” (Nuñez y Solís, 1994: 84).

A diferencia de los otros entrevistados, Díaz Rangel sitúa dos errores geopolíticos cometidos que explicarían lo frágil e incierto de lo alcanzado. Tiene la convicción de que el NOMIC se enmarcó en una confrontación Este-Oeste o, en otros términos, como parte de un frente del capitalismo *versus* el comunismo estatista, y no como estaba concebido en un eje Norte-Sur, o sea países desarrollados y subdesarrollados. El otro factor negativo desde el punto de vista de Díaz fue:

[...] el debate se hizo entre una élite de académicos, investigadores y comunicólogos y algunos niveles del Estado. [...] la clase política nunca fue ganada para esas ideas, ni tampoco a líderes o partidos políticos ni a los sindicatos, gremios, ni siquiera la FELAP se pudo alcanzar a los profesionales de la comunicación (Nuñez y Solís, 1994: 85).

La incertidumbre lo invade por los eventos que acaban de suceder y constituían un horizonte para la acción:

Cuando te digo que tengo muchos interrogantes sobre el futuro es porque pienso en la conmoción... en el mundo: cuando se liquida la Guerra Fría, cuando desaparece el pacto de Varsovia y seguramente la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte), cuando incluso hay el riesgo de la desintegración de la Unión Soviética... No sé cómo va a terminar todo esto (Núñez y Solís, 1994: 87).

Sin embargo, ni por asomo vislumbra el sismo que está generando la comunicación y la información por las redes, que en ese año ya tenía 4 mil grupos de noticias en Internet, y que para 1994 alcanzaría 10 mil grupos noticiosos.

La calidad en los medios del Estado

Antonio Pasquali (1929) también es uno de los primeros que escribió otro célebre libro de referencia en 1963: *Comunicación y cultura de masas*. En relación con las políticas nacionales, él aporta –con gran convicción– el papel que puede tener el Estado con sus medios y competir con los medios comerciales. Antonio Pasquali está seguro cuando afirma:

El mensaje que yo tengo es el siguiente: obviamente, puede ser un mensaje equivocado, pero yo creo en él, y lo vendo por lo que vale para mí [...] he llegado a convencerme de una verdad que me parece irrefutable dadas las condiciones en que se mueve el problema en América Latina [...] que el nuevo liberalismo va a fracasar estruendosamente en pocos años y nos dejará más pobres que antes (Núñez y Solís, 1994: 156).

Él, en ese año, cree en la necesidad de un fortalecimiento del sector público, que el gobierno genere producciones de alta calidad que cubran todo el territorio de los países y que sean relevantes para los problemas nacionales. Pasquali arguye que al Estado se le puede demandar calidad, no como público, sino como ciudadano, dado que es un servicio pagado con los impuestos.

Pasquali defenderá la idea de que solo los medios del Estado pueden ofrecer cultura de calidad, independientemente de que los receptores prefieran la cultura masiva, incluso las comedias: “Creo que el rol, la responsabilidad moral histórica le compete ahora a los servicios públicos, y creo que debemos concentrar todo nuestro esfuerzo en lograrlo” (Núñez y Solís, 1994: 158).

Las dificultades de actuar desde dentro

Hay cierto ánimo “escarmentado” en la entrevista de Rafael Roncagliolo (1944), quien –como varios de los

otros– va a dar a la esfera de la Comunicación por una coincidencia. Desde joven, Roncagliolo estaba interesado en el desarrollo y las estrategias para alcanzarlo; era de las juventudes católicas en Perú. Tiene formación de sociólogo en la Universidad Católica, estaba en vías de realizar un posgrado cuando decide regresar a Perú durante el régimen del Gral. Velasco Alvarado. Como en la nacionalización de los medios –en el golpe en Perú– se requiere de un coordinador de contenidos, él llena dicho cargo. Su inclinación consistió en ser activista de un Centro de Estudios del Desarrollo y la Educación más que partidario. Básicamente, el interés de Kaplún se inclina porque la experiencia en Perú de la expropiación de los medios le parece un circunstancia muy importante en el desenvolvimiento de las políticas de comunicación en Latinoamérica. Y también porque en los inicios del Instituto para América Latina (IPAL), fundado por Roncagliolo, se abre desde 1983 a la comunicación popular con la publicación de la revista *Materiales para la comunicación popular*. En el balance de Roncagliolo se plantea nuevamente como antes con Beltrán, un reconocimiento de otras posibilidades no tomadas en su momento en su país, algunos supuestos dados por descontado como el papel y la fuerza del Estado frente a lo que llama *los comerciantes*; y, por otro, el incumplimiento de los acuerdos de San José de Costa Rica: “Mi otra experiencia, además de la de Perú con las políticas de comunicación fue el participar con un grupo de monitoreo los acuerdos de San José de Costa Rica, y solo se cumplió el ALASEI (Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales de Información), quizás porque se encuentra en México”. En el caso de la experiencia de México, explica: “En México la cosa es bien distinta... lo que pasó es que se incorporó el Derecho a la Información como un derecho constitucional, y entonces se decidió reglamentar ese derecho”, creándose una comisión de trabajo. Sin embargo, Rafael culmina: “No se tradujeron en nada porque tan pronto como Televisa dijo ‘no’, se acabó. Y como se hacen las cosas en México, esta oficina un día amaneció cerrada con la policía en la puerta y los que trabajaban ahí no pudieron entrar a recoger sus cosas y se acabó” (Núñez y Solís, 1994: 180). En una evaluación final que le pide Mario Kaplún, Roncagliolo dice:

El problema central, como se ha dicho, es que es una discusión en la que no estuvo comprometida la sociedad civil [...] nosotros nos olvidamos o creímos que el Estado podía imponer a los comerciantes privados ciertas reglas y que esto era una negociación entre Estados y comerciantes [...]. Cuando Estado y privados estaban unidos [...], quien podía verdaderamente romper ese matrimonio era el gran ausente: la sociedad civil.

Rafael Roncagliolo cita a Pasquali: “La complicidad estructural entre el político y el dueño del medio es una de las grandes deficiencias de nuestra democracia” (Núñez y Solís, 1994: 182). A Roncagliolo le parece que el capítulo de NOMIC es esencialmente democracia. Narra entonces

una anécdota surgida en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET)⁴: “Se nos ocurrió, no como una palabra bonita, en realidad lo sustantivo era el problema de la democratización de las comunicaciones... y ese fue el aporte latinoamericano... Fue una gran batalla, en París, en 1982: Comunicación y Democracia”.

Y esa creo que era su conclusión en aquel año, 1991: “La idea de democratización de las comunicaciones es la idea fuerza, incluso hasta ahora” (Núñez y Solís, 1994: 183). Pero al final, a propósito de la pregunta sobre la relación banalización-calidad, Roncagliolo le descubre a Kaplún que:

[...] si en algo ha cambiado su pensamiento, es en la revaloración del mercado [...], el público prefiere lo banal [...] pero si hay mercado, va a optar [...], pero por lo menos va a existir una diversidad de la oferta. [...] hay que entrar a ciertas pasas con el mercado, una cosa es entrenida, que la gente le gusta desenchufarse de sus angustias [...]. También me gusta *El Chavo del 8*, pero también me puedo desenchufar escuchando [a] Vivaldi (Núñez y Solís, 1994: 189-191).

El caso de Fátima Fernández (1949) es muy distinto en su trayecto. Ella sí se forma si no como periodista, si como licenciada en Ciencias y Técnicas de la Comunicación, en la Universidad Iberoamericana. Y su campo de experticia inicial se da por que trabaja en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Desde ahí desarrolla un análisis descriptivo de los medios mexicanos. Su intervención como primera presidenta de la Asociación de Investigadores de la Comunicación, Asociación Civil (AMIC), en la lectura del Informe de la Asociación, en las audiencias de la Cámara de Diputados, también le confiere cierto monto de capital simbólico y experiencia que la conducen a ser subsecretaria mexicana en Gobernación (Ministerio del Interior), actividad enmarcada de la normatividad de los medios masivos de comunicación. Experiencia trunca y un poco decepcionante para ella. Posteriormente, es directora de la televisión universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Lo que ofrece inicialmente como investigadora es el estudio a escala nacional de los *mass-media* y una descripción sistemática. Junto con otros investigadores mexicanos, quieren realizar un primer mapeo de las instituciones y del sector de las comunicaciones. Como consecuencia, se prevee de una base de datos muy importante para la toma de decisiones. En su tránsito como funcionaria gubernamental, las propuestas de reglamentación y de normas legales son apenas consideradas por los grupos de interés y de presión en el campo político mexicano y, como ella misma concede, no se puede hacer gran cosa para hacer respetar la normatividad por la cantidad de intereses creados, falta de un respeto por

un Estado de derecho y ausencia de posibilidades de sanción desde esa posición. Se cumple lo que Luis Ramiro Beltrán afirma en su entrevista: “Si no hay una fuerte postura en la estructura de poder, todo se queda en intenciones y buena voluntad pero sin consecuencias”. Esa expectativa en los dirigentes de los gobiernos, luego del aparente logro del *Informe Mac Bride. Un solo mundo, muchas voces*, cambiará hacia la búsqueda de otras instancias para la transformación. Como lo confirman, emerge la idea de *sociedad civil* y el papel activo del receptor y los públicos como ciudadanos.

La entrevista a Héctor Schmucler está realizada por Jerónimo Repoll en su primera parte y al final algunos fragmentos de la cinta pudieron ser rescatados del deterioro. De tal modo, tenemos una especie de futuro pasado: el Schmucler de 2014 y luego el Héctor “Toto” de 1991. Lo relevante de ese pasado es el acierto en el augurio: “La apoteosis de las distintas formas de medios [...] y que algunos creen que estaría por llegar el momento más brillante de la historia, produce una especie de paradoja que es que cuando estamos todos en contacto, estamos todos desconectados”. Así, revela que “estamos conectados, pero incomunicados” (Núñez y Solís, 1994: 226-227). Recoge la idea tanto de Pasquali como de la etimología de que no es lo mismo *información* que *comunicación*. Llegamos a una situación sin estar en comunión: “Se ha desvirtuado este sentido fuerte de la comunicación como parte constituyente del existir humano. Creo que estos mundos híper conectados no han creado para nada un bienestar en la vida” (Núñez y Solís, 1994: 228-229). Cree, a contrapelo del optimismo desengañado de los demás y del mismo Kaplún, que el hecho de que la comunicación esté ya en todos lados es una derrota vestida de victoria, pues no es la clase de comunicación por la que se había luchado, es la comunicación instrumental, la que es un medio del mercado. Sobre el NOMIC, Héctor Schmucler adelanta una postura más matizada y compleja:

Me parece que el NOMIC es una construcción imaginaria a la cual cada uno de nosotros con la mejor intención del mundo le hemos cargado de nuestros propios sentimientos, pero ¿qué es el NOMIC?, nunca se supo que es el NOMIC... mi preocupación es si este mimetismo no hizo de la información un elemento absolutamente instrumental... al igual que lo hacían los otros, aquellos a quienes nosotros criticamos... si en realidad no estábamos considerando el mismo uso instrumental y no dándole otro valor... qué sucedió entonces con las intenciones de redefinir el concepto de *noticia*, del valor de la información en la práctica misma de los agentes.

Al final, cansados, desencantados, optimistas de la voluntad y pesimistas de la inteligencia, los entrevistados –a pesar de todo– mantienen la esperanza de que todos sus exilios, sus cárceles, sus pérdidas y duelos no habrán sido en vano. Al momento de ser entrevistados, uno de ellos está en sus sesenta años, tres de ellos se encuen-

⁴ Según su recuerdo estaban Gabriel García Márquez, Juan Somavía que dirigía el ILET, Luis Ramiro Beltrán, Herbert Schiller y algunos más.

tran en sus tardíos 50 y otros tres están en sus cuarenta. No pueden sentirse sino satisfechos de haber logrado la instalación de varias organizaciones e instituciones que colonizaron ese terreno emergente de la Comunicación Social en América Latina.

La multiplicidad pululante

La democratización de los procesos de comunicación social con el factor transformador de los soportes y las articulaciones de los medios de información han desembocado en la pulverización y vascularización de los tejidos y nacionales de comunicación, impensable hasta hace pocos años. Esa vaporización es de tal magnitud que los individuos paradójicamente regresan a integrarse ahora en pequeñísimas comunidades de sentido compartido, alveolos con referentes comunes, exiguas comuniones, o cámaras de eco para compartir, sin fricciones ni referentes extraños o supuestos discutibles.

De tal modo que la globalización, la cuarta revolución en el nivel macroscópico, planetario se torna “globalización” en el nivel microsociedad. Como burbujas insertas en otras burbujas, la metáfora de la sociedad líquida deja de ser adecuada y puede decirse que nos encontramos en la sociedad espuma, que se deshace y rehace. Una sociedad de muchedumbre donde proliferan las insensateces al mismo tiempo que la compasión, la indignación y la crueldad.

Al final queda preguntarnos cómo extendemos o cómo podemos utilizar las categorías que impulsaron el NOMIC. Cómo ha cambiado la relación entre el Estado y el mercado. Cómo mantener separadas las figuras del consumidor y el ciudadano, que el neoliberalismo fusionó en todos los órdenes. O conciliar las políticas nacionales de comunicación con la democratización salvaje de las redes como una esfera donde todos estamos conectados pero nadie está a cargo: “cyberspace is a realm where we’re all connected but no one’s in charge”, tal y como se encuentra la consigna en Internet. Donde el derecho al reconocimiento a la notoriedad prevalecerá sobre el derecho a la igualdad y al respeto a la dignidad. En tiempos multitudinarios, sin memoria, pero en donde todo se guarda en *La nube*, la inquietud final se asemeja a la de Héctor Schmucler, propio del “Toto” que conozco: el aroma dulce de un optimismo trágico.

Referencias

- Breton, Philippe, (2000). *La utopía de la comunicación*. Claves Nueva Visión, Buenos Aires.
- Fuentes Navarro, Raúl, (2015). “Tensiones y desafíos en el campo de estudios de la comunicación” en *Estudios interdisciplinarios de comunicación*, Castellanos, Vicente (ed.), UAM-Cuajimalpa, pp. 13-32.
- , (2016). “Intertextos, trayectorias, fundaciones, relecturas”, en *Comunicación: Memorias de un campo. Entrevistas de Mario Kaplún a padres fundadores*, Solís, Beatriz (coord.), pp. 237-242.
- Fuentes, R.; Sánchez E. y Trejo, R., (2011). *Qué pasa con los estudios de los medios. Diálogo con las ciencias sociales en Iberoamérica*. Comunicación Social, Zamora.
- Jeff, J., (2014). *Geeks Bearing Gifts*, CUNY Press, Nueva York.
- Laclau, E., (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, FCE, Buenos Aires.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michelle, (1997). *Historias de las teorías de la comunicación*. Paidós Comunicación #91, Barcelona.
- Mattelart, Armand, (2005). *Diversidad cultural y mundialización*. Paidós Comunicación #168, Barcelona.
- Núñez, Luis y Solís, Beatriz, (1994). *Memorias. Comunicación: identidad e integración latinoamericana*. UIA, México.
- Pasquali, Antonio, (1994). “El comunicar y el reordenamiento del mundo”, en Núñez y Solís, UIA, México, pp. 55-63.
- Peters, Durham John, (2014). *Hablar al aire. Una historia de la idea de comunicación*. FCE, México.
- S/A, (2011). *Qué pasa con el estudio de los medios. Diálogo con las ciencias sociales en Iberoamérica*. Sánchez Ruiz, Enrique (coord.), Ed. Comunicación social, Zamora, España.
- S/A, (2015). *Estudios interdisciplinarios de comunicación*, Castellanos, Vicente (ed.), UAM-Cuajimalpa, México.
- S/A, (2016). *Comunicación: Memorias de un campo. Entrevistas de Mario Kaplún a padres fundadores*. CdMX, Tintable. Solís, Beatriz Coord.
- Zengotitia, Thomas de, (2005). *Mediated*, Bloomsbury, Nueva York.

Cómo citar este artículo:

Andión, Eduardo. “Desde la pulga y el elefante hasta las muchedumbres digitales y la insensatez. Mapa del futuro pasado”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-ocubre, pp. 87-95, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.