

EN FO CAR TE

*Ejercicios de Construcción de
Narrativas Mediáticas desde la
Investigación en Comunicación
Social*

ENFOCARTE:

Ejercicios de construcción de
Narrativas Mediáticas desde la
investigación en Comunicación
Social

Enfocarte : ejercicios de construcción de narrativas mediáticas desde la investigación en Comunicación Social / Jerónimo Rivera-Betancur, Edward Johnn Silva Giraldo, Alejandro Cuervo Bojacá...[y otros 15.] ; Compilador Verónica Martínez Guzmán. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios. UNIMINUTO, 2018.

ISBN: 978-958-763-313-9

132 p. il.

1. Comunicación 2. Medios de comunicación -- Investigaciones -- Colombia 3. Medios de comunicación -- Aspectos sociales 4. Cine colombiano -- Aspectos sociales 5. Pensamiento crítico -- Colombia 6. Violencia en los medios de comunicación -- Colombia i. Silva Giraldo, Edward Johnn ii. Cuervo Bojacá, Alejandro iii. Martínez Guzmán, Verónica iv. Alba Guerrero, Luis Fernando v. Mejía Arenas, Luz Dary vi. Jojoa Ramírez, Cindy Estefanía vii. Vega Moreno, Diana Rocío viii. Londoño Osorio, Andrea Carolina ix. López Gómez, Ana María x. Salazar Ríos, César Darío xi. Suarez Ramírez, Sara Liseth xii. Ariza Fonseca, Luisa Fernanda xiii. Barragán Urrea, Marcela xiv. Avendaño, Diego Fabián xv. Rincón, Omar xvi. Guzmán, Verónica Martínez (Compilador)

CDD: 302.23 E53e BRGH

Registro Catalogo UNIMINUTO No. 96144



Presidente Consejo de Fundadores

Padre Diego Jaramillo Cuartas, cjm

Rector General Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Padre Harold Castilla Devoz, cjm

Rector UNIMINUTO Virtual y a Distancia

Álvaro Campo Cabal

Vicerrectora General Académica

Marelen Castillo Torres

Directora General de Investigaciones

Amparo Vélez Ramírez

Directora General de Publicaciones

Rocío del Pilar Montoya Chacón

Vicerrectora Académica UNIMINUTO Virtual y a Distancia

Yeldy Milena Rodríguez

Decana Facultad de Ciencias Humanas y Sociales UNIMINUTO Virtual y a Distancia

Luz Edilma Rojas Guerra

Director de Investigación UNIMINUTO Virtual y a Distancia

Fernando Augusto Poveda Aguja

Compilador

Verónica Martínez Guzmán

Autores

Jerónimo Rivera-Betancur
Edward Johnn Silva Giraldo
Alejandro Cuervo Bojacá
Verónica Martínez Guzmán.
Luis Fernando Alba Guerrero
Luz Dary Mejía Arenas
Cindy Estefanía Jojoa Ramírez
Diana Rocío Vega Moreno
Andrea Carolina Londoño Osorio
Ana María López Gómez
César Darío Salazar Ríos
Sara Liseth Suarez Ramírez
Luisa Fernanda Ariza Fonseca
Marcela Barragán Urrea
Diego Fabián Avendaño
Omar Rincón

Editor

Alejandro Cuervo Bojacá

Corrección de estilo

Massiel Adriana Mossos

Diseño y diagramación

Fernando Alba Guerrero

Primera edición: diciembre 2018

Enfocarte. Ejercicios de construcción de narrativas mediáticas desde la investigación en Comunicación Social

ISBN: 978-958-763-313-9

Esta publicación es un derivado de la investigación: Enfocarte: la narrativa audiovisual como estrategia para el desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes de UVD Calle 80.

Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO. Esta obra está protegida por el Registro de Propiedad intelectual. Los conceptos expresados en la misma son responsabilidad de sus autores y no comprometen la opinión de UNIMINUTO. Se autoriza su reproducción parcial en cualquier medio, incluido electrónico, con la condición de ser citada clara y completamente la fuente, siempre y cuando las copias no sean usadas para fines comerciales.

Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO
Calle 81B No. 72B-70 piso 8, Bogotá, D. C.
Bogotá, D. C. Colombia

Esta publicación es un producto derivado del Proyecto de investigación *Enfocarte: la narrativa audiovisual como estrategia para el desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes de UVD Calle 80*, el cual abordó la narrativa audiovisual interdisciplinariamente desde la Comunicación Social, la Psicología y la Pedagogía, y fue realizado en conjunto por las Facultades de Ciencias Humanas y Sociales y de Educación de UNIMINUTO Virtual y a distancia y financiado a través de la VI Convocatoria para el desarrollo y fortalecimiento de los semilleros de investigación en UNIMINUTO, realizada por la Dirección General de Investigaciones de la Corporación Universitaria Minuto de Dios — UNIMINUTO.

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos.....	9
Introducción.....	11
PARTE 1:	
REFLEXIONES SOBRE NARRATIVAS MEDIÁTICAS	15
Violencia y cine colombiano: ¿una relación indisoluble?	
<i>Jerónimo Rivera-Betancur</i>	16
Lectura crítica de las narrativas de violencia	
<i>Edward Johnn Silva Giraldo</i>	28
Hacia una cultura del resumen: la transmisión en la hiperesfera	
<i>Alejandro Cuervo Bojacá</i>	43
La paz como relato mediático: las tácticas del no poder (o querer)	
<i>Omar Rincón</i>	51
PARTE 2:	
INVESTIGACIONES SOBRE NARRATIVAS MEDIÁTICAS	69
Narrativas audiovisuales y pensamiento crítico: personajes y reflexiones sobre el audiovisual colombiano	
<i>Verónica Martínez Guzmán</i>	70
Generación de nuevas estructuras narrativas discursivas enmarcadas en el campo de la comunicación alternativa	
<i>Andrea Carolina Londoño Osorio, Ana María López Gómez, Cesar Darío Salazar Ríos, Sara Liseth Suarez Ramírez y Luisa Fernanda Ariza Fonseca</i>	87
El documental interactivo como medio para la socialización de las expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué, Colombia	
<i>Marcela Barragán Urrea y Diego Fabián Avendaño</i>	94
La memoria fotográfica como documento de construcción de imaginarios culturales y sociales	
<i>Luis Fernando Alba Guerrero, Luz Dary Mejía Arenas, Cindy Estefanía Jojoa Ramírez y Diana Rocío Vega Moreno</i>	120



AGRADECIMIENTOS

A la Rectoría General, a la Vicerrectoría General y a la Dirección General de Investigaciones de UNIMINUTO, que, por medio de la VI Convocatoria para el desarrollo y fortalecimiento de los semilleros de investigación en UNIMINUTO, hicieron posible el proyecto de investigación *Enfocarte: la narrativa audiovisual como estrategia para el desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes de UVD Calle 80* que posibilita la reflexión frente a las narrativas mediáticas actuales y, por ende, esta publicación.

A la Rectoría, Vicerrectoría Académica y a la Dirección Administrativa y Financiera de UNIMINUTO Virtual y a Distancia que apoyan estas iniciativas académicas y que las hacen posible.

A la decana de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Luz Edilma Rojas Guerra, el director de investigación de UNIMINUTO Virtual y a Distancia, Fernando Poveda, al director del programa de Comunicación Social, Jhon Jairo Rodríguez, quienes apoyaron constantemente el proceso de creación y publicación del libro. Además, un agradecimiento especial a Rocío del Pilar Montoya, Directora del Centro Editorial UNIMINUTO, y a Karen Grisales por sus valiosos comentarios y apreciaciones que guiaron esta publicación; y, por supuesto, a todos los autores y las autoras que nos facilitan sus reflexiones e investigaciones y por las cuales se hace posible esta publicación.

INTRODUCCIÓN

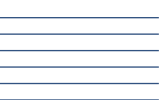
Esta publicación se constituye en una herramienta fundamental para la reflexión en comunicación en torno a la línea de “Industrias culturales, creatividad y arte audiovisual” que operacionaliza la triada: academia, institución y sociedad. Además, responde a la pregunta: ¿cómo las narrativas mediáticas se convierten en estrategia comunicacional para la formación de públicos en temas de actualidad, memoria histórica, identidad y subjetividades a nivel del país? Lo anterior, con el objetivo de visibilizar la convergencia de distintas miradas desde la disciplina, que incluye expertos, académicos y comunicadores sociales en formación, sobre el relato mediático, su lectura crítica y la generación de nuevos mundos posibles desde la construcción de imaginarios culturales y sociales consignados en estos. En consecuencia, esta publicación puede considerarse un epítome de ejercicios de investigación en comunicación y las narrativas mediáticas que propende por la generación de un uso y consumo crítico de los medios desde una perspectiva integradora.

Los textos que componen este compendio son resultado de la convocatoria a nivel nacional efectuada por el programa de Comunicación Social de la Sede Virtual y a Distancia de la Corporación Universitaria Minuto de Dios — UNIMINUTO (UVD), en el marco del proyecto de investigación *Enfocarte: la narrativa audiovisual como estrategia para el desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes de UVD Calle 80*; en dicha convocatoria, participaron los centros tutoriales del programa en Bogotá, Buga, Cali, Madrid, Ibagué, Barranquilla, Neiva, Pereira y Soacha; además del programa de Psicología de UVD y dos autores externos a la institución que pertenecen a las universidades de La Sabana y Los Andes de Bogotá. El tema de la convocatoria fue *Narrativas Mediáticas, Pensamiento Crítico y Conflicto Armado en Colombia*. Al cierre de la convocatoria se seleccionaron los mejores textos, los cuales fueron incluidos en este libro.

En vista de lo anterior, el libro está propuesto para abarcar dos tipos de acercamientos a las narrativas mediáticas actuales: una primera parte, sobre reflexiones en torno a las narrativas en la modalidad de ensayo y, una segunda parte, sobre investigaciones alrededor de dichas narrativas en forma de artículos científicos, para lograr entrever las discusiones que se están llevando a cabo en el campo de la comunicación.

La primera parte, *Reflexiones sobre narrativas mediáticas*, está compuesta por cuatro capítulos: el primero, *Violencia y cine colombiano: ¿una relación indisoluble?*, aborda el imaginario popular, dentro y fuera del país, que entronca a la violencia con las narrativas del cine colombiano y cómo dicha relación que parece casi indisoluble; el segundo, *Lectura crítica de las narrativas de violencia*, se centra en la discusión en las narrativas violentas convencionales en Colombia y la necesidad de promover el descubrimiento de capacidades de resiliencia en medio de la adversidad, así como generar relatos alternativos que favorezcan el agenciamiento personal, familiar y comunitario; el tercer capítulo, *Hacia una cultura del resumen: la transmisión en la hiperesfera*, hace una lectura mediológica de la transmisión de conocimiento en la actualidad debido a la aceleración de la experiencia y la continua necesidad de inmediatez que no posibilita una adquisición pausada y amplia del conocimiento, por lo que se ha privilegiado el resumen como la posibilidad de adquirirlo; y el cuarto capítulo de esta primera parte, *La paz como relato mediático: las tácticas del no poder (o querer)*, pretende entablar la discusión sobre cómo un relato coyuntural como la paz se ha tornado en un complejo mediático, desde el cual se instituyen las ideas hegemónicas y cómo dichas prácticas de los medios de comunicación y las plataformas de redes se han convertido en actores políticos determinantes para defender o atacar el *status quo*.

La segunda parte, *Investigaciones sobre narrativas mediáticas*, está igualmente compuesta por cuatro capítulos: el primero, *Narrativas audiovisuales y pensamiento crítico: personajes y reflexiones sobre el audiovisual colombiano*, abarca una serie de intervenciones con las cuales se pretende comprender el discurso audiovisual, desde el medio cinematográfico, como reflexión crítica sobre el ser, su existencia, su contexto y su visión de mundo; el segundo, *Generación de nuevas estructuras narrativas discursivas enmarcadas en el campo de la comunicación alternativa*, se propone explorar la comunicación alternativa como objeto de estudio para generar nuevas narrativas discursivas que cumplan la finalidad de una comunicación al servicio de la sociedad que desde escenarios no convencionales, lejos de los medios y discursos hegemónicos, posibilite la comunicación de necesidades e intereses propios de las comunidades; el tercero, *El documental interactivo como medio para la socialización de las expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué, Colombia*, reconoce la potencialidad del documental interactivo como un nuevo medio narrativo audiovisual que emana nuevas posibilidades al converger la narrativa audiovisual convencional y las posibilidades narrativas digitales para diseñar una propuesta de documental interactivo que contribuya a la apropiación cultural de las comunida-



des; finalmente, el libro cierra con el cuarto capítulo de esta parte, *La memoria fotográfica como documento de construcción de imaginarios culturales y sociales*, que abarca una visión tripartita que tiene como eje la fotografía, en la cual se establecen los imaginarios de las culturas y las sociedades, y las implicaciones como medio narrativo que en su instantaneidad guarda y construye los hechos y situaciones que han impactado la sociedad, la investigación aborda la reconstrucción histórica del municipio de Tocancipá, la creación de estereotipos dentro de la publicidad que han cosificado a la mujer y las huellas de la violencia que persisten en la arquitectura del municipio del Líbano, Tolima.

Esta composición del libro espera configurar una visión holística sobre la pregunta de la convocatoria: *¿cómo las narrativas mediáticas se convierten en estrategia comunicacional para la formación de públicos en temas de actualidad, memoria histórica, identidad y subjetividades a nivel del país?* Así como establecer conexiones entre las distintas posturas que se encuentran en el foco de las narrativas mediáticas actuales.

PARTE 1:

REFLEXIONES SOBRE
NARRATIVAS MEDIÁTICAS



VIOLENCIA Y CINE COLOMBIANO: ¿UNA RELACIÓN INDISOLUBLE?

Jerónimo Rivera-Betancur¹

jeronimo.rivera@unisabana.edu.co

1 Profesor investigador de la Universidad de la Sabana – Chía, Colombia.

Es común que cuando se hable del cine colombiano, una de las primeras palabras que aparezca en el imaginario popular sea “violencia”. Eso mismo pasa cuando mencionamos la palabra Colombia, dentro y fuera de nuestras fronteras. No podemos esconder la importancia e influencia que la violencia ha tenido en nuestra construcción como nación y, aunque nos duela, debemos aceptar que la violencia ha hecho parte también de nuestra identidad como colombianos. La violencia no llegó con el narcotráfico, ni con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, ni con las guerras civiles del siglo XIX, ni siquiera con la abrupta invasión de los españoles en nuestro territorio, la violencia ya hacía parte de nuestra historia precolombina y reconocer su existencia para representarla, constituye un buen paso en el proceso de exorcizar sus efectos.

La violencia ha sido también recurrente (para algunos incluso imperativa) como recurso narrativo en las películas hispanoamericanas. López (1989, p. 403) afirma al respecto que “si se pide una descripción del cine latinoamericano, podríamos anotar una de las frases sugestivas con las que los cineastas de la región han descrito sus propias prácticas: una antiestética del hambre, un cine de la pobreza, la cámara como revólver, un cine imperfecto, una antiestética de la basura”. Glauber Rocha, fundador y máximo ideólogo del Cinema Novo Brasileño, llegó a proponer que es el hambre lo que le da identidad e impulso al cine hispanoamericano, pues en esta región del mundo, el hambre no es síntoma de pobreza, sino la esencia de la sociedad: “sólo una cultura del hambre puede sobrepasar cualitativamente sus propias estructuras, debilitándolas o destruyéndolas. La manifestación cultural más noble del hambre es la violencia” (Rocha, 1983, p. 70).

Así como ha hecho presencia desde los inicios de nuestro país, es significativo que justamente la primera película colombiana haya girado en torno a la violencia y que, yendo aún más lejos, haya registrado imágenes reales de violencia. Se trata de *El drama del 15 de octubre*, filmado por los hermanos Di Doménico, una historia de realidad reconstruida que representa el asesinato del caudillo liberal y General de la guerra de los mil días, Rafael Uribe Uribe, ocurrido el año anterior en Bogotá. Lo interesante de esta primera producción, es que los realizadores pagaron a Galarza y Carvajal, verdaderos asesinos de Uribe Uribe, para que aparecieran en la película antes de ser ejecutados, reconstruyendo el homicidio. Esta decisión generó gran polémica en el país y llevó a que se prohibiera su exhibición en algunos teatros. La

película, además, incluye escenas reales del funeral del general y una reconstrucción de la cirugía con la que intentaron salvar su vida².

La violencia, de todas formas, no es lo único que nos define y abordarla como tema cinematográfico puede ser constructivo si se utiliza el enfoque adecuado. En este texto, espero describir el fenómeno de la violencia representada en el cine colombiano más allá de la simple exposición explícita de imágenes de agresión, para expresar que este fenómeno hace parte de nuestra vida cotidiana, incluso de formas que hemos aceptado hasta convertirlas en “naturales”³.

La mayoría de los espectadores colombianos ha visto pocas películas nacionales, pero esto no suele ser un impedimento para crearse un juicio personal sobre toda la cinematografía nacional. Esto no pasa solo en el cine; en la mayoría de las artes tendemos a pensar que lo extranjero es mejor y suele suceder que la ligereza y torpeza argumental de muchas películas de Hollywood se perdona más fácil que algún desliz de una película colombiana. No se trata, de todas formas, de “apoyar” al cine nacional, ni de verlo por lástima o compasión, pero sí se esperaría que la crítica que se haga a sus películas reconozca el esfuerzo y las dificultades para hacerlas y, sin condescendencia, se emita solo después de haberlas visto. El cine colombiano no es un género. En 2016 se presentaron 38 películas en las salas de cine del país y en 2017 la cifra aumentará. En un conjunto tan grande de historias, es normal que los temas, historias tratamientos, actores y paisajes cambien significativamente. Es imperativo que los colombianos empiecen a reconocer la variedad del cine que se hace en su país y que, si bien hay líneas narrativas y “fórmulas” (tanto para vender como para sorprender en festivales), se empiece a avanzar hacia la realización de películas que puedan conciliar calidad y gusto del público.

Ante la pregunta, ¿qué porcentaje de películas colombianas usan la violencia como uno de sus ingredientes fundamentales?, que he lanzado en textos y conferen-

-
- 2 Es curioso, igualmente, la gran afinidad entre esta película y la mexicana *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1918), que sigue los pasos de una banda criminal de la ciudad de México e incluye tomas reales de la ejecución de varios de sus miembros. En ambos casos se trata de la reconstrucción de crímenes de la vida real, con dosis de violencia y sin tomar posturas políticas o morales.
 - 3 La violencia se expresa, por ejemplo, a través de comentarios malintencionados, sarcasmo, chistes, matoneo y con relación al abuso sexual, va mucho más allá de la violación, como se verá más adelante.

cias, la respuesta suele estar entre el 60 y el 90 %. No pretendo que se acepte esta cifra como un dato científico, ni mucho menos, pero da cuenta de una tendencia generalizada de desconocimiento frente al cine nacional y de atribución de la violencia como componente fundamental de las películas. En la investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”⁴ se realizó un sondeo de las películas desde 1915 hasta 2009 y encontramos que el porcentaje de estas que giraba en torno a temáticas o narrativas violentas estaba alrededor del 19 % (en los últimos años es muy posible que esa cifra se mantenga o haya disminuido). Aunque la mayoría de las películas nacionales no tienen el tema de la violencia como eje principal, las preferidas por el público sí suelen tenerlo y para comprobarlo basta mirar el listado de las películas colombianas más taquilleras⁵.

El público colombiano afirma odiar las películas nacionales que abordan temáticas relacionadas con narcotráfico, prostitución, conflicto armado y similares, pero en el análisis de la aceptación de estos temas en la taquilla solo son superados por las comedias de estilo televisivo que cada vez se presentan con mayor frecuencia. En la televisión, este fenómeno es mucho más evidente y se ve materializado en las quejas de los espectadores en espacios como el defensor del televidente vs. La medición del *rating* que suele poner estos espacios en los primeros lugares.

La violencia suele agredir, pero también es cierto que muchas películas internacionales (principalmente de Hollywood) con índices mucho mayores de violencia, están entre las preferidas del público colombiano. Pocos espectadores se quejarían de la violencia en películas recientes como *Los indestructibles*, *John Wick*, *Django sin cadenas* o *Mad Max fury road*, pero muchos elevan su voz de protesta ante la violencia en películas como *La mujer del animal* de Víctor Gaviria o *Perro come perro* de Carlos Moreno que, miradas objetivamente, tienen mucha menos violencia explícita que las llamas películas “de acción”. ¿Qué es lo que ocurre entonces para que esto suceda? Desde mi punto de vista, tiene que ver con la condición de “proximidad” del espectador, un concepto que va más allá de lo geográfico y tiene que ver con aquellos temas o tratamientos que nos afectan por su cercanía. Al fin y al cabo, si “Rambo” mata vietnamitas por centenas en cada película no nos afecta, pero si fueran colom-

4 Realizada en la Universidad de La Sabana entre 2007 y 2009. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz.

5 Con esta afirmación, no obstante, no pretendo criticar la presencia de temáticas violentas en el cine colombiano, como se verá más adelante.

bianos, la cancillería expediría una nota de protesta y habría infinidad de grupos de colombianos en Facebook pidiendo el retiro de la película de las salas.

Por otra parte, las películas que abordan las temáticas relacionadas con la violencia no necesitan hacer uso de recursos explícitos para contar estas historias. Echeverri sugiere la aparición de un nuevo género al que denomina “realismo metafórico” y que elige como recurso narrativo enmarcar los grandes temas en situaciones y personajes particulares, contados de forma simple y cercana a la cotidianidad. Estas películas, “evitan utilizar imágenes violentas directamente, como hacen algunas de sus contemporáneas latinoamericanas, europeas, asiáticas o estadounidenses, ni tampoco, como hacen otras, se enfocan en situaciones que eluden por completo la dura realidad contextual en la que se sitúan los personajes. Buscan, más bien, un difícil punto de equilibrio, que permita desarrollar un relato sencillo acerca de personajes cotidianos, ordinarios, pero de paso contar la situación del país –el conflicto social y las violencias– mediante analogías y metáforas” (Echeverri, 2015, p. 187).

¿Hay una forma correcta de abordar la violencia? La pregunta es clara pero la respuesta puede ser compleja y suscitar controversias. La ficción es mucho más que un espejo de la realidad y quienes la proponen (los realizadores, pues es el espectador quien la construye) son responsables del sentido que de ella se infiere. La estética no debe reñir con la ética y por esto el cine, a pesar de tratarse de una representación y no de la realidad, tiene una responsabilidad social y no debería esquivarla.

En su análisis sobre los valores en el cine colombiano, Ceballos afirma que en estas narraciones suele primar un comportamiento individual según el cual “el fin justifica los medios” (2011, p. 37). De acuerdo con los resultados de su investigación, el cine colombiano refleja situaciones de violencia que muestran una sociedad compuesta por “grupos sociales diversos y contradictorios, con valores que pretenden imponer aún a costa de la vida de otros y que impiden que las personas puedan realizarse como seres humanos dignos” (2011, p. 37).

Temáticas recurrentes en el cine colombiano señalado como violento

El país ha atravesado múltiples momentos violentos a lo largo de la historia, tanto así que suena gracioso que a todo un período (entre el bogotazo y el frente

nacional) se le denomine de “la violencia”, cuando en distintos momentos históricos (desde la “conquista”, pasando por la “patria boba” hasta el narcoterrorismo) y protagonizada por distintos agentes (fuerzas insurgentes, carteles del narcotráfico y fuerzas del Estado) la violencia ha estado presente en Colombia.

Sin duda, los temas que emergen con mayor fuerza en las películas de la filmografía colombiana son el conflicto armado y el narcotráfico. Aunque no sea tan representativo, es importante también examinar el tema de la violencia sexual, que también hace presencia en nuestras pantallas. Aquí hago una breve referencia a cada uno de ellos.

Conflicto armado colombiano

Los historiadores suelen situar los orígenes de este conflicto hacia 1945 con la creación de las primeras guerrillas liberales. La confrontación, que inicialmente se dio entre autodefensas campesinas y Estado, se transformó luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en una guerra entre guerrillas liberales y grupos paramilitares conservadores que dejó gran cantidad de muertos y atrocidades innumerales de parte y parte. Después de la firma del Frente Nacional, algunas guerrillas se desmovilizaron y muchos de sus líderes fueron asesinados.

Desde 1964 con la fundación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) se inaugura un nuevo capítulo en el conflicto armado colombiano con la creación de varios grupos subversivos y, posteriormente, grupos paramilitares apoyados en muchos casos (en logística, entrenamiento y armamento) por militares en ejercicio. El tema del conflicto armado, de tanta trascendencia para los colombianos, no había sido muy abordado por el cine nacional hasta la primera década del siglo XXI. La investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano” (Rivera-Betancur y Ruiz-Moreno, 2010), anteriormente mencionada, arrojó, entre otras, las siguientes conclusiones:

- Se trata de un grupo de películas fundamentalmente estructuradas por medio de golpes de efecto (acción y reacción). Con una narrativa tradicional: poco montaje, planos abiertos, planos y contraplanos de reacción.

- En la mayoría de las mismas influye la postura política de su realizador, pero son poco comprometidas con el tema y sin una clara postura ideológica (salvo excepciones) ni siquiera a favor de la institucionalidad (que suele quedar mal parada). Los realizadores suelen ser también pesimistas frente a soluciones al conflicto y muestran la realidad de forma fragmentada.
- Se usa con frecuencia una estructura circular, como forma de justificar el comportamiento de personajes como causa de la violencia que han padecido: de víctimas pasan a victimarios. Su condición de combatiente no se explicita en raíces ideológicas y algunas veces se omite su filiación armada.
- El proceso de urbanización del país se ve, igualmente, reflejado en el tratamiento de espacios de las películas de la muestra que pasan de ser totalmente rurales en los sesenta a ser predominantemente mixtas (desarraigo del desplazamiento).

Es importante aclarar que estas conclusiones son el retrato de un momento concreto del país y que algunas no tienen la misma vigencia hoy, 10 años después, cuando el proceso de desmovilización de las FARC ha abierto un nuevo panorama y muchos cineastas se han animado a contar historias enmarcadas en el conflicto armado con mayor honestidad, profundidad y transparencia.

Narcotráfico

El otro gran tema que surge con fuerza es el del narcotráfico y lo que lo rodea. Además de los temas e historias, emerge la estética y los valores del narcotráfico (al igual que ocurrió en la realidad nacional después de los años 80). La estética y narrativa del narco es atractiva y sus personajes suelen ser tan interesantes y cautivadores, que la discusión sobre la ética y los valores sociales suele quedar relegada a un segundo plano. En la práctica, los espectadores terminan valorando y envidiando en la ficción algunas características que quizás rechacen⁶ en la vida real. En el cine, de todas formas, el tema suele confundirse con la temática y si bien la temática del narcotráfico se hace presente en películas o series de televisión tan diferentes como

6 Esto también podría ser una manifestación de doble moral, porque es claro que muchos colombianos directa o indirectamente están de acuerdo con ciertas conductas ilegales desde pequeños actos de corrupción hasta la obtención de dinero fácil por medio del delito.

Manos sucias, El cartel de los sapos, El capo, Sumas y restas, Escobar el patrón del mal, El rey, Las muñecas de la mafia o Narcos, el tema puede ser muy diferente.

El tratamiento de las historias se relaciona mucho con el tema y es allí en donde debe ponerse el mayor énfasis. Si bien los ejemplos anteriormente mencionados abordan la temática del narcotráfico en distintos momentos y procesos, sus temas pueden no relacionarse tanto. Mientras en *El capo* se describe la vida épica y ficcional de un jefe narcotraficante colombiano⁷, mostrándolo como un hombre atractivo, inteligente y osado que siempre se sale con la suya y en *Narcos* se pone en escena una representación de Pablo Escobar como enemigo de los colombianos y de los agentes de la DEA que emergen como los grandes protagonistas; en *Escobar: el patrón del mal*, se elabora un retrato cuidadoso y bien investigado del personaje histórico para tratar de ser fiel a los hechos y contar la historia desde el punto de vista de las víctimas.

Así las cosas, aparecen otros temas que pueden ser interesantes desde la narrativa y que hacen parte de las películas que hemos puesto como ejemplo:

- *Manos sucias*: el dinero del narcotráfico corrompe.
- *El cartel de los sapos*: en el crimen no hay lealtad.
- *Sumas y restas*: la ambición desmedida puede llevar a tomar las peores decisiones.

El problema, en resumen, no es abordar el fenómeno del narcotráfico solo desde la ficción, es hacerlo con profundidad y seriedad y procurando evitar la tentación de exaltar su atractiva estética como modelo de vida.

Violencia sexual

Finalmente, es importante hacer referencia al tema de la violencia sexual que aparece en nuestra cinematografía también como reflejo de esta problemática social. Aunque usualmente asociamos este tipo de violencia con la violación, el término es bastante más amplio e incluye conductas que a veces pueden pasar casi inadvertidas. La RAE define la violencia sexual como aquella que se manifiesta con agresiones

⁷ Sospechosamente llamado Pedro Pablo León Jaramillo y con varias coincidencias con el personaje de Pablo Escobar.

a través de la fuerza física, psíquica o moral, rebajando a una persona a condiciones de inferioridad, para implantar una conducta sexual en contra de su voluntad. Este es un acto cuyo objetivo es someter el cuerpo y la voluntad de la víctima.

Esta violencia se manifiesta de distintas maneras, entre las que se encuentran: estupro (abuso sexual de un menor, valiéndose de la confianza que este le tiene); prostitución forzada (explotación del cuerpo de otra persona para que el explotador obtenga dinero); raptó (detención obligada de la persona para tener relaciones sexuales con ella); hostigamiento sexual (se da en casos en donde el jefe valiéndose de su posición, le hace proposiciones a un subordinado para que tenga sexo con él o ella, y si este se niega, puede que se produzca un perjuicio) y violación (acceso sexual violento y sin consentimiento).

Así las cosas, el corpus de las películas colombianas que abordan el tema de la violencia no se limita a aquellas que muestran o insinúan escenas de violación. El papel de la mujer y de los niños en la sociedad, y el cine es una clara representación, suele ser de sometimiento e indefensión. La agresión que muchos espectadores sintieron al ver *La mujer del animal*⁸ está lejos de la que se siente en otras películas internacionales similares y aquí vuelve a ser importante el concepto de proximidad. La película colombiana nos presenta una realidad muy cercana que no queremos ver y que nos incomoda.

Además de películas en donde la mujer se victimiza (y otras en donde pasa de víctima a victimaria como *Rosario Tijeras*), es importante considerar que en algunas de las comedias más exitosas del cine nacional también se hace presente la violencia sexual. Para ilustrar lo anterior, un par de ejemplos:

- En los pósteres y tráileres de películas como *Infraganti*, *El jefe*, *Esto huele mal*, *Mi gente linda, mi gente bella* y *Uno al año no hace daño*, se usan mujeres voluptuosas con poca ropa como estrategia para promover la película y sexualizarlas⁹.

8 En la prensa se comentó que muchos espectadores decidieron abandonar las salas al no soportar los niveles de violencia de la película.

9 Llama la atención, por ejemplo, el tráiler de *Uno al año no hace daño 2*, en donde uno de los personajes femeninos es acosado sexualmente por los hombres e insultado y criticado por las mujeres.

- La posición del hombre como sujeto deseante y la mujer como objeto de deseo aparece recurrentemente en películas de todos los géneros, desde las ya mencionadas con temática del narcotráfico hasta las comedias. Se destacan las historias de películas como *Las muñecas de la mafia* (el nombre ya es suficientemente claro); *Sin tetas no hay paraíso* (un nombre muy explícito para una premisa que apunta a que solo fabricándose un buen cuerpo se accede al paraíso del dinero); y *El jefe* (desde el póster y el tráiler se insinúa el acoso sexual de un jefe hacia su voluptuosa empleada).

Conclusiones

Es claro, por lo tanto, que el cine colombiano de los últimos años es diverso y prolífico. Gran cantidad de autores, tendencias y géneros aparecen con fuerza en las narraciones nacionales, apuntando al favor de la taquilla o el reconocimiento de los festivales de cine y la crítica. Sin embargo, se pone en evidencia el gran desconocimiento que existe en un amplio sector del público sobre estas narraciones. Este desconocimiento, y su efecto colateral de distanciamiento, está alimentado no solamente por la ignorancia sobre las películas realizadas y exhibidas, sino también por la distancia entre las historias que los realizadores quieren contar y las que el público está acostumbrado a ver (generalmente, procedentes de Hollywood), así como por las pobres estrategias de difusión y promoción, las dificultades en la distribución y el poco interés de los exhibidores.

Es lógico, por tanto, que el cine colombiano sigue asociándose a la violencia en exclusiva y, peor aún, a un tratamiento efectista de la misma, lo que se antoja injusto a la luz de la evolución de las narrativas sobre este tema que se han materializado en las películas de las últimas décadas.

El creciente número de películas estrenadas en los últimos años se reduce a unos pocos títulos que se hacen relevantes por ganar o estar nominados a premios importantes (Oscar, Palma de Oro, Oso y Goya, entre otros) o por hacer una buena recaudación en la taquilla. De allí que el público, la crítica y los investigadores terminemos eligiendo un grupo histórico de películas para constituir lo que Zuluaga (2013) denomina como el canon del cine colombiano.

El cine colombiano no es uno solo; no es un género ni es inmutable; no ha llegado a su plena madurez, pero tampoco está en pañales¹⁰. Es responsabilidad de cinéfilos y formadores de público ayudar a que los espectadores nacionales dejen atrás los prejuicios y se den la oportunidad para explorarlo más allá de la violencia.

Referencias

- Albano, S. (2008). *Modelos del mundo moderno: Hacia un consenso de imágenes el cine de Latinoamérica en Latinoamérica*. 47(2) pp. 137-161.
- Cardona, J (2012). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Revista Nexus*, 11(1), pp. 132-142.
- Ceballos, G (2011). Valores, disvalores o antivalores del cine colombiano. Estudios de caso en *Revista Científica de Okham* vol. 1 # 9, ps. 25-44.
- Echeverri, A (2015). La estética de la marginalidad: un nuevo realismo en el cine colombiano en Sedeño Valdellós. En A., Matute Villaseñor, P, y Ruiz Muñoz, M. J. (2015). *Panorama del cine iberoamericano en un contexto global* (Dykinson). Madrid.
- Goldman, I. (1997). *Recent Colombian Cinema: Public Histories and Private Stories en Framing Latin American Cinema*. Minneapolis: University of Minnessota.
- López, A. (1989). At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and The New Latin American Cinema. J. Burton (Ed.). (1989). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 403-432.
- López Carmona, A. (2016). *Cine colombiano para otros tiempos en Cinemateca Distrital transformando miradas 2012-2015*. Colección catálogos razonados. Bogotá: Idartes.

10 He usado anteriormente el término "cine adolescente para referirme al cine colombiano, como puede verse en mi artículo ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? (Rivera, 2014).

- Muñoz Fernández, R. (2004). *Secuencias axiológicas del cine colombiano en Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 25(91), pp. 181-188.
- Restrepo, I. (2015). Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el frente nacional. *Cuadernos de cine colombiano nueva etapa: cine y política*, (23). Bogotá: Idartes.
- Rivera, J. (2007). Personajes con sello colombiano en *Anagramas*, vol. 6 # 11, ps. 93-115
- _____. (2014). *¿Va el cine colombiano hacia su madurez?*, 13(25), pp. 127-144. Colombia: Anagrama.
- Rivera, J y Ruiz, S (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano.
- Revista Latina de Comunicación Social*, (65), pp. 503-515. Rocha, G. (1983). The esthetics of hunger en Chanan, M (Ed.) (1983). *Twenty-five Years of Latin American Cinema*. Londres: BFI and Channel.
- Ruiz, S. (2006). Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. *Palabra Clave*, 9(1), pp. 111-142.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.
- Zuluaga, P (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes.

LECTURA CRÍTICA DE LAS NARRATIVAS DE VIOLENCIA

Edward Johnn Silva Giraldo

esilvagiral@UNIMINUTO.edu.co



El proyecto educativo UNIMINUTO brinda educación de calidad al alcance de todos y aporta al desarrollo humano y social a través de la formación de profesionales éticos y competentes para construir un país justo, reconciliado y en paz (UNIMINUTO, 2014). El Informe Mundial sobre las Ciencias Sociales (UNESCO, 2016) refiere que la educación aún se aleja de las posibilidades de muchas regiones que presentan situaciones de desigualdad económica, social, cultural y territorial, debido a la división entre núcleos centrales y periferias, zonas urbanas y rurales, y entre regiones con mayor o menor diversidad de recursos. Asimismo, la agenda 2030 para el desarrollo sostenible, señala que la educación es la clave del desarrollo social, pues dota a las personas de conocimientos, competencias y valores (CEPAL, 2016).

UNIMINUTO en coherencia con su misión, enfocada en la transformación social, acoge el enfoque praxeológico, que le permite vehicular las apuestas institucionales de promover el respeto y la valoración del ser humano, el reconocimiento de la singularidad de cada persona, la aceptación de la diferencia y la construcción del sentido comunitario en el marco la dignidad y los derechos, para favorecer las condiciones de vida más humanas. El enfoque praxeológico es un proceso interactivo de socialización y liberación que surge de la reflexión durante la acción, la reflexión sobre la acción y el conocimiento en acción, donde se reconoce el potencial de las personas para aportar a la transformación de las comunidades (Juliao, 2011).

Las comunidades de aprendizaje se tejen a partir de la interacción colaborativa y la configuración de una red de ayuda mutua, flexible y contextualizada (Medina, 2009), que requiere de la gestión de las relaciones nutricias que se acompañan del reconocimiento, la valoración y el estímulo para actuar de manera corresponsable como agentes de cambio social (Linares, 2012).

Desde la perspectiva generativa se contribuye a la gestión conjunta del conocimiento en comunidades de aprendizaje, entendiendo el diálogo no como una función para la transmisión de información, sino como un proceso de construcción relacional de significados y acciones entre personas, que generan conversaciones facilitadoras y potenciadoras del cambio, que favorecen los procesos de intercambio de voces y las pautas que conectan (Schnitman, 2015). Se recurre, así, a modelos más recursivos y circulares, con énfasis en las fortalezas y menos atención al déficit, con el propósito de facilitar los diálogos apreciativos, las relaciones colaborativas, las narrativas de empoderamiento y las redes de apoyo que otorgan poder a la per-

sona sobre el “problema” y se redefinen categorías empobrecedoras que se instalan como relato saturado en la vida de las personas (White y Epston, 1993).

Promover el descubrimiento de capacidades de resiliencia en medio de la adversidad y generar relatos alternativos que favorecen el agenciamiento personal, familiar y comunitario, es la base del fundamento teórico de las narrativas, que busca separar el problema de la identidad de las personas y desafiar “verdades” dominantes que legitiman la violencia de género y las diferentes modalidades de maltrato que se presenta en clave de discurso hegemónico. La cultura patriarcal se expresa en términos de relaciones de pertenencia o propiedad, donde los hombres y las mujeres en el sistema patriarcal no son más que seres fragmentados por el lenguaje y sus categorías (Arango, 2010).

El actual escenario de posacuerdo que se está configurando en Colombia invita a los diferentes actores sociales a generar diálogos creativos y prácticas colaborativas que consisten en construir conjuntamente sentidos, significados y maneras de entender los procesos de interacción. Los autores Anderson, White y Epston (citados por Silva, 2012), se interesan en rescatar relatos que surgen de la experiencia vital y los discursos culturales disponibles, para construir narrativas alternativas que fomenten el agenciamiento personal y la externalización del problema de la persona. En palabras de Foucault (citado por Hendeiz, 2017), el propósito es identificar los saberes locales, las costumbres y las cosmovisiones para presentar alternativas a los relatos institucionalizados que se establecen como verdad de los hechos.

Por tanto, ante el panorama expuesto surge la siguiente pregunta: ¿cómo potenciar el pensamiento crítico en los estudiantes de UNIMINUTO UVD, a partir de la lectura crítica de narrativas de violencia que se legitiman en la cotidianidad?

Los diálogos creativos y las prácticas de liberación entre estudiantes y docentes, permiten redefinir la relación en el proceso educativo, pues el docente no es un dador de información, sino constructor de conocimiento conjunto. Esto implica transformar prácticas convencionales de enseñanza, pues la educación no puede reproducir modelos capitalistas parecidos a la transacción bancaria, en el que se prioriza la acumulación y el consumo; ya que dicha pauta mantiene la percepción del profesor sobre el estudiante como un sujeto que debe memorizar de manera mecánica los contenidos. Esta pauta centrada en la transacción, transmite un mensaje directo “el profesor es el experto, el estudiante es el ignorante”. En palabras de Freire

(2005), este modelo de opresión modifica las mentalidades de los educandos, pero no transformar sus realidades.

La educación como práctica de la libertad requiere la reflexión crítica sobre aquellos procesos que conducen a la repetición y a la creación. En este sentido, es necesario cuestionar aquellas posiciones fundamentalistas que pretenden colonizar, domesticar e imponer la verdad absoluta que atribuye el saber a un dueño o un propietario, quien además se encarga de distribuirlo y repartirlo de modo paternalista desde un discurso que justifica su lugar como interventor de soluciones.

Los docentes como depositarios de confianza facilitan conexiones para construir con los estudiantes redes de relaciones sobre la base de objetivos comunes de participación colectiva (Camacho, Silva, Moreno, 2016). Según Marta (2007) la participación no es instrumental, pues no es posible alcanzar un objetivo decidido antes, sin la comunidad presente, de lo que se trata es de involucrar a los estudiantes, los docentes y las comunidades en la construcción de relaciones que promueven la cultura de paz. La participación basada en la crítica de Habermas (citado por Guerra, 2017, pág. 155), no puede conducir a los siguientes modos de participación: plena (se comparte el poder real e individualmente); parcial (se puede influir en las decisiones, pero no tomarlas directamente) y seudoparticipación (las cuestiones en las que se participa ya han sido decididas previamente). También se deben cuestionar las premisas acerca de la verdad que afirman que la verdad es: “lo dice la autoridad”, “lo que dice la mayoría”, o “lo que yo digo”.

Promoción del trabajo en red y cultura de paz

Después de la segunda guerra mundial y a lo largo de la historia de posguerra surgieron categorías como participación, progreso, planificación, propiedad y desarrollo. El concepto de desarrollo adquiere significado a partir de las relaciones intervencionistas que se establecieron entre el norte con el calificativo de países desarrollados y otros países considerados como subdesarrollados y denominados del tercer mundo. Aquellos países de las “superpotencias”, empezaron a brindar ayudas para el desarrollo y la modernización con un propósito colonialista y sustentado desde el mito del progreso, que contribuyó a pronunciar la brecha, la polarización social y la división entre ricos y pobres. El nivel de vida se fue determinando por el consumo y se explicó el desarrollo en la lógica de las relaciones utilitaristas.

La modernización plantea una propuesta determinista basada en la imitación de un sistema económico y político que sobrevalora la visión extranjera de progreso, avance y desarrollo, el cual minimiza los saberes locales, ancestrales y populares. Esta visión alienante, jerárquica y vertical, explica la comunicación de manera lineal de arriba hacia abajo, en donde hay emisores que transmiten una verdad y receptores que reciben de forma pasiva una información (Servaes, 2000).

Sin embargo surgen alternativas de desarrollo y de pensamiento que superan la visión totalitarista de lo global sobre lo local y lo externo sobre lo interno, que permiten trascender la discusión entre los países desarrollados y los subdesarrollados, donde lo local no se concibe independiente de lo global, ya que una interpretación lineal y mecánica del desarrollo sólo aportaría una mirada reduccionista, de separación y de dominio sobre las comunidades, y en cambio se redefine la idea de independencia y dependencia por interdependencia.

Desde la perspectiva emergente del desarrollo se reconocen conjuntamente los recursos locales y los externos, pero no como resultado de un diseño centralista, sino de una configuración organizativa e institucional descentralizada. El posdesarrollo ha significado una forma de liberación de los discursos modernos, en el que el desarrollo promovido por el discurso occidental y regido por el colonialismo quería marcar la pauta como modelo a seguir en el marco de lo nuevo, la racionalidad y el orden, pero en desacuerdo con el discurso ideal de desarrollo, se deconstruye el desarrollo como idea centralizada (Escobar, 2007). La postura intervencionista de los países “desarrollados” sobre los países “subdesarrollados” en lógica del capitalismo, prioriza el desarrollo en términos económicos por encima de la riqueza cultural, humana y ambiental.

El proceso de liberación implica superar lógicas enmarcadas en la violencia que justifica eliminar al contrario o al enemigo. Los movimientos sociales que asumen el reto de crear comunidades horizontales, democráticas y participativas, desafían el mito hobbesiano que conduce a una concepción individualista que expresa, que para defender la vida se debe competir contra los otros, naturalizando los mandatos de la competitividad como únicas formas de integración social y a su vez dobles discursos que indican por el lado del contenido “hagamos la paz” y por el lado de la relación “hagamos la guerra”. Estos modos de pensar y actuar centrados en quién gana y quién pierde, se reproducen cuando se prioriza el tener sobre el ser, basados en los principios capitalistas (Martínez, 2012).

La dominación y la concentración de la riqueza, ha traspasado los límites de la defensa por la vida, al punto que se han privilegiado los intereses económicos sobre el cuidado de la vida y el medio ambiente, y este énfasis se ha trasladado a los imaginarios colectivos que se construyen acerca del progreso, que dicta “si tienes más eres mejor que el otro”, tal mensaje de competencia desenfrenada, concibe al otro como peligro, amenaza y enemigo (Elizalde, 2005), por consiguiente es necesario estar atentos para percatarse de las paradojas que invitan a hablar de paz con actuaciones violentas, ya que el papel de las resistencias ciudadanas es el de convertirse en una fuerza movilizadora no violenta que renuncia a la pretensión de vencer a sus opositores y decide configurar nuevas consignas a favor de la vida, la convivencia y el amor; quiere decir, que se reconocen las posibilidades del cambio desde los procesos micro políticos del empoderamiento comunitario y las potencialidades del ser (Useche, O. 2016).

La intencionalidad es poder despertar la conciencia crítica en los estudiantes, docentes y todos los ciudadanos para aprender a leer los imaginarios culturales que legitiman prácticas violentas como formas naturales y heredadas de relación. De igual manera, los dobles discursos que justifican acciones de guerra, no se pueden convertir en un pretexto del actuar de la violencia, ya que estas paradojas producen el efecto de plantear soluciones haciendo perdurar los problemas (Watzlawick, Ceberio, 2008). La conservación de nichos basados en la amenaza y el miedo para gestionar el orden y la autoridad confunden a la ciudadanía, porque se plantea la paz con códigos sociolingüístico dualistas alrededor de las preguntas ¿quién es enemigo? y ¿quién es amigo? (Martínez, 2012). Según Waldmann (1997), existe una amplia tolerancia al uso de la fuerza física para resolver problemas sociales, basados en estereotipos mentales que estimulan la agresión. Por ejemplo, cuando se expresa que se debe poner orden utilizando la fuerza y mano dura, o que para velar por la seguridad de las personas, es importante destinar mayor presupuesto a las armas (Silva, 2016).

Es necesario acabar la guerra, pero también es importante deslegitimar la violencia estructural, cultural, psicológica y física, que pone en juego la dignidad, los derechos humanos y la democracia. Según Johan Galtung (2003), la contraposición a la paz no es la guerra sino la violencia, los tipos de violencia estructural y cultural se anclan a modelos de pensamiento que validan la desigualdad, la dominación y por ende la violencia psicológica y física. El manifiesto de Sevilla sobre la violencia, refiere que la paz es posible, pues la guerra es una invención social evitable, no es

una fatalidad biológica, por tanto, es incorrecto decir que los seres humanos somos violentos por naturaleza. Así como se ha inventado la guerra, se puede inventar y preparar el terreno para construir la paz, el primer paso consiste en rebatir modelos de pensamiento que conducen a la agresión, discriminación y exclusión, que se argumentan desde teorías que explican la violencia a partir de causas naturales, hereditarias y filogenéticas.

El reconocido experto internacional en construcción de paz John Paul Lederach (2000), señala la importancia de promover un cambio social constructivo que permita redefinir prácticas sustentadas en el temor y la recriminación mutua, por la gestión del amor, el respeto mutuo, el compromiso proactivo y los ciclos de dignidad relacional. Cuando se generan patrones de relación alrededor de la vida, el respeto y la solidaridad; se superan lógicas basadas en la competencia, la estigmatización y la eliminación del otro. Es primordial un cambio de mirada para afrontar la coyuntura actual de polarización y rivalidad por la que atraviesa el país, por este motivo es importante promover la construcción de redes solidarias, a través de perspectivas que orienten el trabajo comunitario.

La paz se consigue a través de acciones coordinadas entre las instituciones gubernamentales, privadas, organizaciones sociales y las comunidades, que mediante la cogestión favorecen la inclusión de acciones desde arriba, desde afuera, desde adentro y desde abajo. Según Soforcada, y Castellá (2008), las realidades se construyen y en ella se integran redes de relaciones interdependientes y multidimensionales entre los seres vivos, el medio ambiente y el mundo en general, que conectan entre sí a la persona, la familia, las instituciones educativas, las organizaciones, el barrio, los amigos, los equipos interdisciplinarios, las políticas públicas, la cultura e ideología, el sistema político y económico. Este mapa de ruta se orienta a partir de la premisa participativa, colaborativa y de redes para trabajar con la comunidad en la promoción del bienestar y las capacidades. Cuando los padres se transmiten reconocimiento y valoración por acciones que corresponden a su función parental, los hijos ingresan a un sistema de colaboración mutua y estos se benefician al recibir atención, comprensión, cariño y acompañamiento en la toma de decisiones (Silva y Valderrama, 2015).

Generar un tejido protector de los sistemas involucrados facilitar la creación de alternativas en la resolución de problemas y la satisfacción de necesidades. Al respecto Sluzki (2009) explica que la red protectora que brinda apoyo a los niños,

niñas, adolescentes, mujeres y la población vulnerable, es aquella que cumple las siguientes funciones:

- **Compañía social:** hace alusión al grupo pequeño que cuida, comparte y dedica tiempo valioso para el desarrollo de actividades conjuntas.
- **Apoyo emocional:** se refiere al rol de escucha y comprensión que asume un pequeño grupo para intercambiar emociones positivas; acompañadas de estímulo y apoyo.
- **Guía cognitiva:** se entiende como una función orientadora que brinda modelos de relación y conocimientos para la vida.
- **Regulación social:** tiene como objetivo el reconocimiento de las normas, los límites, las responsabilidades y la resolución positiva de los conflictos.
- **Ayuda material y de servicios:** se relaciona con la gestión pertinente, oportuna y necesaria para acceder a beneficios materiales y servicios sociales, sin entrar en una pauta asistencialista y dependiente.
- **Acceso a nuevos contactos:** busca favorecer la conexión con otras personas, para construir posibilidades de acción.

En el caso concreto de la situación del desplazamiento que afecta a muchas personas en el país, debido a las pérdidas materiales, afectivas, de pertenencia, los cambios geográficos, de roles, ocupacionales y de estilos de vida, se interfiere de manera negativa en la identidad personal y colectiva construida con la familia y la comunidad. Por lo anterior, es necesario reformular la orientación individualista que señala, califica y excluye, por una perspectiva comunitaria que reconoce las capacidades y favorece la recuperación de la dignidad de todas las personas, permitiendo pasar de una narrativa de víctima a una narrativa de agenciamiento (Bello, 2010).

La perspectiva en red trasciende de la fragmentada percepción del trabajo por separado de *quién diseña, quién financia, quién ejecuta*, pues no es posible desarrollar proyectos como islas desconectadas. La comunidad no es la población objeto que asiste a actividades para ser investigada por expertos aislados y portadores de soluciones con acciones unilaterales, sino que son sujetos actores capaces de incidir

en los programas que van dirigidos hacia ellos mismos. El empoderamiento, para Bramanti (2007), es el derecho del usuario a ser ciudadano bajo todos los aspectos y, por ello, poder decidir libremente su propia vida y poder participar en la toma de decisiones colectivas, por esto, cualquier proceso de intervención, si se quiere que sea eficaz, debe devolver capacidad y competencia a la gente, a fin de que pueda utilizar, lo mejor posible, los recursos que ella misma tiene para modificar las condiciones que crean sus situaciones críticas (Milanese, Merlo y Machín, 2000, p. 93).

El profesor Adalberto de Paula Barreto (citado por Grandesso, 2015), enfatiza en una filosofía de trabajo, que rompe con el pensamiento asistencialista, que percibe a la comunidad como un objeto de ayuda y necesitada de intervención externa. Su objetivo se orienta a promover un modelo que nutra la interdependencia, donde se aprende a creer en el potencial de todas las personas para posibilitar propuestas que surjan de la propia comunidad y así poder redefinir la dicotomía que se presenta entre el saber científico y el saber popular; reconociendo las dos formas de saberes como complementarias. El encuentro de los profesionales con la comunidad no se limita a reproducir la pauta lineal que explica que la comunidad tiene problemas y el profesional tiene la solución, sino que se trata de un modelo de soluciones coparticipativas que suceden de modo horizontal y circular, ya que el profesional no es el único que sabe y dice lo que hay que hacer, pero si es un facilitador para encuentro comunitario y las conversaciones colaborativas que conlleva a las alternativas colectivas de solución. Para dicho propósito se requiere una metodología conversacional de acogida y respeto que permita socializar los problemas desde un enfoque que promueva la colaboración, la autoría, el agenciamiento, las redes solidarias y las soluciones colectivas. A continuación, Barreto (citado por Grandesso, 2015) plantea las siguientes preguntas: ¿cómo superar las prácticas asistencialistas, jerarquizadas y generadoras de dependencia?, ¿cómo promover prácticas transformadoras que permitan ampliar las posibilidades?, ¿cómo pasar de un enfoque centrado en el problema a enfoque orientado a los recursos y las posibilidades?, ¿cómo facilitar la circulación, el reconocimiento y la articulación de los conocimientos locales de la vida cotidiana con el saber académico?

El profesional en la comunidad es más cogestor, que un proveedor de información, no es un dador, es un constructor. El sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2010) hace alusión a la generación de diálogos interculturales que permitan visibilizar la ecología de saberes y a su vez construir un sentido emancipador que reta los discursos y prácticas hegemónicas propias del capitalismo. Así mismo, el filósofo

Michel Foucault, enfatiza en cuestionar las narrativas que se posicionan como verdad unitaria y global que subyuga y somete a las personas a una ideología alienante.

Para comprender la complejidad de la construcción conjunta de los sistemas relacionales, Kourilsky (2005) considera eficaz trascender la lógica del pensamiento disyuntivo y lineal, centrado en la separación y la clasificación; por la lógica del pensamiento conjuntivo y de causalidad circular, que permite abrir posibilidades y conexiones múltiples para conjugar y componer en la interacción.

Construcción de narrativas de esperanza, empoderamiento y resiliencia

En el nivel local se pueden estimular conversaciones entre profesores, estudiantes y la comunidad, que inviten a la construcción colectiva del conocimiento y el pensamiento crítico. A través de los diálogos apreciativos se desarrolla la habilidad de resaltar el potencial que se encuentra en las personas y se orienta una comunicación liberadora que redefine la posición de experto, por compañero de camino; pues la capacidad de establecer vínculos colaborativos, se relaciona metafóricamente con el trabajo del “electricista” en la medida en que se requiere indagar por las conexiones que funcionan, para promover acciones complementarias y no contradictorias.

El intercambio de saberes sucede de manera horizontal y en múltiples escenarios. Generar una conversación flexible y negociadora, previene el riesgo de formar historias fijas que aparecen como una fotografía y facilita el paso de ideas al estilo cinematográfica, propiciando el encuentro y la inclusión de múltiples puntos de vista. La Construcción de nuevos relatos colectivos se generan a partir de los debates democráticos en la comunidad, estos replantean formas alternativas de vivir juntos y tejer redes solidarias y de colaboración. Según Boris Cyrulnik (2009), si se enseña el odio por los demás, se avecina una guerra civil, ante lo cual es relevante confrontar relatos totalitarios que democratizan la guerra como el gran negocio del capitalismo. El biólogo chileno Humberto Maturana (2006), propone pasar de la competencia a la colaboración y del maltrato al amor. En la misma línea agrega: “somos criaturas primariamente amorosas y secundariamente maltratantes (maltratadas), y, como resultado del maltrato, enfermamos”.

Un primer paso para promover una cultura de paz, consiste en fomentar espacios de escucha e intercambios de posibilidades que conduzca a la reconciliación entre comunidades, profesionales, instituciones y organizaciones sociales, a través de procesos educativos que cuestionan la dominación y promueven la participación

y la liberación. Por ejemplo, el desarrollo de estrategias con enfoque lúdico, artístico y cultural permite reconocer las diversas expresiones y estimular las narrativas de empoderamiento, desde los diferentes lenguajes como las artes escénicas, la creación literaria, las artes plásticas, las manualidades, la pintura, la música, la danza y el folclor (Parra, 2016).

Para conseguir el paso de la dominación a la liberación, Freire (2005) refiere que en la educación no se impone una visión del mundo, sino que se dialoga con las distintas visiones del mundo, lo cual favorece la transformación de las personas en sujetos y no en objetos mercantilizados, utilizados y manipulados que se convierten en cosas conducidas y llenas de información.

El proceso educativo de liberación se da en las distintas relaciones, permitiendo el tejido de nuevas historias de respeto, dignidad, responsabilidad y conocimiento colectivo. Esto plantea la necesidad de generar escenarios de educación participativa para crear saberes emancipadores a partir de la reflexión crítica de las propias realidades (Freire, 2005). En este sentido, Foucault (citado por White y Epston, 1993) define el pensamiento crítico como el motor de la libertad, pues posibilita la confrontación de los estereotipos y moldes preestablecidos que subyugan a las personas.

El paradigma de la multiplicidad y el modelo participativo, que se sustenta desde la teoría crítica latinoamericana, reconoce la identidad cultural y la multidimensionalidad de los seres humanos. Por lo tanto, no es posible hacer alusión a un patrón universal de desarrollo, pues desde la pedagogía de la liberación se considera que las posibilidades de crear, intercambiar y generar otro desarrollo, contribuyen al cambio social. Dicho paradigma promueve de manera crítica el tránsito de la difusión de “verdades” al intercambio de saberes (Servaes, 2000). En este sentido, la construcción conjunta favorece las relaciones horizontales, la decolonización del pensamiento, la emancipación de las subjetividades y la lectura crítica de las propias necesidades y potencialidades de los sujetos y comunidades.

Referencias

- Arango, C. (2010). El problema de convivencia en la cultura patriarcal. Un análisis psicosocial. En *Psicología social crítica: aportes y aplicaciones sobre el lenguaje, ciudadanía, convivencia, espacio público, género y subjetividad*. Cali: Universidad del Valle.
- Bello, M. (2010). Impactos sociales y culturales del desplazamiento. Narrativas alternativas: rutas para construir la identidad. En *efectos psicosociales y culturales del desplazamiento*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Corporación Avre y Fundación Dos Mundos.
- Camacho, S., Silva, E. y Moreno, V. (2016). Diálogos creativos y relaciones colaborativas entre docentes y estudiantes. *Revista internacional Magisterio Educación y pedagogía*, (82), 40-43.
- CEPAL. (2016). *Agenda 2030 y los objetivos de desarrollo sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe*. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/S1700334_es.pdf?sequence=15&isAllowed=y.
- Cyrulnik, B. (2009). *El amor que nos cura*. s. d.: Editorial Gedisa.
- De Sousa, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Extensión Universidad de la República. Ediciones Trilce.
- Elizalde, A. (2005). *Desarrollo humano y ética de la sostenibilidad*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Editorial Bakeaz.

- Grandesso, M. (2015). Terapia comunitaria: un espacio colectivo de diálogos y conversaciones transformadoras. En D. Fried Schnitman (Ed.), *Diálogos para la transformación. Experiencias en terapia y otras intervenciones psicosociales en Iberoamérica*, 1, pp. 164-177. Ohio: CLACSO.
- Hendez, Y. (2017). La Memoria Histórica como narración de lo vivido y resistencia al silencio: Pistas metodológicas para tejer historias en torno a los hechos sociales y políticos de las comunidades. En *Espacios de encuentro. Opciones metodológicas para tejer vínculos entre psicólogos y comunidades*. Bogotá: UNIMINUTO.
- IED y UNESCO (2016). *Informe Mundial sobre Ciencias Sociales. Afrontar el reto de las desigualdades y trazar vías hacia un mundo justo*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002459/245995s.pdf>
- Juliao, C. (2011). *El enfoque praxeológico*. Bogotá: UNIMINUTO.
- Kourilsky, F. (2005). *Coaching: cambio en las organizaciones*. Madrid: Editorial Pirámide.
- Lederach, J. P. (2000). *El abecé de la paz y los conflictos: educación para la paz*. Madrid: Catarata.
- Linares, J. (2012). *Terapia familiar Ultramoderna*. Barcelona: Herder Editorial.
- Marta, E. (2007). La psicología comunitaria y la intervención de redes para sostener las familias. En M. I. González, *El cuidado de los vínculos. Mediación familiar y comunitaria*. Bogotá: universidad del Rosario.
- Martínez, C. (2012). *De nuevo la vida: el poder de la noviolencia y las transformaciones culturales*. Bogotá: UNIMINUTO.
- Maturana, H. (2006). *Desde la Biología a la Psicología*. Santiago: Editorial Universitaria El mundo de las ciencias.
- Medina, R. (2011). *Cambios modestos, grandes revoluciones: terapia familiar crítica*. Guadalajara: Red Américas.

Milanese, Merlo y Machín (2000). *Redes que previenen*. México: Instituto Mexicano de la juventud.

Parra, L. (2016). *Acompañamiento en clínica psicosocial. Una experiencia de investigación en tiempos de construcción de paz*. Colombia: Ediciones Cátedra Libre.

Santos, M. (2017). *La gallina no es un águila defectuosa. Organización, liderazgo y evaluación en las instituciones educativas*. Bogotá: UNIMINUTO.

Schnitman, D. F. (2015). *Proceso generativo y prácticas dialógicas. Diálogos para la transformación. Experiencias en terapia y otras intervenciones psicosociales en Iberoamérica*, 2. Ohio: WorldShare Books.

Servaes, J. (2000). Comunicación para el desarrollo: tres paradigmas, dos modelos. En E. Carniglia (Ed.), *Temas y problemas de comunicación*. 10(8). Río Cuarto: UNRC.

Silva, E. (2012). De Muros a Puentes: Diálogos creativos y relaciones colaborativas en parejas de padres separados. *Revista Conversaciones Sistémicas*, (1), 38-54.

Silva, E. (2016). *Las trampas del lenguaje*. Periódico *el Observador*. Recuperado de <http://elobservador.co/?s=las+trampas+del+lenguaje>

Silva, E. J. y Valderrama, J. C. (2015). Postconyugalidad: La relación entre padres separados e hijos adolescentes. *Revista tesis Psicológica*, 10(1), 46-59.

Sluzki, C. (2009). *La red social: fronteras de la práctica sistémica*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Soforcada, E. Castellá, J. (2008). *Enfoques conceptuales y técnicos en psicología comunitaria*. Buenos Aires: Paidós.

UNIMINUTO (2014). *Proyecto Educativo Institucional (PEI)*. Bogotá: Autor.

Useche, O. (2016). *Ciudadanías en resistencia: el acontecimiento del poder ciudadano y la creación de formas no violentas de re-existencia social*. Bogotá: UNIMINUTO, Editorial Trillas de Colombia.

Villamil, W., Silva, E. y Vera, L. (2015). Desarrollo de un modelo de promoción y prevención integral basado en la cogestión comunitaria, para la población vulnerable en Colombia. *Cuadernos de Bioética*, 36(88).

Waldmann, P. (1997). Cotidianización de la violencia: el ejemplo de la Colombia. *Revista Análisis Político*, (32).

Watzlawick, P. y Ceberio, M. (2008). *Ficciones de la realidad, realidades de la ficción: estrategias de la comunicación humana*. Buenos Aires: Paidós.

White, M. y Epston, D. (1993). *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós.

HACIA UNA CULTURA DEL RESUMEN: LA TRANSMISIÓN EN LA HIPERESFERA

Alejandro Cuervo Bojacá

alejandro.cuervo@UNIMINUTO.edu



Voy a partir de una premisa: vivimos en una cultura del resumen. Esto quiere decir que hemos sido precipitados a una era en la que el conocimiento se acelera: el siglo XX trajo consigo la radio, la televisión y la prensa como medios masivos de comunicación, produjo el internet y empezó a acelerar la manera en que interactuamos; el siglo XXI, entonces, tomó la idea del internet y empezó a cambiar la noción de permanencia en el tiempo, creó repositorios que funcionan como bibliotecas, enciclopedias que se actualizan constantemente y periódicos que redujeron sus ediciones diarias a varias ediciones actualizadas en un solo día; también, produjo una de sus mayores atribuciones y forjó comunidades, ya no contenidas en un lugar topográfico sino en los confines flexibles de un espacio virtual.

Y como en la ciencia ficción, la tecnología que se ha ido desarrollando cambió la manera en que nos relacionamos, la manera en que leemos y la manera en que compartimos el conocimiento. La nueva consigna es la inmediatez; por lo que los nuevos libros no pueden ser extensos, las noticias deben ser cortas, y las comunicaciones entre unos y otros precisas y con respuestas expeditas, las cuales, por ende, nos han sometido a una necesidad de condensación.

El siguiente es un fragmento de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, parece increíble la similitud que tiene con el mundo actual:

—Los clásicos reducidos a una emisión radiofónica de quince minutos. Después, vueltos a reducir para llenar una lectura de dos minutos. Por fin, convertidos en diez o doce líneas en un diccionario. Claro está, exagero. Los diccionarios únicamente servían para buscar referencias. Pero eran muchos los que sólo sabían de Hamlet (estoy seguro de que conocerás el título, Montag. Es probable que, para usted, sólo constituya una especie de rumor, Mrs. Montag), sólo sabían, como digo, de Hamlet lo que había en una condensación de una página en un libro que afirmaba: ahora, podrá leer por fin todos los clásicos. Manténgase al mismo nivel que sus vecinos. ¿Te das cuenta? Salir de la guardería infantil para ir a la Universidad y regresar a la guardería. Esta ha sido la formación intelectual durante los últimos cinco siglos o más. (Bradbury, 2006, p. 59).

En el anterior fragmento aparecen tres personajes dialogando; el capitán Beatty, Guy Montag y Mildred Montag, los dos primeros son parte de los bomberos, una especie de policía del pensamiento, la tercera es la esposa de uno de ellos. Ray

Bradbury comprendió el movimiento vertiginoso que se avecinaba y que, con ello, la idea de un conocimiento completo se haría imposible: “todo se reduce a la anécdota, al final brusco”, enfatiza el capitán Beatty un poco antes en ese diálogo con los Montag y luego reitera que conoceremos los clásicos en emisiones radiofónicas de quince minutos o en la condensación de una página (Bradbury, 2006). Actualmente, en internet se pueden encontrar proyectos que en su lema reza: “Todo en pocas palabras. Si su curiosidad es infinita, pero su tiempo no lo es” o “Grandes ideas en pequeños paquetes”¹¹. El primero de estos lemas es de *getAbstract* que se define como “la biblioteca en línea más grande del mundo de conocimiento comprimido” (getAbstract, 2017) y el segundo pertenece a *Blinkist* que completa su lema describiendo al usuario las bondades de su proyecto: “Obtenga acceso a información clave de más de 2000 libros de no ficción de los más vendidos, transformados en poderosos paquetes que puede leer o escuchar en tan solo 15 minutos” (Blinkist, 2017)¹².

El asunto acá es ¿quién condensa?, ¿quién resume? y ¿con qué finalidad? Al respecto, Umberto Eco, en su *Elogio del resumen* (1985), refiere que el resumen es un elemento de comprensión importante, pero que la importancia de este conocimiento que transmite es para quien lo produce y no para quien lo lee.

Para entender la importancia de lo anterior hay que responder primero, ¿por qué hablamos de cultura? Raúl Fuentes Navarro hace énfasis en que la comunicación es un proceso cultural, ya que solo comunicamos cultura y todo lo que comunicamos depende de la cultura misma; por esto, sobre el libro de James Carey, *La comunicación como cultura*, Navarro subraya una frase acerca de lo que Carey entiende por comunicación: “un proceso simbólico [...] en el que la realidad es producida, mantenida, reparada y transformada” (Fuentes, 2015, p. 27). Asimismo, sobre este proceso simbólico, la medióloga francesa Louise Merzeau dice que “un grupo se define tanto por sus amnesias como por sus reminiscencias” (Merzeau, 2001, pp. 1-2); es decir que la memoria no es herencia sino la adopción y anticipación de las creencias que permanecen.

11 La traducción es mía, en el original: “Big ideas in small packages” (Blinkist, 2017).

12 La traducción es mía, en el original: “Get access to key insights from 2000+ bestselling nonfiction books, transformed into powerful packs you can read or listen to in just 15 minutes” (Blinkist, 2017).

La cultura, entonces, tiene que ver con la procesión simbólica que hacemos sobre lo que queremos transmitir; a esto, lo llamamos tradición. Y es la mediología, precisamente, la que se encarga de estudiar las máquinas de transmisión que hacen cultura; por lo que para Régis Debray, el teórico que acuñó el concepto de mediología: “Una transmisión no es ni inmediata ni impersonal [...] la transmisión es siempre un proceso, en forma de procesión (en griego *paradosis*, traducido por tradición)” (Debray, 2001, pp. 17-18). Esto significa que la comunicación transporta una información a través del espacio y crea sociedad, relaciona lo que hay aquí con lo de allá; y la transmisión, por su parte, transporta información en el tiempo y relaciona lo que existe hoy con lo que había antes (Debray, 1997, 2001). No obstante, las diferencias entre comunicación y transmisión en la época actual no son tan tajantes. La transmisión y la comunicación dependen de sus mecanismos tecnológicos y en la actualidad esos mecanismos han acercado al tiempo con el espacio.

Así, la comunicación se encarga de la procesión simbólica que va a desencadenar la transmisión y, por ende, la forma estable de cultura. Es un proceso circular: la comunicación transporta los ritos que se transmiten para la permanencia y creación de una cultura y la transmisión de esos valores que se ven en estos ritos son los que hacen posible la comunicación. La forma en que esto sucede y la manera en que son transmitidos estos ritos, estos valores generacionales, son condensados por Debray en el concepto de mediaesfera, que supone la existencia de una máquina de transmisión que permite a quien ejerce el poder, en determinada época, inculcar sus ideas, normativas, códigos y fórmulas en la sociedad; en otras palabras, hacer cultura.

Debray desarrolla el análisis de tres mediaesferas, para tres épocas distintas: la logosfera, la grafosfera y la videosfera. Además, hace mención de una cuarta mediaesfera propuesta por Louise Merzeau, a la que ella denomina hiperesfera. Para efectos de una exposición más clara voy a centrarme únicamente en las dos últimas esferas; esta cuarta esfera, por la que se empieza a transmitir la cultura en la actualidad, es concebida desde la videosfera, la máquina de transmisión de conocimiento inmediatamente anterior (aunque recordemos que no se trata de una división tajante y en cierta medida conviven juntas en el lapso en que una termina superponiéndose a la otra), en ella, la imagen-sonido ha sido predominante y ha hecho la ubicuidad posible a través de las transmisiones en vivo, a lo que Debray insinúa que quizás sería un período que serviría de preámbulo a esa nueva esfera “más englobante, y más estable, surgida de lo numérico” (Debray, 2001, p. 69).

Ahora, para volver a nuestras preguntas: ¿quién condensa?, ¿quién resumen? Y ¿con qué finalidad?, revisemos la videosfera, que trata la aparición de lo audiovisual. En ella, el control de los flujos de transmisión lo ejerce la economía sobre el mensaje de manera directa, la autoridad simbólica que legitima la información es lo visible, lo verosímil, y a quien hay que seducir es al consumidor. En en la videosfera para legitimar el conocimiento se dice: “lo he visto en la tele” (Debray, 2001, p. 76). La finalidad es comunicar una ideología, una estética, una manera de ser, pensar, incluso de comer. Se hacen rituales de aquellos valores que nos comunica la televisión y el mensaje que se transmite de generación en generación, no solo permite que la información alcance mayor distancia, sino que quede imbuida en toda actividad cotidiana, más allá de la televisión misma; por lo que se compra lo que dice la tele, que transmite el mensaje que la economía desea vender, y se frecuentan los sitios de moda a los que asisten los famosos que muestra la televisión. Entonces, se hace cultura.

En la hiperesfera el tiempo es más corto y ya no depende de los momentos de transmisión del ritual, como sucede con los momentos de transmisión de la televisión, pues están disponibles en línea constantemente y son legitimados por las comunidades digitales que replican la información, ya no por quien decidía qué se debía transmitir. El ritual es la réplica. No se hacen necesarias las transmisiones en vivo para la ubicuidad; ahora tenemos los *podcasts* y los tuits para informarnos. Esta nueva esfera es decididamente más englobante porque desde el aspecto de lo comunicativo reduce los espacios generando sociedad entre individuos alejados; en ella, el control de los flujos de información se hace a través de los colectivos, la autoridad simbólica que legitima es lo replicable y el usuario es al que hay que agregar o seguir. En esta época ya no se pasa de los medios masivos a los usuarios, sino que se transmite de las réplicas de los usuarios a los medios masivos.

En la forma de transmisión de la hiperesfera, entonces, se pretende que a través de un fragmento haya una comprensión total del estado de las cosas. Esto se debe a que la fragmentación ha sido un aporte importante para el desarrollo de la época contemporánea; en particular, porque la fragmentación ha hecho posible la proliferación de puntos de vista, en otras palabras, de la fragmentación de los saberes hegemónicos, y el surgimiento de las historias de los perdedores y los saberes de los marginados.

El problema con la fragmentación surge cuando no unimos ni contrastamos distintos puntos de vista sino que sustituimos un conocimiento completo por uno. De allí que Eco considere que el resumen requiere de un ejercicio intelectual; un resumen es un esfuerzo que hace un autor al resumir, por transportar lo importante de una obra en las pocas líneas que ocupa (o minutos que dura) a un nuevo texto; pero esto depende de sus intenciones, de sus ideologías, de sus intereses y su capacidad de comprensión (Eco, 1985). Cualidades de un resumen que no se encuentran cuando el resumen ya está dado, y eso es lo que replicamos de algo que alguien ha resumido por nosotros, en *Twitter*, *Facebook* o *Instagram*; sobre lo que representa para una época como la nuestra, plataformas como *Twitter*, Umberto Eco hace igualmente una reflexión:

En una era en que *Twitter* enloquece, lo utiliza incluso el Papa y un trino universal debería sustituir a la democracia representativa, siguen enfrentándose dos tesis opuestas. La primera es que *Twitter* induce a las personas a expresarse de una forma sentenciosa pero superficial, porque como es sabido para escribir la *Crítica de la razón pura* se necesitan más de ciento cuarenta caracteres. La segunda es que *Twitter* educa, en cambio, en la brevedad y en la concisión. (Eco, 2016, p. 104).

Umberto Eco reitera en esta reflexión su postulado sobre el esfuerzo intelectual que demanda un resumen, pero igualmente hace patente la dificultad que entrañan las sentencias superficiales de la necesidad de brevedad, lo cual precisamente es una dificultad para quien lee y replica el tuit. Asimismo, sucede con los resúmenes que son guiados por algún algoritmo que nos perfila hacia dónde debe ir nuestra comprensión; como sucede con aplicaciones como *Free summarizer* o *Text compactor* que encuentran palabras claves en los textos que pasemos por la aplicación y generan por nosotros el resumen (Cnet, 18 de agosto de 2014).

Entonces, en la época de la hiperesfera el usuario es a quien hay que brindarle las herramientas necesarias para que comprenda el mundo sin tener que pasar por toda la engorrosa versión completa de la tradición; de hecho, los creadores de una *app* argentina, *Lectoramas*, que permite leer libros de no ficción en menos de diez minutos, dicen que “los textos resúmenes [que hacen parte de su *app*] están elaborados por expertos de cada campo que han leído los textos al completo y los audios están creados por locutores profesionales con un español neutro” (El Universal, 14 de abril de 2017, párr. 6) y que, por ello, han recibido propuestas de universidades

estadounidenses para incluir su *app* en cursos de aprendizaje del español. Por lo que parece tener sentido plenamente aquello que anunciábamos a través de Louise Merzeau sobre la transmisión en esta nueva esfera en que nos adentramos: la memoria ya no es heredada, sino que ahora debemos definir qué adoptamos y que esperamos que permanezca. Por lo que para poder responder ¿quién condensa?, ¿quién resume?, y ¿con qué finalidad?, debemos ir directamente a mirar quiénes son los replicados y qué intereses representan; así como quiénes son los que nos hacen los resúmenes, los algoritmos y sobre qué intereses basan las lecturas. Finalmente, quizás, lo que más importe en esta época para entender cómo transmitimos sería tener en cuenta que un fragmento por sí solo no da cuenta del mundo, para que no pase lo que decía el capitán Beatty: “La vida se convierte en una gran carrera [...]. Todo se hace aprisa, de cualquier modo” (Bradbury, 2006, p. 60), y será mejor quedarnos con las palabras de Roberto Juarroz en su *Poesía vertical*: “Una red de mirada / mantiene unido al mundo / no lo deja caerse” (1997).

Referencias

- Blinkist. (2017). *Big ideas in small packages*. Recuperado de <https://www.blinkist.com/en/>
- Bradbury, R. (2006). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Cnet. (18 de agosto de 2014). *Herramientas para resumir, estudiar y leer más rápido*. Recuperado de <https://www.cnet.com/es/noticias/apps-para-estudiar-y-leer-mas-rapido/>
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1985). Elogio del resumen. *Quimera* (51), Barcelona, pp. 12-15.
- _____ (2016). *De la estupidez a la locura: crónicas para el futuro que nos espera*. Colombia: Lumen.

El Universal. (14 de abril de 2017). Lectoramas, una app que te lee libros en 15 minutos. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/03/14/lectoramas-una-app-que-te-lee-libros-en-15-minutos>

Fuentes-Navarro, R. (2015). *Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio*. Guadalajara: ITESO.

getAbstract. (2017). *How it works*. Recuperado de <https://www.getabstract.com/es/how-it-works/mobile>

Juarroz, R. (1997). *Poesía vertical*. Madrid: Visor libros.

Merzeau, L. (2007). De la vidéosphère à l'hypersphère: Une nouvelle feuille de route. *Médium: Transmettre pour Innover*, Ed. Babylone, pp. 3-15.

_____ (2001). *Técnicas de adopción*. Recuperado de: [ttp://www.unalmed.edu.co/tmp/mediologia_educacion/Louise%20Merzeau%20Tecnicas%20de%20adopcion.doc](http://www.unalmed.edu.co/tmp/mediologia_educacion/Louise%20Merzeau%20Tecnicas%20de%20adopcion.doc)

LA PAZ COMO RELATO MEDIÁTICO: LAS TÁCTICAS DEL NO PODER (O QUERER)

Omar Rincón¹³

orincon@uniandes.edu.co

13 Profesor asociado – Centro de Estudios en Periodismo (CEPER) - Facultad de Artes y Humanidades – Universidad de los Andes



La comunicación mediática y de redes se ha convertido en la estrategia fundamental para instituir ideas y para constituir un modelo de hegemonía política (Amado, 2015), tanto que los medios de comunicación y las plataformas de redes se han convertido en actores políticos que se encargan de defender o atentar contra lo constituido (el *statuo quo*) desde su militancia en el modelo de sociedad liberal de mercado y sin Estado (Rincón, 2017). Así, la comunicación funciona estratégicamente para instituir y destituir mitos y relatos. Para el proceso de la paz en Colombia, la comunicación debía instituir la paz como nuevo mito fundador de la nación o constituir a la guerra como único relato de país; por eso, asistimos a una verdadera batalla comunicativa para instituir y destituir los sentidos de la paz. En este ensayo se busca describir el rol de la comunicación como movilizadora de emociones y percepciones o como estrategia y táctica del instituir y destituir en política; luego, contaremos cómo le fue a la paz en su relato mediatizado en Colombia, para terminar con algunas ideas sobre una mediática futura para la paz.

La comunicación como juego de percepciones, emociones y sentidos

La comunicación mediatizada y en redes tiene su poder político en cuanto (1) provee a la sociedad de *referentes interpretativos* comunes para asignar sentido a los acontecimientos; (2) es la cancha donde se juega la lucha pragmática por *el relato de la hegemonía política* que es lo que va a determinar el modo de gestión de la acción gubernamental; (3) es el campo de batalla por *el mercado de la opinión «ciudadana»*. Los resultados de esta lucha comunicativa se concretan en las *percepciones y emociones* que guían nuestro accionar político.

Ya en la pragmática de la comunicación hay criterios que marcan la acción pública de medios y redes. Entre todos hay que destacar cuatro criterios comunicativos:

1. La acción comunicativa es más de re-conocimientos (culturales) que de conocimientos (ilustración) (Martín-Barbero, 1987). Por lo tanto, tiene más éxito lo que genere identificación y encuentro de referentes simbólicos que aquello que esté racionalmente lejano al marco de experiencia cultural del sujeto común.
2. La acción comunicativa es más del orden del narrar (contar historias) que de los contenidos o conceptos (Rincón, 2006). Esto significa que los modos de comuni-

car deben enfatizar el storytelling más que el hecho pedagógico de dar razones o convencer con argumentos.

3. Comunicar es más un asunto de mediaciones que de medios o efectos (Martín-Barbero, 1987). Importa por tanto es la articulación que se da entre saberes y prácticas populares con la industria de la comunicación y los modos de lo político. Comprender esta articulación es la clave para tener éxito en la comunicación.
4. La comunicación es más un asunto de conexión con audiencias vía el entretenimiento que de información o formación (Rincón, 2006). El entretenimiento comprendido como los modos de emocionar, conectar y poner a conversar a la sociedad *coolture*. Por eso, el impacto comunicativo más que de “aprendizajes” es de modos de conexión de la sociedad. Así, lo más importante de la comunicación será la experiencia que brinda más que la visibilidades de saberes expertos o las intenciones educativas de los emisores; más el lugar de la enunciación que lo enunciando.

En este contexto es que la política como la comunicación es más una acción del contar y prometer lo que la gente quiere creer y escuchar para vincularla emocionalmente, que de la realidad o el argumento. Y por eso, esa acción comunicativa de la política se hace en dos campos prioritarios: las percepciones y las emociones.

“La” paz como relato

La paz es más que un Acuerdo o un proceso, es la posibilidad de instituir un nuevo mito y un nuevo relato fundador de la nación colombiana. En Colombia hemos tenido como mitos y relatos “fundantes” de la nación cuatro en el último siglo: uno, el pacto de las elites de Frente Nacional frente al desafío de las guerrillas y los militares (1962-1990); la Constitución de 1991 que instauró una nación hecha de diversidad cultural, de derechos sociales y democracia participativa; la guerra de la seguridad democrática de Uribe (2002-2010) y el Acuerdo de paz de Santos (2016). Lo extraño es que ninguno de estos mitos y relatos ha podido ser ritualizado y celebrado como fundante de la nación colombiana.

La paz es, a la vez, una decisión política por instaurar un nuevo relato hegemónico de la política (la paz vs. guerra), una oportunidad histórica por transformar

la historia de la nación (pasar del signo trágico como explicación de nuestra nacionalidad a la producción de esa identidad alegre, esperanzadora), y un acuerdo entre partes (gobierno a nombre de los colombianos y la guerrilla).

El proceso de paz que duró 4 años (2012-2016) y el Acuerdo de paz firmado el 1 de diciembre del 2016 son realidades claras. El Acuerdo está en un libro de 310 páginas y tiene 6 agendas: Política de desarrollo agrario integral; participación política; fin del conflicto; solución al problema de las drogas ilícitas; reparación de víctimas; implementación, verificación y refrendación. Estas dos realidades (Proceso y Acuerdo) son claras. Pero más que lo que hay ahí, pocos lo leyeron, lo que importa política y comunicativamente son *las percepciones y las emociones* que se tienen acerca de la paz y del Acuerdo.

Las percepciones de la paz

No es de realidades, verdades, argumentos que trabaja la comunicación, sino de percepciones verosímiles (que parezcan creíbles y con sentido en las creencias de la gente). Y la *percepción* que hemos construido por familia, educación, política y medios sobre la guerra colombiana es que “la guerra es un asunto entre las fuerzas militares y la guerrilla en la que *los colombianos de bien* somos espectadores del conflicto”; ‘los buenos’ apenas somos espectadores de la guerra y la paz, y esta paz entre el gobierno y la guerrilla no tienen nada que ver con nosotros y tampoco hay algo que nos vincule como ciudadanos. Medios y políticos de derecha narran a la guerra y a la paz como algo extraño, extranjero al nosotros mismos como si fuese un partido de fútbol en el cual nosotros somos los fanáticos y no tenemos responsabilidad moral o política. Entonces, *la percepción* construida por los medios, instada por políticos del odio como Uribe y confirmadas por la confusión comunicativa del gobierno es que “la paz es *un negocito* entre Santos y las Farc... en la que *los colombianos de bien* no estamos incluidos”; algo que se hizo en Cuba a espaldas del país; algo extraño que negoció el modelo de país, de economía y de familia de la nación (Gómez Suárez, 2016).

La emoción de la paz

No es de razones sino de sentimientos; ante los mensajes no reaccionamos racionalmente sino emocionalmente. Así, la realidad es un asunto de emociones y el ADN nacional está constituido por una herencia de odio y venganza: queremos matar al enemigo llamado guerrilla u quien sea nuestro enemigo. Los medios se han convertido en voceadores de odio; en este caso, del odio uribista a Santos, a las Farc

y al Acuerdo (y en ese orden). El odio es un sentimiento extremo moralmente pero facilista y cómodo ya que expresa que yo soy superior moralmente por fe y sentimiento sobre el otro, y que por lo tanto tengo el derecho a odiar. *La emoción* que produce el proceso y el Acuerdo debería ser la esperanza, pero los juegos de Uribe logran que se reafirme el ADN del odio y la venganza. Odio expandido a las Farc y a Santos; un odio movilizador; un odio que se convierte en la noticia cotidiana de redes y medios.

“La” paz: el duelo de relatos

La acción comunicativa por medios y redes consiste en confirmar esas *percepciones* y *emociones* o moverlas a otra parte. La paz es un relato que juega en percepciones establecidas y emociones sentidas. El gobierno apostó a narrativas racionales y argumentales en perspectiva global (somos un nuevo país para el mundo) y en versión pedagógica (educar a los ciudadanos en paz y en el Acuerdo) en lo local; su comunicación buscó transformar percepciones y emociones de manera racional. Y de pronto podría funcionar si no fuera porque en la otra orilla estaba alguien como Uribe que se olvidó de lo global y racional y se encargó de luchar territorial y emocionalmente con su narrativa de confirmar la percepción de que en el Acuerdo se estaba negociando el modelo de patria, familia y religión (valores pre-modernos que movilizan) y el enfatizar en la emoción del odio a la guerrilla y a Santos como movilizador de acción política. A Uribe le importa lo local y se olvida del mundo porque las elecciones son locales. Y ganó.

El No

Álvaro Uribe Vélez es un gran político. Tal vez, el mejor de la historia colombiana (2013). Sabe leer, comprender, explicar y seducir en clave de pueblo (¡y eso hace el político!). En una patria donde las elites políticas, empresariales, culturales y mediáticas poco se interesan por el pueblo porque los de abajo ni siquiera molestan, obedecen; ÉL (De Vengoechea, 2008) se viste de campesino y se hace el patrón que sabe de los dolores de la lejanía y va a defender y luchar por esa clase rural (que no social) olvidada. Y como la política actual se puede comprender mejor desde la telenovela y el melodrama (Ponce y Rincón, 2013) que desde las ciencias políticas o los discursos democráticos. Uribe es el galán que salva con amor y valentía a un pueblo equivocado.

En una nación que se construyó con base en la fe religiosa, la familia, el odio y la venganza; él interpreta esa fe, esa salvación del pueblo, de la familia y de dios que

se quiere destruir con las políticas de género y sexualidades nuevas, y asume como propio el mandato del pueblo: vengar al pueblo y castigar a los villanos.

Cuando Santos fue elegido como presidente en el 2010, se hizo con la presunción de la continuación de Uribe y su política de seguridad democrática, de matar a todos los guerrilleros. Pero Santos apostó por la paz. Uribe sintió y expresó que había sido traicionado. Y la traición no se perdona, ni se olvida, en el pueblo de dios; en los mundos populares, la lealtad es el valor máximo. En el momento en que Santos opta por la paz, Uribe deviene su peor enemigo. Cuando Santos como presidente dejó de ser su súbdito, Uribe se convirtió en *una real oposición* al gobierno y rompió el *establishment* colombiano en dos: los que están con él y contra él. El país del poder (empresarios, medios, políticos) se rompió. Hasta este momento de la historia las elites gobernaban con diferencias pero siempre juntas. Nace una nueva sociedad política.

La paz como nuevo relato instituyente de la política colombiana tenía alta favorabilidad en los inicios de los diálogos de la Habana (febrero del 2012 a 24 de noviembre del 2016), y destituía el relato de hegemonía política anterior (la guerra de Uribe). Entonces, Uribe decide torpedear y destituir el relato de paz basado en una retórica el odio. Odio a las FARC que le mataron a su padre unido al odio a Santos que lo traicionó al optar por la paz. Basado en ese odio, crea un macro-relato de que esa paz era un negocio privado entre Santos y las FARC y que no involucraba al sufrido pueblo colombiano. Y que ese negocio privado de estos villanos (Farc y Santos) había decidido convertir a Colombia al castrochavismo, negociar el modelo de familia y negociar el modelo económico y premiar a los terroristas quitándole los dineros al pueblo de a pié (Gómez-Suárez, 2016).

Bajo esta lectura de la situación, Uribe se opuso a la paz e hizo campaña por el No, para el plebiscito por la paz del 2 de octubre del 2016, y decidió confirmar/ instituir comunicativamente la emoción de odio al binomio Santos-FARC e instituir que los acuerdos de paz negociaban el modelo de patria para llevarnos a ser como Venezuela. El gerente de la campaña del NO (Ramírez, 2016), Vélez Uribe (alterego de Uribe Vélez), confesó con orgullo que la estrategia había sido engañar, confundir y manipular y que había sido un éxito. Y mostró con vanidad que Davivienda y Seguros Bolívar, Mango, RCN y Heineken habían patrocinado el NO. Esta confesión generó escándalo porque demostró cómo los argumentos de Uribe habían sido fundados en la mentira y la desinformación. Se dejó en claro que las verdades de Uribe, son

mentiras. El gerente fue desmentido, otra mentira, por Uribe. Vélez Uribe renunció al partido y muchos copartidarios pidieron expulsarlo por haber contado la verdad. Este escandalito estuvo de más ya que toda campaña política tiene un poco o mucho de eso: mentiras, desinformación, seducción emocional, táctica diversificada por público. La paradoja fue que el éxito de la estrategia de campaña (ganar con el NO) develó las mentiras permanentes de Uribe.

Pero las mentiras son parte de la política y ganó. Confirmó que es un gran luchador. El mejor, el más bravo de la manada. Luchó pueblo por pueblo, mentira por mentira, tuit por tuit. Fue enorme en su modo de joder, molestar, mentir, manipular, poner la agenda. Fue mediático ya que es el rey del escándalo (Rincón, 2016). Se juntó hasta con el más bobo de todos: Pastrana, el que entregó el país a las FARC. Y para mantenerse en su ira santa del NO, no creía ni en las encuestas. Y para reinar usó el adjetivo fácil, el tuit falso, el grito herido y fue el rey del matoneo. Se buscaba juntar en el miedo y en la fe de que Uribe lo sabe todo. No se buscaba convencer, se incitaba en la fe al dios castigador. Y luchó hasta el final. Un gran rival, un gran caudillo de su grey. Un político populista pura sangre como sus más finos caballos que es lo que más le gusta. Y por eso apareció la raza antioqueña que se basa en el amor a los valores tradicionales de familia, tradición y propiedad, que defiende un modelo de sociedad excluyente y vengativa que representa como nadie su hijo predilecto: Uribe.

Pero no hubiera bastado con la excelente estrategia de Uribe para instituir el odio como emoción y la percepción de que se estaba vendiendo el país, sin la participación de otras acciones comunicativas que ayudaban a confundir al elector: La campaña del Sí, las encuestas, las redes y los medios.

El Sí

Santos jugó a la paciencia, estrategia de paso a paso hasta que desgastó a todas las opiniones en contra, se hizo rodear internacionalmente y ganó con la firma de la paz. Logró instituir y blindar internacionalmente los Acuerdos de paz, otorgándole una legitimidad política poderosa. Logró contra su caída en la popularidad y los 4 años de oposición despiadada de Uribe, sacar adelante los Acuerdos de Paz. Pero nunca conectó con los colombianos. Su estrategia comunicativa por la paz no tuvo en cuenta las percepciones instituidas por Uribe (se negoció el modelo de país en la Habana) y la emoción generadora de acción (el odio a su gobierno y a las FARC). Si a esto se agrega que su comunicación de gobierno ha sido un desastre por falta de

unidad de mensaje ya que cada ministro es un país distinto (Ponce y Rincón, 2017). Todo apunta a un desastre político.

La campaña del SÍ partió del valor fundamental de la paz, de los beneficios que traería al país, de las razones. Más que proponer la emoción de la paz o luchar contra las percepciones, se fueron por la pedagogía de los Acuerdos y *el bienpensar hippie* de los onegeros. De la Calle, el negociador, explicaba de qué iba el acuerdo (¡aburridísima!); la publicidad buscaba hacer pedagogía con infogramas de lo acordado en la Habana (¡sonsera total!); los deportistas apoyaron con pocas ganas (James y Falcao, los ídolos del fútbol se abstuvieron de la paz) y el ídolo el “pibe” Valderrama apoyó; las celebridades hipster dieron la cara para decir aquí estamos por la paz en una canción con Andrea Echeverri, Vives y Juanes a la cabeza diciendo “yo soy capaz de la paz” que sonaba a lo bien con el video que “un paso hacia la paz video oficial #SoyCapaz”; el prestigio político de Mockus y su pedagogía llevando a que una guerrillera le pida perdón y abrazos a la sociedad; la izquierda haciendo carnaval por los derechos humanos; los columnistas de periódicos apoyando la paz. Muchos haciendo muchas cosas, pero no había unidad de mensaje. Buena onda bienpensante pero nada más.

Y en medio de este disperso activismo comunicativo sin unidad, la campaña oficial por la paz de los partidos políticos con el eslogan que decía “Vota SÍ y paremos esta guerra ya”. Se crearon miles de grupos de *whatsapp* que juntaba amigos que se la jugaban con sus saberes, estéticas y emociones por la paz. Nunca se supo cuántas campañas había, más de 100. Y a la final, no hubo un mensaje, ni una campaña. Existió una bonita activación de los ciudadanos en la que cada grupo se sintió publicista, activista y promotor de esa creencia que era que el SÍ era la solución a este país. No hubo campaña, hubo activismo ciudadano y creencia de que todo era posible. Cada uno en su gueto. Cada uno celebrando con sus amigos convencidos. No se buscó al otro, ese que andaba en otra percepción y otra emoción. Se demostró que la farándula, los académicos, los expertos, los onegeros, los hippies andan desconectados de la sociedad.

El NO sí conectó porque recordó una guerra de unos muy malos que matan, secuestran y chantajean por perversidad y sin política; un villano sin razón ni compasión; una historia de venganza; la maldad de la guerrilla en la que no se puede confiar. El SÍ del gobierno y los bien-pensantes, por su parte, querían contarnos una paz desde lo racional, lo argumentativo, lo internacional; una paz que no nos permite identificarnos. Por eso, los ciudadanos del común, el de todos los dolores, encon-

tró *más reconocimiento* en el discurso de los opositores que en las razones de los que creen y firman la paz.

El 2 de octubre del 2016 fue el plebiscito por la paz. La paz no fue aprobada por el pueblo que votó (37 % del potencial de votantes). Ganó el *statu quo* y el odio inspirados por los estamentos más conservadores del país: Uribe, la Iglesia, los evangélicos, el RCN y el vicepresidente Vargas Lleras. La victoria del NO (50,2 % de los votantes por el No, 49,7 % por el Sí. Abstención del 63 %) nos dice que el odio a Santos y a las FARC-EP juntó las élites con las clases medias y urbanas; a los premodernos y los *cool*. Ganó la abstención que demostró que a la mayoría no le interesa la paz o la guerra, todo les da igual.

Un bien superior y de interés nacional como la paz perdió porque la oposición supo leer, comprender e instituir una emoción (el odio a Santos-Farc) y una percepción sobre el Acuerdo de Paz (nos vendieron el país al castrochavismo y la ideología de género). Mientras la parte del sí no leyó ni comprendió qué había que instituir nuevas emociones y percepciones, y se quedó en la pedagogía y el hipismo. Pero, también fue importante la campaña publicitaria, las redes y sus manipulaciones, las encuestas y sus confusiones, los medios y sus seducciones con la palabra de Uribe. Lo paradójico es como en un país donde todos queremos la paz (Santos, Uribe, los medios, los políticos) triunfan las palabras, actitudes y formas violentas. La sociedad quedó dividida entre dos fe: una católica y cristiana de odio y otra agresiva y civilista de paz.

Analítica de la comunicación de PAZ

El triunfo del NO es comunicativo y político. En lo comunicativo, el NO narró mejor, comunicó bien. En lo político, el NO leyó mejor el contexto, la cultura política y la escena comunicativa (redes, encuestas y medios).

El contexto lo es todo.

Las FARC-EP llegaron al proceso de paz con una legitimidad de opinión pública muy baja y con un odio muy alto. Uribe los había derrotado militarmente durante sus dos gobiernos (2002-2010). El siglo XXI en Colombia es marca Uribe (Rincón y Uribe, 2015), tanto que se podría decir que los colombianos estamos “*secuestrados*” por sus saberes, prácticas, valores y decisiones, ya que no podemos hacer nada, ni

ejercer nuestra libertad sin su santísima voluntad. Su palabra es verdad para más de 6 millones de votantes de las clases cómodas, las masas evangélicas y las elites católicas, los empresarios del para qué cambiar si así me va muy bien, los medios como RCN y Caracol TV, los periodistas del clic rápido y el escándalo sin investigación, los jóvenes cínicos... y muchos más. Y esa palabra, también, domina las agendas, sentires y pensares de los ateos, izquierdistas, medios independientes. Su palabra es soberana, todos hablan de lo que él dice o hace. Indisputable, Uribe es un “gran político”. Este contexto político determina los modos de sentir y pensar de la sociedad colombiana en el siglo XXI y conecta con la cultura política nacional.

La cultura política determina creencias y moviliza

La cultura política está determinada por las memorias del hacer la política, las afiliaciones ideológicas, los liderazgos activos y las creencias movilizadoras. En general, en sociedades de nueva democracia como Colombia, los valores movilizadores tienen que ver con motivos premodernos (familia, dios, tradición, control de violencias, sexo y esperanzas posibles) o con inspiraciones *coolture* (cultura *pop & cool* de la sociedad del entretenimiento) que se agitan por ideas individualistas, nueva era y de felicidad de mercado. Y para esta cultura política de clientela valoral (premodernos) o de mercado de seguridades emocionales (los *coolture*) la narrativa del NO trabajó y emocionó. La otra cultura política es la de los modernos que creen en valores democráticos como las libertades (de información, movilización, manifestación), derechos humanos y sociales, diversidad cultural y de creencias, pluralidad de ideas y opiniones; esta cultura es cada vez es menor en número por la ampliación de los motivos religiosos (premodernos) y motivos de mercado (felicidad nueva era) como generadores de acción. El gobierno y los pro-paz comunicaron y narraron con motivos y para públicos modernos. Así se construyeron unas narrativas *hippies*, *onegereas* y académicas elitistas que poco o nada tenían que ver con los modos de percibir la paz y con las emociones que suscitaba el Acuerdo. Así, la comunicación del NO leyó mejor la cultura política y la conectó exitosamente.

Lectura adecuada del contexto y la cultura política son la base para diseñar la comunicación, y para hacer comunicación efectiva fueron las encuestas, las redes digitales y los medios de comunicación.

Las encuestas

Las encuestas comenzaron fracasando. Arrancaron confundiendo (Palomino, 2016). Y tal vez “de mala leche”. Dos encuestas dieron ganador por mayoría

impresionante al NO y dos al SI. O sea, confunde y reinarás. Nadie podía explicar qué pasaba. Los analistas estaban confundidos, los señores de la desinformación no, hablaban de un país polarizado y contradictorio. Hasta que el periodista Daniel Coronell (2016), hizo la tarea del buen periodismo (consultar fuentes, confrontar datos, llamar a los que las hicieron) y demostró que estaban mal hechas y afirmó que se quería crear y formar opinión a favor del NO. Luego, las encuestadoras hicieron un acuerdo ético-técnico (¡uuupppsss!) que consistió en tres criterios: preguntar primero si iban a votar, segundo por qué opción, y hacer por lo menos 1000 encuestas (¡la obviedad técnica!). Y aplicando un tris de rigor el resultado ya fue más parejo y más creíble: el SÍ ganaba casi con el 70. Las encuestas se dedicaron interesadamente a “formar” o “deformar” la opinión y perdieron su credibilidad, pero no su poder. Tal vez sus cifras eran para apaciguar los ánimos de los votantes e inactivarlos (motivar la abstención), o tal vez la gente responde lo que es bien visto y que “no me molesten”: voy por el SÍ, pero realmente voto NO (temor al juicio público). En todo caso, las encuestas fueron claves para confundir a los electores y fueron uno de los insumos permanentes de noticia mediática.

Las redes o la indignación de la manada

Las redes digitales nos están graduando en cuatro sentimientos: la indignación, el matoneo, el cinismo y, de vez en cuando, en la solidaridad. Y los medios han convertido a las redes en la noticia porque juegan el partido en la misma onda: indignar, matonear, *ciniquiar* y, de vez en cuando, solidarizar. La indignación nació ante la cruel realidad que nos habitó: la barbarie de las Farc. Y el periodismo hizo oda a esa indignación. Y el estar indignado es pura emoción, poca pausa, nada de explicación. Y los del NO votaron indignados. La indignación fue la noticia. Y Uribe explotó esa indignación a favor de su causa política: boicotear a la paz. Y para indignar convirtió el matoneo en la noticia política de los medios: divulgó sus mentiras de estar vendiendo el país, Santos es castrochavista, la ideología de género destruye a la familia colombiana, le quitan a los pensionados para darle a la guerrilla y muchas más (Gómez-Suárez, 2016). Y para indignar hay que ser cínico y no reconocer valor en el otro, en las otras realidades, sólo pregonar su propia voz. Indignación uribista de redes, el matoneo uribista de redes y el cinismo uribista de redes se convirtieron en la noticia de los medios que buscan *el clic, el like, el trending*. Las redes uribistas fueron la noticia porque generan “movimiento” y emociones sensacionalistas. Esta indignación de redes y medios fue la cancha donde jugó de local la emoción del NO.

Medios: narrativas de guerra y no paz, del fútbol y no de la política

Los medios continuaron informando sobre la paz desde la perspectiva de guerra que los había caracterizado: defensa de la institucionalidad y el *establishment* (gobierno, militares, empresarios, elites); información desde Bogotá, muy lejos del territorio donde se libra la guerra y tiene sentido la paz; exceso de opinión, expertos y decires y poca voz a la ciudadanía y a las víctimas; discurso de pasado que recuerda la barbarie y poco del futuro posible; relato de la desconfianza en la palabra y en los decires de la guerrilla y el gobierno. La paz narrada como una pasión con poca conciencia social que se cuenta como un partido de fútbol donde Uribe es un goleador y Santos un pésimo defensor, y cada fuente es un comentarista apasionado que más que analizar fanatiza. Entonces, se cae en las peores prácticas del oficio: la primicia que es filtrada para hacer daño, la sangre y la violencia como única realidad, el conflicto como escándalo y espectáculo, el periodista como protagonista de la información.

La paradoja está en que los periodistas son, sinceramente, militantes de la paz, pero cuando informan terminan militando en los intereses y sentidos de los dominantes (empresarios, el gobierno, los políticos, la pauta publicitaria etc.). Además, se ejerce un periodismo que para parecer objetivo y neutral se decide por el equilibrismo: una fuente del SI y una del NO; por ser pro-paz pero no santista. Lo paradójico es que todos los medios, a excepción de RCN, editorialmente estaban con el SÍ, pero informaban desde y en perspectiva del NO, en aras de la supuesta equivalencia de objetividad y neutralidad de la noticia. El equilibrismo no basta. El periodismo debe constatar si hay verdad y valorar las opiniones, adjetivos y acusaciones de cada fuente. El periodismo no debe abdicar de comprobar verdad, contextualizar los decires y cuidar los lenguajes. Pero lo que se hizo fue simplemente convertirse en “mensajeros” sin oficio de las mentiras del NO y del SI, así solo sirvieron a la polarización y la desinformación. Lo mismo dice el economista Paul Krugman (2016) sobre la campaña gringa: “La obsesión de los medios por las falsas equivalencias ha impulsado una candidatura sin sentido”. En Colombia este falso equilibrismo equiparó las mentiras del NO con los argumentos de la paz e impulsó una equivalencia sin sentido. Y se privilegió informativamente a Uribe porque es buen negocio: da rating, genera escándalo, permite opinión fácil. Sin los medios, la furia de Uribe no causarían tanto daño democrático.

La paz como relato mediático de futuro

El problema comunicativamente es cómo nos conectamos los colombianos frente a la propuesta de paz. La estrategia sería que ya que no fuimos capaces de vincularnos con la guerra, deberíamos intentar incluirnos en la paz, pasar del eje del odio y la venganza (discurso uribista que los medios se han encargado de visibilizar bajo el adjetivo de “oposición”) al eje de *hacer las paces* (son muchas paces las que nos jugamos) con dignidad y esperanza. Por eso, habría que establecer tácticas y estrategias para vincular las vidas del ciudadano al relato de paz; hay que imaginar experiencias para vincular al colombiano a la paz como un asunto de cada uno y no solo de los demás.

La actualidad mediática indica que nunca los medios y el periodismo fueron tan importantes para la política y la sociedad como ahora en un proceso de paz, pero nunca antes les había ido tan mal en la legitimidad pública; ahora, la ciudadanía les odia, no les cree, no les encuentra el valor informativo; la gente sabe que los medios mienten impudicamente por negocio y política. Entonces, transformar los modos de hacer periodismo desde la *perspectiva de paz* debería ser una necesidad urgente para los medios y el periodismo porque renovarían el pacto de legitimidad pública y mejoraría el negocio, ya que volvería a conectar a los medios con la sociedad.

Los periodistas no estamos haciendo bien nuestro trabajo que es narrar con fe en la democracia. No hemos comprendido que la paz no es una lucha moralista entre buenos y malos, entre odios y venganzas, sino que es un asunto de muchos grises y verdades: de *hacer las paces*. Debemos hacer un periodismo que diversifique y transforme las prácticas que tenemos de informar. He aquí algunas propuestas.

La paz debe ser una agenda transversal

Eso significa que no es una temática o cajoncito excluyente para pensar a Colombia; por el contrario, es una agenda que involucra diversos modos de ser nación; que tiene que ver con economía, política, justicia, cultura, medio ambiente, mujeres, sexualidades; que apuesta por una sociedad de libertades y derechos. La paz es una agenda transversal para la información, una que cuenta de *otro modo* el mundo. La paz le exige a los medios de comunicación y al periodismo reinventar otros periodismos que vayan más allá de las W-preguntas (qué, quién, cómo, dónde, por qué) y las tradiciones del oficio de contar la realidad (la nota descriptiva de combates y decires).

Periodismo de ambigüedades

Los medios y los periodistas deben abandonar *el relato dualista*, maniqueo y polarizante: eso de buenos y malos, desarrollo o pobreza, progreso o atraso, modernidad o tradición, economía o cultura. Por eso un papel esencial de los medios y los periodistas debe ser: buscar; informar y narrar la memoria y la paz como futuro por fuera de ese eje de la polarización, buscando ganar las verdades que todos ponemos en el proceso de *hacer las paces*. Narrar e investigar más allá de los dualismos y moralismos para conversar con los otros puntos de vista y promover diálogos entre los diversos capitales culturales que nos habitan como sociedad.

Periodismo lento

Abandonar el relato del proceso de paz como si fuera un partido de fútbol entre guerrilla y gobierno, un duelo entre hinchadas de dos equipos enemigos (el Santismo y el Uribismo), ya que no es un asunto donde suceden cosas espectaculares cada día, no es a quien gana el partido, ni con comentarios de pasión de hincha como se puede narrar la paz. Se requiere pausa, tiempo lento, análisis. Y es que la complejidad y ambigüedad de la paz obliga al periodismo a reinventarse para que vuelva a conectarse con la ciudadanía y el país. Hay que asumir modos de informar con conciencia política y social. Y para eso debemos hacer periodismo de calidad (poner en contexto, ofrecer criterio, trabajar con datos y diversidad de fuentes, narrar bien, ganarse la escucha).

Periodismo con conciencia y decencia

Volver a convertir a los medios en contra-poder, en lugares de intermediación social y conciencia pública. Y para eso hay que desmontar las historias, conversaciones y debates de odios (polarización), esos de aplastar al otro y hacerle *bullying* a los otros puntos de vista. El periodismo siempre debe estar en otra parte, buscando, preguntando, dudando de todo. El periodismo debe sacarle protagonismo a los guerreros, ya que no se trata de ganarle a Uribe ni de alabar a Santos, sino de ampliar y diversificar la conversación social.

Periodismo en el territorio

Hay que *territorializar* la paz; por lo tanto, desmovilizar a Bogotá, los medios, los expertos, la academia; y también, desmovilizar a los discursos de odio. Desmovilizar a la Economía, la Política, los expertos y las ciudades para habitar el territorio. El conflicto sucede en el territorio, allí tiene sus actores, allí están sus historias, allí habitan las culturas, allí el Estado y los empresarios se juegan su legitimidad. Habi-

tar el territorio para denunciar el abandono estatal y la perversión de los políticos locales. Y eso, no se ha contado.

Periodismo desde abajo

Y si los medios no quieren más que militar en su negocio, sus intereses, sus fuentes, su carroña, el espectáculo... la re-inversión periodística hay que hacerla por las redes digitales y los medios comunitarios como prácticas, procesos y espacios en los que los ciudadanos pueden poner en circulación sus propios relatos, sus estéticas y éticas y practicar la democracia, lo participativo y lo plural. Esto es imaginar la comunicación como tejido desde abajo, una comunicación para el diálogo y la confianza y para hacer visibles las miradas y saberes otros.

Pacificar al periodismo

El periodismo en perspectiva de paz cuenta historias para sensibilizar a los ciudadanos, generar conciencia, producir transformaciones de sentidos, tejer sociedad, producir confianza, contar las paces. Por lo tanto, debe cuidar el lenguaje y evitar la palabra impune, contextualizar los odios e incentivar el diálogo entre todos los puntos de vista que se expongan con criterio, datos y argumentos plausibles. El periodismo es la práctica donde hay que dar lugar a las verdades de todos los otros.

La perspectiva cultural y política es compleja ya que la paz comunica muy mal, mientras que el odio produce noticias más emocionales, sensacionalistas y que generan negocio de rating y clics. Esto se da así porque la temporalidad de los medios es el presente y la actualidad, mientras la paz es una apuesta de futuro y por algo desconocido. Así mismo, el modo de informar del periodismo es lo simple y la paz narrativamente es ambivalente. En todo caso, este momento histórico exige un periodismo competente en vincularnos con la paz, politizar a los jóvenes, activar al ciudadano y pasar de las ciudadanías del miedo a las *ciudadanías de la esperanza*, del relato de la guerra a la narrativa de *hacer las paces*. Pero lo más urgente es de-secuestrar la información mediática de Uribe. Uribe tiene secuestrado simbólicamente y políticamente a los medios, la información y al país. Colombia era una nación secuestrada por las FARC-EP, ahora pasamos a una nación “secuestrada” por Uribe (Rincón 2016, Gómez-Suárez, 2016). Esto significa que, para tomar decisiones políticas, económicas, culturales, militares, informativas, antes se justificaban “en nombre de derrotar a la guerrilla” y ahora en “la obediencia debida a su santidad Uribe”. El escritor Fernando Vallejo concluye con este secuestro con una fórmula: “la maldad de un ser humano debería medirse en “uribes”. Uribe nos ha llevado a ser una so-

ciudad zombi. Que un concepto se convierta en zombi, explica Ulrich Beck (2000), significa que ya “no proveen de sentido” a la realidad. La paz se ha convertido en un concepto zombi y Colombia es una *sociedad zombie* (llena de vivos-muertos que hay que *vudizar* o exorcizar o avivar del trauma Farc y el trauma Uribe y el trauma Santos). Y para eso la *comunicación* tiene el poder de *movilizar* o *avivar zombies*, para eso debe encontrar los modos de *emocionalizar* al colombiano para dejar de ser súbditos de los odios y pasemos a la fiesta y la alegría de la paz. Esto nos aboca a la emergencia de una nueva figura de la comunicación para reavivar la ciudadanía, una que conciba la paz como un trabajo siempre abierto, una tarea que no da tregua y que exige el compromiso de todos. Y eso significa comprender que *la paz es para bailar y pasarla bien*. La comunicación debe crear el nuevo mito fundacional de Colombia, el relato de la nueva nación, los rituales y celebraciones que nos merecemos en esa otra Colombia que nació con la paz.

Referencias

- Amado, A. (2016). *Política Pop: De líderes populistas a telepresidentes*. Buenos Aires: Ariel.
- Bruzzone, D. (Ed.). (2015). *Voces abiertas. Comunicación, política y ciudadanía en América Latina*. Buenos Aires: Clacso-UNLP.
- Coronell, D. (Agosto 13 de 2016). Los problemas de una encuesta. Bogotá: Revista SEMANA.
- De Vengoechea, A. (2008). *El misionero enviado de dios y el finquero de Colombia*.
- En O. Rincón, *Los telepresidentes: cerca del pueblo, lejos de la democracia* (pp. 135-148). Bogotá: FES MEDIA. Los colombianos han elegido. “El Gran Colombiano”: Álvaro Uribe Vélez, Historia y Política del Siglo XX. (24 de junio de 2013). Recuperado de <https://es-la.facebook.com/notes/%C3%A1lvaro-uribe-v%C3%A9lez/los-colombianos-han-elegido-el-gran-colombiano-%C3%A1lvaro-uribe-v%C3%A9lez-historia-y-pol/10151506657663652/>
- Krugman, P. (Septiembre 30 de 2016). *Cómo se igualó la carrera entre Clinton y Trump*. *El País*.

Gómez-Suárez, A. (2016). *El triunfo del No. La paradoja emocional detrás del plebiscito*. Bogotá: Ícono Editorial.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Palomino, S. (Octubre de 2016). Las encuestas, las otras grandes derrotadas en el plebiscito de la paz en Colombia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2016/10/03/colombia/1475450625_095430.html.

Ponce, M. y Rincón, O. (Eds.). (2013). *Caudillismo, e-política y teledemocracia: comunicación de gobierno en América Latina*. Montevideo: Fin de Siglo Editores.

_____. (2017). *Medios de lucha. Comunicación gubernamental en América Latina*.

Montevideo: Ediciones B.Rincón, Omar, 2006, Narrativas mediáticas, Barcelona, Gedisa.

Ramírez-Prado, J. (Octubre 4 de 2016), El No ha sido la campaña más barata y más efectiva de la historia. *La República*.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas*. Barcelona: Gedisa.

_____. (Octubre de 2011). Mucho ciberactivismo... pocos votos. Antanas Mockus y el Partido Verde colombiano. *Nueva Sociedad*, (235). Buenos Aires.

_____. (Octubre 10 de 2016). Pensares y pesares acerca de un país secuestrado por Uribe. *REVISTA 070*. Bogotá.

_____. (2017). Periodismo y política: Nos equivocamos en todo. *Revista Anfibia*. Buenos Aires.

Riorda, M. y Rincón, O. (2016). *Comunicación gubernamental en acción: Narrativas presidenciales y mitos de gobierno*. Buenos Aires: Biblos.

Ulrich, B. (2000). The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity. *The British Journal of Sociology*, 51(1), pp. 79-105.

PARTE 2:

INVESTIGACIONES SOBRE
NARRATIVAS MEDIÁTICAS



NARRATIVAS AUDIOVISUALES Y PENSAMIENTO CRÍTICO: PERSONAJES Y REFLEXIONES SOBRE EL AUDIOVISUAL COLOMBIANO

Verónica Martínez Guzmán

vmartinezg2@UNIMINUTO.edu.co



Narrar es contar, apalabrar, interactuar por medio de las diferentes formas de expresión y comunicación, con los contextos y realidades que median en la dación de sentido sobre la existencia. Las narrativas audiovisuales se aferran a esos lenguajes vivenciales que reposan en las silentes memorias de los protagonistas y sus recuerdos, así, los lugares, los objetos, las expresiones artísticas, los rituales, entre otros, toman forma en la obra y se exteriorizan a través del sentido y el significante de lo que se cuenta en ella, puesto que un texto “se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (Kristeva citado por Rojo, 2011, nota al pie 25).

Desde esta perspectiva, comprender el discurso o los múltiples discursos que emergen de los medios de comunicación, en este caso audiovisual con énfasis cinematográfico, es una tarea compleja, ya que estos discursos se convierten en objeto de conocimiento al producirse la interacción sujeto-medio; sin embargo, las narrativas audiovisuales surgen como una posibilidad de entablar diálogos entre ciencias, saberes y discursos en pro de una reflexión crítica sobre el ser, su existencia, su contexto y su visión de mundo. Situaciones y hechos del orden coyuntural y estructural que modifican y determinan sus interacciones sociales, y en un sentido amplio la vida en sociedad.

Objetivos

- Exponer resultados y discusiones objeto de análisis del seminario taller “Narrativas audiovisuales y pensamiento crítico” mediante un análisis detallado de materiales de clase, lecturas sugeridas, material audiovisual y sonoro de talleres.
- Identificar planteamientos y posturas generales de productores, directores y académicos participantes del seminario taller “Narrativas audiovisuales y pensamiento crítico” en torno a las narrativas audiovisuales como herramienta para el fortalecimiento del pensamiento crítico.
- Promover una reflexión crítica sobre discurso y relato audiovisual, el cine como arte y construcción colectiva y las fuentes audiovisuales como fuente primaria para escribir la historia.

Metodología

El presente capítulo se desarrolló en 6 fases a lo largo de 16 semanas (4 meses). El proceso metodológico empleado para la escritura de este capítulo puede definirse en las siguientes fases:

- Revisión de literatura pertinente para el diseño instruccional del curso Narrativas Audiovisuales y Pensamiento Crítico y relacionada con los talleristas participantes del mismo.
- Selección de participantes y establecimiento de parámetros de participación para la muestra de estudiantes de los programas de Comunicación Social, Psicología y Licenciatura en Pedagogía Infantil en los talleres del curso Narrativas Audiovisuales y Pensamiento Crítico. En esta fase también se definieron como talleristas de acuerdo a su experiencia e impacto en el campo audiovisual colombiano a: Enrico Mandirola (cineasta y artista visual), Luisa Fernanda Ordoñez (historiadora de la imagen en movimiento y archivista audiovisual), Omar Rincón (académico, ensayista, periodista, analista de medios, crítico de televisión y consultor en comunicación), Jerónimo Rivera (académico e Investigador audiovisual) y Víctor Gaviria (director, guionista, montaje, consultor guión).
- Diseño metodológico: a lo largo de esta etapa se definió el tipo de investigación y de diseño de la investigación que motivó este análisis, al igual que las técnicas e instrumentos que se aplicaron para la obtención de los datos.
- Recolección de datos: los datos contenidos en este apartado son producto del análisis de texto y de discurso, y entrevistas aplicadas a lo largo de cinco talleres así:

Tabla 1. *Talleristas Seminario Taller Narrativas Audiovisuales*

TALLERISTAS	TEMA	FECHA
Enrico Mandirola	Teorías cinematográficas y Lenguaje Fílmico	27.03.2017
Jerónimo Rivera	Cine y violencia sexual como arma de guerra en el conflicto armado colombiano	28.03.2017

TALLERISTAS	TEMA	FECHA
Omar Rincón	La paz como relato: el otro lado del Cine y la TV	29.03.2017
Luisa F. Ordoñez	Los actores del conflicto como personajes del cine colombiano	30.03.2017
Víctor Gaviria	Hiperviolencia Urbana y su conexión con las dinámicas del conflicto	31.03.2017

Fuente: Seminario Taller Narrativas Audiovisuales, UNIMINUTO Virtual y a Distancia, 2017.

Los talleres se realizaron en la sede principal de UNIMINUTO Calle 80, cada uno de ellos tuvo una duración de 3 horas, en un horario de 6 p. m. a 9 p. m. estos talleres hacían parte del diseño instruccional del curso Narrativas Audiovisuales y Pensamiento Crítico, el cual tenía un total de 30 horas de duración (15 presenciales y 15 virtuales). La asistencia total a los talleres fue de 84 personas.

Resultados y análisis de la información: esta fase implicó analizar todo el material audiovisual, resultado de las grabaciones de los talleres, audios de entrevistas y transcripciones realizadas; además, algunas fichas de análisis audiovisual sobre las películas “Chocó” y “La primera noche” y el documental “Buscando al animal” realizadas por los estudiantes, producto de los talleres que se encontraban en el aula virtual, y que fueron seleccionadas por su pertinencia y temática.

Elaboración de conclusiones y recomendaciones: a lo largo de esta fase se definieron puntos de convergencia entre planteamientos hechos por los talleristas y se establecieron conclusiones generales que abordaron en gran parte un argumento reflexivo sobre el audiovisual colombiano, las narrativas audiovisuales y la posibilidad de aprender a narrar y construir relatos de país que muevan el espíritu crítico de las audiencias.

Resultados y discusiones

A continuación, se presenta un recorrido general sobre Teorías Cinematográficas y Lenguaje Fílmico a nivel nacional e internacional atendiendo a la revisión y análisis del material suministrado por Enrico Mandirola en calidad de tallerista de la primera sesión del seminario taller Narrativas Audiovisuales y Pensamiento Crítico.

Teorías cinematográficas y lenguaje fílmico

Parafraseando a Mandirola (2017) la palabra cine puede definirse desde: la epistemología, la técnica, y el lenguaje, bajo la categoría de texto audiovisual y manifestación artística.

Etimológicamente, la palabra cine proviene del griego kiné que significa movimiento. Históricamente, se ha marcado el 28 de diciembre de 1895 como la fecha de su nacimiento, ese día, en París, los hermanos Auguste y Louis Lumière realizaron la primera proyección cinematográfica: fueron 10 o 12 pequeños documentales que dieron inicio a lo que ahora conocemos como arte, industria y espectáculo.

Técnicamente, el cine o cinematografía es una proyección sucesiva de fotografías impresas sobre una cinta, de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento. El cine es arte, lenguaje y medio de comunicación. El cine habla por medio de imágenes, de los encuadres, de la palabra hablada, de los efectos especiales, del montaje, del color y de los sonidos. El lenguaje del cine se basa en la fotografía, en la música, en la literatura, en el cómic y en todos los fenómenos artísticos.

Finalmente, el cine, como texto audiovisual se compone de una serie de elementos, así: guión, estructura narrativa, planos, movimientos de cámara, composición, luz, color, sonido, música, montaje o edición, tráiler y making of.; desde esta perspectiva es primordial tener en claridad sobre el concepto de género cinematográfico y su clasificación.

El género cinematográfico, según Mandirola (2017), es el tema general de una película que sirve para su clasificación. Los géneros cinematográficos, como los géneros de otros campos artísticos, tienen su primer origen en la cultura clásica, es decir, en la comedia y la tragedia; posteriormente, se fueron diversificando en el teatro y los primeros largometrajes los intentaron imitar. Es así que los géneros cinematográficos se clasifican atendiendo a los siguientes criterios:

- Por su estilo o tono (drama, comedia, terror, romance, melodrama y suspenso).
- Por su ambientación o tema (histórico, bélico, policíaco, western, cine catástrofe, cine explotación).

- Por su formato o producción (cine mudo, cine sonoro, cine de serie B, cine negro, animación, cine arte, cine 3D, cine independiente, metraje encontrado (found-footage), cine sinestésico).

El cine, como manifestación artística, cuenta con diversos movimientos o corrientes a lo largo del siglo XX. Las escuelas estéticas constituyen un conjunto de movimientos expresivos innovadores de la historia del cine. En algunos casos, supone la ruptura con los estilos anteriores, sobre todo del cine clásico de Hollywood, y en otros casos suponen un desarrollo de los estilos predecesores así: *Cine vanguardista* (fue el primero que rompió con las corrientes tradicionales del cine). *Cine impresionista* (valora el naturalismo, el estilo directo y va más allá de los esquemas melodramáticos. Se destacan Abel Gance, Germaine Dulac y Jean Epstein). *Cine surrealista* (combina las imágenes con la búsqueda de sensaciones y sentimientos. Luis Buñuel, se destaca por su producción en este período). *Cine expresionista alemán* (expresión subjetiva sobre la representación objetiva de la realidad. Robert Wiene, es una de las grandes figuras de esta vanguardia cinematográfica). Otras corrientes cinematográficas del siglo XX que resultan importantes para ahondar en el estudio de la obra fílmica como arte son (Mandirola, comunicación personal, 28 de marzo de 2017):

- Cine ojo (años 20 – URSS): combina las imágenes con la búsqueda de sensaciones y sentimientos. Teoría creada por el documentalista Dziga Vertov, cuyas características son la objetividad y el rechazo del guión y la puesta en escena.
- Neorealismo italiano (años 40 – Italia): tuvo como objetivo mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas, alejándose del estilo histórico y musical que impuso el fascismo. Entre los directores más destacados de esta época se encuentran: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti y Cesare Zavattini.
- Underground estadounidense (años 40 – USA): cine artesanal, no narrativo con autoconciencia artística y opuesto al cine clásico de Hollywood. Maya Deren y Keneth Anger podrían considerarse dos de sus principales exponentes.
- Nouvelle vague (años 50 – Francia): corriente francesa crítica frente a lo establecido, y cuya máxima aspiración es la libertad de expresión y técnica. Utilización de formatos no profesionales. Algunos directores destacados de esta corriente son: Jean Luc Godard, Fracois Truffaut y Agnes Varda.

- Free cinema (años 50 – Inglaterra): implanta una estética realista en la ficción y en el documental. Además, retrata historias cotidianas y está comprometido con la realidad social de la época. Se cuentan como figuras de este período: Joseph Losey y Lindsay Anderson.
- Nuevo cine alemán (años 70 – Alemania): la industria alemana crea su propio *star system*, en el que utiliza largos *travellings* que favorecen a la improvisación de los actores y simplifica el montaje. Además, tiene cierto carácter documental, al estilo naturalista francés. Un director importante en esta época es Rainer Werner Fassbinder.
- Dogma 95 (años 90 – Dinamarca): movimiento fílmico cuya meta es producir películas simples, sin modificaciones en la posproducción y poniendo énfasis en el desarrollo dramático. Entre los directores con más renombre en este tiempo se cuentan Lars Von Trier y Thomas Vinterberg.
- Cine Latinoamericano: la industria cinematográfica latinoamericana, surge en medio de una dependencia económica y cultural que como problema viene a suponer el surgimiento de una producción nacional, sin embargo, países como Argentina, Brasil y México son lo contrario y lograron consolidarse como los tres grandes productores de cine en la región, no obstante, se presenta a continuación un resumen gráfico sobre el desarrollo de la industria cinematográfica en América Latina:

Tabla 2. Contexto cine latinoamericano

PAÍS	CONTEXTO	PRINCIPALES EXPONENTES
Argentina	La temática abordada principalmente en la cinematográfica de este país se refiere a sus barrios y sus gentes. Hasta el 1939 fue la industria de producción más grande.	Fernando Solanas Lucrecia Martel Pablo Trapero
Bolivia	El cine se consolida a principio de la segunda década del siglo XX.	Jorge Sanjinés Oscar Soria Gamarra Paolo Agazzi
Brasil	El cine empezó de manera muy dispersa en 1900, con diversos centros de producción no sólo en Río, sino en Recife, Sao Paulo y Bello Oriente.	Glauber Rocha Héctor Babenco Walter Salles

PAÍS	CONTEXTO	PRINCIPALES EXPONENTES
Chile	Tuvo su época de mayor fertilidad con el cine caliente y parece que se realizaron 1180 filmes largometrajes entre 1930 y 1931 de los que sólo quedan el recuerdo o las informaciones periodísticas.	Patricio Guzmán Alejandro Jodorowsky Sergio Trabucco
Colombia	La cinematografía muda abarca de 1922 a 1928 no más de 12 largometrajes, influidos por compañías teatrales españolas con un gusto algo malo, según el historiador George Sadoul. El presidente Alfonso López (1934-1936), promulgó una ley de protección al cine nacional, aunque debió derogarla inmediatamente a petición del entonces embajador de Estados Unidos. En 1957 solo cuatro habitantes por año iban al cine, las salas se triplicaron durante los años 50.	Carlos Mayolo Luis Ospina Felipe Aljure Víctor Gaviria Ciro Guerra
Cuba	El cine cubano fue orientado hasta entrado los años veinte, a una producción cinematográfica de contenido social, aunque melodramas sentimentales y comedias de negritos y gallegos constituyeron la mayor parte de industria hasta la Revolución de 1959	Mijaíl Kalatózov Humberto Solás Raimondo Torres Díaz
México	Tras una próspera época de cine mudo, en la producción cinematográfica bajó a cero después de 1925, víctima de la voracidad de Hollywood. El periodo 1936-1957 fue la edad de oro de su cinematografía. María Félix, Mario Moreno “Cantinflas” tan popular como Chaplin, y el propio público que le otorgó sus favores, permitieron su expansión a otras fronteras.	En el 2014 Alfonso Cuarón se convirtió en el primer director latinoamericano en ganar el Premio Oscar, abriendo con esta hazaña la puerta al gran director Alejandro González Iñárritu, quien ha ganado dos veces la estatuilla dorada como mejor director por “Birdman” (2015) y “El Renacido” (2016).

PAÍS	CONTEXTO	PRINCIPALES EXPONENTES
Paraguay	El cine llegó a Paraguay en el año 1900, pero, tras numerosos cortometrajes, el primer largometraje nacional llegaría en 1978, con “Cerro Corá”. La nueva era de producción continua comienza con “María Escobar” (2002), de Galia Giménez, y tiene como principales referentes a títulos como “Hamaca Paraguaya” (2006) de Paz Encina, “Cuchillo de palo” (2010) de Renate Costa, “Libertad” (2012) de Gus Delgado, entre otros.	Galia Giménez Paz Encina Renate Costa Gus Delgado
Perú	En 1954 Perú tenía 243 cines para 9 millones de habitantes. Quizás sea el país americano donde la cultura nativa ha sobrevivido (por no decir continuado o incluso expandido) más directamente en la vida corriente y en el arte popular, dando lugar a los años 60 a la aparición de un cine que intentaría recuperar la cultura inca.	Manuel Chambi
Puerto Rico	A partir de los años 50 una importante escuela documentalista aparece de la mano del realizador neoyorquino Willard Van Dyke, aunque destinaría gran parte de su producción comercial a los puertorriqueños de Estados Unidos.	Willard Van Dyke
Uruguay	Con 3.600.000 habitantes, las películas uruguayas tienen numerosos adeptos y Uruguay puede permitirse una producción regular. El Festival de Punta del Este en Maldonado será una de los mejores escaparates del cine documental y experimental que surja en Latinoamérica.	Federico Álvarez Gustavo Hernández Ricardo Islas
Venezuela	En Venezuela, no comenzaría su producción hasta la llegada del cine sonoro, con la creación de una producción fundada por el escritor Rómulo Gallegos, y produciría uno o dos films por año entre 1939 y 1944. Inicia su consolidación a partir de los años 50, no obstante soportaría una apabullante influencia de su vecino americano del Norte.	Rómulo Gallegos

Fuente: Mandirola, E. (2017). *Seminario Taller Narrativas Audiovisuales*, UNIMINUTO Virtual y a Distancia.

El cine además de ser un concepto, un arte en ejercicio, un lenguaje estructurado es susceptible de ser abordado como ejercicio de comunicación, de allí que el siguiente apartado desarrolle la postura del académico y crítico de televisión Omar Rincón.

Las narrativas audiovisuales como ejercicio de comunicación

Todo el mundo dice hoy en día que la comunicación es poder, pero ¿dónde está el poder de la comunicación? ¿En los lugares de interpretación que nos dan los medios de comunicación, que funcionan como lugares comunes para dar sentido a la sociedad? ¿Qué pasa en aquellas sociedades donde los medios son otros: ¿el abuelo, contador de historias, por ejemplo? ¿Qué dispositivos de comunicación utilizamos para interpretar el mundo? ¿Cuáles son nuestros referentes de interpretación? ¿Por qué vivimos obsesionados con comunicar? en consecuencia, parafraseando a Omar Rincón (2017) comunicar es:

- Comunicar incluye dos aspectos importantes: poder y pragmática democrática (el relato de la hegemonía política, el impacto del discurso y la práctica comunicativa), ambos aspectos son fundamentales en la construcción de la opinión ciudadana (percepción y emoción).
- Comunicar la cultura desde la lógica del reconocimiento en las audiencias ¡Yo quiero ver gente que se parezca a mí, que hable como yo! La comunicación es más de reconocimiento que de conocimiento.
- Comunicar es aprender a narrar, entendiendo que lo verdaderamente importante no es el contenido sino el modo. En este escenario la mediación debe articularse entre cultura popular, industria cultural y emoción colectiva (experiencias). ¡Debemos conectarnos con el ciudadano del común y ciudadanizar la información!
- Comunicar es desmovilizar la palabra, trascender a las narrativas de la indignación, el miedo y el pasado, a las ciudadanías del respeto, la alegría y la esperanza ¡Ningún peleador profesional debería tener derecho a los medios de comunicación!

- Comunicar significa aprender que cada pantalla es distinta y requiere distintas interacciones. Nuestros audiovisuales necesitan evolucionar, transformarse y presentar formatos innovadores que narren más país, el país cotidiano que conforma la agenda de la gente.

En resumen, el audiovisual como ejercicio de comunicación ayuda a la construcción del discurso de país, lo que lleva a pensar que tiene implícita la construcción de la memoria colectiva, ya que termina convertido en fuente primaria para la escritura de la historia nacional según cuenta Luisa Ordoñez, (2017).

El audiovisual como fuente primaria para la escritura de la historia

Las fuentes audiovisuales tienen gran valor como fuentes primarias para la escritura de la historia, por tal razón, el estudio del texto fílmico puede orientarse desde cuatro perspectivas básicas: el cine sobre historia, el cine como historia, el cine histórico y el audiovisual como documento, esta última implica analizar dos aspectos elementales del argumento visual que conforma la narrativa: la forma y el contenido. La forma puede ser: institucional, documental (biográfico, testimonial o de archivo), ficción, animación, entre otros; mientras que el contenido aborda aspectos como: el cuerpo (ausente, violentado, fragmentado), el territorio (Fórmula 1. Paisaje + Tradición + Cotidianidad rural; Fórmula 2. Desplazamiento + Cotidianidad urbana).

Lo anterior, se encuentra enmarcado en un código audiovisual de país que podría definirse en las siguientes líneas: caracterización de actores del conflicto ¿cuáles y por qué?, el cine y la historia política (relaciones y posibles lecturas), historia contemporánea del conflicto y producción reciente (Ordoñez, 2017) y a su vez está condicionado a procesos de largo aliento, mutabilidad de los conceptos (Territorio, conflicto, víctima, victimario o perpetrador, héroe / antihéroe, etc.), representatividad de los procesos (violencia bipartidista, narcotráfico, paramilitarismo, proceso de paz, etc.), y la disposición a ser espectador.

Este apartado es pertinente en la medida en que no solo aborda el cine desde la perspectiva del autor sino de la audiencia como agente activo en la historia y no como simple espectador, un espectador de una realidad invisible llena de actores naturales esperando a ser descubiertos, actuando relatos del país cotidiano que plasma dentro del género de “cine testigo” Víctor Gaviria, (2017).

Narrativa audiovisual, cine de realidad y actores naturales.

La figura del actor natural se ha instituido en el cine colombiano gracias a la obra cinematográfica del director Víctor Gaviria (*Buscando tréboles*, 1980; *Sueño sobre un mantel vacío*, 1981; *Los habitantes de la noche*, 1984; *Que pase el aserrador*, 1984; *La vieja guardia*, 1985; *Rodrigo D. no futuro*, 1990; *La vendedora de rosas*, 1998; *Sumas y restas*, 2004; y *La mujer del animal*, 2017), quien con su cine de realidad, su idea de naturalizar la actuación y la construcción de relatos originales ha logrado enriquecer la visión del cine nacional, y consolidado una postura innovadora sobre el cine de autor a nivel mundial por la cual ha sido galardonado en múltiples ocasiones (Festival de Cannes y Festival de Cine de San Sebastián, entre otros). Al respecto Gaviria (2017) indica cinco condiciones *sine qua non* para realizar este tipo de cine:

- Investigar para construir relatos auténticos donde no se sienta la mano del director ni la del guionista.
- Entender que la memoria es un elemento fundamental para contar historias, y que esto está dado por la siguiente fórmula: Víctima + Victimario + Testigo.
- El cine de realidad es un cine muy conceptual, en el que más allá de los escrúpulos estéticos se promueve una transformación social y una evolución desde la audiencia.
- El cine de realidad, es un ejercicio de liberación, de catarsis, de búsqueda de justicia, de conocimiento sobre el país que se tiene y el país que se ignora.
- El cine de realidad necesita actores naturales. Actores que:
 - a. No son actores, personajes capaces de expresar su realidad inmediata. Buenos narradores, observadores y que se interesan en su entorno, que todo lo convierten en posibilidad, en escena.
 - b. Superan la representación y se insertan en la vivencia, que trascienden el mundo del espectáculo con su forma inconsciente de actuar. Personas conscientes de lo que son con ganas de contar.

- c. Dan una información sobre un mundo desconocido, soberanos de sí, con gran capacidad de improvisación, y que saben marcar transiciones en el relato.
- d. Pertenecen al mundo natural de la película, capaces de construir un retrato lingüístico sobre el quién.

En conclusión, podría decirse que el mundo natural de una película, se recrea en el retrato lingüístico del personaje, en el contexto que vive y padece, en la violencia de la que es víctima, victimario o que asume como testigo, por ejemplo, en el paisaje y los actores del conflicto, que en tantas ocasiones han sido el tema central del cine nacional y sobre el cual se trabajan cita el trabajo de Jerónimo Rivera (2009).

Narrativas audiovisuales y conflicto armado en Colombia.

En términos generales, existe el estereotipo de que el cine colombiano es un cine violento enmarcado desde dos puntos de vista: rural y urbano. Del rural, son protagonistas, la guerrilla, los paramilitares, el campesino y tiene como lugar común el desplazamiento. El urbano, posee el relato de la hiperviolencia urbana, es decir, da cuenta de la violencia por la violencia, y el lugar común más recurrente es el sicariato. Sin embargo, en Colombia se ha firmado la paz, y los medios de comunicación comienzan a deconstruir la idea del conflicto y a trabajar en la paz como relato, sin embargo, si se quisiera tener un panorama preciso de cómo se contaba el conflicto armado en el cine colombiano Rivera y Ruiz (2009) hacen la siguiente caracterización:

- Películas estructuradas por medio de golpes de efecto.
- Narrativa tradicional: poco montaje, planos abiertos, planos y contraplanos de reacción.
- Influye la postura política de su realizador.
- La mayoría recrean momentos anteriores.
- Poco comprometidas con el tema, sin posición ideológica (salvo excepciones), ni siquiera a favor de la institucionalidad.
- Pesimistas frente a soluciones al conflicto.

- Muestran realidad fragmentada, a veces el tema es excusa.
- Estructura circular, como forma de justificar comportamiento de personajes por secuelas de la violencia.
- La condición de combatiente no se explicita en raíces ideológicas y algunas veces se omite su filiación armada, sus acciones a menudo se justifican por haber sido víctimas de hechos violentos.
- Caracterización superficial de personajes, estos aparecen como actores activos del conflicto sin tener claras sus motivaciones.
- La ubicación espacio-temporal en las historias es difusa.
- Roles de los personajes: guerrilleros, políticos, paramilitares, población civil, ejército y policía.
- El proceso de urbanización del país se ve, igualmente, reflejado en el tratamiento de espacios de las películas de la muestra que pasan de ser totalmente rurales en los sesenta a ser predominantemente mixtas (desarraigo del desplazamiento).
- Llama la atención lo poco que se abordó el tema del conflicto armado en este período (contrario a lo que comúnmente se cree).
- Es más común el tema del narcotráfico que el del conflicto armado. En estas películas no aparece mucho la vinculación entre ambos.

Con el ánimo de complementar este apartado se realizó un grupo focal en aula virtual del seminario taller Narrativas Audiovisuales y Pensamiento Crítico, cuyo objetivo principal era realizar una lista de chequeo sobre personajes, sensaciones, lugares, situaciones y conflictos sociales que se toman como lugares comunes en el cine colombiano, para ello se fijó como punto de partida el diseño de una ficha de análisis audiovisual que se aplicó a las películas “Chocó” (Johnny Hendrix Hines-troza) y “La primera noche” (Luis Alberto Restrepo) y al documental “Buscando al Animal” (Víctor Gaviria). Este ejercicio contó con la participación de 11 estudiantes de los programas de Comunicación Social, Psicología y Pedagogía infantil de UVD, y arrojó los siguientes resultados:

Tabla 3. Lista de chequeo cine colombiano (personajes, sensaciones, lugares, situaciones y conflictos sociales)

LISTA DE CHEQUEO CINE COLOMBIANO			
(personajes, sensaciones, lugares, situaciones y conflictos sociales)			
LUGARES	PERSONAJES	SENSACIONES	SITUACIONES Y CONFLICTOS SOCIALES
<ul style="list-style-type: none"> • Figuras retórica (Metáforas, elipsis, etc.) • Paisajes rural y urbano • Asentamientos irregulares • Bares y discotecas • Tiendas • Vistas panorámicas 	<ul style="list-style-type: none"> • Actores del conflicto armado (guerrilla, paramilitares, ejército, campesinos) • Afrocolombianos • Mujer sola • Niños • Desplazados • Adolescentes 	<ul style="list-style-type: none"> • Venganza • Miedo • Indiferencia • Impunidad • Dolor • Abuso • Sumisión • Venganza • Abandono • Melancolía • Explotación • Desigualdad • Desesperación • Individualismo • Sobrevivencia • Poder • Superación del miedo 	<ul style="list-style-type: none"> • Machismo • Violación de DD. HH. • Pobreza • Desempleo • Rebusque • Violencia • Corrupción • Prostitución • Vandalismo • Desplazamiento • Dinámicas callejeras • Malestar social por la ciudad • Denuncia social sobre problemáticas regionales • Aspiración de bienestar • Lucha por la dignidad • El papel de la mujer en sus distintos roles • Afrocolombianidad • Cultura regional y urbana • Delincuencia • Alcoholismo • Drogadicción

Fuente: Seminario Taller Narrativas Audiovisuales, UNIMINUTO Virtual y a Distancia, 2017.

Finalmente, se indica que la reflexión sobre el audiovisual y su narrativa trasciende las fronteras de lo técnico hasta insertarse en lo social, además, el anterior cuadro de cierta forma deja de manifiesto que la percepción sobre la violencia en el cine colombiano se ha superado, llegando a incursionar en otros escenarios, situaciones y conflictos sociales que constituyen ese texto complejo llamado realidad.

Conclusiones

Lo más interesante del cine colombiano, es el abordaje de narrativas experimentales que tocan todos los temas que identifican a los colombianos, arrojando una producción suficientemente amplia como para que cualquier espectador pueda ver historias que le llamen la atención, historias cotidianas donde se resaltan aquellos personajes heroicos que se tienen en todas las esferas de la sociedad, porque las buenas historias no necesitan dinero para ser contadas (Rivera, 2017). El audiovisual entendido como lógica del reconocimiento sigue la fórmula: mente narrativa + capacidad creativa (Rincón, 2017) en tanto que el cine es arte, no obstante, como todo arte, se vende, pero no se hace en función del mercado (Mandirola, 2017), en consecuencia, el audiovisual debe entenderse como una estrategia para construir memoria colectiva, donde las historias son producto de un consenso y no de lógicas mercantilistas (Ordoñez, 2017). Las historias deben partir de un principio de realidad, esa película extraordinariamente compleja que te acerca al otro, que existe en múltiples rincones del país, la que se ignora y que a la vez embelesa en los medios de comunicación al dejar expuesta la condición humana frente a la audiencia (Gaviria, 2017).

Referencias

- Angarita Cañas, P. E. (2003). *Conflictos, guerra y violencia urbana: interpretaciones problemáticas*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105117940010.pdf>
- Bernárdez Rodal, A. (2002). *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*. Recuperado de http://eprints.ucm.es/10475/1/violencia_de_genero_poder.pdf
- Hinestroza, J. (Director). (2012). *Chocó*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5Rrh_XaOv5o
- Gaviria, V. (Director). (2017). *La mujer del animal*. Colombia: Cinecolombia.
- Omar, R. (15/06/2016) La baja autoestima de los colombianos. Recuperado de <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/la-baja-autoestima-de-los-colombianos/>
- Ordoñez, L. (2015). *Cine, audiovisual y política: Disidencias, resistencias y transgresiones*. Recuperado de https://www.academia.edu/24071282/Cine_audiovisual_y_pol%C3%ADtica_Disidencias_resistencias_y_transgresiones

- Ordoñez, L. (2013). La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine. Recuperado de https://www.academia.edu/3645966/La_historia_impronunciable_conflicto_armado_y_cine_colombiano_despu%C3%A9s_de_la_Ley_de_Cine
- Ordoñez, L. (2016). Por una epistemología de los archivos audiovisuales en Colombia. Recuperado de https://www.academia.edu/28205532/Cuadernos_de_cine_colombiano_No24_Patrimonio_Audiovisual_Editora
- Ortegón, L. F. O. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, (38), 233-242.
- Ossa, J. F. O. (2013). Ciudadanías del Miedo: El caso de Medellín. *Conflicto & Sociedad una revista dirigida a construir país*, 105.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Restrepo, L. (Director). (2013). La primera noche. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YYNrazHrtTU>.
- Rincón, O. (2015). Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: Las repercusiones de Escobar, el patrón del mal. *Nueva Sociedad*, (255), 94-105.
- Rivas Morente, V. (2012). El concepto de campo cinematográfico. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/6572/6002>
- Skar, A. D. (2007). El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María llena eres de gracia. *Alpha*, (25), 115-131.
- Villaplana, V. (2009). Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (6), 463-482.
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del Tiempo*, (3).

GENERACIÓN DE NUEVAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS DISCURSIVAS ENMARCADAS EN EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Andrea Carolina Londoño Osorio

alondonooso@UNIMINUTO.edu.co

Ana María López Gómez

alopezgome6@UNIMINUTO.edu.co

Cesar Darío Salazar Ríos

csalazarrio@UNIMINUTO.edu.co

Sara Liseth Suarez Ramírez

ssuarezrami@UNIMINUTO.edu.co

Luisa Fernanda Ariza Fonseca

larizafonse@UNIMINUTO.edu.co

Introducción

La comunicación alternativa como objeto de estudio ha sido un tema poco relevante para la comunicación dentro de la estructura tradicional, pues su difusión se realiza, por lo general, fuera de los canales que normalmente se utilizan para la transmisión de información y entretenimiento para la sociedad. Como tal los medios tradicionales de comunicación (entiéndase por estos a los canales televisivos, las radiodifusoras y los periódicos) manejan gran parte de la producción de información que el público ve llevando a la centralización de la información que, en cierta medida, influye en las perspectivas que las personas tienen de algún hecho, y esto inevitablemente construye un imaginario social sobre las situaciones dentro del país. Dicha información responde a intereses propios de los medios de comunicación que hacen ver las opiniones como hechos noticiosos y, por ende, se invisibilizan procesos de mayor relevancia para la comunidad. En este punto se desvirtúa el quehacer periodístico al servicio del pueblo.

Por ello, es necesaria la comunicación alternativa dentro de escenarios sociales que permitan a las personas la construcción de un poder propio, el poder popular, pues es este el que genera un campo en el que el pueblo desarrolla sus propias ideas que, ligadas a sus necesidades internas, posibilitan un reconocimiento social de ellos como comunidad emancipada, pues sus visiones de mundo entrarían a gestionar nuevas formas de autoconocimiento que les brindaría la posibilidad de la construcción de su sujeto político que actúa en pro de objetivos comunes.

Esta investigación se encuentra en la fase bibliográfica de la investigación, como se indica posteriormente en la metodología, para poder determinar las líneas de apoyo teórico al discurso narrativo de los medios de comunicación y su incidencia en los receptores, de modo que posibilite las fases posteriores, y de cuya fase este escrito es una muestra de lo obtenido hasta el momento.

Objetivos

Objetivo general

- Generar nuevas estructuras narrativas discursivas enmarcadas en el campo de la comunicación alternativa.

Objetivos específicos

- Indagar en los medios de comunicación masiva las formas y estructuras de proponer discursos narrativos.
- Analizar las propuestas narrativas actuales en los medios de comunicación y su incidencia en la generación de públicos y la masificación de la información.
- Proponer líneas de acción audiovisual enmarcadas en la comunicación alternativa que permitan la generación de nuevas estructuras narrativas.

Metodología

La metodología de investigación será descriptiva de tipo cualitativo, que tendrá como fases:

1. Realización de una investigación bibliográfica.
2. Identificación de líneas teóricas.
3. Análisis de los medios y sus estructuras narrativas.
4. Análisis de recepción y percepción.
5. Creación de líneas de acción.

Se realiza inicialmente una investigación de tipo bibliográfico que permita determinar unas líneas de apoyo teórico en cuanto al discurso narrativo de los medios de comunicación y su incidencia en los receptores. Esta primera etapa se complementará con un análisis de medios y sus estructuras narrativas, análisis de recepción y de percepción. Finalmente se propondrán unas líneas temáticas de acción, a partir de la radio, la producción audiovisual, la fotografía y el diseño gráfico.

Análisis y discusiones

La historia de la humanidad ha presentado cambios significativos en el último siglo donde la sociedad ha entrado en un estado de globalización de la información gracias a las TIC. Como resultado de ello se ha dado un acelerado flujo en la red que marca una tendencia a que la información sea efímera y ubicua, y estos dos aspectos han hecho que la sociedad se adapte y transforme sus interacciones radicalmente entorno a dinámicas virtuales, entre ellas las más destacadas son las que se producen en las redes sociales como forma de expresión individual y colectiva. Este proceso que se da actualmente es de vital importancia para los medios de comunicación, pues son esas nuevas formas de interacción las que permiten que se transmita veloz y eficazmente una noticia que esté en auge en ese preciso momento, pero hay que tener en cuenta que son los usuarios los que replican dicha información con sus contactos, lo que indica que las preferencias del público marcan una inclinación por cierto tipo de sucesos noticiosos, y es a eso a lo que apuntan los medios, a seducir a una audiencia potencial para que, de esa manera, ellos tomen más relevancia en el ámbito de la comunicación y se conviertan en un referente.

Una situación recurrente en el intercambio entre medio y usuario de redes sociales se presenta cuando ese poder de difusión se concentra en medios hegemónicos tradicionales de una nación, que al parecer no tienen relación entre ellos, pero resultan ser élites unidas que tienden a manejar gran parte de la producción informativa, como tal las réplicas en redes sociales son controladas sin que las personas lo perciban en primera instancia, dado que manejan una estructura similar que permite que la información que entregan sea contada desde una perspectiva de la realidad que se encuentra inscrita a unos intereses que son manejados a través de la construcción misma del discurso utilizado en la redacción de la información.

Teniendo en cuenta lo anterior, es pertinente generar propuestas que apunten a una descentralización de la información, es necesario emprender nuevos formatos, estructuras y formas de comunicación que cuenten la realidad desde otros discursos, y que estos sean dichos en las instancias exteriores a las de los medios hegemónicos, para que así haya un empoderamiento de la palabra en beneficio de la creación de nuevas narrativas discursivas propias de una población, que ve la necesidad de contar sus historias de la manera que ellos saben hacerlo.

Ante el panorama aquí descrito el trabajo presenta como objetivo generar nuevas estructuras narrativas discursivas enmarcadas en el campo de la comunicación alternativa, porque es relevante investigar la manera en cómo este tipo de comunicación incide en procesos de descentralización de la información en pro de nuevas estrategias dirigidas a la construcción de discursos comunales, y por lo tanto nuestro problema lo centramos en ¿De qué manera a través de una comunicación alternativa se pueden generar nuevas estructuras narrativas discursivas que fomenten la descentralización de la información y la hegemonía de los medios tradicionales de comunicación?

Referente teórico

Zygmunt Bauman, como referente teórico aporta a la investigación su pensamiento referido a la modernidad y la forma de abordarla desde “la vida líquida” donde plantea que la sociedad no es estática, sino que está en constante movimiento y, por ello, tiene a la incertidumbre constante, debido a los cambios que el contexto ha adquirido gracias a la modernización de la vida. Su planteamiento refiere un hombre que se encuentra bajo las lógicas del consumo, y es de esta misma manera como se vende desde el mercado sus gustos, comportamientos, modas entre otros, los cuales “lo llevarán” según la sociedad a adquirir una autenticidad e individualidad, que en términos más claros no es posible, debido a la comercialización de individualidades que se vuelven a la final colectivas por la sociedad de consumo en la que estamos inmersos.

Alvin Toffler define que los prosumidores son aquellas personas que consumen lo que ellos mismos producen, esto se refiere a que en lugar de vender lo que producen lo dejan para su propio uso o el uso de otras personas cercanas a ellos. El término Prosumidor surge en el libro de Toffler, llamado “La tercera ola” informando que en un futuro no tan lejano los consumidores reclamarían el ser escuchados, para así ser partícipes en la elaboración de los servicios de muchas empresas, satisfaciendo así sus necesidades reales, llegando además a exponer sus opiniones sobre estos servicios.

Plan de temas

Tabla 4. *Categorías de análisis*

COMUNICACIÓN ALTERNATIVA	COMUNICACIÓN TRADICIONAL	ESTRUCTURAS NARRATIVAS
Hegemonía cultural	Géneros y formatos	Géneros y formatos
Teoría crítica	Estructura narrativa	Estructura narrativa
	Paradigmas comunicativos	

Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

Conclusiones

Al finalizar este proceso investigativo se espera obtener de primera mano información que permita determinar de qué manera los medios de comunicación masiva construyen sus discursos narrativos para manipular, influenciar o seducir a un público específico. Esta recopilación de información permitirá inmediatamente iniciar con un proceso de comprensión y análisis respecto a la construcción discursiva que manejan los medios tradicionales de comunicación, esto en primera medida permitirá adentrar la investigación en el campo de las nuevas formas de comunicación, que se proyectan desde el masificado uso de las redes sociales y así será posible proponer unas nuevas estructuras que apoyen esas nuevas comunicaciones.

Se espera poder impactar inicialmente a una población estudiantil en la medida en que su proceso académico pueda pasar de lo teórico a la praxis al verse inmersa en dinámicas de investigación y producción de contenidos para medios de comunicación, y que estos a su vez generen espacios de discusión en sus grupos sociales y en la comunidad en general, al ofrecer nuevas posibilidades en el consumo de medios.

Uno de los beneficios que se visionan de la investigación es la construcción de nuevas narrativas discursivas hechas por y para las comunidades que van en procesos de búsqueda de identidad y emancipación respecto a lo tradicionalmente expuesto. La intervención dentro de comunidades específicas posibilitará el conocimiento de temáticas propias de un contexto para que, de esta manera, se generen nuevas propuestas que apunten al cambio de las estructuras narrativas discursivas que posibiliten la vinculación de toda una población en pro de sus intereses.

Referencias

- Bauman, Zygmunt, (2005b), *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica: Argentina.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A. Versión revisada 1991.
- Orozco, G. (1997). Medios, audiencia y mediaciones. *Revista Comunicar*. Recuperado de <http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primeromodulos/teoria-de-la-informacion-y-comunicacion-audiovisual/orozco.pdf>
- Toffler, Alvin. (1992). *La tercera ola*. Bogotá: Ediciones Nacionales, Círculo de Lectores.

EL DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO MEDIO PARA LA SOCIALIZACIÓN DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS MUSICALES ORIGINARIAS DE LA CIUDAD DE IBAGUÉ, COLOMBIA

Marcela Barragán Urrea

marcela.barragan@uniminuto.edu

Diego Fabián Avendaño

diegofar195@hotmail.com



Introducción

En el ámbito de la comunicación, un documental interactivo se constituye en un nuevo género audiovisual con diversidad de posibilidades por explorar y descubrir. En ese sentido, es importante determinar cómo puede ser el proceso de creación de esta narrativa audiovisual y digital, para lograr que contribuya a la apropiación cultural de determinada comunidad, permitiéndole un espacio de acercamiento y reconocimiento que fortalezca su identidad.

En la ciudad de Ibagué, ubicada geográficamente en el departamento del Tolima (Colombia) existen una serie de vacíos en cuanto a dinámicas que favorezcan el reconocimiento de las expresiones artísticas de la región, lo que hace necesario dar a conocer el diseño de una estrategia audiovisual con componentes digitales que permita eliminar las barreras existentes y contribuir con el reconocimiento de este aspecto cultural. Como se intuye, este es de interés no solo para quienes habitan la población mencionada, sino para el país y el mundo interesado en el área cultural.

Son escasos los estudios que se encuentran sobre la temática que esta investigación aborda, pese a la riqueza cultural de la región estudiada, principalmente apropiada por la tradición histórica musical, que ha contribuido en la creación de nuevos ritmos y aires folclóricos colombianos, no en vano Ibagué ha sido portadora durante más de un siglo del título de: “Ciudad Musical de Colombia” Pardo (2016), lo que conlleva a la imperiosa necesidad de darla a conocer para beneficio no solo de los ibagueños, sino como patrimonio cultural del país y la contribución de esta al mundo.

La propuesta para la realización de un documental interactivo sobre el tema, se realiza con el fin de identificar las características de la narrativa digital que son aplicadas en la creación de dicha forma documental, en aras de elaborar una propuesta creativa que contribuya a la divulgación de la cultura ibaguereña enfocada al campo musical.

Esta necesidad se deriva del acelerado uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en todos los procesos académicos, culturales y sociales que se dan en el mundo, así como el desarrollo que vive la sociedad de hoy a partir de la globalización, el avance alcanzado gracias a la era digital y los niveles de comunicación que cada día nos acerca más al conocimiento del otro.

Para lograrlo, fueron identificadas las características de estas nuevas formas de narración que vienen en crecimiento y se constituyen en una alternativa para facilitar la participación y el compromiso de los sujetos. La interacción entre estos y diversos tipos de contenidos atesorados en plataformas digitales, facilita un modo de visualización que rompe con la forma lineal del discurso y transforma los espacios tradicionales de consumo de contenidos audiovisuales.

En el desarrollo del presente trabajo, fue necesario realizar una revisión de documentales como *Out my window* (Cizek, 2010), un documental interactivo cuya idea es narrar la forma como diversas personas del mundo, ven desde sus ventanas, el sitio en donde viven y cuentan historias acerca de ello. También, se exploraron trabajos como *Guernica 30 Televisión* de (Cataluña, 2007) y *Filmmaker in residence* (Cizek, 2010), entre otros, que narran historias de diversas formas. Con esto se contribuye al conocimiento, al desarrollo humano y social de las comunidades, y se mejoran los procesos de interacción social comunicativa, permitiéndose entender y comprender mejor a la sociedad en sus contextos históricos, culturales y sociales. Se pretende poder construir, a partir de ahí, nuevas y mejores formas de vivir, manteniendo un diálogo de saberes sobre las diversas tensiones entre lo local, lo regional y lo global.

Las nuevas dinámicas que en los últimos años se están desarrollando en materia audiovisual, en especial en el área documental, han generado nuevas estéticas y han evolucionado a otras formas de narrar en las que el espectador (quien ya no es un sujeto pasivo frente a lo que ve) de alguna manera interactúa y participa con los contenidos y establece espacios que definen lo que quiere ver. Así lo sugiere Gallego (2011) cuando señala que “las narrativas transmediáticas suponen una oportunidad de creación interactiva que fomenta las relaciones de participación entre la industria y sus audiencias” (p. 7).

Estas nuevas formas de comunicar, aterrizadas al contexto de la ciudad de Ibagué, se hacen muy necesarias, máxime cuando se percibe cierta ausencia de productos comunicativos que reflejen las expresiones musicales existentes en la ciudad. Hablar en esta época de comunicación interpersonal y cotidiana a través de dispositivos conectados a Internet posibilita de paso acudir a estos medios para acercar relatos a la comunidad.

Como se presume, el hecho de que existan documentos muy valiosos sobre la cultura de una región, no es suficiente para que la gente se acerque a un tema, lo conozca y se sienta reconocida en un contenido. De ahí surge la necesidad de poder contribuir al fortalecimiento de los procesos socioculturales de la ciudad de Ibagué, con nuevos relatos, nuevas formas de narrar a través de los medios digitales, que cada día son más pertinentes y más atractivos para la sociedad.

En ese sentido, se plantea realizar una propuesta creativa que permita explorar las características propias del documental interactivo, aplicado a un contexto cultural local, planteándose como pregunta problema la de ¿cómo diseñar una propuesta que permita llevar a cabo la realización de un documental interactivo sobre las diversas expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué, Colombia?

Para ejecutar el proceso investigativo que permitió resolver la pregunta planteada, fue necesario en primera medida definir el marco referencial del proyecto. Se inició con una revisión exploratoria sobre los estudios investigativos realizados en el tema, luego se hizo una conceptualización sobre los diversos términos abordados. De esa manera, se establecieron las definiciones y las características más importantes que se debían tener en cuenta para llevar a cabo la realización de la propuesta del documental interactivo. Acto seguido, se inició una búsqueda de creaciones y experiencias internacionales, nacionales y locales, después se construyó el marco metodológico que establece un estudio cualitativo a partir del análisis de otras propuestas y otras experiencias, teniendo en cuenta los conceptos y las características que definen el documental interactivo. Con ello, se elaboró una matriz de planificación que permitió hacer una propuesta creativa como resultado del proceso de investigación.

Objetivos

Objetivo general

- Diseñar una propuesta para la realización de un documental interactivo sobre las diversas expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué.

Objetivos específicos

- Identificar las características de la narrativa digital que son aplicadas en la creación de un documental interactivo.

- Reconocer los elementos que constituyen la planeación y diseño de un documental interactivo.
- Elaborar la propuesta creativa a partir de una matriz de planificación del documental interactivo sobre las diversas expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué.

Metodología

Con el fin de atender al objetivo central del presente trabajo, tendiente a elaborar una propuesta creativa de un documental interactivo que permita visualizar y reconocer diversas expresiones artísticas musicales originarias de la ciudad de Ibagué, se llevó a cabo una investigación cualitativa. Meneses (2004), indica que “la ciencia social es fruto del conocimiento conseguido y aceptado por el hombre por medio de procesos de reflexión, sistematización y rigor realizados con la finalidad de interpretar y comprender la realidad” (p. 224). En tal sentido, el proyecto se enmarca a partir de un estudio exploratorio que, según Hernández, Fernández y Baptista (1991), “se efectúa, normalmente, cuando el objeto es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes” (p. 2). Para estos autores, el documental interactivo es un tema que corresponde a la evolución del documental tradicional que se transforma con el desarrollo de Internet y de los medios digitales, temas que si bien han sido tratados son muy novedosos en el contexto actual.

Por lo tanto, el proyecto explora los elementos necesarios para elaborar una propuesta creativa en la realización de un documental interactivo, apelando a otras experiencias y otros estudios puesto que, como lo dicen Hernández, Fernández y Baptista (1991), “los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real” (p. 59). El propósito es, además, explorar el fenómeno del documental interactivo con el fin de poder plantear una propuesta creativa, a partir de sus características y posibilidades.

En ese sentido, la creación de una propuesta de un documental interactivo se enmarca dentro de este tipo de investigación, ya que busca establecer una relación

que nace con la exploración de los elementos teóricos que existen sobre el tema, teniendo presentes las características de las diversas experiencias que se han elaborado y que pueden facilitar la realización de dicho trabajo.

De tal forma, para llevar a cabo la realización de la propuesta creativa del documental interactivo se plantean inicialmente una serie de pasos, en aras de buscar los elementos que permitan definir todo el esquema necesario para comprender el tema. Esto se observa en la siguiente figura:

Figura 1. Metodología.



Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

Para la labor de construcción del documental interactivo y encontrar la forma adecuada del proyecto, para narrar y transmitir sensaciones y emociones que permitan llevar al fortalecimiento de las expresiones artísticas musicales originarias de Ibagué, se seleccionaron veinte (20) documentales interactivos de distintas partes del mundo, considerando la estética, las formas de narración digital y audiovisual, así como distintos elementos desde su aspecto, diseño de producción, apariencia y recursos, los cuales ayudaron a nutrir la propuesta de proyecto digital.

Luego de explorar y revisar los veinte (20) documentales interactivos seleccionados, se realizó un análisis a dos documentales interactivos. Mientras que el primero de ellos (Pregoneros de Medellín) es de carácter nacional, el segundo (Metalmentaldoc) es del ámbito internacional y se fundamenta en la idea de documental interactivo sobre documental interactivo. Para dicho análisis se tuvo en cuenta las siguientes categorías.

Categoría de análisis

Tabla 5. *Categoría de Análisis*

CATEGORÍAS	VARIABLES
Narrativas audiovisuales	Lenguaje audiovisual. Estructuras narrativas. Géneros audiovisuales (ficción, documental).
Narrativas digitales	Hipertexto. Hipermedia.

Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

Tabla 6. *Técnicas e instrumentos de investigación*

OBJETIVO ESPECÍFICO	TÉCNICA	INSTRUMENTO	PROPÓSITO
Identificar las características de la narrativa digital que son aplicadas en la creación de un documental interactivo.	Exploración de conceptos. Observación.	Ficha técnica para análisis de proyectos web.	Definir y clarificar conceptos acerca de las narrativas digitales y su uso en los documentales interactivos. Establecer un inventario de proyectos de la misma naturaleza.
Reconocer los elementos que constituyen la planeación y el diseño de un documental interactivo.	Análisis de documentos Observación.	Ficha técnica.	Desarrollar una matriz de planificación que permita llevar a cabo el diseño de una propuesta creativa para la realización del documental interactivo.
Elaborar la propuesta creativa a partir de una matriz de planificación del documental interactivo sobre las	Observación y búsqueda de propuestas digitales que permitan el diseño	Matriz de planificación.	Realizar la propuesta del documental interactivo que permita visualizar las narrativas audiovisuales y digitales

Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

Análisis de documentales interactivos

Para llevar a cabo la realización de este proyecto se hizo una descripción que permitió identificar las características del documental interactivo. En tal sentido se hizo una selección de veinte (20) documentales interactivos con una breve descripción. De este grupo se escogieron dos (2) para elaborar un análisis que facilitó identificar las narrativas audiovisuales y digitales, y la forma como estas se presentaron. Se procuró identificar además las ideas principales y los conceptos relevantes. Para poder hacer este ejercicio se utilizaron dos (2) fichas técnicas, una para identificar los veinte (20) documentales y la otra para realizar el respectivo análisis de dos (2) documentales interactivos.

Para llevar a cabo la realización de este proyecto se ha buscado y explorado veinte (20) documentales interactivos, con el fin de poder encontrar estilos, formas y tipos de narraciones que, de alguna manera, puedan contribuir en la realización de una propuesta creativa que contenga los elementos necesarios del documental interactivo.

Existen varios sitios web que están dedicados a la proyección, análisis, producción y al estudio de la realización documental interactiva. Es menester destacar la forma como esto va en crecimiento y la importancia de la creación de este género de la comunicación audiovisual. De la misma manera, se debe subrayar que la creación de diversos laboratorios que apoyan, producen y coproducen proyectos digitales enfocados al documental interactivo va en incremento.

Los sitios web que se utilizaron como referentes para el acceso al material documental fueron *“interdoc” Observatorio del documental interactivo*¹⁶ Gifreu (2013) y *Laboratorio de documental MIT abierto*¹⁷ (s.f.). en lo que respecta a la selección de documentales para este estudio se examinaron los 20 documentales siguientes: *Pregoneros de Medellín*, *Out my window*, *Guernica 30*, *historia de guerra*. *Filmmaker in residence*, *Tras los pasos del hombre bestia*, *Metamentaldoc*, *Detrás del Paraíso*, *Connecting África*, *Pinpoint*, *Live hope love*, *Fort macmoney*, *The iron curtain diaries 1989 -2009*, *Prison Valley*, *Catacombes*, *historias del subsuelo de París*, *Offshore*, *18 días en Egipto*, *Sombras del progreso*, *Proyecto quipu*, *Vose y Reportaje 360*. De los anteriores documentales se eligen *Pregoneros de Medellín* y *Metamentaldoc* para realizar el respectivo análisis a partir de elementos clave para la narración digital, tales como: multimedialidad, funcionalidad, interactividad, nave-

gabilidad, etc. Finalmente se desarrolló una tabla donde se incluyeron todos datos pertinentes sobre los documentales:

Tabla 7. *Ficha de análisis de selección de documentales interactivos*

DATOS TÉCNICOS	
Nombre del documental:	Patrocinador:
Dirección web:	Fecha de creación:
Autor:	Premios:
Metáfora visual:	
Sinopsis:	
Tema:	
Estructura temática y contenidos:	
Estructura del site (sitio web):	
Descripción y análisis de las posibilidades narrativas digitales y la experiencia usuario:	
Sistema de interacción:	
Hipertexto:	
Hipermedia:	
Multimedialidad:	
Interactividad – Creación colectiva – Participación:	
Criterios de usabilidad, accesibilidad y funcionalidad:	
Descripción y análisis de las posibilidades narrativas audiovisuales:	
Descripción de la estructura narrativa:	
Elementos del lenguaje audiovisual y modalidad documental	
Estética audiovisual:	
Estilo y tipo de audiovisual:	
Observaciones:	

Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

La ficha de análisis enuncia elementos básicos de información del documental interactivo. Por un lado, se describe el nombre del documental, la dirección web, el autor, año de creación y los premios obtenidos. Luego se presentan los siguientes ítems que corresponden a un acercamiento exploratorio del documental interactivo:

- La Metáfora visual corresponde a la descripción visual del entorno gráfico o interfaz del documental interactivo. Allí se describen las relaciones temáticas con

respecto a los elementos gráficos presentados y que permiten la navegabilidad, la accesibilidad y la funcionalidad.

- La sinopsis es un breve argumento del documental interactivo que permite entender lo que se narra.
- El tema describe de qué se trata el documental interactivo.
- La estructura temática y contenidos definen cómo y cuáles son los contenidos que se presentan a través la interfaz.
- La estructura del sitio web describe cómo se ubican los ejes temáticos y los contenidos a través del sitio.

A partir de la anterior información se describen los elementos claves que se tuvieron en cuenta para realizar el análisis de los dos (2) documentales interactivos:

- Posibilidades narrativas digitales y experiencia de usuario, corresponde a la aplicación de las características que se precisan en el marco conceptual ajustado a la narrativa digital, del mismo modo, se describen como estos elementos permiten al usuario definir su experiencia.
- El sistema de interacción se refiere al uso de la modalidad de interacción y navegación. Es decir, como la interfaz enlaza los elementos digitales de navegación con el contenido.
- En el hipertexto se describe cómo funcionan en pro de facilitar la narración digital del documental interactivo.
- En la casilla de hipermedia se da cuenta de los elementos característicos con que el documental interactivo aplica el significado de hipermedia.
- En multimedialidad se describen los elementos multimediales con los cuales el documental realiza la narración del documental interactivo.
- En interactividad, creación colectiva y participación se establecen las formas de intervención del usuario sobre los contenidos, así como las acciones que se

establecen entre el usuario y el documental teniendo en cuenta los tres principios de la interactividad.

- En criterios de usabilidad, accesibilidad y funcionalidad se tienen en cuenta las características más importantes de dichos conceptos, abordados en el marco conceptual.
- En las posibilidades narrativas audiovisuales se describen los elementos característicos de la narración aplicados en el uso de los audiovisuales utilizados en el documental interactivo.
- En la estructura narrativa se describe la forma de cómo está estructurado el documental interactivo teniendo en cuenta los elementos de narración.
- En la casilla del lenguaje audiovisual y modalidad documental se describen como se relacionan los elementos del lenguaje audiovisual con las modalidades de representación de la realidad, según Nichols (1997) y en ese sentido definir qué tipo de documental se presenta.
- En la estética audiovisual se describen los elementos visuales y sonoros que se utilizan para narrar los contenidos del documental.
- En estilo y tipo de audiovisual se define qué tipo de material audiovisual se utiliza para narrar las historias del documental.
- En las observaciones se consideran los elementos que no se tuvieron en cuenta en el anterior análisis.

Matriz de planificación

Luego de analizar los respectivos documentales interactivos, se buscaron documentos que permitieron identificar matrices que facilitaron el diseño de una propuesta creativa, todos ellos articulados con el insumo base: *“Matriz de planificación para proyectos multimedia”*, diseñada por la profesora universitaria Gloria Londoño.

Para este ejercicio se hizo una observación sobre documentos y tesis de grado que conllevaron a dicho propósito. De la misma forma, se realizó un acercamiento y una asesoría con Arnau Gifreu, productor, director e investigador del documental interactivo titulado *Metamentaldoc*, quien facilitó ideas y elementos claves para el desarrollo de la matriz de planificación.

Propuesta creativa

Luego de elegir los elementos necesarios para la creación de una matriz, se inició la elaboración del diseño del documental interactivo aplicando los elementos encontrados en la planificación propuesta. En este apartado metodológico se llevó a cabo el ejercicio creativo que implica el diseño. Por lo tanto, el resultado gira en torno a un documento memoria que aplica varios de los elementos investigados en este proyecto.

Conclusiones

La producción de documentales interactivos alrededor del mundo cada día toma más fuerza en la medida en que Internet vino a romper con las barreras de espacio-tiempo. Hoy se halla una gran diversidad de relatos a través de la web, con múltiples posibilidades para conocer el mundo desde sus diferentes modos y tipos de narración. Estos poseen características que les permiten a los usuarios y espectadores ser partícipes de los contenidos propuestos por los realizadores, de la misma manera que permite (a diferencia del documental clásico tradicional) interactuar con diferentes tipos de visualización e interactividad de los contenidos.

A diferencia de los documentales clásicos, la creación de documentales interactivos posee una serie de características particulares, las cuales potencian en el usuario un rol mucho más activo. Entre los elementos propios del documental interactivo y que son clave a la hora de planear un proyecto se encuentra en primer lugar la forma de narrar, caracterizada por ser no lineal, es decir con múltiples posibilidades para que el usuario recorra los contenidos propuestos.

En segundo lugar, el documental interactivo no abandona el concepto de narrar una realidad; por el contrario, la potencia con otros elementos multimedial es

como las fotografías, el sonido y las animaciones, que adquieren mayor importancia y le facilitan al usuario comprender mejor los contenidos propuestos. En tercer lugar, la creación de un documental interactivo debe facilitarle al usuario la posibilidad de interactuar con sus contenidos y, por último, pero no menos importante, es propio de este tipo de documental generar un vínculo mucho más íntimo entre el usuario y la plataforma en donde se proyecta, por lo que el diseño debe permitirle (al usuario) establecer una relación intuitiva en la que puedan elegir cómo ver los contenidos propuestos, ya sea por el movimiento de un mouse o cualquier elemento periférico que se conecte a un ordenador generar un vínculo mucho más íntimo entre el usuario y la plataforma en donde se proyecta, por lo que el diseño debe permitirle (al usuario) establecer una relación intuitiva en la que puedan elegir cómo ver los contenidos propuestos, ya sea por el movimiento de un mouse o cualquier elemento periférico que se conecte a un ordenador.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en la creación de un documental interactivo es la diferencia en producción con respecto al documental de corte clásico. Por un lado, el documental interactivo debe tener en cuenta todos los elementos de proyección, como el diseño de una plataforma para visibilizar los contenidos, los elementos multimediales a utilizar, así como la programación que permita que todo lo planteado pueda ser ejecutado por un usuario, en cambio el documental de corte clásico solo se preocupa por la finalización en un producto audiovisual para ser proyectado en una pantalla donde el nivel de comunicación es unidireccional; es decir, el usuario solo se limita a visualizar la única forma en cómo se plantea la narración. Esta es una de las grandes diferencias entre el documental interactivo o *webdoc* con el documental de corte clásico.

De este modo, y después de haber realizado un proceso de exploración y análisis de documentales interactivos, se infirió que el género documental sigue estando vigente, incluso se evidenció que ha tomado mayor importancia en el medio audiovisual digital. Son muchas las propuestas que a diario se realizan, buscando proyectar acontecimientos, hechos, relatos e historias que se vuelven de interés para la humanidad. Dichas propuestas rompen con la linealidad y hacen más cómodo al usuario su interlocución, ya que una de las ventajas que posee es la capacidad de interacción que hay entre los nodos de la comunicación: emisor, mensaje y receptor. Igualmente, el diseño de las plataformas digitales que ahora son más dinámicas y agradables para el usuario, facilitando esa relación entre autor, contenido y usuario.

En el documental interactivo el usuario es un receptor que tiene la posibilidad de decidir sobre cómo quiere ver el contenido, en qué orden lo quiere ver, e incluso puede aportar a la creación de los mismos contenidos del documental. De esta manera, se consideró la importancia y la pertinencia del género para dar cuenta de los procesos socioculturales que una región quiere proyectar, máxime cuando la divulgación de contenidos es fundamental para el éxito de los procesos de apropiación cultural.

Tanto los proyectos audiovisuales como los proyectos digitales no nacen de manera espontánea, requieren de un proceso de investigación, indagación y planeación, para llegar a un resultado concreto y óptimo. La creación de los documentales interactivos no es la excepción y necesita aplicar un diseño metodológico que permita definir con mayor exactitud las necesidades del proyecto, las posibilidades y las formas de comunicación. A partir del estudio y la exploración de distintos documentales interactivos y documentos se construyó un esquema de planificación que permitió diseñar una propuesta creativa para la realización de un documental interactivo, teniendo en cuenta los elementos narrativos digitales y las narrativas audiovisuales. Si bien, es cierto que el diseño no garantizará per se un resultado exitoso, sí permite establecer un punto de partida que aclara el deseo estético y narrativo del realizador, los contenidos propuestos y los ejes temáticos a abordar.

Para llevar a cabo la construcción del esquema o la matriz de planificación para la propuesta creativa del documental interactivo, fue importante haber comprendido las características de la narración digital y de la narración audiovisual. Esto con la intención de articularlas en el ejercicio creativo y, en tal sentido, definir en la propuesta los elementos propios de un documental interactivo.

Con este trabajo final de maestría se resaltó la importancia de abordar el documental interactivo como un proceso de la comunicación que permitiera la creación de contenidos articulados con el entorno digital, generando de esta forma espacios de mayor participación y conocimiento.

Ibagué, ciudad musical interactiva es una propuesta creativa de documental interactivo, resultado de un proceso de exploración de narrativas y de metodologías de planificación de este tipo de proyectos. La propuesta contempló ofrecer al usuario la posibilidad de interactuar con los contenidos, navegar en una interfaz online que da cuenta de la historia de Ibagué como ciudad musical de Colombia, conociendo

relatos e historias que reivindicaron dicho nombre y que abrieron espacios para que se propongan otras historias, otros relatos y otras ideas sobre la música en Ibagué.

En relación con la propuesta visual y artística, fue necesario definir los elementos que determinaron una metáfora gráfica; ya que, de acuerdo a los análisis planteados, esto le permitiría al usuario comprender de qué se trata el proyecto y así propiciar su permanencia en el sitio. Los elementos visuales en el diseño de la interface constituyeron parte importante y necesaria para lograr en el usuario una mejor experiencia.

La base de creación de un documental interactivo radica en los elementos multimediales a utilizar, muchas de las historias encontradas en la web permiten visualizar la mezcla de recursos que facilitaron la narración; las fotografías, el sonido, el video y las animaciones fueron aportaciones importantes que expanden el relato documental. Con la evolución tecnológica aparecieron nuevos recursos que le permiten al usuario tener una experiencia de mayor inmersión en los sitios y en los contenidos planteados, asimismo permite mezclar otros formatos sin perder el propósito comunicativo y documental.

El documental interactivo como una forma de narración digital en la que convergen distintos elementos multimediales, le permite al usuario elegir qué es lo que quiere ver, cuándo y cómo lo quiere ver. Además, su publicación en Internet amplía la posibilidad de divulgación en diferentes públicos y lugares fuera de la localidad.

Es importante destacar que el documental interactivo propuesto le permitirá al usuario poder entender una intención de representación de la realidad que es llevada a otros niveles de narración no lineal e inmersión. De acuerdo con las características del documental interactivo descritas por Gifreu (2013) en su tesis doctoral es importante decir que un documental interactivo se encuentra en una línea delgada del ejercicio periodístico donde un reportaje digital o una crónica puede llegar a generar interpelaciones sobre la definición del mismo, ya que posee elementos similares al documental interactivo.

En la red existen diversos trabajos digitales como Reportaje 360°¹⁸, elaborado por el diario el país. La discusión y el análisis quedan abiertos para lograr una posible ampliación y reestructuración del concepto. Cada documental interactivo es distinto uno de otro y el proceso de planeación y producción también se manifiesta

de manera distinta. No hay una fórmula para realizar un proyecto de este tipo y por ello para cada trabajo se considera necesario llevar a cabo un proceso de investigación que permita definir los elementos necesarios para su construcción.

Cada día aparecen nuevos desarrollos tecnológicos que pueden aportar a la creación de nuevas formas de crear contenidos para la narración documental y la apropiación de estos puede modificar el proceso creativo y de planeación. Hoy por hoy, se tienen en cuenta algunos elementos multimediales que podrían establecer una forma de narrar el documental interactivo; sin embargo, con la evolución tecnológica experimentada, podría suceder que el día de mañana se consideren otras. En principio no se tenía en cuenta el uso de la imagen 360° o el recorrido virtual, pero con la presente investigación se permitió considerarla con el fin de ampliar la narración; muy posiblemente con el tiempo aparezcan nuevas tecnologías que permitan su empleo en este proceso creativo.

A partir de las anteriores reflexiones y respondiendo a los objetivos de la presente investigación se pudo establecer que para el diseño del documental interactivo fue necesario considerar la narrativa digital desde las posibilidades que brinda con la ayuda de las diversas herramientas que la tecnología permite. Es así, que entre las características más importantes en su creación fue el poder permitirle al usuario tener una experiencia independiente y con autonomía de elección; que la plataforma permitiera un proceso de inmersión al usuario con los elementos de elección, navegación múltiple y no-linealidad, es decir que la historia no tuviera una única posibilidad, sino diversidad y que el camino para llegar a los contenidos fuera igualmente variado.

Fue importante tener en cuenta los elementos hipertextuales y multimediales para la construcción del proyecto. La imagen, el video, el sonido, la animación, entre otros, permitió que el proyecto tuviera mayores posibilidades de narración. La interactividad fue esencial en la apuesta del documental interactivo; sin embargo, fue importante definir qué tipo de interactividad se requería. Si era a partir de un modelo de control que tenía el usuario sobre lo que observa o si, por el contrario, era a partir de un mecanismo de intervención, transformación o participación. En la propuesta se mezclaron dos formas: modelo de control y modelo de participación.

La usabilidad, la accesibilidad y la funcionalidad fueron elementos claves que se tuvieron en cuenta en la creación de este proyecto; ya que permitió evaluar y de-

finir el diseño de la interfaz, así como en la manera en que se distribuyeron los contenidos y cómo el usuario podía llegar a ellos. Para llegar al diseño y planeación del documental interactivo se tuvo en cuenta veinte (20) experiencias exploradas y dos (2) proyectos analizados. De allí, se estableció que la narración digital debe facilitar los mecanismos y las herramientas que hacen que este funcione de manera intuitiva y en tal sentido pudieran trascender a las necesidades del usuario.

A partir de dicha exploración, también se definió la importancia de tener en cuenta el rol del usuario frente a los contenidos presentados, por lo que el proyecto tuvo que precisar su nivel de participación, así como los elementos de hipertexto, hipermedia, multimedia, usabilidad, accesibilidad, funcionalidad, metáfora gráfica, enfoque temático, propósito comunicativo, arquitectura, mapa de navegación, estructura, sistema de interacción, modalidades y submodalidades. Elementos básicos y necesarios que permitieron la planeación y el diseño del documental interactivo.

En consideración de los elementos de planeación encontrados, se realizó el diseño de la propuesta creativa. A partir de allí, se concretó que dichos elementos facilitaron el ejercicio de creación, ya que se pudieron organizar y estructurar los ejes temáticos con respecto a los niveles de interacción y participación del usuario en el documental interactivo. Del mismo modo, se pudo definir un sistema gráfico acorde a los propósitos comunicativos y al cubrimiento temático abordado por el documental interactivo.

El diseño de la propuesta creativa también permitió comprender la necesidad de abordar una metodología que facilitó el proceso creativo. El proyecto nació como una idea suelta que fue ajustándose con el transcurrir del tiempo, a partir del estudio de los conceptos, la observación de otras experiencias y el análisis de algunas de ellas. Con ello, el tema abordado, que en un principio estaba lleno de matices, hoy nos permite tener por lo menos una mayor comprensión sobre lo que se pretende narrar y cómo lo queremos narrar. Seguramente el proyecto seguirá evolucionando, pero esta investigación permitió definir una metodología que facilita la aplicación de los elementos de la narración digital que pueden ser aplicados en la creación de un documental interactivo.

Uno de los componentes difíciles de abordar fue el poder llevar el proyecto a etapa de realización y producción, ya que a diferencia del documental de corte clásico el documental interactivo aumenta los costos y los procesos de elaboración

debido a los nuevos elementos que se necesitan para ello. Además de contemplar otros autores en el proceso creativo que permitan materializar todo lo planteado.

Referencias

Agudelo, D. (17 de abril de 2015). Pregoneros de Medellín, un pequeño milagro del documental. *El Colombiano*. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/cultura/pregoneros-de-medellin-el-primer-documental-interactivo-del-pais-YB1740155>.

Aparici, R. y Silva, M. (2012). Pedagogía de la interactividad. *Revista Comunicar*, 19(38), pp. 51-58.

Arrieta, A. (2011). Narrativa digital: concepto y práctica. *Narratopedia*, un caso de estudio. Manizales: Universidad de Caldas.

Arroyo, A. (2011). Características de la narrativa digital. *Narrativa digital – Diario de aprendizaje*. Recuperado de <http://narrativa-digital.blogspot.com.co/2011/04/caracteristicas-de-la-narrativa-digital.html>

Asensi, S. (1997). Música maestro... Trabajando con música y canciones en el aula de español, *Carabela*, 41, SGEL, Madrid, 129-152.

Attanasio, A. (2016). Tailandia. *Detrás del paraíso*. Eldiario.es. Recuperado de <http://detrasdelparaiso.eldiario.es/thailandia/>

Attanasio, A. (2015). Connecting África. *Elperiodico.es*. Recuperado de <http://especiales.elperiodico.com/connecting-africa-desarrollo/>

Bal, M. (1990). Teoría de la narrativa. *Introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bal, M. (2006). *A Mieke Bal reader*, The University of Chicago: Press books.

Barthes, R. (1966). *Análisis estructural del relato*. 8ª ed. Editorial Tiempo Contemporáneo.

- Blasco, I., Campos, G., Figueira, M. y Molinos, M. (2011). *MetamentalDOC*. Universitat de Vic. Pintao. Recuperado de <http://www.metamentaldoc.com/cont/equipo.htm>
- Bremont, C. (1966). *Análisis estructural del relato*. (L'analyse structurale du récit, Communications, trad.), 8ª ed. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Britain, C. (2009). *Raising Reality to the Mythic on the Web: The Future of Interactive Documentary Film*. North Carolina: Elon University.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: a critical introduction*. Nueva York: Routledge.
- Bolaños-Pizarro, M., Vidal, A., Navarro, C., Valderrama-Zurián, J. C. y Alexandre-Benavent, R. (2007). Usabilidad: concepto y aplicaciones en las páginas web médicas. *Papeles médicos*, 16(1), 14-21.
- Borreda, P. (2012). *Documental interactivo*. Recuperado de <https://documentalinteractivo.wordpress.com/>
- Dufresne, D. (2013). *Fort McMoney*. NFB y Arte. Recuperado de <http://www.fortmcmoney.com/#/fortmcmoney>
- Camacho, D. (1985). Así creció Colombia: Ibagué ayer, hoy y mañana. *Ibagué de antaño*. Manuscrito Inédito.
- Carabalí, J., Carabalí, A., Carabalí, E. y Durand, T. (2015). *Los pregoneros de Medellín*. Recuperado de <http://www.pregonerosdemedellin.com/#es>
- CCRTV Interactiva y Haiku Media (2007). *Guernica, pintura de guerra*. Recuperado de <http://www.tv3.cat/30minuts/guernica/home/home.htm>
- Cizek, K. (2010). *Out my window*. National Film Board of Canadá. Recuperado de <http://outmywindow.nfb.ca/#/outmywindow>
- Choi, I. (2009). Interactive documentary: a production model for nonfiction multimedia narratives. *Intelligent technologies for interactive entertainment*. Berlin: Springer, pp.44-55.

- Costa, C. y Piñeiro, T. (2012). Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja (RTVE). *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 10(2), 102-125.
- Corte, M. y Lerner, R. (2011). *The Quipu Project*. Recuperado de <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>
- Cortes, M. y Morales, J. (2007). Aproximación discursiva al desarrollo de las competencias comunicativas en la formación del periodista. *Grupo de investigación lengua materna, discurso y competencias comunicativas*. Neiva: Universidad Surcolombiana.
- Couldry, N. (2008). Digital storytelling, media research and democracy: conceptual choices and alternative futures. In: Lundby, Knut, (ed.) *Digital storytelling, mediated stories: self-representations in new media*. *Digital formations*, (52), 41-60. New York, Peter Lang Publishing, Inc.
- Cizek, K. (2006). *Filmmaker in residence*. *National Film Board of Canada*. Recuperado de <http://filmmakerinresidence.nfb.ca/>
- Dufresne, D. y Brault, P. (2010). *Prison Valley*. *Arte*. Recuperado de <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>
- Fanaro, M., Otero M. y Martínez, A. (2003). Hipermedia, aprendizaje significativo y enseñanza de las ciencias. *Revista Argentina de Enseñanza de la Ingeniería*, (6).
- Gallego, A. (2011). Diseño de narrativas transmediáticas: guía de referencia para las industrias creativas de países emergentes en el contexto de la cibercultura. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Gaudenzi, S. (2009). Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality. Trabajo de investigación. Londres: University of London, Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths.
- Gifreu, A. (2011). Documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext.net*, 9. Recuperado de <http://goo.gl/le2AI1>

- Gifreu, A. (2013). *Documental interactivo como nuevo género audiovisual: Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción*. Tesis doctoral. Universidad de Pompeu Fabra, Barcelona España.
- Gifreu, A. (2014). *Documentando el documental: Bill Nichols y los modos de representación*. Recuperado de <http://www.inter-doc.org/documentando-el-documental-bill-nichols-y-los-modos-de-representacion/>
- Gifreu, A. (2014). *Las claves del éxito de reportaje 360, un producto made in Colombia*. Recuperado de <http://www.inter-doc.org/las-claves-del-exito-de-reportaje-360-un-producto-made-in-colombia/>
- Gifreu, A. (2015). Collaborative meta interactive documentary. Recuperado de <http://comeindoc.com/>
- Gifreu, A., Moreno, V., Gómez, A., t Camargo, J. (s.f.). *MIT Open documentary lab*. Recuperado de <http://opendoclab.mit.edu/welcome/opendoclab>
- González, R. (2014). Voce. Máster en Documental Creativo de la UAB. Recuperado de <http://vosedoc.com/es#>
- Grierson, J. (1932). First principles of documentary. Postulados del documental. En G. de Carli (trad.), *Ciencias de la Comunicación*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm#A1>
- Gutiérrez, C. Gómez, D. y Castañeda, S. (2014). *Narrativa transmedia: un modelo para la recuperación de la memoria histórica del paisaje cultural cafetero a través de los mitos y leyendas*. Tesis de grado, Maestría en Comunicación Digital, Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín. Colombia.
- Hernández, S. (2004). Towards a definition of historical documentary. *Communication & Society* 17(2), 89-123.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (1991). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.

- Iragaray, F. (2010). *Tras los pasos del hombre bestia*. Recuperado de <http://elhom-brebestia.com.ar/>
- Iragaray, F. y Lovato, A. (2014). *Hacia una comunicación transmedia on*. Recuperado de <https://www.widbook.com/ebook/hacia-una-comunicacion-transmedia>
- Jaimes, P. (2015). Ibagué, Ciudad musical de Colombia. *Diario digital Vanguardia.com*. Recuperado de <http://www.vanguardia.com/historico/29776-ibague-ciudad>
- Jaramillo, L. (2013). Solos. *Máster en Documental Creativo de la UAB*. Recuperado de <http://webdocsolos.com/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. Nueva York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2007). *Transmedia storytelling 101. Confessions of an AcaFan*. Recuperado de <http://goo.gl/JZmFZ7> el 27 de abril de 2015.
- Jenkins, H. (2010). Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24(6), 943–958. Recuperado de <http://doi.org/10.1080/10304312.2010.510599>
- Lacalle, A. (2008). *Funcionalidad no es usabilidad*. Recuperado de <http://albertolacalle.com/hci/funcionalidad-usabilidad.htm>
- Langevin, A. (1992). Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico. *Revista andina*, 10(2), 405-440.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*. México: Anthropos Editorial.
- Linares, (2004). *Análisis de sistemas de navegación de sitios web*. Recuperado de 2017 de <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/447/1/27698tfc.pdf>

- Londoño Monroy, G. (2015). *Matriz para la planificación del proyecto multimedia*. Documento. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, Escuela de Ciencias Sociales, Facultad de Comunicación Social y Periodismo, Maestría en Comunicación y Periodismo Digital.
- Longfellow, B. (2015). *Offshore interactive. Interactive design and development*. Recuperado de <http://offshore-interactive.com/>
- Lopera, L. (2010). *Cibercultura crítica universitaria. El poder de transformar la sociedad informatizada*. Tesis de grado de la Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. Recuperado de <http://es.slideshare.net/hlopera/cibercultura-critica-universitaria-el-poder-de-transformar-la-sociedad-informatizada>
- Medina, C. (2015). Colombia impulsa documental interactivo por su necesidad de contar historias. *Revista digital Minuto30.com*. Recuperado de <http://www.minuto30.com/colombia-impulsa-documental-interactivo-por-su-necesidad-de-contar-historias/367262/>
- Mehta, J. y Elayat, Y. (2011). 18 Days in Egypt. *Emerge Technology*. de <http://beta.18daysinegypt.com/>
- Meneses, B. (2004). *Investigación cualitativa*. Santo Domingo: PUCMM.
- Morales, M. (2010). "Hacia la democratización narrativa: del hipertexto a la creación colectiva". *Revista Signo y Pensamiento*, 29(57), 192-215.
- Moreno, V., Gómez, A., Gifreu, A. y Camargo, J. (2012). Documental interactivo. *Observatorio del documental interactivo*. Recuperado de <http://www.inter-doc.org/documental-interactivo/>
- Morgan, R. y Houston, J. (2009). *Live hope love. Pulitzer center on crisis*. Recuperado de <http://www.livehopelove.com/#/home/>
- Moya, D., Andrés, F., González, C. Thomé, M. y Grajales, S. (2012). *Las sombras del progreso*. UAB. Recuperado de <http://www.sombrasdelprogreso.com/>

- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. J. Cerdan y E. Iriarte (Trad.), *Representing reality*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ONCE-CIDAT. (2013). *Guía de referencia: Accesibilidad de páginas web*. Centro de Investigación Desarrollo y Aplicación Tiflotécnica, CIDAT.
- Pardo, C. (2016). *Configuración de la memoria colectiva en la ciudad de la música Ibagué 1850 - 1950*. Tesis de grado Magister en Territorio, Conflicto y Cultura. Facultad de Ciencias Humanas y Artes, Universidad del Tolima. Ibagué, Tolima.
- Peñalver, J. (2008). *La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural*. *Fòrum de recerca*, (14), 8.
- Perurera, L. y Moráguez, M. (2013). Usabilidad de los sitios web, los métodos y las técnicas para la evaluación. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 24(2), 176-194.
- Piscitelli, A. (1995). *Ciberculturas: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Plantinga, (2005). What a Documentary Is, *Alter All. Journal of aesthetics & art criticism*, 63(2).
- Plantinga, C. (2000). The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Distinction. I. Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture, and the Mind*. Reino Unido: University of Luton Press.
- Porto, D. (2008). A montagem audiovisual como base narrativa para o cinema documentário interativo: novos estudos. *Revista Latina de Comunicação Social*. 63, 83-90. Campinas, Brasil.
- Rincón, M. (2014). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga. *Fundamentos, definiciones y categorizaciones*. Cine documental. 11, p.5.

- Rodríguez, J. A. (2002). El hipermedia narrativo. *Tecnocultura y comunicación*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. A. (2004). Para el estudio y disfrute de las narraciones. *Narratología*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, M. y Molpeceres, S. (2013). Los nuevos documentales multimedia interactivos: construcción discursiva de la realidad orientada al receptor activo. *Revista Historia y Comunicación*, 18. España.
- Rodríguez, R., Ortíz, F. y Sáez, V. (2014). Contenidos transmedia de las teleseries españolas: clasificación, análisis y panorama en 2013. *Communication & Society*, 27(4), 73-94.
- Rodríguez, M., Grande, V. y González, N. (2003). Cultura musical/música cultural: dos caras de una misma moneda. En *El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad: actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera*, (pp. 750-761). Murcia, ASELE.
- Rodríguez, M. I. y Sánchez, A. (2014). La interactividad, hipertextualidad y multimedialidad al servicio del género documental. Estudio de caso del webdoc En el reino del plomo de Rtv.es. En B. León (Coord.), *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social, pp. 82-94.
- Salaverría, R. (2005). *Redacción periodística*. Pamplona: Eunsa.
- Santaella, L. (2007). *Navegar no ciberespazo: o perfil do leitor imer sivo*. São Paulo: Paulus.
- Santos, J. (1997). Música maestro. Trabajando con música y canciones en el aula de español. *Carabela*, 41, 129-152. Madrid: SGEL.
- Serna, V. (2014). *Catacumbas: historias del subsuelo de París*. Powered K. Recuperado de <http://www.lescatacombes.com/#Home>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas Transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Grupo Planeta.

- Shoebridge, P. y Simons, M. (2011). Pinpoint. NFB. Recuperado de <http://pinpoint.nfb.ca/#/pinpoint>
- Torres, S. y Vallés, R. (2007). Guernica, historia de guerra. Televisión de Catalunya. Recuperado de <http://www.tv3.cat/30minuts/reportatges/1149/Guernica-pintura-de-guerra>
- Tuler et al. (2001). Expresiones musicales de la cultura caboverdiana. Una aproximación al conocimiento de la especie musical morna. En D. Picotti (Comp.), *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Uranga, D. (2015). *Designboom. El primer documental interactivo de Colombia*. Recuperado de <http://www.designboom.es/arte/el-primer-documental-interactivo-de-colombia-05-25-2015/>
- Uricchio, W. (2013). interDOC. Recuperado de <http://www.inter-doc.org/proyecto/>
- Victorino, B. (2011). *Narrativa digital o digitalización de la narrativa*. Tesis de grado Maestría en Comunicación y medios. Facultad de Artes, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura. Universidad Nacional. Bogotá, Colombia.

LA MEMORIA FOTOGRAFICA COMO DOCUMENTO DE CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS CULTURALES Y SOCIALES

Luis Fernando Alba Guerrero

lalbaguerre@UNIMINUTO.edu.co

Luz Dary Mejía Arenas

lmejiaarena@UNIMINUTO.edu.co

Cindy Estefanía Jojoa Ramírez

cjojoaramir@UNIMINUTO.edu.co

Diana Rocío Vega Moreno

dvegamoren1@UNIMINUTO.edu.co



Introducción

En el siguiente artículo se busca explorar las implicaciones que tiene y ha tenido la fotografía dentro de la sociedad en su construcción de imaginarios en relación a hechos o situaciones que han impactado de una u otra forma a ciertos actores de la sociedad, abordando análisis sobre la retórica de la imagen realizadas por semiólogos e investigadores que han percibido la importancia del mensaje que transmite la imagen, recalando la importancia del mensaje semiótico que conlleva una fotografía, de manera consciente o inconsciente desde la mirada del fotógrafo.

A raíz de lo anterior, este artículo aborda la investigación realizada a partir de tres miradas que tiene como eje central la imagen fotográfica como determinante en la creación de imaginarios en la Región Andina; se tomaron como casos de estudio la reconstrucción histórica del municipio de Tocancipá, a través de la fotografía ilustrando aquellos lugares importantes que han sido registrados a través del tiempo en fotografías de dicho municipio que se conservan en los anaqueles de los pobladores y de las instituciones culturales, comparando cómo el paso de tiempo ha sido determinante o no es su conservación. Por otro lado, se observó el uso de la fotografía para crear estereotipos dentro de la publicidad que le han otorgado a la mujer puesto como objeto de uso, y aún más un objeto meramente sexual, proponiendo una idealización a través de un ejercicio de experimentación, en el cual la mujer sea presentada como un ser natural y que así pueda ser usada dentro de la publicidad sin prejuicios o rótulos sexistas. Finalmente, se buscó realizar una revisión sobre las huellas de la violencia que aún puedan persistir en la arquitectura del municipio del Líbano, Tolima, consecuencia de los actos violentos de los grupos al margen de la ley, documentando de manera visual lo que hay hoy en día es este municipio y poder corroborar si la población ha logrado superar estos hechos que marcaron una época 20 años atrás o si, por el contrario, el paso del tiempo ha cerrado heridas en la población.

Objetivos

Objetivo general

- Fomentar un espacio de investigación, reflexión y producción entorno a la imagen y su relación con la comunicación y la dinamización de procesos socioculturales.

Objetivos específicos

- Construir una memoria fotográfica sobre las problemáticas socioculturales que afectan a la región del altiplano Cundiboyasense fundamentada en los aportes teóricos que han enmarcado el lenguaje de la imagen.
- Fortalecer la capacidad de análisis y discurso crítico en torno a la fotografía.
- Analizar los diversos contextos en los cuales la fotografía ha materializado, registrado y divulgado los imaginarios visuales en Colombia.

Metodología

Se empleó una metodología de tipo mixto, que determinó la forma en que se realizó el trabajo de indagación, en el cual se combinaron análisis cuantitativos y cualitativos a partir de los cuales se logró un acercamiento directo, participativo, así como una mirada más amplia de las facultades y oportunidades que ofrece la fotografía; proceso llevado a cabo según las orientaciones, correcciones y retroalimentaciones formuladas por el líder del semillero dentro de las siguientes fases:

1. Cada integrante del semillero establece el subtema a investigar, el nombre del proyecto y la pregunta problema, permitiendo plantear la justificación, la muestra de la población y los objetivos de la investigación.
2. En esta fase se plantea las fuentes de información pertinentes, la construcción de RAES, lectura de libros relacionados con las temáticas a investigar y se realiza la redacción del marco teórico.
3. Se implementa el diario de campo como instrumento para los investigadores como soporte explicativo de cada acción desarrollada durante la indagación.
4. Se realiza la recolección del corpus de las imágenes como herramienta para la construcción de la investigación.
5. Se realizan encuestas y entrevistas como mecanismos que permiten adquirir, comprobar y profundizar conocimientos sobre los temas.

6. Se desarrolla el trabajo de campo a través de varias tomas fotográficas para la construcción del argumento y plantear las conclusiones de cada proyecto.

El análisis cualitativo permitió una mayor comprensión y apropiación de los conceptos; del mismo modo aportó una vivencia concreta en cada subtema. Al hablar del contexto actual e histórico en el municipio de Tocancipá, se consideraron las interpretaciones o significados atribuidos a una cultura particular, los valores y sentimientos que se originan, siendo imprescindible el interés por una representación exacta de la realidad a través de la fotografía; en este caso, el enfoque empleado fue descriptivo, documental, histórico y experimental debido a que consistió, fundamentalmente, en: presentar un fenómeno o situación concreta de las transformaciones de Tocancipá, indicando sus rasgos más característicos o diferenciadores dentro del grupo social investigado a partir de la obtención de datos, la recolección de antecedentes históricos, fotografías antiguas, entrevistas y registros en un diario de campo.

Por otro lado, en tanto al análisis de la violencia sutil y la cosificación infligida a la mujer por parte de la publicidad, se señala que la investigación estuvo sujeta a un enfoque experimental en tanto que se formula un planteamiento publicitario como respuesta al problema de investigación, del mismo modo se participó del método cualitativo a partir de entrevistas realizadas a profesionales en psicología y comunicación gráfica que permitieron ampliar el espectro del análisis. El análisis cuantitativo se basó en la aplicación de una encuesta en la cual se tomó como muestra a 96 mujeres del municipio de Zipaquirá planteando la asignación aleatoria de los individuos participantes del proyecto, orientando esto a la consecución de una respuesta al problema de investigación planteado.

De este modo, y con la intención de producir una memoria fotográfica del pasado histórico violento del municipio de Líbano, para evidenciar si aún coexisten marcas de esa época en la arquitectura a través del análisis cualitativo, se brindó la opción de identificar de una manera objetiva y sistemática los signos que se pueden hallar en una imagen con un enfoque descriptivo, el cual permitió un estudio de las situaciones que ocurrieron en condiciones naturales, para obtener conclusiones sobre las habilidades lingüísticas de las personas, el contacto con los individuos y sus experiencias, es decir, los relatos de los cuales se extrajeron información para el proyecto. No obstante, a través del proceso de investigación cuantitativa y cualitativa, se percibió la función social que posee el lenguaje para la comprensión y la construcción de una producción fotográfica en un ambiente espacio-temporal definido.

Análisis y discusión

El planteamiento de los resultados obtenidos en esta primera parte de la fase teórico-práctica de la investigación, se realiza tomando en consideración los artículos de investigación recopilados, las consultas a los planteamientos de semiólogos, revisión de textos o literatura concernientes al enfoque de las distintas miradas abordadas, recolección de fotografías, así como el análisis sobre el manejo de la fotografía y de la fotografía publicitaria, que nos han aportado reflexiones acerca del ejercicio de observación de problemáticas de nuestro entorno a partir de la imagen. Contemplando de este modo la presente discusión a partir de tres aspectos básicos: contextualización de la construcción sociocultural de miradas, contextualización semiótica en la construcción de miradas y contextualización en torno a la fotografía y su aporte a construcción de miradas.

Contextualización de la construcción sociocultural de miradas

Al hablar de memoria histórica, así como de la reconstrucción de la misma, resulta imperativo reivindicar el vínculo entre comunicación y cultura, empezando por estudiar el pasado de las comunidades indígenas, teniendo presente que de la misma manera se deben contemplar los fenómenos socioculturales de la actualidad en el municipio de Tocancipá, viéndose ello enmarcado en lo plasmado por Jacks (2013): “Martín-Barbero (1987) busca en la historia la reconstitución del proceso de masificación, demostrando que ella (p. 7) es anterior a la existencia de la industria cultural, y Canclini (1989) busca en el cruzamiento de la Sociología, la Antropología, la Historia del arte y estudios de comunicación la evidencia sobre la cual se expresa que la cultura contemporánea es “híbrida”, o sea, posee un “carácter que ni es culto, ni popular, ni masivo”.

Ahora bien, al analizar el relato histórico aportado por el paso de la violencia en el municipio del Líbano, es clave examinar lo planteado por Juan José Correa maestro en Antropología de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano e historiador de la Pontificia Universidad Javeriana: “Citando a Arenas (2008), se plantea una diada entre el victimario y su víctima y a propósito del estudio de la imagen fotográfica (p. 129) como documento histórico, expone que “permite enfatizar la historia centrada en las consecuencias de la guerra, el dolor, los destrozos y los ataques originados por un victimario claramente tipificado”.

De la misma manera si revisamos la cosificación o la violencia sutil hacia la mujer y la forma en que es incentivada por la fotografía publicitaria, incluso podríamos asentir que se ve dimensionada y contextualizada dentro aspectos como lo señalado por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, (1998): "Se contribuye a la sublevación unas veces sin saberlo y otras a pesar de saberlo, aceptando de manera tácita lo impuesto generando emociones corporales (vergüenza, humillación, timidez, ansiedad o culpabilidad) o pasiones y sentimientos (amor, admiración o respeto)." (p. 26).

Lo que se establece en este punto da lugar al planteamiento fundamental de las miradas en torno a los procesos que se suceden de la cultura incluso de los aspectos negativos de la misma, los cuales pueden ser rescatados, evidenciados o denunciados por medio de la fotografía.

Contextualización semiótica en la construcción de miradas

La construcción de miradas en torno a realidades que desarrollan imaginarios, hace que sea imprescindible la revisión de las posturas generadas a partir de aspectos que arrojen luces con referencia a cómo éste imaginario generado puede advertir o subvertir un constructo social establecido.

Por lo que es ineludible en el margen de la esfera semiótica acotar la visión de Charles Sanders Peirce establecida por Parra (2014) en tanto al signo exponiendo que: "es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, lo que redunde en que sea valorado el signo como marco referencial dentro de la imagen." En tanto Umberto Eco en "Perspectiva de una semiótica de las artes visuales" relaciona que, "(...) un signo es alguna cosa que esté en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad (...)" (p. 5), de tal manera que ella aparezca como correlacionada con un contenido, lo que es vinculado desde una experiencia propia.

En cuanto al tema central de la presente investigación, es imperioso mencionar a Roland Barthes (1990) en *La cámara lúcida* aquí el autor relaciona la gramática generativa, en la cual se desarrolla la teoría de la transformación, señalando que es unaria y ocurre, cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base, así son las transformaciones: "pasiva, negativa interrogativa y enfática la fotografía (...) transforma enfáticamente la «realidad» sin desdoblarla sin hacerla vacilar" (p. 17).

Mientras que dentro de *El pintor de la vida moderna*, Charles Baudelaire (1995) reitera la posición de la imagen como signo de la modernidad, "(...) en una palabra para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que la belleza misteriosa que la vida humana le inculca involuntariamente haya sido extraída"(p. 46).

Contextualización en torno a la fotografía y su aporte a construcción de miradas

Los monumentos, lugares arquitectónicos y el arte en general son una forma de redimir la pertenencia con el pasado o las experiencias de los individuos; Acuña (2014) menciona: "El pasado es una construcción temporal que depende de la relación entre Memoria e Historia" (p.62); en palabras de Walter Benjamín: "el pasado solo es atrapable como la imagen que resplandece para nunca más volver, en el instante que se vuelve reconocible" poniendo en claro que la fotografía constituye en sí misma exploración y apropiación de la memoria histórica. Marshall McLuhan señala que la fotografía es un medio de comunicación que está enlazado con los demás medios, "*Es imposible comprender el medio de la fotografía sin entender sus relaciones con los otros medios, nuevos y antiguos. (...) constituyen un mundo de interacciones bioquímicas, en perpetua búsqueda de equilibrio mientras van apareciendo nuevas extensiones*" (1996 p. 211).

Del mismo modo, podremos observar como muestras: *Mitad ángeles mitad demonios, la inquisición de los inquisidores* de Mauricio Vélez, presentada en el Museo Histórico de Cartagena en el año 2012, respecto a la cual su curadora, María del Pilar Rodríguez, ha mencionado, "(...) cada obra nos ofrece una narrativa clara, inmediata, que se enlaza fácilmente con el espectador sin necesidad de muletas teóricas o sofisticaciones museográficas (...)".

Dentro de este apartado también cabe resaltar lo indicado en el texto Fotos con arte del autor: Obra Colectiva, en cual se sugiere que, "...la fotografía tiene entidad más que suficiente para lograr hacer el mensaje más atractivo, más interesante, pero al mismo tiempo más incisivo y convincente..." (p.145) (mención en relación a la fotografía publicitaria).

Lo relacionado revela la utilidad de la fotografía a los procesos sociales, el desarrollo que incentiva, cómo es vital para la conservación del rastro que cada uno de dichos procesos deja en la sociedad y dentro de la construcción de cultura; per-

mitiendo combatir o apoyar los imaginarios sociales que se establecen dentro de dichos procesos, y del mismo modo suscitar la perpetuidad de los estos en el tiempo, empujando de esta manera una función de incidencia social.

Resultados

Se pone de manifiesto, que el ejercicio de construcción de miradas tomando como base la fotografía dentro del proceso de investigación se ha desarrollado desde realidades tales como: la reconstrucción de la memoria histórica de Tocancipá, el análisis respecto a la violencia sutil o cosificación infligida a la mujer por parte de la publicidad y la creación de memoria fotográfica que evidencia el estado arquitectónico actual del municipio del Líbano tras haber sido objeto de violencia por mucho tiempo.

En primera instancia, se ha evidenciado que la fotografía representa un elemento de gran valor simbólico, para los pobladores de los municipios. Lo cual ha acreditado a la misma como un elemento comunicativo que genera pertenencia en el espectador, dando apertura al análisis de la evolución o al desarrollo de la memoria histórica de las poblaciones, puesto que de ella se puede extraer un significado de carácter histórico aún sin conocer propiamente la historia de un municipio.

Del mismo modo, se plasma dentro del trabajo investigativo, que las poblaciones estudiadas permiten a partir de su arquitectura, observar el paso de la violencia; en donde se ha establecido la necesidad de contar con la referenciación de los hechos por parte de los habitantes del sector.

También, se ha podido observar, que cada día se hacen notorios un sin número de estereotipos comportamentales y generadores de imaginarios en los individuos tanto de sí mismos como de los demás, siendo estos factores claros de violencia o cosificación mostrados y recreados por la fotografía publicitaria; lo que representa un tipo de agresión sutil ejercida pertinentemente para el análisis hacia la mujer.

En este punto se hace importante señalar que el comunicador social tiene como fin “incidir significativamente en la transformación social con un sentido crítico, ético y responsable desde su actividad profesional” (Portal UNIMINUTO Comunicación Social, 2014, párr. 2). Por lo que hay que resaltar la relevancia que tienen para un comunicador las miradas realizadas a los procesos socioculturales de nuestras regiones.

Conclusiones

Se ha podido ir evidenciando cómo la fotografía es parte importante en el rescate de momentos perdidos u olvidados, y cómo la misma aporta valor a la construcción de memoria desde imaginarios que se desarrollan en la actualidad, teniendo en cuenta que es una valiosa herramienta que aporta información visual de momentos específicos, conteniendo datos que no siempre pueden ser rescatados por un escrito; la fotografía enriquece la memoria y promueve la indagación a partir de su mismo contenido y en simultáneo genera reacciones que suscitan diferentes impactos en el receptor.

La reconstrucción de la memoria histórica e identidad cultural a través de la fotografía, transmite un sentido de pertenencia, una visión y proyección cultural a partir de los diferentes significados interpretativos de cada imagen que consiste en un ejercicio semiótico, es decir, un análisis detallado y la contemplación técnica para reconstruir el qué, el cómo y el para qué de una imagen. De este modo, cada individuo observa la producción fotográfica de una forma diferente, pues si no tiene una previa contextualización, para algunos la imagen no significa más de lo que pueda percibirse en ella. No obstante, la relación entre la comunicación e identidad tocancipeña, sobrevive en la capacidad de interactuar en contextos locales, la conservación de costumbres y la percepción significativa a través de la imagen, a pesar de los diversos cambios que se desarrollaron con la industria cultural en torno a la arquitectura, el arte, la gastronomía, el entretenimiento y el turismo en Tocancipá.

La indagación de artículos y el trabajo de campo realizado ha permitido advertir cómo la imagen de la mujer dentro de la publicidad ha ejercido violencia hacia la misma, poniendo de manifiesto que el mayor riesgo de este tipo de violencia simbólica radica en que es aceptada de forma consciente e inconsciente, implantando afectación en la autoconfianza, fomentando así la cosificación sexual y la asignación de roles en la sociedad. Lo cual, muestra cómo la mujer se ve supeditada a normas de conducta y afectada por la poca valoración de su ser como individuo al ser tomada como un elemento aditivo a los productos; ante lo que se propone presentar una puesta fotográfica y publicitaria que pueda contravenir estos conceptos.

También, se puede rescatar de todo este proceso la evidencia de cómo a través de trabajos investigativos se observan diferentes lugares y su proceso de cambio a medida que pasan los años; se va olvidando en estos lugares el pasado, la memoria

de una persona va eliminando recuerdos, pero muchos de estos siguen presentes en estructuras físicas. Varios de los lugares que hoy se conocen guardan celosamente fragmentos de historia que son relevantes y de gran valor sentimental y cultural para la población, por lo cual las experiencias de sus pobladores entran a enriquecer las evidencias fotográficas creando una unión entre el presente y el pasado, apoyado desde la comunidad y sustentado con imágenes reales.

El trabajo investigativo, realizado a partir de tres miradas aparentemente diferentes, tiene un eje central, que da cohesión a estas propuestas: la interpretación de la manera en la cual la fotografía asume un papel determinante en la creación de imaginarios en la Región Andina, desde tres poblaciones aledañas a la ciudad de Bogotá, D.C. A través de las indagaciones de cada una de estas miradas hacia la fotografía, se logra establecer un hilo conductor en la relación implícita que se ha otorgado a la imagen y se evidencia que la percepción otorgada se encuentra supeditada a los factores socioculturales que priman y que han marcado a una población en particular. Es entonces, cuando las miradas en construcción de la realidad, permiten demostrar que la fotografía, vista desde una problemática social (violencia, cosificación, memoria histórica), en un contexto determinado (Líbano, Tolima; Zipaquirá, Cundinamarca y Tocancipá, Cundinamarca) integra los hechos que han marcado a cada una de las regiones.

Referencias

- Arcos, I. (2015). Publicidad y estereotipos femeninos: el potencial del traductor contra la violencia simbólica de Bourdieu. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1488>.
- Baudelaire, C. (1995). El Pintor de la Vida Moderna (Álvaro Rodríguez Torres, trad.). Bogotá: El ancla editores.
- Barthes R. (1990), La cámara lúcida. Recuperado de https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf.
- Becerra, A. J. (2013). El periodo de violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948 - 1965. *Revista de Antropología Experimental*, 151-165.

- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Recuperado de http://portales.te.gob.mx/genero/sites/default/files/Bordieu%2C%20Pierre%20-%20La%20dominacion%20masculina_0.pdf.
- Boscán, J. (2004). *Análisis semiótico de la Publicidad de perfumes*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31004506>.
- Carretero, A. (2014). Publicidad Sexista y Medios de Comunicación. *Revista CESCO de Derecho de Consumo*. Recuperado de: <https://ruiderae.revista.uclm.es/index.php/cesco/article/view/544/467>.
- Castaño G. E. (Enero-junio de 2016). La imagen en el contexto de la violencia en Colombia. *Revistas Javeriana*. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/8483>.
- Centro de investigación y transferencia de tecnología. (SF). Guía 1: *Fotografía de productos reflejantes para revistas especializadas, Manual de Laboratorio*. Recuperado de: <http://www.udb.edu.sv/udb/archivo/guia/disenio-grafico/fotografia-publicitaria/2016/i/guia-1.pdf>.
- Correa, J. J. (2010). *Imágenes del terror en Colombia: Reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia*. Recuperado de <http://www.antropologiavisual.cl/correa.htm#2>.
- Eco, U. (s.f.). Perspectiva de una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, 221-233.
- Figueiredo, C. (2016), *Beleza, magreza e juventude: a perfeição corporal feminina na publicidade e a corporeidade disruptiva da dove*. Recuperado de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/7096/6488>.
- Gómez, N. (2002). *La Leyenda de la Usaca del Valle de las Alegrías Tocarinda. Arte...Sana de los Muisca*. Bogotá: Promotora Editorial y Cultural Tocancipá Siglo XXI EU.
- Jacks, N. (2013). Comunicación, cultura e identidad: "Relaciones Íntimas, Profundas y Delicadas". *ANTARES*, 5-16. Recuperado de <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/2205/2171>.

- Libano, A. D. (28 de 06 de 2017). *Alcaldía de Libano*. Recuperado de <http://www.libano-tolima.gov.co/Paginas/default.aspx>
- Marcos, M. (1996), *Estética de la fotografía publicitaria en España: 1975-1995*. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3002501.pdf>.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Melo, A. y Astorino, J. (Junio de 2016). Estereotipos de género en publicidades de productos orientados al público infantil en Argentina. *Ánfora*, 23(40), 17- 50. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357846226001>.
- Moreno, M. F. y Peláez, M. (2015). *#yosoyunamujer* [WEB]. Recuperado de <https://youtu.be/dHCtcism8A>.
- Nates, O. C. (2013). *Oscarenfotos.com*. Recuperado de https://oscarenfotos.com/2013/03/15/fotografia_y_semiotica_una_introduccio/
- Nieto, E. M. (2005). El valor de la fotografía. *Gazeta de Antropología*. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html.
- Obra Colectiva. (s. f.). *Fotos con Arte*. Ed Tikal Ediciones.
- Parra, J. (2014). *La imagen y la esfera semiótica*. Recuperado de: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/iconofacto/article/view/3005>.
- Rodríguez, M. (SF). Muestra fotográfica, “Mitad ángeles mitad demonios, la inquisición de los inquisidores” de Mauricio Vélez. Museo Histórico de Cartagena.
- Santa-Eugenia, B. (2016), *Sumisa y sexy. La publicidad como trasmisor de roles de género femenino y cosificación de las mujeres*. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22200>.
- Santiago, J. (2006). *Procesos Psicológicos Básicos*. Ed Mc Graw Hill.

Esta publicación se constituye en una herramienta fundamental para la reflexión en comunicación en torno a la línea de “Industrias culturales, creatividad y arte audiovisual” que operacionaliza la triada: academia, institución y sociedad.

Además, responde a la pregunta: ¿cómo las narrativas audiovisuales se convierten en estrategia comunicacional para la formación de públicos en temas de actualidad, memoria histórica, identidad y subjetividades a nivel del país? Lo anterior, con el objetivo de visibilizar la convergencia de distintas miradas desde la disciplina, que incluye expertos, académicos y comunicadores sociales en formación, sobre el relato mediático audiovisual, su lectura crítica y la generación de nuevos mundos posibles desde la construcción de imaginarios culturales y sociales consignados en este tipo de arte. En consecuencia, esta publicación puede considerarse un epítome de ejercicios de investigación en comunicación y arte audiovisual que propende por la generación de un uso y consumo crítico de los medios audiovisuales desde una perspectiva integradora.



UNIMINUTO

Corporación Universitaria Minuto de Dios
Educación de calidad al alcance de todos

Sede Virtual y a Distancia

ISBN: 978-958-763-313-9