

**Iztapalapa.
Revista
de Ciencias
Sociales
y Humanidades**

Nueva época
año 36, núm. 78
enero-junio de 2015

Coordinadora tema central

María Cristina Fuentes
Zurita

DOI de la revista:

[http://dx.doi.org/10.28928/
revistaiztapalapa](http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa)

DOI del número 78 (2015):
[http://dx.doi.org/10.28928/
revistaiztapalapa/782015](http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015)

Indizada en

CLASE
Latindex
Dialnet
REBIUM
REDALYC
Sistema de
Clasificación de
Revistas Mexicanas
de Ciencia y
Tecnología, CONACYT
SciELO México

IMÁGENES Y CULTURAS DIGITALES

Images and digital culture

- 5 Presentación del Tema Central Imágenes
y culturas digitales

*Presentation of the Central Theme Images
and digital culture*

MARÍA CRISTINA FUENTES ZURITA

TEMA CENTRAL

- 15 Nuevos retos para los fotohistoriadores:
de la fotografía analógica a la digital

*New challenges for photo historians: From analogical
to digital photography*

REBECA MONROY NASR

- 45 Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias
colaborativas y antropología visual aplicada

*Looks of complicity: Ethnographic cinema, collaborative
strategies, and applied visual anthropology*

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ

- 71 Redes sociales digitales: de la presentación
a la programación del yo

*Social network sites: From self-presentation
to self-programming*

ROCÍO RUEDA ORTIZ

- 103 Nosotros entre las imágenes
(o los usos sociales de las imágenes)

We are between images (or the social use of images)

JUAN SOTO RAMÍREZ

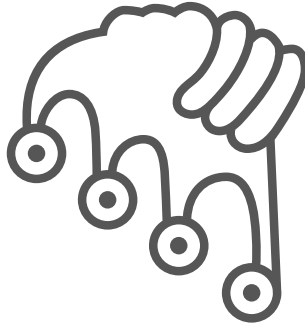
OTROS TEMAS

- 141 Presentación de Otros Temas del Número 78
Presentation of Other Themes from Number 78
IRMA MUNGUÍA ZARARAIN
- 145 Pautas de corrección para ensayos argumentativos
A model of correction pattern for argumentative essays
MARTHA JURADO SALINAS Y ELSA VIVIANA OROPEZA GRACIA
- 167 La formación lingüística de los profesores de primaria:
el reto de enseñar español
Linguistic training among primary school teachers: the challenge of teaching Spanish
ELIA SÁNCHEZ GÓMEZ
- 193 El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse
Utopian thought and the criticism of Popper, Molnar and Marcuse
LUCAS E. MISSERI

RESEÑAS

- 223 Jenna Burrell. *Invisible Users. Youth in the Internet Cafés of Urban Ghana*
por Emilia Perujo Lavín
- 229 Zizi A. Papacharissi. *A Private Sphere. Democracy in a Digital Age*
por Mario Zaragoza Ramírez
- 237 Nuestros colaboradores
- 241 Novedades editoriales

Iztapalapa



Significa literalmente agua sobre las lajas.

En la gráfica del glifo este significado está representado con el perfil del Cerro de la Estrella, las lajas y cuatro goteros, manantiales o corrientes de agua.

El nombre se forma de las raíces nahuas *iztapalli* (lajas),
atl (agua) y *pan* (sobre o en).

Presentación del Tema Central
Imágenes y culturas digitales

Presentation of the Central Theme
Images and digital culture

María Cristina Fuentes Zurita

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Ciudad de
México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7230-6103>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/ptc/fuenteszuritamc>

En el mundo contemporáneo, donde circulan múltiples fotografías, resulta relevante indagar sobre las imágenes que se producen. Fotografías e imágenes no son lo mismo. Se presentan además diferentes regímenes y registros visuales: unos tradicionales, sencillos; otros más actuales e intrincados. Y todos conviven gracias a la convergencia tecnológica en computadoras, tabletas electrónicas, celulares y televisión digital.

Existen discursos y formatos como el documental, el periodístico, el cinematográfico, y el de las plataformas de internet para datos visuales como Instagram y Flickr, además de Google, Yahoo, Facebook, Twitter; los de software con licencia (como Office) y otros libres. Estos lenguajes son multidimensionales, pues incorporan texto, sonido, imágenes, a veces son interactivos y se perciben en tiempo real, lo cual multiplica la función de la imagen como objeto que se observa y que también se produce y reproduce fácilmente. Esto implica ampliar

las disposiciones y capacidades del sujeto frente a la imagen, y también provoca la modificación de las prácticas, incluidas las académicas. Así, se crean nuevas culturas digitales que invitan a incluir cada vez más recursos en aprendizajes permanentes, utilizando todos los sentidos y la experiencia. Lo anterior ha generado fenómenos nuevos de hiperconexión e hiperrelacionalidad, o comportamientos virales de contagio, así como presentaciones recurrentes del usuario con las *selfies* (autorretratos), nuevos regímenes autobiográficos y, a veces, hiperrepresentaciones de sí, todo aquello que se nombra como *cibercultura*.

La visualidad actual está fuertemente diseñada por la tecnología digital. Esta circunstancia amplía, pero también limita el campo de acción. Los sujetos que la usan son conducidos por las avenidas tecnológicas existentes, pero acaban imprimiéndole personalidades específicas a los usos y por lo tanto a los significados de las imágenes que se logran en este entorno. Las *selfies* son un buen ejemplo de esto, que ha generado modas masivas y desplazado el mundo analógico y sus prácticas sociales, llenas de emociones y añoranzas, tal y como lo menciona en esta entrega Rocío Rueda, e inaugurado otras tantas desde una “nueva piel digital” (Fuentes, 2011).

Ciertamente, no todo es nuevo: las ciberculturas digitales de producción de las imágenes se apropian de lo existente, incluso de lo clásico, pero lo impregnan de la visualidad contemporánea remezclada, para contribuir a la reedición de las culturas tradicionales en un nuevo orden social, donde las coordenadas del tiempo y el espacio se mueven, y muchas veces nos desconciertan. La pregunta central de este tema es: ¿Desde dónde se lee lo que se produce en la red?

Estas herramientas tecnológicas de la información y la comunicación son complicadas por la innovación, lo cual nos posiciona en un aprendizaje informal permanente, y nos enfrenta a la obsolescencia no solo tecnológica sino de los saberes como referentes de interpretación e interrelación, y eso genera a su vez nuevas experiencias subjetivas. Sabemos que la complejidad de las reacciones subjetivas, emocionales, estéticas, políticas y éticas frente al dispositivo electrónico están en el sujeto y no en las máquinas. Así lo sugirió Herbé Cochet (2008), y de ello se desprende la necesidad de estudiar la apropiación cultural y los usos humanos que de ella se hacen, así como las nuevas identidades y los imaginarios que se despliegan, y en lo presencial apoyar la formación de los sujetos.

Es por ello que en este número de *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, fueron convocados investigadores de diversas academias a reflexionar sobre estas nuevas presencias. Aquí proponen varias miradas sobre las imágenes y las culturas digitales. Entre los ensayos que se presentan están los de Rebeca Monroy y Rocío Rueda, reconocidas cada una en su área de acción. La primera desde

la historia del arte, especializada en la fotografía mexicana, y la segunda desde la educación digital en el sur de Latinoamérica. Por su parte, los otros dos autores —Antonio Ziri6n y Juan Soto— son de casa, estudian y producen im6genes desde la antropolog3a visual y la psicolog3a social, respectivamente.

El lector encontrar6 aqu3 un cuestionamiento a la conocida frase “Una imagen vale m6s que mil palabras”. Para desentra6nar su sentido se necesitan diversas lecturas, contextualizarlas, saber qui6n y por qu6 la produce, para qu6, d6nde circula, a qui6n va dirigida, con qu6 soporte tecnol6gico se realiz6, si es original, y los diversos discursos que utiliza: texto, imagen, sonido. De ah3 que las reflexiones de los investigadores invitados coincidan en la necesidad de confluencia de las academias y sus miradas, para lograr interpretarla; es decir, relaciones multi, inter y transdisciplinarias para comprender lo que acontece con la tecnolog3a digital, como dice Monroy en su trabajo. De hecho se puede constatar que se est6n generando nuevos campos de conocimiento respecto del tema.

Como ejemplos podemos observar, en el n6mero anterior de la revista, que el soci6logo y comunic6logo Francisco Javier Cort6zar, de la Universidad de Guadalajara, publica el estudio de los memes y las *selfies* en internet, y destaca su papel en la actualizaci6n de contenidos, como muestra de una cultura digital de im6genes portadoras de leyendas urbanas.

Todos los autores presentan los avances que han desarrollado para construir discursos disciplinarios, que intentan ayudar a comprender/explicar las im6genes que se producen o que circulan desde la hegemon3a de lo que aparece con mayor frecuencia en los diferentes dispositivos digitales; un rostro ensangrentado de un estudiante normalista de Ayotzinapa, un bonito atardecer en cualquier playa, la taza de caf6, incluso las *selfies* como im6genes de afirmaci6n m6s que de comunicaci6n.

En el mundo digital se multiplican por millones las im6genes y los autores son artistas, fot6grafos acad6micos, aficionados o simples usuarios que hacen “remixes” de canciones o fotos antiguas o cazadores de vivencias comunes, portadores de un tel6fono celular o ciudadanos cr3ticos que parodian la realidad con humor, innovando y a veces reproduciendo el r6gimen visual de las televisoras. As3, al mismo tiempo que se genera una vasta y homog6nea cultura digital, aparecen las diferencias, y las ciencias sociales se enfrentan a esta presencia tecnol6gica que las lleva a profundizar y a desarrollar de manera particular sus reflexiones, pr6cticas de investigaci6n y de docencia.¹ En el mismo sentido en el que Patrice Flichy (2001)

¹ Es sabido el gran impacto del desarrollo de la cibernetica y las telecomunicaciones en el quehacer cient3fico. No abordamos este tema. Se quiere enfatizar, en cambio, su impacto en la producci6n

afirma que la tecnología toma la forma del lugar adonde llega, como puede ser un contexto histórico-cultural específico, o la experiencia de un sujeto, ocurre con la práctica disciplinaria que la estudia, como se muestra en los artículos que integran este número de esta revista.

Abre el número el artículo “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, de Rebeca Monroy, quien pone en práctica algunos elementos de análisis para enriquecer los estudios de ambos tipos de imágenes. El texto nos ofrece un panorama del trabajo que la autora, fotógrafa e historiadora en esa materia, ha desarrollado con su grupo de investigación, para consolidar su campo de interés en el Seminario de la Mirada Documental. En esta ocasión aborda los regímenes visuales desde la foto de la Revolución mexicana hasta la fecha, sus formatos, temas y aportes, así como las ausencias debidas al momento político, para llegar a la biografía de los autores o de los personajes de las imágenes. Presenta una revisión de diversos aspectos de la fotografía analógica en México, estudios sobre su desarrollo social, cultural, estético, tecnológico y político, para comprender temáticas, estilos, y la documentación de acontecimientos y periodos. Abarca desde el porfirato, cuando se introducía la fotografía en México, sus características y temas, hasta llegar al momento actual.

El siguiente artículo, “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”, de Antonio Ziri3n P3rez, busca, al igual que el previo, aportar conocimiento en este campo. El autor traza el contexto hist3rico del cine documental colaborativo, inscrito en la antropolog3a visual.² Uno de sus intereses es subrayar las antiguas ra3ces de este campo en la antropolog3a cl3sica; hace referencia, por ejemplo, a las im3genes que acompa1aron las investigaciones de Margaret Mead y Gregory Bateson, en Bali, en los a1os cuarenta. Se sit3a en los derroteros de la etnograf3a y reconoce que, en la medida en que haya un pensamiento potente que acompa1e las im3genes, estas producen verdaderos aportes para la antropolog3a, es decir, no se trata solo de hacer fotos, filmar o documentar im3genes, sino de producir aquellas cuya lectura resulte al menos tan importante como la escritura en el estudio de las culturas. El autor insiste en la importancia de la tecnolog3a digital como herramienta para hacer un cine m3s colaborativo y una antropolog3a m3s aplicada, pues se trabaja desde el terreno o los espacios del sujeto que produce la cultura, quien con

y el manejo de las im3genes y c3mo motiva cambios de paradigma en la construcci3n del conocimiento y del pensamiento cient3fico y social.

² Tanto en su labor docente y por medio de m3ltiples actividades acad3micas, como a trav3s de eventos culturales, por ejemplo, el Festival Ambulante, la muestra Cine entre culturas dentro del Festival *docsDF* y las Jornadas de Antropolog3a Visual.

transferencia tecnológica puede empuñar las cámaras ligeras o utilizar su celular y hacer imágenes, tal y como lo hizo el mismo Ziri6n en su trabajo como codirector de los documentales *Voces de la Guerrero* y *Fuera de foco*.³ As6 se genera un espacio de comunicaci6n intercultural, asunto que no es nuevo, y lo ejemplifica con la memorable cinta *Nanuk of the North* (1922), del ge6grafo y cart6grafo Robert Flahery, donde se presenta lo que ocurri6 entre 6l y su amigo inuit, cuando estudiaba esa regi6n. Despu6s de analizar juntos las im6genes reveladas —se6ala Ziri6n—, Nanuk “propon6a otros elementos y nuevas escenas para los siguientes d6as”. No cabe duda de que es un texto importante tambi6n para el campo de las metodolog6as constructivistas, pues construye conocimiento, en la acci6n investigativa, de manera m6s horizontal. No olvidemos que es la antropolog6a la que m6s ha aportado en el 6ltimo tiempo en este terreno a las ciencias sociales en general, sin dejar de reconocer el giro cultural contempor6neo que las atraviesa a todas.

Roc6o Rueda Ortiz, acad6mica colombiana consolidada en el campo de la cibercultura y la educaci6n, tambi6n colabora en este n6mero con el trabajo titulado “Redes sociales digitales: de la presentaci6n a la programaci6n del yo”. Este texto incluye interesantes avances de una investigaci6n en curso, sobre las pr6cticas digitales de j6venes universitarios en la red social Facebook. La autora muestra, por un lado, la metodolog6a utilizada: etnograf6a virtual, entrevistas en profundidad y un modelo de clasificaci6n de im6genes de los perfiles de usuarios espec6ficos, creado para este estudio, y al mismo tiempo el an6lisis realizado, y una propuesta de pautas para otras investigaciones sobre este nuevo campo. El an6lisis se aboca a la confluencia, en la red social mencionada, de dos procesos: la transformaci6n, por un lado, de las pr6cticas del representar/fotografiar y de sus tecnolog6as y, por el otro, de las formas de producci6n subjetiva. Y se pone de relieve el pensamiento que se construye en la acci6n, es decir, una dimensi6n epistemol6gica sobre el paradigma del constructivismo actual.

En este texto, Roc6o Rueda se interesa por la forma en que los consumidores se apropian de los productos y servicios de la tecnolog6a digital, desde sus usos privados a los sociales; su perspectiva se enfoca en la transformaci6n de la subjetividad. Todo ello cobra mayor relevancia por la articulaci6n de aportes de diferentes escuelas y

³ *Voces de la Guerrero*, codirigida por Ziri6n con Adri6n Arce y Diego Rivera (2004), recib6 el Premio Jos6 Roviroso, otorgado por la UNAM, al mejor documental de ese a6o [<http://vocesdelaguerrero.com>]. En 2013, con Adri6n Arce, codirigi6 *Fuera de foco* y recib6, entre otras distinciones, la de Mejor documental en el 5^o Festival Short Shorts M6xico 2014 [<http://fueradefocodocumental.com>].

disciplinas: filosofía política, antropología, cibernética y ciencias sociales, todo ello bajo una mirada foucaultiana.

Rueda se pregunta por la producción de sujetos y subjetividades a través del poder que se debate en la tensión permanente entre el dominio y la resistencia. Este estudio encuentra sustento también en los planteamientos interaccionistas de Goffman. Así, explora si en Facebook los usuarios fabrican su vida personal como una especie de obra de arte (una obra mundana), en particular en lo que se refiere a la imagen de su perfil. Para ello, además de negociar la cultura entre iguales como se hace en la interacción “cara a cara”, muestra que también se deben negociar las intenciones y acciones con la “lógica social” que ofrece dicha plataforma digital. De ese modo, una de sus conclusiones es que la identidad es una coproducción en la que se cruzan las estrategias de la plataforma y las tácticas de los usuarios. Y no es posible pensar ese asunto exclusivamente desde la teatralidad y la performatividad propuestas por Goffman.

Rocío Rueda se pregunta por el acceso a las plataformas ya diseñadas y lo que hace el sujeto con ellas y a qué lo conducen esas prácticas. Sus hallazgos indican que lo llevan más que a comunicar y compartir afectos a través de *selfies*, a afirmarse cada vez más en este mundo individualista. En otras palabras, se interesa en el *cyborg* actual y su trabajo deriva en reflexiones sobre el tema de la esfera privada y la participación en el espacio público.

Por su parte, Juan Soto ofrece el texto titulado “Nosotros entre las imágenes (o los usos sociales de las imágenes)”, en el que explica minuciosamente las diversas lecturas de las fotografías digitales a partir de las imágenes que construye un usuario desde el sentido colectivo que le ofrece, es decir, sentido relacionalmente construido. Soto se posiciona en la psicología social y el estudio del sentido común, y de esa manera pone en tela de juicio que el usuario que no disponga de un aparato crítico, ni afectivo particular, pueda otorgar una mirada significativa y de agrado a la pintura de Frida Kalho, por ejemplo. Soto muestra que no se logra el sentido y menos uno que interpele, si no es compartido, o si no se tiene acceso a él. Las fotos no son lo mismo que las imágenes, o más bien hay diversas imágenes sobre una foto, dependiendo de la cultura y de qué tan significativo le resulte esta como “símbolo” al receptor, quien siempre pertenece a una comunidad de sentidos. Quien hace fotos con su celular no lee estos ensayos sobre la producción de fotos y luego las interpreta, sino que lo hace según el grupo social al que pertenece. Al igual que Zirión, Soto produce imágenes sobre cultura aunque de manera diferente.⁴ En este

⁴ Autor del documental *Mujeres de arena*, sobre la lucha libre femenina, ganador en el concurso de

artículo piensa sobre ellas y las muestra desde su punto de vista disciplinar interesado en la creación de significados en la vida cotidiana. Nos dice que “la estética del presente cibernético no responde a una simple lógica de consumo sino a otra de tipo relacional”. De acuerdo a esta lógica, Soto argumenta que la comunicación con imágenes constituye un proceso de creación de realidades en el que diversas perspectivas del sentido común trascienden el ámbito personal. Por ello, lo que hace que cualquier acto sea social es la simbolización que encierra. Así, Soto continúa diciendo, los símbolos son parte del mundo imaginario que comparten los participantes del pacto social. Un signo es compartido porque se convierte en símbolo (realidad psicosocial), de lo contrario no se comprende, ni se le da sentido. Todo lo anterior permite recordar el planteamiento bourdiano sobre el necesario capital cultural para pertenecer a un grupo y, en consecuencia, el poseer o no disposiciones para diversas prácticas o interpretaciones que permitan identificarse con un grupo, “pertenecer”, adecuarse a un entorno de aprendizaje, como puede ser el virtual. Todo ello nos lleva a preguntarnos por las prácticas sociales, incluidas las digitales, con contenido emancipatorio, crítico e intercultural.

Este tema central ha sido concebido desde este tipo de interrogantes, y más específicamente situando estas reflexiones en el campo de la educación. Por ello, un antecedente que se articula con ellas es el proyecto de la nueva mirada de la UAM-I: del aula al ciberespacio, en el cual se produjo material digital educativo, dirigido a los usuarios comunes, asistentes a cibercafés populares —por lo general, alumnos de educación media y media superior—, buscando contribuir a la autoformación. En aquel contexto, y con prácticas de acompañamientos presenciales y del material producido por los alumnos en tanto prosumidores y referido a proyectos de investigaciones universitarias (de profesores y alumnos), fue posible hacer una campaña de alfabetización digital en estos espacios del mercado.

Estas investigaciones, y otras, pretenden constituir aportes a la reflexión abierta, a la investigación en curso y a la acción para construir dispositivos más amplios en apoyo a la instalación de tecnologías digitales que integren la voz de los actores implicados junto con otras miradas inteligentes para la producción y lectura de las imágenes en internet, como lo son las investigaciones presentadas en esta ocasión.

Las imágenes construidas fuera de la escuela entran en ella y son las más numerosas. Ingresan por medio de la habilidad tecnológica y la configuración de la pers-

iniciativas ciudadanas comunitarias para la promoción cultural y la comunicación social alternativa del DF 2011 en la categoría de cine, TV y videos documentales. Mención especial en el festival Pantalla de Cristal, octubre 2011, Cineteca Nacional, México, DF.

pectiva que ello implica. Estas imágenes tienen intenciones y parten de ideologías. Operan constantemente, sin pensar la acción con el teclado, y reproducen el *statu quo* en aras del afecto. Las imágenes no son solo visuales, tocan todo el espectro sensorial, que es fácilmente manipulable por medio del deseo y la construcción de los imaginarios del mercado. Recordemos lo que han planteado Adrián Scribano e Inés Dussel, retomando a Walter Benjamin respecto de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica: las emociones que expresan las imágenes son el botín de guerra, pues desde ellas se define lo que es agradable y lo que se rechaza, lo deseable y lo abyecto. Desde ellas se construyen las valoraciones acerca de los diversos acontecimientos sociales.

Bibliografía

- Benjamín, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México.
- Bourdieu, Pierre (1998), *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- Cochet, Herbé (2008), “La formación del sujeto y su complejidad, reflexiones para este espacio/ tiempo digital”, en M. C. Fuentes y J. Ortiz, *Entre complicaciones y complejidades: mediaciones en el acceso de las TIC en México*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco/ Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México.
- Colorado, Óscar (2014), *Instagram, el ojo del mundo*, OscarEnFotos Publishing, México.
- Cornejo, Inés y Luis Guadarrama (coords.) (2013), *Culturas en comunicación. Entre la vocación intercultural y las tecnologías de información*, Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll, México.
- Cortázar, Francisco (2014), “Imágenes rumorales, memes y selfies: elementos comunes y significados”, en *Iztapalapa*, 77, pp. 191-214.
- Dorcé, André (2009), “Televisión e Internet: ¿convergencia con un solo sentido?”, en M. A. Aguilar, E. Nivón, M. A. Portal y R. Winocour (coords.) *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*, Anthropos, Barcelona, pp. 297- 310.
- (2012), “Televidentes e internautas de la televisión pública en México. Una aproximación desde la convergencia intermedial”, *Derecho a comunicar*, 5, México.

- Dussel, Inés (2009), "La cultura visual contemporánea: política y pedagogías para este tiempo. Entrevista a Nicholas Mirzoeff", *Propuesta Educativa*, 31, pp. 69-81
(en prensa), "Más allá del mito de los nativos digitales, jóvenes, escuela y saberes en la cultura digital", en M. Southwell (comp.), *Entre generaciones. Exploraciones sobre educación, instituciones y cultura*, Homo Sapiens, Rosario.
- Flichy, Patrice (2001), *L'imaginaire d'Internet*, La Découvert/Syros, París.
- Fuentes, María Cristina (2010), "Transformaciones de la subjetividad en los jóvenes por el uso masivo de Internet", en M. Liévano, *Bifurcaciones de la subjetividad*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
(2012), *El edén de los jóvenes: los cibercafés populares*, UAM-I/Juan Pablos editores, México.
- Herrera, T. N. (2015), *Significados y discursos docentes sobre las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en dos secundarias*, tesis de maestría inédita, Cinvestav, México.
- Rueda, Rocío (2004), "Tecnocultura y sujeto cyborg: esbozos de una tecnopolítica educativa", en *Nómadas*, 21, octubre, pp. 70-82.
- Scribano, Adrián (2013), *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*, ESE Editora, Buenos Aires.
- Zirión, Antonio, Adrián Arce y Diego Rivera (dirs.) (2004), *Voces de la Guerrero*, Homovidens, México [DVD]. Disponible en <<http://vocesdelaguerrero.com>>.
- Zirión, Antonio y Adrián Arce (dirs.) (2013), *Fuera de foco*, Homovidens, Etnoscopia, UAM-I, México [DVD]. Disponible en <<http://fueradefocodocumental.com>>.

Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital

New challenges for photo historians: From analogical to digital photography

Rebeca Monroy Nasr

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8632-2200>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc1/monroynasr>

Resumen

El presente texto hace un recorrido historiográfico del siglo xx mexicano, para comprender cómo se iniciaron los estudios sobre la historia de la fotografía, que buscan a sus fotógrafos, las formas y los estilos de trabajo, así como las diversas tendencias conceptuales y metodológicas que se presentaron a lo largo de ese siglo para construir esa historia no develada. Comprender los diversos caminos que se enfrentaron para historiar la fotografía analógica permite también revelar los problemas a los que se enfrentarán los estudiosos de la fotografía digital y los nuevos retos que parece presentar este nuevo siglo.

Palabras clave: historia y grafía, vestigios visuales, investigación histórica, metodología visual, análisis diferenciado

Abstract

This text makes a historiographical tour of the 20th Mexican century to understand how the studies about the photography's history started, which were made to find their photographers, shapes and types of work, and different conceptual and methodological tendencies were present throughout this century to build this undisclosed history. Understanding the different ways to narrate the analogic photography's history, allows us to reveal the problems which digital photography's researchers are having and the new challenges that are appearing during this new century.

Key words: history and graphy, visual vestiges, historical research, visual methodology, differentiated analysis.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctora en Historia del Arte. Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores. Líneas de investigación: fotoperiodismo, fotodocumentalismo, enseñanza de la fotografía en México, estudios de género desde la imagen. remona@mac.com

Pretendo mostrar algunos de los caminos teóricos y metodológicos recorridos por los estudiosos de las imágenes que han utilizado la fotografía como fuente documental de primera mano. Con ello, presentar cómo se han desarrollado diversos estudios que abarcan ámbitos del conocimiento como lo histórico, lo social, lo cultural y lo estético, aunados al cambio tecnológico, temático y estilístico de la fotografía en los siglos XIX y XX. Es una revisión de cómo surgen y los senderos que han seguido estos trabajos realizados en nuestro país, que van desde la historia fotográfica a la historia gráfica y la historia de la crítica de las imágenes técnicas fijas, fundamentalmente en la era de la fotografía analógica.

Es importante esta revisión de las aportaciones teórico-metodológicas de los especialistas en fotografía, sobre todo en el contexto del siglo XX mexicano, porque muchos trabajos derivaron de estudios impulsados en otros lados del orbe, como Europa y Estados Unidos; sin embargo, México y otros países de Latinoamérica han proyectado grandes haces de luz en el camino de la historia de la visualidad fotográfica. En este artículo se pretende dar a conocer de manera inicial un acercamiento a esas formas desarrolladas, a los trabajos realizados, a los temas, personajes y momentos históricos revisados a partir de las imágenes.

Asimismo, cabe anotar cómo la transformación tecnológica de finales del siglo XX y principios del XXI ha significado también un cambio sustancial para el análisis de las imágenes, por el cúmulo de fotografías creadas y que ahora circulan en las redes y en el espacio virtual. La capacidad humana de análisis y síntesis de los millones de imágenes creadas en el día a día se ha visto rebasada en forma significativa. Parte del análisis se enfoca a algunos de los problemas que se enfrentarán y la manera en que deberá penetrarse en el análisis cuantitativo y cualitativo de ese alud de imágenes. Seguramente, los especialistas trabajarán desde otro espacio de conceptualización y análisis; sin embargo, es importante asentar algunos de los logros y certezas alcanzados en el estudio analógico de las imágenes, como un legado, como un recuento gestado para los futuros especialistas, aquellos que están en formación en el presente inmediato. Es necesario observar, anotar y dejar los trazos de cuáles han sido tales formas, conceptos, metodologías de los estudios realizados hasta ahora, para no

dejarlos en el olvido, pueden ser un antecedente importante para el día de mañana, que ya es hoy. Repensarlos, ponerlos en la palestra, analizarlos y poder arribar a ciertas respuestas para la era digital es parte de este texto, que también podría verse como una provocación para ir pensando en soluciones reales ante problemas hasta hace poco inimaginables, gracias a la era de las redes sociales y la fotografía digital, pues es una de las cuestiones fundamentales a resolver en este futuro no inmediato, sino mediato, el del siguiente instante, el del hoy.

La fotografía como documento histórico, social y cultural

En esta era de nuevas tecnologías fotográficas es importante avanzar sobre algunos de los elementos que se han venido trabajando desde el ámbito de la historia de la fotografía. La inclusión de las imágenes creadas con luz como fuente documental del pasado ha librado una gran batalla desde hace muchos años. Es factible aseverar que desde 1978 se desarrollaron de manera más sólida y sistemática los trabajos en torno a la historia de la fotografía en nuestro país, gracias sobre todo a una exposición que se llamó *Imagen histórica de la fotografía en México*, en la que se presentaban materiales del daguerrotipo, desde su llegada a suelo mexicano, entre diciembre de 1839 y principios de 1840. Fue la primera técnica fotográfica utilizada en Europa. Se mostraron también en esa ocasión otras técnicas empleadas en el viejo continente para suplir el caro y lento método del daguerrotipo (el tiempo de exposición variaba de 20 minutos hasta 2 segundos). Entre otras modalidades estaban los ambrotipos, los ferrotipos, las tarjetas de visita, el colodión húmedo, las placas secas, hasta los negativos de plata sobre gelatina, que serían los más utilizados en el siglo xx, todos ellos exhibidos como parte de nuestro patrimonio cultural y social (Meyer, 1978).

La exposición fue coordinada por la historiadora Eugenia Meyer, en colaboración con varios estudiosos —que no especialistas de la fotografía— como Rita Eder, historiadora del arte; René Verdugo, fotógrafo y curador; Néstor García Canclini, antropólogo, y Claudia Canales, historiadora. Los textos del catálogo-libro gestaron importantes vetas de estudio para la fotografía e invitaron a nuevos estudiosos a incluirse en su recuperación, pero ya desde la perspectiva de una nueva línea de trabajo, propiamente como historiadores de la fotografía.

Uno de los más importantes aspectos era escribir nuestra historia propia, veníamos de trabajos eurocentristas y de visiones totalmente estadounidenses, pero teníamos poca noticia de nuestras formas, estilos y temas de realización. En ello trabajamos con gran afán diversos investigadores, incluso muchos veníamos de otras

áreas, algunos éramos fotógrafos, otros sociólogos, psicólogos, antropólogos físicos, biólogos y alguno que otro historiador. A pesar de ello, nos dedicamos afanosamente a rescatar autores, trabajar géneros, diferenciar temas, develar imágenes, sobre todo aquellas que no se conocían mayormente en el país.

A esta forma de historiar le hemos llamado ftohistoria —John Mraz abrió el camino a este término—, y en ello se condensa sobre todo el esfuerzo por recuperar nuestra historia visual desde la cámara al reconocer autores, gabinetes fotográficos, lugares de asentamientos, las formas de trabajar las diversas técnicas que provenían generalmente de Europa y los cambios con cada nueva versión de la fotoquímica, así como el público o los consumidores de las imágenes (Casanova, Debrouse, 1989).

También ha sido importante saber cómo aprendían los primeros fotógrafos, muchos de ellos totalmente autodidactas, a partir de los manuales que venían con los equipos de importación, aunque hubo otros que se formaron como asistentes al lado de un profesional y luego se independizaron; al parecer los de mayores recursos económicos pudieron realizar cursos en el extranjero. Monroy (2010a:315-355; 2014:121-148) da cuenta de la importancia de la fotografía en la enseñanza del dibujo y en el entorno de la Academia de San Carlos, y sus diversos usos sociales en complemento de las otras artes, así como en la generación de su propio discurso visual desde el siglo XIX y con mayor razón en el XX. Muchos se dedicaron en un primer momento a respetar los cánones y estereotipos formales que nos llegaban del exterior, con las indicaciones claras para hacer “fotografía artística”, la cual tenía claros tintes pictorialistas sustentados en las “artes mayores”, como la pintura y la escultura (Córdova, 2012:253). Si bien es cierto que por lo general se respetaron los cánones extranjeros en materia de representación y composición fotográfica, también tuvimos notables autores que gestaron imágenes propias y reveladoras de nuestro pasado, rebasando los marcos y estereotipos de la fotografía y otorgándole un lugar distinguido a las imágenes. Es el caso de Romualdo García, quien a principios del siglo XX rompió una buena parte de esos cánones y se convirtió en un fotógrafo de transición, generando toda una nueva visualidad (Canales, 1980:153).

Después las técnicas se vieron mejoradas, por lo cual los fotógrafos se propusieron trabajar la imagen dentro de otros ámbitos, para documentar y plasmar un retazo de realidad de diferentes sectores sociales, con las cámaras que se iban convirtiendo en equipos cada vez más compactos, movibles, de placas más fotosensibles y más accesibles en costos. Así, muchas de las tareas fueron trabajadas por aficionados de la lente; y la vida cotidiana, la vida íntima de las fiestas y reuniones familiares en el siglo XX empezó a ser atendida por aficionados (véase Pretelin, 2010:119).

Un breve recuento de la ftohistoria en México

En gran medida, el estudio de la historia de la fotografía en México ha respondido tanto a las imágenes creadas para el periodismo o las revistas ilustradas como a los archivos y acervos que contienen imágenes documentales de la vida en nuestro país. Esto se debe a que en el siglo xx este género fue uno de los más importantes y que más desarrollo tuvieron, no solo en el país, sino también en el extranjero. Veamos algunas de las determinantes para ello.

Bien se sabe que uno de los detonadores de la fotografía documental o de prensa fue la Revolución mexicana, que permitió encontrar nuevos personajes antes ocultos a la luz pública, pero también los eventos bélicos; la presencia de las “adelitas” y los “juanes”, gestó nuevas formas de captar la imagen fotográfica, adelantándose a lo que más tarde se desarrollaría en Europa, producto de la guerra mundial (Mraz, 2010:241).

Por otro lado, en los años de la posrevolución se cosecharon esos cambios estructurales de la creación de la imagen fotográfica y se abrieron un cúmulo de actividades, temas y propuestas visuales, gracias también a la presencia de los diarios, pero sobre todo de las revistas semanales que le otorgaron un lugar privilegiado a la imagen, lo cual no solo le permitió a la fotografía ocupar un sitio particular sino generar un discurso propio, aunado al interés y la visión del editor que proponía series gráficas o fotoensayos alrededor de un tema; dichas series funcionaban con vida propia, lejos de las notas y eventos informativos textuales, por lo que cobraban una nueva dimensión en la lectura de la imagen y en el imaginario colectivo.

A partir de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, gracias a ese cúmulo de imágenes y sus características formales de gran novedad editorial, se generó la época de oro de las revistas ilustradas, y con ello se amplió la gama de soportes editoriales y se crearon diversos formatos de revistas, que sustentaban propuestas cada vez más audaces, pletóricas de sentido del humor, de sarcasmo y con una aguda visión de los acontecimientos;¹ lo cual permitió que revistas como *Jueves de Excelsior*, *Revista de Revistas*, *Todo*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, le diesen un singular sabor a la imagen, y un lugar privilegiado entre las páginas de los magazines de la época. Pero sería en particular la revista *Rotofoto*, de José Pagés Llergo (1938), en donde los fotógrafos

¹ Esto se puede afirmar después de una amplia documentación visual en archivos como el Fondo Enrique Díaz, Delgado y García, del Archivo General de la Nación, con más de medio millón de negativos; una revisión parcial en el Archivo Casasola, que pertenece al Sistema Nacional de Fototecas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, aunadas a una revisión y un análisis amplios de las más destacadas revistas y diarios nacionales, de los años veinte a los cincuenta.

afinarían la puntería gráfica al retratar desde al presidente, pasando por el resto de los políticos, intelectuales, artistas visuales y actores y actrices, entre otros, que en el ejercicio de un agudo sentido del humor fueron totalmente fotocaricaturizados (Monroy, 2003:365).

Sin embargo, todo ese ánimo y sentido de crítica al régimen en el medio periodístico recibiría un freno contundente bajo el mandato de Miguel Alemán Valdés, en cuya gestión se contuvo la imagen bajo el manto del chayote y el embute (Scherer, 1995:105), o sea, mediante prebendas a los reporteros y fotógrafos para evitar que hablaran mal de la figura presidencial o tomaran fotografías que no beneficiaran su imagen. En ese sentido, para los fotógrafos se creó un código implícito también de autocensura, que les impedía mostrar al mandatario comiendo, bebiendo o fumando, tampoco en poses o actitudes que propiciaran críticas a su persona (González Cruz, 2003:270).²

La imagen en esos años se congeló, se redujo a loas al presidente y a su gabinete, a sus avances y modernidades, a los complejos turísticos, a las grandes obras de infraestructura, pero no cuestionó ni reparó en el daño que la censura ejercía sobre el desarrollo iconográfico de la fotografía de prensa. Sólo algunos fotógrafos se mantuvieron lejos de ese impulso hostil del régimen, y trabajaron con dedicación sus temas de manera documental, y sus obras, sin ser exhibidas, fueron conservadas para otro momento histórico, por eso hemos visto surgir actualmente de modo cotidiano acervos con contenidos que no convenían al régimen en turno.³ Pero el registro lo realizaron con claridad y una ardua crítica política. En este caso están Enrique Bordes Mangel, Nacho López, Héctor García (Navarro, 2012a:192; 2012b:188) y Rodrigo Moya (Casanova, 2004:50; Morales *et al.*, 2004:205; Del Castillo, 2006:32). Fue gracias a estos fotodocumentalistas y las imágenes que eventualmente se publicaban en ciertas revistas como *Sucesos para todos* o *Siempre!*, *Zurda*, *Rototemas*, entre otras, que la fotografía contestataria, crítica y rebelde mantuvo ciertos espacios visuales, y con ello legó un material valioso por su sutil resistencia civil y visual (Monroy, 2010b:53-91; González, 2008:6-12).

Si bien en la primera mitad del xx la fotografía se fue profesionalizando para abarcar ámbitos nunca antes trabajados, los nuevos medios técnicos y su desarrollo,

² Algunos de los fotógrafos que también se mantuvieron al margen de ello son Juan Guzmán, Hans Gutmann, Enrique Bordes Mangel, Héctor García, Rodrigo Moya, entre otros que apostaron a una doble visualidad ante la doble moral del Estado mexicano.

³ Por ejemplo, la obra que se ha recuperado de fotodocumentalistas como Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel, Enrique Metinides, El Mariachito, en donde podemos observar la otra mirada, la que no complacía ni se alineaba al régimen, como se verá más adelante.

producto de las dos grandes guerras, resultó fundamental para modificar y transfigurar las nociones fotográficas en sus temas, estilos, y necesidades expresivas; sobre todo en cuanto se refiere a la documentación de los conflictos bélicos, pero también por el reportaje gráfico que cada vez cobró mayor importancia en los medios editoriales en el periodo entreguerras. De ese modo los fotógrafos trabajaron otros ámbitos de interés colectivo, social, cultural, informativo, educativo, científico, etcétera, pero la fotografía de prensa y la documental cobraron una importancia evidente en la segunda mitad del siglo xx.

Ese desarrollo fue tan sustentado y audaz no solo en materia técnica, por el uso de cámaras más ligeras, de películas sumamente sensibles que permitían prescindir del flash, sino por las temáticas abordadas a diario, al mostrar desde los reverses de las guerras hasta la trastornada vida cotidiana. Basta para ejemplo hablar de fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Douglas Duncan, Gerda Taro, entre muchos otros, de talla internacional, que renovaron los medios impresos para darle cabida a la fotografía como parte esencial de la información gráfica, con un lenguaje propio y con un latir intenso entre las páginas de diarios y revistas nacionales y extranjeras. La agencia Magnum fue parte principal para dotar al mundo de imágenes de las guerras y posguerras, en la que trabajaron afanosamente estos fotógrafos famosos, pero también hicieron un registro puntual del antes y el después (véase Wallis, 2012:160, 428).

¿Las fotografías testifican?

Por su parte, la fotografía en México también cobró su cuota de elocuencia y documentación de la “realidad”. Con el movimiento estudiantil del 68, los medios impresos pusieron freno a las críticas al régimen y no fue sino hasta la década de los setenta cuando se le dio un impulso renovado a la imagen con una carga ideológica sustancial. La gesta del diario *unomásuno*, después del golpe contra Julio Scherer (1995:105) durante el echeverriismo⁴ y la consecuente creación del periódico *La Jornada*, dio paso a un nuevo discurso visual de las imágenes, que John Mraz ha llamado el “nuevo fotoperiodismo mexicano” (Mraz y Arnal, 1996:141).

Esas huellas visuales, aunadas a un movimiento social disonante, dieron paso al inicio del estudio de la fotografía desde los ámbitos de la historia del arte, de

⁴ También se pueden encontrar versiones de ese momento de gesta de un nuevo periodismo y fotoperiodismo en Gallegos, 2011; Del Castillo y Flores, 2012; Rodríguez Aguilar, 2012.

la crítica de arte, de la sociología del arte —o la recepción—, de la historia de la visualidad, la historia de la mirada, la historia cultural e incluso la historia de las mentalidades, entre otras. Como ya se mencionó, en 1978 otros eventos permitieron que se viera a la fotografía desde un nuevo ángulo: la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, promovidos por el Consejo Mexicano de Fotografía, así como la primera gran exposición de corte histórico, *Imagen histórica de la fotografía en México*, que afirmó su papel rector en el resguardo y la investigación del medio.⁵

El camino para que fuera reconocida la fotografía como un medio de información histórica, como una fuente documental, como un vestigio del pasado —como lo señala Burke (2001:285)— cobró un fuerte impulso en ese momento. Así lo han considerado también Boris Kossov (2001:123) y otros teóricos de la imagen ya muy conocidos como Roland Barthes (1982:207) y Phillipe Dubois (1986:187). Más allá de la mera búsqueda de un lenguaje fotográfico y su análisis, también están las propuestas del “aura” y la fotografía; definir si tiene la misma condición aurática que la pintura o la escultura, es decir, la obra de arte única, elemento que ha creado profundas discusiones en el seno de los teóricos de la imagen (Benjamin 1973:206).

Es importante mencionar que no ha sido fácil abrir brecha en los estudios históricos con la imagen, ya que han existido grandes escollos para obtener “las certezas” de lo que la imagen señala, dice o plantea. Pero sobre todo, para que en el área de las ciencias sociales se le considerara como una forma válida y fehaciente de historiar. Una tarea ardua pero que en estos más de 30 años de búsqueda de un espacio en el medio de los estudios del arte y de la historia han logrado abrir importantes senderos para los estudiosos de las imágenes creadas con luz. Como comenta el filósofo Vilhem Flusser:

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del “exterior”, se le puede llamar imaginación. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.⁶

⁵ <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>> [27 de abril de 2014].

⁶ V. Flusser, *La imagen*, en <www.freewebs.com/siintiia/laimagen.htm> [4 de junio de 2014].

Ariel Arnal (2010:41) señala que la fotografía es un “retazo de la realidad”, y en más de un sentido tiene razón, dado que la imagen es captada en una fracción de segundo, desde un ángulo determinado, una propuesta visual elegida por el fotógrafo, en el encuadre, en la composición, en la apertura de diafragma y el tiempo de disparo destinados. Es una mirada sobre la realidad tangible o por lo menos en la época de la fotografía analógica —llamada así a la que era producida por un positivo directo o un negativo y un positivo en papel creado en el cuarto oscuro—, esta emanaba de la realidad tangible.

Actualmente, con la era digital, bien sabemos que puede obtenerse una imagen fotográfica sin necesidad de que exista esa “realidad”. Puede ser producto directo del autor y su capacidad de creación y manipulación digital, como se refiere Alejandro Castellanos a la era de la posfotografía:

Es así como hemos llegado a advertir que “antes que todo una imagen es energía modulada, de la cual se puede conservar un rasgo permanente o modificable” por lo tanto la fotografía es un proceso, una forma de conocimiento que solo alcanza cierto grado de certidumbre bajo campos específicos como el arte, la ciencia o el periodismo (Castellanos, 2004:335-336).

Como se ha mencionado, las elecciones técnicas, formales y temáticas de los productores de fotografías forman parte intrínseca de los sesgos ideológicos de su autor. A diferencia de lo que se pensó cuando surgió la fotografía en el siglo XIX, que por ser una imagen mecánica era “neutral”, “objetiva” e “imparcial”, ahora sabemos bien que las imágenes fotográficas están impregnadas de referentes morales, culturales, políticos, de género, de clase; en fin, vienen dotadas de una carga ideológica sustancial por parte de su creador. Como lo señala Pierre Bourdieu:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía (Bourdieu, 1979:23).

Dados los rasgos de sustentabilidad histórica que ha tenido, la fotografía documental en el siglo XX es una de las herramientas que los historiadores de la fotografía utilizan como fuente de información de primera mano. Para ello, es necesario su estudio desde su propio contexto histórico de realización, aunado al binomio: de lo

técnico-formal, temático-ideológico que dará cabida a conocer más a fondo el uso social primigenio de la imagen, al autor, sus intereses y las formas en que se divulgó o distribuyó la imagen. Es decir, saber con qué propósito fue creada inicialmente la representación nos permite penetrar en el momento y el mundo social, político y cultural que sustentaba su realización, e incluso llevarla más allá, a buscar lo que Ana Maria Mauad llama “biografiar la imagen” (Mauad, 2013:30).

También es importante poder constatar al autor, pues a pesar de que hay quien considera que no es necesario reconocer quién produjo la imagen, por la experiencia y los años de investigación que he realizado y con la enorme cantidad de trabajos que diariamente aportan nuestros fotógrafos, es factible aseverar que el conocimiento del creador, su época, sus intereses, su desarrollo laboral, su origen de clase, su desarrollo propio en diacronía y sincronía, es decir, saber cómo a partir de ese desarrollo fue transformando la imagen de conformidad con su cultura visual y, ante sus pares, poder cotejar sus formas de trabajo semejantes, diferentes, propositivas o no, permite contextualizar la imagen de mejor manera, y con ello su uso social primigenio y los canales de distribución de la época. Todos estos elementos coadyuvan a obtener mejores resultados en la lectura histórica y estética de la imagen.

Por ello, esta tarea de decodificación de los signos fotográficos implica un trabajo inter, multi y transdisciplinario, dado que no todos los estudiosos de la fotografía podemos conocer de cerca los temas, los géneros, las formas o las especificidades técnicas, los contenidos y las propuestas visuales de ciertos periodos, que se han trabajado durante los 175 años de su existencia. Es innegable que el trabajo colegiado permite penetrar más allá de la superficie bidimensional de la imagen y desde sus entrañas decodificar de mejor manera lo que esta soporta.

La intertextualidad de las imágenes

Hay múltiples formas de abordar el análisis fotográfico. Así lo han demostrado los estudios que han enriquecido nuestra historiografía en los últimos 30 años, y para ello no hay recetas ni fórmulas preestablecidas, pues depende de los intereses del investigador o estudioso de las imágenes, así como del grupo documental a estudiar (analógico o digital), pero más aún del tipo de acervo o imagen que se va a trabajar, el recurso metodológico que se utilice. Cada archivo o grupo documental presenta sus propias formas de trabajo, y ante ello solo se pueden esgrimir algunos elementos generales, que son de gran utilidad, pero que deberán ser redondeados con otros conceptos, metodologías, marcos teóricos y formas de tejer la información contenida

en ese cúmulo de imágenes (Monroy, 2003:101). Incluso el trabajo multi, inter y transdisciplinario es parte sustancial del estudio de las imágenes.

José Antonio Rodríguez insiste en que toda fotografía es documental, y en ello tiene razón.⁷ Toda imagen es un material susceptible de ser leído como un documento. Es un material que refleja una época, una historia, un momento importante, algún personaje. Es decir, toda imagen fotográfica es una representación del pasado lejano o inmediato, que dota de cierta información. Puede ser hecha por un profesional de la cámara o por un aficionado, pero la representación le dará sentido a algún evento, objeto o a algún personaje. También los temas a trabajar desde el ámbito de la estética y de la plástica pueden ser retratos, paisajes, vistas urbanas, tomas arqueológicas, fotografía de arquitectura, de vida cotidiana, entre otras. Lo importante es que la imagen tenga referencias icónicas, huellas o índices, como lo señala Philippe Dubois, que permitan reconstruir ese pasado (Dubois, 1986:187).

Para ello, se han distinguido formas de acercarse a las imágenes desde diferentes conceptos, dependiendo del interés del estudioso de las imágenes. Hay quien realiza fotohistoria —en cuyo caso abona a la historia de la fotografía, sea con un fotógrafo, un estilo, una técnica—; por otro lado, hay quien hace historia gráfica —término también acuñado por John Mraz—, y es aquel que con las imágenes reconstruye un evento o un momento histórico, aunado a otras fuentes documentales. También hay quien realiza crítica fotográfica o fotocritica, y con ello permite que los espectadores o el público que observe las imágenes pueda tener un referente en su propio contexto estético, en su tiempo y forma de manera diacrónica y sincrónica.

Estas son solo algunas de las especializaciones que se han ido conformando en estos años, aunque hay quien trabaja a la vez varias vertientes. Por ejemplo, quien busca reconstruir un personaje y su trabajo fotográfico, o bien hace historia gráfica de un episodio determinado, como sucedió en el Centenario de la Revolución mexicana y de la Decena trágica, como Ariel Arnal, Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Rosa Casanova, Daniel Escorza, Laura González, John Mraz, Marion Gautreau, Mayra Mendoza, Ángel Miquel, Samuel Villela. Otros prefieren analizar los elementos estéticos de las imágenes y su devenir en el tiempo. Además hay quien se especializa en la teorización y conceptualización del mundo fotográfico, como Laura González y Alejandro Castellanos. Luego, dichas especializaciones no se contraponen, sino que se complementan de manera muy articulada, y permiten

⁷ Información vertida de manera oral en el Seminario de Investigación de Fotografía, Dirección de Estudios Históricos, INAH-Instituto Mora, en la sesión mensual de abril de 2014, coordinado por Rosa Casanova, Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr.

observar las fotografías dentro del mundo de la amplia capacidad de lectura que proporcionan, es decir, bajo la polisemia del arte, que aporta una multiplicidad de interpretaciones.

Fotoperiodismo y el fotodocumentalismo: semejanzas y diferencias

En este caso particular abordaremos el estudio de dos géneros de la fotografía que tuvieron un amplio y profundo desarrollo en el siglo xx: se trata del fotoperiodismo y del fotodocumentalismo, que se convirtieron en los géneros hegemónicos, tal como lo fuera el retrato en el siglo xix.⁸ Aquí haremos la distinción de ambas especializaciones, pues aunque a veces se usan indistintamente para enunciar el trabajo de algún fotógrafo, vale la pena considerar sus diferencias fundamentales.

En lo que respecta a las fotografías de prensa, por lo general las hacen trabajadores de la lente contratados por el medio editorial que les encarga de manera particular la cobertura de determinado evento. En ese caso, responde a la necesidad del editor, del articulista o bien del mismo diario; los materiales pertenecen al medio o fuente periodística que por lo general les asigna una remuneración para ello. En el fotodocumentalismo, el fotógrafo trabaja por su cuenta (*free lance*), por lo general no tiene la certeza de que venderá sus materiales, está atento a las notas del día, pero elige el tema o proyecto a desarrollar, no tiene un salario fijo sino que depende de la venta de sus imágenes en diferentes medios; aquí la gran ventaja es que es dueño, amo y señor de sus negativos o materiales originales.

En el siglo xx hubo fotógrafos que trabajaron lo que Rodrigo Moya llama “la doble cámara”, que significaba entregar los negativos que el medio editorial solicitaba, pero conservaban otros que tomaba con otra cámara, para su acervo particular. Y lo conservaba a modo de testimonio de algún momento histórico o evento significativo de la vida nacional (Morales, 2004, 205; Del Castillo, 2011:206).

Sea pues esta diferencia lo que permite observar que en ambos casos los fotógrafos deben ser muy certeros en sus imágenes, evitar alterar o trucar la representación con manipulaciones posteriores, ya sea en el cuarto oscuro —en su momento, y

⁸ Imposible abordar todos los géneros que ha trabajado la fotografía, en este caso se eligieron estos por ser los que necesitan se verifique, se tenga certeza, se constate su autenticidad. Porque los géneros que incluyen una mirada artística es necesario abordarlos con otra metodología, así como aquellos que provienen de la publicidad, de la educación, de la ciencia, entre otros. Son metodologías y conceptos diferentes en cada caso.

ahora con la computadora, pues debe contener elementos informativos verídicos, por lo menos veraces y las más de las veces verosímiles. Es decir, la fotografía de prensa y la documental deben tener rasgos de veracidad, pero ¿qué significa esto en términos conceptuales: “la verdad”? Ya que no hay una sola, ni es factible constatar que lo que vemos sea eso: “La realidad”.

Zuraya Monroy analiza el discurso de René Descartes y sus *Meditaciones* en donde propone:

Descartes expresa primero su esperanza de alcanzar la verdad en cuanto al conocimiento particular de las cosas corpóreas.[...] Pero, luego de examinar la naturaleza del compuesto humano, la bondad y veracidad divina, así como la relación entre el entendimiento y las causas del error, a partir de lo que proviene de los sentidos, la esperanza se convierte en certeza.

La autora subraya que Descartes comenta: “Y no tengo forma de dudar de la verdad de las cosas, si luego de recurrir a todos mis sentidos, mi memoria, mi entendimiento para examinarlas, ninguno me reporta algo que entre en conflicto con lo que reportan los otros” (Monroy, 2006:118).⁹

Al recuperar la posibilidad de estudio de las imágenes que se producen para la prensa o bien que documentan una realidad particular con intenciones informativas, podemos encontrar una cantidad de variables que vale la pena considerar. Una de ellas es la necesidad de tener la certidumbre de que ese documento sea fidedigno; esa certeza, tal vez cartesiana, indispensable para que el medio editorial mantenga su prestigio ante los demás, y con ello la venta de su tiraje.

Esa es una de las claves más importantes en el estudio de estos géneros fotográficos, porque si bien las producidas por los artistas de la lente pueden justificar su presencia a partir de la expresividad creativa, las producidas con intenciones informativas no pueden ser alteradas de manera artera o manipuladas de forma grotesca. Claudia Canales lo explica con claridad en un texto en que proclama la necesidad de obtener certezas en y con la investigación fotohistórica:

Desde la primera ojeada a una fotografía nuestra condición racional se pregunta qué es aquello que nos muestra, y trata de encontrar una respuesta. No poder hacerlo implica cierta inquietud incómoda, sobre todo en el caso de los productos de la cámara con que

⁹ Agradezco a Zuraya Monroy Nasr su ayuda y apoyo para encontrar algunos signos identitarios de este texto en varias partes de su desarrollo.

solemos trabajar los historiadores; imágenes con un alto grado de iconicidad donde una calle casi siempre se ve como una calle, un árbol como un árbol y una mujer como una mujer (Canales, 2013:21).

Es en este momento cuando debe manejarse la crítica de fuentes, es decir, si la fotografía hace una representación especular de la realidad, pero en apariencia, por ello, esa huella, o ese índice o ese vestigio del pasado como lo llama Peter Burke, (2001:285), requiere otras fuentes de información que constaten su veracidad. Porque bien sabemos que puede haber muchos documentos verosímiles, pero no son veraces, como se constata a diario en las imágenes que se generan y se reparten por internet.

Por ello es importante acercarse a lo que propone la investigadora Canales:

Someter a prueba las conjeturas o hipótesis en torno a una imagen (o serie de imágenes) mediante la confrontación sistemática con otros documentos, tanto gráficos como escritos, ha de revelar los errores de la percepción inicial y conducir a niveles razonables de certidumbre.[...] Aunque no siempre se puedan alcanzar certezas e incluso éstas merezcan siempre el beneficio de la duda o el carácter provisional (mientras no las desmientan nuevos hallazgos o interpretaciones más certeras, por decirlo en lenguaje coloquial), la mera formulación ordenada de las preguntas que no le es dable contestar al investigador o bien el planteamiento de lo que le parecen las alternativas más probables y sus condiciones de posibilidad histórica, constituye ya esa práctica de rigor que debe caracterizar el oficio del historiador que trabaja con imágenes fotográficas (Canales, 2013:23-24).

En lo particular, cada estudioso parte del cúmulo de imágenes que trabaja y por ende ha desarrollado su propio sistema de investigación metodológica, dependiendo de las preguntas que le formule a su material y los intereses de investigación que lo lleven a trabajarlo. Una parte fundamental de ello, también, es no quedarse en las conjeturas primigenias, básicas, de lo que arroja el documento fotográfico, sino abonar en el camino de despejar esos empeños con otras fuentes documentales, epistolares, gráficas, hemerográficas, fuentes orales — con entrevistas —, cotejando los materiales bibliográficos e incluso con las fuentes que nos proporciona la misma internet, eso que ahora se conoce como *mesografía*.¹⁰

¹⁰ Tomo el término en la acepción que le da la maestra Juncia Avilés, correctora de estilo y doctorante en Historia del Arte en su tesis *Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013*, México.

De ese modo, en lo que respecta a la imágenes creadas para la prensa o para dejar un testimonio visual de algún evento, momento, objeto o personaje es necesario cotejarlo con otras fuentes coetáneas y contemporáneas. Hasta ahora hemos resuelto de alguna manera el análisis de fotografías impresas contra su original, a partir de la existencia del negativo, el positivo de época o copia vintage, así como de la posibilidad de entrevistar al fotógrafo, al editor, al director o al jefe de fotografía, pues hemos creado las herramientas necesarias para constatar la veracidad del documento, desde diferentes ángulos y vertientes de apreciación de la fotografía.

Por otro lado, el fotógrafo de prensa o documental también busca proporcionar elementos de veracidad o por lo menos verosimilitud al documento que genera, para que pueda ser publicado o para que en un momento determinado pueda ser usado como documento fidedigno de ciertos hechos o acontecimientos. Para ello, la imagen debe tener elementos reconocibles y de suyo creíbles —o verosímiles—, para que el lector-espectador pueda tener un dejo de certeza de ese relato visual que se presenta en la prensa diaria o periódica.

En el ámbito de las historias negras del país, tampoco podremos olvidar el movimiento estudiantil del 68 en México. Así, aunque durante años el Estado negó la terrible represión estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas, las maravillosas fotografías de Héctor García nos dieron la certeza de que hubo muertos y heridos, pero permaneció más bien en el territorio de lo oral, con las entrevistas que hiciera Elena Poniatowska publicadas en su momento bajo el título de su famosa *Noche de Tlatelolco*. Muy pocos medios impresos publicaron las imágenes que mostraban la masacre del 2 de octubre, entre ellas las del fotógrafo Metinides, quien pertenecía al género de la nota roja y publicó en *La Prensa* sus imágenes. Y por otro lado, el editor de la revista *Por qué!*, Mario Menéndez, armó un número especial extraordinario con fotos de los cadáveres, y en los pies de foto responsabilizaba a Díaz Ordaz de la matanza (Del Castillo, 2013a:331), mientras el gobierno encabezado por ese personaje fingía demencia.

Aquello que en su momento desató la fotografía documental para resguardar una memoria sirve justamente como documento para analizar esa lucha que llevó varios meses. Es una versión dialéctica entre los movimientos sociales, la fotografía y su posibilidad de historiarlo a partir de las imágenes gestadas en su momento. Un tema ejemplar para el análisis de la fotohistoria.

Si bien hasta hace poco tiempo no se sabía a “ciencia cierta”, con documentos y fotografías, cómo se desplegó la represión, cuáles fueron las duras técnicas de sometimiento utilizadas por el Estado contra sus estudiantes, ahí están ahora los expedientes, más de un millón de documentos, los espionajes, las cartas delatoras,

pero también han ido apareciendo las imágenes perdidas.¹¹ También Alberto del Castillo, en la lectura que hace desde las imágenes y el 68 mexicano, revela mucha información que no circuló en su momento y que provee de vetas nuevas de esa historia que recientemente salió a la luz, con todo e imágenes, como se ha comentado anteriormente. Si bien fue un momento que detonó otras formas de hacer fotografía, se contrasta con los materiales publicados en su tiempo en los diarios de derecha o de apoyo al régimen, detectando a los fotógrafos que documentaron los eventos, con los acervos que resguardaban en diferentes instituciones, con entrevistas a los involucrados en el movimiento estudiantil, ahora líderes o políticos en otros planos nacionales. Del Castillo logró proporcionar una nueva visión de los acontecimientos, de los hechos, revisó las diferentes versiones de la izquierda y dio luz y voz a un evento negado por años por el Estado mexicano (Del Castillo, 2013 a:331).

Por otro lado, actualmente se conoce el archivo del fotógrafo Manuel Gutiérrez, mejor conocido como El Mariachito, quien fue contratado por Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación, para infiltrarse y tomar fotos de los participantes, de las marchas, de los eventos, así como de aquel terrible 2 de octubre. Alfonso Morales dio a conocer estos productos después de que muriera el fotógrafo y la familia no supiera qué hacer con el material visual que dejó en su archivo personal.

Recientemente, Oralia García ha trabajado el material y nos muestra las reveladoras y terribles fotografías de las torturas que les infligieron a los estudiantes, el proceso de golpeo y abuso por parte de los granaderos y policías es sorprendente (García, 2014:237). El rostro del joven estudiante cambia de un gesto de susto al dolor subrayado por su cuerpo semidesnudo y sangrante; impacta la indiferencia circundante. También sorprende la determinación del fotógrafo para captar la secuencia visual, quien permaneció inerte ante el abuso y el dolor; así era esa fotografía de prensa, y obviamente revela de qué lado del sistema estaba. Fue la alianza de El Mariachito con el gobierno, como fotógrafo oficial que era, lo que permitió que su cámara llegara a la entraña misma del averno: muertos con el tiro de gracia en la Cruz Roja, heridos no rescatados, desangrados en la morgue. Un legado inesperado, de manos y ojos insospechados. Es evidente que estos documentos veraces e inverosímiles, destinados a un uso social diferente, para reportear los hechos, para

¹¹ El contenido de los expedientes de la Secretaría General de Información, el cual contiene materiales desde 1920 hasta 1980, se trasladó al Archivo General de la Nación. Del registro de 1920 a 1950 la investigadora Delia Salazar, del INAH, está coordinando los trabajos de organización y registro y está próximo a salir un CD con la información concerniente. De los materiales de 1950 a 1980 el doctor Aurelio de los Reyes, de la UNAM, coordina a un grupo de estudiantes que están también organizando los fondos, de los cuales se están trabajando varias tesis para su publicación.

mostrar los efectos de la mano dura y firme de un gobernador, documentan a su vez la represión despiadada durante el 68 mexicano (Morales, 2005:180-267). Ese destino de un acervo que se conservó por muchos años oculto por la familia, ha dado sus frutos en la reconstrucción más certera del pasado y para comprender algunas de las consecuencias del presente.

Por otro lado, el estudio de una sola imagen puede proporcionar grandes haces de luz, por ejemplo, el trabajo del mismo Alberto del Castillo alrededor de la famosa fotografía de Pedro Valtierra, cuando captó a las Mujeres de X'oyep en un claro enfrentamiento con los soldados en Chiapas, aquella mañana del 3 de enero de 1998, después de la cruel matanza de Acteal (Del Castillo, 2013b:166).¹² Imagen famosa en el mundo entero que incluso le valió a Pedro Valtierra el premio Cervantes, en España, porque muestra la entereza, la firmeza y decisión de esas mujeres indígenas frente a los soldados que intentaban tomar el agua del manantial y su tierra. Del Castillo ha trabajado la biografía de la imagen (Mauad, 2013, en prensa:30) y en ello encontró:

el contenido político y estético de esta foto y su diálogo con otras imágenes, entrelazando la historia social con el análisis estético, la crítica fotográfica y la antropología con las implicaciones hermenéuticas de la historia oral, y se analiza de manera rigurosa el contexto que la convirtió en el ícono más conocido del movimiento zapatista en el ocaso del siglo pasado (Del Castillo, 2013b).

Esta manera de trabajar la biografía de la imagen nos permite comprender, desde el centro de la misma creación hasta la periferia de su circulación, cómo funciona la imagen fotoperiodística. Al recurrir a las orillas de la fotografía e iniciar un diálogo con los interlocutores del momento, tanto el fotógrafo como el editor comprenden el papel del diario *La Jornada* en esa época, así como los elementos que lo posicionaban como el periódico vanguardista por excelencia, no solo por sus notas sobre el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, desde 1994, sino por la calidad, fortuna crítica, injerencia y postulado de sus imágenes. En este caso también la historia oral jugó un papel trascendente en la recomposición de la historia, pero más aún el trabajo directo en el archivo del fotógrafo, porque Del Castillo analizó la tira de negativos que le permitió comprender cómo se gesta una imagen icónica, una imagen trascendente a su tiempo y forma. Con ello fue posible constatar el relato visual, de dónde provenía el fotógrafo y cómo captó la escena,

¹² Este ensayo le valió al investigador el premio Ensayo Fotográfico 2013.

y siguió documentando el encontronazo entre las fuerzas militares y las mujeres indígenas, que no fueron tan afortunadas en términos visuales y de composición como la imagen seleccionada y premiada de Valtierra.¹³

En síntesis, los trabajos en torno a la fotografía, ya sean fotohistóricos, de historia gráfica, de crítica fotográfica, de metodología o conceptualizaciones varias, han permitido un abanico de posibilidades y un avance sustancial de su ejercicio en el país.

A modo de ejemplo, el trabajo de Samuel Villela sobre una fotografía mexicana de la zona de Guerrero de principios del siglo xx, muestra un material ejemplar, por su rescate de una historia “matria” —como la llama Luis González y González—. Al parecer fue la primera mujer que fotografió la revolución; una fotografía preparada en la Ciudad de México, en la Escuela de Artes y Oficios para mujeres, y que regresó a su original Tloloapan, Guerrero, a poner su estudio fotográfico, por donde pasaron maderistas, zapatistas, huertistas, y toda clase de militares que en ese momento se enfrentaban en fuerzas contrapuestas. Sara Castrejón es un ejemplo claro de cómo las mujeres en el siglo pasado podían ejercer el oficio, a pesar de los problemas de género, pero con una gran fortuna estético-visual que fortalece y posiciona a la fotografía mexicana (Villela, 2010:151). Una zona que actualmente se encuentra en medio de la visualidad de los medios de información y las redes sociales, y muestra la guerra interna entre grupos. Zona caliente que cotidianamente sigue mostrando una faz del país que se ha pretendido ocultar.¹⁴

Nuevo retos ante nuevas realidades visuales

Actualmente hay una treintena de investigadores formados en el arte de historiar las imágenes, quienes dotan de sentido el trabajo que se realiza, pues se han convertido

¹³ Otras tesis resaltan este tipo de trabajo que realizó *La Jornada*, pero también el de sus fotografías: Mónica Morales, Susana Rodríguez, Samanta Zaragoza (Zaragoza, 2012; Sánchez Barrios, 2014).

¹⁴ Es imposible no citar ahora los terribles acontecimientos de Ayotzinapa, pero también de todo el estado de Guerrero, entre otros, en donde se encuentran fosas clandestinas y sigue habiendo enfrentamientos entre el gobierno federal y local, sin una solución clara ni respuestas a la altura de las circunstancias. Hoy es evidente que las fotografías sí han dicho más que mil palabras, como la foto del alumno Julio César Mondragón que apareció desollado, pero que mientras no se tenga una evidencia física, material o gráfica de la corporeidad viva o no de los 43 estudiantes, seguirá pidiéndose que aparezca. Una imagen de terror, es ahí donde la fotografía funciona como evidencia. Véase <<http://www.proyectodiez.mx/2014/10/02/la-historia-de-julio-cesar-mondragon-estudiante-asesinado-de-ayotzinapa/44132> [14 de enero de 2015].

en un centro de información y formación importante dentro de los estudios de la imagen en América Latina. Vienen detrás otro tanto o más de estudiantes capacitándose para ejercer el oficio desde diferentes perspectivas: la historia, la historia del arte, la etnohistoria, la sociología, la comunicación, entre muchas otras especialidades.

Hasta ahora a los estudiosos de las imágenes fotográficas les ha tocado resolver de manera metodológica los retos con las imágenes analógicas, hechas con cámaras mecánicas, con negativos de vidrio o acetato, de placas impresas en plata sobre gelatina, entre otras técnicas. También se han enfrentado a lo que algunos fotógrafos de prensa han querido convertir con sus cámaras digitales o con programas de Photoshop en imágenes icónicas para ser publicadas con un retoque poco ético, o al encimar dos imágenes en una sola para provocar un efecto más dramático o de mayor fuerza.

Recordemos lo que le sucedió al fotógrafo de *Los Angeles Times*, Brian Walski, al alterar en forma digital una fotografía de la guerra en Irak. Walski trabajó dos imágenes que captó en el mismo espacio físico, pero con una diferencia temporal, de tal suerte que reunió en una los dos documentos, y produjo de ese modo una gráfica alterada. La lectura cambió el sentido de la imagen de guerra, pues consiguió forzar el discurso de tal manera que pareciera que el soldado estadounidense estaba intimidando a la población civil, cuando la imagen original no manifestaba tal circunstancia. Sabemos que eso era parte del efecto de la presencia militar de los estadounidenses en ese país, pero al alterar la imagen rebasó la ética del diario en cuestión.

El descubrimiento lo hizo uno de sus colegas, quien vio las fotografías originales y luego la publicada. Esto significó que el Walski perdiera su empleo, pues: "Al manipular la realidad se pierde credibilidad".¹⁵ El problema no es solo para el fotógrafo de guerra, también lo es para el diario, pues en la práctica cotidiana los periódicos se someten a pruebas de credibilidad, de veracidad y de verosimilitud. Van Riper comenta en su columna que Walski aceptó que esto se debió a un error:

Este hecho [de enviar la foto equivocada] fue después de un largo, caliente y muy estresante día, pero no ofrezco disculpas aquí [...] He manchado la reputación de *Los Angeles Times*, la compañía Tribune y especialmente de los muy talentosos y dedicados fotógrafos y editores gráficos que han hecho que mis cuatro y medio años en el *Times* fuera una verdadera experiencia de gran calidad [...] A lo largo de mi carrera mantuve siempre los

¹⁵ Véase <www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm> [10 de abril de 2014].

más altos estándares éticos [...] y en verdad no me explico aún cómo me pudo suceder ese ofuscamiento. Seguramente hallaré la respuesta durante alguna de las noches de insomnio por venir.¹⁶

Pero en México también hemos sufrido algunos (des)engaños. Lo que sucedió en la VI Bienal de Fotoperiodismo dio pie a afinar los conceptos, a proponer fórmulas de realización y presentación, así como a delimitar entre la ficción y la realidad. El caso de Giorgio Viera es muy revelador: un fotógrafo cubano que radicaba en Guadalajara, y que tenía un trabajo importante con las comunidades marginales de esa ciudad. Moviéndose entre la drogadicción, la prostitución y el mercado de las sustancias, logró penetrar en grupos sociales lumpenproletarios, permeó en ellos y lo dejaron retratarlos.¹⁷ Parte de ese trabajo es la pieza que presentó en la mencionada bienal de 2005, y que resultó premiada por su calidad técnica, formal, temática e ideológica. Esa imagen, en 2004, había obtenido también el premio World Press Photo en Holanda, y otro en Francia, también en 2004, por la misma pieza.

Sin embargo, hubo quien encontró una fuerte similitud de esa imagen con la de un fotógrafo de origen chino llamado Chien-Chi Chang, quien había creado una pieza impactante, galardonada también por el World Press Photo en 1998. El escándalo fue mayúsculo y se acusó a Viera de plagio, de deshonestidad y de falta de ética.

Al observar las imágenes se aprecia una similitud impresionante: en ambas se muestra a una persona recostada en una azotea, cuya indumentaria se reduce a unos calzones y una camiseta, y en los dos casos brota un hilo de humo por la boca. La pose, la luz, la composición, el encuadre, todo ello coincide de manera impresionante en ambas imágenes. Finalmente, Viera rechazó el premio, al ser cuestionado su trabajo, y en Francia decidieron no galardonarlo. En México se gestó un movimiento intenso alrededor de poner límites conceptuales a la fotografía de prensa y a la fotografía construida o de autor, o el fotodocumentalismo, de tal suerte que se generó un gran debate alrededor de ese asunto, porque para abundar en la desgracia, se consideraba que Viera no era un fotoperiodista sino un fotógrafo autoral.

¹⁶ *Idem.*, pp. 1-2.

¹⁷ Viera presentó su trabajo y la fotografía en cuestión en el Seminario de la Mirada Documental, con el tema "De lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental", coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr, Dirección de Estudios Históricos-INAH, Instituto Mora, el 27 enero de 2011. Para ver las imágenes de Viera: <<http://vi.zonezero.com/exposiciones/fotografos/viera/mexicano4.htm>>; para las de Chang: <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHKA2N4A2N&SMLS=1&RW=1556&RH=942#/SearchResult&VBID=24PVHKA2N7Z9T&SMLS=1&RW=1556&RH=942> [15 abril de 2014].

Uno de los más fuertes críticos del fotógrafo cubano fue Ulises Castellanos, quien al considerar la imagen como un plagio señaló que es muy difícil comprobarlo y convertir ese tipo de casos en asunto legal, y que aunque el hecho no fuera a “pasar a mayores”, sirvió para descubrir un caso en el que “se pretendió engañar y se pretendió hacer pasar una fotografía construida, armada, falsa, con un presunto plagio, como si fuera fotoperiodismo”.¹⁸

Por su parte, la fotógrafa Ireri de la Peña promovió una discusión profunda, y en búsqueda de respuestas citó a una serie de estudiosos de la imagen a trabajar un texto y lo publicó bajo el título de “Ética, poética y prosaica” (Lizarazo, 2008:220), en donde se vertieron diferentes consideraciones sobre lo que debe ser la ética profesional, la veracidad de la imagen, la verosimilitud y la necesidad de que en el fotoperiodismo se busque la no intervención o alteración de las imágenes, aunque sea en su mínima esencia. A mi parecer, este suceso cobró una factura muy alta al gremio, porque significó la última edición de dicha bienal, y es una lástima, pues tal vez habría bastado con poner reglas al juego, aclarar conceptos y delimitar con precisión las formas y representaciones para continuar con tan importante evento. Porque gracias a este podíamos conocer en qué estadio se hallan nuestras imágenes con respecto al mundo de la prensa.

Por otra parte, también el periodista gráfico Adnan Hajj manipuló una foto de Beirut para añadir humo a la escena y con ello provocar un mayor dramatismo y magnificar los daños por la contienda. También a él le costó ser despedido de Reuters, en 2006.¹⁹

Actualmente se ha llegado a tal grado de purismo incluso en las agencias fotográficas, como es el caso de la Associated Press (AP) que, por ejemplo, desechó siete fotografías de Fidel Castro porque en el original se observa un hilo metálico de lo que parece ser un dispositivo auditivo que fue borrado en las que su hijo repartió al mundo. Tanto el vicepresidente como el director de la agencia señalaron: “La eliminación de elementos de una fotografía es totalmente inaceptable y viola claramente las normas de AP” (*El Universal*, 12 de febrero de 2014).

¹⁸ “Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México”, 15 junio de 2005, en <www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html>. El acta del jurado se reproduce en: <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [3 de junio del 2014].

¹⁹ “Despedido de Reuters por manipular una foto”, en <www.20minutos.es/noticia/146529/0/beirut/foto/manipulada/#xtor=AD-15&xts=467263> [26 de abril 2014].

En la actualidad, tanto agencias informativas gráficas como editores de diarios y revistas noticiosos e informativos buscan mantener a toda costa una ética de la visión, y un profesionalismo de los fotorreporteros.²⁰ Gracias a ello, aún podemos confiar en algunas de las imágenes que se nos presentan en publicaciones periódicas.

Con este ejercicio queremos mostrar algunas de las herramientas que hemos desarrollado para el estudio de las fotografías del siglo XIX y XX, las cuales serán insuficientes para las del siglo XXI. En primer lugar, por la cantidad de imágenes que se generan cada día, que sobrepasa los millones, dado que los aparatos celulares, las tablets (o tabletas), los *smartphones* (teléfonos inteligentes), entre otros, tienen cámaras integradas que se usan en forma indiscriminada. Y si bien han servido para mostrar importantes eventos o abusos de la autoridad, como es el acoso escolar o *bullying* practicado por una maestra, que amarraba a sus alumnos a la silla de la escuela, o bien se ha confirmado el acoso sexual de un maestro sobre una alumna de bachillerato, entre otras atrocidades, que si bien no son recibidas como pruebas en un juicio, sí han dado paso para entablar demandas o correr a elementos y a maestros abusadores y anómalos de las instituciones educativas. Las fotografías digitales captadas con esos aparatos se han convertido en documentos sustanciales que tienen una gran credibilidad a pesar de que no cuenten con una gran calidad visual. Este es un ejemplo claro de la capacidad documental de la fotografía digital.

Sin embargo, sigue habiendo interrogantes, por ejemplo, para determinar cuáles imágenes han sufrido una manipulación digital, porque las alteraciones son cada día más finas, y más sutiles las formas de intervención con el Photoshop. Pero confiemos en que para cada cerrojo hay una llave, y en que algunos estudiosos cibernéticos empiezan a proporcionar claves de manera simultánea a su práctica. Por ejemplo, Jane Mcdonough nos indica una veta importante de estudio para las fotografías digitales, al recomendar, entre otras cosas:

Haz un acercamiento en la foto y mírala pixel por pixel. Ten en cuenta que las líneas afiladas que parecen fuera de lugar se producen como resultado de pegar una imagen sobre otra y es por lo tanto un signo de alteración. Los retocadores de fotos más expertos pueden disimular mejor estas líneas. [...] Utiliza un analizador de errores de imagen.

²⁰ Por supuesto que son totalmente diferentes a las revistas del corazón o de modas que alteran constantemente los rostros para rejuvenecerlos, los cuerpos para adelgazarlos y todo el contenido y la superficie de sus modelos, porque de ello depende su venta, no de lo fidedigno de la noticia, sino de un mundo de ficción alterado para su consumo masivo. Una ensoñación o una ficción.

Esta herramienta te permite ver diferentes calidades de compresión en una foto que se produce cuando una fotografía ha sido manipulada.²¹

Así como el retrato fue el género predominante en el siglo XIX y el fotoperiodismo y el fotodocumentalismo en el siglo XX, los interrogantes están puestos para el XXI, ya que cambian con tanta velocidad los medios técnicos, las formas de aprehensión, la circulación de las imágenes en las redes, que definitivamente estamos ante nuevos e inimaginables retos.

Quien analice algunos de los perfiles de Facebook podrá encontrar el mundo inserto en un individuo, en donde todo gira alrededor de él o ella. Se exponen sobre todo los logros, los fracasos como consecuencia de la actitud de otros, no de sí mismos, fantasías, hechos consumados, deseos incumplidos, tentativas de vida, con la apariencia de los rasgos que da la fotografía, en donde se puede tomar por “cierto” por “verdadero” aquello que esté colgado en un muro o si alguien más te *taggea* o etiqueta. Es la imagen lo que dota de “veracidad”, lo convierte en incuestionable porque además se puede subir de manera instantánea y paralela al evento. Es fascinante la velocidad y la credibilidad del medio. Esos son los retos del futuro, porque también tienen y contienen una gran fragilidad documental, táctil, pero permanecen en el espacio virtual de manera impensable, aunque las nubes de empresas gigantescas en el mundo resguardan las imágenes, y probablemente en un futuro los investigadores tendrán que acudir a ellas para su análisis y estudio.

Así, recientemente empezamos a ver en las redes sociales la circulación de las *selfies*, etiquetas, el Twitter, el Facebook, el ask.fm, el Instagram, y muchas más que están en las puertas de la historia de manera inimaginable. Son estas imágenes, hasta ahora, las predominantes de este siglo. Está por definirse aún cuáles de estas, en apariencia efímeras, permanecerán para compartirse en el ciberespacio. Una foto que se sube a internet pasa a ser de dominio público, y con ello es factible democratizar aún más la mirada y la información. Se calcula que más o menos se suben diariamente unas 300 millones de fotografías al ciberespacio,²² en las redes sociales y en los medios virtuales, resguardadas en enormes servidores de almacenamiento de datos, creados por las industrias del ramo que existen en diversas partes del

²¹ Jane Mcdonaugh, “Cómo saber si una foto ha sido alterada con Photoshop”, <www.ehowenespanol.com/foto-sido-alterada-photoshop-como_277963> [30 de abril de 2014].

²² El dato lo proporciona Ulises Castellanos en su artículo “Fotoperiodismo entre la realidad y la ficción”, en *Zócalo*, 176, octubre de 2014, p. 9.

mundo, son los *big data* en donde resguarda esa memoria colectiva, y los especialistas consideran que puede llegar a ser indeleble.²³

¿Qué nos espera en un futuro? ¿Cómo haremos la historia de los medios visuales y digitales? ¿Cómo haremos historia visual, historia de la mirada, fotohistoria, historia gráfica, historia cultural? Todavía está por verse y resolverse.

Lo cierto es que la posibilidad de integrar nuevas formas de análisis, nuevas disciplinas, que permitan la intertextualidad, es decir, la lectura entre imágenes, letras, redes sociales, contextos, aunadas a los viejos métodos de trabajo que nos lleven a la certeza, la certidumbre de la información, es la única vía para acercarse con mayor claridad a una lectura más certera de la imagen, para no perdersen en el mar de lo que se va produciendo cada día, y lograr así que el historiar con imágenes siga siendo una herramienta de nuestro pasado para comprender el presente, y tal vez aventurar algún futuro. Pues como dice Michael Crichton:

La historia es la herramienta intelectual más poderosa que posee la sociedad.[...] La historia nos cuenta qué es importante en nuestro mundo, y cómo ha llegado a serlo. Nos cuenta por qué las cosas que valoramos son las cosas que debemos valorar. Y nos cuenta qué ha de pasarse por alto o desecharse. Eso es verdadero poder, un poder profundo. El poder de definir a toda una sociedad. El futuro depende del pasado (Crichton, 2000).

A modo de conclusión

En los últimos años han surgido especialistas que se dedican al estudio de la imagen técnica fija o móvil, y han abordado con diferentes metodologías y concepciones el análisis de las imágenes. Algunos recorren desde el contexto de creación y su factura, hasta llegar a una revisión individual y puntual. Otros buscan en la imagen misma las respuestas o los elementos que les permitan abordarla y desentrañar su objeto de estudio. Son muy diversas las formas y los estilos desarrollados, porque cada grupo documental, cada imagen y cada elemento encontrado esgrime diferentes discursos, dependiendo de lo que el especialista busque desentrañar o bien lo que la misma imagen ofrezca.

Es importante señalar que como toda fuente documental, las fotografías también tienen sus propios límites y alcances informativos, y aunque su polisemia da margen

²³ Agradezco a Enrique Vadillo la información respecto de las redes sociales y las nubes que contienen la información [entrevista personal, 14 de enero de 2015].

al especialista para su interpretación, desde la mirada de la historia de la fotografía, la historia gráfica y la crítica fotográfica es importante que el estudioso tenga la certeza de la veracidad del discurso que interpretará, para lo cual el encuentro con otras fuentes documentales como la hemerografía, la historia oral, el género epistolar, y todo aquello que enriquezca la imagen, en su momento de creación, de su divulgación o registro permite encontrar elementos que hagan “hablar” a las imágenes, más allá de lo meramente superficial.

Una parte que puede ser importante es la de contextualizar, pues ayuda a encontrar una serie de elementos de la época, que coadyuvan a comprender mejor el grupo documental o la imagen objeto de análisis, y al autor, si es factible encontrar quién la realizó; asimismo, conocer el uso social original —será de gran utilidad saber si fue para publicación, para propaganda, para mero registro o para el álbum familiar—, la intención del autor, sus perspectivas ideológicas, la circulación primaria de la fotografía y todos aquellos elementos que circundan el momento de su realización, dan paso a encontrar muchas más posibilidades de interpretación correcta, pues entre más información se tenga, más factible será encontrar algunas respuestas más acertadas de aquello que buscamos en el pasado con las fotografías.

Estas metodologías trabajadas por diversos estudiosos europeos, estadounidenses, y ahora con gran fuerza los latinoamericanos, han provisto de diferentes herramientas a los que indagan en este campo de conocimiento. Sin embargo, todas ellas tendrán que adaptarse a las nuevas formas y plataformas de las imágenes en la era digital. El número creciente de creadores, usuarios de cámaras digitales, teléfonos celulares y aparatos que día a día se desarrollan para dar paso a un nuevo uso en las redes sociales implica trabajar con otros recursos: nuevas metodologías y perspectivas de análisis. Será importante desarrollarlas para tener las mismas certezas que hemos logrado con las imágenes analógicas —pues al trabajar con negativos directos o copias vintage se obtienen también mayores elementos de análisis de su factura y del momento de su creación. Por ende, será necesario el desarrollo de nuevos métodos de análisis, visualidades varias, herramientas de trabajo innovadoras para la práctica de análisis del fotohistoriador, del historiador gráfico, del crítico fotográfico y del estudioso de la visualidad.

Es el momento de trascender las fronteras de lo analógico, el día a día demanda cada vez más nuevas intervenciones en la era digital; los viejos métodos servirán de base, pero es indispensable que empiecen a construirse nuevas formas y estilos de la mirada analítica. Procurarlos y crearlos, pues la inmediatez y la rapidez del medio están frente a nosotros, la invasión de imágenes creadas, recreadas o inventadas en la era digital merece tener una intervención de diversos especialistas. La inter, multi y

transdisciplina auxiliará en esta tarea de crear las nuevas herramientas para el estudio de ese alud de imágenes, que ya están en las ventanas de esta nueva realidad virtual.

Bibliografía

- Arnal, Ariel (2010), *De tinta y plata. La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910-1915*, INAH, México.
- Avilés, Juncia (2014), *Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013*, tesis de doctorado inédita, México.
- Barthes, Roland (1982), *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Benjamin, Walter (1973), *Discursos interrumpidos*, Taurus, Barcelona, 206 pp.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La fotografía un arte intermedio*, Nueva Imagen, México.
- Burke, Peter (2001), *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- Canales, Claudia (1980), *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, INAH-Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.
- Canales, Claudia, et al. (2013), "Ensayos de enseñanza y aprendizaje. Dudas, conjeturas, errores y certezas en la lectura de imágenes fotográficas", en Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr (coords.), *Caminar entre fotones: formas y estilos de la Mirada documental*, INAH, México, pp. 17-42.
- Casanova, Rosa, et al. (2004), *Rodrigo Moya, Fuera de Moda. Homenaje obra fotográfica 1955-1968*, Conaculta/ INAH, México.
- Casanova, Rosa y Olivier Debrouse (1989), *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Castellanos, Alejandro (2004), "Hacia la posfotografía", en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, Yeuatlatolli, A. C., México, pp. 335-336.
- Castillo, Alberto del (2006), *Rodrigo Moya una visión crítica de la modernidad*, Conaculta, México.
- (2011), *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México/ Ediciones El Milagro/La Jornada, México.

- (2013a), *La fotografía y la construcción de un imaginario: ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, Instituto Mora/Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación-UNAM, México.
- (2013b), *Las Mujeres de Xoyep. La historia detrás de la fotografía*, México, Premio Nacional Fotoensayo 2013, Centro de la Imagen/Conaculta/Centro de las Artes de San Luis Potosí.
- Castillo, Alberto del y Mónica Flores (2012), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, FCE/UNAM/Cuartoscuro, México.
- Córdova, Carlos (2012), *Triptico de sombras*, ganador del Premio Fotoensayo 2010, "De penumbras y sombras difusas", Centro de la Imagen/Conaculta/Centro Nacional de las Artes de San Luis Potosí, México.
- Crichton, Michael (2000), *Rescate en el tiempo 1999-1357*, Plaza y Janés, Barcelona.
- Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona.
- Gallegos, Luis Jorge (2011), *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, prologado por Carlos Monsiváis, FCE, México.
- García Cárdenas, Oralia (2014), *El movimiento estudiantil de 1968 en la colección fotográfica Manuel Gutiérrez Paredes. Una mirada de poder*, tesis de licenciatura inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- González Cruz Manjarrez, Maricela (2003), *Juan Guzmán en México, fotoperiodismo modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría inédita, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- (2008), "Un joven octogenario" *Cuartoscuro*, 87, enero-marzo, pp. 6-12.
- Lizarazo, Diego, et al. (2008), "El dolor de la luz. Una ética de la realidad", en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica*, México, Siglo XXI Editores.
- Mauad, Ana Maria (2013), *O Olhar engajado, um estudo sobre a prática fotográfica e autoria no fotojornalismo contemporâneo*, Río de Janeiro [manuscrito].
- Meyer, Eugenia (coord.) (1978), *Imagen Histórica de la fotografía en México*, INAH/SEP/Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.
- Monroy Nasr, Rebeca (2003a), *Historias para ver: Enrique Díaz fotoreportero*, IIE-UNAM/ INAH, México.
- (2003b), *El sabor de la imagen*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México.

- (2010a), "El proceso aprendizaje-enseñanza de la fotografía en México", en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, IIE-UNAM, México, pp. 315-355.
- (2010), "Setenta años de fotoperiodismo mexicano: tradición, continuidad y ruptura", en Alejandro de la Torre, Rebeca Monroy y Julia Tuñón, *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía, cine*, INAH, México, pp. 53-91.
- (2014), "Dibujo y fotografía: (des)encuentro de dos mundos", en Aurelio de los Reyes (coord.), *Enseñanza del dibujo en México*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2014, pp. 121-148.
- Monroy Nasr, Rebeca y Alberto del Castillo (coords.) (2013), "El fotodocumentalismo en los movimientos sociales mexicanos. Participación y trascendencia", en *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, INAH, México, pp. 123-178.
- Monroy Nasr, Zuraya (2006), *El problema cuerpo-mente en Descartes: una cuestión semántica*, Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, México.
- Morales, Alfonso (2005), "La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en Rosa Casanova, Alberto del Castillo y Rebeca Monroy, *Imaginario y fotografía en México*, Lunwerg/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ INAH/Sistema Nacional de Fototecas, España/México, pp. 180-267.
- Morales, Alfonso y Juan Manuel Aurrecochea (2004), *Rodrigo Moya. Fotografía insurrecta*, El Milagro, México.
- Mraz, John (2010), *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos*, INAH, México.
- Mraz, John y Ariel Arnal (1996), *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, Centro de la Imagen/Conaculta, México.
- Navarro Castillo, Raquel (2012a), *Héctor García en Ojo! una revista que ve (1958)*, Centro de la Imagen/Conaculta/SINAFO- INAH/Centro de las Artes de San Luis Potosí, México.
- (2012 b), "Héctor García y 'F2.8 La vida en el instante'" en *Últimas Noticias*. Segunda edición de *Excelsior (1958-1960)*, tesis de maestría inédita, ENAH/ INAH.
- Pretelin Ríos, Claudia Silvana (2010), *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak*, tesis de maestría inédita, UNAM, México.

- Rodríguez Aguilar, Susana (2012), *La Mirada crítica del fotorreportero Pedro Valtierra (1977-1986)*, tesis de maestría inédita, UNAM, México.
- Sánchez Barrios, Berenice Irasema (2014), *El fotoperiodismo mexicano en la Ciudad de México en la década de los 90. La construcción de la mirada fotográfica en la cobertura fotoperiodística del levantamiento del EZLN en La Jornada, de 1994-1996*, tesis de maestría inédita, UNAM, México, examen de grado 16 octubre.
- Scherer, Julio (1995), *Estos años*, Océano, México.
- Wallis, Brian, et al. (2012), *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, ed. de Cynthia Young, International Center of Photography/La Fábrica/Fundación Pablo Iglesias, Nueva York, Madrid, 2 vols.
- Villela, Samuel (2010), *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, INAH, México.
- Zaragoza Luna, Samanta Norma (2012), *Las neozapatistas en el fotoperiodismo (México, 1994-1996)*, tesis de doctorado inédita, UAM-X, México.

Mesografía

- Chei Chi Chiang <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=-MAGO3I_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [15 de abril de 2014].
- Crichton Michael <www.lecturalia.com/libro/7279/rescate-en-el-tiempo> [7 de enero de 2013].
- Flusser, Vilhem, *La imagen*, en <www.freewebs.com/siintiia/laimagen.htm> [4 de junio de 2014].
- Mcdonaugh, Jane, “Cómo saber si una foto ha sido alterada con Photoshop”, <www.ehowenespanol.com/foto-sido-alterada-photoshop-como_277963/> [30 de abril de 2014].
- Riper, Frank Van, “Brian Walski”, en <www.washingotnpost.com/wp-srv/seáis/vanRiper/030409.htm> [13 de octubre de 2013].
- S.A. “La agencia AP retira siete fotos alteradas de Fidel Castro”, *Diario El Universal*, 12 de febrero de 2014.
- “Antecedentes”, <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>> [27 abril de 2014].
- “Despedido de Reuters por manipular una foto”, <www.20minutos.es/noticia/146529/0/beirut/foto/manipulada/#xtor=AD-15&xts=467263> [26 de abril de 2014].

“Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México”, México, D. F., 15 junio de 2005, en <www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html> [en mayo de 2014].

Acta del jurado de la VI Bienal de Fotoperiodismo en México, <www.magnum-photos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO3I_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [3 de junio de 2014].

<www.proyectodiez.mx/2014/10/02/la-historia-de-julio-cesar-mondragon-estudiante-asesinado-de-ayotzinapa/44132> [14 de enero de 2015].

Otras fuentes

Giorgio Viera presentó su trabajo y la fotografía en cuestión en el *Seminario de la Mirada Documental*, con el tema “De lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental”, coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr, DEH- INAH/Instituto Mora, el 27 enero de 2011. Para ver las imágenes de Viera: <<http://vi.zonezero.com/exposiciones/fotografos/viera/mexicano4.htm>>

Seminario de Investigación de Fotografía, Dirección de Estudios Históricos, INAH-Instituto Mora, en la sesión mensual de abril del 2014, coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr.

Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada

Looks of complicity: Ethnographic cinema, collaborative strategies, and applied visual anthropology

Antonio Zirión Pérez

Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,
Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6143-8079>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc2/zirionperez>

Resumen

Este artículo sistematiza las bases, delinea los contornos y atisba los alcances de un fértil método de producción audiovisual e investigación etnográfica. Se argumenta que el documental colaborativo, anclado en la vieja tradición del cine etnográfico y estrechamente emparentado con la joven disciplina de la antropología visual, permite vislumbrar nuevos horizontes para la teoría y la práctica antropológica, y plantea la posibilidad de una antropología visual aplicada. En los últimos años, debido a la revolución de la imagen digital, las estrategias colaborativas en la producción audiovisual constituyen cada vez más una plataforma viable para el diálogo intercultural.

Palabras clave: etnografía, documental, colaboración, cine intercultural, redes audiovisuales

Abstract

This article attempts to systematize the bases, outline the contours and glimpse the scope of a fertile research method within contemporary ethnography. I intend to argue that collaborative documentary, anchored in the old tradition of ethnographic film and closely related to the young discipline of visual anthropology, foresees new horizons for anthropological theory and practice, based on the idea of an applied visual anthropology. In recent years, due to the digital image revolution, these collaborative strategies in audiovisual production increasingly constitute a reliable platform for intercultural dialogue.

Keywords: Ethnography, Documentary, Collaboration, Transcultural Cinema, Audiovisual Networks.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctor en Ciencias Antropológicas. Sus principales líneas de investigación son antropología visual y cultura urbana.
zirion@xanum.uam.mx

Este artículo intenta sistematizar las bases, delinear los contornos y atisbar los alcances del cine documental colaborativo, un campo anclado en la vieja tradición del cine etnográfico y estrechamente emparentado con la joven disciplina de la antropología visual, pero que a su vez trasciende las fronteras disciplinares y permite vislumbrar nuevos horizontes para la teoría y la práctica antropológica. En los últimos años, debido a la revolución de la imagen digital, estas estrategias colaborativas en la producción audiovisual constituyen cada vez más una plataforma promisoría para el diálogo intercultural.

Primero se procede a repensar la antropología visual, a desvanecer prejuicios y refocalizar sus alcances, sus límites y su potencial no solo para la antropología, sino para otras ciencias sociales y humanidades. Después se revisan los criterios que podemos utilizar para identificar y estimar el valor antropológico o etnográfico de una imagen. Luego se ensaya una caracterización del cine etnográfico y sus elementos constitutivos: observación, participación, escucha y diálogo. A partir de esto el artículo se centra en la especificidad del documental colaborativo, abordando cuestiones como su misma denominación, su significado y sus diversas modalidades, así como sus bases filosóficas. También se hace un breve recuento de los orígenes e hitos que han marcado el desarrollo del cine colaborativo a nivel mundial y particularmente en el cine mexicano, desde los principales precursores hasta el *boom* que atraviesa en la actualidad. En la era de la llamada “convergencia digital” se amplifica el potencial que tiene la imagen para fungir como una plataforma de comunicación intercultural.

Es importante señalar desde un inicio que este texto no busca más que esbozar un panorama general de varias ideas y múltiples temas pertinentes para comprender el cine colaborativo; no pretende discutir a profundidad casos específicos, ni ahondar en todos sus matices y sutilezas. Esta elección de un enfoque amplio y general, en vez de uno más minucioso y detallado, responde a dos circunstancias. Por un lado, a que, a diferencia de la academia anglohablante, donde la genealogía del documental colaborativo es bastante más conocida, en los ámbitos latinoamericanos aún carecemos de un recuento sistemático de este género; por ello me parece no solo pertinente sino urgente exponer, primero que nada, un estado de la cuestión. Por otro lado, dada

la naturaleza transdisciplinaria del tema, en vez de tratar cuestiones conceptuales muy específicas, este texto aspira a despertar el interés y abrir el horizonte de la etnografía colaborativa para un lector proveniente de distintas disciplinas, desde el cine, las artes visuales, la antropología, las humanidades, las ciencias sociales o los estudios culturales. Por esto mismo hemos optado por un estilo ensayístico, usando, en la medida de lo posible, términos coloquiales, y evitando a toda costa recurrir a un lenguaje demasiado técnico o especializado.

Refocalizando la antropología visual

Quisiera discutir cuatro mitos muy generalizados acerca de la antropología visual, que a mi juicio han obstaculizado su desarrollo dentro de las instituciones académicas en México y en otros países latinoamericanos.

1) Existe una falsa idea de que representa una forma innovadora de hacer investigación, surgida en años recientes gracias a las nuevas tecnologías de la imagen digital. Si bien como disciplina académica es relativamente joven (hace apenas unos 25 o 30 años que se formaron los primeros centros de investigación, producción y formación en antropología visual, principalmente en universidades británicas, francesas y estadounidenses), en tanto práctica, en realidad se remonta al nacimiento mismo de la fotografía y el cine a finales del siglo XIX, y su desarrollo a partir de ese momento correría paralelo con la trayectoria de la antropología como disciplina científica. El cine etnográfico y la fotografía antropológica tienen más de 100 años de existencia; no podemos ignorar las lecciones de un siglo entero de experiencias; resulta fundamental conocer su historia y estudiar a fondo la obra de los precursores en esta materia, para aprender de sus errores y sus logros, y entender mejor en dónde estamos parados. Pensar en la antropología visual como una disciplina novedosa es un error que no ha favorecido en nada su comprensión.

2) Otra opinión común es que la antropología visual es una forma de antropología *light*, que pierde el rigor conceptual y la profundidad de análisis que posee la antropología escrita. Este prejuicio está basado en la creencia de que la antropología visual puede prescindir de la palabra. A nuestro entender, el uso de la imagen en la antropología debe siempre conjugarse con la antropología verbal. La antropología visual no constituye un refugio ni una alternativa fácil para aquellos estudiantes de antropología a quienes no les guste leer ni escribir. La integración de los medios audiovisuales a la investigación antropológica no excusa a los antropólogos de pensar, debatir y comunicar por escrito o en forma oral las experiencias y los conocimientos

generados. Lo visual y lo verbal no son simplemente formas distintas de comunicar lo mismo, son lenguajes que comunican diferente tipo de información, que bien articulados pueden apuntar en un mismo sentido y reforzar, cada uno a su manera, la tesis central de una investigación. Palabra e imagen constituyen dos caminos paralelos e independientes pero a la vez complementarios para la investigación antropológica, son dos formas igualmente válidas de apelar a la inteligencia y la sensibilidad humanas. Más que usarlas una en función de la otra (como imágenes que ilustran textos o como textos que explican imágenes), lo ideal es que se alimenten y enriquezcan recíprocamente.

3) No nos resulta muy adecuado concebirla como una subdisciplina, sino más bien como una especialidad que resalta y refuerza el carácter transdisciplinario de la antropología. En lugar de considerarla una pequeña ramificación parece más apropiado asumirla como un afluente encauzado hacia otras áreas del conocimiento, y que la acerca más a las humanidades y a las artes. Al establecer un diálogo con el mundo de la imagen, la antropología se perfila como una disciplina acaso más libre y abierta, marcadamente cualitativa y creativa, alejada de estadísticas, cuestionarios, entrevistas formales y estudios cuantitativos, propios de una vocación científicista. Esta perspectiva permite trascender las fronteras tradicionales entre la antropología académica y otras esferas de la producción cultural y la expresión artística.

4) Al contrario de lo que suele pensarse, la antropología visual no es una simple técnica de registro. Ciertamente, la cámara puede usarse como una herramienta que implica el desarrollo de una técnica particular y puede incluso llegar a emplearse sistemáticamente como una metodología etnográfica. Pero la imagen no es únicamente un instrumento para la documentación etnográfica, sino un auténtico vehículo de conocimiento; representa una forma distinta de observar, de abordar y analizar la cultura y la sociedad. Además, el auge de los estudios sobre cultura visual, sobre la representación y los imaginarios en distintas culturas y sociedades, es prueba suficiente de que la antropología visual ha construido también una consistente base teórica y se ha convertido en un campo de discusión muy activo y sugerente. Por ello, deberíamos entenderla como un paradigma alternativo o un modo diferente de producción del conocimiento antropológico.

Contornos difusos

Sin duda puede ser cuestionable la pertinencia, la exactitud o la vigencia del término “antropología visual”, propuesto originalmente por Margaret Mead durante los años

cuarenta, a propósito de su trabajo de campo en Bali, junto con Gregory Bateson, en el que empleaban la foto y el cine para documentar el temperamento y los comportamientos balineses (Jacknis, 1988:165). En primer lugar, ¿no es redundante decir “antropología visual”, cuando en sentido estricto no hay ninguna antropología que no sea de algún modo visual? La observación siempre se ha considerado un componente crucial e ineludible de la investigación antropológica; sería difícil imaginar una antropología no-visual, ciega, una etnografía que prescindiera completamente del sentido de la vista. No obstante, el tema de la mirada rara vez ha sido abordado frontalmente por los antropólogos, casi siempre se da por sentada o aparece solo de manera tangencial. A nuestro entender, el nombre surge frente a la predominancia de lo oral y de la palabra escrita dentro de la disciplina, para distinguir a una antropología que se preocupa de manera central por la cuestión de la mirada, la observación y la representación visual de las culturas. Así, el término visual, aunque pudiera parecer redundante, se ha mantenido como una estrategia de resistencia, como una bandera frente a la renuencia de los sectores más conservadores de la academia a admitir la imagen como una vía válida para el ejercicio de la antropología.

El término “visual” a veces parece salir sobrando y otras veces resulta insuficiente. Llega a ser apropiado cuando se habla de foto fija, de pintura, grabado o dibujo. No obstante, resulta demasiado estrecho cuando hablamos de cine o video, que incorporan la dimensión sonora, por lo que quizás sería más correcto hablar de antropología “audiovisual”, como hacen ya varios teóricos de habla hispana, o quizás sería todavía más adecuado hablar de una antropología “multimedia”. En los últimos años se ha gestado un importante giro conceptual dentro de la antropología visual, que se propone ir más allá de la imagen para explorar otros sentidos a través de diferentes medios, planteando así la posibilidad de una antropología “multisensorial” y “transmediática”.

De acuerdo con la definición de antropología que propone Esteban Krotz (1994:8), no por su objeto de estudio sino por el interrogante que se plantea acerca de la identidad y la alteridad dentro del universo de lo humano, podríamos entender la antropología visual de manera muy simple, como el planteamiento de la pregunta antropológica en términos audiovisuales, es decir, a partir de o a través de la imagen; utilizando la imagen como recurso de investigación, medio para la transmisión de experiencias etnográficas y generación de conocimiento antropológico. Podría decirse que la esencia de la antropología visual se manifiesta claramente cuando una imagen nos suscita, intencional o involuntariamente, interés, empatía, curiosidad, asombro o extrañamiento ante la otredad y la diversidad sociocultural.

Para apreciar la importancia de la antropología visual es importante dejar de verla como una moda o una corriente pasajera en la práctica etnográfica contemporánea, ligada a las tecnologías del momento. Sobre todo es fundamental insistir en que, lejos de ser una mera herramienta, plantea, en mi opinión, un cambio de paradigma significativo dentro del pensamiento antropológico. Genera una doble revolución: por una parte, un cuestionamiento profundo de la antropología misma, de las concepciones tradicionales sobre su naturaleza, sus propósitos y sus estrategias; y por otra parte conduce a un replanteamiento radical de la manera en que se ha abordado la imagen desde otras disciplinas, como las artes visuales, la comunicación, la estética, la psicología, la historia del arte. La especificidad o lo distintivo de la antropología de la imagen es que la entiende a través de su valor simbólico y a partir de su estrecho vínculo con la cultura y las dinámicas sociales, o bien la utiliza como un instrumento de diálogo transcultural.

El valor antropológico de una imagen

¿Dónde radica el valor etnográfico de una imagen? ¿Qué le otorga relevancia desde el punto de vista antropológico? ¿A qué nos referimos cuando decimos que una película o una fotografía son antropológicas? De entrada y en sentido amplio, podemos considerar de interés para la antropología todos aquellos materiales audiovisuales, sin importar el formato, el soporte, la duración, o si es documental, ficción, videoarte, instalación o performance (desde los códices del siglo XVI, los grabados del siglo XIX, las películas y telenovelas, el grafiti y los tatuajes, la imagen digital y las nuevas plataformas multimedia) que nos remitan de alguna manera a un encuentro con la otredad, que nos provoque, directa o indirectamente, la inquietud fundamental que da origen a la experiencia etnográfica, que despierte nuestra mirada e imaginación antropológica. Sin embargo, con un criterio tan amplio se corre el riesgo de caer en un relativismo radical en el que todo se vale y cualquier imagen puede entonces ser considerada etnográfica o antropológica. Definitivamente, es necesario afinar un poco más los parámetros.

Para ello podemos echar mano de cuatro criterios bastante útiles: 1) El objeto de la imagen (si coincide con los temas clásicos de la antropología, por ejemplo, los pueblos indígenas). 2) La metodología empleada (su forma de aproximarse a los sujetos, si es mediante la observación cercana y la participación directa). 3) La interpretación (lo antropológico no reside en la imagen en sí misma, sino en la mirada, tanto de quien la produce como de quienes la reciben, y en la interpretación

que de ella se haga). 4) La apelación a la autoridad y la legitimidad académica (si la imagen fue realizada o analizada por un antropólogo profesional, o si es parte de un proyecto formal de investigación avalado por alguna institución académica). Este último me parece el criterio más engañoso (aunque se recurre muy comúnmente a él) porque irónicamente las mejores películas etnográficas y las mejores fotografías antropológicas no han sido realizadas por antropólogos que se acerquen al lenguaje audiovisual, sino por cineastas o fotógrafos profesionales que poseen cierta sensibilidad e imaginación antropológica.

En última instancia, todos estos criterios pueden llegar a ser pertinentes en algunos casos, pero ninguno de ellos es suficiente para determinar definitivamente el valor o el carácter antropológico de una imagen. Además, tampoco se trata simplemente de determinar si una foto o una película poseen o no carácter antropológico; no es una cuestión de todo o nada, sino que hay toda una gama de grados y matices a considerar. Así, la antropología visual está condenada a formularse en forma recurrente las preguntas mencionadas arriba, como una interrogación constante, imposible de resolver de manera definitiva, pero que necesariamente tiene que plantearse caso por caso, ante cualquier expresión o representación audiovisual de fenómenos socioculturales o de cualquier dimensión de la existencia humana.

Por otro lado, resulta incuestionable la importancia que puede tener la imagen para la antropología en tanto instrumento para la investigación etnográfica. Al igual que la palabra, pero de distintos modos, la imagen describe, encierra y transmite información, ideas y significados. Las fotos y los videos pueden servir como recordatorio, como auxiliares de la memoria y detonadores de ideas y reflexiones para el investigador. Las imágenes y la cultura visual representan una fuente inagotable de investigación, constituyen una alternativa legítima para comunicar experiencias etnográficas y generar nuevas formas de conocimiento antropológico.

Cine etnográfico

Hablar de cine etnográfico en la actualidad puede abarcar una amplia variedad de géneros y tipos de películas: desde el registro audiovisual con fines meramente académicos, pasando por la creación documental que emplea técnicas de investigación etnográfica, hasta cintas de ficción que abordan aspectos de interés para la antropología. El cine etnográfico poco a poco se ha consolidado como un género dentro de los circuitos contemporáneos. En sus nuevas tendencias se diluyen las fronteras tradicionales entre la ficción y el documental, y adopta sin reservas una

rica variedad de recursos y estilos de representación tanto del documental clásico expositivo, el cine directo, el video-diario, las narrativas autorreflexivas, los ensayos fílmicos experimentales o las etnoficciones más vanguardistas.

Entonces, ¿cómo podemos entender este cine etnográfico?, ¿por qué es importante reconocerlo, estudiarlo y practicarlo? Distintos teóricos tienden a coincidir en que se trata de un género que captura y reproduce rasgos y características de personas pertenecientes a una cultura o grupo social, y los ofrece a gente de otras culturas o grupos sociales. Pero más que buscar definiciones y preguntarnos qué es exactamente, quizá sería más productivo averiguar en qué casos, bajo qué parámetros y en qué sentidos podemos decir si una película debe considerarse “cine etnográfico”. Nuevamente, existen distintos criterios para establecer el carácter antropológico de un filme, unos más estrictos que otros. Algunos autores lo asumen como una actividad puramente científica, que sirve para la consulta e investigación especializada, para la formación profesional de los antropólogos, o para la divulgación del conocimiento y la educación del público general. Otros no tienen problema en llamar antropológicas a películas producidas sin pretensiones académicas, pero que resultan de valor e interés etnográfico, ya sean documentales o de ficción.

Estas ideas ponen de manifiesto la dificultad e inutilidad de elaborar una caracterización total y definitiva de lo que es el cine etnográfico. Otra pregunta que se suele plantear es por qué llamarlo cine “etnográfico” y no “antropológico”, y si habría alguna diferencia. Sin duda un antropólogo puede fácilmente discernir los matices entre uno y otro término, y en función de ello distinguir entre un cine más etnográfico (práctico) y otro de carácter más bien antropológico (teórico). Pero de hecho, al clasificar los géneros y subgéneros ya se ha vuelto una convención el uso de la etiqueta de “cine etnográfico”. Sin preocuparnos demasiado por esta cuestión terminológica, en este escrito se adopta el nombre de “cine etnográfico” sin mayores reservas, aunque también se usa el adjetivo “antropológico”, que muchas veces resulta igualmente adecuado.

De acuerdo con los criterios ya esbozados más arriba, la naturaleza antropológica de una película no se encuentra tan solo en el objeto o los sujetos representados ni únicamente en el producto final, sino que reside sobre todo en el proceso de acercamiento e interacción con los sujetos; es decir, nace de un encuentro y una empatía genuina entre distintas culturas. También considero que una película no es antropológica por sí sola, sino que este calificativo depende en buena medida de la recepción, la lectura o la interpretación que se haga de ella; o sea, que lo antropológico reside también en el ojo del espectador. Idealmente, el documental etnográfico no debe ser la mera ilustración de una tesis antropológica que ya se da por hecho,

sino que, al igual que el trabajo de campo, debe ser en sí mismo un proceso de descubrimiento, en el que podamos saber dónde comienza pero no adónde nos llevará ni cómo terminará. Así, comprenderemos el cine etnográfico como aquel que propicia un diálogo intercultural, que provoca una experiencia etnográfica, una interacción o transacción en la que ambas partes resultan transformadas.

Para explicar mejor nuestra concepción de experiencia etnográfica y de cine etnográfico conviene desmenuzar la categoría y analizar sus términos por separado. La palabra “cine” normalmente se refiere a imágenes en movimiento. El término en inglés *movies* viene precisamente de *moving images*; sin embargo, estas imágenes, en sentido estricto, no se mueven; se trata de series de fotogramas fijos que, proyectados a 24 cuadros por segundo, producen en el ojo humano la ilusión de movimiento. Este fenómeno óptico es conocido como “persistencia retiniana”: nuestra retina conserva una impresión visual por más tiempo del que de hecho dura, esta se queda grabada por un instante extra antes de desaparecer, y nuestro cerebro se encarga de enlazarla y generar una continuidad con la imagen que le sigue. En realidad, las imágenes no se mueven por sí solas, sino que nosotros las animamos y solo adquieren movimiento al ser vistas por un espectador. Por lo que consideramos que el cine es, primordialmente, una forma de experiencia humana, un fenómeno estético y cognitivo más allá de un lenguaje, una tecnología, una disciplina artística o una industria. Podemos afirmar que hay cine cuando se da una interacción entre determinada secuencia de imágenes y un sujeto dispuesto a navegar a través de ellas.

Por otro lado, más que únicamente imágenes que se mueven, el cine se trata de imágenes que nos mueven, nos conmueven, nos hacen pensar y sentir, y a veces también nos impulsan a actuar. Desde nuestro punto de vista, el término *moving images* puede tener tres distintas lecturas: imágenes en movimiento, imágenes conmovedoras e imágenes motrices. Las imágenes cinéticas nos dicen cosas, pero no solo comunican información, sino que generan emociones, provocan empatía, nos transportan a lugares y trastocan el tiempo. Sin importar el formato, el género o el soporte —sea corto, medio o largometraje; película de 8, 16 o 35 milímetros, video analógico o digital; animación, documental o ficción; drama, comedia, acción, misterio o terror—, cuando estamos ante imágenes significativas, que de alguna manera nos impactan y nos transforman, entonces podemos decir: “esto es cine”.

Ahora bien, la noción de “etnografía” suele definirse de dos maneras distintas. Primero, como la metodología por excelencia para llevar a cabo una investigación antropológica, como el conjunto de técnicas y procedimientos que definen el trabajo de campo. También es común el uso del término para referirse a los resultados de dichas investigaciones, como la descripción más o menos integral de una cultura

o de un grupo social: una etnografía de los huicholes, por ejemplo, se refiere a un estudio que abarca diferentes aspectos que conforman la vida social y la reproducción cultural de ese pueblo.

Sin menospreciar ni contradecir ninguna de estas dos acepciones, quisiera proponer otra manera de entender la etnografía, acaso más esencial o filosófica. Nos parece más adecuado caracterizarla antes que nada como una forma de experiencia, una disposición, una actitud, una forma de mirar. Un tipo de sensibilidad que implica un constante extrañamiento, asombro, curiosidad e interés ante la constatación de la identidad, la alteridad y la diversidad cultural. Entendida de ese modo, la experiencia etnográfica —desligada de una cuestión metodológica, anterior a la labor descriptiva y la reflexión crítica, desvinculada de un producto escrito— no es exclusiva de los antropólogos; es cierto que estos la suscitan, la cultivan y la analizan, pero en el fondo este tipo de vivencia tiene cierto carácter universal. No es necesario estudiar una carrera, ni viajar a comunidades remotas para encontrarse con los “otros” exóticos; la experiencia etnográfica puede suscitarse a la vuelta de la esquina, ante nuestros propios vecinos, o incluso hacia nosotros mismos.

Observación, participación, escucha y diálogo

Quizá la mejor manera de identificar el carácter etnográfico de un filme sea revisando si comparte algunos principios metodológicos básicos de la práctica etnográfica, si es afín con el espíritu, las técnicas y los procedimientos de la investigación de campo establecidos desde tiempos de Bronislaw Malinowski. Dentro de dichos preceptos, sin duda, *la observación* es un componente indispensable del trabajo antropológico, es la vía más importante para adentrarnos y entender otros mundos, además de que constituye el vínculo entre la experiencia etnográfica y la creación audiovisual. La mirada y la imaginación son determinantes para la antropología, tanto como para el cine y la fotografía; en estas disciplinas el buen observador debe cultivar la mirada, dirigirla, enfocarla y afinarla para recorrer desde el paisaje y el panorama general hasta el detalle etnográfico más sutil y los pequeños gestos aparentemente insignificantes de la cultura y la vida cotidiana.

Existe una corriente llamada *cine observacional*¹ que tiene profundas raíces en la historia del cine documental, pero se consolidó sobre todo en los años sesenta,

¹ Ahondar en la historia del cine observacional nos desviaría del tema central de este ensayo, nos obligaría a realizar un largo recorrido por el cine documental británico, a partir del llamado *free*

aprovechando las nuevas tecnologías de la época (cámaras más ligeras, portátiles, silenciosas, que rodaban por más tiempo y, sobre todo, la posibilidad de grabar el sonido de manera sincronizada junto con la imagen), para captar la realidad de tal manera que al ver la película el espectador tuviera la sensación de *estar ahí*, como un observador dentro de la escena. El cine observacional pretende ofrecer rebanadas de la realidad con la menor intermediación posible (Grimshaw y Ravetz, 2009:23). Sin duda, la premisa del cine observacional resulta muy prometedora; no obstante, en su afán por mantener la observación lo más pura posible y no interferir en la situación que se filmaba, algunos autores se abstendrían por completo de involucrarse, no interactuaban, buscaban desaparecer detrás de la cámara, pasar inadvertidos, volverse tan invisibles como una *mosca en la pared*. Así, renuentes a dar el paso hacia la observación participante, se cerraban al contacto y al verdadero encuentro con la alteridad.

Resulta interesante preguntarnos si este cine al estilo *mosca en la pared* puede considerarse plenamente etnográfico. Quizás lo sea en la medida en que trata a otras culturas o sociedades; no obstante, carece de los elementos participativos o colaborativos que, como veremos más adelante, predominan en el panorama del cine etnográfico actual. En otras palabras, este caso permite reconocer que puede haber, y de hecho ha habido por mucho tiempo, una clase de cine con valor etnográfico que se contentaba con observar sin tomar en cuenta la reciprocidad de la mirada.

En contraste, pero fundamentado en la misma revolución tecnológica, el *cinéma vérité* del francés Jean Rouch (2003:141, 220) planteaba que no basta con observar. Según su concepción el cine etnográfico debe ser *participativo e interactivo*. El documentalista no puede no ser parte de lo que documenta; resulta absurdo ocultar su presencia; no debe contentarse con mirar desde lejos o desde fuera; debe asumir su papel como un actor más y ser consciente del inevitable impacto de su presencia. Más aún, el sentido participativo también puede implicar compartir la mirada con los otros, darles acceso y hacerlos partícipes de la investigación o la producción del filme, como veremos más adelante.

Otro elemento constitutivo del cine etnográfico es su incuestionable valor *testimonial*, su carácter de repositorio de la palabra y de la memoria de la humanidad. El énfasis en la observación durante el trabajo de campo muchas veces provoca que se olvide la importancia de la *escucha* en la etnografía, así como, en el lenguaje

cinema, y su posterior evolución en el cine directo estadounidense de los años sesenta. Pero para el lector interesado en esta corriente se recomienda la lectura de dos artículos clave para comprender el cine observacional: "Observational Cinema" de Colin Young y "Beyond Observational Cinema" de David MacDougall, ambos incluidos en *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, 1975).

audiovisual, el peso de la imagen ha relegado la dimensión sonora a un segundo plano. La escucha es un componente decisivo de la experiencia etnográfica, así como la grabación de audio y el diseño sonoro lo son para la creación documental. En el cine etnográfico no solo se trata de saber ver sino también de saber escuchar las palabras y las voces de los otros en su propia lengua, con sus acentos, tonos, matices e inflexiones. Por esto, desde la perspectiva etnográfica resulta importante reivindicar el uso del término “antropología audiovisual”, contemplando la experiencia etnográfica en su mayor complejidad.

Pero al igual que no basta con observar sin participar, tampoco basta con escuchar a los otros, es primordial conversar con ellos. Jean Rouch (2003:18,19) hablaba de un *cine dialógico*, en el que los sujetos ya no son *informantes* sino *interlocutores*, con quienes podemos establecer una conversación e incorporar sus puntos de vista en el filme. La conversación se puede dar entre los personajes del documental y el realizador, entre los mismos sujetos que aparecen en la cinta, o entre todos ellos y el público que verá la película. Se trata, en última instancia, de escuchar y hacer escuchar todas las voces, amplificarlas y difundirlas, generar debates, abrir nuevos canales que faciliten la comunicación entre comunidades y culturas, entre sectores de la sociedad que de otra manera permanecerían incomunicados. De hecho, de acuerdo con la propuesta de Jean Rouch, el cine-etnógrafo debe asumir un papel más activo, puede ir más allá de la interacción espontánea y llegar incluso a la provocación, a detonar, suscitar encuentros, generar reacciones, confrontar a la realidad, cuestionar al mundo (Henley, 2009:255-277).

Documental colaborativo

Más allá de los principios recién expuestos —observación, participación, escucha y diálogo—, en los últimos años el cine etnográfico ha seguido experimentando y reinventándose, sobre todo por la vía de la *colaboración*. En sintonía con las nuevas corrientes del pensamiento antropológico, en las tendencias recientes del cine etnográfico han surgido cada vez más películas que ya no son hechas únicamente desde la perspectiva de los antropólogos/documentalistas, sino que incorporan de muy distintas maneras las voces, las ideas y las perspectivas de los otros, comparten con ellos la mirada y la autoría como co-realizadores.

Estas estrategias colaborativas han recibido distintos nombres, dependiendo del contexto y de sus características particulares: cine o video indígena, comunitario, participativo, o se les ha llamado transferencia, capacitación o apropiación de medios,

prácticas de autorrepresentación o producción audiovisual compartida. *Documental colaborativo* no es un nombre formalmente establecido y en nuestra opinión tampoco es muy afortunado; sin embargo, nos parece adecuado porque destaca precisamente el aspecto que define este tipo de cine documental.

En este punto es conveniente especificar desde qué perspectiva teórica se ha construido la categoría de documental colaborativo, de qué campos proviene y en cuáles otros se disemina. En este artículo entendemos el documental colaborativo como una forma de etnografía experimental o una metodología alternativa para la investigación antropológica, muy propicia para explorar nuevas realidades sociales y culturas en transformación. Pero resulta fundamental reconocer que las estrategias colaborativas forman parte de un paradigma más amplio de producción del conocimiento, y que también se han desarrollado desde otras disciplinas más allá de la producción de cine etnográfico, por ejemplo, en las artes visuales, el teatro, la literatura, el periodismo, por mencionar algunas.

El parentesco entre la antropología y el documental colaborativo resulta ambiguo y un tanto problemático. Por una parte, podemos argumentar que las estrategias participativas y colaborativas buscan emancipar al documental de una tradición y una lógica de investigación de raíz colonial, como es el método etnográfico. Ciertamente, el documental colaborativo puede entenderse como un intento por romper con las formas y los estilos de representación audiovisual del cine etnográfico clásico, sustentado en posturas éticas y epistemológicas radicalmente distintas. No obstante, es imposible negar que las estrategias participativas y colaborativas tienen profundas raíces en la experiencia etnográfica, e igualmente podría afirmarse que el documental colaborativo surge como un intento desde dentro del cine etnográfico por reinventarse a sí mismo.

De hecho, en los últimos años hablar de metodologías participativas en el terreno de la antropología se ha convertido en una tendencia muy marcada, casi una moda académica. Sin embargo, sobre todo en la antropología latinoamericana, las numerosas reflexiones han permanecido aisladas y aún no han sido sistematizadas en una discusión teórica ni metodológica integral y coherente. Por ello, para caracterizar y analizar el documental colaborativo, optamos por reflexionar en primer lugar en torno a la propia experiencia en este tipo de producción, luego por explorar las bases filosóficas sobre las que se construye —pero que a la vez trastoca y desestabiliza—, además de reconstruir a grandes trazos su genealogía, desde sus orígenes hasta nuestros días, aterrizándola particularmente en nuestras latitudes.

Para empezar, es posible identificar diferentes formas y modalidades de colaboración. Esta suele referirse a la relación entre el antropólogo-documentalista y

los sujetos-personajes, pero puede darse igualmente entre diferentes personajes delante y/o detrás de la cámara; el tipo más básico radica en la aceptación de los sujetos para ser grabados y brindar su testimonio, para convertirse en personajes de un documental. También puede suceder que las distintas comunidades tomen las cámaras por iniciativa propia o a través de un proceso de transferencia de medios, o se involucren en la elaboración del guion, o participen en recreaciones y dramatizaciones, como actores que se representan a sí mismos, o que con su voz y sus testimonios formen la pista sonora en la posproducción, o bien como parte de la cadena de promoción, difusión y distribución del filme.

Pero también es posible entender la colaboración como la integración de equipos multidisciplinarios en el proceso creativo y de investigación. La noción de colaboración también comprende, a nuestro entender, una forma distinta de organizar el trabajo de realización, una estructura más flexible y horizontal que rompe con las jerarquías rígidas de la producción cinematográfica. Por último, podemos pensar en la colaboración en términos de la manera particular que tiene este cine de dirigirse al público; en el cine colaborativo suele destinarse un papel más activo al espectador, dejándole la libertad de sacar sus propias conclusiones, de jugar un papel más activo en la interpretación del sentido de la obra que aprecia. Se trata por lo general de un documental más interactivo, abierto y polisémico.

Las diversas experiencias de producción audiovisual compartida han obligado a la antropología visual a plantearse algunas preguntas fundamentales acerca de las cualidades de la imagen y su traducibilidad para la comunicación intercultural. ¿En qué medida la imagen constituye un lenguaje universal que la gente de cualquier parte del mundo puede comprender y reproducir? ¿Qué tan cierto es que cada cultura tiene su propia forma de ver y representar el mundo? Por otra parte, si cada pueblo, grupo o comunidad es capaz de autorrepresentarse, entonces ¿para qué sirve el antropólogo-documentalista, cuando las comunidades son capaces de producir sus propios relatos y de comunicarse efectivamente con otras semejantes? Para empezar, no se trata de que cada quien produzca y reproduzca sus propios discursos, sino de entablar conversaciones genuinas, despertar empatía y compartir la mirada. La riqueza del conocimiento antropológico está precisamente en los cruces de diversas lógicas culturales, en la conversación, en la colaboración, en la construcción colectiva del conocimiento. En este sentido, el rol del antropólogo-documentalista ya no es el de una autoridad que se coloca por encima de los demás, que explica una cultura y prescribe soluciones a los problemas sociales; más bien asume un papel aparentemente más modesto y humilde; sin embargo, muy noble y nada desdeñable. Se convierte en un intermediario, un intérprete que facilita la comunicación entre dos

mundos. Desde esta perspectiva colaborativa, cumple la función de gestor, promotor o facilitador; sirve de enlace, de mediador, y en ocasiones incluso incitador de la acción colectiva.

Un aspecto distintivo del documental colaborativo es su carácter de *práctica colectiva*, de acción concertada que genera sinergia y reciprocidad, que refuerza los lazos comunitarios y regenera el tejido social. Lejos de las pretensiones artísticas autocomplacientes del cine de autor, cumple una función casi ritual, se trata de una experiencia colectiva, un “performance” social, un fenómeno compartido que produce comunión y complicidad entre los personajes, los realizadores y el público. La colaboración puede adoptar muchas y distintas modalidades, y actuar en diferentes niveles. Pero en todos los casos contribuye a romper la asimetría y neutraliza la carga colonialista inherente a la antropología y al cine etnográfico clásico. El *cine colaborativo* permite reconfigurar los juegos de poder y genera un verdadero conocimiento compartido, al tejer redes de manera más horizontal entre todas las partes involucradas.

El documental colaborativo encierra una gran promesa de sinergia entre el cine y la antropología; es un tipo de producción audiovisual completamente coherente con la metodología etnográfica y afín con la perspectiva intercultural que define la labor antropológica contemporánea. Coincide con las tendencias actuales del pensamiento antropológico, como la teoría del actor-red, tal como la plantea Bruno Latour (2009); la teoría de la reflexividad, como la postulan Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (1995); así como la antropología interpretativa y dialógica de Clifford Geertz (1992). Se constituye además como una vertiente de la antropología aplicada, sensible y comprometida.

Dimensiones trastocadas

Más allá del ámbito de la antropología, el documental colaborativo plantea un desafío crítico para las ciencias sociales y las humanidades en general, ya que atraviesa y desestabiliza los fundamentos epistemológicos, éticos, estéticos y políticos de los enfoques dominantes en la teoría social y los estudios culturales. Comentemos brevemente cada una de estas cuatro dimensiones.

En cuanto a la dimensión epistemológica, las estrategias colaborativas de realización liberan al documental de la pretensión de objetividad del documental clásico y de la antropología positivista; parten siempre de la subjetividad, nos colocan en el terreno de la intersubjetividad y la interculturalidad. La imagen deja de ser un reflejo

del mundo y se transforma en refracción, distorsionada, localizada y condicionada por una serie de situaciones materiales, sociales y culturales. La pantalla funciona a la vez como una ventana y como un espejo, dice el cineasta Alan Berliner; como una ventana para adentrarnos en otros mundos y comprender la perspectiva de los otros, pero que a la vez permite que nos observemos unos a otros y a nosotros mismos. El cine colaborativo se construye precisamente en el encuentro de miradas; de él emana un conocimiento que se fundamenta en el encuentro de distintas perspectivas, trastocando las nociones de autoridad y autoría. Además, aquí el espectador tiene un papel más activo en la interpretación, no es pasivo; ante la polifonía y la polisemia, se convierte en un interlocutor más, a quien se interpela y se exige sacar sus propias conclusiones.

La dimensión estética en el documental colaborativo va más allá del valor poético que pueda tener un producto audiovisual; trasciende su posible belleza como obra de arte. Además de la gran carga sensorial que transmiten la imagen y el sonido, el documental colaborativo parece indicar que el diálogo intercultural, la intención o la disposición para conocer a diferentes grupos sociales es en sí una experiencia estética. Lo estético en la antropología se halla en la experiencia primordial del encuentro con el otro, en el desdoblamiento del yo para intentar adoptar y comprender perspectivas distintas. En el documental colaborativo, donde el encuentro con la alteridad sucede de manera radical y en diferentes niveles, podemos hablar de una estética del extrañamiento, del asombro y la curiosidad ante lo diferente, en el plano más profundamente humano.

En el documental colaborativo la cuestión ética es un componente determinante; se refiere, a grandes rasgos, a la relación que se establece entre el documentalista, los personajes y los espectadores. Se expresa casi siempre en forma de dilemas y encrucijadas ante los cuales no hay una única manera correcta de actuar. En este sentido, para analizar la postura ética de un documental no basta con ver la película terminada, es necesario mirar todo el proceso de aproximación e interacción con los sujetos. De entrada, no se asume la iniciativa de hablar *de* ni *por* el otro, sino *con* el otro, de escucharlo antes que nada; no se trata de *estudiar a*, sino de *aprender de*, y de crear *junto con* los otros. Esto forma parte de una actitud humilde, respetuosa, una mirada horizontal, de frente, de igual a igual, que parte del reconocimiento de que los demás nunca deben ser considerados como medios para nuestros fines, sino siempre como fines en sí mismos.

La imagen es un arma de varios filos, susceptible de ser utilizada como instrumento político, ya sea para la dominación o la liberación, como herramienta de sometimiento y control, o para fomentar el pensamiento crítico y la transformación

social. Lo que escogemos representar, la forma en que lo representamos, para qué lo representamos y qué hacemos con esa representación, conlleva inevitablemente una carga política. Mucho se ha hablado de la carga colonialista con la que nació la antropología y de cómo el cine etnográfico no ha conseguido deshacerse completamente de esa herencia. A nuestro parecer, el documental colaborativo brinda la posibilidad de romper la asimetría de la representación, invierte o neutraliza los juegos de poder involucrados en la creación de imágenes. El hecho de ceder, compartir los medios con los otros, provocar procesos de autorrepresentación y retroalimentación intercultural, normalmente implica una postura política solidaria, cómplice, comprometida con los derechos humanos y la libertad de expresión, que busca tener cierta incidencia en la realidad, y que le imprime a la antropología visual el carácter de antropología aplicada.

Precursores y panorama actual

A continuación haremos un breve recuento de los autores, escuelas y corrientes que han marcado el desarrollo del documental colaborativo. Las primeras experiencias se remontan a 1914, cuando Edward S. Curtis, fotógrafo y viajero estadounidense, dedicado por mucho tiempo a documentar la vida de las tribus de indios nativos norteamericanos, dio a conocer la película *In the Land of the Head Hunters* (1914). Para la realización de dicho filme, durante tres años contó con la colaboración de miembros de la comunidad kwakiutl; estos no solo actuaron para la película, también participaron en la elaboración de la escenografía, las máscaras, los vestuarios, además de recrear para la cámara las danzas ancestrales, que ya en aquel entonces estaban cayendo en desuso. Asimismo, al lado de Curtis participó activamente el indio George Hunt, quien fuera informante clave de Franz Boas y Ruth Benedict en investigaciones precedentes. A pesar de la relevancia del proyecto, este episodio ha sido prácticamente olvidado por la historia oficial del cine documental (Cousins y Macdonald, 2006: 21).

Años más tarde, tras conocer la obra de Edward S. Curtis, el explorador Robert Flaherty decidió hacer algo similar con los inuits, a quienes conocía gracias a su trabajo como geógrafo y cartógrafo. Él y su amigo aborigen, cuyo nombre real no era Nanook, planearon en conjunto la filmación de varias escenas que aparecen en el revolucionario filme *Nanook of the North* (1922). Flaherty revelaba la película *in situ* y juntos analizaban las imágenes filmadas; en este proceso, Nanook proponía otros elementos y nuevas escenas para los siguientes días. Esta labor conjunta dio

origen al primer documental narrativo de la historia y a la primera obra maestra del cine colaborativo.

Es importante mencionar que estas experiencias pioneras poseen múltiples matices y sutilezas, aspectos problemáticos y complejidades que un bosquejo apresurado como este se ve obligado a obviar. Las relaciones de trabajo entre Edward S. Curtis y sus colaboradores kwakiutl, entre ellos George Hunt, así como entre Robert Flaherty y Nanook, no fueron tan simples y armoniosas como suele presentarse. Algunos autores, como Gidley (2003), Hausman y Kapoun (2009), Lawlor (1994) y Lowry (1994) abordan el caso de Edward S. Curtis, mientras que autoras como Rony (1996) analizan de manera crítica los productos cinematográficos de Robert Flaherty, sobre todo en términos éticos. Para los fines de este ensayo, basta con señalar a Curtis y Flaherty como los grandes precursores y señalar la necesidad de analizar más a profundidad cada caso.

Varias décadas después, en los años sesenta, el fotógrafo Sol Worth también decidió experimentar con la cámara y la cedió a un grupo de indios navajo. Así es como surgió el proyecto *Through Navajo Eyes*, que comprendió una serie de documentales filmados por los propios indios, acompañados por un libro que reflexiona sobre dicha experiencia, escrito en coautoría con el antropólogo John Adair (Chalfen, 2007:165).

Mientras tanto, en el desierto del Kalahari, en África, el antropólogo y cineasta estadounidense John Marshall —después de filmar por casi 50 años a una familia de pastores nómadas bosquimanos !Kung y ju/'hoansi— decidió dejar a un lado su cámara para coger la pala, cavar pozos de agua y defender junto con ellos sus territorios ancestrales de caza y recolección. Sin dejar de lado su ímpetu documentalista, Marshall contrató a un equipo que filmó la lucha por las tierras y los derechos de los pueblos de la región. Este es un caso de cine colaborativo entendido como una vía para el activismo, un cine al servicio de las necesidades y los intereses de los personajes, un caso ejemplar y paradigmático de lo que proponemos llamar antropología visual aplicada (Zirión y Vega, 2012:8).

Ciertamente, los primeros casos de cine colaborativo provienen sobre todo de Norteamérica, quizá por ser una región que siempre se ha mantenido a la vanguardia tecnológica, pero posteriormente su evolución ha sido mayor o más interesante en otras áreas del mundo. En Francia, desde luego, tuvo un desarrollo decisivo gracias al trabajo antes mencionado de Jean Rouch; películas como *Jaguar* (1957), *Yo, un negro* (1958), *Crónica de un verano* (1960) y *La caza del león con arco* (1967) representan diferentes formas de colaboración entre el autor, los personajes y el público.

Pero también hay que destacar cintas de corte indígena producidas en América Latina, principalmente dentro de la corriente del llamado Tercer Cine Latinoame-

ricano (Getino y Solanas, 1988 [1969]); trabajos de cine indígena en Bolivia, por Jorge Sanjinés, o los correspondientes en Colombia, a cargo de la documentalista Marta Rodríguez (Paranaguá, 2003). Un caso singular y extraordinario es el cine etnobiográfico de Jorge Prelorán (2006:29-31), en Argentina, que sigue un método muy preciso y singular basado en la complicidad con sus personajes para transmitir de forma magistral su voz y su alma. Más recientemente sobresale el proyecto *Video Nas Aldeias*, fundado por Vincent Carelli, con indígenas en el Amazonas brasileño; dicho proyecto es, sin duda, un parteaguas en las experiencias de producción colaborativa dentro del cine documental latinoamericano (Bernadet *et al.*, 2004:8-11). Al norte del continente, en Canadá, también encontramos experiencias de colectivos y proyectos como Wapikoni Mobile e Igloodik Isuma Productions, con espléndidos resultados, como la película *Atanarjuat the Fast Runner* de Zacharias Kunuk y Norman Cohn (Steven, 1993).

En México, el desarrollo del documental colaborativo está íntimamente ligado al proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA), puesto en marcha en 1989 por el Instituto Nacional Indigenista (INI). Esta iniciativa surgió de un grupo de creadores mexicanos que entraron en contacto con los Talleres Varan, un proyecto para la capacitación de cineastas del “tercer mundo” en el que estuvo involucrado Jean Rouch (Vázquez Mantecón, 2012:270). Posterior a esta experiencia algunos de estos cineastas, a través del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, pusieron en marcha talleres de cine y montaron Centros de Video Indígena en varios estados, como Yucatán, Oaxaca y Michoacán. Dichos Centros tenían el objetivo de poner los medios audiovisuales al alcance de las comunidades y los pueblos indígenas, para darles la posibilidad de escribir ellos mismos su historia y generar su propia memoria visual. El primer taller piloto fue impartido en 1987 con mujeres tejedoras de San Mateo del Mar, Oaxaca; este dio como resultado las películas *Tejiendo Mar y Viento* de Luis Lupone y *La vida de una familia ikoods* de la indígena huave Teófila Palafox (Zamorano y Wammack, 2014:129-141).

Dichas experiencias, impulsadas desde el Estado mexicano en un principio, fueron truncadas al poco tiempo, no se les dio seguimiento y no tuvieron continuidad. Sin embargo, dejarían semillas que años después darían frutos en el ámbito independiente. Es así como surgieron colectivos y medios comunitarios como Ojo de Agua Comunicación y TVTámix, en Oaxaca; en Chiapas son destacables las experiencias del Chiapas Media Project y del Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (Köhler *et al.*, 2010). También hay que destacar la labor realizada durante los últimos años por nuevas iniciativas como el Campamento Audiovisual

Itinerante (CAI), un proyecto formativo para cineastas independientes del interior de la república, o Ambulante Más Allá, proyecto para la capacitación en la producción documental a jóvenes indígenas del sureste del país (Zamorano y Wammak, 2014:142-147).

En el ámbito urbano, en los años ochenta, con la ola de cineastas independientes conocidos como *superocheros*, surgieron los primeros experimentos de colaboración entre cineastas como Luis Lupone y Rafael Rebollar, y ciertos personajes urbanos populares, como el boxeador y candidato a diputado Rubén “Púas” Olivares, protagonista del documental *Gancho al hígado* (1982), o el famoso bailarín de Tepito conocido como *El Tirantes* (1983). También en los ochenta algunos artistas visuales se acercaron a trabajar con tribus urbanas en la periferia de la ciudad, chavos banda y *punks* de Neza, y el resultado fueron filmes como *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha (Vázquez Mantecón, 2012:293).

En esta genealogía de documental urbano mexicano se inscribe mi propia experiencia como documentalista desde hace más de 10 años. En conjunto con los otros miembros del colectivo Homovidens, Adrián Arce y Diego Rivera, hemos realizado diferentes propuestas audiovisuales aplicando diversas estrategias colaborativas en el proceso de conocer y construir puentes de comunicación con jóvenes marginales y grupos subalternos de la Ciudad de México: niños de la calle, jóvenes en barrios bajos, albañiles y adolescentes en reclusión. Entre estos trabajos se encuentran: *Chido mi banda, chido mi barrio* (2002), resultado de un ejercicio de transferencia de medios audiovisuales con jóvenes en situación de calle en el barrio de La Soledad, en el centro de la Ciudad de México; *Voces de la Guerrero* (2004), que presenta los resultados y experiencias de un taller de foto y video impartido a un grupo de chavos callejeros de la colonia Guerrero (Ayala Blanco, 2006:321); *Microhistorias urbanas* (2010), serie de tres cortometrajes realizados por jóvenes de entre 14 y 17 años del barrio de Tlatelolco, como parte de un taller de documental multimedia basado en ciertos principios del cine etnobiográfico de Jorge Prelorán (2006); y *Fuera de foco* (2013), documental colaborativo con adolescentes internos en la cárcel para menores de San Fernando, al sur de la Ciudad de México, como resultado de diversos talleres de video y arte impartidos en dicha institución. En estos proyectos la reflexión y la experimentación han ido de la mano, teoría y práctica se han ido complementando y retroalimentando.

Es relevante también rescatar la importancia de la labor documental realizada en los últimos años, particularmente en la ciudad de Tijuana, laboratorio urbano en la frontera norte del país. El auge de la cultura audiovisual que ha vivido recientemente esta región ha brindado al documentalismo mexicano importantes trabajos colaborativos que dan voz al subalterno, como *Que suene la calle* (2006) o *El hogar al*

revés (2014), de Itzel Martínez del Cañizo o *Félix, autoficciones de un traficante* (2011), de Adriana Trujillo (Trujillo, 2013; Cordero, 2013). Todos estos trabajos forman parte de una nueva ola de video urbano colaborativo que ha sabido aprovechar las tecnologías digitales, bajo las premisas teórico-metodológicas del cine colaborativo.

La historia trazada demuestra que las estrategias de colaboración en la producción documental no son de reciente creación, sino que tienen hondas raíces en la tradición del cine, los medios audiovisuales y la etnografía en México y el mundo. Hay varios autores pioneros, obras clásicas y experiencias muy significativas, aciertos y equivocaciones de las que sin duda tenemos mucho que aprender. Pero también es cierto que lo que ha sucedido en las últimas dos décadas en el campo del consumo y la circulación audiovisual no tiene precedentes.

Desenlaces y nuevas complicidades

En el recuento anterior revisamos diferentes experiencias de colaboración para la producción audiovisual, pero también es importante preguntarnos por las formas de difusión, circulación y consumo de este tipo de documentales y otros géneros marginales. En este sentido, cabe señalar que en los últimos diez años se han inaugurado varias iniciativas culturales, festivales, cineclubes y programas académicos que buscan exhibir, promover o estudiar el cine independiente en general. Para mencionar solo algunos proyectos que han resultado trascendentes: el Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente “Contra el Silencio Todas las Voces”, las Muestras de Cine y Video Etnográfico y Testimonial organizadas por el CIESAS-Golfo, los diversos Foros de Cine y Video Indígena y Comunitario, las Jornadas de Antropología Visual que iniciaron en la ENAH, así como festivales especializados en cine documental, como el Festival de la Memoria, Ambulante y DocsDF, entre otros. A la existencia desde hace más o menos una década de varios laboratorios de medios audiovisuales e investigación social dentro de diferentes instituciones académicas (como el Laboratorio de Antropología Visual de la UAM-I, el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, el Laboratorio Audiovisual del CIESAS y el Departamento de Medios Audiovisuales de la ENAH), se suma la reciente creación de otros espacios académicos que promueven la producción y la investigación en este campo (como el Seminario permanente de Antropología Visual en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, el Laboratorio Multimedia en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, el Laboratorio de Medios Audiovisuales de la UACM, el Seminario de Cine Etnográfico que operó durante tres

años en el Instituto de Investigaciones Estéticas), iniciativas que recientemente se han organizado para fundar la Red Mexicana de Antropología Visual.

Por otra parte, no podemos ignorar el profundo impacto que han tenido las nuevas tecnologías digitales en los modos de circulación, socialización y consumo de materiales audiovisuales a nivel global. Internet ha generado una verdadera revolución en términos de la difusión de contenidos audiovisuales; una imagen puede ser vista por millones y darle la vuelta al mundo en cuestión de segundos; la distancia entre productores y consumidores de imágenes se ha borrado. Las nuevas tecnologías de la imagen y la cultura digital, cada vez más accesibles para más gente, también han facilitado y potenciado el proceso de transferencia y apropiación de medios audiovisuales entre diferentes comunidades y grupos sociales. A partir de esto, en los últimos años han proliferado diversas iniciativas locales de producción audiovisual con rasgos e identidad propios, casi siempre ajenos a la antropología académica; estas producciones brindan la posibilidad de ver y escuchar a quienes han permanecido en silencio o invisibles, nos acercan a vidas que estaban en el anonimato o que solo habían sido vistas a través de una lente externa. Este escenario de alguna manera nos obliga a repensar las relaciones entre la antropología y la imagen, y nos conduce a cuestionarnos sobre las nuevas formas y sentidos que está cobrando el cine etnográfico contemporáneo, en la llamada era de la convergencia digital.

Las estrategias colaborativas de producción audiovisual constituyen un espacio de posibilidades, de encuentros y desencuentros interculturales. Estas nuevas —y no tan nuevas— aproximaciones participativas marcan un hito en la construcción de la alteridad, que deja de tener una carga política tan asimétrica y vuelve al reconocimiento básico de múltiples y diferentes identidades. La colaboración en la investigación etnográfica y en la producción de cine documental representa un terreno fértil para la libre expresión, abre nuevos horizontes para la creatividad y el conocimiento, promueve el ejercicio de la memoria y la imaginación colectiva, ofrece una vía alternativa para la comunicación y la comprensión entre culturas. Al mismo tiempo, este paradigma emergente nos permite restituir a la imagen su agencia, más allá de su valor representacional; las imágenes poseen la capacidad de generar efectos palpables en la realidad, tienen un peso tangible dentro de las redes y las cadenas de acción y transformación social. Esta es, en última instancia, la convicción que le da sentido al planteamiento de una antropología visual aplicada.²

² Agradezco mucho a los dictaminadores anónimos cuyas agudas observaciones contribuyeron a enriquecer significativamente este artículo, así como a Valeria Cuevas por su invaluable ayuda para sistematizar la información que lo integra.

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge (2006), *La herética del cine mexicano*, Océano, México.
- Bernardet, Jean-Claude et al. (2004), *Mostra Video Nas Aldeias: Um olhar indígena. Video in the villages exhibition: Trough indian eyes*, Centro Cultural Banco do Brasil/NORAD/Ministério da Cultura, Brasil.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México.
- Chalfen, Richard (2007), "The Worth/Adair Navajo Experiment-Unanticipated Results and Reactions", en B. Engelbrecht (ed.), *Memories of the Origins of the Ethnographic Film*, Peter Lang, Fráncfort.
- Cordero, Liliana (2013), *Trayectorias de la cultura audiovisual tijuanaense*, tesis de doctorado inédita, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cousins, Mark y Kevin Macdonald (eds.) (2006), *Imagining Reality*, Faber and Faber Limited, Londres.
- García Canclini, Néstor (2010), "Cuándo hay cine iberoamericano: cinéfilos, videófilos e internautas", Conferencia impartida en la Universidad de Harvard [ms. disponible en archivo electrónico].
- Geertz, Clifford (1992), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- Getino, O. y Fernando Solanas (1988), "Hacia un Tercer Cine" [1969], *Hojas de cine*, vol. 1., Universidad Autónoma Metropolitana/Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas, México.
- Gidley, Mick (ed.) (2003), *Edward S. Curtis and the North American Indian Project in the Field*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Grimshaw, Anna y Amanda Ravetz (2009), *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Indiana University Press, Indiana.
- Hausman, Gerald y Bob Kapoun (eds.) (2009), *The image Taker: The Selected Stories and Photographs of Edwards S. Curtis*, World Wisdom, Bloomington.
- Henley, Paul (2009), *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Hockings, Paul (1975), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, Nueva York.
- Jacknis, Ira (1988), "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film" en *Cultural Anthropology*, 3(2), pp. 160-177. Recuperado de www.jstor.org/stable/656349.

- Köhler, Axel, Xochitl Leyva Solano et al. (2010), *Tejiendo nuestras raíces*, Centro de Artistas, Comunicadores y Antropólogos de Chiapas/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/UNAM/Xenix Film/Iwgia, México.
- Krotz, Esteban (1994), "Alteridad y pregunta antropológica" en *Alteridades*, 4(8), pp. 5-II.
- Latour, Bruno (2009), *Reensamblar lo social, Una introducción a la teoría del actor-red*, Manantial, Buenos Aires.
- Lawlor, Laurie (1994), *The Life and Work of Edward S. Curtis*, Walker, Nueva York.
- Lowry, Shannon (1994), *Natives of the farNorth. Alaska's Vanishing Culture Through the Eye of Edward Sheriff Curtis*, Stackpole Books, Mechanicsburg.
- MacDougall, David (1975), "Beyond Observational Cinema", en P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, Nueva York.
- Paranaguá, Paulo A. (ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.
- Prelorán, Jorge (2006), *El cine etnobiográfico*, Ediciones Universidad del Cine, Argentina.
- Rony, Fatimah Tobing (1996), *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke, Durham, Carolina del Norte.
- Rouch, Jean (2003), *Ciné-Ethnography*, ed. y trad. S. Feld, Minnesota University Press.
- Steven, Peter (1993), *Brink of reality: New Canadian Documentary Film and Video, Between the Lines*, Toronto.
- Trujillo, Adriana (ed.) (2013), *Bordocs y Fronteras: cine documental en el norte de México*, Bordocs-Abismos, Tijuana.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2012), *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, Filmoteca UNAM, México.
- Young, Colin (1975), "Observational Cinema", en P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, Nueva York.
- Zamorano, Gabriela y Brit Wammack (2014), "El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental", en C. Curiel de Icaza y A. Muñoz Hénonin (coords.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, Cine-teca Nacional, México.

Ziri3n, Antonio y Valeria Vega (2012), "John Marshall. Patrimonio documental de la humanidad", *John Marshall*, Etnoscopio A.C./Documentary Educational Resources/Conaculta/UAM, M3xico.

Filmograf3a

- Curtis, Edward S. (dir.) (1914), *In the Land of the Head Hunters*, Milestone Films, Estados Unidos [DVD].
- Flaherty, Robert (dir.) (1922), *Nanook of the North*, Criterion Collection, Estados Unidos [DVD].
- Kunuk, Zacharias (dir.) (2001), *Atanarjuat the Fast Runner*, Igloolik Isuma Productions, Canad3 [DVD].
- Lupone, Luis (dir.) (1982), *Gancho al h3gado*, Filmoteca UNAM/Trabuco, M3xico [DVD].
- (dir.) (1987), *Tejiendo mar y viento*, Instituto Nacional Indigenista, M3xico [DVD].
- Mart3nez del Ca3nizo, Itzel (dir.) (2006), *Que suene la calle*, Polen Audiovisual, M3xico [DVD].
- (dir.) (2014), *El hogar al rev3s*, Polen Audiovisual, M3xico [DVD].
- Minter, Sarah (dir.) (1987), *Nadie es inocente*, Filmoteca UNAM, M3xico [DVD].
- Palafox, Te3fila (dir.) (1987), *La vida de una familia ikoods*, INI, M3xico [DVD].
- Rebollar, Rafael (1983), *El tirantes*, Filmoteca UNAM, M3xico [DVD].
- Rocha, Gregorio (1985-1987), *S3bado de mierda*, Filmoteca UNAM, M3xico [DVD].
- Rouch, Jean (dir.) (1957), *Jaguar*, Argos Films, Francia [DVD].
- (dir.) (1958), *Yo, un negro*, Argos Films, Francia [DVD].
- (dir.) (1960), *Cr3nica de un verano*, Argos Films, Francia [DVD].
- (dir.) (1967), *Caza de le3n con arco*, Argos Films, Francia [DVD].
- Trujillo, Adriana (dir.) (2011), *F3lix, autoficciones de un traficante*, Polen Audiovisual, M3xico [DVD].
- (dir.) (2014), *Nido de lenguas*, Polen Audiovisual, M3xico [DVD].
- Ziri3n, Antonio y Adri3n Arce (dirs.) (2010), *Microhistorias urbanas*, Homovidens, M3xico [DVD].
- (dirs.) (2012), *Fuera de foco*, Homovidens, Etnoscopio, UAM-I, M3xico [DVD].

- Ziri3n, Antonio, Adri3n Arce y Diego Rivera (dirs.) (2004), *Voces de la Guerrero*, Homovidens, M3xico [DVD].
- Ziri3n, Antonio y Diego Rivera (dirs.) (2002), *Chido mi banda, chido mi barrio*, Homovidens, M3xico [DVD].

Redes sociales digitales: de la presentación a la programación del yo

Social network sites: From self- presentation to self-programming

Rocío Rueda Ortiz*

Universidad Pedagógica de Bogotá, Bogotá, Colombia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0455-2956>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc3/ruedaortiz>

Resumen

El presente texto se basa en la investigación titulada “Formas de presentación de la persona en la red social Facebook”, adelantado en Colombia. Se sustenta la tesis de que en esas redes sociales digitales confluyen diversas transformaciones: en las prácticas del representar/fotografiar, las formas de presentación de sí, en la subjetividad y la tecnicidad contemporánea. Estos cambios se conjugan en una “lógica social”, posibilitada por una mediación computacional que conforma un ensamblaje sociotécnico, cuya complejidad ofrece tanto posibilidades de expansión subjetiva, individual y colectiva, como nuevas formas de homogenización y uniformización cultural.

Palabras clave: subjetividad, socialización, Facebook, identidad, imagen

Abstract

This text presents some results of the research “Ways of Self-(re)presentation on the Facebook Social Network”. It will be argued that in these online social networks, several transformations converge: photographing social practices, forms of self-presentation, and changes in the current subjectivity and technicity. These changes are combined in a “social logic”, made possible by computer mediation which forms a complex socio-technical assembly. It offers possibilities of subjective expansion as well as new forms of homogenization and cultural uniformity.

Key words: subjectivity, socialization, Facebook, identity, image



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctora en Educación. Miembro del grupo de investigación Educación y Cultura Política de esta misma universidad y miembro *ad-hoc* del grupo de investigación de Educación Popular de la Universidad del Valle. rruedaortiz@yahoo.com

FECHA DE RECEPCIÓN 30/08/2014, FECHA DE ACEPTACIÓN 04/12/2014

IZTAPALAPA. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 78 · AÑO 36 · ENERO-JUNIO DE 2015 · PP. 71-101

El Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTIC) dio a conocer un estudio adelantado el año pasado por el Centro Nacional de Consultoría sobre la Cultura Digital en el país. Este se realizó con base en 1 660 encuestas a nivel nacional de forma presencial a una población mayor de 12 años, entre el 15 de noviembre y el 10 de diciembre de 2013. Dentro de los hallazgos quisiera destacar que solo 11 % crea, construye o recicla contenidos en la web; en este grupo, 68 % usa fotografías, 56 % imágenes, 42 % música y 38 % video. De los creadores de contenidos 84 % lo hacen como aficionados, mientras que 16 % lo hace como profesional (MinTIC, 2014). Si bien los datos estadísticos siempre pueden relativizarse, quisiera resaltar la tendencia dominante que representan los espacios digitales, y en particular las redes sociales, para la socialización, la comunicación y el trámite de la vida cotidiana, más que para la creación y producción de contenidos (hallazgos similares en América Latina han informado, por ejemplo, Quintana, 2010; Bringué y Sádaba, 2008; Muñoz, 2006). Sin embargo, llama la atención que de ese 11 % de personas que crea contenidos de manera aficionada, 68 % usan principalmente fotografías e imágenes. Estas cifras muestran que la gente que está activamente conectada no hace lo mismo ni con la misma intensidad. El cambio cultural es aún lento a pesar de la velocidad de la transformación técnica. No obstante, esto no quiere decir que no podamos ir identificando tendencias y señales de un proceso de transformación social, técnica y cultural en marcha. En nuestra investigación abordamos esa pequeña porción que se dedica a crear contenidos (imágenes, textos, videos, sonidos) para su perfil en Facebook, donde consideramos se está creando una tendencia de presentación de sí articulada a una lógica “sociotécnica” que están proveyendo las actuales plataformas de redes sociales digitales.

Nuestro punto de partida es que esta tendencia se (re)produce gracias a varios fenómenos interrelacionados. Por una parte, por la infraestructura tecnológica actual que propicia una práctica social de intensa comunicación, vía correo electrónico, mensajería instantánea, “post” en las redes sociales, etcétera, y configura así un ecosistema de conectividad permanente que integra diversos dispositivos y ambientes de socialización e interacción, direccionado por una nueva lógica de los medios sociales,

la “conectividad automatizada” (Van Dijck y Poell, 2013:8). Por otra, por un proceso de transformación social y cultural amplio de individualización e intensificación de la experiencia (Bauman, 2007; Giddens, 1991), donde el giro de la subjetividad y de la imagen están en el centro de la batalla por el sentido.¹ Pero se trata de subjetividades ávidas de autonomía, deseantes, insatisfechas con el estado de cosas y expuestas a un mercado que convierte cada creación de lenguaje, conocimiento y afecto en mercancía (Rueda, 2012c). Unas subjetividades cuya cotidianidad cada vez más se produce a través de redes de socialidad a distancia, en tiempo real, y apoyadas en diversos lenguajes y tecnologías. Los procesos de subjetivación individual y colectiva son ambiguos y contradictorios pues están jalonados tanto desde las industrias culturales, el discurso académico, la publicidad, los colectivos y grupos a los que se pertenece hasta por el actual capitalismo cognitivo (Rueda, 2012b).

Ahora bien, ¿qué papel juega la imagen en estas nuevas prácticas sociales de presentación de sí?, y ¿cuál es el que desempeñan las plataformas sociales digitales, como Facebook?

Siguiendo a Inés Dussel (2010), reconocemos en la imagen una práctica social discursiva que no es nueva, sino que está en relación con los modos de producirse, de circular, y de su participación en un determinado régimen visual.² Es decir, consideramos que la imagen “es algo más que una representación icónica suelta: es una práctica social que se apoya en esa representación pero no se agota en ella, y supone un trabajo o una operación (social, ya sea a través de la imaginación individual o colectiva, de los sentidos que le sobreimprimimos, de las tecnologías que las traen hasta nosotros)” (Dussel, 2010:6).

Pues bien, el presente texto se basa en la investigación titulada “Formas de presentación de la persona en la red social Facebook”, realizado en Colombia.³ Este proyecto

¹ Nos referimos aquí al debate de la posmodernidad entre el sentido proveniente de un modelo racional y logocéntrico de la escritura vs. aquel originado en la emoción y los afectos que suscita la imagen.

² Hacemos referencia aquí a las relaciones que una época establece entre lo que se ve y lo que se mira. El régimen de visibilidad dominante predispone a creer lo que en su interior se ve. En los estudios visuales se encuentran diversas posturas epistemológicas; no obstante, se comparte el presupuesto de que imagen, verdad y poder se combinan en la producción del mundo que vivimos, configurando un tipo de cultura visual dominante.

³ El estudio “Formas de presentación de la persona en la red social Facebook” (2011-2013) fue un proyecto formulado desde la Universidad del Valle y contó con la cooperación interinstitucional de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad ICESI. En este equipo participaron como investigadores: Rocío Gómez, Diana Giraldo, Julián González, Viviam Unás, Armando Henao y Rocío Rueda Ortiz. Como monitores y colaboradores: Ana Paola Angulo, Natalia Cárdenas, Maryoli Ceballos, Mónica López, Juan Carlos Mora, Laura Parra, Jhony Velasco y Jonn Velasco.

se propuso entender cómo una red social digital como Facebook se convierte en un espacio de experiencia y práctica social de presentación de sí, en especial desde la imagen de perfil. En este sentido, consideramos que Facebook es simultáneamente producto de la transformación de las prácticas del representar/fotografiar y de sus tecnologías, como parte de un proceso más amplio de transformación de la subjetividad y de las prácticas sociales.

Conceptualmente hemos acudido a una mirada histórica de la fotografía como práctica cultural y de presentación de sí desde el interaccionismo simbólico de Goffman. De tales presupuestos hablaremos en la primera parte de este artículo. Nuestro estudio realizó el inventario y la clasificación de 7 200 imágenes de perfiles de Facebook, con base en un modelo de análisis.

Posteriormente realizamos una etnografía virtual de las páginas de Facebook de 12 personas durante seis meses consecutivos, así como entrevistas en profundidad (presenciales y por videoconferencia). Dicha etnografía nos permitió aproximarnos a una comprensión tanto de las relaciones entre las dinámicas de presentación de la persona *online-offline*, como de la ecología de piezas —verbales, gráficas, audiovisuales— (Gómez, 2012) que las personas ponen en marcha en el conjunto de su página de Facebook, en lo que denominamos una obra mundana.⁴ Sobre este inventario de imágenes, así como de algunos de los hallazgos más etnográficos hablaremos en la segunda parte de este texto. En la tercera, abordaremos lo que hemos denominado: de la presentación a la programación de sí, para resaltar el giro hacia una “lógica social” de una conectividad automatizada que las plataformas de las redes sociales digitales y en particular Facebook provee en las formas de socialización actuales apoyándonos en el trabajo de Van Dijck y Poell, así como en el de Berry. En la cuarta parte se destacan algunas conclusiones.

Los álbumes de fotos y Facebook: memoria, identidad y comunicación

GK acostumbraba a organizar sus álbumes familiares en la casa seleccionando las fotos y el tipo de festividad (cumpleaños,

⁴ La autora hace aquí referencia, por una parte, al carácter ecosistémico que tienen las actuales tecnologías digitales (trasmiten e intercambian datos, son interdependientes y convergentes), y por otra a las obras que realizan los usuarios en la vida cotidiana. Son mundanas, porque no pretenden ni se clasifican como obras de arte, responden más a la artesanía y la experiencia diaria de apropiación de las tecnologías.

paseos, visita familiares de USA...) —tarea que ahora hace su mamá—. Esta actividad organizativa permeó sus álbumes de Facebook, por lo que los ha ido creando acorde a momentos importantes para él y aunque actualmente hay personas con las que no tiene ningún contacto porque se ha distanciado de ellos, todavía conserva dentro de sus imágenes su recuerdo porque han sido significativos en su vida

(Informe Etnográfico, GK, 02-2013)

Cuando miramos nuestros álbumes familiares, a pesar de haberlos visto muchas veces y del formato similar o estándar en la composición fotográfica, sentimos curiosidad y emoción, vuelven a nosotros anécdotas, recuerdos de infancia y juventud que nos erizan la piel, nos hacen sonreír y a veces nos humedecen los ojos. Parece que destella el aura de la que habla Walter Benjamin, de los que ya no están, de lo que ya no somos, y la nostalgia parece acompañarnos. Si los miramos en compañía de amigos, esta experiencia singular se convierte en una experiencia intersubjetiva, conversacional, narrativa. Entonces la imagen estática, llena de sentido para un yo emocionado, afectado, se transforma en el detonante de la memoria y de muchas historias.

Estos relatos, estas historias, capturan nuestra atención, más que las fotografías en sí mismas. La fotografía de papel, guardada en cajitas, enmarcada o pegada en un álbum, cumple principalmente una función de memoria y recuerdo, de evocación de lo vivido, es un apoyo de la función narrativa de la memoria. Así, alrededor de la fotografía se generó toda una práctica social, donde aquella cumplió una labor de soporte de la memoria, de comunicación y para compartir la experiencia. No obstante, en los últimos tiempos y con las actuales tecnologías digitales se observa un giro en dicha práctica más hacia la formación y afirmación de la identidad personal y el mantenimiento de lazos personales (Van Dijck, 2008).

Veamos un poco más los cambios. Dificilmente hacemos álbumes como antes, de papel y cartón. Ahora tenemos cientos y miles de fotografías repartidas entre cámaras digitales, celulares, BlackBerry, memorias USB, iPod, computadores personales. Ya no se marcan las fotos con papelitos escritos a máquina, una frase alusiva y el año, ahora la misma plataforma organiza cronológicamente nuestras fotos, y el dueño de estas, u otra persona de la red, puede etiquetarlas, comentarlas, transformarlas. Mostrar e intercambiar fotos es ahora un acto cotidiano, que se ha naturalizado. Ya no se trata de la fotografía hecha en un estudio, por un experto, en eventos familiares especiales; hoy se trata de una experiencia doméstica. No usamos las cámaras cuyo rollo había que mandar a revelar y esperar con ansiedad para “ver cómo quedamos” en eventos “memorables”. Tomar fotografías está ahora al alcance de muchos, se puede hacer en

cualquier momento y lugar. Podemos ver con anticipación la imagen, le podemos adicionar efectos antes y después, podemos repetirla hasta quedar satisfechos con el resultado; ya no nos preocupamos por los costos que en el contexto digital son nulos. Más aún, las fotografías, que pertenecían a una esfera privada, del entorno familiar y de los eventos especiales familiares, se han trasladado del mundo adulto al juvenil e infantil, a un espacio público digital, como el que ofrecen plataformas para compartir imágenes como Picasa, Flickr, blogs y las redes sociales digitales. En consecuencia, experimentamos una transformación tanto de las prácticas de representar/fotografiar, de sus tecnologías, como de las prácticas sociales involucradas.

Los trabajos de Sontag (2005) ya nos advertían de la manera como las fotografías se han convertido en “una gramática y una ética de la visión”, de ahí que estas como objetos y como práctica social juegan un rol importante en la construcción del presente y del futuro. Roland Barthes (1989) también sugería la imposibilidad de separar el referente de la imagen y la “muerte del autor”, por las múltiples posibles interpretaciones. Así el autor nace simultáneamente con su obra; no se trata de un ser que la preceda o la trascienda. Se trata de una operación de representación, de recuerdo, pero sobre todo una operación performativa pues, como señala Van Dijck (2008:58-59): “la función de la fotografía como memoria, es aún vibrante aun cuando su manifestación esté cambiando en la era digital [...] la función de memoria reaparece ahora en la naturaleza interconectada de las fotografías, en tanto son enviadas a través de redes y terminan en algún lugar virtual”.

El entorno que ofrecen las redes sociales como Facebook aprovecha esta condición de las sociedades modernas y la acelera. En estas redes siempre se está en “escena”, como diría Goffman (1959), se está performando una subjetividad. Inmediatez, fugacidad, interactividad, *performance*, visibilidad, que parecen ser condiciones de las subjetividades contemporáneas y de sus tecnologías. Pero, al mismo tiempo, consideramos que las imágenes, ahora como antes, nos hablan de la complejidad de la comunicación humana, pues en medio de la novedad tecnológica, la curiosidad, la nostalgia y la emoción de ver fotos del “pasado” parecen continuar en nuestra experiencia humana —aunque el pasado no sea lejano como el de los álbumes familiares, sino un pasado reciente de la última actualización de un perfil de Facebook—.

Esta imagen se distribuye rápidamente en la red, de manera consciente e intencional por su autor, pero también por una lógica social automatizada, que se encarga de diseminar la información por medio de protocolos de contactos y redes del ecosistema mediático (Van Dijck y Poell, 2013). También las conversaciones alrededor de las fotografías permanecen, pero ahora se trata de una conversación con “huella”, que queda almacenada en estos espacios virtuales. Mientras en la época de

la fotografía analógica, la imagen era un recuerdo “para la vida”; como plantea Van Dijck (2008), en la cultura digital se trata de recuerdos “en vivo”, y esto transforma la manera bajo la cual vamos construyendo nuestra subjetividad. Finalmente, la visibilidad por medio de las fotografías tiene un efecto de espectacularización del yo (Sibila, 2008), pero también está vinculada a un temor a la invisibilidad y la consiguiente exclusión del mundo actual, pues estar en conexión implica ser visible (Winocur, 2012), no perderse de nada.

La presentación de sí: de la interacción cara a cara a la interfaz digital⁵

Soy plenamente consciente de que la información que comparto por estas redes es vulnerable, o al menos te hace vulnerable. Pero pienso que “conectar” no es la única funcionalidad de estas redes. ¿Qué pasaría si no existiera esta red? Me pregunto si mi grupo de amigos sabría lo que pienso acerca de muchas cosas. O tal vez no sabrían de qué hablarme cuando estemos en contacto.[...] Esto no es malo, pero al mismo tiempo, haría de la socialización un proceso más lento”

(Informe Etnográfico, MP, 05-2013).

Partimos de reconocer, como señala Schraube (1998), que no es posible hablar de lo social sin hablar de la mediación tecnológica de la existencia individual y colectiva, como una posibilidad de acción. De hecho, nuestra relación con las tecnologías ha creado siempre complejas y poderosas formas de vida, nuevas constelaciones de realidad y estructuras sociopolíticas, que no solo expanden y enriquecen la subjetividad humana y su agencia, sino que también la uniforman, le incorporan restricciones, dominación. Esto es, se trata de una acción material contradictoria (Schraube, 1998), ambigua y farmacológica (Rueda, 2012c),⁶ pues no olvidemos que se trata de una

⁵ Retomo elementos de nuestro texto: R. Rueda y D. Giraldo (2014), “Profile image: ways of self (re) presentation on the Facebook social network”, en B. Saegret (ed.) (en prensa), *Youth 2.0: Connecting, Sharing and Empowering*, University of Antwerpen, Bélgica, Springer. Agradezco a mi colega Diana Giraldo por sus aportes, y en especial por introducirme en la obra de Cardon y Van Dijk, que sin duda han enriquecido y ampliado mi actual comprensión sobre las redes sociales digitales.

⁶ Se refiere aquí a que el fármaco puede ser remedio o veneno. Esta metáfora es usada por Platón en el Fedro a propósito de la escritura, y es retomada por Stiegler para observar ese doble carácter contradictorio, positivo y negativo, de las actuales tecnologías.

tecnicidad impulsada por una nueva hiperindustrialización y una biopolítica que captura cada expresión subjetiva, cada creación social, para convertirla en utilidad del mercado.

Nuestra hipótesis propone que es posible observar en las redes sociales digitales la permanencia y emergencia de formas de auto(re)presentación, pues estas son el nuevo soporte material, técnico y social de las formas actuales de expresión y co-construcción identitaria. Para ello consideramos de gran utilidad el análisis microsociológico de Goffman (1959), pues si bien se centró en los encuentros cara a cara, su marco conceptual es lo suficientemente abstracto y potente como para ser aplicado en el contexto digital, que no lo pensamos aislado de aquel. Es decir, consideramos que es posible arriesgarnos a pensar en estos escenarios como espacios teatrales de la vida pública en la cotidianidad, por tres razones principales: por su carácter comunicativo y performativo, como sucede en el cara a cara; por el hecho de que en Facebook las personas tienden a presentar información “real” de sus vidas a diferencia de otros espacios donde se crea una identidad paralela, como en los entornos de videojuegos en línea, MOD, *Second Life*; y porque la investigación cada vez nos muestra la necesidad de atravesar la separación *on/off line*. Hay, por el contrario, un ir y venir permanentes, un flujo entre lo “real y lo virtual” que también toca a las identidades; por lo tanto no consideramos aquí un debate entre identidad virtual versus identidad social. No obstante, somos conscientes de que se requiere un análisis en mayor profundidad de los alcances de la obra de Goffman, así como de la naturaleza de las redes sociales digitales, y ver los límites de aquella para comprender este fenómeno, asunto del que no alcanzamos a dar cuenta en este artículo.

Nuestro reto fue observar cómo esta conceptualización nos permite comprender la actual transformación sociotécnica. Por eso, no intentamos extrapolar cada uno de los conceptos propuestos por Goffman. Nos interesó retomar su punto de partida: la gente no interactúa directamente sino que lo hace por medio de símbolos que contienen información social relevante. La presentación de sí emerge de la interacción con otros y el rol que se ocupa está siempre situado socialmente. Asimismo, nos interesó explorar la metáfora de la dramaturgia entendida como una estrategia de *gestión de recursos* para generar impresiones en los otros.

Ahora bien, se trata de un entorno social que, como desarrollaremos más adelante, tiene una dimensión programada, automatizada por las plataformas de redes sociales digitales. Por lo tanto, la estrategia de gestión de recursos no depende solo de la persona que se pone en escena, sino que se halla catalizada por un sistema automatizado. Así, la identidad es una coproducción donde se cruzan las estrategias de la plataforma y las tácticas de los usuarios. Esto no es posible pensarlo desde

las formas de teatralidad y performatividad propuestas por Goffman y por lo cual acudimos a la obra de Van Dijck y Cardon.

Dos aspectos de la presentación de sí en la vida cotidiana nos parecen pertinentes para el análisis de la construcción de la autoimagen en las redes sociales digitales: en primer lugar, el papel activo de quien desea presentarse ante un público determinado, a través de la “gestión de impresiones” que se desarrolla de un modo narrativo verbal y visual; en segundo lugar, el manejo del equipamiento simbólico-expresivo de acuerdo con el escenario concreto de interacción, el cual está cargado de posibilidades y restricciones tanto materiales como sociales y donde la auto-expresión puede traducirse también en auto-promoción de sí (Van Dijck, 2013). Como plantea Serrano-Puche (2013:357), la foto de perfil vale por la persona “ya que esta escoge en función de cómo quiere ser percibida por los demás usuarios: realizando la faceta de sociabilidad, el buen humor, el atractivo físico o las capacidades deportivas”. Así, detrás de la decisión de *postear* una imagen de perfil en una red social digital, habría que considerar por lo menos dos tipos de procedimientos: uno que está configurado por las “affordances” (posibilidades y restricciones) de la plataforma tecnológica (y su lógica social) y, otro, las posibilidades y restricciones sociales.

Siguiendo a Goffman (1959), la presentación de sí en la vida cotidiana requiere un trabajo constante de creación y de negociación. Las personas deben seleccionar y emplear cuidadosamente su fachada, en otras palabras, gestionar tanto el decorado, como la apariencia y los modales, de manera que su actuación resulte verosímil. En este sentido, la presentación de sí, más que un estado, es un proceso dinámico que implica la producción de una obra, una escenificación y se trata de un acto que no es siempre consciente y voluntario. En cualquier caso, el actor-autor invierte trabajo, tiempo y esmero. Este trabajo de presentación de sí encuentra en las redes sociales digitales un ambiente propicio para esta gestión de impresiones, no obstante su audiencia se amplía y el control sobre tales impresiones se reduce y complica.

La novedad de las redes sociales digitales es que explotan el aspecto relacional de la red mediante su invitación a conectarnos, a comunicarnos y también estimulan la creación por parte de los usuarios (se trata de una audiencia que produce contenidos o *prosumers*). Los internautas son convocados a tomar parte de un amplio, pero sobre todo variado repertorio de sitios web y aplicaciones multimedia que exigen la construcción de un perfil de usuario y donde, a diferencia de la interacción cara a cara, otros sujetos pueden aportar (subir, *postear*, compartir) información a dicha presentación de sí. Esta participación en dichas redes sociales tiene además un alto componente autobiográfico pues, como señala Cardon (2008), la identidad de las personas se encuentra cada vez más depositada y distribuida en sus obras y en los productos de

esas actividades que se exhiben a los otros; se trata de producciones personales que difícilmente pueden ser separadas de su creador, en tanto que son testimonio de una singularidad biográfica; pero, al mismo tiempo, este ya no tiene control sobre aquella. Más aún, como sugiere Serrano-Puche (2013), cada vez que se actualiza el “estado” con comentarios, frases célebres, imágenes, videoclips, anuncios de marca, noticias, enlaces, etc., se está ofreciendo una representación de gustos y aficiones, que combina contenidos propios con aquellos que provienen de la industria y la cultura popular.

Consideramos entonces que la construcción del yo en las redes sociales digitales tiene una complejidad nueva que no conocíamos de las interacciones cara a cara o de las redes sociales de primer orden, pues la producción hecha por los usuarios requiere tanto un dominio técnico de la plataforma y cierta comprensión de su “lógica de conectividad”, como una permanente e intensa actividad de intercambio social con los otros miembros de la red, la cual va generando una experiencia individual y colectiva, así como huellas sobre la red. Cardon (2008) sugiere que la construcción de la identidad es una coproducción donde se cruzan las estrategias de la plataforma y las tácticas de los usuarios. Es decir, en estas redes sociales digitales se articula de manera muy estrecha la arquitectura y programación de las plataformas, con los cálculos y tácticas que el usuario ha de considerar para lograr una mejor impresión de sí mismo.

Volviendo a Goffman, si en las interacciones cara a cara las personas se presentan a sí mismas siguiendo la lógica de una pieza teatral, en Facebook creemos que los usuarios fabrican su vida personal como una especie de obra de arte (una obra mundana), en particular en cuanto se refiere a su imagen de perfil, pero para ello además de negociar la cultura entre iguales, como se hace en el cara a cara, deben negociar sus intenciones y acciones con la “lógica social” que ofrece la plataforma digital. Ahora bien, resulta difícil hacer una identificación *a priori* de las intrincadas relaciones e intenciones que ponen en juego las personas a la hora de decidirse por cierta imagen, pero sí es posible reconocer y clasificar los “procesos formales” involucrados en la génesis de dicha imagen. Veamos a continuación cómo hemos abordado el estudio de la imagen de perfil en Facebook y nuestros hallazgos.

La investigación sobre la imagen de perfil en Facebook

En la primera fase del estudio, en el 2012, nos interesó realizar un rastreo e inventario de imágenes de perfil de Facebook en 24 ciudades del mundo, lo cual nos permitiría tener un primer panorama sobre los tipos y patrones de la presentación de sí en esta plataforma. Este trabajo nos obligó a afinar un modelo de clasificación de imáge-

nes: representante, tratamiento, encuadramiento (RTE), elaborado previamente por Gómez y González (2009, 2011). A continuación mostramos sucintamente dicho modelo para luego entrar a exponer los hallazgos.

El modelo RTE está inspirado en algunas de las categorías operativas y conceptuales de los Sistemas Dinámicos No-Lineales (atractores, auto-organización, transiciones de fase, espacio de estados del sistema, trayectorias) (cf. González y Gómez, 2011), y está conformado por tres tipos de criterios: el representante, el tratamiento y el encuadramiento de la imagen (RTE). Estos criterios a su vez contienen duplas. El tipo de representante (R) se refiere a que aquello que se usa como imagen de perfil puede considerar una figura humana o un objeto (no humano) y, puede, además, acentuar o no su dimensión biográfica (o mostrar huellas de la vida de la persona dueña del perfil). De esta caracterización se definen cuatro tipos de representante: humano con bio-grafos, no humano con bio-grafos, humano sin bio-grafos, no humano sin bio-grafos.⁷ A continuación la síntesis de los tipos de representante (R) con ejemplos:⁸

GRÁFICA I. Tipos de (R)

	<i>Humano</i>	<i>Objeto (no humano)</i>
Con bio-grafos	Humano con bio-grafos 	Objeto con bio-grafos 

⁷ Somos conscientes de que los límites de estas nociones son bastante escurridizos, y entre los dos polos hay una escala de grises; así, por ejemplo, en las fotos “espontáneas y naturales” podemos encontrar elementos de “puesta en escena”, de pose. De hecho, el trabajo más intenso de clasificación de imágenes se produjo en las discusiones internas del grupo de investigación, donde realizamos ejercicios de triangulación, que nos llevaron muchas veces a segundas y terceras rondas de debate para decidir dónde ubicar una imagen determinada. Por ello, para efectos de la clasificación optamos por imponernos estas demarcaciones, para facilitar el trabajo.

⁸ Es evidente que todas las imágenes que se suben tienen un contenido simbólico para el autor/ propietario del perfil y hacen parte de su vida (bios). Sin embargo, para efectos del modelo de clasificación que se diseñó tuvimos que optar por asumir que denominaríamos bio-grafos a aquellas imágenes que mostraran a la persona en su contexto cotidiano, y sin-biografos, a las que no mostrarán ni a la persona ni su contexto. Pero es claro que, en cualquier caso, las imágenes significan “algo” para quien las sube a su perfil.

Sin bio-grafos

Humano sin bio-grafos

Objeto sin bio-grafos



El tipo tratamiento (τ) se refiere al efecto que se intenta procurar a través de la imagen por medio de su manipulación y transformación o no. Este criterio se mueve entre dos opuestos: natural/artificial. La imagen puede ser a su vez no-intervenida no-escenificada, con lo cual se pretende duplicar el mundo *offline* adhiriendo a las convenciones sociales para representar “lo no intervenido o no manipulado”, esto es, lo “espontáneo”. Por otro lado, la imagen puede ser no-intervenida y escenificada, esto es, hay una puesta en escena sobre el mundo, que sirve de referente pero no hay intervención digital posterior. También puede ser intervenida y escenificada, es decir, aquella imagen que no solo abandona las convenciones sociales de la representación natural, sino que desdibuja y manipula de manera intensa las huellas del referente original, hasta hacerlo casi desaparecer. A continuación la síntesis del tipo (τ) con ejemplos:⁹

GRÁFICA 2. Tipos de (τ)*Imagen no intervenida**Imagen intervenida*

No escenificada No intervenida

Intervenida, no escenificada



⁹ Del mismo modo que con otras clasificaciones, esta dualidad escenificado/no escenificado es bastante ambigua y complicada y fue objeto de muchas discusiones. Por una parte, siguiendo a Goffman y su teoría de la teatralidad en la vida cotidiana, diríamos que cada imagen de la presentación de sí en Facebook forma parte de un ritual de escenificación y comparte una cultura de “pares” y unos valores sociales que se reconfiguran, exageran, resemantizan. No obstante, quisimos resaltar la diferencia entre las imágenes que parecían “más naturales”, con “menos pose”, y aquellas donde había un trabajo mayor y explícito de escenificación (y tratamiento digital).

	<i>Imagen no intervenida</i>	<i>Imagen intervenida</i>
Escenificada	No intervenida, escenificada	Intervenida, escenificada
		

El encuadramiento (E) se refiere a la fracción del mundo social que se toma en la imagen de perfil, nombra la dupla todo-parte. Si bien toda representación es un recorte o una fracción de la realidad, las representaciones pueden aspirar intencionalmente a crear una idea de totalidad o abandonar tal tentativa. En este eje son posibles cuatro tipos de encuadramiento: unidad con contexto amplio, unidad con contexto restringido, fracción con contexto amplio y fracción con contexto restringido. A continuación la síntesis de los tipos de (E) con ejemplos:

GRÁFICA 4. Tipos de (E)

	<i>Unidad-contexto</i>	<i>Fracción-contexto</i>
Con contexto	Unidad con contexto amplio	Fracción con contexto amplio
		
Sin contexto (o contexto limitado)	Unidad con contexto limitado	Fracción con contexto limitado
		

Finalmente, el modelo RTE permite construir 64 configuraciones posibles derivadas de las combinatorias de los tres criterios y sus respectivos cuatro valores, como se observa en el siguiente cuadro síntesis:

GRÁFICA 4. Configuraciones posibles derivadas de los tres criterios

RIT1FI	RIT3FI	R2TIFI	R2T3FI	R3TIFI	R3T3FI	R4TIFI	R4T3FI
RIT1F2	RIT3F2	R2TIF2	R2T3F2	R3TIF2	R3T3F2	R4TIF2	R4T3F2
RIT1F3	RIT3F3	R2TIF3	R2T3F3	R3TIF3	R3T3F3	R4TIF3	R4T3F3
RIT1F4	RIT3F4	R2TIF4	R2T3F4	R3TIF4	R3T3F4	R4TIF4	R4T3F4
RIT2FI	RIT4FI	R2T2FI	R2T4FI	R3T2FI	R3T4FI	R4T2FI	R4T4FI
RIT2F2	RIT4F2	R2T2F2	R2T4F2	R3T2F2	R3T4F2	R4T2F2	R4T4F2
RIT2F3	RIT4F3	R2T2F3	R2T4F3	R3T2F3	R3T4F3	R4T2F3	R4T4F3
RIT2F4	RIT4F4	R2T2F4	R2T4F4	R3T2F4	R3T4F4	R4T2F4	R4T4F4

El modelo RTE y 7 200 imágenes en 24 ciudades del mundo

El inventario y la clasificación de las 7 200 imágenes de perfiles de Facebook repartidas en 24 ciudades del mundo siguió entonces el modelo de clasificación de imágenes RTE (representante, tratamiento, encuadramiento) antes descrito.¹⁰ La información se expone a continuación de manera global pues el interés es presentar las principales tendencias; por lo tanto, no se ofrece un análisis intercultural comparativo entre las ciudades. Esto sería objeto de otro artículo.

¹⁰ Las ciudades elegidas fueron: Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Ciudad de México, La Habana, São Paulo, Chicago Montreal, Nueva York, Toronto, Berlín, Londres, Madrid, París, Roma, Pekín, Bombay, Islamabad, Tel Aviv, Pionyang, Tokio, Johannesburgo, Nairobi y Sídney.

El hallazgo más llamativo fue encontrar lo que hemos denominado el canon de la imagen de Facebook en el estudio, esto es, la imagen de perfil “típica” del tipo (RITIEI): humano con bio-grafos, no intervenida-no escenificada y unidad-con contexto amplio en todas las ciudades elegidas, tanto en aquellas con una infraestructura tecnológica extendida y con alta conexión a internet, como Berlín, Londres o Buenos Aires, como en aquellas con menor infraestructura y acceso como La Habana, Nairobi o Islamabad.

De un total de 7 200 páginas revisadas, 74 % (5 337 imágenes) corresponde a este tipo. Hay catálogos como los de São Paulo (con 287 imágenes) y Tel Aviv (286 imágenes), en los que casi la totalidad está concentrada en el tipo 1. Así, 83 % de las imágenes del catálogo son fotografías de lo que denominamos “al natural y espontáneas” (no hay retoques, montajes, etc.). Adicionalmente, 97.44 % son de cuerpos completos. Tampoco se intervienen o escenifican de modo especial. Solo 10 % acude a objetos, animales, cosas, paisajes y entidades no humanas. Casi la mitad de las imágenes estudiadas (54 %) corresponde a capturas y registros digitales de cuerpos y rostros que revelan además porciones importantes del entorno de vida cotidiana de los sujetos (esto es, con huellas bio-gráficas).

Respecto de las imágenes tipo 2 (humano sin bio-grafo), encontramos 876, esto es, únicamente 12 % del total de 7 200 páginas analizadas. En general se aprecia el recurso a una iconografía mediática (personajes del mundo de la televisión, el cine, el periodismo escrito y audiovisual, los deportes, la música y los videojuegos) e iconos religiosos (Buda, Cristo). Se destacan principalmente Bombay por el uso de imágenes relacionadas con el mundo artístico y cinematográfico, y Tokio por la presencia de imágenes relacionadas con el mundo del manga. En el catálogo de Islamabad y el de Sidney se encontró un número significativamente alto de imágenes de humano sin bio-grafos.

Las imágenes del tipo 3, es decir, no humano con bio-grafos, tienen poca presencia dentro de los catálogos analizados: 132 imágenes; es decir, 1.8 % del total. El catálogo con mayor número de imágenes tipo 3 es el de Madrid, con 19. En algunos otros como los de Islamabad, Johannesburgo y Tel Aviv no encontramos ninguna de estas.

Respecto del último tipo, imágenes 4, no humano sin bio-grafos, su presencia es un poco más significativa que la del tipo anterior: 561 imágenes; esto es, casi 8 % del total de páginas de Facebook analizadas. La presencia de imágenes no humanas y sin bio-grafos es relativamente importante en los catálogos de Madrid (61 imágenes, o sea, 20 % del total de su catálogo), Islamabad (51: 17 % de su catálogo) y Nairobi (45: 15 % de su catálogo).

Otro de los hallazgos relevantes es que 11% de imágenes que corresponden a cuerpos y rostros provienen de los medios y las industrias culturales, en contextos restringidos y sin marcas evidentes de intervención ni de escenificación. Esto es, una imagen del “personaje” (cantante, actor, deportista, imagen religiosa) reemplaza la presentación de sí de la persona propietaria de la página de Facebook sin dejar resquicios de su mundo cotidiano. Este sería un caso extremo de uso de la “fachada” en términos goffmanianos. El catálogo de Bombay es un ejemplo interesante de este tipo de imágenes (133 fotografías) del tipo 212: humano sin bio-grafos, no intervenida/no escenificada, unidad con contexto restringido. En el catálogo de Tokyo fue difícil distinguir imágenes del mundo *offline* de las que provienen del mundo digital. Uno de estos casos fueron los lentes de contacto “tipo anime”, los cuales producen un efecto de agrandamiento de los ojos.

En suma, encontramos un ambiente de presentación y exposición de sí, donde imágenes de las personas autoras del perfil predominan (sobre imágenes de animales u objetos) y al mismo tiempo ofrecen información biográfica de su vida cotidiana; es decir, hay una tendencia a la presentación de sí “al natural” ante otros. Pero también, siguiendo a Goffman, se prueban diversas máscaras que provienen del mundo de la industria y la cultura popular.¹¹ No obstante, hay también una tendencia menor, especialmente entre las personas más jóvenes, a hacer una mayor escenificación e intervención sobre la imagen. A ello dedicaremos el siguiente apartado.

Tratamiento y escenificación: capturar el momento, posar y *postear*



Como se dijo antes, siguiendo el trabajo de Goffman, toda presentación de sí tiene un componente de “puesta en escena”. No obstante, en nuestro estudio quisimos observar esa escenificación consciente y que exige un trabajo adicional (humano y técnico), a través de acciones de pre y producción de la imagen en Facebook. Encontramos que construir la imagen de sí, se ha

¹¹ Aquí sería interesante hacer una revisión más profunda que retome las categorías que desarrolla Goffman en su texto *Gender Advertisements* (1979), donde analiza cómo la publicidad tiende a la normalización, exageración y simplificación extrema. En particular, propone observar varios patrones de representación a través de los cuales se muestra el género, como: “tamaño relativo”, “tacto femenino”, “ordenamiento de funciones”, “la familia”, “ritualización de la subordinación” y “retirada permitida”.

convertido en una práctica de captura y representación del instante, debido, entre otras razones, a la expansión y multiplicación de oportunidades de captura digital de todo tipo de escenas, eventos y acontecimientos de la vida cotidiana, desde diferentes dispositivos tecnológicos, especialmente los celulares. Esto parece llevar a una suerte de fusión del acontecimiento con su registro fotográfico: la experiencia del mundo se vuelve una “ocasión para estar posando”; estar en un lugar es estar tomando imágenes. Quizás a ello se deba la gran cantidad de fotos que denominamos “típica” del tipo (RITIEI), “espontáneas y naturales”, pues es tal la urgencia de generar “recuerdos en vivo y en directo” que no hay tiempo de editarlos.¹²

No obstante, tal espontaneidad es relativa, pues de hecho, y en medio de la diversidad de ciudades revisadas, existe una tendencia similar en cuanto al tipo de mirada, de sonrisa y de gestualidad corporal. Es probable que cierta “forma de mirar y ser mirado” homogénea en Facebook se deba a ese régimen visual dominante de los medios masivos y la publicidad, que forma parte de los tipos de percepción global que comparten hoy muchos jóvenes en el mundo. Como plantea Goffman (1979), en su texto *Gender Advertisements*, las expresiones usadas por los publicistas son recibidas y transmitidas como si fueran algo natural; de esta manera, la publicidad ritualiza lo que ya está ritualizado, es decir, toman las manifestaciones de género (y podemos adicionar: de clase, de raza, de región) que compartimos socialmente y las reconfiguran, exagerándolas. Esto lo podemos extrapolar a aquellas personas jóvenes en Facebook cuyas autopresentaciones buscan poses llamativas, y para ello toman como referente la publicidad y las industrias culturales, y reproducen y alteran también algunos estereotipos.

Efectos visuales y estética retro

En la intervención de imágenes del tipo humano con bio-grafos —que requiere acciones de posproducción sobre la imagen digitalizada— es frecuente encontrar una importante tendencia a hacer todo tipo de “retosques” posteriores al momento de la captura de la imagen. Especialmente los más jóvenes exploran la forma de presentación de sí por medio de diversos dispositivos



¹² Esta práctica también genera imágenes desechables, “imágenes-kleenex: de usar y tirar”, como las llama Fontcuberta (2010).

y acuden al uso de *software* para editar la imagen, como Photoshop u otros similares. También encontramos una tendencia concentrada en imágenes en blanco y negro que, moviéndose dentro de la escala de grises, producen texturas interesantes para nuestra mirada cada vez más saturada de colores. Esta tendencia (presente en todos los catálogos estudiados) puede ser un pequeño indicio de la emergencia de prácticas y estéticas del tipo “retro” que, en medio del régimen visual dominante y dadas las condiciones tecnológicas actuales de captura y registro de imágenes, podrían aparecer como obsoletas. Quizás la vuelta a lo viejo, lo gastado, sea una forma de producir “novedad” en el entorno comunicativo contemporáneo, asunto que por cierto la publicidad también aprovecha y tiende a normalizar y ritualizar. No obstante, como lo mencionamos antes, del total de imágenes analizadas solo 13.73 % corresponde a rostros o cuerpos humanos que además de ser explícita y claramente escenificados también son intervenidos.

Esta ausencia de altos niveles de exploración gráfica y técnica incluso en ciudades con alta penetración tecnológica, como Buenos Aires, París, Nueva York o Londres nos hace pensar, por un lado, que la poetización escénica y por lo tanto la actitud artística en estas nuevas formas de presentación de sí, en muchos casos, no ocurre en la obra-foto de perfil (como objeto de experimentación artística), ni en la fuente (el momento, las personas, la escena precisa), sino que se produce en el encuentro de los dos, esto es, en ese proceso de exploración incansable del yo en el mundo cotidiano y en su captura a través de tecnologías de la imagen, instituyéndose mutuamente. Pero por otro lado, hay que considerar las *affordances* (entendidas como posibilidades y limitaciones) de la plataforma: Facebook no “facilita” la producción de contenido visual. Su sistema promueve la actualización permanente de la página, pero no ofrece directamente herramientas para la edición digital de dicho contenido, así que los usuarios interesados en ese trabajo de posproducción tienen que hacerlo por medio de otros dispositivos y luego subirlo a la página respectiva.

Otro de los hallazgos es que en muchos casos hay más tareas de exploración y experimentación de la presentación de sí en los álbumes de los usuarios, que en los archivos de la imagen de perfil, pues esta de alguna manera es decisiva en la identificación de un sujeto en la red social de Facebook; por lo tanto, al elegir una imagen, los usuarios deben sopesar, al mismo tiempo, sus necesidades de presentación y reconocimiento en dicha red (las *affordances* sociales), y las tentativas de experimentación expresiva de su imagen y los posibles efectos comunicativos (las *affordances* de la plataforma). La experimentación con la imagen de sí puede disolver o amenazar la identificación o el reconocimiento de la persona. Así, muchos usuarios crean álbumes temáticos donde se encuentran imágenes de diverso tipo, desde

aquellas donde hay un claro tratamiento y experimentación visual, hasta otras que documentan y registran temas de interés o hechos de la cotidianidad, entrelazados con notas (etiquetas, comentarios, títulos) que refuerzan los vínculos en la red social.

Sobre los mundos de la vida

Nuestra aproximación a los mundos de la vida de 12 personas¹³ nos permitió ver, en un segundo momento de nuestro estudio, que los sujetos no son simples ensamblajes del cambio tecnológico, pues existe todo un sustrato cultural que otorga unos valores y unas dimensiones de uso. Este es el caso de los mundos de la vida familiar y filial que aparecen con gran intensidad en las páginas de Facebook de los sujetos que participaron en nuestro estudio.¹⁴ La familia es, especialmente para los adultos, ese horizonte desde donde se dota de sentido la presentación de sí y desde el cual se produce una obra vincular en Facebook que permite mantener, reconstruir y cuidar los lazos familiares. De hecho, en las imágenes de perfil suelen aparecer fotos de los hijos, nietos o fotos de pareja y familia. Así, encontramos que para la población adulta lo más importante en el uso de Facebook no es la experimentación visual de la imagen de sí, sino el mantenimiento del vínculo familiar. Para los más jóvenes, si bien la familia no desaparece como ámbito de sentido, no tiene la misma presencia e intensidad en la presentación de sí que para los adultos. Este lugar lo ocupa el mundo de la amistad y el amor, que aparece como un universo de sentido central en la “habitancia” de Facebook. En términos del uso de la imagen en la presentación de

¹³ Esta información fue recogida, por una parte, a través del instrumento de seguimiento que se diseñó para el estudio y que fue aplicado en dos temporalidades: fin de semana y entre semana y, por otra, se complementó, a partir de los hallazgos provenientes del trabajo etnográfico realizado durante seis meses y la realización de entrevistas en profundidad (presenciales y vía videoconferencia). El grupo de sujetos (12 personas) estuvo compuesto por cinco mujeres y siete hombres, distribuidos así: ocho entre los 20 y los 30 años de edad (cuatro mujeres y cuatro hombres, el grupo más joven del estudio); dos hombres entre 30 y 50 años de edad (conforman el grupo de adultos) y uno de 70 (una mujer adulta mayor). La mayoría de personas del grupo (ocho) pertenecen a una generación joven “universitaria” de clase media de la ciudad de Cali, Colombia. Estos jóvenes son estudiantes de humanidades y ciencias sociales: historia, sociología, comunicación social, medios audiovisuales e interactivos, publicidad, recreación y educación popular. Finalmente, los dos adultos hombres están dedicados a sus trabajos profesionales (en la comunicación y el turismo) y la adulta mayor está pensionada.

¹⁴ Otros escenarios importantes fueron las agrupaciones y los colectivos juveniles a los que pertenecían algunos sujetos que participaron en el estudio, en temas de medio ambiente, género, mujer, arte, entre otros.

sí, mientras las generaciones mayores concentran su uso como conmemoración familiar, como una preservación de la memoria y captura de la realidad, los más jóvenes lo ven como opción para estar en contacto con su círculo filial y para construir su identidad. Sin embargo, estas formas de presentación de sí propias de la interacción cara a cara se modifican cuando se establece el puente *off-online*, pues tal presentación se hace extensiva a un público que actualiza, comenta, disemina y colabora en su construcción. De hecho, algunos jóvenes cooperan en las ediciones digitales de las imágenes de perfil de otros amigos. Asimismo, ellos han aprendido en su experiencia en Facebook a desarrollar tácticas para seleccionar su grupo de “amigos”, afinar restricciones en el acceso a sus páginas y “calcular” los efectos de subir un tipo de imagen u otra, pues los procesos de socialización se aligeran, anticipan, aceleran, pero también se complican. Hay menos de la euforia inicial de “exhibicionismo” en la plataforma y más el interés por cuidar el grupo de amigos seleccionado y a quien se le permite o no hacer cambios en la presentación de sí. En especial aquellas personas que viven una exploración de género, observan con mayor intensidad los efectos que tiene el vínculo *off-online* en estas redes sociales, por lo cual inventan tácticas de (in)visibilización respecto de sus vínculos amorosos y sus apuestas políticas sobre el género; usan “códigos secretos” que solo comprenden las personas afectivamente más cercanas (como usar un videoclip, una canción, un eslogan).

En suma, vemos que no se trata de un cambio abrupto, radical, en donde hay una identidad virtual y una real, sino que las formas de exploración y presentación de sí se producen sobre prácticas y valores sociales existentes, donde prejuicios y estereotipos siguen jugando un rol en la interacción diaria *on* y *off line*, son retomados, reproducidos y ritualizados (en el sentido que critica Goffman) por el régimen visual dominante que producen diversos dispositivos de la industria de medios y entretenimiento, y en particular las redes sociales digitales como Facebook. A continuación abordaremos con mayor detalle la agencia que poseen dichas plataformas en la configuración de formas de presentación de sí.

De la presentación a la programación yo

No somos ingenuos en creer que el actual cambio sociotécnico es tranquilo y feliz, pues las prácticas que realizan los sujetos en estas redes sociales digitales si bien tienen que ver con un mundo (inter)subjetivo, familiar y fraternal, también están vinculadas a un régimen de visualidad dominante, a unos valores de una sociedad de consumo y a una lógica de mercado que exige cada vez más estar “conectados”. No

consumir y no estar conectados produce sufrimiento y exclusiones de las formas de vida actuales. Condiciones subjetivas que el mercado sabe capturar y modular muy bien a través de una perversa lógica de lo útil y parte de la actual economía capitalista y de la “lógica social” de estas plataformas digitales. Si bien nuestro estudio no consideró un análisis de las formas de presentación de sí en relación con esta lógica social de las plataformas como Facebook, como uno de sus objetivos, por el camino nos fuimos encontrando con la importancia de llamar la atención sobre el tema, y siguiendo la metáfora de la dramaturgia de Goffman, donde la presentación de sí es una estrategia de gestión de recursos para generar impresiones en los otros, encontramos cierta homogenización en la revisión de las imágenes, donde prevalecen fotos con ciertas poses, gestos, sonrisas. En algunos casos señalamos que hay un trabajo de pre y posproducción de las imágenes, que interviene aún más la presentación de sí en Facebook. No obstante, la estrategia de gestión de recursos no depende solo de la persona que se pone en escena, sino que se halla catalizada por un sistema automatizado. Así, vemos que la identidad es una coproducción donde se cruzan las estrategias de la plataforma y las tácticas de los usuarios, asunto que no es posible pensar desde las formas de teatralidad y performatividad propuestas por Goffman. A continuación destacamos los elementos que nos parecen más relevantes y que nos llevan a considerar que además de una presentación hay una programación de sí.

La caracterización de esta lógica social de las plataformas digitales la haremos de la mano del trabajo de Van Dijck y Poell (2013) y Berry (2011), aunque este último lo denomina “enmediación computacional”. Esta lógica o “enmediación” se refiere a los procesos, principios y prácticas mediante los cuales estas plataformas procesan la información y la comunicación y cómo “canalizan” la interacción social de una manera que parece neutral y estandarizada, bajo algoritmos y *scripts* informáticos. Esto es, la interacción de la vida cotidiana pasa a ser tramitada por una enmediación computacional de la que apenas nos estamos percatando y que es casi invisible a nuestros ojos. Van Dijck y Poell (2013:5 y ss.) han identificado cuatro estrategias y mecanismos de dicha lógica que actúan de manera interdependiente: programabilidad, popularidad, conectividad y datificación. Facebook, como otras redes sociales digitales, es una plataforma tecnológica que afecta las formas de construir lo social, a partir de “clasificar”, “etiquetar”, “compartir”, “recomendar” y “relacionar amigos”, o “la gente que usted puede conocer”, a través de un *script* informático que “sugiere” relaciones sociales a partir de datos inferidos. La programabilidad se refiere tanto a la capacidad de estas plataformas de medios sociales para desencadenar y dirigir las contribuciones creativas o comunicativas de los usuarios como a la capacidad de estos de cambiar, por medio de la interacción con aquella, la influencia y el flujo

de la información y comunicación activada por la plataforma. Esta agencia de los usuarios es la que hace posible no solo contribuir a alimentarlas, sino también a crear resistencia a las estrategias de mercado y a las instrucciones codificadas o a los protocolos por defecto de estas plataformas. Sabemos que, por ejemplo, frente a la noticia sobre la venta de información de los usuarios por parte de Facebook, muchos organizaron protestas en la misma red, bloquearon protocolos, obligando a ajustar las políticas de privacidad. Facebook entonces tampoco es totalmente autónomo, tiene que complacer tanto a sus millones de usuarios como a sus anunciantes.

La popularidad es un mecanismo que proviene de los medios masivos y con un enorme poder para crear personalidades mediáticas. Este mecanismo se ha hecho más complejo en plataformas digitales como Facebook, pues al igual que la programabilidad, este mecanismo tiene componentes algorítmicos y socioeconómicos para impulsar la popularidad de personas, cosas, ideas, lo cual es medido principalmente en términos cuantitativos (cuántos amigos tienes, cuántas personas han leído tus *post*, en qué *ranking* te encuentras, etcétera). Así, por ejemplo, los algoritmos de “me gusta” de Facebook automáticamente seleccionan evaluaciones emotivas y positivas de ciertos temas, y se evade cuestionar o plantear argumentos complejos. El mecanismo de “me gusta”, al tiempo que genera una cierta experiencia social compartida, produce una “economía automática de lo que gusta”, que se integra al régimen visual que se extiende a los medios masivos, como la televisión y la radio. Se trata de un mecanismo de medición de la popularidad que en forma simultánea y, por los mismos medios, intenta influenciar y manipular tales *rankings*. De hecho, en nuestro estudio encontramos que algunos jóvenes usan la plataforma de Facebook también con objetivos comerciales y sociales. Desde vender obras, productos, ofrecer servicios, hasta promover causas por el medio ambiente, el género y la no violencia contra la mujer. Los índices de popularidad pueden ser muy útiles para dichos objetivos. Así se “exporta” este mecanismo de las plataformas digitales a otros ambientes sociales y comerciales, desafiando los órdenes sociales y las jerarquías discursivas.

La lógica de la conectividad si bien es una expresión del mundo tecnológico, se refiere a una posibilidad sociotécnica de las redes para relacionar los contenidos de las actividades del usuario y los anunciantes. En un ecosistema social conectivo, las plataformas digitales median las actividades de los usuarios y definen la forma que toman las conexiones, aun cuando aquellos tienen una influencia considerable sobre sus contribuciones y contenidos. Sin embargo, para Van Dijck y Poell (2013), la conectividad no tiene que ver solo con la conexión de individuos sino que enfatiza la conformación mutua de usuarios, plataformas, anunciantes y la “actuación” o *performance* del ambiente *online*. De esta manera aparece una nueva paradoja en

esta lógica social de las plataformas digitales, pues al lado de la programabilidad y la popularidad, la conectividad representa una estrategia que posibilita la conexión entre humanos, y al mismo tiempo la fuerza “artificialmente” a través de una conectividad automática. La conectividad, como lo hemos visto de la mano de movimientos y actores sociales, pero también de la mano de individuos comunes, puede favorecer procesos de participación política desde abajo; es usada para reconfigurar y establecer jerarquías entre intereses privados, públicos y corporativos.

Esta conectividad, así como los otros dos mecanismos: programabilidad y popularidad, está basada en la “dataficación”. Se trata de sistemas *online* de tratamiento de datos en “tiempo real” para calificar, sondear, evaluar e incluir las respuestas de los usuarios dentro de la arquitectura de las plataformas. De ahí que Facebook haga seguimiento del “tráfico social” en la plataforma en relación con indicadores de temas de moda, palabras claves, tendencias, sentimientos, puntos de vista y los ítems que son compartidos con mayor frecuencia y los que más han gustado. Esta condición de tratamiento en tiempo real (o el aparente tiempo real) se traslapa con aquella que conocemos de los medios masivos como transmisiones “en vivo”. El mejor ejemplo de esta condición la vemos en los debates políticos de candidatos presidenciales, para los cuales tanto la televisión como la mensajería instantánea están generando una esfera pública. De nuevo, estas interfaces en tiempo real dan poder a los usuarios en formas complejas pues, por una parte, favorecen la acción personal, la libertad de expresión y, por otra, tales plataformas orientan y explotan las actividades de los usuarios, según los intereses corporativos subyacentes.

En suma, esta nueva lógica social, con los mecanismos antes descritos en plataformas como Facebook, se alimenta de la actividad constante y permanente de millones de usuarios, instituciones, anunciantes, empresas; consume, en gran parte, nuestra atención psíquica y social y, a pesar de contar con un dispositivo escritural que virtualmente posibilita el diálogo, se sustenta en una lógica del corto o muy corto plazo, en la hiperabundancia de información y comunicaciones, y en una conciencia cuya fluidez reduce los tiempos de reflexión (Rueda, 2012c). Lo que leemos detrás de cierta uniformización de la cultura en las miles de imágenes analizadas de Facebook en diferentes ciudades del mundo es que debemos estar alertas a la apropiación y el monopolio de la información producida en dichas plataformas (imágenes, textos, sonidos, etc.), por cuenta de las industrias de medios que, junto a una lógica de mercado, configuran un tipo de memoria y régimen visual planetario: el que se ajusta a un solo modo de vida posible (y a valores que tienen que ver con el éxito, la rentabilidad, competitividad y el consumo).

La paradoja, sin embargo, es que también por medio de dichas plataformas se están cuestionando órdenes y jerarquías sociales, políticas y culturales, se están produciendo formas novedosas de invención social (Rueda, Fonseca y Ramírez, 2013). Estas se han convertido en la nueva estructura material de nuestra humanización, de exploración de las identidades y de movilización política, pero no son la fuente única ni directa de dicha transformación. En otras palabras, los procesos de subjetivación se producen en una tensión de la individualidad/colectividad en dos niveles: un otro exterior y una singularidad interior, cuyo encuentro actualiza potencialidades subjetivas (sea un sujeto o un colectivo). De ahí que la subjetividad (o individualidad o la identidad) sea un proceso y no una esencia. Y esta no deje de individualizarse a través de interacciones y resonancias con los otros (amigos, familia, escuela, industrias culturales, ecosistema tecnológico). Por ello consideremos fundamentales los estudios que logren observar, mediante una exploración sistemática, la manera compleja y contradictoria en que nuestras subjetividades se están configurando a través de dicha infraestructura material y de cómo transitamos de formas de presentación de sí, en el cara a cara de las redes sociales de primer orden, a las formas de programación de sí que se están configurando con las plataformas de redes sociales digitales o de segundo orden.

Conclusiones

Retomando la pregunta que orientó este texto sobre el papel que juega la imagen en las nuevas prácticas sociales de presentación de sí y el de las plataformas sociales digitales, como Facebook, encontramos que la imagen, como la fotografía, es un activante de la memoria, pero sobre todo es un puente de comunicación, visibilización y reconocimiento con —y entre— otros y un detonante de relatos. Estas narraciones, que en las prácticas sociales alrededor de la fotografía fueron orales, en las redes digitales responden a una oralidad secundaria, donde hay textos, imágenes, sonidos, cuyas huellas son almacenadas. En efecto, la presentación de sí mismo a través de la imagen de Facebook es el resultado de una permanente tensión entre las *affordances* de un ecosistema comunicativo que la plataforma ofrece y canaliza por medio de programas y *scripts* en lo que se ha denominado una lógica social automatizada y las estrategias y el entramado de decisiones y procedimientos que los usuarios realizan con base en el contexto de interacción social en el que se encuentran. De ese modo, la presentación de sí hoy se configura a partir de la interacción de diversos dispositivos sociales y tecnológicos, y los valores que tramitan. Se destaca la influencia de

las industrias culturales y el mercado en los procesos de subjetivación que tienden a generar prácticas culturales homogéneas y uniformes alrededor de la presentación de sí, y esto a nivel global, por lo cual consideramos tienen gran influencia en el régimen visual contemporáneo dominante.

Aunque algunos autores han criticado la aproximación de Goffman porque le da demasiada relevancia a las reglas y reconoce menos aspectos relacionados con la improvisación o el hábito de animarnos unos a otros en la interacción cotidiana, encontramos que su conceptualización, si bien no es suficiente (de ahí que acudimos a otros autores), sigue siendo muy importante para entender las formas de presentación de sí en las redes sociales digitales como Facebook. De hecho, consideramos que la experiencia subjetiva en esa red social no está predeterminada, pero sí está ligada a un conjunto de reglas, protocolos y condiciones de interacción y comunicación que ofrece dicha plataforma, así como a las reglas de interacción que se producen dentro de grupos sociales. Por ello, encontramos que alrededor de la imagen de perfil se deben leer también el conjunto de las piezas comunicativas que integran la página (el escenario), una clase de “frente” con los elementos materiales que le rodean (imágenes, textos, símbolos, música, etc.), la apariencia (información acerca del usuario disponible en la plataforma), y las reglas, normas y valores de interacción que se espera que los usuarios tengan y las que estos a su vez van creando (el paso del Facebook del “libro de contactos” a la actual Facebook “biografía” justamente muestra cómo la plataforma tecnológica interpreta la actividad de los usuarios y se adapta para alcanzar más públicos, o las mismas protestas de los usuarios por las normas de privacidad de datos que obligaron a Facebook a cambiar ciertos protocolos). De ahí que, como plantea Goffman, el sentido social de las acciones que realizan las personas en la interacción cara a cara (pero que nosotros extendemos aquí a Facebook) está en relación con la situación interactiva en que surge, provenga de una interacción cara a cara o de una interacción *on line*. En cualquier caso, la identidad se deposita, despliega y disemina en las propias obras (imágenes, textos) y en el producto de la interacción con los otros.

Sin embargo, nuestro estudio sobre la imagen de perfil de Facebook también nos llevó a considerar nuevos aspectos que no estaban incluidos en la perspectiva goffmaniana; por ejemplo, la perdurabilidad de la imagen de sí, a través del entorno material digital. Mientras en los álbumes de fotos la imagen es mantenida en el tiempo (cumpliendo así un papel “memorioso”) y se puede acceder a ella en diferentes momentos y por diferentes personas, en Facebook la audiencia se amplía y deja huellas de su pre y posproducción. No solo es un asunto de “ponerme en escena” o de usar máscaras o gestionar ciertos recursos, en la presentación de sí ante un

público, pues la socialización y la interacción social en general se complejizan en estas plataformas. Los sujetos deben inventar “cálculos” y tácticas sobre los efectos potenciales de su imagen, actividad que no termina con subir la foto a la página, sino que siempre es susceptible de transformación, actualización y diseminación. Tal asunto se sale del control de los usuarios. También exige acoplarse a las configuraciones técnicas y a la lógica social de la plataforma digital; sin embargo, esto no se produce necesariamente de manera consciente y reflexiva, pues justamente dicha lógica se basa en la idea de la facilidad de uso, de “transparencia”, “amigabilidad”, “rapidez” y “neutralidad” que favorecen una interacción más “fluida”.

En consecuencia, la identidad en estos entornos digitales es una coproducción donde se cruzan las estrategias de la plataforma y las tácticas de los usuarios (Cardon, 2008). De hecho, en nuestro estudio, en relación con los asuntos técnicos, algunas veces vimos restricciones porque incluso en los rasgos de Facebook que parecen insignificantes creemos que influyen en la manera como los sujetos despliegan sus perfiles y las formas de presentación de sí (aunque no los determinan totalmente), y al mismo tiempo vimos potencialidades, como un complemento, porque los usuarios a pesar de esas condiciones encuentran las maneras y los recursos para presentarse (aunque, como también lo señalamos, se acuda a imágenes naturalizadas y estereotipadas de las industrias culturales). El hallazgo sobre la imagen tipo “canon”, y de la alta presencia de imágenes bio-gráficas, nos muestra una tendencia a valorar “presentarse al natural” y la emergencia de una práctica social que consiste en estarse “tomando fotos” permanentemente y “narrar la vida cotidiana” (en una oralidad secundaria). Pero al mismo tiempo se destaca que el espacio de imagen de perfil en Facebook tiene una restricción al no ofrecer herramientas de tratamiento visual dentro del entorno. Por lo cual, quienes realizan mayor tratamiento de la imagen deben acudir a otros dispositivos y programas de edición, por fuera de la plataforma Facebook.

Aunque nuestro estudio no se centró especialmente en una población joven, ni es un estudio especializado en temas de juventud, es evidente que el grupo poblacional que con mayor intensidad usan la red social Facebook (y especialmente en términos de producción y creación de contenidos) son las personas más jóvenes. De hecho, esto tiene que ver con la necesidad propia de su edad de explorar su identidad. Una de las principales razones que esta población tiene para pertenecer a la red social Facebook es comunicarse permanentemente con sus pares, con quienes se conforma y (re)produce una forma de mirar y ser mirado, que como mencionamos antes, en muchos casos está influenciada por el régimen visual que imprimen los medios y las industrias culturales. Pero esta interacción requiere mucha producción y creación (de textos cortos, de imágenes), así como velocidad de respuesta. En particular la

imagen de sí en Facebook funciona como un símbolo que permite compartir, con las redes de amigos y familiares, un mundo significativo; se ha convertido en una forma “natural” de presentar el yo, donde se comparten pensamientos, sentimientos, valores, gustos, aficiones, sueños, temores. En medio de ello se aprende a interpretar el propio yo y el de otros, y de ese modo consideramos que se están produciendo nuevas formas de subjetividad individual/colectiva.

En Facebook vemos aparecer, al lado de la imagen, formas de reflexividad vinculadas a la escritura hipermedial (Rueda, 2007), en una suerte de oralidad secundaria, en tanto las acciones de la presentación pública se traducen en obras que permanecen (imágenes, textos), y que pueden ser leídas y observadas una y otra vez por otros (una rutina muy común en estas redes sociales es [re]leer, [re]mirar lo que se ha enviado y recibido, así como los comentarios de amistades). Por ello, el proceso de presentación de sí en dicho entorno se hace mucho más complejo y difícil de controlar, pues la integración de las tecnologías digitales a nuestras rutinas diarias es el resultado de una coevolución, un ajuste y una negociación entre unas tradiciones heredadas de la cultura escrita que deviene hipertextual, los regímenes visuales de las industrias de medios y la lógica de mercado y, al mismo tiempo, el deseo de transformación de nuestras sociedades.

Esta nueva reflexividad empieza a ser señalada por varios estudios sobre jóvenes (Cubides, 2010; Gómez, 2012; Rueda y Giraldo, 2014; Gómez *et al.*, 2013; Reguillo, 2012, Miller, 2012). Por una parte, lo que algunos ven como “exacerbación de la exposición del yo”, que también lo es (Sibila, 2008), implica asimismo un intercambio intersubjetivo intenso, donde la subjetividad se construye en medio de una multiplicidad de voces y puntos de vista (aunque a veces sea con comentarios del tipo “me gusta” sin más argumentación) en un sistema de escritura hipertextual. Por supuesto, siempre están los riesgos de que con quienes se interactúa tengan también “los mismos punto de vista”, prejuicios y estereotipos; al fin y al cabo, son los amigos; pero, en todo caso, están las condiciones dadas (el entramado sociotécnico) para que sean posibles voces múltiples y recíprocas. Esta reflexividad mediada puede incidir en las formas en que la singularidad del yo se transforma en el encuentro con el otro; esto es, donde la identidad en la tensión individualidad/colectividad se intensifica y acelera.¹⁵

¹⁵ Nos queda por discutir las resonancias y diferencias de este planteamiento con la reflexividad estética o expresiva planteada por Lash (2001) en oposición a la cognitiva (propuesta por Giddens y Beck en el famoso texto conjunto *Modernización reflexiva*), que no es conceptual sino mimética y trae consigo una comprensión de sí, y de prácticas sociales implícitas. Esta reflexividad estética está menos mediada por el sujeto y más motivada por el fenómeno que es representado (la

No obstante, no podemos olvidar la lógica social que está en la base de estas plataformas digitales, los modos de formalización y automatización de nuestros intercambios sociales, en una suerte de “auto-sociografía” que producimos en dicho ecosistema técnico (Stiegler, 2013), en tanto damos cuenta de manera permanente de nuestros gustos, miedos, sueños, necesidades y las de nuestros amigos, que por medio de la lógica social automatizada de estas plataformas se recopila y distribuye a terceros. Al ponerse en manos del mercado (y sus reglas de rentabilidad), configura una nueva economía y política. Por ello, conectividad no implica necesariamente colectividad ni trabajo cooperativo, ni subjetividades emancipadas, como afirman algunos optimistas de la cultura digital.

Finalmente, lo paradójico es que la vía que tenemos para resistir a ello también nos la ofrecen las actuales tecnologías digitales. La experiencia de los movimientos sociales y colectivos de activistas, de las comunidades de práctica, de los laboratorios y de muchos otros experimentos sociales son espacios para compartir formas alternativas de artesanía que desconfían de las soluciones rápidas, de la urgencia de lo “útil y rentable” y confían en una acción creadora y no mecánica, en la riqueza que el cuerpo proporciona (Sennett, 2009), en la capacidad de trabajar colectiva y fraternalmente. Por ello, la vigilancia crítica no está solamente en la academia, sino que está diseminada en las múltiples experiencias que sujetos individuales y colectivos están creando en la nueva infraestructura material. Cada una de estas es siempre una posibilidad de vida, de aprendizaje y de movimiento.

Bibliografía

- Bauman, Zigmund (2007), *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets, Barcelona.
- Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

capacidad icónica de las llamadas “señales”, sobre todo, las producidas por las industrias culturales). Se trata de una reflexividad que hace referencia al uso del cine, la televisión de calidad, la poesía, los viajes y la pintura como medios en la regulación reflexiva de la vida cotidiana. Dicha enumeración nos lleva a afirmar que este tipo de reflexividad posee un rol mayor a la hora de analizar los nuevos procesos de individualización. De esta manera los modelos de subjetividad a los que conduce este tipo de reflexividad están basados en el cultivo del deseo, la imaginación creadora, lo afectivo y lo placentero.

- Benjamin, Walter (1973), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid.
- Berry, David (2011), *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*, Palgrave, Londres
- Bringué, Xavier y Maria Rosario Sádaba Ch. (coords.) (2008), *La generación interactiva en Iberoamérica: Niños y adolescentes ante las pantallas*, Fundación Telefónica/Ariel, Barcelona.
- Cubides, Humberto (2010), "Trazos e itinerarios de diálogos sobre política con jóvenes contemporáneos de Bogotá", *Nómadas*, 32, pp. 59-80.
- Dussel, Inés (2010), "Aportes de la imagen en la formación docente. Abordajes conceptuales y pedagógicos", tomado de: <<http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/89762/Pedagog%C3%ADas%20de%20la%20imagen..pdf?sequence=1>> [12 de abril de 2013].
- Cardon, Dominique (2008), "Le design de la visibilité : Un essai de cartographie du web 2.0", *Réseaux*, 6(152), pp. 93-137
- Dijck, José van (2008), "Digital photography: communication, identity, memory", *Visual Communication*, 7(1), pp. 57-76.
- (2013), "You have one identity: performing the self on Facebook and LinkedIn", en *Media, culture & society*, 2(35), pp. 199-215.
- Dijck, José van y Thomas Poell (2013), "Understanding social media logic", *Media and Communication*, vol 1, pp. 2-14. DOI: 10.12924/mac2013.01.010002.
- Fontcuberta, Joan (2010), *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*, Gustavo Gilli, Barcelona.
- Goffman, Erving (1959), *Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor, Nueva York.
- (1979), *Gender Advertisements*, Harper and Row, Nueva York.
- Giddens, Anthony (1991), *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge.
- Gómez Zúñiga, Rocío y Julián González Mina (2009), "Formas de presentación pública de la persona en Facebook", *Nexus*, 5, pp. 54-65
- (2012), "Rutas y configuraciones de la imagen de perfil en Facebook", *Documento interno de trabajo*, Universidad del Valle, Cali.
- Gómez Zúñiga, Rocío et al. (2013), "Formas de presentación de la persona en Facebook", *Informe final de investigación*, Universidad del Valle, Cali.

- Herrera, Martha Cecilia et al. (2005), *La construcción de la cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Miller, Daniel (2012), *Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook*, Suhrkamp, Berlín.
- Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, MINTIC (2014), *Estudio de cultura digital en Colombia*, <<http://www.mintic.gov.co/portal/604/w3-article-6096.html>> [30 de mayo de 2014].
- Muñoz, Germán (2006), *La comunicación en los mundos de vida juveniles: Hacia una ciudadanía comunicativa*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Manizales.
- Quintana, Antonio (2010), “De la cultura juvenil a la cibercultura juvenil: más allá del prefijo del ciber”, *Educación y ciudad*, 18, pp 77-92
- Reguillo, Rossana (2012), “Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a youtube y viceversa”, en *Comunicación y sociedad*, 18, julio-diciembre, pp. 135-171
- Rueda Ortiz, Rocío (2012a), “Formas de presentación de sí en Facebook: Esbozos de una poética y estética dialógica”, *Nexus*, 12, pp. 202-215
- (2012b), “Educación y cibercultura en clave subjetiva: retos para (re) pensar la escuela hoy”, *Educación y Pedagogía*, 24(62), pp. 157-172
- (2012c), “Sociedades de la información y el conocimiento: Tecnicidad, Pharmakon e invención social”, *Nómadas*, 36, pp. 43-55.
- (2007), “Para una pedagogía del hipertexto: una teoría entre la deconstrucción y la complejidad”, *Anthropos*, Barcelona.
- Rueda Ortiz, Rocío, David Fonseca y Lina Ramírez (eds.) (2013), *Ciberciudadanías, cultura política y creatividad social*, tesis de doctorado inédita, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Rueda Ortiz, Rocío y Diana Giraldo (en prensa), “Profile image: ways of self(re) presentation on the Facebook social network”, en B. Saegret (ed), *Youth 2.0: Connecting, Sharing and Empowering*. University of Antwerpen & Springer, Bélgica.
- Schraube, Ernst (1998), *Auf den Spuren der Dinge. Psychologie in einer Welt der Technik*, Argument-Verlag, Hamburgo.
- Sennett, Richard (2009), *El artesano*, Anagrama, Barcelona.
- Serrano-Puche, Javier (2013), “Vidas conectadas: tecnologías digital, interacción social e identidad”, en *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 353-364
- Sibilia, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, FCE, Buenos Aires.

- Stiegler, Bernard (2013), "The most precious good in the era of social technologies", en G. Lovink y M. Rasch (eds.), *Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and their Alternatives*, Institute of Network Cultures, Ámsterdam, pp. 16-30
- Hollenstein, Tom (2007), "State space grids: Analyzing dynamics across development", *International Journal of Behavioral Development*, 4(31), pp. 384-396.
- Winocur, Rosalía (2012), "La intimidad de los jóvenes en las redes sociales. Transformaciones en el espacio público y privado", *Telos: cuadernos de comunicación e innovación*, 91, pp. 79-88

Nosotros entre las imágenes (o los usos sociales de las imágenes)

We are between images (or the social use of images)

Juan Soto Ramírez*

Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,
Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9289-327X>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc4/sotoramirezjj>

Resumen

Este texto trata sobre los usos sociales de las imágenes. Está dividido en cuatro apartados. Se asume una idea central: las imágenes no poseen significados propios si no es gracias a la intermediación de las dimensiones sociales, ideológicas, políticas, culturales, etc., que perfilan un 'modo de ver'. Se sostiene que las imágenes nunca están solas y que establecemos lazos sociales con ellas gracias a las formas en que las utilizamos para relacionarnos con la realidad a través de ellas, así como entre nosotros mismos. Vivimos entre las imágenes y no solo ellas entre nosotros.

Palabras Clave: iconolatría, representación, significados sociales, sentido y era digital.

Abstract

This text discusses about the social uses of images. It's divided into four sections. It assumes a central idea: the images don't have own meanings. Their meanings it's given thanks the mediation of social, ideological, political, cultural and other dimensions that outline a 'way of seeing'. It argues that the images are never alone and establish social relationships with them. We use them for relate us with the reality and between us. We live between images and not only them among us.

Key words: iconolatry, representation, social meanings, sense and digital age.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctor en Antropología
Social por la ENAH.
juansotoram@hotmail.com
<http://juansotoram.es.tl/>

Una discusión sobre los usos sociales de las imágenes requiere una reflexión en dos sentidos. En el primero, de preguntarnos ¿de qué forma se usan las imágenes en la vida cotidiana? Y el segundo, de inquirir sobre las ideas o suposiciones que avalan o legitiman que ello suceda de la manera en que ocurre. Los usos que damos a las imágenes son diversos, pero siempre son de índole social y están vinculados a procesos culturales. Por ello no es posible asumir que haya una sola forma de pensarlas o discutirlos. Es decir, existen diversas aproximaciones metodológicas para su análisis y cualquier empeño en hacer un inventario de todas ellas estaría, de entrada, limitado. Esto por una cuestión básica: sería imposible hacer un inventario exhaustivo de las formas existentes para analizar una imagen. En el caso de las fotográficas esto parece ser demasiado claro. Hay diversas ‘perspectivas metodológicas’ para su análisis y, seguramente, esta lista tendría restricciones. Así, podemos referirnos, sin entrar en detalles y solo con fines ilustrativos (Marzal, 2007:101-167), a la aproximación biográfica que es una tradición inscrita en la historia del arte y en el análisis de los productos de la cultura de masas; la aproximación histórica que enfatiza el trabajo descriptivo e interpretativo para la formulación de juicios históricos sobre la obra (la lectura de la fotografía desde una perspectiva histórica); la aproximación sociológica que considera la fotografía como un documento que guarda relación con la ‘estructura social’; la aproximación tecnológica que toma en cuenta la perspectiva del dispositivo técnico (la tecnología fotográfica y su evolución histórica); las aproximaciones psicológicas (del estilo y la forma); la aproximación iconológica que centra su atención en las diferentes ‘capas de significación’; la aproximación semiótica que considera la fotografía como un lenguaje; la aproximación hermenéutica preocupada por la descripción de las características y condicionantes de la experiencia fotográfica; la aproximación deconstruccionista, que reivindica el valor de la instancia receptora desde una radical subjetividad que trasciende la materialidad del texto fotográfico; la aproximación de los estudios culturales que considera la fotografía como un producto cultural; etc. Como podrá verse, el panorama es bastante amplio y no existe una sola vía o estrategia para trabajar, metodológicamente hablando, con las imágenes. ¿Qué hacemos con ellas?, y

¿cómo vivimos entre ellas? Son dos preguntas que no se responden del todo si nos apegamos a las tradiciones enunciadas. Sabemos, por ejemplo, que las personas suelen portar fotografías en sus billeteras. Y sabemos también que algunos besan de vez en cuando esos pedazos de papel haciendo pública esa ‘marca de afecto’ por la persona de la cual se ha obtenido una imagen. Y, salvo que uno tenga una curiosidad específica sobre esta clase de fenómenos, no indaga sobre lo que está ocurriendo. No solemos plantearnos interrogantes al respecto en tanto que dichos sucesos cotidianos relacionados con las formas de utilizar las imágenes se han ‘naturalizado’.

Las diversas maneras en que hemos aprendido a utilizar las imágenes han modificado sustantivamente: a) nuestra relación con la realidad; y b) las relaciones entre nosotros mismos.

La Guerra Civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada (‘cubierta’) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero. La guerra que Estados Unidos libró en Vietnam, la primera que atestiguaron día tras día las cámaras de televisión, introdujo la teletimididad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes (Sontag, 2003:8).

Y podríamos agregar que la primera guerra transmitida en vivo y que se anunció como un suceso televisivo a escala mundial fue la del Golfo (1990). Y que el primer atentado terrorista teletransmitido en vivo, también a escala mundial, fue el del 11 de septiembre del 2001 ocurrido en Nueva York.

Luis Rojas Marcos, presidente del Sistema de Sanidad y Hospitales Públicos de Nueva York, testigo presencial del suceso, mostró ese efecto descentralizador en su libro *Más allá del 11 de septiembre* (2002) al decir: “Por unos segundos creí que me encontraba en Hollywood” (Verdú, 2003:114). Gracias a las imágenes es difícil, a veces, distinguir entre la realidad del suceso y la fantasía editada de la realidad. No siempre ocurre así, pero esa iconolatría que hemos desarrollado permite que los referentes visuales sean tomados como guías para pensar, vivir, describir

y experimentar la realidad: ‘como en un cuento de hadas,’ ‘como de película,’ ‘como de telenovela,’ etcétera.

El punto de partida real es progresivamente invisible y lo retransmitido alcanza el estatus de axioma siendo, entonces, la realidad su espejo. De esta manera el efecto y la causa se conmutan, porque cuando la apariencia triunfa por completo desaparece la apariencia y la pantalla se convierte en un cristal que permite ver todo lo que hay que ver. Todo lo que hay por ver (Verdú, 2003:114-115).

En algún momento de la historia, la fantasía imitó a la realidad (así se producía la ficción), y en nuestros días es la realidad, muy a menudo, la que imita a la fantasía. En esta ‘conmutación’ parece ocurrir una fusión o confusión entre ambas (realidad y fantasía), gracias al poder evocativo y de certificación de la realidad de las imágenes mismas. Hemos llegado a un momento interesante en donde la certificación de los acontecimientos o los sucesos de la vida en general se da gracias a las imágenes. Millones de turistas cuando viajan a París se toman una fotografía en la que aparece la Torre Eiffel como evidencia de que estuvieron ahí.

De acuerdo con Dubois (1983:20-21), a lo largo de la historia, los teóricos y críticos de la fotografía han establecido distintas posiciones en torno a la relación entre la imagen y el referente. Posiciones que, desde su punto de vista, fue importante rescatar en algún momento y que cambiaron con el tiempo. Desde esa perspectiva se pueden identificar al menos tres momentos: la fotografía como espejo de lo real (semejanza entre la fotografía y su referente); la fotografía como transformación de lo real (negación de la neutralidad de la fotografía); y la fotografía como huella de un real (deconstrucción semiológica y denuncia ideológica).

En este texto se asume que las imágenes no son simples reflejos fieles de la realidad, meras imitaciones y que, en consecuencia, no hay imágenes ‘neutras’ en tanto que, técnicamente hablando, desde el momento del ‘encuadre’ se establece ya una relación de inclusión-exclusión que es, en consecuencia, siempre intencional. No hay imágenes inocentes. En el caso de la fotografía podemos decir que “solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo” (Barthes, 1980:22). En su uso, la fotografía vuelve eterna la presencia de lo ausente. Y en ello radica su valor afectivo a nivel social.

La iconolatría como una actitud ‘natural’ del mundo contemporáneo (o el enigma del huevo frito)

Es común escuchar cotidianamente que somos ‘bombardeados’ con imágenes. Que las imágenes ‘viven’ entre nosotros, pero lo cierto es que vivimos ‘entre’ ellas y a partir de ellas. Y generalmente no nos preguntamos ¿qué hacemos con las imágenes en nuestras vidas? ¿Para qué las utilizamos en lo cotidiano o en el ámbito profesional? ¿Cómo han modificado nuestras vidas a nivel social a lo largo de la historia? ¿Cómo han transformado históricamente nuestra sensibilidad colectiva?, etc. También hemos oído decir que vivimos en un mundo donde la imagen ha cobrado una relevancia tal que pensamos a través de ellas. G. Sartori (1997:11) hace ya más de una década sostenía que: “el vídeo está transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra está destronada por la imagen”. Añadía incluso que “todo acaba siendo visualizado”. No obstante, esta afirmación parece un tanto exagerada, pues los medios son ‘selectivos’ en el momento de decidir (por nosotros) sobre los contenidos que se pondrán en circulación. Existe una notoria diferencia entre “quienes piden más imágenes y quienes desconfían profundamente de las imágenes que recibimos” (Gubern, 2000:21). Pero debemos decir que incluso quienes desconfían profundamente de las imágenes que recibimos pueden demandar más imágenes. Es decir, esta demanda y esta desconfianza son situacionales. Se puede desconfiar de los contenidos televisivos de un noticiario, pero disfrutar el cine. Lo cierto es que la ‘producción’ de imágenes en el mundo contemporáneo resulta ser insospechada. Y esto se debe, en gran medida, a las tecnologías. Hemos llegado a un punto en que la vida de las personas se puede documentar antes de su nacimiento. El ‘registro maniaco’ de la vida cotidiana está a la orden del día. Gracias a las tecnologías y a internet la banalidad se ha exaltado. Y ha devenido espectáculo. Internet nos revela, por un lado la estupidez de las multitudes y, por otro, su sabiduría (Sibilia, 2008:12). La gente del mundo contemporáneo suele fotografiar lo que se come, lo que se bebe, etc., y exhibirlo sin mayor recato por internet. Es decir, la vida social, gracias a su exhibición, se convierte en un espectáculo, por un lado y, por otro, la intimidad es cada vez más pública. En general, la gente documenta o registra casi todo lo que ‘ve’ gracias a algún recurso tecnológico. La gente ‘produce’ imágenes y las pone a circular en las redes sociales, pero estas imágenes son, en muchas ocasiones, tan triviales que no pueden dejar de llamar la atención.



Imagen 1. Tomada del blog La dieta definitiva.
Tres trucos para preparar huevos fritos 'sin freírlos!'

Esta 'opulencia audiovisual' (Gubern, 2000:33-36) en la que vivimos ha favorecido, entre otras cosas, que las fronteras entre la realidad construida con imágenes y la de los 'objetos tangibles' se vuelva borrosa: "nunca sabemos si, como en *La rosa púrpura del Cairo*, algún personaje ha saltado de la pantalla y se pasea ahora por las fiestas mundanas de nuestra cotidianeidad" (Gubern, 2000:39). Gracias a las tecnologías nuestras capacidades de pensar y de mirar se han modificado radicalmente. No es la percepción de la realidad la que se ha modificado sino nuestra forma de pensarla. A menos que algo extraordinario sucediera, no volverá a ser la misma. La fotografía, el cine, la televisión y el video transformaron nuestros modos de mirar y pensar la realidad. "Las computadoras, como las cámaras, se han revelado también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar" (Fontcuberta, 1996:104). La

¹ A decir de Gubern (2000:175): "Guy Debord calificó con pertinencia a nuestra sociedad como *sociedad del espectáculo*, la pulsión escópica colectiva hace que esta misma sociedad pueda contemplarse al mismo tiempo como una *sociedad mirona*, en la que ella misma, y en especial sus sujetos públicos, se ofrecen como sujetos de deseo y objetos de espectáculo a la mirada colectiva". Las personas, documentando sus vidas a través de imágenes simples como las fotografías y el video, están haciendo de ellas un espectáculo donde son los protagonistas. Nos convertimos paulatinamente en públicos y protagonistas. Actividades tan superficiales como desayunar un huevo frito; en esta lógica del derecho a mirar y ser mirado, parecen cobrar relevancia en la vida cotidiana. Imagen tomada de: <<http://dieta definitiva.blogspot.mx/2011/12/tres-trucos-para-preparar-huevos-fritos.html>>

comunicación sensorio-afectiva (de las personas en una situación de interacción social) compite así con la comunicación meramente informativa (de las personas y las imágenes). Así como “los signos tienden a suplantar a las personas y las cosas, como la flor de plástico a la flor natural o los peces estampados en la cortina al medio acuático” (Gubern, 2000:165), las imágenes en nuestro mundo social tienden a suplantar también a las personas y las cosas. Es decir, más que los medios (la fotografía, el cine, el video y la televisión), las imágenes se interponen entre la mirada humana y la sociedad. Son una especie de filtro de información entre la realidad y nosotros mismos. Gracias a las nuevas tecnologías, el registro de la vida cotidiana se ha desbocado. De acuerdo con el portal de *The Microsoft Network*, Latinoamérica MSN Noticias,² se estima que al día se suben a la red social de Facebook 350 millones de fotografías. Y de acuerdo con el portal de *Infoabe*,³ en Instagram se han compartido más de 20 mil millones de imágenes desde el lanzamiento de la aplicación en 2010, mientras que la red social ha superado ya los 200 millones de usuarios activos poco después de que Facebook la comprara. Las relaciones sociales que hemos establecido con las imágenes se mueven entre el derecho a mirar y a ser mirado. De acuerdo con P. Bourdieu (1996:16), “Ser —decía Berkeley— es ser visto”, ser visto en televisión, por mencionar un caso. Debemos recordar que según Barthes (1980:22), “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí”. Las selfis, por ejemplo, no solo permiten que el referente (en este caso la persona) pueda conservarse ‘eternamente’, sino que también permite (a las personas) ‘estar presentes’ y ser parte, así, de las dinámicas sociales de exhibición del yo en las redes, propias del mundo contemporáneo.

Bourdieu (1996:16) sostenía que “al no contar con una obra que les permita estar continuamente en el candelero [muchos filósofos y escritores] no tienen más remedio que aparecer con la mayor frecuencia posible en la pequeña pantalla, y por lo tanto han de describir a intervalos regulares, cuanto más cortos mejor, unas obras cuya función principal, como observaba Gilles Deleuze, consiste en asegurarles que serán invitados a salir por televisión”. La televisión garantiza, en este sentido, no solo una forma de acercar a los ‘intelectuales’ a los públicos sino que los reviste también de una especie de prestigio por el simple hecho de aparecer en ella. No solo hay tele-espectadores sino tele-intelectuales también. Más allá de los ámbitos

² Fuente consultada el 17 de mayo del 2014: <http://noticias.latam.msn.com/xl/ciencia_tecnologia/17-de-mayo-d%C3%ADa-internacional-de-internet?page=3#image=3>

³ Fuente consultada el 26 de marzo del 2014: <<http://www.infobae.com/2014/03/26/1552965-cuantas-fotos-se-suben-al-dia-instagram>>

académicos, que es precisamente donde se mueve el ‘hombre de la calle’ (al no tener acceso a los medios como la televisión), las redes sociales son un medio propicio para fijar su presencia por medio de las imágenes en el mundo de la vida social. Las redes sociales permiten documentar y exhibir lo que las personas hacen, con quiénes se relacionan, lo que son sus pasatiempos, lo que comen, adónde viajan, dónde trabajan, y así, sucesivamente. Hacen de las redes sociales una ventana para la exhibición social del yo, y, más que un lugar de ‘exhibición narcisista’ como lo señaló Bourdieu (1996:17), una especie de escaparate donde la iconolatría es claramente observable. Las redes sociales se han ido configurando, entre otras cosas, como un espacio donde la adoración de las imágenes es una condición básica y necesaria para ‘estar ahí’. Para mirar y ser mirados. Somos partícipes de una especie de ‘explosión escopofílica’ (Gubern, 2000:175), basada en la *iconomanía*, *iconofilia*, *icnología* e *idolomanía*. Y parece ser irrefragable. Nada más banal que una imagen de un huevo frito en un muro de Facebook.

La suposición de la relación de identidad entre el objeto representado y su imagen

Para discutir la relación entre la imagen y el objeto representado es necesario apelar a tres posiciones epistemológicas que apuntan hacia dos consideraciones básicas: el realismo y el valor documental (de la imagen fotográfica, por ejemplo). De acuerdo con Dubois (1983:51), “la primera de estas posiciones ve en la foto una reproducción mimética de lo real”. Esta sería la perspectiva icónica. Y será preciso decir que verdad y verosimilitud no son conceptos equivalentes. Que incluso suelen ser confundidos cuando de las imágenes se trata. Existe una diferencia sustantiva entre el objeto, su imagen y su representación. En tanto que

la verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación [...] La manipulación por tanto está exenta *per se* de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación (Fontcuberta, 1996:108).

En este sentido, podemos afirmar que no son las imágenes por sí solas las que han modificado nuestra relación con la realidad. Han sido los múltiples usos sociales que les hemos dado los que han modificado profundamente nuestro nexo con la rea-

lidad. Una imagen fotográfica de una persona, por ejemplo, es una 'copia' de aquella. Y aunque su carácter es verosímil, no por ello es verdadera. Imagen que, por efecto metonímico, es tratada como si fuese el objeto mismo. Se mira a la parte como si fuese el todo. Cualquiera que haya besado una fotografía de algún ser querido (que en un sentido estricto es un pedazo de papel impreso) podrá entender esta relación donde la parte —representada— es tratada como si fuera el todo, es decir, el objeto.

Todavía en el neolítico, las tribus que habitaron hace nueve mil años el valle del Éufrates practicando la agricultura adoptaron una costumbre que, de alguna manera, prefiguraba la función retratista. Cuando un familiar moría, lo enterraban dentro de sus casas, pero cortándole la cabeza para conservar su cráneo, como nosotros hacemos con las fotografías de los fallecidos, para acordarse de ellos (Gubern, 2000:42).⁴

De hecho las que conocemos como fotografías tamaño infantil son una especie de pequeñas cabezas —de nosotros mismos y de otras personas— que llevamos a todas partes. A las imágenes, históricamente, se les ha pensado como extensiones de la persona.

El ensayo de Lévy-Bruhl *El alma primitiva* (1927) es otro clásico en antropología en la que se trata la relación del hombre con sus imágenes. Las referencias etnográficas con las cuales trabaja le enfrentan con el problema de la relación de identidad que ciertas culturas establecen entre la imagen y su original. Observa, por ejemplo, que hay pueblos que establecen entre la persona y su doble una relación de identidad sin que puedan apreciarse similitudes visuales entre la persona y lo que representa su doble (Ardévol y Muntañola, 2004:26).

La idea de que poseer la imagen de alguien sea garantía de apropiarse o manipular su persona tiene su basamento en la suposición de que la imagen es portadora de ciertas 'fuerzas vivas'. De que la manipulación de la imagen —representación del objeto— tiene consecuencias materiales en el mundo —real—. Y sabemos que no es así pero en la imaginación colectiva de alguna manera se sigue suponiendo que sí. Sabemos que clavar alfileres en una fotografía no provocará dolencia alguna ni

⁴ Algunos investigadores (Santana, Velasco, Ibáñez y Braemer, 2012:205-216) han sugerido que estos 'descabezamientos' podrían ser más bien el resultado del ejercicio de la violencia hacia determinados miembros de los grupos sociales de aquel entonces y no de un ritual de veneración, pero sin importar si se trataba de un acto de veneración o de venganza, el descabezamiento bien podría leerse como un ejercicio de memoria.

tampoco ciertas afecciones en la persona. No obstante, en el imaginario popular estas suposiciones tienen aún cierta vigencia. Sin esa suposición sobre la relación de identidad entre el objeto y su imagen, la utilización de imágenes en el ámbito de la brujería no tendría sentido. Y lo mismo podría decirse de la utilización de las imágenes en la esfera religiosa. Las personas no podrían sentirse protegidas por estas o por aquellas imágenes que usan para combatir el mal desde las paredes de sus casas. Dicho lo anterior resulta claro que la brujería sin la fotografía no podría ser la misma. Una buena cantidad de encantamientos, hechizos y maldiciones tienen como requisito el uso de una imagen para alcanzar los fines de tal o cual conjuro. La fotografía, de alguno u otro modo, coadyuvó para que la brujería pasara a formar parte del mundo moderno y tecnológico. Tanto en el ámbito sagrado como en el profano, las imágenes se utilizan como una puerta de acceso al dominio metafísico de las fuerzas sobrenaturales.

Como símbolo, la imagen encarna un principio vivo y activo, ya sea un dios, una persona o una fuerza natural o sobrenatural, que tiene una existencia real, de forma que, una vez realizada la transferencia, no hay diferencia entre el original y la copia, los dos son idénticos. Como representación, el ser humano establece entre el original y la copia una relación de similitud, la copia ‘representa’, ocupa el lugar del original, pero no lo sustituye (Ardévol y Muntañola, 2004:28).

“En las memorias que publicó en 1900 al cabo de una larga vida, Nadar refiere que Balzac también sufría de un «vago temor» de que lo fotografiaran” (Sontag, 1973:222).



Imagen 2. Cráneo tratado del Neolítico Precerámico B de Jericó.⁵

⁵ Imagen tomada de: <<http://historiae2014.wordpress.com/2014/06/03/neolitico-pre-ceramico/>>.

La segunda consideración tiene que ver con el hecho de que “toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada” (Dubois, 1983:51). Esta sería la perspectiva simbólica. En 1992 la cantante irlandesa Sinéad O’Connor conmocionó a muchos fieles cristianos cuando en el programa de televisión llamado *Saturday Night Live* de la cadena NBC rompió una imagen de Juan Pablo II, jerarca del Vaticano en aquel entonces. La cantante Madonna, quien en su video llamado *Like a prayer* había cantado frente a una cruz en llamas, consideró que romper dicha imagen había sido irrespetuoso. Si no se asumiera que las imágenes tienen una carga simbólica, actos como el descrito anteriormente perderían sentido. Aunque una bandera no es propiamente una imagen de algo, la carga simbólica que se le atribuye es tal que entonces cobra sentido quemarla en señal de protesta, por ejemplo. Ya se trate de una bandera de algún país o de un equipo de fútbol.



Imagen 3. Momentos en que Sinéad O’Connor rompió una imagen de Juan Pablo II en el show de televisión de la cadena NBC, *Saturday Night Live*, que se transmitía en vivo.⁶

⁶ Tomada de: <<http://www.cinepremiere.com.mx/24353-no-te-metas-con-el-papa.html>> [8 de junio de 2014].

La tercera consideración se relaciona con el hecho de que la imagen fotográfica “es inseparable de su experiencia referencial [...] La foto es *ante todo un índice*” (Dubois, 1983:51). Se trata de la perspectiva del índice. La imagen fotográfica no confirma otra cosa que la existencia de aquello que le dio origen. Situación que al día de hoy sería difícil sostener en tanto que “el uso de la tecnología digital y sus extensas posibilidades de alterar la imagen (modificando el color, acentuando el contraste o la textura, integrando fragmentos de diferentes procedencias) escandalizará a los fundamentalistas del documentalismo tradicional” (Fontcuberta, 1996:101). Algunos se preguntan si la fotografía digital es propiamente “fotografía”. De acuerdo con estas tres perspectivas podemos reconocer que a la fotografía en particular y a las imágenes en general se les da un tratamiento que va desde la ‘verosimilitud al índice’.

¿Qué pasó con las imágenes en el ‘mundo digital’?

Antes de comenzar este apartado sería pertinente decir que no existe una manera única de pensar los múltiples modos en que las imágenes y sus usos se han modificado. Cada autor que se atreve a hacerlo parece identificar ciertos periodos, aunque la mayoría de las veces no ponga en claro cuáles fueron sus parámetros metodológicos para hacerlo. El único punto de vista en común que parecen tener las distintas aproximaciones es que el tratamiento de las imágenes en lo que podemos llamar el ‘mundo digital’ es distinto (aunque no del todo) al periodo anterior. De ahí en adelante las distintas propuestas apuntan hacia horizontes epistemológicos y poéticos diversos. Es decir, el punto de coincidencia estriba en reconocer que gracias a las tecnologías la producción de las imágenes, su circulación y su recepción se modificaron (pero no del todo, valga la insistencia). Fontcuberta (2010:12) ha afirmado que “los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc., que habían apuntalado ideológicamente la fotografía en el siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en cambio hacia lo virtual”. Asume también que la fotografía digital responde a las características de un ‘mundo acelerado’ y a la supremacía de la inmediatez. Es decir, los usos sociales de las imágenes se han modificado con el paso del tiempo. La historia social de las imágenes apunta hacia un lugar distinto que la de las imágenes en la historia.

Hace más de 20 años, el francés A. Moles (1981:151-153) reconoció la existencia de tres etapas en la masivización de la imagen y una anterior a ellas a la cual llamó “prehistoria de la imagen”. A esta última también la podríamos llamar la ‘edad cero’ de la imagen. De acuerdo con esta propuesta, las edades de la imagen quedarían

así: *a*) prehistoria de la imagen; *b*)^{1ª} etapa de la copia; *c*)^{2ª} etapa de la trama fotográfica *d*) ^{3ª} etapa de la toma de conciencia. Y podemos agregar una 4ª etapa, que es precisamente en la que nos encontramos y es la 'era digital de la imagen'. Otra propuesta, mucho más reciente (Brea, 2010), destaca la existencia de 'tres eras de la imagen': imagen materia; filme; y *e-image*. ¿Qué fue lo que caracterizó cada una de estas etapas, de acuerdo con estas propuestas? Esa que podríamos denominar 'edad cero de la imagen' se remonta al tiempo en que "las imágenes eran el producto único de un artesano único y eran cosa de magia por su rareza y su estatus de reflejo de una realidad" (Moles, 1981:151). Al ser productos únicos (y en eso coinciden ambas propuestas), las imágenes estaban al alcance casi exclusivamente de las élites. Debemos recordar que hasta antes del Renacimiento la pintura era casi exclusivamente de carácter religioso y los autores eran anónimos, sin que esto quiera decir que no se conozcan nombres de aquella época.

La primera etapa de la imagen fue la correspondiente a la copia múltiple del grabado, "grabado en cobre, madera, litografía, etc., que se remonta prácticamente a la época del Renacimiento y a la multiplicación de las prensas. De hecho, se conjuga ampliamente con el desarrollo de la imprenta" (Moles, 1981:151). No obstante, hay que apuntar que esta reproducción era limitada y, obviamente, no tenía las dimensiones que tiene en la actualidad, en tanto que cualquiera que se lo proponga le resultará muy sencillo encontrar una copia de una obra de Van Gogh, Picasso, Rivera o Frida Kahlo en casi cualquier cadena de centros comerciales. En aquella época podemos situar el comienzo de lo que podríamos denominar el principio de la 'masivización de las imágenes'. Al día de hoy, las tecnologías y los medios digitales permiten su reproducción indiscriminada y esto ha desencadenado su uso abrumador. La historia reciente nos inunda con muestras, "tanto del microcosmos de lo privado como del macrocosmos de lo público, que despliegan la aptitud de la imagen — que no oculta ser extensión de la política y la economía — para básicamente construir otro plano de realidad" (Fontcuberta, 2010:11). En nuestros tiempos la materialidad de la imagen resulta, a veces, obsoleta en tanto que una imagen digital "no tiene lugar porque está en todas partes" (Fontcuberta, 2010:13), ya que su superficie de inscripción es la pantalla.

Desde la era de la imagen-materia hasta el nacimiento del filme (Brea:2010), encontramos una modificación en la forma discursiva de la imagen que va de la pintura al cine, pasando obviamente por la fotografía. Etapa que se inauguró con el descubrimiento de la trama fotográfica.



Imagen 4. “En los muros del Campo Santo de Pisa o de la iglesia de San Gimignano en Toscana (cuyos frescos fueron pintados por Tadeo di Bartolo en 1396), su gigantesca figura cornuda domina las de los demonios que se dedican a castigar a los pecadores y a los minúsculos condenados que él recoge con sus manos antes de engullirlos con furor” (Muchembeld, 2000:35).⁷

Son el fin del siglo XIX y el principio del siglo XX los que marcan la promoción cuantitativa de las imágenes un poco por doquier. El ascenso del afiche pegado sobre la pared, la invención de la tarjeta postal (la imagen por correo), la reproducción en color de los cuadros —antaoño únicos— de los museos y la expansión de las artes gráficas crean la *masivización* (Moles, 1981:152).

En esta época se puede apreciar ya una sobreproducción de imágenes gracias a los métodos de reproducción. Algo que caracterizó técnicamente esta era (Brea, 2010), fue la reproducibilidad. La imprenta y la cámara fotográfica fueron determinantes para el abaratamiento de las imágenes y fueron fortaleciendo su masivización. Situaron las imágenes casi al alcance de todos con el paso del tiempo. Susan Sontag (1973:215) nos recuerda ya que Feuerbach, en la segunda edición de *La esencia del*

⁷ Tomada de: <<http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-45439.html>> [9 de junio de 2014].

cristianismo, apuntaba que “«nuestra era»«prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser» —con toda conciencia de su predilección—. En el siglo XIX apareció el positivismo y se inventó la fotografía. A esta última se le atribuyó, hasta antes de la aparición de la fotografía digital, un alto sentido de objetividad en materia de representación. Durante más de un siglo se asumió que “las fotografías no mienten”. La imagen fotográfica gozó de una de las cualidades que el positivismo pregona hasta la fecha: la objetividad, entendida como reflejo fiel de la realidad e independiente del observador. Podemos decir que

[...] la fotografía no miente, pero los fotógrafos decididamente sí. Y lo extraordinario es que aun así, aun a sabiendas de esa inevitable intervención humana, sus manifestaciones seguían siendo acogidas con una extendida necesidad de creer, con una credulidad generalizada, sin duda debido a la fatalidad de su propia genealogía tecnocientífica (Fontcuberta, 2010:10).

Sin embargo, es claro que ese carácter objetivo en materia de representación atribuido a las imágenes no es más que un mero ejercicio de imaginación. La potencia simbólica del filme (Brea, 2010) radica en la existencia de un ‘sujeto emancipado’. La fotografía puede ser considerada pues no una herramienta inocente “sino más bien un medio activo por el cual la sociedad se estructura” (Pultz, 1995:10).



Imagen 5. Imagen de Joseph Nicéphore Niépce en su cuarto de trabajo. La primera fotografía de la historia, tomada alrededor de 1826.⁸

⁸ <<http://ifoton.com/la-primer-fotografia-de-la-historia>> [9 de junio de 2014].

En un inicio, las imágenes fueron tratadas como referentes ‘objetivos’ del mundo y a partir de entonces comenzaron a cobrar una relevancia que no tenían en ese momento. Gracias a la fidelidad que se les atribuyó en materia de representación comenzaron a utilizarse como un modo y un medio de ‘certificación’ o ‘acreditación’ de la realidad. No obstante hay que decir que “las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentar nuestro discurso sino exclusivamente de cuestionar las hipótesis en que otros pueden fundamentar su verdad” (Fontcuberta, 1996:100). Las imágenes fotográficas aún gozan de ese prestigio de ‘autenticar’ lo real. Pero habremos de entenderlas ya de otro modo muy distinto pues “la fotografía se limita a describir el envoltorio y su cometido es por tanto la forma. Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad la alcance de nuestros dedos [...] para terminar arrojándonos un jarro de agua fría a la cabeza” (Fontcuberta, 1996:100). El ‘realismo fotográfico’ ha sido puesto ya en tela de juicio. Más bien en lo que habrán de centrarse las discusiones en torno a las imágenes será tanto en su uso, su manipulación y los efectos que causan en los espectadores. Se trata de “cierto retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la ilusión del ilusionismo mimético” (Dubois, 1983:51).



Imagen 6. Obsérvese el proceso de transfiguración de la famosa imagen del Che Guevara⁹ quien estando en un entierro fue fotografiado por Alberto Díaz (1960). “El nuevo encuadre]¹⁰ que recorta el rostro del Che cerrando el ángulo contrapicado transforma a tal grado este retrato, que su amplia circulación y apropiación lo convertirá en un icono y después en un símbolo” (Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014:114). La última imagen de esta secuencia fue creada por el irlandés Jim Fitzpatrick imitando el estilo de Warhol. Imagen que a su vez fue plagiada para que después fuese impresa en una cantidad insospechada de objetos.¹¹

⁹ <[http://es.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara_\(fotograf%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara_(fotograf%C3%ADa))>

¹⁰ Resultado de la edición de la primera obtenida de la fuente ya mencionada.

¹¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Jim_Fitzpatrick> [9 de junio de 2014].

Supongamos que alrededor del mundo haya millones de personas que desconozcan el proceso de ‘transfiguración’ de la imagen del Che Guevara. Quizá desconozcan el origen del famoso retrato que le ha dado vuelta al mundo. De cara a ello “la cuestión central que debemos plantearnos es la siguiente: ¿qué relación existe entre la proliferación de la fotografía *en esta forma* y los intereses de las entidades comerciales que fomentan dicha proliferación?” (Slater, 1985:140). En este caso muy particular, del registro se pasó al documento y de este a su ‘comercialización’ y proliferación a nivel social. Y cabe aclarar que no todas las imágenes atraviesan por esta transfiguración, pero en este caso es importante resaltarlo en tanto que ilustra la importancia de los usos sociales de las imágenes. Se asume pues que toda manipulación técnica es ya, de entrada, una manipulación social cuyo fin puede ser propagandístico, publicitario, etc. El rostro del Che Guevara ahora se imprime en playeras, carteles, tazas, plumas, vasos, banderas, postales, etcétera.

No fue sino hasta que la proliferación de las imágenes y su reproducibilidad se hicieron evidentes que apareció una “*toma de conciencia* de una actitud teórica, de la construcción de una doctrina. Sería la de una teoría de la comunicación visual en la que el operacionalismo se ve situado en su justo lugar y en la que el empleo del estímulo visual pertenece por derecho a una *estrategia de la comunicación*” (Moles, 1981:153). Fue precisamente aquí cuando surgió lo que podríamos considerar una teoría de la imagen que apeló no solo a sus dimensiones didácticas sino a las reflexiones sobre los efectos de su manipulación en la sociedad. Y también podemos decir que se trató de un tiempo en el “que la imaginación de los fotógrafos estaba restringida porque solo podían aspirar a ser meros grabadores de la realidad” (Boltanski, 1995:50). Fue en función de la aparición de esta ‘toma de conciencia’ que podemos afirmar que “la historia de los instrumentos de producción de la obra [en este caso artística] es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra, en la medida en que toda obra es, por así decirlo, hecha dos veces por el creador y por el espectador, o, mejor dicho, por la sociedad a la que pertenece el espectador (Bourdieu, 1968:201). En otras palabras, una imagen es un punto de convergencia de distintas miradas: la del creador, la del espectador y la del analista. No es posible pensar las imágenes como meras abstracciones del tiempo y del espacio. Para su comprensión es necesario entender sus condiciones de producción, de circulación y de recepción. Y es a partir de esta idea que podremos comprender que los significados de las imágenes no son independientes de quienes las observan. Esa vieja y trillada idea de que “una imagen dice más que mil palabras” es un tanto imprecisa. Los significados de las imágenes no son independientes de los observadores quienes, a su vez, pertenecen a un tiempo histórico y social, así como a un espacio geográfico

y cultural. Los significados de las imágenes son socialmente situacionales. Nuestro conocimiento del mundo, nuestras suposiciones y nuestras ideas sobre él, nuestras creencias y nuestras cosmovisiones son determinantes para definir el modo en que vemos las cosas. “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 1972:13). Las imágenes no hablan por sí solas. “Pedir que una fotografía ‘hable por sí sola’ o ‘valga más que mil palabras’ parece absurdo” (Ardévol y Muntañola, 2004:23). Resulta imposible seguir pensando que los significados no sean situacionales y producto de las relaciones múltiples que establecemos con las imágenes. Dichas relaciones son políticas, ideológicas, afectivas, históricas, etc. Y convergen en un mismo tiempo y en un mismo espacio. El significado de una imagen cambia con el tiempo en la medida en que cambia la “perspectiva anclada en una comunidad de prácticas” (Ardévol y Muntañola, 2004:22). Es decir, nuestras miradas están ancladas a comunidades de interpretantes y los significados de las imágenes no están predispuestos en ellas mismas de manera previa a la relación que los observadores establecen en un tiempo y un espacio con aquellas. En consecuencia, no existen imágenes alegres o tristes, agresivas o tranquilas, divertidas o aburridas, asquerosas o deliciosas, etc., sino que su significado aparece justo en el momento en que se establece una relación con ellas. Su significado no es relativo al punto de vista del observador sino que se define de manera relacional. Alguien puede considerarse alto de estatura hasta que se topa con los jugadores de un equipo de basquetbol.

El salto de la era del filme a la de la *e-image* (Brea, 2010), de la imagen analógica a la imagen digital, implica entre otras cosas un serio cuestionamiento sobre tres aspectos: a) El uso de *software* de tratamiento de imagen; b) El aprovechamiento de los «ruidos» o «parásitos» (‘infografismo’); y c) La interactividad entre artistas, obras y público (Fontcuberta, 1996:106). Cualquiera que haya visto la película de Lars von Trier (2014), titulada *Nymphomaniac*, podrá saber que en composición presentada en la imagen 7 aparecen algunos de sus personajes. Pero sin haber visto la película, cualquier podría saber que quizás estos personajes están teniendo un orgasmo. Existen algunos ‘signos visibles’ que nos pueden ayudar a suponerlo. Los ojos cerrados, las bocas abiertas o semiabiertas, las cabezas echadas ligeramente hacia atrás, los torsos desnudos y la tensión muscular, se interpretan en función de una relación histórica y cultural que nos remite a la representación contemporánea de un orgasmo o algo muy parecido. La manipulación deliberada de cualquiera de las figuras del mosaico anterior podría producir efectos diferentes en el observador. Para probar esto, podemos aislar a uno de los personajes y con solo girar unos 90 grados hacia la derecha la imagen obtendríamos un resultado distinto. Se podría suponer que la persona representada está muerta o se ha desmayado. La sustracción

de la imagen del mosaico y su orientación podrían dar otra impresión a los observadores. Esto ayuda a pensar cómo nuestra relación con las imágenes es determinante aunque nuestra posición en torno a ellas sea la misma.



Imagen 7. Algunos de los personajes de la película *Nymphomaniac* son presentados a los espectadores de manera ‘cuidadosa’. La selección de los ‘signos visibles’ y articulados entre sí ofrecen una idea de que los personajes están en una misma situación social que no es precisamente la de peligro.¹²

Es decir, la producción de significados se da en forma relacional más que relativa al punto de vista.



Imagen 8. La ‘manipulación’ deliberada de esta imagen puede producir efectos distintos en el observador en tanto que la producción de significados siempre es relacional. Se podría pensar que el hombre de esta imagen se ha desmayado o incluso que está muerto y no tanto que está teniendo un orgasmo como podría suponerse cuando se presenta como parte del mosaico mostrado anteriormente [edición mía de la imagen en Photoshop].

¹² <www.subdivx.com/X12X16X184949XoXoX1X-comenta-las-ultimas-peliculas-que-viste->
[9 de junio de 2014]

Esta sustracción que es en sí una ‘manipulación’ de la imagen, no es una mirada reduccionista sobre el problema, no menor, de cómo interpretamos las imágenes según su posición y contigüidad. Al estar fuera del mosaico, la impresión que puede generar en los espectadores esta imagen puede ser otra totalmente distinta a que si estuviese en su ‘contexto original’. Colocarla en un ‘sentido’ distinto puede producir interpretaciones diferentes. No se trata de un simple ‘voltrear la imagen’. Debemos recordar algo muy elemental: “la idea de sentido tiene la connotación de *dirección*, de *intención*, de *guía* de un símbolo hacia un significado” (Fernández, 1994:204). La posición de un símbolo, su orientación, su acomodo, tienen que ver con la producción de sentido. “Un *Símbolo* es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará a su interpretante” (Peirce, 1931:270). El siguiente ejemplo pretende ilustrar y aclarar tal situación.

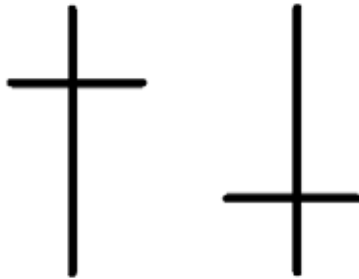


Imagen 9. En esta imagen se pretende ilustrar cómo la simple modificación del ‘sentido’ del símbolo (la cruz) puede propiciar distintas interpretaciones. Sagrado (derecha), versus profano (izquierda) [diseño y edición de la imagen míos en Paint, 10 de julio de 2014].

En la imagen anterior se pretende mostrar la forma en que el ‘sentido’ es importante en el proceso de interpretación de la imagen. La simple ‘inversión’ del símbolo puede prestarse para la construcción de dos significados opuestos (cristo-anticristo; sagrado-profano). No se trata pues de un ‘simple despliegue de una imagen’. Se trata de dos producciones de sentido distintas que se encuentran relacionadas con la orientación y el acomodo en que se está presentando el símbolo a los espectadores. Y es claro que sin los antecedentes históricos y culturales del ‘cristianismo’, seguramente el significado de esta imagen sería otro totalmente distinto. Repetimos ‘lo que sabemos afecta lo que vemos’.

La etapa digital de la imagen implica un salto y un proceso de transformación. Un salto de lo analógico a lo digital, de los átomos a los bits. Hemos entrado en

una fase muy interesante para la reflexión académica. Estamos presenciando, sin lugar a dudas, el proceso de digitalización del mundo analógico. Casi todo lo que uno pueda imaginar tiene su símil en la red. “El cambio de los átomos por los bits es irrevocable e imparable” (Negroponte, 1995:24). No obstante, parece difícil hablar de una ‘cultura digital’. Y esto es importante. Era o etapa digital de la imagen no es lo mismo que ‘cultura digital’.

Experimentamos los nuevos medios y tecnologías en contextos viejos y familiares y no necesariamente en una forma “pura”. Se podrían reunir suficientes ejemplos de esta mezcla para demostrar que lo que tenemos no es tanto una cultura digital, en el sentido de que los nuevos medios estén superando y desplazando a los viejos, como un aumento en la digitalización de los medios anteriores (Henning, 1995:286).

Esta transformación sustantiva a nivel global ha puesto en evidencia que la información se vuelve cada vez más accesible (Negroponte, 1995:24). Podemos decir que las herramientas de trabajo han cambiado y han enriquecido el ‘vocabulario’ de la imagen, pero sus dimensiones expresivas, en esencia, siguen siendo las mismas. El encuadre, el uso de las diagonales, los puntos fuertes, etc., siguen rigiéndose bajo los mismos principios. No obstante, las imágenes, se han ‘masivizado’, es decir, se han vuelto accesibles para millones de personas alrededor del mundo. Las juventudes de hoy tienen más acceso a la información y menos acceso al poder (Hopenhayn, 2007). Podemos decir que “su educación está teniendo lugar fuera de las clases ante las mil pantallas, en sus dormitorios o en los cibercafés” (Verdú, 2005:38). Y esto plantea una situación paradójica: mientras la información prolifera, la desinformación aumenta. La era de la información es de los desinformados. Internet se ha convertido, paulatinamente, en un medio eficaz para dar a conocer lo que ocurre a nivel local en casi cualquier parte del planeta. Mediante la digitalización no solo de las imágenes, sino de la información en general, los escándalos locales se convierten en escándalos mundiales, por ejemplo. Gracias a esta mundialización de la información podemos entender fenómenos como el hecho de que la muerte de la princesa Diana le haya sacado las lágrimas a algunas amas de casa en México.

Hace treinta años, utilizar una computadora al igual que pilotear una nave espacial y hacerla alunizar, estaba limitado a aquellos pocos privilegiados especialmente capacitados en la casi magia necesaria para conducir esas máquinas, que solían no tener lenguaje (solo había conmutadores y lucecitas que se encendían y apagaban) o utilizaban uno muy primitivo. En mi opinión, hubo un esfuerzo subconsciente para mantener todo esto en

el misterio, limitado al monopolio de los iniciados, como ciertas ciencias monásticas o ritos religiosos durante la Edad Media (Negroponte, 1995:108).

El acceso a las tecnologías de la información y de la comunicación ha modificado profundamente nuestra estancia en el mundo y ha transformado nuestros modos de comunicarnos y relacionarnos. La manipulación de las imágenes digitales no solo es una cuestión cotidiana sino que es casi una condición esencial de los mundos de ficción a los cuales nos enfrentamos tanto en los medios impresos como en los digitales. En la denominada “prensa del corazón” o el también llamado “periodismo de espectáculos” es común encontrar notas con titulares como: ‘20 famosas sin Photoshop’. Y es común que a continuación presenten una lista de cantantes, actrices, etc., dejando ver cómo son en la vida real y cómo se ven en el mundo de ficción.



Imagen 10. En el sitio web Antes y después, de Argentina, uno puede encontrar imágenes como estas en donde se exhibe a distintos personajes como la presidenta argentina Cristina Kirchner y el futbolista Ronaldinho (entre otros), tal como lucen en la vida real y después de haber manipulado sus imágenes con la ayuda del tan conocido *software* Photoshop.¹³

“La computación ya no solo tiene que ver con computadoras, tiene que ver con la vida” (Negroponte, 1995:26). La vida no es la misma después de las computadoras. La percepción social de la realidad tampoco es la misma después del Photoshop. Y para entender esto quizás sea pertinente entender cómo funciona la red. Tal como lo señaló Oguibe (2002:135), opera en varios niveles: como medio (que puede ser manipulada); como vehículo (para la transmisión, distribución y evaluación); y como una herramienta (que posibilita la comunicación y la colaboración). ¿Cuáles son pues las implicaciones que tiene o ha tenido la emergencia y consolidación de la

¹³ <www.antesydespues.com.ar/20-famosas-sin-photoshop/#&panel1-17> [9 de junio de 2014].

etapa digital de las imágenes? La primera es que el acceso a ellas es casi ilimitado (es decir, presenciamos la exacerbada masivización de las imágenes); la segunda es que la producción de imágenes en la vida diaria (las imágenes digitales no se desgastan y pueden reproducirse infinitamente, a diferencia de las imágenes analógicas), tal como se vio al principio de este texto, sigue en aumento; la tercera es que ha liberado una especie de frenesí por la acumulación de imágenes que no se había visto antes en la historia social de la humanidad; y la cuarta es que ha coadyuvado a la consolidación de una cultura basada en la iconolatría cuyos modos de expresión por excelencia son: el *mironismo* y el *voyeurismo* (los cuales podemos leer casi como un par de 'actitudes naturales' propias de nuestra época).

Las imágenes no están solas

Afirmar que los significados son relacionales no implica hacer a un lado la idea de que las relaciones que establecen los espectadores u observadores con las imágenes siempre se encuentran en un 'marco' temporal y espacialmente definido. Es decir, toda relación social entre los observadores y las imágenes o entre los observadores mismos, siempre está en un contexto (determinado por dos ejes: el temporal y el espacial). No hay interacción posible en un no tiempo y en un no espacio, sociológicamente hablando. Sería imposible sostener una afirmación de ese tipo. Todo ocurre en un tiempo y en un espacio determinados. Idea que ya se había señalado cuando de hacía mención sobre la forma en que los significados de las imágenes, por ejemplo, cambian con el tiempo. Una imagen puede ser la misma, pero en dos momentos de la historia puede ser interpretada de distintas maneras. En distintas geografías culturales le puede ocurrir lo mismo. Los significados de las imágenes cambian en tanto que las relaciones, determinadas por el tiempo y el espacio sociales, cambian. No porque las imágenes posean significados específicos sino porque los 'modos de ver', que están determinados por el contexto, cambian también. Por ello es pertinente abrir un punto de discusión sobre el hecho de que 'las imágenes no están solas'. Nunca lo han estado.

Al referirse al 'estilo' (en el arte), Gombrich¹⁴ (1999:241), empleando una metáfora tomada de la medicina, señaló que existían dos 'formas de aproximación': la "diag-

¹⁴ Sabemos que Gombrich se ha declarado un individualista. Que está en contra de las visiones colectivistas. Lo ha dicho de la siguiente manera: "no he visto nunca un espíritu y siento una aversión instintiva por todas las formas de colectivismo, ya se llamen racismo, nacionalismo o, si me permiten el término, espíritu de la época. Soy un individualista y no puedo creer que seamos

nóstica” y la “farmacológica”. La primera considera que el ‘estilo’ es una manifestación o síntoma de la época. La segunda que el arte es un estímulo o un sedante. Si es un estímulo, en consecuencia, hay que proceder a su censura. Si es un sedante, entonces habría que desaparecerlo o alinearlo a las políticas del Estado, por ejemplo. A menos que algo excepcional ocurra, solemos apreciar el arte (y las imágenes en general) con la ‘mirada de la época’. Nuestras miradas individuales tienen una procedencia individual. Tienen su origen en la colectividad. Nuestra subjetividad individual (sería una locura negar su existencia) es de manufactura social. Nuestras miradas están ‘domesticadas’ por las sociedades y las culturas a las que pertenecemos. Ni los latidos del corazón se escapan a tener un nexo con la sociedad (cualquier enamorado lo sabe mejor que otros). Palabras demás, Goffman (1956:41-58) explicó magistralmente la forma en que el ‘rubor’ (ese proceso fisiológico del sonrojo) está ‘domesticado’ por la sociedad.

Los significados de las imágenes no solo son relacionales sino también contextuales (y esto no debe sorprender a nadie pues siempre que ‘vemos’, lo hacemos en un contexto social determinado temporal y espacialmente). Es decir, dependen del momento histórico y, obviamente, de la situación en la que se presentan. Las imágenes no están solas, su significado depende del ‘modo de ver’ de la época (y por tanto de la situación social). Vemos con la mirada propia de la época a la que pertenecemos (y también con la mirada de nuestro género, posición social y económica, raza, preferencias políticas, etcétera).

Toda imagen encarna en un modo de ver [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna en un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro modo de ver (Berger, 1972:16).

El encuentro entre las imágenes y los observadores, que siempre ocurre en un contexto, es un encuentro de miradas, de modos de ver, pues.

Cuando miramos una pintura o una fotografía, miramos cómo ha mirado el artista y, al mismo tiempo, ponemos en juego nuestro conocimiento sobre cómo debemos mirar una

solo marionetas bailando de los hilos movidos por un marionetista invisible que represente el espíritu de la época o, quizá, la lucha de clases” (Gombrich, 1995:241). No obstante, su propuesta para pensar el estilo y el arte son útiles pues, sin ningún temor, se puede decir abiertamente que este texto ha adoptado una postura colectivista. Y hay que agregar que el hecho de que Gombrich se declare un individualista no tiene que llevarnos a todos, por inercia, a hacer lo mismo.

obra de arte. Una pintura o una fotografía son miradas recreadas o reproducidas en la tela o en el papel. Cada imagen incorpora una forma de mirar. La forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada (Ardévol y Muntañola, 2004:18).

El significado de una imagen depende de su articulación discursiva, por ejemplo, en el tiempo y en el espacio a través de la mirada de una comunidad particular de interpretantes. Lo que uno dice de una imagen influye no en ella misma, sino en el modo de verla. Berger (1972:36) sugiere que el ‘modo de ver’ el cuadro *Campo de trigo con cuervos* no puede ser el mismo después de decir: “Este fue el último cuadro que pintó Van Gogh antes de suicidarse”. Podemos preguntarnos cómo influye el contexto en las condiciones de recepción de la obra. Bueno, podríamos suponer que la valoración de una obra no es la misma cuando su autor está vivo y cuando ha muerto.



Imagen II. “Campo de trigo con cuervos” de Van Gogh o “El último cuadro que pintó Van Gogh antes de suicidarse”, como usted prefiera.¹⁵

Berger (1972:17) también afirmó que cuando la gente mira una obra de arte lo hace “de una manera condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte”, situación que termina por oscurecer el pasado, por un lado, y mistificarlo por otro. Estas hipótesis sobre el arte, podemos decirlo sin temor a equivocaciones, se aprenden en las interacciones sociales que, obviamente, tienen ocurrencia en un contexto sociohistórico particular. Y, siguiendo esta misma línea de reflexión, podríamos decir que en la medida en que los significados de las imágenes dependen de los ‘modos de ver’ (en tanto que en los modos de ver se juega, como lo habíamos dicho,

¹⁵ <www.cuadrosylienzo.com/campo-trigo-cuervos-p-3536.html> [9 de junio de 2014].

el género, la raza, la posición social y económica, las preferencias políticas, etc.), no sería desafortunado afirmar que los textos en general mistifican a las imágenes y estas a su vez falsean el pasado en tanto que le arrebatan momentos específicos que los hacen vivir para siempre. A veces a través del texto que se produce para describirlas.

Hemos visto hasta el momento que una imagen puede estar sujeta a múltiples interpretaciones. A sabiendas de que el conocimiento no está distribuido socialmente de manera homogénea, podríamos asumir que estas desigualdades influyen en las condiciones de recepción del arte (en particular) y de las imágenes (en general). No todas las personas se acercan al arte. No a todas las personas les gusta asistir al cine a ver una película. Y de los que asisten no a todos les gusta mirar 'cine de autor'. Muchos adolescentes van al cine por razones extracinéfilas (Gubern, 2000:31). En torno a las imágenes cinematográficas, por ejemplo, se desarrolla una especie de 'cultura sin culto'. "El día de los espectadores es el miércoles, rescatado de la mediocridad para que no quede jornada sin su acontecimiento propio, día de la semana sin su ración de poder" (Verdú, 2005:21).

Podemos preguntarnos ¿a qué se debe que a algunas personas les guste el arte y a otras no? Bueno, debemos recordar que "toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo y más o menos completamente dominado" (Bourdieu, 1968:193). Y en una obra de arte podemos reconocer dos niveles de significación: uno inferior y uno superior. Así como también es posible distinguir entre significaciones iconográficas e interpretaciones iconológicas; y, por último, entre el simple goce y la *delectación*. La aprehensión de una obra de arte, por ejemplo, descansa, entre otras cosas, en conceptos que pueden ser 'demostrativos' o 'caracterizantes'. Los conceptos demostrativos "designan y atrapan las propiedades sensibles de la obra" (Bourdieu, 1968:194), mientras que los conceptos caracterizantes aprehenden los rasgos estilísticos de la obra. Los conceptos demostrativos solo definen un sentido fenoménico que versa sobre el sentido de las cosas y el sentido de las expresiones mientras que los conceptos caracterizantes nos permiten distinguir contenidos intrínsecos.

La imagen de *La última cena*, que de alguna u otra manera ha pasado a formar parte del patrimonio cultural e histórico de la mitología cristiana, es de fácil identificación. Casi cualquier persona en el mundo podría decir de qué se trata, que fue pintada por Leonardo de Vinci, que el personaje que aparece en el centro es Jesús (el hijo de un dios que lo envió a la tierra para lavar los pecados de los hombres). Y que se encuentra acompañado por sus 12 apóstoles, de los cuales uno lo traicionará. Si no supiéramos que se trata de una representación de un pasaje de la Biblia, podríamos hacernos la pregunta de ¿por qué esa pintura se llama la última cena y nadie está cenando? Sin esa información que liga la imagen con el pasaje de un

libro, difícilmente podríamos adivinar que se trata de una persona que ha anunciado que va a morir y que será traicionada por uno de los comensales ahí representados. Acceder a las significaciones iconográficas es relativamente sencillo en comparación con lo que implica desarrollar interpretaciones iconológicas.



Imagen 12. Polémica y célebre obra de Leonardo de Vinci: *La última cena*. Una reproducción de estas en cualquiera de sus múltiples versiones podría estar en la sala de su casa, ya que es el lugar que en el mundo contemporáneo, se le ha asignado para ser colocada.¹⁶

Difícilmente las personas que pueden decir el nombre del cuadro podrán afirmar cuáles fueron los procedimientos técnicos que se utilizaron para lograr una obra de arte de tal magnificencia. Seguramente tampoco podrán decir en qué año se pintó y cuáles son los puntos de fuga que el autor utilizó para representar a los personajes que están agrupados de tres en tres. Y así, sucesivamente. Y con esto no se quiere apelar a un ejemplo superficial sobre la denominada ‘alta cultura’. Lo que se intenta es, precisamente, ilustrar la diferencia entre el *goce* y la *delectación* de una obra artística o de una imagen cualquiera. “Aquellos para quienes las obras de cultura erudita hablan una lengua extraña, están condenados a importar en su percepción y apreciación de la obra de arte categorías y valores extrínsecos —los que organizan su percepción cotidiana y orientan sus juicios prácticos” (Bourdieu, 1968:196). Sin códigos de desciframiento, es decir, sin aquellos basamentos sobre

¹⁶ <<https://eukleria.wordpress.com/galeria/multimedia/>> [9 de junio de 2014].

los que descansa el entendimiento de las ‘capas de significación’, las obras de arte no son más que objetos inaccesibles a la razón. Esto podría hacernos entender por qué muchas personas se aburren en los museos o se duermen en las salas de cine donde se exhibe ‘cine de autor’. Sin los códigos de desciframiento el arte no es más que algo sumamente aburrido. Esto sin olvidar que “cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio” (Bourdieu, 1968:200).

Y así como la falta de códigos pesa sobre el desciframiento y el acercamiento a las imágenes, la suposición de la existencia de códigos donde no los hay también representa un problema que apunta hacia la sobreinterpretación. Eco (1992:51) llamó la atención sobre las diferencias entre la interpretación sana y la interpretación paranoica. La diferencia entre una y otra “radica en reconocer que esta relación [entre el adverbio «mientras» y el nombre «cocodrilo»] es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible”. De la interpretación se pasa a la sobreinterpretación donde

[...] la sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables en términos mucho más económicos (Eco, 1992:52).

En el caso de las imágenes implica reconocer o identificar ‘significados’ donde realmente no los hay. Sobreinterpretar es demasiado sencillo. Los fanáticos religiosos, por ejemplo, insisten en ‘ver’ imágenes con contenido sacro en múltiples lugares. Se dice esto porque se quiere dejar en claro que la sobreinterpretación es un fenómeno que parte de lo iconográfico, pero se sitúa más allá de lo iconológico.

Las ‘apariciones’ (imágenes con contenidos religiosos) suelen ocurrir en espacios ‘socialmente permitidos’, no en sitios ‘corruptos’ o ‘indecentes’. Y esta es una característica de dichas imágenes. Las apariciones son, digamos, altamente selectivas y de buena condición moral, son ‘políticamente correctas’. No ocurren en una montaña de excremento de vaca, en una toalla sanitaria usada o en los genitales de algún animal. ¿Por qué es así? Porque entonces dicha situación pondría en duda el carácter sagrado de tal suceso, es decir, lo sagrado en lo profano. Digamos que las divinidades saben elegir muy bien los sitios donde se manifestarán a sus creyentes. Las representaciones religiosas, lo sabemos muy bien, tratan de evitar el contenido sexual a toda costa en tanto que cualquier temática asociada al ‘sexo’ se considera ‘profana’. La asociación entre sexo y religión podría considerarse como ofensiva para muchos seguidores

de distintos cultos. Es común que esta asociación genere censura y descontento a la vez. Motivo por el cual una buena cantidad de artistas se han valido de ello para generar distintas representaciones donde esta combinación resulta ser un buen pretexto para sus creaciones.



Imagen 13. Apariciones de la virgen de Guadalupe¹⁷ en una plancha y dos comales.

¹⁷ Por la sobreinterpretación de las imágenes, en unas simples manchas se pueden identificar códigos o significados con contenido 'sacro'. El 5 de septiembre de 2008 se reportó la aparición de una virgen en una plancha en Caracas, Venezuela (<http://villanueva24h.blogspot.mx/2008/12/por-didier-hernandez-la-virgen-santsima.html>); en Aguascalientes, México (en una nota del 12 de diciembre del 2012), el vocero de la Diócesis Carlos Alvarado Quezada dijo que "debemos tener mucho cuidado con todo esto de las apariciones de la virgen, de las imágenes, que tenemos que hacer estudios, que la misma Iglesia propone que hagan estudios bien precisos de lo que es una aparición" (<http://www.novedadesdetabasco.com.mx/noticia/98326/iglesia-pide-no-caer-en-fanatismo-sobre-falsas-apariciones-de-virgen/>); el 12 de diciembre del 2013 se publicó una nota titulada "Estas son las apariciones más bizarras de la virgen de Guadalupe" (<http://www.diariocambio.com.mx/2013/opinion/cupula/item/39366-estas-son-las-apariciones-mas-bizarras-de-la-virgen-de-guadalupe>). [10 de junio de 2014].



Imagen 14. En esta obra *Goddess*¹⁸ (1991) del artista chicano Alfred J. Quiroz, representación de la virgen de Guadalupe, se alude a los labios vaginales o viceversa.

Gracias a los códigos de desciframiento, el párroco de la iglesia, la abuela de la familia, el profesor de comunicación social, el sociólogo y el estudiante universitario de arte o de filosofía verán de modos muy distintos la imagen anterior. A unos podrá resultarles ofensiva. A otros no. No vemos con los mismos ojos que muchos de nuestros antecesores ni miraremos de la misma forma que muchos de nuestros sucesores. Ni tampoco vemos de la misma manera que muchos de nuestros contemporáneos. “Muchas imágenes que fueron conflictivas u ofensivas han podido dejar de serlo por la transformación de su contexto personal o social y de los valores dominantes implícitos en ellos. Muchos desnudos que escandalizaban en la cultura victoriana, dejaron de impresionar al público unas décadas más tarde. Pero no siempre el cambio de contexto pudo desembarazarse de las inercias burocráticas” (Gubern, 2004:337).

Con la finalidad de ilustrar cómo lo que se consideró ofensivo en una época, en otra no, hagamos un ejercicio de memoria. En 1942, en México, el presidente Manuel Ávila Camacho, a través del regente del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, dio inicio a un programa de ‘embellecimiento de la ciudad’. Fueron el arquitecto Vicente Mendiola y el escultor Juan Olaguíbel los comisionados para realizar una obra cuyo resultado fue *La Flechadora de las Estrellas del Norte*, mejor conocida por los habitantes del Distrito Federal como *La Diana Cazadora* (inspirada en

¹⁸ A decir del autor de la obra: “Cuando era un adolescente estaba hojeando un libro de educación sexual y había ahí una imagen en una página completa de una vagina médicamente anatómica. El primer pensamiento que se me pasó por la mente fue que se parecía a la Virgen de Guadalupe. Si uno mira a la imagen de la Virgen por alrededor de un minuto (similar a mirar a la imagen en negro, verde y naranja de la bandera de Estados Unidos que se encuentra en las enciclopedias que describen la ilusión óptica y la retención de imágenes retina) y mirando a una pared blanca, uno ve en colores opuestos una imagen vaginal, que tradicionalmente es un icono de ‘diosa” (<http://latinoartcommunity.org/community/ChicArt/ArtistDir/AlfQui.html>) [16 de junio de 2014].

Helvia Martínez Verdayes quien tenía en aquel entonces 16 años y trabajaba como secretaria). Posterior a la inauguración de la obra y con la presión de los sectores conservadores de la sociedad mexicana de aquel entonces, se soldó a la escultura un “taparrabos” (calzón), de bronce. Taparrabos que al ser desmontado produjo daños en la escultura y, por tal motivo, se tuvo que fundir una nueva que se encuentra en la avenida del Paseo de la Reforma, en medio de una fuente.



Imagen 15. *La Flechadora de las Estrellas del Norte*,¹⁹ mejor conocida por los habitantes del Distrito Federal como *La Diana Cazadora*, escultura que en su momento resultó ofensiva para la sociedad mexicana de los años cuarenta y que actualmente se considera un referente escultórico del Distrito Federal.

La *punición figurativa*²⁰ de la obra, es obvio, no estaba en ella misma sino en el modo de ver de la sociedad de aquel entonces. De una comunidad de interpretantes particular, situada en un contexto y en una situación determinadas.

¹⁹ Imagen tomada de: <<http://www.infohardt.com/viajes/dianacazadora.html>> [16 de junio de 2014].

²⁰ Román Gubern (2004:333) señala que “en un cierto momento de la historia del cristianismo, los padres de la Iglesia decidieron prohibir que se dibujasen o grabasen cruces en el suelo, por el riesgo inadmisibles de que fueran pisadas” y agrega que “los mayas representaron a sus enemigos prisioneros en sus escalinatas, para que sus vencedores pudieran humillarles *pisando sus cuerpos*” y que en 1991 “el presidente Sadam Husein hizo instalar en el suelo de la entrada del lujoso hotel Al Rashid de Bagdad una imagen del presidente de Estados Unidos, George Bush (padre), para que todos sus residentes y visitantes tuvieran que pisarla forzosamente al entrar y al salir del edificio”.

Y no es que todas las obras de arte o que todas las imágenes en general posean una dimensión punitiva sino que es gracias a la relación que establecen los observadores con las imágenes o con las obras de arte lo que fabrica o construye significados punitivos de estas en cuanto a sus órdenes de representación y de contenidos temáticos. Podríamos decir que las imágenes, en general, pueden sugerir distintos significados dependiendo del contexto social, la geografía cultural y la historia, pero que no poseen significados por sí mismas y marcan una frontera “entre lo simbólico y lo real, lo conceptual y lo ontológico, lo mágico y lo existencial” (Gubern, 2004:333).

Ya solo por sumar un último y célebre ejemplo, podemos recordar que la obra del pintor mexicano Diego Rivera *El hombre en el cruce de caminos* también conocido como *El hombre controlador del Universo* fue retirada (y después destruida) del vestíbulo del edificio del Rockefeller Center en 1933 por el hecho de considerar que contenía un retrato de un hombre muy parecido a Lenin.

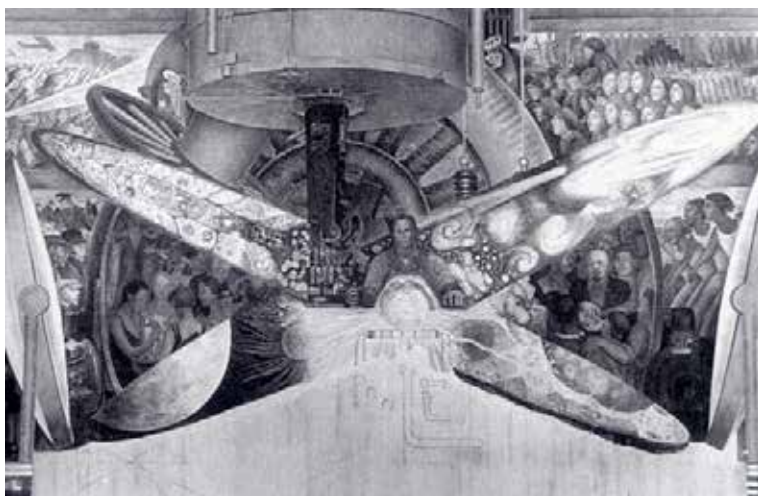


Imagen 16. *El hombre en el cruce de caminos* (también conocido como *El hombre controlador del Universo*, de Diego Rivera, cuyo contenido resultó ser punitivo para John D. Rockefeller Jr.).²¹

²¹ <www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-murales-diego-rivera-galeria> [16 de junio de 2014].

Para cerrar esta reflexión podríamos agregar que: “hace ciento cincuenta años no existía la fotografía, ni la radio ni el teléfono. No existía la televisión, el vídeo, el ordenador, el móvil o Internet. El despliegue de estos *convertidores* emplazados entre nuestra vida y la realidad ha alterado el entendimiento directo e indirecto de las cosas y acaso ni dios llegó a tal confusión en sus mejores días” (Verdú, 2003:119). Las imágenes no están solas, nosotros vivimos entre ellas y forman parte de nuestro entorno. Convivimos con ellas y las consideramos como si fuesen entidades vivientes. Muchas veces como si tuviesen autonomía e independencia. “Somos así más vivientes al hacernos imágenes: «imaginándonos»” (Verdú, 2003:121). Al día de hoy, es casi imposible pensar la realidad sin la intermediación de las imágenes, sean estas fotográficas, cinematográficas o de video, cuyo carácter puede ser propagandístico, publicitario, de entretenimiento o simplemente doméstico. Las imágenes juegan un papel de intermediación no solo entre nosotros y la realidad sino entre nosotros mismos. Nunca están solas.

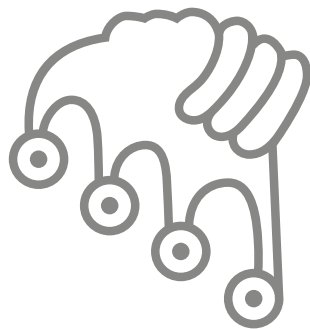
Bibliografía

- Ardévol, Elisenda y Muntañola, Nora (2004), “Visualidad y mirada” en Ardévol, E. y Muntañola, N., *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 17-46.
- Barthes, Roland (1980), *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- Berger, John (1972), *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Boltanski, Christian (1995), “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, pp. 49-75.
- Bordieu, Pierre (1961), “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en Navarro, D. (comp. y trad.), *Image 1 Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, Criterios, La Habana, 150-188.
- (1996), *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona.
- Brea, José Luis (2010), *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid.
- Dubois, Philippe (1983), *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona.
- Eco, Umberto (1992), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Gran Bretaña.
- Fernández Christlieb, Pablo (1994), *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Anthropos, Barcelona.

- Fontcuberta, Joan (1996), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2010), *La cámara de Pandora*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Goffman, Erving (1956), "Rubor y organización social", en Félix Díaz (ed.), *Sociologías de la situación*, La Piqueta, Madrid, pp. 41-58.
- Gombrich, Ernst (1995), *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Gubern, Roman (2000), *El eros electrónico*, Taurus, Madrid.
- (2004), *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona.
- Henning, Michelle (1995), "Encuentros digitales: pasados míticos y presencia", en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, pp. 281-303.
- Hopenhayn, Martín (2007), "Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana", disponible en <<http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBwQF-jAA&url=http%3A%2F%2Fwww.pensamientoiberoamericano.org%2Fxnúmeros%2F3%2Fpdf%2FpensamientoIberoamericano-77.pdf&ei=reOCVIOcCMyLyATu-4HYCw&usg=AFQjCNGAcR7s-E4NgHyViYTnLroOhaWgywg&sig2=g670HqtXrvyejATViziZ7Q>> [20 de noviembre de 2014], pp. 49-71.
- Ibáñez, Jesús (1991), *El regreso del sujeto*, Siglo XXI Editores, Madrid, 193 pp.
- Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (2014), *Tejedores de imágenes*, Instituto Mora, México.
- Marzal, Javier (2007), *Cómo se lee una fotografía*, Cátedra, Madrid.
- Moles, Abraham (1981), "La imagen como cristalización de lo real" en Navarro, D. (comp. y trad.), *Image 1 Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, Criterios, La Habana.
- Muchembeld, Robert (2000), *Historia del diablo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Negroponte, Nicholas (1995), *El ser digital*, Océano, México.
- Oguibe, Olu (2002), "La conectividad y el destino de los no conectados" en Navarro, D. (ed. y trad.), *Criterios Revista Internacional de Teoría de la Literatura y las Artes, Estética y Culturología*, La Habana, 33, pp. 135-149.
- Peirce, Charles S. (1931), *Obra lógico semiótica*, Madrid, Taurus.
- Pultz, John (1995), *La fotografía y el cuerpo*, Akal, Madrid
- Santana J. et al. (2012), "Crania with mutilated facial skeletons: a new ritual treatment in an early pre-pottery Neolithic B cranial cache at Tell Qarassa

- North - South Syria”, en *American Journal of Physical Anthropology*, 149 (2), octubre, , pp. 205 -216.
- Sartori, Giovanni (1997), *Homo videns*, Taurus, Madrid.
- Sibilia, Paula (2008), *La intimidación como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Slater, Don (1985), “Comercialización de la fotografía de masas” en Jorge Luis Marzo (ed.). *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Sontag, Susan (1973), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México.
- (2003), *Ante el dolor de los demás*, Santillana, Madrid.
- Verdú, Vicente (2003), *El estilo del mundo*, Anagrama, Barcelona.
- (2005), *Yo y tú, objetos de lujo*, Debate, , Barcelona.

OTROS TEMAS



*Presentación de Otros Temas
del Número 78*

*Presentation of Other Themes
from Number 78*

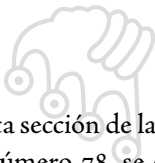
Irma Munguía Zararain

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,
Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1873-905X>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/pot/munguiazararaini>



En esta sección de la revista *Iztapalapa*, en su número 78, se ofrecen tres artículos y dos reseñas. Los dos primeros tienen que ver con aspectos del lenguaje. El tercero trata sobre las críticas hacia el pensamiento utópico. Las reseñas abordan el papel de internet como interfaz entre los seres humanos y las máquinas, así como la irrupción de la esfera privada en el espacio público.

En el artículo “Un modelo de pauta de corrección para ensayos argumentativos”, Martha Jurado y Viviana Oropeza describen las características de un patrón de corrección analítica para poder evaluar las habilidades argumentativas en los estudiantes del nivel de bachillerato, cuando se les pide como tarea escribir ensayos. Esta pauta se basó en el Marco Curricular Común (MCC) del bachillerato. Como es sabido, evaluar la producción escrita es una labor muy compleja debido a las dificultades de señalar las rúbricas correspondientes; las autoras plantean que esta pauta de corrección

pudiera ser una guía muy útil para los profesores y para los estudiantes, puesto que estos tomarían conciencia de los aspectos que deben considerarse en la elaboración y corrección de un ensayo. Siempre se ha pensado que la evaluación de la escritura puede ser muy subjetiva, pero creo que si se cuenta con una pauta de corrección como la que proponen Jurado y Oropeza se lograría un avance muy importante en esa dirección.

En el segundo artículo, “La formación lingüística de los profesores de primaria: el reto de enseñar español”, Elia Sánchez analiza las ventajas que tendría incluir un eje de contenidos lingüísticos en los planes y programas de la formación de docentes. Como es sabido, la formación de profesores de español carece de temas específicos que permitan reflexionar sobre el sistema de la lengua. Es interesante considerar que, por ejemplo, el trabajo explícito con estos contenidos seguramente ha contribuido al éxito de algunos sistemas educativos calificados como los mejores en el mundo —como es el caso del sistema finlandés. En el artículo se plantea que si se ofreciera una formación lingüística adecuada a quienes estudian para profesores de educación básica, seguramente se podría contribuir a superar el rezago educativo que se tiene en México, en lo que se refiere al manejo de habilidades en español.

El tercer artículo, “El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse”, de Lucas E. Misseri, explica qué se entiende por utopía y por pensamiento utópico, a partir de las diferentes críticas de esos tres autores; además, muestra cómo estas críticas fracasan, dado que confunden las características de las utopías históricas particulares con la facultad de crearlas o pensarlas. El autor muestra cómo los tres críticos terminan confundiendo el concepto de utopía con el pensamiento utópico. En el caso de Popper, hace su crítica liberal de corte psicologista, Molnar la hace desde su postura de creyente conservador y, finalmente, Marcuse parte del neomarxismo.

Las reseñas presentan libros sobre temas muy polémicos y novedosos: en la primera de ellas, Emilia Perujo Lavín plantea que en la obra *Invisible Users. Youth in the Internet Cafés of Urban Ghana*, la autora Jenna Burrell se aboca a la interfaz humano-máquina, surgida después de la creación de los llamados café-internet, en donde no se ofrece café ni se interactúa con los asistentes, sino que la comunicación se establece entre cada persona de manera aislada, con otras personas que están en otras latitudes, típicamente en el extranjero, y esa comunicación se logra por medio de la computadora que cada uno tiene enfrente. El libro se refiere a lo que ocurre en una ciudad de Ghana, en estos cafés; los usuarios se liberan de su identidad dado que pueden cambiar de sexo, de nacionalidad, de edad —en cierta forma se hacen “invisibles”—, para tratar de engañar a extranjeros, mediante estafas de diversos tipos.

Por su parte, Mario Zaragoza Ramírez reflexiona sobre el libro *A Private Sphere. Democracy in a Digital Age* de Zizi Papacharissi. En el texto se interroga sobre la medida en que estaremos, en esta época de digitalización, ante la posibilidad de que los individuos lleven su esfera privada (definida por la participación democrática) hacia la esfera pública (representada por la tecnología), todo esto a través de internet. Resulta interesante pensar cómo lo íntimo y privado de una casa, un auto o la cocina de una persona pueda irrumpir en lo público, a través de las redes sociales, por ejemplo, dando un *like* a favor de algún asunto completamente público. A partir de lo anterior, resulta interesante pensar si en esta época de nuevas tecnologías de la información y de la comunicación pudiera hablarse realmente de “nuevos ciudadanos”, cuando la cultura popular refuerza en internet actitudes tradicionalmente misóginas y homofóbicas, entre otras prácticas muy arraigadas.

Pautas de corrección para ensayos argumentativos

A model of correction pattern for argumentative essays

Martha Jurado Salinas*

Centro de Enseñanza para Extranjeros, Universidad Nacional
Autónoma de México, Ciudad de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9966-6712>

Elsa Viviana Oropeza Gracia**

Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjera, Universidad Nacional
Autónoma de México, Ciudad de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4670-5466>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/aot1/juradosalinasm/oropezagraciaev>

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo describir las características de una pauta de corrección analítica para evaluar ensayos argumentativos producidos por estudiantes de nivel bachillerato. Fue aplicada a 4 041 pruebas escritas del *Examen de Habilidades Lingüísticas* (EXHALING). Se construyó con base en el constructo teórico plasmado en el Marco Curricular Común del Bachillerato. Se concluye que, debido a la complejidad que implica el diseño de rúbricas analíticas de este tipo, es conveniente aprovechar el producto y la experiencia para contribuir a desarrollar en los estudiantes una mayor conciencia de las demandas de la tarea, y para dotar a los profesores de un instrumento de retroalimentación focalizada.

Palabras clave: pautas de corrección, rúbricas analíticas, textos argumentativos, bachillerato.

Abstract

This paper aims to describe the characteristics of an analytic rating scale that was used to assess 4 041 argumentative essays produced by high school students. These essays are part of a wider research project whose objective was to design an exam (*Examen de Habilidades Lingüísticas*, EXHALING), in order to evaluate the linguistic abilities that high school students have when applying for a university within Mexico City. It follows the theoretical framework of the Marco Curricular Común del Bachillerato. After careful analysis of the complex process for developing this type of scales, we conclude that using the scale itself and sharing this experience might be useful to help students develop a better understanding of what it is expected from them when writing these types of essays and provide teachers with focalized feedback.

Keywords: rating scales, analytic rating scales, argumentative texts, high school.



IZTAPALAPA

Agua sobre lasjas

* Doctora en Lingüística por el
Colegio de México.
mjurado@unam.mx

** Maestra en Lingüística Aplicada
por la Universidad Nacional
Autónoma de México.
viviana.oropeza@cele.unam.mx

FECHA DE RECEPCIÓN 30/08/2014, FECHA DE ACEPTACIÓN 10/12/2014

IZTAPALAPA. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 78 · AÑO 36 · ENERO-JUNIO DE 2015 · PP. 145-166

En 1962 la UNESCO divulgó las “Normas que deben aplicarse en materia de publicaciones científicas” (documento UNESCO / NS / 177). En dicho documento se reunieron los lineamientos generales para la redacción de publicaciones en diferentes lenguas que fueron socializadas, comentadas y de aceptación generalizada entre diversas comunidades científicas. Más de cinco décadas después, los resultados de diversas pruebas estandarizadas evidencian que la instrucción formal primaria y secundaria de nuestro país no ha cumplido a cabalidad con la tarea de capacitar a los estudiantes en la producción de textos escritos con un lenguaje claro y directo, con párrafos bien organizados y lingüísticamente adecuados; tampoco la educación preuniversitaria ni la universitaria han cumplido con capacitarlos para producir distintos tipos de escritos académicos, principalmente ensayos argumentativos y artículos científicos (Oropeza *et al.*, 2014). Estas habilidades lingüísticas constituirían la plataforma para que, en el nivel universitario, los estudiantes asumieran la escritura como un método de conocimiento inherente al trabajo científico de cualquier disciplina.

Aunque las instituciones han hecho esfuerzos por atender esta y otras carencias del sistema educativo nacional (asignaciones presupuestales cuantiosas, actualización de maestros, reformas y renovación de planes y programas de estudio, etc.), los logros han sido magros. Los documentos institucionales producto de estas iniciativas poseen un alto rigor metodológico; sin embargo, los profesores carecen de guías o instrumentos para hacerlos operativos en su práctica diaria, con la consecuente persistencia de deficiencias en la producción escrita de los estudiantes de todos los niveles.

Como parte de dichos esfuerzos, la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) llevó a cabo un diagnóstico de las habilidades lingüísticas de los estudiantes que ingresan a las instituciones de educación superior (IES) del área metropolitana de la Ciudad de México. Para ello se diseñó el *Examen de Habilidades Lingüísticas* (EXHALING), cuya aplicación tuvo lugar en 11 universidades públicas y privadas del área metropolitana, durante el segundo semestre de 2011.

En este marco se diseñó una pauta de corrección que dota de operatividad a la categoría “Se expresa y comunica”, plasmada en el Marco Curricular Común del Bachillerato (MCC), el cual a su vez tiene como base teórica el concepto de *competencia comunicativa*. En un segundo nivel de documentación del constructo, la pauta se fundamenta en una teoría psicosociolingüística que enfoca los procesos de lectura y escritura desde un punto de vista cognitivo-discursivo. Desde esta perspectiva teórica, las habilidades de lectura y de escritura son concebidas como actividades contextualizadas social y culturalmente, que detonan en el lector la construcción de procesos cognitivos complejos.

Las pautas de corrección o *rúbricas* son un tipo de escalas de puntuación que se han utilizado ampliamente en el terreno de la evaluación educativa. Su construcción y validación han sido objeto de numerosos estudios desde las perspectivas tanto de la evaluación de procesos educativos inter-aula (Hamp-Lyons, 1990; Mertler, 2001; Moskal y Leydens, 2000; Dempsey *et al.*, 2009), como de la evaluación de productos de las pruebas de respuesta construida de distintos tipos de exámenes (diagnóstico, logro académico, dominio lingüístico, etc.). (Kozlow y Belami 2005; Lee, Yong-Won *et al.*, 2008; East, 2009; Knoch, 2009; Becker, 2011; Wind y Engelhard, 2013). En el aula, el uso de las rúbricas se aplica principalmente en el desarrollo de proyectos. Dentro de este contexto, dichos instrumentos son construidos colaborativamente por los grupos de trabajo. Por lo que respecta a la evaluación de productos, la bibliografía especializada da cuenta de la aplicación y validación de diversas pautas de corrección, pero se soslaya el hacer explícito su fundamento teórico y, aunque se menciona su valor como instrumento de retroalimentación, no se profundiza en las implicaciones que pueden tener para la concientización de la tarea y el consecuente desarrollo de la habilidad escrita de los estudiantes.

El proceso de construcción de la pauta de corrección del EXHALING evidenció, en primer lugar, la dificultad que implica el diseño de instrumentos tanto holísticos como analíticos válidos y confiables; en segundo lugar, la necesidad de crear instrumentos eclécticos (mezcla de rúbricas analíticas con listas de comprobación) para evaluar adecuadamente las distintas subcompetencias; y finalmente, la imposibilidad de evaluar, mediante un instrumento de esta naturaleza, aspectos procesuales como el componente estratégico del aprendizaje. Su aplicación a los 4 041 ensayos fue una tarea titánica; los objetivos no se cumplieron a cabalidad en tanto que no se pudieron evaluar todas las subcompetencias previstas; sin embargo, el producto y la experiencia ganada pueden ser aprovechados para que los estudiantes del bachillerato, mediante la autoevaluación, desarrollen una conciencia de los distintos componentes de la escritura ensayística, así como para que los profesores cuenten

con un instrumento relativamente estandarizado para una población amplia a fin de proporcionar a sus alumnos una retroalimentación focalizada de sus escritos.

Los objetivos de este estudio son:

- Describir las características de la pauta de corrección y su fundamento teórico.
- Describir las dificultades que implicó la construcción de un instrumento que reflejara el constructo “calidad de la escritura ensayística de los estudiantes preuniversitarios”, según el fundamento teórico del MCC.
- Proponer su utilidad para que los estudiantes desarrollen una mayor conciencia de las demandas de las tareas escritas, y para que los profesores favorezcan el desarrollo de esta habilidad mediante una retroalimentación focalizada.

En la primera parte del artículo se presentan los distintos tipos de instrumentos de puntuación (listas de comprobación, rúbricas holísticas y rúbricas analíticas). En la segunda se describe el proceso de construcción de la pauta de corrección (rúbrica) del EXHALING, así como el constructo teórico que la fundamenta. En la tercera se expone la versión final de instrumento. Finalmente se argumenta a favor de su utilidad para desarrollar la habilidad escrita en el aula preuniversitaria.

Los distintos tipos de instrumentos de puntuación

La escritura involucra diversos procesos cognitivos y motivacionales: establecer objetivos, transformar contenidos, seguir una línea temática, tener en cuenta a la audiencia, conocer las características de los distintos géneros discursivos, autorregularse y tomar múltiples decisiones para alcanzar el objetivo (Bereiter y Scardamalia, 1987; Flower y Hayes, 1981,1984; Flower, 1998; Hayes, 2000; Dempsey, 2009).

A la complejidad inherente de esta habilidad lingüística se suma el reto de evaluar objetivamente el constructo denominado “calidad de la escritura”. Desde la década de los cuarenta, la evaluación de la escritura ha transitado del interés por el texto mismo hacia el paradigma cognitivo y hacia el proceso de redacción, entremezclado con el contexto sociocultural y con teorías discursivas y dialógicas del texto (Nystrand, Greene y Wiemelt, 1993, citado por Sperling y Freedman, 2001:371). Según Galán, dos afirmaciones dan una visión sucinta del tema: 1) Hay poco consenso sobre qué es “escribir bien”; 2) En todos los casos, desde sus inicios, evaluar la redacción ha sido “un problema espinoso” (Scardamalia y Bereiter, 1986:779, citado por Galán, 2008: 75).

Puesto que se trata de procesos cognitivos, la evaluación de la escritura se lleva a cabo utilizando esquemas, guías o escalas de puntuación que establecen explíci-

tamente los criterios de actuación para clasificar y organizar observaciones respecto a diferentes niveles de habilidad, conducta y calidad del producto (Bargainnier, 2003:1). Las escalas incluyen el enunciado del criterio por evaluar y un sistema apropiado de puntuación. El primero debe corresponder a un criterio significativo y estar formulado con un lenguaje descriptivo, claro y accesible. Debe permitir discriminar los diferentes niveles de actuación de manera cualitativa, evidente y no arbitraria. Por otra parte, la puntuación es la representación explícita de la teoría subyacente (es decir, ciertos aspectos son más o menos importantes que otros); tiene consecuencias en la ponderación final y por tanto en la toma de decisiones. Las escalas bien diseñadas, además, se enfocan positivamente en los logros; diferencian entre actuación, producto y esfuerzo; y exhiben atributos psicométricos de validez universal y confiabilidad (Bargainnier, 2003:4).

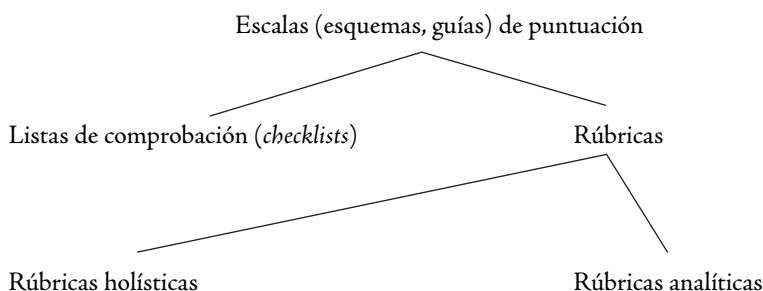
Además de describir los logros de los estudiantes en términos de un conjunto de criterios de actuación y de servir como definiciones operativas del constructo teórico, de las creencias acerca de lo que es escribir, North y Schneider (1998) enumeran las siguientes funciones que cumplen las escalas de puntuación: *a*) proveer criterios para que los estudiantes puedan confrontar sus escritos; *b*) reducir la subjetividad de las calificaciones suministrando un estándar común y significativo para los evaluadores; *c*) proporcionar guías para la construcción de exámenes; *d*) reportar resultados homogéneos, en términos de un mismo instrumento; *e*) proveer vínculos institucionales coherentes entre la evaluación diagnóstica, el plan de estudios, los materiales, la evaluación de proceso y la certificación; *f*) establecer un marco de referencia que describa los logros de un sistema educativo en términos significativos para los involucrados; *g*) posibilitar la comparación entre sistemas o poblaciones usando una medida común.

Mediante la utilización de esquemas de puntuación se pretende reducir la subjetividad inherente a la evaluación del constructo denominado “calidad de la escritura” o “escribir bien”. Las escalas o guías de puntuación pueden ser de distintos tipos. Las listas de comprobación (*checklists*) verifican la presencia o ausencia de un atributo, son unidimensionales y se utilizan preferentemente para evaluar actuaciones. Las rúbricas (*rubrics*) indican el grado en el que se alcanza un criterio, son multidimensionales y se usan para la valoración tanto de las actuaciones como de los productos resultantes de la ejecución de una tarea.

Las rúbricas, a su vez, pueden ser holísticas o analíticas. Las primeras requieren la evaluación del proceso o producto en su totalidad, sin juzgar separadamente las partes que lo componen. Generalmente se utilizan cuando los errores en alguna parte del proceso pueden tolerarse en aras de la alta calidad de la actuación completa. La

principal ventaja de las rúbricas holísticas radica en su carácter práctico, ya que “su aplicación requiere una sola lectura rápida del escrito por parte de cada uno de los evaluadores que participan en el proceso. Por otra parte, con las rúbricas analíticas primero se asignan puntajes separados a las partes del producto o actuación y luego se suman para obtener un puntaje total. La desventaja de las rúbricas analíticas es que su aplicación demanda varias lecturas del escrito por parte de cada evaluador, con lo cual el proceso se vuelve considerablemente lento. Ambos tipos de rúbricas poseen ventajas y desventajas. A continuación se presenta un cuadro sinóptico que las resume:

CUADRO I



Ventajas	Desventajas	Ventajas	Desventajas
El énfasis está en lo que los escritores hacen bien y no en sus deficiencias (Cohen, 1994).	El puntaje no ofrece información diagnóstica; se reduce la confiabilidad del instrumento (Caruso, 1996).	Las categorías no se encuentran colapsadas en un puntaje inflado; se puede entrenar fácilmente a los codificadores (Cohen 1994).	Evaluar utilizando una escala analítica puede influir a la hora de utilizar otra; este tipo de escalas no suele ser informativa para quien es evaluado (Myford y Wolfe, 2003).
La validez es mayor porque refleja una reacción auténtica y personal del lector hacia el texto (White, 1984).	El puntaje depende más del evaluador que de las propiedades del texto (Hamp-Lyons, 2003).	Es posible generalizar diversas tareas de producción escrita (Weigle, 2002).	Su desarrollo requiere mucho tiempo y puede resultar un producto costoso (Hamp-Lyons, 2003; Weigle, 2002).
El puntaje se determina rápidamente (Weigle, 2002).	La información sobre los aspectos de escritura que merecen mayor atención es insuficiente (Nelson y Van Meter, 2007).	La confiabilidad que se obtiene es mejor (Huot, 1996; Knoch, 2009).	Las subhabilidades vinculadas con la escritura no se pueden separar (White, 1984).

Ventajas	Desventajas	Ventajas	Desventajas
		Puede ayudar al escritor a identificar sus fortalezas y sus debilidades; ofrece información diagnóstica (Bacha, 2001; Carr 2000).	Los evaluadores pueden juzgar la escala de manera holística para empatar percepciones generales (Nakamura, 2004).

(Adaptado de Mertler 2001 y Becker, 2011: 115-116)

En suma, las escalas de puntuación cumplen diferentes fines. Para la evaluación del constructo subyacente a la escritura, cuando se trata de exámenes aplicados a gran escala, se utilizan fundamentalmente rúbricas holísticas; para la evaluación focalizada de las fortalezas y debilidades de los productos se opta por las rúbricas analíticas, cuyo diseño y aplicación resultan más largos y laboriosos.

Proceso de construcción de la pauta de corrección del EXHALING

El constructo del EXHALING se organiza en tres niveles de documentación: marco de referencia, marco teórico subyacente y especificaciones (Jurado, 2014). Puesto que se trataba de un examen referido a un criterio, se adoptó como tal el Marco Curricular Común (MCC) del bachillerato, publicado en 2008 por la Secretaría de Educación Pública. En particular se trabajó con la categoría “se expresa y comunica”. Los atributos de dicha categoría fueron sistematizados en una retícula a partir de la cual se definieron tablas de especificaciones para las pruebas de respuesta seleccionada (comprensión auditiva, comprensión de lectura y conciencia lingüística) y tareas para la prueba de respuesta construida (expresión escrita).

El marco teórico subyacente al marco de referencia, es decir, subyacente al MCC del bachillerato, tiene tres pilares: *a*) el concepto de competencia comunicativa; *b*) una teoría psicosociolingüística que enfoca los procesos de lectura y escritura desde una perspectiva cognitivo-discursiva, y *c*) el concepto de conciencia lingüística. Sólo los dos primeros se relacionan con la pauta de corrección.

La competencia comunicativa centra su interés en la identificación de la forma como se producen los intercambios comunicativos y lingüísticos en la vida cotidiana, la determinación de los elementos involucrados en la expresión y comprensión de los mensajes, así como en la indagación del papel que desempeña cada uno de los

elementos que intervienen en la interacción comunicativa (Canale y Swain, 1980; Canale, 1983; Bachman, 1990; Lomas, 1993; MCER, 2000). Los distintos modelos de competencia comunicativa coinciden al menos en el reconocimiento de cuatro subcompetencias: lingüística (la capacidad innata para hablar y el conocimiento gramatical de la lengua), sociolingüística (conocimiento de normas socioculturales en diferentes usos lingüísticos), pragmático-discursiva (conocimientos y habilidades para comprender y producir diferentes tipos de discursos) y estratégica (recursos, procedimientos, planes o acciones que pone en práctica el emisor de forma potencialmente consciente para maximizar la eficacia de su aprendizaje o de su comunicación).

Desde la teoría psicosociolingüística que constituye el segundo pilar del constructo, la habilidad de escribir es concebida como una compleja actividad cultural, social, cognoscitiva e interactiva que va más allá de lo motriz, ya que, por una parte, conlleva un componente dinámico que permite al escritor el manejo de la situación de producción escrita, y por otra, le posibilita —mediante la conducta estratégica— efectuar un procesamiento flexible de los recursos disponibles. Específicamente en el ámbito académico, se trata de una actividad de construcción de significados y, más importante aun, una instancia de generación de conocimientos y desarrollo del pensamiento e inteligencia del sujeto escritor (Parodi, 2003; Carlino, 2004; Cisneros, 2011).

Para producir discursos o textos con un sentido pleno, intencionado y convincente, un escritor académico experto vincula microestructuras (relaciones entre oraciones, especialmente de coherencia referencial y textual) con macroestructuras (relaciones semánticas globales del contenido del texto que reflejan el sentido general del discurso) y con superestructuras textuales (esquemas que caracterizan los tipos de texto y que conducen su interpretación y producción).

Se trata de una teoría de comprensión (no exclusivamente de producción) textual que descansa en dos supuestos básicos relacionados con el procesamiento lingüístico (Parodi, 2003):

- a. Supuesto cognoscitivo. Cuando un lector se enfrenta a un texto, construye una representación mental de su comprensión basada en sus propias categorías semánticas; por lo tanto, para que se lleve a cabo el proceso de interpretación se requiere que el sujeto posea algunos conocimientos sobre el tema en cuestión y sobre cómo realizar el proceso de lectura.
- b. Supuesto contextual. La comprensión del discurso no ocurre en el vacío, sino que el lector se enfrenta a la comprensión de un texto como parte de un evento social contextual que incluye las normas, valores, actitudes y convenciones sobre los participantes y sus respectivas interacciones como

elementos de una situación concreta de comunicación, en un entorno social determinado.

Como puede apreciarse, el segundo supuesto se conecta directamente con el concepto de competencia comunicativa subyacente a la categoría “se expresa y comunica” del MCC del bachillerato. El siguiente esquema tomado de Jurado (2014) sistematiza las relaciones entre los pilares y los supuestos del constructo subyacente con la pauta de corrección de las pruebas escritas:

Base psicosociolingüística	Subcompetencias comunicativas	Rubros
Microestructura	Lingüística	Rango y control léxico Precisión gramatical Complejidad sintáctica Ortografía Acentuación Puntuación Cohesión Estructura del párrafo
Estructura textual		Título Coherencia
Macroestructura	Discursiva	Introducción, tesis, argumentos, contrargumentos y conclusión
Superestructura		
Modelo de procesamiento lingüístico	Supuesto cognoscitivo	Estratégica Planeación Monitoreo
	Supuesto contextual	Sociolingüística Adecuación

Una vez definido el constructo, se procedió a hacerlo operativo tanto en el examen como en la escala de puntuación para evaluar las tareas escritas. Varias versiones fueron confeccionadas *a priori* por el equipo de especialistas (Oropeza *et al.*, 2014). La primera de ellas estaba muy apegada al constructo, pero resultaba poco práctica, entre otras razones, porque evaluaba primero la competencia lingüística y al final la

sociolingüística y la estratégica, que resultaban más rápidas de calificar. Para facilitar la aplicación práctica de la escala, se determinó invertir el orden y también eliminar, o mejor dicho “desatar”, los macrorrubros correspondientes a la competencia lingüística y a la pragmática, para dejar solo una lista de criterios. Con estas dos medidas se sacrificó la manifestación evidente del constructo, pero se ganó en “practicidad”.

El prurito de plasmar el constructo confrontó al equipo con varias contradicciones. Por una parte, por tratarse de un examen aplicado a gran escala, los 4 041 ensayos del EXHALING debieron ser evaluados con una rúbrica holística; sin embargo, se trataba también de un examen diagnóstico. Este tipo de instrumentos se caracteriza por enfocar elementos específicos más que habilidades globales. Su objetivo es identificar las fortalezas y debilidades en el conocimiento y uso de la lengua. Proporcionan un reporte de resultados que posibilita el análisis detallado de las respuestas a los ítems y a las tareas, por tanto, funcionan también como retroalimentadores (Alderson, 2005). Ante esta contradicción, el equipo de especialistas del EXHALING decidió explorar tanto el camino holístico como el analítico. En el anexo 1 aparece una muestra de los descriptores holísticos para las puntuaciones máxima y mínima.

Por otra parte, se encontró que algunos rubros o aspectos de calidad que se pretendía evaluar podían ser desglosados en niveles de puntaje, pero otros tenían que ser valorados solo por su presencia o ausencia. Esta multidimensionalidad condujo a la combinación de una escala de puntuación analítica con una serie de enunciados en forma de lista de comprobación para ciertos aspectos de calidad correspondientes a la subcompetencia discursiva.

Otra cuestión que tuvo que ser resuelta fue el hecho de que, debido a restricciones presupuestales, no fue posible contar con un equipo de evaluadores entrenados (codificadores) expertos, razón por la cual se conformó un grupo compuesto por profesores experimentados en la enseñanza de lengua, estudiantes recién egresados y prestadores de servicio social que cursaban los últimos semestres de carreras de lingüística y letras modernas. La imposibilidad de desarrollar un trabajo concentrado y sostenido condujo al desarrollo de un tipo de escala analítica, pero muy práctica. Las escalas de este tipo suelen ser detalladas y a veces con complejas explicaciones del procedimiento de puntaje. En el caso del EXHALING, se trató de confeccionar un instrumento práctico, que fue complementado por una guía explicativa.

Durante el taller de 20 horas de entrenamiento de evaluadores (codificadores), la discusión argumentada basada en la aplicación de la escala llevó la enunciación cuantificada de algunos criterios (p. ej. “hasta tres errores”; “más de tres errores”), así como a la eliminación de la valoración holística por la discrepancia de más de dos puntos que arrojaba la puntuación entre evaluadores entrenados (*raters*), quienes

se enfrentaban al dilema de valorar textos que presentaban rasgos correspondientes a niveles distintos (p. ej. el dominio de convenciones formales, pero vocabulario pobre; o mínimos errores de ortografía, pero ideas organizadas con palabras de enlace básicas). Debido a estas dificultades, se consideró que el instrumento analítico resultaba más conveniente. Las escalas fueron refinadas repetidamente para tratar de alcanzar el mayor acuerdo entre evaluadores entrenados. La versión del instrumento que se aplicó a los 4 041 ensayos del EXHALING quedó conformada por 22 criterios, rubros o aspectos de calidad (anexo 2).

Finalmente, cabe aclarar que en la publicación de los resultados del proyecto EXHALING (González, 2014), el equipo de especialistas decidió adoptar el término “pauta de corrección”, debido a que el producto final no corresponde a lo que de manera ortodoxa podría considerarse una rúbrica.

Componentes de la pauta de corrección del EXHALING

De los 22 rubros, criterios o aspectos de calidad que conforman la pauta de corrección EXHALING, 11 fueron formulados como lista de comprobación y 11 con formato de niveles de logro cuyo peso varió entre tres y dos puntos. Las escalas que fueron ponderadas con tres puntos corresponden a la competencia estratégica, la complejidad sintáctica y el uso apropiado de signos de puntuación. Las nueve restantes oscilaron en el rango de cero a dos. La valoración de la competencia discursiva se desdobló en tres niveles de logro para los rubros de coherencia, cohesión y párrafos, con un máximo de dos puntos; más nueve rubros enunciados con formato de lista de comprobación, con valores de un punto, y de dos para las operaciones discursivas.

Dado que la ponderación representa explícitamente el constructo (es decir, ciertos aspectos son más o menos importantes que otros), se determinó la siguiente distribución:

Competencia sociolingüística	2
Competencia estratégica	3
Competencia lingüística	14
Competencia discursiva	19
Total	38

Debido a la diversidad de formatos que contiene, la pauta se analizó psicométricamente con la extensión *Rasch Rating Scale Model* (RSM) de Andrich (1978). En

cuanto a la confiabilidad (consistencia en los puntajes concedidos por los evaluadores entrenados a lo largo de repetidas mediciones), el análisis mostró gran consistencia, excepto en los criterios 18 y 19, correspondientes a la evaluación de operaciones discursivas, razón por la cual fueron eliminados del reporte final de resultados, en el cual se dio cuenta solo de 20 aspectos de calidad en los ensayos de escritura. Por lo que respecta al análisis de validez (grado en el cual las puntuaciones reflejan el constructo), la media mostró gran consistencia con el resto de las pruebas del EXHALING, excepto por un desajuste de 0.05 unidades en la rúbrica 8 (uso de signos de puntuación). El siguiente mapa de Wright tomado de Montesinos (2014) muestra las medias y los niveles de dificultad de los 20 criterios en relación con la habilidad de los sustentantes:

MAPA I

TABLE 12.2 CRAM RATING FINAL Ensayos Escritura ZOU760WS.TXT Oct 1 11:12 2013
INPUT: 4041 RATING 22 ASPECTO REPORTED: 4041 RATING 20 ASPECTO 13 CATS
WINSTEPS 3.80.1

MEASURE RATING - MAP - ASPECTO

<more>|<rare>

80 +

|

|

.|

.|

.|

.|

.|

70 . +

.|T

.# | 14 SUFI

.# T|

.|

.## | 16 CONT

.## |

60 .## + 09 TITU

.##### |S 02 COM3 17 CONC

.##### S| 07 ACEN

.##### | 08 PUNT

|

.##### | 01 COM2

.|

(51.63)

.##### |M 03 RANG

 50. ##### + 06 ORTO 10 INTR 20 COH1

.##### M| 12 ARGU(49.57)

.##### |

.##### | 15 VERO 22 COH3

.##### | 04 PREC 13 PERT

|S 11 TESI 21 COH2

.##### |

.##### S|

40 . +

.#### |

.### |

|

.### |T

| 05 COMP

.## T|

|

30 .# +

.|

|

.|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

<less>|<frequent>

EACH "#" IS 26; EACH "" IS 1 TO 25

Como se aprecia en el mapa, el posicionamiento de los sustentantes arrojó una media de 49.57, cercana a la media de exigencia de pauta, que fue de 51.63. La rúbrica con menor índice de dificultad fue la de complejidad sintáctica, y la de mayor corresponde a la de suficiencia de argumentos. En el rango medio se ubicaron las correspondientes al control léxico, ortografía, introducción y coherencia.

Utilidad de la pauta de corrección EXHALING para desarrollar la habilidad escrita en el aula preuniversitaria

Como ya se mencionó en la primera sección de este artículo, las escalas analíticas tienen como una de sus principales características la de servir para retroalimentar

procesos. Varios autores coinciden en que se trata de un recurso poderoso para desarrollar en los estudiantes la autoconciencia de la tarea y por tanto mejorar su desempeño escrito:

Three reviews of the research on the effectiveness of formative assessment to increase student achievement have consistently demonstrated that assessment providing students with feedback about their performances increases subsequent performances (Natriello, 1987; Crooks, 1988; Black & Wiliam, 1998). A key factor in the success of formative assessment is the benefit to student achievement resulting from self-assessment based on an understanding of the goals of learning and the criteria by which students are evaluated (Fontana & Fernandes, 1994, en Kozlow & Bellamy, 2004:5)

Asimismo, los beneficios son también para los profesores, quienes pueden contar con un instrumento para medir el grado en el que un criterio específico se ha alcanzado, y por tanto para retroalimentar de manera focalizada y fundamentada los trabajos de sus estudiantes. Les sirve además para recabar información sistematizada y de ese modo llevar a cabo investigaciones (incluso se podría pensar a futuro en una investigación para desarrollar una aplicación tecnológica accesible para evaluar ensayos):

Consistent use of well-designed rubrics significantly improves the facilitation of learning by providing both students and instructors with clarity and commonality of purpose. Students can better validate their own progress, and instructors can fairly and consistently document the students' skills and growth. Using rubrics across programs and/or course sequences can also insure consistent measurement of quality of performance by students who have different instructors. Rubrics can provide a well-founded measurement system for improving teacher performance and collecting data for research projects. Creating and using quality rubrics is well worth the considerable time and effort involved (Bargainier, 2003:4).

La pauta de corrección del EXHALING no tuvo en sus orígenes esa finalidad; no obstante, las necesidades derivadas de la investigación empírica condujeron a la confección de un instrumento ecléctico y relativamente amigable que podría ser utilizado —con algunos ajustes— para desarrollar en los estudiantes un conocimiento metacognitivo y metalingüístico útil para guiar la escritura de ensayos argumentativos, una de las tareas de escritura más comunes en el nivel bachillerato,

que les proporciona la base para elaborar artículos académicos y reportar sus investigaciones en el nivel universitario.

Conclusiones

Las escalas de puntuación son instrumentos ampliamente utilizados en el campo de la evaluación tanto de procesos como de productos. Existe una multitud de modelos validados con alto rigor metodológico y ampliamente utilizados en distintos contextos académicos para medir el constructo “calidad de la escritura”.

El EXHALING fue un examen diagnóstico de las habilidades lingüísticas de los jóvenes que ingresan al nivel universitario. La pauta de corrección de su prueba escrita fue confeccionada atendiendo a la necesidad de evaluar una gran cantidad de ensayos, recabando información que respondiera a un constructo teórico específico (el MCC del bachillerato). Como todo instrumento de calidad, su construcción y aplicación requirió el esfuerzo de varios especialistas.

Aunque estamos conscientes de la dificultad para transferir o adaptar un instrumento de evaluación de producto a un contexto de instrucción, también tenemos la certeza de que, tanto por su metodología como por sus peculiaridades en cuanto a eclecticismo y practicidad, la pauta de corrección EXHALING puede ser utilizada, con algunos ajustes, como instrumento relativamente consensuado de retroalimentación para distinguir niveles de habilidad, mejorar los escritos de los jóvenes bachilleres, fundamentar la retroalimentación de los docentes y acopiar información sistemática para investigaciones.

El trabajo de afinación de un instrumento de esta naturaleza es inagotable. Una nueva versión (que constituiría una base bastante sólida para el diseño de una herramienta tecnológica) tendría que tomar en cuenta los siguientes ajustes: en primer lugar, la fusión de la pauta de corrección con algunos extractos de la guía explicativa, para que los usuarios —alumnos y maestros— contaran con un solo y amigable instrumento. En segundo término, es necesario complementar los niveles de logro para valorar con mayor precisión el contenido y el aparato crítico (citas y referencias bibliográficas). Finalmente, se necesita buscar la manera adecuada para medir los criterios cuyos índices resultaron débiles y excluidos por el análisis psicométrico (complejidad sintáctica, puntuación y operaciones discursivas).

Bibliografía

- Bachman, L. (1990), *Fundamental considerations in language testing*, Oxford University Press, Oxford.
- Bachman, L. y A. Palmer, A. (1996), *Language testing in practice*, Oxford University Press, Oxford.
- Bargainnier, S. (2003), Fundamentals of rubrics. *Pacific Crest* (pp. 1-4). [versión digital], <https://www.webpages.uidaho.edu/ele/scholars/practices/Evaluating_Projects/Resources/Using_Rubrics.pdf> [22 de marzo de 2014].
- Canale, M. (1983), On some dimensions of language proficiency, en J. W. J. Oller (Ed.), *Issues in language testing research* (pp. 333-342), Newbury House, Rowley, MA.
- Canale, M. y M. Swain (1980), "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing", *Applied Linguistics*, 1, pp. 1-47.
- Flower, L. (1990), *Reading-to-write: exploring a cognitive and social process*, Oxford, University Press, Oxford.
- Galán, R. (2008), *Factores en el dominio de la redacción al ingreso en la universidad*, tesis de doctorado inédita, Universidad Anáhuac, México D. F.
- Hamp-Lyons, L. (1990), "Second language writing: Assessment issues", en B. Kroll (ed.), *Second language writing: Research insights for the classroom*, Cambridge University Press, Nueva York, pp. 69-87.
- (1991), "Scoring procedures for ESL contexts", en L. Hamp-Lyons (ed.), *Assessing second language writing in academic contexts*, Ablex, Norwood, NJ, pp. 241-276.
- Jurado, M. (2014), "El examen de habilidades lingüísticas (EXHALING)", en Rosa O. González (coord.), *Habilidades lingüísticas de los estudiantes de primer ingreso a las instituciones de educación superior del área metropolitana de la Ciudad de México*, ANUIES, México.
- (2010a), *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, <<http://cvc.cervantes.es/obref/marco/>>, Centro Virtual Cervantes. Marco de referencia europeo [9 de enero de 2010].
- (2010b), *Marco Curricular Común (MCC) para la Educación Media Superior*, elaborado por la SEP y decretado en el *Diario Oficial de la Federación*, 23 de septiembre de 2008. <http://www.oei.es/pdfs/reforma_educacion_media_mexico.pdf> [15 de abril de 2010].

- Kozlow, M. y P. Bellamy (2004), *Experimental study on the impact of the “6 +1 Trait” Writing Model on student achievement in writing*, Northwest Regional Educational Laboratory, Portland, OR.
- Messick, S. (1996), “Validity and washback in language testing”, *Language Testing*, 13(3), pp. 241-256.
- Oropeza, V.; M. Galán, M. Jurado y V. Vázquez (2014), “La expresión escrita y su pauta de corrección”, en Rosa O. González (coord.), *Habilidades lingüísticas de los estudiantes de primer ingreso a las instituciones de educación superior del área metropolitana de la Ciudad de México*, ANUIES, México.
- Nitko, A. J. (2001), *Educational assessment of students*, 3ª ed., Merrill, Upper Saddle River, NJ.
- North, B. y Schneider, G. (1998), “Scaling descriptors for language proficiency scales”, *Language Testing*, 15(2), pp. 217-263.
- Shohamy, E., C. Gordon y R. Kraemer (1992), “The effect of rater background and training on the reliability of direct writing tests”, *The Modern Language Journal*, 76(1), pp. 28-33.
- UNESCO (1983), *Guía para la redacción de artículos científicos destinados a la publicación*, 2ª. ed., París [versión digital] <www5.uva.es/iuu/DownLoads/06_Guia_UNESCO.pdf>. [13 de enero de 2014].
- Weigle, S. C. (2002), *Assessing writing*, Cambridge University Press, Cambridge.

ANEXO I
MUESTRA DE DOS NIVELES DE PUNTAJE DE LA ESCALA HOLÍSTICA

<p>El texto es sobresaliente porque presenta</p> <ul style="list-style-type: none"> ✦ Contenidos principales y pertinentes. ✦ Extensión adecuada para cada tipo de contenido. ✦ Dominio de convenciones formales. ✦ Claro hilo conductor entre las ideas. ✦ Enlaces bien empleados y variados. ✦ Vocabulario variado y preciso. ✦ Precisión gramatical con errores mínimos. ✦ Mínimos errores de ortografía y puntuación. 	4
---	---

[...]

<p>El texto es malo porque presenta</p> <ul style="list-style-type: none"> ✦ Omisión o tratamiento incorrecto de contenidos importantes. ✦ Información no pertinente. ✦ Ausencia de convenciones formales. ✦ Registro inadecuado. ✦ Vocabulario limitado e insuficiente. ✦ Múltiples errores gramaticales. ✦ Múltiples errores de ortografía y puntuación. 	0
---	---

ANEXO 2
TALLER PARA LA EVALUACIÓN DE EXPRESIÓN ESCRITA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE ENSEÑANZA PARA EXTRANJEROS
12-16 DE MARZO DE 2012¹

(1) Competencia sociolingüística	Puntos
Adecuado sin fallas	2
Adecuado hasta con dos fallas	1
Inadecuado (más de dos fallas)	0
(2) Competencia estratégica	
Planeación y monitoreo	3
Planeación	2
Monitoreo	1
Ninguno	0
(3) Rango y control léxico	Puntos
Vocabulario adecuado, variado y especializado. Menos de tres errores.	2
Vocabulario adecuado, pero con repeticiones e imprecisiones. Tres errores.	1
Vocabulario pobre y repetitivo. Más de tres errores.	0

¹ La rúbrica de base fue propuesta por el equipo de especialistas en español conformado por Margarita Galán, Martha Jurado, Irma Munguía, Viviana Oropeza, Elia Sánchez y Violeta Vázquez. En el taller de entrenamiento, coordinado por Georgina Barraza, se ajustó y complementó en colaboración con los asistentes.

(4) Precisión gramatical	Puntos
Sin errores (verbo, adverbio, preposición, gerundio, adjetivo, locución prepositiva y locución conjuntiva)	2
Hasta tres errores	1
Más de tres errores	0
(5) Complejidad sintáctica	Puntos
Uso de siete o más nexos subordinantes distintos, sin errores (mal empleo de nexos o problemas de correlación entre ellos).	3
Uso de seis nexos subordinantes distintos, sin error (o siete nexos subordinantes distintos hasta con un error).	2
Uso de seis o menos nexos subordinantes distintos con o sin errores.	1
(6) Ortografía	Puntos
Sin errores	2
Hasta tres errores (en palabras distintas)	1
Más de tres errores (en palabras distintas)	0
(7) Acentuación	Puntos
Sin errores	2
Hasta tres errores (en palabras distintas)	1
Más de tres errores (en palabras distintas)	0
(8) Puntuación (ponderación acumulativa)	Puntos
Grupos 1 (, .) y 3 ; : () — ... "" sin errores*	3
Grupo 1 sin errores y grupo 3 con error(es)	2
Grupo 1 sin errores.	1
Grupo 1 con errores	0

NOTA 1: El grupo 2 (signos de admiración e interrogación) se integran al Grupo 1, aunque pueden o no aparecer en el texto.

NOTA 2: Se califica el mal empleo de signos de puntuación. NO SU AUSENCIA. La única ausencia que se califica como error en esta rúbrica es la falta de coma en enumeraciones.

*La ausencia de signos del grupo 3 se marca a favor del alumno.

	Sí = 1	No = 0
Desarrollo de ideas y precisión proposicional		
(9) ¿Hay un título que presente el tema a tratar?		
(10) ¿Hay una introducción que presente el marco temático?		
(11) ¿Retoma la tesis propuesta?		
(12) ¿Presenta, al menos, dos argumentos?		
(13) ¿Los argumentos son pertinentes?		
(14) ¿Los argumentos son suficientes?		
(15) ¿Los argumentos son verosímiles?		
(16) ¿Presenta al menos un contra argumento?		
(17) ¿Hay una conclusión que sintetiza el planteamiento o reelabora la tesis? (también se obtiene cero si el texto tiene cierre, pero no tiene conclusión).		
	Sí = 2	No = 0
(18) Operaciones de primer tipo (secuencia progresiva, ejemplificación, definición, clasificación, comparación y contraste).		
(19) Operaciones de segundo tipo (analogía compleja, cita de autoridades, cita de datos objetivos, pregunta o figura retórica, ironía, golpe de efecto en las conclusiones).		
(20) Coherencia	Puntos	
Hilo conductor claro y fluido	2	
Enlace elemental entre párrafos	1	
Sin enlace o enlace incoherente	0	
(21) Cohesión	Puntos	
Dos errores (deícticos, pronombres, elipsis, concordancia, conjunciones a nivel de frase, no de oración)	2	
Tres errores	1	
Más de tres errores	0	

NOTA: En este apartado se califica también como error la ausencia flagrante de signos de puntuación que afectan la comprensión del párrafo.

(22) Organización en párrafos	Puntos
El texto presenta más de 3 párrafos (una idea principal por cada párrafo). Se permite un error	2
El texto presenta tres párrafos (o más de tres párrafos, con dos errores)	1
El texto presenta menos de tres párrafos, o tres párrafos con un error, o más de tres párrafos con más de dos errores	0

La formación lingüística de los profesores de primaria: el reto de enseñar español

Linguistic training among primary school teachers: the challenge of teaching Spanish

*Elia Sánchez Gómez**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0707-0282>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/aot2/sanchezgomez>

Resumen

El presente artículo revisa los cambios introducidos en el perfil curricular de la formación básica y la de profesores de educación básica para exponer la paulatina desaparición del conocimiento lingüístico en la formación del profesorado de educación básica, implementados desde la década de los ochenta en México. El objetivo es documentar la desaparición en esta formación del conocimiento sistemático de la lengua y sugerir que los resultados no óptimos en las pruebas de evaluación son reflejo, en parte, de esta ausencia.

Palabras clave: lengua materna, estudio, gramática, docencia, educación

Abstract

In this paper I look over the changes that were introduced in the curriculum for elementary school formation and into the programs for training teachers of primary school, which have been implemented in Mexico since the eighties. My aim is documenting the disappearance in this formation of the systematic knowledge of the language. I presume that the non-optimal results in the evaluation tests are, in part, a reflection of this absence.

Key words: mother tongue, study, grammar, teaching, education



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Maestra en Lingüística
Hispanica, UNAM
eliasanchezg@gmail.com

El presente artículo revisa los cambios introducidos en la currícula de educación básica y en la formación de profesores de educación primaria relacionados con la paulatina desaparición del conocimiento lingüístico en los planes de estudios y reflexionar sobre la posible relación que esa ausencia tiene con los bajos resultados obtenidos en las pruebas que miden el nivel de dominio de las llamadas habilidades lingüísticas: lectura y escritura.

El trabajo está dividido en cuatro partes. En la primera se hace un breve recorrido por las etapas de formación, centrándonos en su formación lingüística previa al ingreso en el nivel de licenciatura.

En la segunda se presentan dos de los programas de formación académica de los docentes en México, el de 1997, base de la formación del profesorado de educación primaria durante los últimos años, y el de 2012, a punto de sacar la primera generación de docentes.

La tercera parte está enfocada a algunos de los contenidos de la reforma educativa del 2014, básicamente los relacionados con el perfil del profesor de primaria, para identificar los requerimientos de conocimiento lingüístico.

Finalmente, en la cuarta parte se esbozará una propuesta para la modificación de los planes de estudio de la licenciatura en educación primaria, con el objeto de incorporar un eje lingüístico que ayude a subsanar las deficiencias que al respecto presentan los futuros educadores y que a la larga podría contribuir a superar las que presentan sus propios alumnos en el dominio de la lengua materna.

Algunas consideraciones sobre la formación lingüística de profesores de primaria en México

La problemática de la educación en México tiene varias aristas. A lo largo de la historia se han diseñado diversas políticas públicas con el objeto de alcanzar la excelencia; sin embargo, parece que en ocasiones las medidas tomadas tienen un efecto contrario al esperado, particularmente en lo tocante al conocimiento lingüístico.

Desde 1822, con el inicio de la formación docente en México, los esfuerzos en la capacitación magisterial no han cesado. De acuerdo con Alberto Arnaut (2004:10) “Los planes y programas de estudio del sistema de formación de maestros se han reformado más veces que los de la educación básica. En los últimos 30 años, la educación básica ha vivido solo dos reformas curriculares, mientras la educación normal, siete”; pero no se han obtenido los resultados esperados y actualmente, México está ubicado entre los países con más bajos resultados en materia educativa.

La formación docente ha sido un tema central para muchos gobiernos (IEESA 2013:2-13). La preocupación por tener planes de estudio actualizados en cuanto a tendencias y teorías ha sido evidente; a pesar de ello, los resultados de los estudiantes, tanto en exámenes internacionales —Programa Internacional de Evaluación de los Alumnos (PISA)— como nacionales —Evaluación Nacional del Logro Académico en Centros Escolares (ENLACE)—, muestran calificaciones muy por debajo de lo esperado.

De acuerdo con la UNESCO (2010:29-32) los planes de estudios de primaria de 1993 y de 2009 establecían nueve horas semanales de Español durante los dos primeros años y seis de tercero a sexto. Con el plan de estudios vigente (de 2011) (Arnaud, 2004), se estudia Español durante nueve años: en los dos primeros grados de primaria, los alumnos toman 12 horas semanales de esta materia (480 horas anuales); en tercero la carga se reduce a 8.5 horas por semana (340 anuales) y de cuarto a sexto baja a ocho (320 al año) (SEP, 2011b:73-74). Una considerable carga, que haría esperar resultados más favorables en las pruebas en las que participan.

Sin dejar de considerar que son muchos los factores que intervienen en esta problemática, quiero centrarme en uno, para mí, de fundamental importancia: la formación lingüística y gramatical de los profesores. Dada la amplitud de la tarea, me limitaré al análisis de la formación del personal docente de primaria.

Desde 1984, en México se estableció como requisito la obligatoriedad del bachillerato para estudiar la carrera magisterial. Lo anterior significa que desde hace 30 años los aspirantes a profesores, al iniciar su formación profesional, han estado en el sistema educativo al menos 12 años: de la primaria al bachillerato. En todos estos ciclos los futuros profesores han cursado diversas materias relacionadas con el estudio del “lenguaje”, básicamente la asignatura de Español, pero también otras como los talleres de lectura y redacción impartidos en diversos tipos de bachillerato.

A. El español en los planes de estudio de educación básica

Para empezar a entender el problema, es importante partir del enfoque y el propósito de la materia de Español en los planes de estudio de educación básica.

Los aspirantes a profesores de primaria que a partir de 1984 llegaron a las instituciones de educación superior se han formado con los planes de estudios de 1975, de 1993 y de 2006.

De acuerdo con Irma Munguía (2014), a partir de las reformas educativas de los años setenta empezó a configurarse la iniciativa que habría de dejar fuera del currículo el estudio de la gramática de la lengua materna, entre otras razones, por considerarla inútil para hablar, leer y escribir bien. Antes de la reforma de 1975, en los planes se leía lo siguiente en relación con el estudio del lenguaje:

Cultivar el lenguaje es por un lado desarrollar el pensamiento mismo, y por otro dar al hombre la capacidad de proyectarse con plenitud a través de la palabra y dar sentido al mundo en que vive. La base de este cultivo debe ser una concepción que permita el manejo espontáneo y pleno de la lengua propia. Esto se puede lograr a través de una práctica constante y libre de la expresión oral y de la expresión escrita, que debe llevarse a cabo en todas las áreas y a lo largo de todo el proceso educativo. **Una segunda finalidad consiste en crear en el educando una conciencia de cómo funciona el lenguaje en general y de cómo es su propia lengua [...]** El ideal es que el educando entienda la naturaleza de ese instrumento que ha estado manejando intuitivamente, que descubra las leyes del lenguaje y las estructuras del español analizando por sí mismo su habla, manipulándola, jugando con ella, practicándola. Se espera de este modo sustituir el aprendizaje mecánico de un conjunto de reglas por el estudio directo, personal, de algo que concierne al hombre vitalmente (SEP, 1972) (el subrayado es mío).

Con la reforma de 1975 se trató de dar un paso más para dejar atrás ese “aprendizaje mecánico”, al pasar de la gramática tradicional a la estructural. Esto constituyó una extraordinaria oportunidad para incorporar las nuevas corrientes de la lingüística a la formación de los alumnos de educación básica, pero la oportunidad resultó contraproducente y los problemas en cuanto al conocimiento y la comprensión de este nuevo enfoque acabaron por desacreditar la enseñanza de la gramática en la escuela (Munguía, 2014:225). Así, en medio de una polémica desatada por la dificultad en esta forma de enseñanza de la gramática, en 1993 tuvo lugar otra reforma, que entre sus propósitos establecía que los alumnos:

Adquieran y desarrollen las habilidades intelectuales (la lectura y la escritura, la expresión oral, la búsqueda y selección de información, la aplicación de las matemáticas a la realidad) que les permitan aprender permanentemente y con independencia, así como actuar con eficacia e iniciativa en las cuestiones prácticas de la vida cotidiana (SEP, 1993:6).

Se dejaba claro que en las clases de Español el conocimiento formal de la lengua dejaba de ser fundamental para darle “La prioridad más alta [...] al dominio de la lectura, la escritura y la expresión oral”.

Desde entonces, las clases de lengua se enfocaron en el desarrollo de la lecto-escritura. Tal importancia se da a estas actividades, que en los dos primeros años de primaria el plan de estudios dedica al Español 45 % del tiempo que los niños pasan en el aula (casi la mitad), reduciéndolo después a 30 % (UNESCO, 2010:29), por considerar que será una materia que seguirá trabajándose sistemáticamente en las otras asignaturas. El propósito fundamental de la materia de Español era “propiciar que los niños desarrollen su capacidad de comunicación en la lengua hablada y escrita”; una vez adquirido el código, lo practicarían constantemente en materias de ciencias sociales, de ciencias naturales y, por supuesto, de español.

La lengua dejó de ser un objeto de estudio en sí mismo para adquirir un carácter utilitario, es decir, ya no se encaminó al conocimiento y la comprensión del sistema lingüístico, sino al uso del sistema como instrumento en la enseñanza-aprendizaje de actividades como la lectura y la escritura, y para profundizar en otras asignaturas. De acuerdo con la UNESCO,

El programa de español busca que a lo largo de los seis grados de primaria los alumnos aprendan a leer y escribir una diversidad de textos para satisfacer sus necesidades e intereses, a desempeñarse tanto oralmente como por escrito en distintas situaciones comunicativas, así como el dominio del español para emplearlo de manera efectiva en los distintos contextos que imponen las prácticas sociales de la lengua (UNESCO, 2010:32).

Así, poco a poco se fue “desvaneciendo” el conocimiento gramatical de la lengua materna, para dar prioridad a la función comunicativa de la lengua, hasta llegar a lo que hoy en día se denomina “Prácticas sociales del lenguaje”. En el cuadro 1 se puede observar cómo a lo largo de los años se dieron cambios en la base teórica, en la propuesta didáctica, en los principios sobre los que se sustenta la enseñanza de la lengua, en el objeto de enseñanza y en las unidades de estudio de la materia.

Este predominio del enfoque se fortalece en los programas de primaria de 2009 en los que se lee:

la asignatura [de Español] se convierte en un espacio dedicado a apoyar las reflexiones de los niños sobre el funcionamiento del lenguaje oral y escrito a través de la producción e interpretación de textos y de la participación en intercambios orales. Aunque en el programa anterior ya se hacía énfasis en los propósitos comunicativos, en este programa

se extiende la consideración a un conjunto mayor de elementos que determinan el surgimiento de prácticas sociales del lenguaje. (SEP 2009:4).

CUADRO I. (SEP, 2009:3)

TEORÍAS SOBRE EL APRENDIZAJE	PROPUESTA DIDÁCTICA	PRINCIPIOS	OBJETO DE ENSEÑANZA	UNIDAD DE ESTUDIO PRIVILEGIADA	PERIODO
Conductismo: asociacionistas	Tradicional	Lenguaje: sistema estable	Gramática tradicional	Oración > Fonema	1952
		Sujeto: pasivo		Fonema > Oración	1957
		Aprendizaje = frecuencia y contingencia de la experiencia			1959
Conductismo: asociacionistas	Estructural	Lenguaje: sistema estable	Lingüística estructural Funciones del lenguaje	Oración > Fonema	1972
		Sujeto: pasivo		Fonema > Oración	1974
		Aprendizaje = frecuencia y contingencia de la experiencia			
Constructivismo Psicolingüística Sociolingüística	Comunicativa	Lenguaje: objeto de construcción social (diverso y dinámico)	Gramática textual	Texto	1993
		Sujeto: activo (adquisición-uso conocimiento)		Situaciones comunicativas	2000
Constructivismo Psicolingüística Sociolingüística	Sociocultural	Lenguaje: objeto de construcción social (diverso y dinámico)	Prácticas sociales del uso del lenguaje	Texto	2006
		Sujeto: activo (adquisición-uso conocimiento)		Situaciones comunicativas Prácticas sociales del uso del lenguaje	

Se sigue planteando una serie de objetivos a alcanzar por el alumno, quien al concluir la educación básica (preescolar, primaria y secundaria) debe ser capaz de realizar las siguientes actividades directamente relacionadas con el uso de la lengua:

- a) Utiliza el lenguaje materno, oral y escrito para comunicarse con claridad y fluidez, e interactuar en distintos contextos sociales y culturales.
- b) Argumenta y razona al analizar situaciones, identifica problemas, formula preguntas, emite juicios, propone soluciones, aplica estrategias y toma decisiones. Valora los razonamientos y la evidencia proporcionados por otros y puede modificar, en consecuencia, los propios puntos de vista.
- c) Busca, selecciona, analiza, evalúa y utiliza la información proveniente de diversas fuentes (SEP, 2011b:39).

Hay que reconocer la enorme relevancia de la asignatura de Español en el diseño del plan de estudios de educación básica, como se puede observar en la considerable carga horaria asignada a la materia, mostrada en el cuadro 2.

CUADRO 2 (SEP, 2011b:41)

HABILIDADES DIGITALES	ESTÁNDARES CURRICULARES	PRIMER PERIODO ESCOLAR			SEGUNDO PERIODO ESCOLAR			TERCER PERIODO ESCOLAR			CUARTO PERIODO ESCOLAR			
	CAMPOS DE FORMACIÓN PARA LA EDUCACIÓN BÁSICA	Preescolar			Primaria						Secundaria			
		1	2	3	1	2	3	4	5	6	1	2	3	
LENGUAJE Y COMUNICACIÓN	Lenguaje y comunicación				Español						Español I, II y III			
			Segunda lengua: Inglés				Segunda lengua: Inglés						Segunda lengua: Inglés I, II y III	
PENSAMIENTO MATEMÁTICO	Pensamiento matemático				Matemáticas						Matemáticas I, II y III			
EXPLORACIÓN Y COMPRENSIÓN DEL MUNDO NATURAL Y SOCIAL	Exploración y conocimiento del mundo							Ciencias naturales			Ciencias I (Biología)	Ciencias II (Física)	Ciencias III (Química)	
	Desarrollo físico y salud				Exploración de la naturaleza y la sociedad	La entidad donde vivo	Geografía			Tecnología I, II y III				
							Historia			Geografía de México y del M.	Historia I y II			
DESARROLLO PERSONAL Y PARA LA CONVIVENCIA	Desarrollo personal y social				Formación cívica y ética						Formación cívica y ética I, II			
					Educación física						Tutoría			
	Expresión y apreciación artísticas				Educación Artística						Artes I, II, III (música, danza, teatro o artes visuales)			

Hace ya más de tres décadas que las clases de español hacen énfasis en el desarrollo de las habilidades de lectura y escritura, son poco más de 20 centrados en la gramática de texto y casi diez dedicados a las prácticas sociales del lenguaje, en función de ello se esperaría que al menos los estudiantes de las generaciones provenientes de los planes de estudios de 1993 a la fecha hubieran obtenido resultados, si no excelentes, sí aceptables en esas dos actividades prioritarias. Los resultados muestran que no es así. ¿Dónde están las fallas?

A las horas de español en primaria y secundaria hay que añadir las correspondientes a materias relacionadas con la lengua materna en el bachillerato, al menos dos semestres del Taller de lectura y redacción en el bachillerato general (SEP 2011:50) y hasta cuatro en el bachillerato de la UNAM, como se puede observar en la sexta columna del cuadro 3.

CUADRO 3 (Colegio de Ciencias y Humanidades 2014)

MAPA CURRICULAR DEL PLAN DE ESTUDIOS DEL CCH						
1 er. semestre	Mat. I	Taller de cómputo	Química I	Historia universal, moderna y contemporánea	TL y R Investigación documental I	Inglés/ Francés
2º semestre	Mat. I	Taller de cómputo	Química II	Historia universal, moderna y contemporánea	TL y R Investigación documental II	Inglés/ Francés
3º semestre	Mat. I	Física I	Biología I	Historia de México I	TL y R Investigación documental III	Inglés/ Francés
4º semestre	Mat. I	Física II	Biología II	Historia de México II	TL y R Investigación documental IV	Inglés/ Francés
5º semestre	Optativa	Optativa	Filosofía I	Optativa	Optativa	Optativa
6º semestre	Optativa	Optativa	Filosofía II	Optativa	Optativa	Optativa

Estos talleres, como se puede ver, están orientados al estudio de las técnicas de investigación documental, elaboración de fichas, aparato crítico, bibliografías y temas relacionados con la presentación de trabajos escritos.

Con todo lo anterior, el aspirante a cursar una licenciatura en educación primaria ha estudiado su lengua de manera “sistemática” durante 10 o 12 años, tiempo más que suficiente para esperar resultados satisfactorios en cuanto a su uso y conoci-

miento. Todo este tiempo de estudio debió proporcionarle un alto dominio de las habilidades comunicativas que señalan los respectivos perfiles de egreso; y esto, inesperadamente, no resulta ni remotamente cierto.

Los aspirantes a la Licenciatura en Educación Primaria

De acuerdo con un estudio publicado recientemente sobre el dominio de habilidades lingüísticas en estudiantes de nuevo ingreso a las instituciones de educación superior, los resultados mostrados por quienes aspiran a ser los futuros profesores no muestran un nivel aceptable de conocimiento y dominio de la lengua materna.

A una muestra de 4 351 estudiantes se le aplicó un examen para medir el nivel de dominio de las habilidades de comprensión auditiva, comprensión de lectura, conciencia lingüística y de producción escrita. Los resultados obtenidos se observan en el cuadro 4.

CUADRO 4. Datos estadísticos descriptivos de la media por habilidad y total (González Robles, 2014:56)

Habilidades	N	Mínimo	Máximo	Media (x)	Desv. típ. (S)
COMPAUD	4 351	0.03	99.97	65.1428	13.74660
COMPLEC	4 351	25.91	79.01	54.3322	7.61925
CONLING	4 351	0.03	99.98	49.8418	9.92851
PTOTAL (íntegra las tres anteriores)	4 351	33.79	76.26	54.1457	5.87922
ESCRIT	4 041	9.03	76.54	49.5681	8.33285

Las habilidades evaluadas fueron comprensión auditiva (COMPAUD), comprensión de lectura (COMPLEC), conciencia lingüística (CONLING) y producción escrita (ESCRIT). Los estudiantes evaluados habían concluido el bachillerato, de diez a 12 años estudiando su lengua materna, y a pesar de ello los resultados no fueron alentadores, con una media que, considerando los tres primeros rubros, apenas alcanza un puntaje equivalente a una calificación de 5.4.

Los estudiantes evaluados habían sido aceptados en las instituciones de educación superior después de haber sido seleccionados por sus resultados en el examen de admisión que cada institución aplica, lo que significa que eran los mejores de esa generación.

Como se puede ver, la media más alta se dio en comprensión auditiva (COMPAUD) y la más baja en conciencia lingüística (CONLING), lo que permite ver que los egresados de bachillerato no muestran el dominio esperado en materia de lengua materna.

De esos 4 351 estudiantes evaluados, 619 pertenecen al área de Educación, humanidades y artes, de la cual egresarán los futuros profesores de primaria. Los resultados generales del examen (PTOTAL) obtenidos por estos 619 estudiantes se muestran en negritas en el cuadro 5.

CUADRO 5. Diferencia de medias de PTOTAL por área de carrera (González Robles, 2014:71)

Área de carrera	N	Tukey – Subconjunto para alfa = .05			
		1	2	3	4
Ciencias agropecuarias	22	49.7632			
Ingeniería y tecnología	943		52.2153		
Económico administrativas	860		53.1752	53.1752	
Arquitectura y diseño	391			54.4328	54.4328
Ciencias Sociales	796			55.0415	55.0415
Educación, humanidades y artes	619				55.3845
Ciencias de la salud	442				55.4994
Ciencias naturales y exactas	272				56.3798

El puntaje general coloca en tercer lugar de las áreas con mejores resultados a los estudiantes de Educación, humanidades y artes, si bien hay que puntualizar que la media no alcanza el equivalente a la mínima calificación aprobatoria (6), al quedarse en un 5.5. Este “tercer lugar” se sostiene en los resultados de comprensión lectora, pero baja al cuarto en comprensión auditiva y en conciencia lingüística, como se observa en los cuadros 6, 7 y 8, respectivamente.

CUADRO 6. Diferencia de medias de COMLEC
por área de carrera (González Robles, 2014:72)

Área de carrera	N	Tukey – Subconjunto para alfa = .05			
		1	2	3	4
Ciencias agropecuarias	22	49.9259			
Ingeniería y tecnología	943	52.5778	52.5778		
Económico administrativas	860		52.8294		
Arquitectura y diseño	391		54.3708	54.3708	
Ciencias Sociales	796		55.0879	55.0879	55.0879
Educación, humanidades y artes	619			55.7550	55.7550
Ciencias de la salud	442			56.1483	56.1483
Ciencias naturales y exactas	272				57.2973

CUADRO 7. Diferencia de medias de COMPAUD
por área de carrera (GONZÁLEZ ROBLES, 2014:72)

Área de carrera	N	Tukey – Subconjunto para alfa = .05		
		1	2	3
Ciencias agropecuarias	22	60.9205		
Ingeniería y tecnología	943	61.0634		
Económico administrativas	860	62.9789	62.9789	
Arquitectura y diseño	391		66.2058	66.2058
Educación, humanidades y artes	619		67.0043	67.0043
Ciencias de la salud	442		67.1676	67.1676
Ciencias Sociales	796			67.9641
Ciencias naturales y exactas	72			69.5210

CUADRO 8. Diferencia de medias de CONLING por área de carrera (González Robles, 2014:73)

Área de carrera	N	Tukey – Subconjunto para alfa = .05		
		1	2	3
Ciencias agropecuarias	22	40.8964		
Ingeniería y tecnología	943		47.1507	
Económico administrativas	860		49.2151	49.2151
Arquitectura y diseño	391		50.5375	50.5375
Educación, humanidades y artes	619		50.7465	50.7465
Ciencias de la salud	442			51.2783
Ciencias Sociales	796			51.6200
Ciencias naturales y exactas	272			52.0100

Los estudiantes del área conservan el tercer lugar en comprensión de lectura con una media de 5.5, superados por los de Ciencias de la salud y de Ciencias naturales y exactas, pero por encima del área de Ciencias sociales.

En comprensión auditiva, aunque la media en el nivel de desempeño de los 619 Educación, humanidades y artes subió en poco más de un punto, alcanzando el equivalente a 6.7 de calificación, este resultado los colocó en el cuarto lugar, por debajo de Ciencias naturales y exactas, Ciencias sociales y Ciencias de la salud.

Los resultados más bajos fueron obtenidos en el rubro de conciencia lingüística, donde los estudiantes de Educación, humanidades y artes nuevamente se ubican en el cuarto lugar, pero ahora con una media de 5. Nuevamente atrás de Ciencias naturales y exactas, Ciencias sociales y Ciencias de la salud. Es importante mencionar que este fue el rubro que más se acercó al cuestionamiento metalingüístico.

Los resultados deberían llamar la atención de las instituciones formadoras de personal docente, dado que de esos 619 estudiantes, 344 ingresaron en la Universidad Pedagógica Nacional, Nacional, y de ellos 149 al área de Educación, humanidades y artes (González Robles, 2014, 23), por lo que en unos años años, algunos de ellos estarán en las aulas de primaria impartiendo clases a los nuevos alumnos; la generación evaluada, que ingresó en 2011, está por concluir su formación profesional.

En el cuadro 9 se puede observar, en negritas, el nivel de conocimiento y dominio de habilidades lingüísticas con que los futuros profesores de primaria empiezan su formación universitaria en la UPN.

CUADRO 9. Medias de habilidades y total por área de carrera en la UPN (González Robles, 2014:78)

Área de carrera	COMPAUD	COMPLEC	CONLING	PTOTAL	DESV. TIP.
Educación, humanidades y artes	63.1070	53.3272	47.4462	52.8924	4.85359
Económico administrativas	58.8356	49.8496	47.6367	51.0246	4.19168
Ciencias Sociales	61.8917	52.4390	47.9042	52.5638	4.27116
Total de la UPN	62.0099	52.4775	47.6700	52.5003	

Ninguno de los rubros presenta resultados alentadores: 6.3 en comprensión auditiva, 5.3 en comprensión de lectura y 4.7 en conciencia lingüística. Los aspirantes a profesores de primaria apenas alcanzan un puntaje total de 5.2, es decir, tienen “enormes áreas de oportunidad” para aprender sobre su lengua. ¿Dónde lo podrán hacer?

A la luz de estos resultados, y considerando el carácter transversal del conocimiento lingüístico, es conveniente “echar un vistazo” a los planes de formación docente para saber qué se hace en ese nivel para atender esas áreas de oportunidad.

Programas de formación docente

El interés por la formación lingüística de los profesores de primaria no es nuevo, hace casi 20 años ya José G. Moreno de Alba decía:

habría que examinar los conocimientos de lingüística y gramática (estructural o no) que adquieren los maestros de primaria durante su formación profesional. Antes de que se creara la licenciatura en Educación Primaria, los futuros mentores algo, muy poco ciertamente, estudiaban de gramática. Si en los planes de estudio de 1978 los maestros

en formación dedicaban 1% del tiempo total de su carrera a la lingüística y la gramática, ahora tales disciplinas están totalmente ausentes en los nuevos programas, pues en ninguna de las cuatro unidades de la asignatura llamada *español* se estudia algo que tenga que ver con esos temas. Véase, por tanto, que el estructuralismo, muy probablemente, no sea la causa de los bajos niveles en nuestros estudiantes. Debería quizá comenzarse la evaluación con los maestros (y con los maestros de los futuros maestros), pues si ellos no saben gramática porque no se la enseñaron durante su carrera, ¿cómo la podrán transmitir a los niños? Sigo creyendo que no hay ni planes de estudio ni métodos malos si el maestro es bueno, y viceversa. (Moreno de Alba, 1996:55)

Recientemente, Flores Chávez y López Guerra (2011) plantearon la necesidad de una revisión “de la política educativa de los contenidos curriculares, las estrategias y las técnicas didáctico-pedagógicas para la enseñanza de la lengua, pero sobre todo la revisión de la formación de los docentes para hacerla realizable”. Indiscutiblemente, el mejoramiento en el aprovechamiento académico de los estudiantes de ciclo básico pasa por la formación de sus profesores, particularmente por su formación lingüística, ya que como estos mismos autores sostienen, “La formación de los docentes para la enseñanza de la lengua es un problema que se refleja en los resultados de los exámenes estandarizados aplicados a los alumnos por la misma autoridad” (Flores Chávez, 2011).

Los futuros profesores mexicanos han pasado por una prueba de selección y fueron los mejores entre quienes la presentaron; a pesar de ello, los resultados no parecen indicar que sean las personas idóneas para hacerse cargo de la formación de los alumnos.

El sistema educativo finlandés, reconocido a nivel mundial como uno de los mejores, tiene como uno de sus pilares un profesorado altamente calificado para el desempeño de la profesión. Para asegurar esto se lleva a cabo una rigurosa selección de los aspirantes, la cual contempla cuatro etapas:

- 1) Una evaluación nacional para conocer las competencias de los aspirantes;
- 2) Diversas pruebas de evaluación de las universidades para verificar los conocimientos y las capacidades académicas generales;
- 3) Entrevistas para verificar la aptitud para ejercer la docencia; y
- 4) Trabajos en grupo para evaluar las habilidades interpersonales y de comunicación (Suárez, 2013).

En los planes de formación docente de Finlandia no está contemplado el conocimiento de la lengua materna, el cual se asume adquirido en función del contenido de los programas de educación básica (Finnish National Board of Education, 2004:278-295). Los estudiantes de licenciatura llegan a la universidad con un con-

sistente conocimiento de su propia lengua y del papel que esta tiene en la cultura y en la formación de identidad (Finnish National Board of Education 2004, caps. 6 y 7). En el caso de México, los resultados presentados líneas arriba muestran que el conocimiento y desarrollo lingüístico de los aspirantes a profesores de primaria no alcanza los niveles esperados al momento de ingresar a la universidad.

Los planes de formación magisterial en México han sido objeto de varias transformaciones, todas ellas con el objeto de estar a la vanguardia en relación con las teorías pedagógicas y didácticas y alcanzar, de ese modo, niveles de excelencia académica. Los planes son ambiciosos, pero el diseño debe ajustar las asignaturas a las horas disponibles en los semestres establecidos, por lo que al favorecer algunos contenidos, otros deben ser sacrificados, y entre estos se encuentra el conocimiento metalingüístico.

Plan de estudios de 1997

En 1993 la Ley General de Educación atribuyó en forma exclusiva al gobierno federal la facultad para diseñar los planes y programas de estudio de formación docente en educación básica.

En el marco de esa atribución, en 1997 se dio a conocer el plan de estudios de la Licenciatura en Educación Primaria. Constaba de ocho semestres de 32 horas-clase por semana. En los primeros seis semestres se impartían 41 asignaturas y los dos últimos se dedicaban a la práctica del trabajo docente y a su análisis.

Este plan estaba diseñado en función de tres “áreas de actividad de formación”:

- a. actividades escolarizadas,
- b. actividades de acercamiento a la práctica escolar y
- c. práctica intensiva en condiciones reales de trabajo.

Dentro de las actividades escolarizadas estaban las materias Español y su enseñanza I y Español y su enseñanza II, las cuales se impartían en los semestres segundo y tercero, con ocho horas semanales cada uno, lo que la hacía la materia con más horas en el currículo.

Se reconocía también la relevancia del conocimiento lingüístico en el desarrollo económico y social de las personas, por lo que se estableció que:

El primer propósito de los cursos de *Español y su enseñanza* es justamente que los estudiantes de educación normal comprendan y asuman plenamente la importancia decisiva de las competencias de expresarse con claridad en forma oral o escrita y de

comprender lo que se lee y lo que se escucha, pues los resultados que se logren en este campo determinan en buena parte las posibilidades futuras de aprendizaje de los niños y su desenvolvimiento exitoso en las distintas situaciones de la vida adulta (SEP, 1997:73).

Los cursos se diseñaron para que los futuros profesores conocieran los enfoques y contenidos con los que se habían elaborado los materiales que usarían al impartir la materia, pero no para ahondar en el conocimiento de la lengua.

El plan privilegiaba el estudio del enfoque comunicativo, con el objeto de acercar a los futuros profesores al conocimiento de procesos cognitivos, de registros y dialectos lingüísticos y de la lecto-escritura, pero dejando de lado el estudio sistemático de la gramática. Lo que se pretendía con las materias de lengua era preparar “a los estudiantes para el uso óptimo de los libros de texto gratuitos, tanto los de Español como los de otras asignaturas” (SEP, 1997:74)

Parece ser que en el diseño de los programas de la materia se asume que los futuros profesores de educación básica conocen la lengua y que lo que necesitan es aprender estrategias didácticas para su enseñanza. Se reconoce su carácter transversal pero los contenidos disciplinarios que se establecen son secundarios y prevalece el carácter utilitario de la lengua.

A través de los cursos de Español y su enseñanza I y II, los estudiantes normalistas realizan diversas experiencias de aprendizaje que permiten no solo analizar contenidos referentes al lenguaje como medio de comunicación y los factores que influyen en su desarrollo, sino, al mismo tiempo, favorecer el ejercicio constante de la lectura, la escritura y la expresión oral como herramientas indispensables en el desempeño docente (SEP, 2001:9).

En el curso de Español y su enseñanza II, los estudiantes podrían profundizar en el estudio de los factores favorecedores del dominio y la consolidación de los procesos de la lectura y de la escritura a lo largo de la educación primaria, así como en el diseño de estrategias de enseñanza y evaluación congruentes con el enfoque de enseñanza (SEP, 2001:10).

Cada semestre estaba conformado por tres bloques:

a) Los usos sociales y escolares de la lengua; b) La expresión oral; c) La enseñanza de la lengua escrita en los primeros grados, en el primer semestre, y d) La lectura. Su desarrollo y fortalecimiento en la escuela primaria; e) La escritura y la comunicación, y f) La expresión oral, en el segundo.

Del trabajo realizado en estos bloques se esperaba que los estudiantes adquirieran conocimientos y experiencias que les permitieran enfrentar el reto de “diseñar

estrategias que promuevan en los niños el gusto por leer y por expresarse en forma oral y escrita” (SEP, 2001:11).

Después de casi 20 años de haberse puesto en práctica este plan de estudios, varias generaciones de maestros están ya trabajando en el sistema educativo y algunos de sus alumnos ya han pasado por las pruebas de PISA y ENLACE. Con programas que favorecen la formación lecto-escritora del alumnado se esperaría que los resultados de estos alumnos fueran más satisfactorios de lo que en realidad son.

Los objetivos no se estaban cumpliendo y nuevas reformas se veían venir; la primera fue al plan de estudios de formación de maestros.

Plan de estudios de 2012

Mediante el acuerdo 649, publicado en el *Diario Oficial* el 20 de agosto de 2012, se presentó una nueva reforma al plan de estudios de la Licenciatura en Educación Primaria.

Entre los objetivos de este nuevo plan destacan “mejorar la calidad de la educación [...], favorecer su transformación, para convertirlas [a las escuelas normales] en espacios de generación y aplicación de nuevos conocimientos, de producción de cultura pedagógica y de democracia institucional” (SEP, 2012a), además de atender “la imperiosa necesidad de incrementar los niveles de calidad y equidad de la educación” (SEP, 2012a).

La licenciatura sigue constando de ocho semestres, pero ahora cuenta con 58 materias; la carga horaria es variable, ya que hay semestres de 24, 34, 36, 38 y 40 horas-clase por semana. Se han conformado cinco áreas de formación, denominadas ahora “trayectos”: Psicopedagógico, Preparación para la enseñanza y el aprendizaje, Lengua Adicional y Tecnologías de la Información y la Comunicación, Práctica Profesional y Optativos.

Entre estos cinco trayectos se distribuyeron las 58 materias para conformar la malla curricular, mostrada en el cuadro 10, con la que actualmente se estudia la licenciatura.

En relación con el conocimiento lingüístico, la reforma fue amplia: la dedicación pasó de dos a cuatro semestres; se eliminaron las materias Español y su enseñanza I y II y en su lugar se incorporaron las materias: Prácticas sociales del lenguaje, Procesos de alfabetización inicial, Estrategias didácticas con propósitos comunicativos y Producción de textos escritos

CUADRO IO. (SEP, 2012a)

1° Semestre	2° Semestre	3° Semestre	4° Semestre	5° Semestre	6° Semestre	7° Semestre	8° Semestre
El sujeto y su formación profesional como docente 4/4.5	Planeación educativa 4/4.5	Adecuación curricular 4/4.5	Teoría pedagógica 4/4.5	Herramientas básicas para la investigación educativa 4/4.5	Filosofía de la educación 4/4.5	Planeación y gestión educativa 4/4.5	Trabajo de titulación 4/3.6
Psicología del desarrollo infantil (0-12 años) 4/4.5	Bases psicológicas del aprendizaje 4/4.5	Ambientes de aprendizaje 4/4.5	Evaluación para el aprendizaje 4/4.5	Atención a la diversidad 4/4.5	Diagnostico e intervención socioeducativa 4/4.5	Atención educativa para la inclusión 4/4.5	Práctica profesional 20/6.4
Historia de la educación en México 4/4.5		Educación histórica en el aula 4/4.5	Educación histórica en diversos contextos 4/4.5	Educación física 4/4.5	Formación cívica y ética 4/4.5	Formación ciudadana 4/4.5	
Panorama actual de la educación básica en México 4/4.5	Prácticas sociales del lenguaje 6/6.75	Procesos de alfabetización inicial 6/6.75	Estrategias didácticas con propósitos comunicativos 6/6.75	Producción de textos escritos 6/6.75	Educación geográfica 4/4.5	Aprendizaje y enseñanza de la geografía 4/4.5	
Aritmética: su aprendizaje y enseñanza 6/6.75	Álgebra: su aprendizaje y enseñanza 6/6.75	Geometría: su aprendizaje y enseñanza 6/6.75	Procesamiento de información estadística 6/6.75	Educación artística (música, expresión corporal y danza) 4/4.5	Educación artística (artes visuales y teatro) 4/4.5		
Desarrollo físico y salud 4/4.5	Acercamiento a las ciencias naturales en la primaria 6/6.75	Ciencias naturales 6/6.75	Optativo 4/4.5	Optativo 4/4.5	Optativo 4/4.5	Optativo 4/4.5	
Las TIC en la educación 4/4.5	La tecnología informática aplicada a los centros escolares 4/4.5	Inglés A1 4/4.5	Inglés A2 4/4.5	Inglés B1- 4/4.5	Inglés B1 4/4.5	Inglés B2- 4/4.5	
Observación y análisis de la práctica educativa 6/6.75	Observación y análisis de la práctica escolar 6/6.75	Iniciación al trabajo docente 6/6.75	Estrategias de trabajo docente 6/6.75	Trabajo docente e innovación 6/6.75	Proyectos de intervención socioeducativa 6/6.75	Práctica profesional 6/6.75	
36 hrs.	36 hrs.	40 hrs.	38 hrs.	36 hrs.	34 hrs.	30 hrs.	24 hrs.
	274 horas	291 créditos					

Estas cuatro materias están dentro del trayecto Preparación para la enseñanza y el aprendizaje, y se imparten una por semestre, del 2º al 5º, con seis horas-clase semanales.

Al analizar los programas de estudio de cada materia se evidencia el valor que se atribuye al conocimiento lingüístico, en el programa de la materia Prácticas sociales del lenguaje se puede leer:

Uno de los propósitos centrales de la enseñanza del español es desarrollar las competencias comunicativas que permitan al estudiante expresar pensamientos, emociones, vivencias y opiniones; dialogar y resolver conflictos; formarse un juicio crítico; generar ideas y estructurar el conocimiento; dar coherencia y cohesión al discurso; disfrutar del uso estético del lenguaje; y desarrollar la autoestima y la confianza en sí mismo (SEP, 2012b).

No hay duda de que el conocimiento lingüístico es fundamental para propiciar esas competencias en el estudiante, por lo que uno esperaría que en estos programas se fomentara el estudio del español como contenido disciplinario; sin embargo, la perspectiva es totalmente distinta, lo que se pretende es que los aspirantes a docente apliquen la lengua al desarrollo de actividades didácticas:

Los futuros docentes considerarán los elementos básicos de la planeación (asignatura, competencias, aprendizajes esperados, secuencia didáctica, recursos, tiempo y evaluación), así como las técnicas (debate, ensayos, mapas mentales, portafolio, diario, técnica de la pregunta, proyectos, método de casos y solución de problemas) y las herramientas (rúbricas, portafolio, guías de observación, escalas estimativas y listas de cotejo) para la evaluación de las competencias (SEP, 2012b).

La materia Prácticas sociales del lenguaje consta de tres unidades, “Proceso de la comunicación y las funciones del lenguaje”, “Las prácticas sociales del lenguaje como enfoque de la enseñanza del español” y “Estrategias didácticas para favorecer las prácticas sociales del lenguaje”; sin embargo, en ninguna de ellas se plantea el conocimiento sistemático de la lengua, es decir, no se ve la lengua como un objeto de estudio, sino como un medio para realizar trabajo pedagógico o lograr fines didácticos, lo que se verifica a través del perfil de egreso de la materia:

1. Diseña planes didácticos aplicando sus conocimientos pedagógicos y disciplinares para responder a las necesidades del contexto en el marco del plan y los programas de estudios de la educación básica.

2. Aplica críticamente el plan y los programas de estudio de la educación básica para alcanzar los propósitos educativos y contribuir al pleno desenvolvimiento de las capacidades de los alumnos del nivel escolar.
3. Usa las TIC como herramienta de enseñanza y aprendizaje.
4. Emplea la evaluación para intervenir en los diferentes ámbitos y momentos de la tarea educativa.
5. Propicia y regula espacios de aprendizaje incluyentes para todos los alumnos, con el fin de promover la convivencia, el respeto y la aceptación (SEP, 2012b).

No plantea, por ejemplo, que el estudiante conozca la estructura lingüística del español, ni la relación entre el lenguaje y el pensamiento, ni que entenderá y será capaz de explicar a qué se deben las irregularidades verbales o los errores ortográficos. Este perfil está más acorde con los resultados esperados de una materia de pedagogía o de didáctica, pero no de español.

Las otras tres asignaturas de español están enfocadas en el proceso de alfabetización y en la familiarización de los libros de texto con los que los maestros trabajarán para impartir la materia, más que en el estudio del español.

En ninguna de las unidades que conforman las cuatro materias se ve la lengua como objeto de estudio, sino como medio para el desarrollo de habilidades pedagógicas y didácticas; no hay unidades cuyo contenido sea específicamente la estructura lingüística. En las otras materias del plan de estudios, en cambio, sí hay unidades (o al menos una) cuyo contenido es específicamente disciplinario, como puede verse en los programas de Aritmética: su aprendizaje y enseñanza, Educación geográfica, Acercamiento a las ciencias naturales en primaria, y en general en todas las materias del currículo. ¿Por qué se asume que la asignatura de español no debe tener contenidos disciplinarios?

Está por salir la primera generación formada bajo este plan de estudios y es muy probable que sus integrantes hayan entrado con niveles de dominio de lengua semejantes a los mostrados en el reciente estudio de la ANUIES, por lo que habrá que ver cómo harán los egresados para enfrentar el reto de la enseñanza del español con las pocas herramientas de que disponen. Flores Chávez y López Guerra, citando a Moscoso Canabal, señalan que “existe la preocupación en los docentes de los normalistas (*sic*) quienes afirman que no existe en las normales un diseño curricular adecuado para la formación de los futuros docentes para la enseñanza de la alfabetización inicial” (2011). ¿Cómo pueden hacer frente a retos relacionados con el conocimiento de la lengua si no tienen el conocimiento que se los permita?

Reforma educativa 2014. Evaluación docente

En el proceso educativo entran en juego varios factores, pero “es innegable que el desempeño del docente es el factor más relevante de los aprendizajes” (Iniciativa, 2012:4). En 2014, la SEP dio a conocer el documento *Perfil, Parámetros e Indicadores para Docentes y Técnicos Docentes y Propuesta de etapas, aspectos, métodos e instrumentos de evaluación*, en el que define el ideal del perfil docente. Aun tratándose de un documento muy amplio y general, es posible distinguir el papel protagónico que juega el conocimiento lingüístico.

Uno de los aspectos más relevantes de la reforma educativa de 2014 es el de la evaluación docente. Está planteada de manera muy general. Para los efectos de este artículo, la parte relevante es la relacionada con los perfiles docentes, sobre todo respecto del profesor de primaria.

PERFIL

De acuerdo con el *Perfil, Parámetros e Indicadores para Docentes y Técnicos Docentes y Propuesta de etapas, aspectos, métodos e instrumentos de evaluación* (SEP, 2014:12), el perfil del profesor de primaria está definido en cinco dimensiones que establecen los dominios que debe cubrir para realizar satisfactoriamente su labor.

De las dimensiones se derivan los parámetros que describen lo que el docente debe saber y lo que debe hacer. A su vez, los parámetros se especifican en indicadores que determinan los niveles y las formas en que los saberes y quehaceres se han de concretar en el ámbito laboral.

En todas las dimensiones e indicadores están presentes el conocimiento y el dominio lingüísticos; aquí se presentan solo aquellos a los que se hace referencia más específicamente, por lo que se omiten la dimensión 1 y la 4, y se consideran, también, solo los indicadores claramente enfocados en habilidades y conocimientos lingüísticos (el subrayado es mío):

Dimensión 2. Un docente que organiza y evalúa el trabajo educativo y realiza una intervención didáctica pertinente.

2.1 El diseño, la organización y el desarrollo de situaciones de aprendizaje.

2.1.3 Demuestra conocimiento sobre cómo proponer a los alumnos actividades que los hagan *pensar, expresar ideas* propias, observar, *explicar*, buscar soluciones, *preguntar* e imaginar.

Dimensión 3. Un docente que se reconoce como profesional que mejora continuamente para apoyar a los alumnos en su aprendizaje.

- 3.3. La *comunicación* eficaz con sus colegas, los alumnos y sus familias.
 - 3.3.1 *Se comunica oralmente y por escrito* con todos los actores educativos (*dialoga, argumenta, explica, narra, describe* de manera clara y coherente).
 - 3.3.3 *Adquiere y comunica información* pertinente para su práctica educativa mediante el uso de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación.

Dimensión 5. Un docente que participa en el funcionamiento eficaz de la escuela y fomenta su vínculo con la comunidad para asegurar que todos los alumnos concluyan con éxito su escolaridad.

- 5.3 Las características culturales y *lingüísticas* de la comunidad y su vínculo con la práctica educativa.
 - 5.3.1 Propone acciones que pueden realizarse desde el aula y desde la escuela para fortalecer la identidad cultural de los alumnos.
 - 5.3.2 Identifica y valora los rasgos culturales y *lingüísticos* de la comunidad para mejorar su trabajo en el aula, la organización y el funcionamiento de la escuela, y la relación con las familias. (SEP, 2014:33-36).

La relevancia del conocimiento lingüístico es clara, aunque también lo es el hecho de que se destaca su parte utilitaria. Dado que los instrumentos de evaluación comprenden tanto conocimientos disciplinarios (español, matemáticas, etc.) como de desempeño docente, es conveniente preguntarse: ¿Dónde adquirirán los futuros docentes el conocimiento metalingüístico que les permita obtener resultados satisfactorios en las pruebas de conocimiento disciplinario?

El plan de estudios de 2012 está diseñado en concordancia con los de educación básica, poniendo énfasis en un enfoque comunicativo y funcional que hasta el momento no ha dado los resultados esperados. Se persiste en la eliminación del contenido disciplinario de la materia de lengua materna para seguir dedicando esas horas de estudio a la práctica de la lectura y de la escritura, hasta ahora con resultados que dejan mucho que desear.

Es evidente que los profesores de primaria (así como de otros ciclos escolares) requieren más y mejores herramientas para enfrentar el reto que implica acercar a los alumnos al conocimiento de su lengua y despertar en ellos el interés por seguir aprendiendo cómo funciona ese sistema.

Propuesta de incorporación de un eje lingüístico al programa de Licenciatura en Educación Primaria

El sistema educativo, en todas sus etapas, está basado en usos lingüísticos: en el aula se habla, se escucha, se lee y se escribe. Profesores y alumnos llevan a cabo exposiciones orales en las que ponen en práctica su disponibilidad léxica y su capacidad expresiva; los destinatarios de las exposiciones, por su parte, también recurren tanto a su acervo léxico, como a su capacidad para retener ideas (palabras y frases clave) y para relacionar las partes del discurso.

La más importante fuente de conocimiento en el ámbito académico son los textos escritos, cuya comprensión va más allá del proceso de alfabetización, pues exige un conocimiento sistemático de la lengua para que el lector pueda relacionar elementos oracionales (antecedente-consecuente, concordancia sujeto-verbo, correlaciones temporales, etc.) y recibir el mensaje de acuerdo con lo que el autor quiso decir, o bien identificar las fallas en la producción del texto escrito que le impiden comprenderlo con claridad.

Lo anterior vale tanto para un texto de la materia de Español (ausente en el programa de formación docente) como para uno de Aritmética, Geografía o Historia, con lo que se demuestra el carácter transversal del conocimiento lingüístico.

De la misma forma que los profesores tienen que demostrar sus conocimientos mediante pruebas escritas, sus estudiantes también tendrán que hacerlo mediante la redacción de trabajos finales y la resolución de un examen escrito, lo que los obliga a dominar las características de este código lingüístico que, aunque presenta sus peculiaridades (signos de puntuación, carácter monotemático, planificación, entre otros), está estructurado también sobre la base del respectivo sistema lingüístico usado (español, inglés, maya, etc.), lo que refuerza la necesidad de incorporar el estudio sistemático de la lengua materna a los planes de estudio de formación docente.

En este sentido, con base en los datos presentados respecto del dominio de la lengua materna de los futuros docentes y en la revisión de los planes de estudio de la Licenciatura en Educación Primaria, considero que empezar a resolver la problemática de los bajos resultados obtenidos por nuestro país en pruebas como PISA y ENLACE pasa por la modificación de los planes de formación docente en relación con el conocimiento de la lengua materna. Reconociendo su carácter transversal, resulta factible incorporar un eje lingüístico en el diseño curricular de la carrera.

La propuesta consiste en un eje que vaya del primero al octavo semestres con los siguientes contenidos:

1. Primer semestre: Introducción al estudio de la lengua: Gramática cognitiva. Proporcionaría a los estudiantes elementos para ver el lenguaje “como un instrumento de conceptualización que posee un carácter inherentemente simbólico, y [a] la gramática como la estructuración y simbolización del contenido semántico a partir de una forma fonológica” (Jurado, 2014).

2. Segundo semestre: Estudio sistemático de la lengua 1. Fonética y fonología. Les daría a los futuros docentes elementos teóricos para explicar cuestiones relacionadas con la ortografía, con las variantes dialectales, con la evolución de la lengua.

3. Tercer semestre: Estudio sistemático de la lengua 2. Morfología y morfosintaxis. Conocer y entender las características de las palabras que conforman la lengua, así como sus procesos de formación, ayudaría a fomentar la creatividad en los niños con juegos que les permitieran mover piezas con ciertas reglas, como en el ajedrez.

4. Cuarto semestre: Estudio sistemático de la lengua 3. Sintaxis. Conocer las reglas para construir oraciones en español resulta de gran utilidad en la redacción y en la comprensión de textos. Si se quiere que los estudiantes de primaria lean y redacten bien, es necesario que el profesor conozca las reglas que determinan las pautas de corrección.

5. Quinto semestre: Estudio sistemático de la lengua 4. Lexicología y semántica. Esta materia daría los conocimientos necesarios para hacer un análisis del significado de las palabras, lo que los ayudaría a ellos y, ya en su práctica docente, a sus alumnos, a seleccionar las más adecuadas, tanto al hablar como al escribir textos, evitando construcciones como “Es muy buen hijo pero le ayuda mucho a su mamá”.

6. Sexto semestre: Estudio sistemático de la lengua 5. Pragmática. Sería la materia que más ayudaría a entender las prácticas sociales del lenguaje; la comunicación se lleva a cabo en un contexto; entender ese contexto permite tener un comportamiento lingüísticamente correcto; la pragmática ayuda —entre otras cosas— a la comprensión de las diversas situaciones comunicativas.

7. Séptimo semestre: Aplicación del conocimiento lingüístico a la práctica docente. Plantear situaciones de enseñanza en las cuales sea necesario un conocimiento metalingüístico: ¿A qué se deben los errores ortográficos? ¿Con qué tipo de grafías se presentan y por qué? ¿Cuándo se usa *atrás* y cuándo *tras*? ¿Por qué se dice *fuerzo* y no *forzo*? En fin, son muchas las situaciones que se podrían generar para poner en práctica el conocimiento metalingüístico.

8. Octavo semestre: Aplicación del conocimiento lingüístico a la elaboración del trabajo de titulación. Si uno de los objetivos es que la educación básica prepare a los estudiantes para la lectura y la escritura, el mejor trabajo de presentación del docente puede ser su trabajo de titulación, donde pondrá en práctica, además de las

técnicas de investigación documental, el manejo de su lengua tanto en la selección del léxico como en el de estructuras sintácticas.

No hay garantía de que con estas materias se resuelva el problema de los bajos resultados en aprovechamiento académico, ya se ha dicho que es multifactorial, pero lo que sí se logrará es que los futuros profesores de primaria tengan un conocimiento integral de los niveles de estructuración lingüística y, en consecuencia, cuenten con los conocimientos metalingüísticos para entender y explicar la relación entre los procesos cognitivos y el lenguaje, así como para abordar los problemas cotidianos del proceso de enseñanza-aprendizaje que, aun cuando pertenezcan a disciplinas distintas al Español, atenderlos y solucionarlos requiere un buen manejo lingüístico.

Bibliografía

- Arnaut, A. (2004), *El sistema de formación de maestros en México. Continuidad, reforma y cambio*, Secretaría de Educación Pública, México.
- Escuela Nacional. Colegio de Ciencias y Humanidades (2014), *Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales*, UNAM, <<http://www.cch.unam.mx/programasestudio>> [2 de febrero de 2015].
- Finnish National Board of Education (2004), *National Core Curriculum for Basic Education 2004*, Finnish National Board of Education, Finlandia.
- Flores Chávez, M. (2011). *Formación de los docentes para la enseñanza de la lengua desde el enfoque comunicativo. El caso de la Universidad Pedagógica Nacional de México*, en <<http://odiseo.com.mx/bitacora-educativa/2011/06/formacion-docentes-para-ensenanza-lengua-desde-enfoque-comunicativo-caso>> [marzo de 2015].
- González Robles, R. O. (2014), *Habilidades lingüísticas de los estudiantes de primer ingreso a las instituciones de educación superior del área metropolitana de la Ciudad de México*, Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, México.
- IEESA [Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América] (2013), *¿De dónde vienen y a dónde van los maestros mexicanos? La formación docente en México, 1822-2012*, en <<http://www.snte.org.mx/assets/LaFormaciondocenteenMexico18222012.pdf>>.
- Jurado Salinas, M. (2014), "Fundamento teórico de un modelo para trabajar los verbos haber, estar y ser en el aula de ELE", *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas*, 13.

- Mexicanos, I. D. (2012), *Orden Jurídico*, en <<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/reformas/IEF05062013.pdf>> [30 de junio de 2014].
- Moreno de Alba, José G. (1996), *Algunas minucias del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Munguía, I. (2014), “Comentarios y recomendaciones sobre la enseñanza del español como lengua materna en el Sistema Educativo Nacional”, en R. O. González Robles, *Habilidades lingüísticas de los estudiantes de primer ingreso a las Instituciones de Educación Superior, Área Metropolitana de la Ciudad de México*, ANUIES-Consejo Regional del Área Metropolitana, México, pp. 267-283.
- SEP (1997), *Plan de estudios 1997. Licenciatura en Educación Primaria*, Secretaría de Educación Pública (SEP), México.
- SEP (2001), *Español y su Enseñanza I. Programa y materiales de apoyo para el estudio* (Tercera ed.), SEP, México.
- SEP (2009), *Reforma Integral de la Educación Básica. Planes y Programas de Estudio 1993 y 2009. (Puntos de Continuidad y/o Cambio)*, SEP, México.
- SEP (2011a), *Documento base del bachillerato general*, SEP, México.
- SEP (2011b), *Plan de estudios 2011. Educación Básica*, SEP, México.
- SEP (2012a), *Licenciado en Educación Primaria (plan 2012)*, Dirección General de Educación Superior para Profesionales de la Educación, en <http://www.dgespe.sep.gob.mx/reforma_curricular/planes/lepri/malla_curricular>, [2 de febrero de 2015].
- SEP (2012b), *Programa del curso Prácticas sociales del lenguaje*, en <http://www.dgespe.sep.gob.mx/public/rc/programas/lepri/practicas_sociales_del_lenguaje_lepri.pdf> [2 de febrero de 2015].
- SEP (2014), *Perfil, Parámetros e Indicadores para Docentes y técnicos Docentes y Propuesta de etapas, aspectos, métodos e instrumentos de evaluación*, SEP, México.
- Suárez Ojeda, M. y. (2013), “El modelo de formación del profesorado investigador en Finlandia, su adaptación y aplicación en EEES”. *XI Jornada de redes de investigación en docencia universitaria*, Alicante, tomado de <<http://web.ua.es/es/ice/jornadas-redes/documentos/2013-comunicaciones-orales/334861.pdf>>.
- UNESCO. (2010), *World Date on Education / Données mondiales de l'éducation / Datos Mundiales de Educación* (7ª ed.).

El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse

Utopian thought and the criticism of Popper, Molnar and Marcuse

*Lucas E. Misseri**

Centro de Investigaciones Jurídicas y Sociales,
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8149-190X>

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/a073/misseriel>

Resumen

A partir del análisis conceptual del término “pensamiento utópico” y su distinción de las utopías particulares se procura desarticular tres críticas diferentes realizadas a esa forma de pensar. En primer lugar, la crítica liberal con visos psicologistas de Karl Popper. En segundo lugar, la crítica conservadora con visos teológicos de Thomas Molnar. En tercer y último lugar, la crítica neomarxista con visos historicistas de Herbert Marcuse. La tesis aquí defendida es que las tres críticas fallan por confundir las características de utopías históricas particulares con la facultad de pensar utopías.

Palabras clave: utopismo, antiutopismo, liberalismo, conservadurismo, neomarxismo

Abstract

Starting from the conceptual analysis of the term “Utopian thinking” and its distinction from particular utopias it is sought to dismantle three different criticisms made to that mindset. First, the liberal criticism with psychologist overtones of Karl Popper. Secondly, the conservative criticism with theological overtones of Thomas Molnar. Third and finally, the neo-Marxist criticism with historicist overtones of Herbert Marcuse. The thesis stated here is that the three criticisms fail by confusing the characteristics of particular historical utopias with the ability to think utopias.

Key words: Utopianism, Anti-Utopianism, Liberalism, Conservatism, Neo-Marxism.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Lanús. Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Miembro del grupo de investigaciones sobre Ética y Filosofía Política “DEEP”.
lucmisseri@gmail.com

El pensamiento utópico ha tenido hasta el momento una prolífica historia con momentos de mayor producción de utopías como la Grecia clásica, el Renacimiento, la Ilustración y su estudio tuvo un pico a fines de la década de 1960 en el contexto de la Guerra Fría en el que dos cosmovisiones sociopolíticas se enfrentaban globalmente. Con la desaparición de la polaridad a partir de la desintegración de la Unión Soviética y el desmembramiento de los países de su esfera de influencia se habló de fin de la historia y sobre todo de fin de las utopías. Las dos guerras mundiales habían inclinado el pensamiento utópico a prevenir males más que a proponer sociedades ideales como atestiguan los trabajos ampliamente difundidos de H. G. Wells y sus principales emuladores: E. Zamyatin, A. L. Huxley y G. Orwell.¹ En las siguientes páginas se procura mostrar que ese giro hacia las distopías constituye una forma más de pensamiento utópico tendiente a imaginar sociedades peores que las contemporáneas a fin de evitar los males venideros. Es lo que algunos autores llaman utopismo crítico (Moylan, 2000) y que se manifestó a principios del siglo xx cuando H. G. Wells escribió su “utopía moderna” como una utopía crítica de las utopías clásicas pero aún dentro de esa tradición de pensamiento cuyo primer pilar fuera la *República* de Platón y el origen del término la obra de Tomás Moro.

Se distingue en nuestra investigación el distopismo del antiutopismo, es decir, la proyección de escenarios negativos futuros para mejorar la sociedad actual —distopías— del rechazo del beneficio de esa forma de pensar en pos de una defensa de la tradición o de una metodología fragmentaria de mejora social —antiutopismo—. Para sostener esta tesis se eligieron tres críticas antiutópicas de diverso origen y con finalidades distintas. Estos son, en primer lugar, la crítica de Karl Popper cuyo prestigio en el campo de la epistemología muchas veces es exportado infructuosamente al de la política. En segundo lugar, la crítica de Thomas Molnar, quien expone los

¹ Tanto Zamyatin como Huxley y Orwell reconocieron su deuda con Wells, siendo Orwell el más crítico quien llamaba a una suerte de “parricidio” literario para dejar de lado el fuerte influjo well-siano que marcaba a su generación (Orwell, 1946:83-88).

reparos de la ortodoxia religiosa ante el pensamiento utópico pero no meramente desde un posicionamiento político sino con argumentos teológicos. En tercer lugar, la crítica de un pensador neomarxista cuya obra es considerada utópica, Herbert Marcuse, quien en una conferencia en torno al final de la utopía pone en juego las contradicciones del marxismo con el utopismo que se remontan a sus orígenes con la obra de Engels.

El objetivo es mostrar a partir de una aclaración conceptual de qué se entiende por utopía y pensamiento utópico que las tres críticas no invalidan el pensamiento utópico sino que confunden los mismos conceptos desde perspectivas muy disímiles. Se intenta mostrar que el error que llevó a finales del siglo xx a hablar de una clausura del pensamiento utópico tiene que ver con el hecho de extender las ideas de utopías particulares geográfica y temporalmente situadas a una forma de pensamiento que es de por sí atemporal y que puede ser pensada como una necesidad de mejora constante de la sociedad. El prestigio de Popper, Molnar y Marcuse hace que sus críticas se repitan en el siglo xxi sin prestar atención al renacimiento experimentado por el pensamiento utópico desde finales del siglo pasado con la revolución tecnológica que supuso la informática y el ciberespacio. Probar la importancia del pensamiento utópico es algo que excede la intención de este artículo, se limita el alcance del trabajo a exponer que tres de sus más importantes críticas son débiles y que no son suficientes para invalidar toda una forma de pensamiento.

Algunas precisiones entorno al pensamiento utópico

En su libro de 1972, *L'Avenir du Passé: Utopie et Litterature* construido a partir de un seminario que Alexandru Cioranescu dio en Argentina,² el autor ofrece una lista de los principales sentidos de la palabra "utopía". Cioranescu inicia su análisis con base en el *Diccionario de la Lengua Francesa* y le añade dos sentidos más para hacer justicia a las tendencias teóricas, propias de la que podríamos llamar teoría de la utopía, que eran populares en los entornos académicos de finales de la década de 1960. Elegimos esta obra del especialista en literatura comparada de origen rumano por el impacto que tuvo en los estudios utópicos de finales del siglo xx, influyendo

² Cioranescu cuenta en el libro que este surgió de su seminario dictado en la Universidad Nacional del Sur, en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, Argentina. Extrañamente, el libro aún carece de traducción al castellano.

en notables teóricos de la utopía como Bronislaw Baczko, Raymond Trousson y Jean Servier.³ Dice Cioranescu:

En efecto, los diccionarios se han equivocado al detenerse en los tres significados que venimos a enumerar: [I] obra de Moro, [II] género literario, [III] proyecto irrealizable. La palabra ha proseguido su evolución y son necesarias dos nuevas definiciones. Hay un cuarto significado que busca que el nombre utopía convenga a [IV] toda “orientación que trasciende la realidad y que, al mismo tiempo, rompe los vínculos del orden existente”. [...] El quinto y último significado que se halla para esta palabra es también reciente y también universalmente aceptado: se acomoda preferentemente al uso adjetivado y de la expresión consagrada, [V] “método utópico” (Cioranescu, 1972:21).

El primer significado que da el diccionario francés consultado por Cioranescu es un nombre propio, y por ello, no conlleva mayores dificultades de análisis. “Utopía” es una referencia abreviada del *Librito áureo no menos saludable que festivo sobre la óptima república de la nueva isla de Utopía*⁴ del escritor y político inglés Tomás Moro, escrito y publicado en Lovaina, Países Bajos, en lengua neolatina. Los problemas teóricos surgen cuando los investigadores deciden entrecruzar este primer sentido con los otros mencionados y preguntarse, por ejemplo: si la obra de Moro, nacida del diálogo de humanistas, es meramente un proyecto imposible e irrealizable o una sátira social con el único fin de entretenerse con bromas eruditas en griego e imitaciones de los clásicos grecolatinos.

El segundo significado es el preferido por Cioranescu. En este caso, la utopía además de un libro es un género literario con características específicas que lo diferencian de otros géneros. Cioranescu considera que este es el significado estricto de la palabra y que los otros no son más que meras extensiones. Por eso, tal como repite su discípulo Trousson, como veremos más adelante, desde el enfoque literario se considera que puede hablarse de utopía en sentido estricto y utopía en sentido amplio. Son utopías en sentido estricto aquellos textos que pueden ser clasificados en un género literario concreto por cuestiones formales,⁵ mientras que todos los

³ Me refiero a *Les imaginaires sociaux*, 1984, de Baczko; *Voyages aux pays de nulle part*, 1975, de Trousson; y *L'Utopie*, 1979. Los tres traducidos al castellano en los años posteriores y que influirían también en el enfoque hispanoamericano.

⁴ En el original latino *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festives de optima reipublica statu deque nova insula Utopia*.

⁵ Entre esas características pueden enumerarse un relato enmarcado en un diálogo entre un viajero y una persona que desconoce la utopía. En ese diálogo el protagonista describe las bondades de la

otros significados de utopía son considerados en el sentido amplio o lato del término. Es este último sentido el que consideraremos aquí la referencia del término “pensamiento utópico” y de su sinónimo “utopismo” entendido como la capacidad humana de generar utopías.

El tercer significado al que alude Cioranescu es el pensar a la utopía como un “proyecto imposible” o una “quimera”. Este es uno de los más cercanos a lo que se puede llamar el sentido “coloquial” del término, siendo un remanente de la obra de la crítica marxista al utopismo y que ha sido retomado por pensadores contemporáneos como Herbert Marcuse en sus conferencias de 1967 reunidas bajo el sugerente título de *El final de la utopía*. Como se expondrá más adelante, el francfortiano afirma en esas conferencias que el final de la utopía ha llegado, puesto que lo que hasta ese momento era considerado irrealizable devino realizable. Él entiende que: “El concepto de utopía es un concepto histórico. Se refiere a los *proyectos* de transformación social que se consideran imposibles” (Marcuse, 1986:8). No obstante, es evidente que dicha aseveración implica entender la utopía de un modo más amplio que como una obra literaria. Marcuse menciona el término “proyecto”, término que Cioranescu y Louis Marin⁶ le negarán a la utopía, por lo menos a las obras que inician el género (Cioranescu, 1972:190). En adición a lo anterior, podemos decir que, desde muy temprano, se ha asociado el término “utopía” a la noción de posibilidad. Raymond Ruyer, psicólogo francés y fuerte crítico de la utopía, la definió como un “ejercicio mental sobre los posibles laterales” (Cioranescu, 1972:26). Del mismo modo, el teórico uruguayo Fernando Aínsa afirma que: “La utopía no se limita a ser la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea” (Aínsa, 1999:50). De este modo, además de la noción de pensamiento en torno a los mundos posibles o “posibles laterales”, Aínsa distingue otra función: la crítica. Algo similar expresa Graciela Fernández cuando, en su estudio del concepto, extrae las dos características que ella considera esenciales de la utopía: la crítica y la ficción (Fernández, 2005:40-41). Al tiempo que asume la existencia de cuatro modelos utópicos: 1. posible/deseable; 2. posible/indeseable; 3. imposible/indeseable; y 4. imposible/deseable (Fernández, 2005:42). La filósofa

utopía al contrastarlas con las debilidades la sociedad contemporánea del autor utópico. La insularidad o el aislamiento suelen ser también características de la utopía clásica, junto con la figura de un fundador mítico que estableció el orden utópico en una comunidad (cf., Cioranescu, 1972; Trousson, 1995).

⁶ Louis Marin, autor de *La utopía, juegos de espacio*, sostiene la teoría de que el utopismo es ideológicamente neutral. Esta idea puede ser cuestionada desde análisis contemporáneos como el de P. Ricoeur, tal como veremos posteriormente.

argentina considera que algunas ficciones utópicas pueden ser posibles, e incluso es deseable que lo sean. La misma defensa de la posibilidad de la utopía se encuentra en otro escrito contemporáneo: *Utopía* de Vittor Ivo Comparato. Ahí el pensador italiano afirma que el término en cuestión constituye un “modelo de una comunidad política perfecta que, sin embargo, no existe [lo que] no implica para el escritor [que la concibe] la noción de imposibilidad” (Comparato, 2006:9).

El cuarto significado de “utopía” que destaca Cioranescu está tomado literalmente de la obra *Ideología y utopía* (1929) de Karl Mannheim. La idea de la utopía como negación de lo “real” es un tópico dentro de la teoría de la utopía, sin embargo, se discrepa en cuanto a su alcance y finalidad. Para autores como George Kateb “la utopía es la ‘negación de la negación’ [...] lo opuesto al mundo real” (Kateb, 1982:292). Para Aínsa: “La utopía es siempre dualista en tanto concibe y proyecta una contra-imagen cualitativamente diferente de las dimensiones espacio-temporales del presente” (Aínsa, 1999:37). Así, observamos cómo la negación del *statu quo* que subyace a la crítica utópica se manifiesta en lo que Aínsa llama una “contra-imagen”, esto es, en la descripción fictiva que conlleva toda utopía. Esta negación se ve exacerbada cuando Mannheim establece que:

Un estado de espíritu es utópico cuando resulta desproporcionado con respecto a la realidad dentro de la cual tiene lugar [...] se orienta hacia objetos que no existen en la situación real [...] llamaremos utópicas a aquellas orientaciones que trasciendan la realidad y que, al informar la conducta humana, tiendan a destruir parcial o totalmente, el orden de cosas predominante en aquel momento (Mannheim, 1966:260-261).

Aquí la noción de utopía ya no puede ser identificada con los sentidos (I) y (II), puesto que trasciende la mera literalidad y deviene en un concepto extremadamente abarcador. Esto le permite a Mannheim englobar bajo su significación periodos históricos y conjuntos de ideas tan disímiles como: el milenarismo anabaptista, la idea humanitaria liberal, la idea conservadora y lo que él denomina la “utopía socialista-comunista” (Mannheim, 1966:282-313). La utopía en este sentido se confunde con otros géneros literarios e imaginarios sociales a los que está asociada tales como el milenario, pero con los cuales, al entender de muchos teóricos, no debería identificarse (Davis, 1985; Trousson, 1995).

Por último, podemos pensar que Tomás Moro se vale de un método inaugurado por Platón que ha seguido presente hasta nuestros días, al punto de que algunos autores sostienen que es constitutivo de nuestro pensar racional (V). Este quinto sentido amplio del término utopía sería mejor explicitado con el término pensa-

miento utópico, puesto que, como dijimos, la utopía en sentido estricto, para Cioranescu, está en las obras que pertenecen al género utópico y no al método de su construcción. En este sentido llamar utopía al pensamiento utópico es un caso de metonimia infelizmente muy popularizado en contextos académicos. Cioranescu atribuye este quinto sentido al filósofo André Lalande y lo encuentra también, en las obras de sociólogos como Claude Dubois, Georges Duveau y Hans-Jürgen Krysmanski.⁷ Krishan Kumar también incluye a H. G. Wells, quien escribió que la sociología no era una ciencia exacta sino una forma moderna de pensamiento utópico (Kumar, 1990:197). Esta también puede pensarse desde los conceptos de función utópica, tal como aparecen en Ernst Bloch y en la obra del filósofo argentino Arturo Roig, aunque desde fundamentaciones diversas. Para Bloch hay una función utópica propia de la literatura y el arte que tiene que ver con el hecho de obtener una suerte de “pre-aparición” o “ilusión anticipatoria”, *Vorschein*, que convierta lo “aún-no-devenido”, *nicht-noch-geworden*, en la realización del anhelado “hogar”, *Heimat* (Bloch, E. 1988:xxxiii). Mientras que para Roig se trata de una función discursiva que tiene el objeto de llevar a cabo transformaciones a partir de cuatro subfunciones: la función crítico-reguladora; la función liberadora del determinismo legal; la función anticipadora del futuro; y la función de ruptura con la temporalidad mítica (Roig, 1987:21-22).

Es esta última definición o sentido amplio del término utopía el que aquí me interesa y que considero es el más filosófico y perenne de la utopía. El cual aún no ha sido derrotado por las críticas que expondré más adelante. Para evitar malos entendidos que abundan tomo la expresión acuñada por Frank Edward Manuel “pensamiento utópico” y la hago sinónima de “utopismo” y “utopía en sentido amplio”, términos empleados por Cioranescu y Trousson, respectivamente. El pensamiento utópico, según este sentido general del término utopía, está en sí vacío de contenido sustantivo. Este le viene dado por las condiciones sociohistóricas de cada época y de los sujetos que anticipan la posibilidad de algo distinto a lo actual, que colme la falta, la eterna necesidad humana. En este sentido tanto Bloch como Adorno coinciden en que la utopía es la antítesis de la muerte y que al mismo tiempo necesita de ella para oponérsele. El pensamiento utópico es la oposición a lo precedero de lo humano, es la esperanza de redención (Bloch, 1988) o, en términos de Wells, es el esfuerzo ético contra la entropía social (Wells, 1905). En este mismo espectro

⁷ Los textos citados por Cioranescu son: Lalande, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1923; Dubois, C. *Problèmes de l'utopie*, 1968; Duveau, G. *Sociologie de l'utopie*, 1961, y Krysmanski, H.-J., *Die utopische Methode*, 1963.

podría incluirse la tesis de utopía-marco de Robert Nozick, según la cual la única utopía válida sería aquella que permita convivir con los anhelos de los otros en un cierto equilibrio (Nozick, 1991:287). El pensamiento utópico toma forma de un método de transformación social que tiene su raíz en el discurso pero que no se limita a él, sino que se expande hacia la praxis social. Seyla Benhabib mostró, en sus estudios sobre la Escuela de Fráncfort, cómo la crítica social ya no necesita la utopía y que de la racionalidad utópica crítica se pasó a la racionalidad comunicativa (Benhabib, 1986:223). Sin embargo, el propio Karl-Otto Apel, quien contribuyó con su intercambio con Habermas al afianzamiento de ese tipo de racionalidad, reconoció que en este sentido amplio de la utopía la ética discursiva es afín a esta forma de pensamiento (Apel, 1986).

Asimismo, en este sentido el pensamiento utópico presupone no solo una crítica de la sociedad contemporánea sino también una crítica de las utopías anteriores. Para ello pueden clasificarse las utopías en variadas tipologías; en mi investigación he podido reconocer por lo menos cuatro tipos: las utopías literarias elaboradas generalmente en forma de novelas y que tienen la tarea de hacer explícito lo aún-no-consciente (*noch-nicht-bewusst*) que oculta la ideología de cada lugar y tiempo determinados. En segundo lugar, las utopías programáticas, aquellas que buscan establecer principios adecuados a las necesidades sociales del presente a partir de tratados que estimulen la realización del tercer tipo de utopías: las prácticas. Estas son comunidades intencionales establecidas a partir de ciertos principios rectores que intentan modificar su realidad a partir de la construcción de una sociedad empírica modelo. Por último, las utopías que en otro lado denominé instrumentales y que también podrían ser llamadas “estéticas” en sentido amplio del término, en tanto que promueven la sensibilidad ante la fragmentación social y estimulan la creación esperanzadora de alternativas.

Todas estas distintas utopías comparten dos grandes supuestos que tiene que derrotar un antiutópico para dar argumentos suficientes para desestimar esta forma de pensamiento. El primer supuesto radica en la creencia de la posibilidad del ser humano de ejercer un cambio sustantivo capaz de transformar su entorno a partir de la voluntad mediante el trabajo individual y grupal. En este sentido choca con las teorías que ensalzan la preeminencia del azar y las que defienden cualquier forma de fatalismo. Es cierto que esto marca un cierto *pathos* optimista de los utópicos (Fernández, 2005); sin embargo, el optimismo de los utopistas puede estar puesto en una visión nostálgica de un pasado al que se quiere regresar —protoutopías antiguas—; en el presente, como un lugar alternativo del que se habita en el que se realiza en acto el ideal buscado —utopía renacentista—; o por último, en el futuro,

tanto en el mismo lugar como en otro, aunque generalmente en todo el orbe —utopía moderna—. Esta parece ser la tendencia generalizada, aunque nuestro tiempo condena el término “utopía” a la categoría de insulto por lo cual ha sido reemplazado por alternativas como “ciencia ficción” (Bloch, 1988:2) o los de “eucronía” o “eupsiquía” (Manuel y Manuel, 1997:4).⁸ El segundo supuesto es que esa intervención es deseable y necesaria. En otros términos, que los seres humanos merecemos vivir del mejor modo en cada una de las distintas etapas de nuestra historia, buscando garantizar no solo la supervivencia de la especie (Jonas, 1995:40) sino la buena vida, siendo el concepto de bueno redefinido en relación con los recursos y posibilidades de cada época.

La crítica liberal de Popper

En su artículo “Utopía y violencia”, que data de 1947, Popper sostiene una línea de fuerte corte liberal que ya había explicitado en *La sociedad abierta y sus enemigos*, 1945. En esta ocasión define el pensamiento utópico como un “racionalismo erróneo”, esto es, viciado, que comprende la acción racional como aquella que dispone de una forma eficaz de los medios para alcanzar fines en futuros remotos.

Considero a lo que llamo utopismo una teoría atrayente, y hasta enormemente atrayente; pero también la considero peligrosa y perniciosa. Creo que es autofrustrante y que conduce a la violencia. / El hecho de que sea autofrustrante se vincula con el hecho de que es imposible determinar fines científicamente. No hay ninguna manera científica de elegir entre dos fines (Popper, 1991:429).

De aquí se sigue que Popper entiende por pensamiento utópico la demarcación de un fin político —el Estado ideal— al cual debe amoldarse el Estado actual independientemente de si para ello es necesario el sacrificio de generaciones, e incluso de la racionalidad misma, convirtiéndola en un mero instrumento de poder. Para el filósofo austriaco, el carácter autofrustrante de esta forma de pensar radica en que el pensador utópico no es un verdadero racionalista, sino que toma la postura del profeta y carece de la humildad necesaria en cualquier contexto epistémico. Para

⁸ El matrimonio Manuel toma estos neologismos de Ch. Renouvier y A. Maslow; sin embargo, los emplea para explicar las transformaciones del pensamiento utópico desde las utopías de la felicidad perfecta típicas del Renacimiento (eutopías), las utopías de final abierto propias de la Modernidad (eucronías) y las utopías del estado ideal de conciencia (eupsiquías).

Popper el pensador utópico deja de considerar la posibilidad de estar equivocado y, careciendo de esa humildad intelectual que tiene un propósito no solo moral sino también metodológico, se cree con el derecho de abolir toda crítica e incluso la libertad de expresión. Esto conduce a este tipo de pensadores, continúa, a establecer gobiernos tiránicos y totalitarios. En términos de Isaiah Berlin, puede decirse que Popper asume que en aras de garantizar la libertad positiva —esto es, la libertad para hacer ciertas cosas y disfrutar de ciertas oportunidades—, los pensadores utópicos anulan la libertad negativa —libertad de coacción, de interferencia en los asuntos íntimos de cada individuo (Berlin, 1986)—. Popper no se contenta con la crítica destructiva sino que procura ofrecer una alternativa para la preocupación social que podría mover al pensador utópico sincero: propone atender los problemas inmediatos dejando de lado los fines históricos en lo que él denomina ingeniería gradual o fragmentada (*piecemeal engineering*). Cree que gradualmente se pueden ir solucionando uno a uno los problemas sociales y mejorar el estado en el que vive toda la humanidad, sobre todo confiando en la acción de organismos internacionales. Medio siglo después de su escrito se puede especular que tal vez esa era su utopía.

Roger Paden reconstruyó la argumentación destacando sus debilidades en su artículo “El antiutopismo de Popper y el concepto de sociedad abierta”. Paden inicia el escrito dando una definición de utopismo y dos “axiomas” para el pensamiento político. Define al pensamiento utópico como “el uso de una concepción detallada y concreta de una sociedad ideal como fundamento del pensamiento político” (Paden, 2000:409). En cuanto a los axiomas, aunque Paden no los llama así, son presentados como tales porque no son cuestionados en todo el texto, son considerados evidentes e innecesarios de ser justificados. El primero afirma que el liberalismo necesita el pensamiento utópico, el segundo va más lejos al decir que la filosofía política necesita tener, por lo menos, un momento utópico (Paden, 2000). Estos “axiomas” pueden ser cuestionados desde diversas ópticas, pero, en rasgos generales se puede decir que ambos son el resultado de la definición que ofrece Paden, que se condice con la definición que he dado más arriba de pensamiento utópico según la cual este es un método de abordaje de problemas sociales que implica un desarrollo discursivo en el cual lo utópico se manifiesta como la búsqueda de soluciones creativas racionales a esos problemas. Sin embargo, esto no quiere decir, como creyó Popper, la implantación de un tirano utópico al estilo renacentista, sino que ese mismo método se adecua a distintas necesidades y recursos sociohistóricos abriéndose a los procesos democráticos y dialógicos. Es por ello que algunos autores ven en la defensa de los derechos humanos la única utopía “realista”, generando un interesante oxímoron que une la idea de dignidad y derecho natural de Bloch al tiempo que intenta separarse

de las imágenes utópicas del pasado reciente: “Los derechos humanos constituyen una utopía realista en la medida en que no proponen más imágenes engañosas de una utopía social que promete la felicidad colectiva, sino que fundan el ideal de una sociedad justa en las instituciones de los estados constitucionales” (Habermas, 2010:19).

La reconstrucción argumental del texto de Popper que hace Paden se centra en ciertas dicotomías sostenidas por el primero: ingeniería gradual / ingeniería utópica, moral / episteme, sociedad cerrada / sociedad abierta, racionalismo crítico / pseudo-racionalismo. A la luz de estas oposiciones, destaca dos críticas principales que Popper hace al pensamiento utópico: por un lado, una crítica moral, y por el otro, una crítica epistemológica. Paden no piensa que la crítica de Popper sea infructuosa; no obstante, cree que algunos de sus argumentos son débiles. Sobre todo el que interesa en este trabajo y que es el que sustenta las dos críticas al utopismo como generador de violencia.

La primera crítica sostiene que la persecución de grandes fines del pensamiento utópico genera violencia. Según Paden, no se sigue de la persecución de grandes o distantes fines la necesidad del ejercicio de la violencia. Un buen ejemplo de esto es el pensamiento de Comenio⁹ quien, pese a escribir toda su vida en pos de una comunidad universal —un paraíso del hombre en el mundo—, jamás aceptó la violencia como un medio para esos fines. La otra crítica que Paden desarticula es la epistemológica. Esta no es solo epistemológica sino también moral, pero se la llama así porque entra en juego el conocimiento y el grado de científicidad como variables predominantes. Para Popper el pensamiento utópico es pseudoracionalista, precientífico, está al mismo nivel que la creencia en la magia y la reflexión metafísica, no es compatible con la ciencia y es irracional en tanto que supone una postura extremista. El pensamiento utópico tampoco sería contrastable o falsable, dado que no puede hacerse un experimento práctico de su funcionamiento y de sus logros.

En la segunda crítica, se manifiesta un desafío relevante para el utopista, porque lo que hace Popper es cuestionar la noción de autocrítica, ausente en gran parte del corpus utópico, sobre todo en las denominadas “utopías clásicas”.¹⁰ Para analizar

⁹ Jan Amos Komensky, latinizado *Comenius*. Pensador checo, 1592-1670, llamado “el maestro de las naciones” por la importancia de sus aportes en la didáctica. Además de ello fue un teólogo protestante obligado a múltiples exilios en los que propugnó la búsqueda de un saber y un método universales que denominó *pansophia*. Sus ideales utópicos se entremezclan con ideas quiliastas; pese a sufrir la violencia en varios modos, en su ideal universalista jamás hubo espacio para ella (cf. Manuel y Manuel, 1997:309).

¹⁰ Se entiende por utopía clásica las primeras eutopías, aquellas que inauguraron el género: *Utopia* de Moro, *La ciudad del Sol* de Campanella, *La Nueva Atlantida* de Bacon, *La ciudad feliz* de Patrizi...

esta crítica se prefiere prescindir de las diferenciaciones entre sociedad cerrada / sociedad abierta, porque en parte son anacrónicas; también se prescinde de la diferenciación entre ingeniería gradual / ingeniería utópica porque, como demuestra Paden en su artículo, no suponen ningún progreso conceptual. No obstante, esta idea de que la realización de una utopía no permite la generación de otras utopías, de que el habitante de un Estado ideal no puede ser crítico de su propia sociedad da con el núcleo de la crítica antiutópica del siglo xx —manifestada no solo por teóricos como Popper, Molnar y Marcuse sino por los propios pensadores utópicos en lo que llamamos utopías distópicas—. ¹¹ Sostiene que las utopías son estáticas, que se presentan como la perfección consumada y que en su falsa felicidad anulan la libertad negativa del individuo. Si bien esta crítica es anacrónica y está colmada de prejuicios liberales, la finalidad de Popper parece ser destacable, puesto que estaría defendiendo el derecho a un utopizar continuo, algo que no sería contradictorio con el pensamiento utópico.

Aquellos que suscriben la creencia de que las utopías no permiten la autocritica y el cambio, ignoran la evolución del pensamiento utópico; este se ha desarrollado como una tradición que se ha leído a sí misma a partir de un canon de autores y que ha realizado progresos que se legaron a la posteridad. Sería inútil que nos detuviéramos a mostrar cómo aun para Moro, Campanella y Bacon sus tierras imaginarias no eran exactamente la perfección acabada. Baste decir que no se anula el sujeto moral en ellas, es decir, el bien y el mal moral siguen siendo opciones del individuo, y que el paganismo de los habitantes de sus utopías es visto como una imperfección, al tiempo que se esperan nuevos progresos tecnológicos en sus sociedades imaginarias que necesariamente las modificarán. Podemos reconocer que dichas sociedades, por más que presenten esos aspectos de cambio y en un sentido muy laxo de progreso, son de hecho cerradas en el sentido marcado por Popper, en tanto y en cuanto tienden a estar aisladas y a cristalizar un *statu quo*. No obstante, esas utopías constituyen el intento sesgado de solución a los problemas que suponía la responsabilidad social en su época.

Ejemplos de la historia del pensamiento utópico contradicen a Popper en varias ocasiones. Es suficiente con mencionar a Étienne Cabet y Herbert George Wells, quienes en el siglo xix y xx respectivamente, y a diferencia de sus antecesores utópicos, procuraron distanciarse del pensamiento utópico previo sosteniendo

¹¹ La lista de autores distópicos es muy amplia y actualmente en el cine hay un boom distópico inspirado en algunos de los textos escritos en el siglo xx. Los más representativos son H. G. Wells, A. L. Huxley, G. Orwell, J. London, E. Zamyatin y R. Bradbury.

dos aspectos que ellos consideran indispensables para sus utopías y que Popper los toma como características de la sociedad abierta: la democracia y la movilidad social. Puntualmente, en Cabet hay una búsqueda de una democracia tan directa como sea materialmente posible y en Wells hay una contraposición entre la estaticidad de las utopías clásicas y el dinamismo de la utopía moderna que él afirma inaugurar. El utopismo moderno o también crítico se caracteriza así por la posibilidad de disentir, por la aceptación del perfeccionamiento infinito de la propia utopía. Esto último es preanunciado en la noción de “ucronía” acuñada en el siglo XVIII, lo que no es otra cosa que la idea de progreso añadida al pensamiento utópico. Con estos dos ejemplos del último cuarto del siglo XIX y principios del XX, buscamos mostrar que la crítica de Popper es válida parcialmente y solo se aplica a un conjunto limitado de utopías del siglo XVI y XVII, pero que no es suficiente para cuestionar toda una forma de pensamiento, que en lugar de generar violencia no hace más que poner a la razón al servicio de la humanidad para paliar los males que realmente ejercen una violencia física y simbólica sobre ella a partir de un sentimiento de responsabilidad del que se hacen cargo los pensadores utópicos en cada época que les toca vivir.

La crítica conservadora de Molnar

El filósofo húngaro Molnár Tamás —nacionalizado estadounidense como Thomas Molnar— escribió en 1967 un libro titulado *El utopismo: la herejía perenne*, al mismo tiempo que Marcuse dictaba sus conferencias sobre el final de la utopía. Molnar era un pensador conservador católico y admirador de Popper con quien coincide en su dicotomía sociedades abiertas / sociedades cerradas a la que añade la crítica religiosa desde otra dicotomía: ortodoxia / herejía. Su libro tiene como hipótesis central que el utopismo “conduce a la negación de Dios y a la autodivinización esto es, a la herejía” (Molnar, 1970:7).

Para Molnar, a diferencia de Popper, el utopismo constituye una clase especial de mentalidad que se manifiesta recurrentemente en la historia de la humanidad. Su descripción del pensamiento utópico se acerca bastante a la que hicieron Bloch, Cioranescu, Aínsa y Roig, quienes asocian el utopismo a una inclinación natural del hombre. La diferencia está en que esa inclinación natural es una caída, un pecado y no una virtud y un fin deseable como para aquellos: “la mentalidad utópica no se restringe al campo de la planificación política, sino que conforma una categoría de pensamiento autónoma [...] La inclinación al utopismo es muy intensa en la mente de los hombres y se presenta en casi toda época (Molnar, 1970:11).

Molnar distingue dos clases de pensadores utópicos: por un lado los historicistas, y por el otro los entusiastas. Los primeros se caracterizan por concebir una filosofía de la historia en la cual la utopía constituye un punto de realización máximo e inevitable. Molnar piensa abiertamente en los marxistas del siglo xx y sus pretensiones de determinismo histórico. Si los primeros tienen una pretensión científica, los segundos tienen una pretensión mística. Este aspecto emparenta al pensamiento utópico con el milenarismo, esto es, con las ideas escatológicas asociadas con un reino de Dios en la Tierra. Pese a la diferencia aparente entre los historicistas y los entusiastas, para Molnar ambos son pensadores religiosos, puesto que buscan oponerse al mal en el mundo. Sin embargo, dice que en su afán generan un nuevo mal: la herética divinización del hombre.

El pensamiento utopista no es simplemente un ejercicio de realización de deseos: antes bien, se trata de un elemento constitutivo de nuestra actitud mental y, como tal, posee su estructura propia [...] este pensamiento utopista es también un mal en sí mismo [...] el utopista es una persona religiosa [...] tenemos el derecho de describir al pensamiento utopista como la creencia en un inicio inmaculado y en una perfección alcanzable (Molnar, 1970:13).

Aquí se expresa la similitud ideológica de Popper y Molnar, sobre todo en la repetición de la crítica epistemológica que ya había señalado el filósofo austriaco. Para Molnar el pensador utópico es “simultáneamente irracional y lógico” (Molnar, 1970:14). Esta simultaneidad viene a partir de que se proyecta racionalmente una sociedad ideal que dejaría a un lado el aspecto racional de los habitantes de esa utopía, los cuales son concebidos como meras marionetas, autómatas o zombis. Esta crítica de Molnar es digna de ser subrayada porque le aporta a la crítica de Popper un nuevo aspecto: el pensador utópico tendería a cancelar la racionalidad, pero no por frustración como señalaba Popper, sino por anulación de la posibilidad crítica de los ciudadanos en sus proyectadas sociedades ideales. Puede reconocerse que este aporte de Molnar no es más que una consecuencia del concepto popperiano de sociedad cerrada, donde la crítica y la movilidad social no son posibles.

Sin embargo, como se señalaba al principio, esa despersonalización de los habitantes de las sociedades ideales no es el centro de la crítica de Molnar sino el aspecto herético de la tarea del pensador utópico. Para Molnar, “todo pensador utopista trata, en una u otra forma, de cambiar el pensamiento cristiano mismo para justificar así su empresa de reconstrucción psicológica, social y política” (Molnar, 1970:27). Ese es el núcleo de su crítica, el pensamiento utópico atentaría contra el cristianismo, al

convertirse en su rival, compitiendo con él al prometer el alcance de un “paraíso” en la Tierra. Son muchos los pensadores utópicos que hicieron promesas de ese estilo, un ejemplo de ello es el de Francis Bacon, quien en su *Nueva Atlántida* piensa en la llegada de un nuevo hombre liberado de los castigos del pecado original, gracias a los beneficios de la técnica moderna. Los neoaatlantes tienen un Colegio de los Seis Días donde los herederos del sabio Salomón juegan a ser dioses manipulando cultivos y curando enfermedades.¹² Otro ejemplo que se puede citar es el del baco-niano Jan Amos Comenio, quien en sus textos, principalmente en *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*, propone la búsqueda de un paraíso inmanente en la Tierra que sirva de preparativo para el paraíso en el Cielo.¹³ Podría considerarse que la inmanencia comeniana alude solo al individuo pero también se manifiesta en instituciones como las que proyecta el checo en su *Via Lucis* que la ONU reivindica como antecedente de su conformación. Molnar tiene bien claro este aspecto cuando afirma que “los escritores utopistas de cierta importancia resultan heréticos desde el punto de vista de la doctrina cristiana, pues tratan de restaurar la inocencia prístina del hombre —su conocimiento y su potencia— y, para alcanzar este objetivo, desean anular al pecado original y partir de un comienzo sin mancilla” (Molnar, 1970:28).

Para Molnar los pensadores utópicos han sustituido el milenio cristiano por la idea secular de revolución, pero a su parecer se trataría de la misma inclinación herética. Este aspecto fue advertido también por Emil Cioran en su *Historia y utopía* cuando, a partir de esta idea de recuperación terrenal del Edén por medio de la voluntad del hombre, el autor rumano lo compara con el pelagianismo tan repudiado por Agustín de Hipona. La gracia divina sería accesible para el utópico. Esto tiene que ver con una particular concepción del hombre que no es casual que se manifieste en el mismo momento en el que Tomás Moro crea el género utópico. Se ve explícitamente en la obra de Giovanni Pico della Mirandola —a la que Moro tuvo acceso¹⁴— cuando, probablemente por influjo del hermetismo, reconoce la inessentialidad humana que le permite al hombre devenir bestia o semidiós (Pico della Mirandola, 2008:207-209). Algo similar se manifiesta en Tommaso Campanella

¹² Sobre el influjo del pelagianismo en Bacon véase Steven Matthews (2008), *Theology and Science in the Thought of Francis Bacon*, Ashgate Publisher, Aldershot.

¹³ Sobre la complementación de las ideas de Paraíso en el Cielo y Paraíso en la Tierra en el pensamiento de Comenio véase Igor Kiss (2009), “The Concept of Paradise as the Theological Starting Point for Comenius’ Pedagogy” en Chocholová, S. et al. (ed.), *Johannes Amos Comenius. The Legacy to the Culture of Education*, Academia, Praga, pp. 104-111.

¹⁴ Tomás Moro escribió una biografía de Pico della Mirandola titulada “Life of John Picus, Earl of Mirandula” (Moro, 1931:347).

cuando dice que el hombre es Dios segundo (Campanella, 1954:205-207) y mucho más moderadamente en los poemas de juventud de Tomás Moro donde reconoce que la fama tiene la capacidad de vencer a la muerte (Moro, 1931:334).

En consecuencia, para Molnar “el utopista es, por lo tanto, el gran demoleedor de instituciones” (Molnar, 1970:57). No obstante, esta crítica es parcialmente cierta puesto que Moro busca anular el comercio, Bacon las relaciones internacionales, Nozick el Estado proteccionista, Huxley la familia tipo, etc.¹⁵ También proponen nuevas instituciones que procuran adecuarse de mejor modo a la finalidad de una mejor convivencia y un mejor uso de los recursos. En otras palabras, el utopista demuele para crear nuevas instituciones no para establecer la anarquía, o por lo menos no en todos los casos. El principal inconveniente es que para Molnar la mayoría de los cambios propuestos por los pensadores utópicos suponen lesiones a la institución que él considera sagrada y la única guía para el buen obrar del ser humano: la Iglesia cristiana católica. La pregunta que puede plantearse a Molnar es ¿por qué todos están obligados a aceptar las mismas instituciones que él? En otras palabras, hay un supuesto muy fuerte en la concepción de Molnar que hace difícil la posibilidad de un diálogo en el que se reconozca el derecho del otro, debido a que las dicotomías de corte maniqueo solo dejan dos opciones: o cristiano o hereje. Molnar puede tener razón en que el pensamiento utópico posee un componente herético; ahora bien la pregunta es ¿tener una opinión distinta (*haeresis*) es *a priori* un error?

Por otro lado, si se lee el texto de Molnar en su contexto histórico se entiende que es una reacción ante la mixtura místico-marxista de Bloch sustanciada en su idea de un principio de esperanza que hace del marxismo una nueva forma de teología secular. Sin embargo, la de Molnar no fue la única reacción, otra fue la de Hans Jonas, quien también destacó la “prometeica arrogancia del ideal utópico” (Jonas, 1995:238), que no es más que la apoteosis del hombre. Jonas capta un matiz propio del utopismo y es su correlación entre el utopista moderno y el titán Prometeo. Marx ya había alabado a esta figura mitológica en sus escritos filosóficos más tempranos:

La motivación atea del materialismo de Marx aparece más claramente en su tesis doctoral. Allí él considera a Epicuro el más grande *Aufklärer* [ilustrado] de los antiguos porque siguió a Prometeo, “el más noble de todos los mártires en los anales de la filosofía”, al desafiar en tanto que hombre mortal a los dioses del cielo y la tierra (Löwith, K. 1949, 47)

¹⁵ Los libros a los que se hace alusión aquí son *Utopia* de Moro; *Nueva Atlántida* de Bacon; *Anarquía, Estado y Utopía* de Nozick; y *La Isla* de Huxley.

Por su parte Bloch ensalza a Prometeo no solo por su rol utópico en el mito sino porque el castigo olímpico genera el principio que sostiene el pensamiento utópico mismo: la esperanza (Bloch, 1976:389). Este concepto que constituye una de las virtudes teologales para los cristianos era para los griegos un mal que surgió con el envío de Pandora por Zeus. La esperanza es un mal porque nace de la incertidumbre y como remarcó el propio Bloch si bien tiene una capacidad revolucionaria también puede decepcionar (Bloch, 1988:16). El *Schicksal* 'destino' es *prometheusfeindliche* 'enemigo de Prometeo' (Bloch, 1976:1376) del mismo modo que el utopismo es la oposición ante el fatalismo. Esta oposición trasciende la obra de Bloch y por tanto los elementos cristianos que Molnar pueda ver en él son parte de la construcción conceptual que él elabora para explicar un fenómeno que no es solo occidental, sino que tiene sus manifestaciones en todas las culturas, en lo que los Manuel llaman "propensión al utopismo" (Manuel y Manuel, 1997:1). Es verdad que no es casual la elección de Prometeo porque representa también la tecnocracia que busca reemplazar la teocracia. No obstante, como describí más arriba, el pensamiento utópico se adapta a las condiciones sociohistóricas de cada época. Por esta razón, las utopías contemporáneas tienden a ser democráticas, dinámicas y globales y no necesariamente están asociadas con algún tipo de escatología religiosa y mucho menos fatalista, puesto que el mismo fin que buscan realizar es mutable.¹⁶

La crítica neomarxista de Marcuse

La relación entre el marxismo y el utopismo siempre fue bivalente. Si bien se puede asociar la crítica a los socialistas utópicos, realizada por Marx y Engels, como una de las primeras de cuño académico al utopismo, es al mismo tiempo esa crítica la que estimuló el estudio de las utopías. Incluso, el marxismo se vio asociado a tal punto con el pensamiento utópico que los términos devinieron afines y generaron confusiones innecesarias. Por eso no extraña que en un pensador neomarxista como Herbert Marcuse esa bipolaridad ante el utopismo se haga manifiesta una vez más. En otras palabras, que un crítico de las utopías sea considerado utópico. Sus obras

¹⁶ Dos ejemplos concretos de utopías contemporáneas son, por un lado, el ciberutopismo que busca la democratización global por medio de la tecnología y la expansión exponencial del alcance de la libertad de expresión, tanto en medios como en número de personas; por el otro, el movimiento transhumanista que busca la *human enhancement* 'mejora humana' a partir de la aplicación de mejoras genéticas y técnicas. En ambas se puede pensar una escatología moderna del progreso en lugar de una escatología cristiana de la providencia, como distinguió Löwith (1949).

El hombre unidimensional y *Eros y civilización* manifiesta el deseo utópico de una sociedad con un principio de realidad no represivo inspirado en gran parte en la utopía lúdico-estética de Schiller. Sin embargo, en unas conferencias del año 1967 —en el contexto que daría en ebullición al Mayo Francés y en el mismo año que la publicación de Molnar— Marcuse se refiere explícitamente al utopismo de un modo crítico, emulando esa ambigua relación que caracteriza al marxismo desde sus inicios.

Sobre todo, Marcuse considera el carácter de imposibilidad como definitorio del concepto de utopía. Su razonamiento sigue una lógica precisa: si lo que se creía imposible ha devenido posible —esto es, una sociedad regida por un principio de realidad no represivo—, entonces, nos hallamos ante “el final de la utopía”. El final está asociado con dos sentidos por momentos contradictorios, uno teleológico (como culminación material) y otro histórico (como caducidad conceptual). En ambos sentidos prevalece la idea un carácter anacrónico de la utopía. Sea lo que sea, una utopía es algo clausurado, encerrado en un tiempo que, para Marcuse, definitivamente ya no es el de nuestra contemporaneidad. Como ambos sentidos se entremezclan en el texto es que hacemos una enumeración de estos.

En primer lugar, se manifiesta un sentido positivo: las utopías son la denuncia de posibilidades sociohistóricas y su final es entendido canónicamente desde el marxismo, ahora sí en un sentido teleológico, puesto que para Marcuse el fin de la historia como un *continuum* conlleva asimismo el final de la utopía:

Hoy día podemos convertir el mundo en un infierno; como ustedes saben, estamos en el buen camino para conseguirlo. También podemos transformarlo en todo lo contrario. Este final de la *utopía* —esto es, la refutación de las ideas y las teorías que ha utilizado la utopía como denuncia de posibilidades histórico-sociales— se puede entender ahora, en un sentido muy preciso, como final de la historia, en el sentido, a saber [...] de que las nuevas posibilidades de una sociedad humana y de su mundo circundante no son ya imaginables como continuación de las viejas, no se pueden presentar en el mismo continuo histórico, sino que presuponen una ruptura precisamente con el continuo histórico, presuponen la diferencia cualitativa entre una sociedad libre y las actuales sociedades no-libres, la diferencia que, según Marx, hace de toda la historia transcurrida la prehistoria de la humanidad (Marcuse, 1986:7).

Las nociones contrapuestas de Reino de la Libertad y Reino de la Necesidad de Karl Marx pueden servir como clave hermenéutica para este pasaje. Si se entiende el primer reino como el grado máximo de liberación en el marco de la organización humana, entonces el otro se refiere a la opresión que se ha manifestado a lo largo

de la historia como dominio del hombre por el hombre y su enajenación creciente. Por consiguiente, la cercanía del Reino de la Libertad remite al de “fin de la historia” en el sentido de una línea de tiempo que tiene como objeto el advenimiento de ese Reino. El utopismo ha desarrollado incontables modelos en los cuales se proyectaron ideales de ese Reino de la Libertad, pero siempre en el marco de una crítica y de una protesta ante la sociedad empírica del autor. La aparición de condiciones que nos permiten hacer de nuestra sociedad lo contrario de un infierno, es decir, un paraíso, es precisamente lo que nos permitiría hablar de fin de la historia y fin de la utopía. Este sería el principio de una nueva era en la que hay una ruptura con el pasado muy marcada que eliminaría la idea del *continuum* histórico. La enunciación de nuevas posibilidades materiales, ya sea en vías de realización como en instancias de investigación, harían de la mera denuncia utópica una operación fútil. Parafraseando la famosa frase de Marx “no se trata ya de entender el mundo sino de transformarlo” podríamos decir: no se trata de denunciar posibilidades sino de realizarlas.

En segundo lugar, Marcuse entiende la utopía como algo más que una prope-
dética científica. La concepción del pensar utópico como pensar precientífico se remonta al escrito de Engels *Del socialismo utópico al socialismo científico*, de 1876-78, que estableció la falaz dicotomía utopía-ciencia que Marcuse se permite cuestionar. El francfortiano se pregunta si lo que se interpretaba como un pasaje de la imaginación de lo imposible a la racionalidad de lo posible no debería ser invertido y pasar del socialismo científico al socialismo utópico. La utopía toma en el siguiente fragmento el sentido de punto de arribo al reino de la libertad.

el concepto de final de la utopía implica la necesidad de discutir al menos una nueva definición del socialismo, discusión precisamente enmarcada en la pregunta de si la teoría marxiana del socialismo no representa un estadio hoy ya superado del desarrollo de las fuerzas productivas. [...] Creo que una de las nuevas posibilidades, representativa de la diferencia cualitativa entre la sociedad libre y la no-libre, consiste en hallar el reino de la libertad en el reino de la necesidad, en el trabajo y no más allá del trabajo. Si desean ustedes una formulación provocativa de esta idea especulativa, yo diría que hemos de considerar al menos la idea de un camino al socialismo que vaya de la ciencia a la utopía y no, como aún creyó Engels, de la utopía a la ciencia (Marcuse, 1986:8).

Aquí Marcuse propone repensar el socialismo, actualizarlo a las nuevas condiciones del siglo xx. Cuestiona el pasaje de la utopía a la ciencia que describiera Friedrich Engels, primero en el *Anti-Dühring* y luego en el texto ya mencionado más arriba. En este último Engels sostuvo que el error de los socialistas utópicos—como

Charles Fourier, Robert Owen o el conde de Saint-Simon— radicaba en creer que para modificar las condiciones de la humanidad entera sería suficiente con establecer un nuevo orden que fuese menos irracional. Engels consideraba que la propia condición de clase burguesa les impidió a aquellos utopistas apercibirse de la necesidad de una transformación más radical. Sin embargo, él consideraba que aún había ideas en sus obras dignas de ser repensadas. Pero esas ideas debían ser filtradas de toda la fantasía y del idealismo, para garantizar el carácter científico de sus enunciados. Ese filtro era para Engels el materialismo dialéctico.

En cambio, Marcuse, al cuestionar la oposición entre el Reino de la Libertad y el Reino de la Necesidad, aduce que en la nueva mirada al socialismo debería incluirse una nueva perspectiva que las entendiera entrelazadas. No hay Reino de la Libertad sin Reino de la Necesidad, algo que repetirá Hans Jonas posteriormente en su obra *El principio de la responsabilidad*, 1979. Es por eso que, tal vez con cierta ironía, Marcuse afirma que hay que invertir el proceso y pasar de la ciencia a la utopía.¹⁷

En tercer lugar, Marcuse resalta dos características centrales del concepto de utopía: historicidad e imposibilidad: “El concepto de utopía es un concepto histórico. Se refiere a los *proyectos* de transformación social que se consideran imposibles” (Marcuse, 1986:8). Acá hay una aproximación a la utopía bastante precisa por parte de Marcuse, dado que la establece antes que nada como un concepto y como tal, es histórico; esto quiere decir que tiene un origen y que está sujeto a los avatares de la historia. En cierto sentido es *a posteriori*, no hay un *a priori* utópico, como podría seguirse de interpretaciones al estilo de Ernst Bloch que se basasen en una tendencia en el hombre a pensar lo que aún no es, previendo como un heroico Prometeo el modo por el cual transformar un panorama social desesperanzador. Marcuse afirma que la utopía se refiere al conjunto de proyectos de transformación social considerados imposibles. Es decir, proyectos sociopolíticos que exceden las posibilidades de los recursos de su tiempo pero que, no obstante, pueden ser factibles en otro momento en tanto que cambian las condiciones de los recursos humanos generando una nueva etapa histórica y, por tanto, una renovación de las utopías. La utopía realizada no es una utopía.

En cuarto lugar, Marcuse critica la ya controvertida concepción de la utopía expuesta por Karl Mannheim en *Ideología y utopía*, de 1929. Texto que generó múltiples equívocos entre los estudiosos de la utopía y que fue recuperado casi en su

¹⁷ Esta idea ya había sido tomada literalmente por Adolfo Sánchez Vázquez en el conjunto de conferencias que componen su libro *Del socialismo científico al socialismo utópico*, 1975.

totalidad por el filósofo Paul Ricœur en sus conferencias que llevan el mismo título. Con respecto a Mannheim dice Marcuse:

Creo que solo podemos hablar de utopía en este segundo sentido, o sea, cuando un proyecto de transformación social entra realmente en contradicción con leyes científicas comprobables y comprobadas. Sólo un proyecto así es utópico en sentido estricto, o sea, extrahistórico [...] Los criterios de Karl Mannheim, por ejemplo, son insuficientes para la irrealizabilidad de tales proyectos, por la sencilla razón, por de pronto, de que la irrealizabilidad no se puede definir en este caso más que *ex post* (Marcuse, 1986:9).

Inmediatamente después de presentar la idea de la utopía como concepto histórico, también sugiere un segundo sentido superador desde el cual la utopía es extrahistórica: es el de proyecto que contradice las leyes científicas. Este sentido subraya el aspecto imaginativo y en cierto modo trascendente de las utopías, muchas veces fruto del ejercicio de la figura retórica del “mundo al revés”, según la cual se imagina exactamente lo opuesto a lo que ocurre cayendo en una serie de absurdos. Desde aquí se entiende la “imposibilidad” no como aún-no-posible, sino como imposible por principio, imposible por contradicción. Al mismo tiempo que desliza este otro sentido, critica la concepción de Mannheim de la utopía. Este último, en el marco de la sociología del conocimiento, había dividido las tendencias intelectuales en dos formas primarias: la ideología, entendida como conservación del *statu quo* y la utopía, como búsqueda de la transformación de ese *statu quo*. El espíritu utópico para Mannheim no es bueno para hacer diagnósticos en tanto que no ve lo que realmente es, sino lo que debería ser. El espíritu utópico es una suerte de fuerza o tendencia de grupos intelectuales de subvertir un estado de cosas por otro que se considera superior. Esa definición ambigua le permite incluir en la misma clasificación de “utópicos” tanto al marxismo como al liberalismo y al anabaptismo. La irrealizabilidad de los proyectos utópicos que suponen esos intentos de trascendencia del *statu quo* es indefinible para Marcuse, en tanto que el carácter de irrealizable, según él, solo puede comprenderse luego de haberse intentado. Es por eso que él prefiere el término de imposibilidad y de contradicción en lugar del de irrealizabilidad.

Ya Engels había destacado que no todo en el utopismo era digno de ser dejado a un lado tras el pasaje del socialismo utópico al científico. Marcuse está en la misma línea cuando subraya la labor utópica de uno de los tres socialistas citados por Engels: Charles-Marie-Joseph Fourier.

Fourier ha sido el primero, como reconocieron Marx y Engels, y también el único en poner de manifiesto esta diferencia cualitativa entre la sociedad libre y la no-libre, sin asustarse, como en parte se asustó Marx, al ponerse a hablar de una sociedad posible en la cual el trabajo fuera juego [...] Y precisamente porque las posibilidades llamadas utópicas no son en absoluto utópicas, sino negación histórico-social determinada de lo existente, la toma de consciencia de esas posibilidades y la toma de consciencia de las fuerzas que las impiden y las niegan exigen de nosotros una oposición muy realista, muy pragmática (Marcuse, 1970:17-18).

Marcuse vuelve aquí al texto de Engels ya mencionado anteriormente donde se recogen los ejemplos de los denominados “socialistas utópicos”. El mote de utópico como puede verse es despreciativo, y que tal vez lo que parece una ironía supone un proyecto concreto: el regreso de la ciencia a la utopía. Hecho que Marcuse realiza en este caso al volver a los criticados, a los socialistas despreciados por no ser científicos, los utópicos. Considerando incluso que Fourier, autor de la idea de los falansterios, de la teoría de los cuatro movimientos y otras ideas originales de asociación y trabajo humanos, tiene un planteo superador: el aspecto lúdico del trabajo. Hacer de esa fuente de enajenación una fuente de libertad. Como la libertad del niño que juega aún en el marco de ciertas reglas —la necesidad—, pero que tiene los suficientes cursos de acción como para ejercer su libertad. Marcuse nuevamente muestra otra cara de la utopía en tanto que lo posible-utópico es pensado como negación de lo histórico-social. Esto se evidencia en teorías como la de Graciela Fernández o de Fernando Aínsa que remarcan el carácter crítico de la utopía como una negación de lo real. Pero en Marcuse esa crítica de lo real es también una suerte de enajenación de lo real y, por tanto, exige un trabajo dialéctico de oposición con una postura pragmático-realista. Es decir, desentraña el peligro que supone negar lo real en pos de un imaginario contradictorio con las condiciones materiales.

En quinto lugar, puede interpretarse otro sentido de utopía dado por Marcuse: utopía como sociedad sin conflictos. Marcuse afirma: “No se trata de una sociedad sin conflictos... ésa sería una idea utópica” (Marcuse, 1986:43). La propuesta del filósofo alemán advierte su propio carácter utópico y, por tanto, la rechaza nuevamente describiendo otra faceta irrealista del utopismo: la armonía. La utopía es entendida de un modo estático, como sociedad perfecta, no como sociedad perfectible. Como fin de la historia, no como progreso continuo. Para Marcuse, la idea de una sociedad utópica implicaría la desaparición del conflicto. Pero la desaparición del conflicto entrañaría también la desaparición de lo humano en tanto que ser polifacético,

múltiple, con múltiples deseos y necesidades no siempre conciliables dentro del individuo y entre individuos.

En estas conferencias imbuidas del fervor revolucionario que se desataría al año siguiente en el “Mayo Francés”, Marcuse brinda una perspectiva compleja de lo que él entiende por utopías. Una utopía es una denuncia de posibilidades histórico-sociales no advertidas u ocultadas ideológicamente. Es el consecuente del cientificismo socialista y no su antecedente. Es un concepto histórico y por tanto sujeto a los avatares del pensamiento humano. No puede medirse por la irrealizabilidad, sino que debe ser pensada a partir de su imposibilidad. Fourier ha sido un utopista ejemplar en cuanto que tuvo el coraje de proponer lo imposible: un trabajo que en lugar de ser enajenador, autorrealice. No obstante, falló al concebir sus falansterios como sociedades sin conflictos. La sociedad sin conflictos como un deseo utópico es el *summum* de la imposibilidad. Las utopías pasadas han desaparecido, se ha declarado su final en tanto que lo que reclamaban tildado de “imposible” ha devenido posible. A partir de esa posibilidad Marcuse llama a la concreción de la revolución. No puede seguir pensándose en utopías, es tiempo de realizar aquellas que anteriormente eran imposibles. El cambio de las condiciones materiales impele al cambio conceptual. La utopía como concepto histórico no tendría nada que hacer si se declarase el fin de la historia. No hay nada que declarar imposible si ya todo puede ser realizado.

Al parecer el fervor retórico que teñía esas conferencias menguó en el propio Marcuse en libros posteriores, al reconocer que el fin de la historia es solo un tropo político y que lo imposible sigue en el presente y en el futuro. Se puede leer el texto de Marcuse como el reconocimiento de que una cierta clase de utopías ya ha finalizado y que, probablemente, no vuelvan a repetirse en la historia. Sin embargo, el pensamiento utópico como capacidad humana para pensar proyectos imposibles en el aquí y ahora de quien lo piensa sigue siendo una característica del ser humano a la que ni el propio Marcuse estuvo ajeno.

Conclusiones

La precisión conceptual en el contexto de la teoría utópica permite desarticular críticas infundadas, ambiguas, confusas o incluso falaces. La distinción entre utopía en particular y pensamiento utópico en general ha sido la herramienta para diferenciar las críticas de tres autores cuyo reconocimiento en otras áreas es innegable; sin embargo, ese prestigio no es extrapolable al estudio de la utopía y por lo tanto no deberían ser tomados como autoridad sobre la materia. Aquí se eligió autores

que cumplieren esa doble función, es decir, ser críticos de la utopía y contar con reconocimiento en otras áreas temáticas para mostrar que aun los más destacados pueden producir equívocos cuando los conceptos no son claramente definidos e interpretados con cierta independencia del contexto sociopolítico de su contemporaneidad. Las utopías del siglo xx, sobre todos las de corte socialista, cegaron la capacidad crítica de Popper, Molnar y Marcuse al tentarlos a confundir utopía con pensamiento utópico.

En el caso de Karl Popper, sus intenciones se situaban desde el punto de vista liberal y de la defensa de lo que él denominaba una sociedad abierta frente a las sociedades cerradas a las que se encaminaba el bloque soviético. Popper procuró ir más allá de una mera crítica política buscando bases gnoseológicas para sostener su rechazo del pensamiento utópico, pero sus argumentos más que ligados al conocimiento derivaron en un psicologismo. El razonamiento popperiano podría ser reducido del siguiente modo: fijarse objetivos muy altos frustra, el pensamiento utópico es en sí la fijación de objetivos altos —o últimos—; ergo, el pensamiento utópico es autofrustrante. La honestidad intelectual del filósofo austriaco lo fuerza o ofrecer una contrapropuesta porque reconoce una *intentio* racional aunque fallida en esa forma de pensamiento de buscar solucionar los problemas que suponen flagelos de la humanidad. No obstante, su propuesta de una ingeniería social fragmentada, de un método del paso a paso, desatiende el carácter urgente de muchos de los desafíos que enfrenta la humanidad y que el hecho de enfocarse en un aspecto mínimo de un problema implica en muchas ocasiones condenar a muerte a generaciones, algo que él mismo aborrece del utopismo. Pensemos en el ejemplo de las condiciones de desigualdad que generan hambruna y pensemos en la aplicación que hacen los organismos internacionales del *piecemeal engineering* de Popper, mientras se asiste a un grupo muy desfavorecido pero no se solucionan las condiciones de desigualdad de fondo se condena a la próxima generación que de no contar con la asistencia morirá por esas mismas condiciones fijas.

El caso de Molnar, si bien comparte algunos postulados políticos con Popper tiene la particularidad de orientarse en una crítica teológica más que política. La motivación política está y el enemigo sigue siendo el bloque soviético, cuyo ateísmo es manifiesto y militante. Algo intolerable para un creyente ortodoxo convencido de que su religión es la verdad y el bien supremo se encuentra en una vida ulterior. Obviando la evaluación de la veracidad o no de esos postulados por respeto a los creyentes y porque un tema de esta índole excede las posibilidades de este trabajo, se puede analizar filosóficamente el razonamiento de Molnar. Para él el pensamiento utópico es herético porque diviniza al ser humano y seculariza la idea de paraíso, lo

cual no sería *per se* negativo si no fuera en detrimento del poder divino y de la fuerza persuasiva del paraíso celestial. Podría decirse que Molnar comprende mejor que Popper la función del pensamiento utópico al asumirlo como una revalorización de las capacidades humanas y de las posibilidades de mejora social concretas y terrenales. Sin embargo, de ese deseo de una mejora terrenal no se sigue necesariamente una desvalorización del carácter supremo del poder divino ni del carácter insuperable del paraíso celestial como fin supremo. Ha habido menos utopías ateas que utopías creyentes, es cierto que la idea de paraíso terrenal como preparación para el celestial ha sido frecuente en destacados pensadores protestantes (Bacon, Comenio), pero también ha sido defendida por autores católicos, quienes interpretan el cristianismo primitivo como una forma de utopismo (Iraburu, 1998) y por teólogos protestantes que ven en el utopismo una oportunidad y no un enemigo para el cristianismo (Vahanian, 1977; Tillich, 1982).

Por último, el caso de Marcuse es más complejo porque su crítica no parece originarse en el pesimismo como ocurre con Popper y Molnar, sino todo lo contrario, en un gran optimismo en las capacidades humanas para establecer un principio de realidad no represivo y para la consecución material de las utopías soñadas tiempo atrás. Para Marcuse la caducidad de la utopía viene de su conversión en topía, es decir, en realidad, en proyecto realizable. El problema está en que la concepción de utopía que tiene Marcuse es de irrealizabilidad, mientras que otros autores, que leyeron mejor a Moro, como posibilidad (Bloch, Manuel, Moylan, etcétera). Si se intercambian estas dos interpretaciones y se piensa nuevamente la noción de pensamiento utópico este se convierte en una constante búsqueda de mejoras sociales, de ver qué cosas aún no se realizaron independientemente de que en un tiempo anterior fueran consideradas posibles o imposibles. Lo interesante de Marcuse es su crítica de Mannheim, porque la ambigua definición del filósofo húngaro había traído mucha oscuridad al concepto de utopía.

Las tres críticas confunden, cada una a su manera, a las utopías particulares — que están sujetas al espíritu de un tiempo, a ciertos condicionamientos sociohistóricos e incluso científicos— con el pensamiento utópico. Este último es un método de mejoramiento social a partir de una crítica creativa, constante y autocrítica, sostenida a partir de un discurso que se opone a lo aparentemente “fatal” —establecido por la ideología de una época— y que pone énfasis en la capacidad transformadora de la humanidad. Los aportes de estos autores, aun cuando injustos para con la teoría de la utopía, contribuyen a la generación de un desafío para que esta área de estudios defina con mayor precisión el alcance de ciertos conceptos, de modo que el objetivo de mejora social incluya también el de la conciencia histórica de esa mejora. El siglo

xxi está viendo un renacer del pensamiento utópico con nuevas posibilidades materiales como las que advertía Marcuse; no obstante, muchos problemas ligados a la desigual distribución de las oportunidades y los recursos son idénticos a aquellos que motivaron a los pensadores antiguos y premodernos a proyectar sus utopías. El desafío actual radica en ser conscientes de nuestras limitaciones contemporáneas, pero al mismo tiempo ser capaces de preparar el terreno para el porvenir, intentando acercar ese futuro a los problemas que nos aquejan como humanidad de modo novedoso y también de modo continuo. Estos últimos problemas tal vez no desaparecerán por completo pero pueden variar en su alcance y sobre todas las cosas, en el daño que nos generen o que permitamos que nos generen.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1999), *La reconstrucción de la utopía*, Del Sol, Buenos Aires.
- Apel, Karl-Otto (1986), "¿Es la ética de la comunidad ideal de comunicación una utopía?", en *Estudios éticos*, trad. C. de Santiago, Alfa, Barcelona.
- Benhabib, Seyla (1986), "A Study of the Foundations of Critical Theory", en *Critique, Norm and Utopia*, Columbia University Press, Nueva York.
- Berlin, Isaiah (1986), "Two Concepts of Liberty", en *Four Essays on Liberty*, Oxford University Press, Oxford.
- Bloch, Ernst (1976), *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort.
- (1988), *The Utopian Function of Art and Literature*, MIT Press, Cambridge.
- Campanella, Tommaso (1954), *Tutte le opere*, ed. crít. de L. Firpo, vol. I, Mondadori, Verona.
- Cioranescu, Alexandru (1972), *L'Avenir du Passé: Utopie et littérature*, Gallimard, París.
- Comparato, Vittor Ivo (2006), *Utopía*, Nueva Visión, Buenos Aires (Colección Léxico de Política).
- Davis, James Colin (1985), *Utopía y la sociedad ideal*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fernández, Graciela (2005), *Utopía*, Suárez, Mar del Plata.
- Habermas, Jürgen (2010), "El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos", *Diánoia*, LV(64), mayo, pp. 3-25.
- Iraburu, José María (1998), *Evangelio y utopía*, Gratis Date, Pamplona.
- Jonas, Hans (1995), *El principio de responsabilidad*, trad. A. Sánchez Pascual, Herder, Barcelona.

- Kateb, George (1982), "La utopía y la buena vida", en F. E. Manuel (comp.), *Utopía y pensamiento utópico*, Espasa, Madrid, p. 292.
- Kumar, Krishan (1990), "Wells and the 'So-Called Science of Sociology'", en Patrick Parrinder y Christopher Rolfe, *H.G. Wells under Revision. Proceedings of the International H.G. Wells Symposium, London, July 1986*. Associated University Press, Londres, pp. 192-217.
- Löwith, Karl (1949), *Meaning in History*, University of Chicago Press, Londres.
- Mannheim, Karl (1966), *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid.
- Manuel, Frank E. y Fritzie P. Manuel (1997), *Utopia Thought in the Western World*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts.
- Marcuse, Herbert (1986), *El final de la utopía*, Seix Barral, Barcelona.
- Molnar, Thomas (1970), *El utopismo: la herejía perenne*, trad. Motel Najszatan, Eudeba, Buenos Aires.
- Moylan, Tom (2000), *Scraps of the Untainted Sky, Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, Boulder, Colorado.
- Moreau, Pierre-François (1986), *La utopía: derecho natural y novela del Estado*, trad. I. Cuña de Silberstein, Hachette, Buenos Aires.
- Moro, Tomás (1931), *The English Works of Sir Thomas More*, vol. I, Eyre and Spottiswoode, Londres.
- Nozick, Robert (1991), *Anarquía, Estado y Utopía*, trad. R. Tamayo, FCE, Buenos Aires.
- Orwell, George (1946), "Wells, Hitler and the World State", en *Critical Essays*, Morrison & Gibb, Londres/Edimburgo, pp. 83-88.
- Paden, Roger (2000), "Popper's Anti-utopianism and the Concept of an Open Society", *The Journal of Value Inquiry*, 34, Kluwer Academic, Holanda, p. 409.
- Pico della Mirandola, Giovanni (2008), *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. y est. introd. de S. Magnavacca, Winograd, Buenos Aires.
- Popper, Karl (1991), *Conjeturas y refutaciones*, Paidós, Barcelona.
- Roig, Arturo Andrés (1987), *Utopías en el Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito.
- Tillich, Paul (1982), "Crítica y justificación de la utopía", en F. E. Manuel (comp.), *Utopía y pensamiento utópico*, Espasa, Madrid.
- Trousson, Raymond (1995), *Historia de la literatura utópica*, Península, Barcelona.
- Vahanian, Gabriel (1977), *Dieu et l'Utopie*, Editions du Cerf, París.
- Wells, H. G. (2000), *Una utopía moderna*, trad. J. Sánchez Rottner, Océano, México.

RESEÑAS





IZTAPALAPA

Agua sobre lasjas

.....
JENNA BURRELL *INVISIBLE USERS. YOUTH IN THE INTERNET CAFÉS OF URBAN GHANA*, The MIT Press, Cambridge, 2012, 248 pp. ISBN: 978-026-20-1736-7

.....
Por EMILIA PERUJO LAVÍN

emilia.perujo@gmail.com

Instituto de Investigaciones Antropológicas Universidad Nacional
Autónoma de México, Ciudad de México, México

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/rli/perujolavine>

Jenna Burrell introduce a sus lectores al mundo de los cafés internet ghaneses con una escena. Una pareja (él canadiense de 51 años y ella ghanesa de 24) que se conoció a través de una página de internet se reúne por primera vez para contraer matrimonio y le comparte su experiencia a la autora en una pizzería en La Paz, un suburbio de Accra. La atmósfera del encuentro nos sitúa en la investigación empírica. Las interacciones en línea pierden sentido si son observadas únicamente en el tiempo y espacio donde ocurren: el espacio cerrado y descontextualizado de los cafés. Existen porque responden a ciertas realidades, y tienen consecuencias duraderas. La descripción del encuentro también presenta las preguntas con las que la autora emprendió su investigación en diferentes periodos entre 2004 y 2010 ¿Cómo se accede, y quiénes acceden a la tecnología en los cibercafés de Accra? ¿Qué nociones sobre sí mismos, sobre su país y sobre el mundo tienen los usuarios? ¿Transforman las prácticas las relaciones personales locales y las relaciones entre grupos y naciones?

Invisible users, primer libro de Jenna Burrell, tiene como sujeto de estudio a la juventud que no es parte de la élite socioeconómica local y su propia noción cambiante acerca del mundo y el lugar que ocupa dentro de él, formulada por medio del involucramiento en la escena de los cafés internet de Accra (p. 4). Es una etnografía urbana que se enfoca en distintas manifestaciones de la desigualdad: la juventud, la

FECHA DE RECEPCIÓN 25/09/2014, FECHA DE ACEPTACIÓN 10/12/2014

IZTAPALAPA. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 78 · AÑO 36 · ENERO-JUNIO DE 2015 · PP. 223-227

tecnología y sus espacios, Ghana en el contexto mundial —en sus representaciones imaginarias e institucionales—, y los usuarios de internet en sus entornos.

Uno de los retos principales se encuentra en la investigación empírica misma. Además de que los cibercafés tienen un costo por tiempo, el uso principal que se les da es establecer relaciones, usualmente entre un individuo con el mundo exterior y personas extranjeras. En los sitios no se sirve café ni hay mesas, no se interactúa con los proveedores del servicio ni con otros asistentes, sino con un objeto e individuos que se encuentran en otras localidades distantes. Observar las relaciones humanos-tecnología convirtió a los cafés, como tema de estudio, en una puerta de entrada tanto al mundo virtual como a las vidas de los jóvenes de Accra fuera del espacio tecnológico. Para comenzar a observar dichas relaciones, la autora se sumerge en sus vidas cotidianas, moviendo a la tecnología del lugar central de las investigaciones sobre internet. Los cafés son el sitio en donde convergen realidades, expectativas, posibilidades e historias personales y nacionales.

El estudio se sitúa en el carácter flexible de la tecnología. A través de los medios de comunicación circulan narrativas e imaginarios que están relacionados con las aspiraciones y los diferentes niveles de agencia de sus usuarios. La tecnología en sí no es el objeto principal; sino el uso que se le da y, sobre todo, sus consecuencias. Se centra en la interfaz humano-máquina de una manera novedosa, yendo y viniendo de lo social.

La autora explora y discute con algunas perspectivas teóricas dentro de los estudios mediáticos y los estudios sobre cultura material (Castells, Negroponte, Mitchell) cuyo enfoque se concentra en las redes y estructuras dentro de las que se inserta la tecnología, así como con las que parten de una premisa exclusivamente local y distanciada de la producción y consecuencias de la tecnología en sí, o de la tecnología como fuerza iniciadora (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin). La autora nombra esta forma de aprehender a la tecnología “materialidad débil” —opuesta a la “materialidad fuerte” que se concentra en las características físicas de los objetos— y sitúa su estudio en otro punto de partida, en uno intermedio: observar los procesos constitutivos que ocurren cuando los grupos entran en contacto con nuevas posibilidades materiales (p.ii). Cómo ocurren los cambios dentro de una estructura desigual y qué tan duraderas son sus consecuencias (Latour, Miller) son algunas de las preocupaciones centrales al abordar el uso de la tecnología en Ghana.

La invisibilidad de los usuarios enunciada en el título del libro atraviesa todos los capítulos. Los clientes de los cibercafés en Accra son invisibles porque no tienen un lugar central en ninguno de los espacios dentro de los que se mueven. No se han acomodado en la estructura del poder; por lo tanto, aun jugando con

ellas y disfrazando virtualmente sus identidades nacionales, religiosas y de género, pasan inadvertidos como transgresores. La autora retrata cómo los cibercafés son de los pocos espacios en donde las actividades de los jóvenes ghaneses no están bajo vigilancia.

Cada capítulo de los ocho que forman parte del libro podría leerse por separado; cada uno aborda minuciosamente alguna de las particularidades empíricas y teóricas acerca del uso de los cibercafés en el contexto particular de Ghana en el presente.

El segundo capítulo explora cuál es el atractivo de los cafés. Una de las razones más importantes es el deseo de los usuarios de conectarse con el extranjero, de ser cosmopolitas, por diferentes motivos. En Accra, el café internet se separa del resto del paisaje urbano: es un lugar fuera de la supervisión cotidiana, un lugar limpio, con aire acondicionado, espacioso, secular, indeterminado.

Tanto la tecnología como las interacciones virtuales entendidas como textos se analizan contrariamente a lo que se proponen algunos estudios mediáticos. Es decir, en Accra no se convierten en vernáculos transgresores de lo cotidiano; muchas veces refuerzan y acentúan las diferencias geográficas y sociales.

En el capítulo 3 la autora profundiza su crítica hacia algunas visiones que sostienen que lo virtual es un espacio únicamente inmaterial; analiza las problemáticas que se suscitan durante las interacciones en línea, principalmente las estafas y los matrimonios acordados a distancia. Encuentra materialidad en los intercambios virtuales desde el hecho de pagar por el acceso, hasta las dinámicas de las estafas monetarias, presentes en Ghana desde siglos atrás y llevadas a cabo ahora por medio del correo electrónico. Uno de los puntos más fuertes de la materialidad se encuentra en el engaño. Los jóvenes cambian de sexo, nacionalidad y apariencia en el espacio virtual para tomar el pelo a extranjeros. La autora discute con la noción de descorporalización, ya que en este sentido solo puede llevarse a cabo teniendo un conocimiento profundo sobre lo corpóreo y lo material. Lo mismo ocurre cuando la estrategia es imitar a los extranjeros y sus maneras de pensar sobre África para establecer comunicación. Las estafas virtuales —muy pocas veces exitosas— han visibilizado a Ghana en el espacio cibernético (haciendo referencia a su actividad delictiva) y generado una forma de pensar tanto en el tipo de uso que se hace de la tecnología en África, como en el tipo de relaciones que puede establecer una persona extranjera con una persona ghanesa que la contacta.

Los rumores son un eje de lo que ocurre en la escena tanto de los medios de comunicación masiva como de la apropiación de la tecnología. El capítulo 4 hace un recorrido de la forma como se introdujo internet en la vida de los jóvenes en Ghana y cómo los objetos y las realidades novedosas se construyen con lenguaje.

Los rumores alrededor de las estafas y otros usos de la tecnología son una forma de manejar la novedad y el riesgo. La autora lleva el análisis más adelante al afirmar que los rumores no son un medio inmaterial: se transmiten, perduran y tienen consecuencias materiales. Los rumores sirven también para que los actores se posicionen moralmente, ya sea como víctimas, victimarios o aliados de personas en diferentes latitudes.

El capítulo 5 aborda la relación de las instituciones religiosas e internet. Dentro de las diferentes asociaciones religiosas de Accra, las iglesias pentecostales —que buscan nuevos adeptos, promueven el éxito material en la vida presente, e incorporan la cultura popular local— son las que han tenido mayor éxito al tratar las cuestiones existenciales del país. La autora se adentra en el mundo de las iglesias y encuentra varias similitudes con la computación. Ambas utilizan el cuerpo y la eficacia de las acciones. Ambas prácticas permiten a los individuos acceder a una red superior, universal. En cuanto a sus cruces, la “metafísica práctica” (p. 106) de las nuevas iglesias es adaptada a los consejos que ofrece para que las estafas sean exitosas; los pastores utilizan páginas web para interactuar y promocionarse, haciendo funcionar a los participantes como productos, clientes y servidores; los rumores y los sermones religiosos observan a la tecnología de diferentes maneras, la construyen y generan opiniones dentro de su comunidad.

Dada la importancia de internet y las experiencias significativas de sus usuarios en Accra, el capítulo 6 se dedica a analizar la *World Summit on the Information Society* (2005) como un evento excluyente y descontextualizado. Esa edición de la conferencia fue dedicada a la conectividad y la sociedad de la información. Sin embargo, ningún grupo que no operara regularmente en lenguaje formal o perteneciera a una élite local o internacional fue invitado a participar. En los capítulos que conforman el libro, internet se muestra más cercana al lenguaje y las experiencias informales de los individuos, y es incompatible e invisible en el contexto de un foro que se basa y produce documentos y experiencias formales. Tener que participar en el código de las Naciones Unidas, en un lugar fuera de la realidad cotidiana, entre grupos que no abordan el uso real de internet, excluye por completo a los usuarios y las controversias locales cotidianas alrededor de la tecnología. La autora analiza sus estrategias de exclusión, y lo presenta como otro espacio que produce invisibilidad.

El capítulo 7 se dedica a la historia de las computadoras de los cibercafés locales, para situar a Ghana en un contexto internacional de marginalidad, reforzada por el comercio de tecnología. Las computadoras provienen de países del hemisferio norte y generan un negocio de segunda mano que no parece alterar el orden; las mismas redes migratorias funcionan para comerciar computadoras con las mismas dinámicas

familiares, y a pesar de la demanda local no existen diseños o innovaciones —de nuevo, no se produce un texto vernáculo—, sino una red de comercio. Lo que sí generan es un nuevo grupo, el de los recolectores de desperdicios, quienes no estaban presentes al inicio de la investigación durante los primeros años del uso de internet en Ghana. Estos agentes atentan contra las nociones de cómo afecta la tecnología la vida social y viceversa, porque no interactúan con máquinas intactas, lo hacen con materiales para comercio (aluminio, cobre, plástico), alejados de su función original.

El último capítulo tiene gran valor etnográfico. La autora revisita el campo, un escenario en sí dinámico y cambiante, y observa lo que ha ocurrido con el paso del tiempo: la geografía de internet no es inmaterial, es heterogénea y dispareja. Cuando vuelve al campo hay módems en las casas, mejores condiciones, y algunas estafas se han materializado. También hay restricciones geográficas: las compañías no permiten comprar o vender servicios desde ciertos países, ni tener cuentas, hay material inaccesible desde algunas ubicaciones. Las asimetrías han empeorado en el sentido de igualdad de condiciones. Lo que han hecho los usuarios es duradero y consecuente. La tecnología no se utiliza sin enfrentar problemas específicos, ni es neutral, mantiene muchas desigualdades y produce otras.

Jenna Burrell nos lleva de la mano por la escena de los cafés internet en Accra y lo que ocurre al utilizar la tecnología en una ciudad en específico, para lo cual, como se lo propone metodológicamente, los lectores podemos conocer escenas internacionales amplias y a la vez sumergirnos en la situación económica, político-religiosa, heterogénea y cambiante de la juventud de Ghana. Discutiendo detalladamente con las propuestas teóricas, ofrece nuevas formas de observar las relaciones humano-máquina como un proceso en muchas direcciones, dinámico, que dista de ser efímero. *Invisible users* es un aporte crítico a los estudios sobre tecnología y comunicación.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

.....
ZIZI A. PAPACHARISSI, *A PRIVATE SPHERE. DEMOCRACY IN A DIGITAL AGE*,
Polity Press, Reino Unido, 2010, 201 pp. ISBN: 978-074-56-4525-4.
.....

Por MARIO ZARAGOZA RAMÍREZ

zaragozaramirez@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

ISSN: ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/rl2/zaragozam>

Si alguno de nosotros se preguntara ahora mismo qué diferencia hay entre lo público y lo privado, probablemente consideraría en sus respuestas los avances tecnológicos y la manera como socialmente se determina un espacio y el otro. Zizi Papacharissi se adentra con rigor a esta discusión que representa uno de los temas más recurrentes y también más comentados de los tiempos actuales: lo público, la tecnología, la vida privada-cotidiana y su estrecha relación con la participación en las democracias contemporáneas. Así, la autora se pregunta si acaso estamos en presencia de una nueva esfera privada que posibilitaría al sujeto de acción social, trasladar su vida íntima o privada a un espacio público al alcance de casi cualquiera expuesto a través de internet. Desde su espacio privado —ya sea la cocina, o el autobús— puede conectarse al espacio público digital —votar con un simple *like*, en contra de la incursión en Gaza, por ejemplo— y así ampliar de alguna manera su participación en la esfera pública.

El texto de Papacharissi invita al lector a acercarse a un tema relevante y comienza marcando los límites de un problema estructural como el del interés y la participación ciudadana, e intenta superar la relación causal que muchos autores han dado como certera: si hay una *mejor* espacio público, entonces, habrá una *mejor* democracia. La autora asume una posición diferente, a través de un acercamiento conceptual caute-

FECHA DE RECEPCIÓN 01/10/2014, FECHA DE ACEPTACIÓN 15/12/2014

IZTAPALAPA. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 78 · AÑO 36 · ENERO-JUNIO DE 2015 · PP. 229-236

loso a las democracias contemporáneas, la cultura política y la relación mediática de la ciudadanía con el gobierno, en específico de las nuevas tecnologías de información y comunicación.

Reflexiona sobre la democracia y el espacio público porque son los temas de hoy. Papacharissi considera fundamental plantear desde el principio del libro los fines que podría tener la participación ciudadana en las *nuevas* democracias, donde algunos incluso encontrarían la posibilidad de imaginar una forma de gobierno directa a través del acceso a internet. Próceres de la superficialidad atribuyen así un estadio definitivo a los avances tecnológicos y considerarían posible la democracia directa por medio de internet y con la participación de un ciudadano modélico.

Así, el libro plantea esas *nuevas* posibilidades, pero con el cuidado de no caer en la exageración. Reconoce la importancia de las tecnologías en el fortalecimiento del espíritu democrático —aunque en un sentido formal no haya todavía gobiernos que ejecuten desde ese principio y falte aún el reconocimiento de las nuevas oportunidades que la técnica le brinda a los ciudadanos— y también en que se pueden pensar nuevas maneras de participación política gracias a internet, pero, solo porque el individuo puede reconocer, según la autora, que tiene novedosas y quizás mejores opciones.

La obra también analiza lo público y lo privado como una relación intrínseca en las democracias contemporáneas, y aunque no ignora que la relación es histórica, sí olvida que las condiciones materiales dependen del modo de producción, de manera que lo público está subordinado a lo económico; así, la relevancia de lo privado radica en la acumulación y en la privatización de lo que es de todos y la ganancia que ello implicaría; por ejemplo, se ponen rejas en las calles y se cierra el tránsito o se toma algún espacio y se argumenta que es propio y por ello se reconoce como el dueño. Esta convivencia entre lo público y lo privado es uno de los ejes del libro, pues la distinción entre uno y otro es lo que determina la manera como el individuo piensa sus relaciones con otros y cómo se aventura frente a estos en un espacio público.

Papacharissi recupera discusiones de la sociología estadounidense contemporánea y recurre a lo establecido por Erving Goffman (1959) como la presentación de la persona en público —ante la sociedad— y también en privado. De ese modo, la interacción que sucede en lo público está sugerida desde los roles sociales establecidos aún antes del auge de las nuevas tecnologías de información y comunicación. Por ello, para la propuesta de Papacharissi siempre será importante pensar al ciudadano y su formación intelectual, el lugar donde se desenvuelve, la cultura y la sociedad que lo rodea.

Aunque no toma en cuenta el contexto, ya que los contenidos de la participación van a estar determinados o condicionados por las propuestas que encuentre o que cree encontrar el usuario en la red, y ese es un límite, es decir, hay un sesgo previo y aunque hay una determinación, también las opciones dependen de él o ellos, de lo que publiquen o de lo que no. El texto ofrece un análisis para la participación, y para ello se requiere historicidad; o sea, el seguimiento de las prácticas sociales comunes o cotidianas y la manera como estas han generado una realidad estructurada significativamente.

Porque las relaciones son determinantes para que una persona haga propio, desde distintas posibilidades, su lugar en el mundo. ¿Qué trae como consecuencia? Quizás, como señala el texto de Papacharissi, un individuo que atado a su realidad, y desde esta, se reconvierte y reconforta en una imagen que da al exterior y que comparte públicamente, lo cual es fundamentalmente el eje que guía su actividad política. Por ejemplo, aparecen memes, burlas y comentarios de diversa índole en internet, que reafirman o refuerzan la discriminación y sus expresiones homófobas, racistas, clasistas y un largo etcétera.

Después de plantear un análisis de la participación desde las prácticas, la autora intenta distinguir históricamente entre lo público y lo privado; si bien el libro recupera esa posibilidad sin hacer un seguimiento necesariamente genealógico de qué es lo público, sí marca un recorrido que culmina en el planteamiento de la sutil diferencia que hoy existe entre uno y otro. Porque lo que en nuestros días es de interés público o se comparte, o se hace evidente, no es lo mismo que hace veinte o treinta años. Es más, ni siquiera es igual que hace cinco. Así, reivindica la discusión del principio de publicidad kantiano y lleva de la mano al lector en su apuesta por pensar lo social desde lo que se comparte públicamente con otros o lo que se mantiene para sí mismo en la seguridad de lo que es privado.

Aunque no insiste en la diferencia entre un aspecto y otro, hace énfasis en la relación existente entre lo público y lo privado desde la dinámica social. Se refiere a las actitudes compartidas, al estado de la opinión pública, a los temas recurrentes y a la dinámica social que se establece entre los límites de uno y otro espacio. Es decir, para Papacharissi, la sociedad determina el valor —intersubjetivo, compartido— de lo que atribuye como privado o como manifiesto. Por ello, los avances tecnológicos son significativos para dibujar los bordes que distinguen un espacio del otro, aunque estos límites sean cada vez más porosos, más difíciles de distinguir y tan efímeros como una llamada al celular de una persona que se encuentra en una sala de cine mientras transcurre la película y transgrede así lo privado y lo público.

La obra de esta autora se acerca a la convergencia digital de una manera esclarecedora, los nuevos medios y sus novedosas plataformas no son usados como los medios tradicionales —si se permite tal expresión—, tienen sus propias dinámicas y sobre todo sus nuevos usuarios, que conviven con los viejos, con nosotros, con los de siempre. Aunque lo común es repetir el uso conocido en las novedosas herramientas. Tal vez la autora exagera al plantear nuevos ciudadanos y no mirar la repetición de las prácticas usuales. Por ejemplo, la cultura popular es muy creativa en internet, pero continúa siendo misógina u homofóbica.

El planteamiento de la convergencia digital-tecnológica y su incidencia en la mejora de la participación ciudadana se sostiene en una premisa que cobró forma y popularidad en la primera década del siglo XXI. Papacharissi recurre a autores como Manuel Castells, García Canclini, Lessing, Meikle, Deleuze, Jenkins, entre otros (pp. 64-66), para sostener la idea de un consumidor-ciudadano que, aprovechando las ventajas de la técnica, podría participar, desde la subjetividad que le permite el sentido de apropiación de algo, en temas en los que normalmente no se interesarían. Y ser el propio productor de la información que consume.

Y quizás echa las campanas al vuelo con mucha anticipación, pues a pesar de las nuevas posibilidades que tienen o podrían tener los ciudadanos gracias a la tecnología, en el centro del problema se encuentra el tema fundamental, el sentido y el interés. Porque a pesar de tener todas las posibilidades tecnológicas, y novedosas plataformas para la interacción, el usuario sigue siendo el mismo de siempre, el impredecible y siempre subjetivo ser humano, que participa y se interesa solo por lo que siente suyo, y todavía se siente ajeno a las discusiones políticas. Es decir, se puede burlar del presidente en turno, incluso pedir su renuncia a través de Facebook, pero seguirá pensando que la política la deben *arreglar* los políticos.

La discusión no se puede centrar en la herramienta, en todo caso, debe sostenerse en su uso social. Internet podría representar una posibilidad, pero no la panacea. Papacharissi se pregunta si estamos frente a mejores ciudadanos e invita a reflexionar sobre otras cuestiones: ¿Será posible apuntar todos los reflectores a la conformación de ciudadanos perfectos? ¿Participarán más y mejor? ¿La esfera pública se podrá alimentar desde la esfera privada?

Las respuestas que plantea la autora giran en torno a un ciudadano-consumidor que al estar expuesto al mercado desde siempre, podría convertirse en un ciudadano más exigente, comparando y haciendo símiles de una acción política y una económica-mercantil.

Por ello, el texto rastrea el concepto de ciudadano desde sus orígenes y lo aborda desde la teoría política clásica: cómo es y cómo debe ser. Desde ahí enfatiza la compa-

ración entre un ciudadano y un consumidor promedio. En el momento que vivimos la tecnología abrió la puerta a un mundo infinito de posibilidades de información, entretenimiento e interacción en internet. Se puede obtener información de lo que sucede con los pandas en China mientras se descarga algún libro electrónico del autor de moda y se compra el éxito del verano en la tienda de música electrónica de Apple.

La pregunta para Papacharissi es: ¿más información genera o podría generar una mejor democracia? Su respuesta es cautelosa, ya que no ignora la situación y la discusión reciente sobre las nuevas tecnologías. Se puede hablar de posibles sugerentes nuevos hábitos, y en plena coincidencia con la autora, no hay ninguna diferencia en las actitudes ni en la relación con la técnica. Se puede hablar, como se enfatiza en los capítulos tres y cuatro, de un “nuevo narcisismo” en plataformas como Blogger, Twitter o Facebook donde el individuo exagera o potencia sus actitudes de siempre, pero nada más; la participación política casi permanece intacta. Un chico de veintitantos años puede mostrar quién es, qué música escucha, qué videos le gustan o qué lugares visita en sus perfiles electrónicos, pero sus acciones políticas estarán determinadas por su idea de quiénes son los buenos o los malos. Aunque, hay y siempre habrá quien sí exponga lo privado y sus opiniones tal vez como crítica, ironía o chiste con referencia a su realidad.

Por ello, se podría afirmar que tienen más posibilidades que nunca los *smartphones* y las plataformas electrónicas aprovechadas por sus usuarios y por todas las marcas comerciales; un nuevo mundo que de alguna manera se siente más cercano y permite una conectividad mayúscula. El ejemplo de la autora es uno de los más notables: la campaña electoral de 2008 que culminó con el triunfo de Barack Obama.

Otro tema importante al que se acerca el libro —en cuanto a participación política se refiere— es el activismo y la apropiación de internet que hacen los movimientos sociales, desde las acciones políticas que tienen una mayor soltura o libertad frente a los gobiernos, hasta la posibilidad de invitar a más gente a unirse a la *causa*. Los involucrados se sitúan como generadores de información y la inmediatez es una ventaja; podrían compartir sus propios contenidos casi inmediatamente y con ello separarse de la censura de los medios de siempre, y plantear así el uso social de la técnica como una herramienta que cambiaría el estado de cosas.

El texto se acerca a las promesas de las nuevas tecnologías y las dibuja como una realidad inmediata, pero de manera cautelosa y, parafraseando a la autora, se trata de una autopista donde si el conductor no tiene ningún control, podría conducir directo y a toda velocidad a ninguna parte. Lo que se tiene de frente, enfatiza la autora, es un ciudadano normalmente desinteresado, aunque hoy tiene mayores y

mejores maneras de informarse y de cambiar la realidad desde su propia voluntad, aprovechando su conexión a internet y convirtiéndose de ese modo en un ciudadano de una comunidad virtual. El único inconveniente que tendría, por ejemplo, en países latinoamericanos, sería que el acceso a una computadora con internet sigue siendo limitado. Un problema más es que los ciudadanos no se involucran por igual ni en los mismos asuntos.

Las expresiones privadas, dice Papacharissi, son más bien individuales, potencian la opinión individual (pp. 25-35) y hacen que acciones micro se reproduzcan en lo macro, y viceversa. La propuesta del libro gira en torno a un individuo que desde su subjetividad, desde una esfera privada-íntima expone sus intereses, los lleva a lo público y los comparte. Esto, en coincidencia con lo que Richard Sennett (2011) describe como las nuevas "tiranías de la intimidad", un individualismo exacerbado que impide el reconocimiento de lo público de un espacio compartido. Ya que las nuevas plataformas de interacción social enfatizan sobre lo privado (p. 46), pero no sobre lo común. La idea clave del libro de Papacharissi es dibujar posibilidades para la tecnología, aun con los patrones de la sociedad industrial donde se piensa poco en el otro y mucho en el bienestar individual.

No es casual que en las sociedades modernas se atribuya un papel preponderante o trascendente a la tecnología. Incluso se puede hablar, como hace Papacharissi, de nuevos momentos o estadios de la modernidad (p. 57). Distintos investigadores problematizan y cuestionan la cotidianidad y las transformaciones o cambios que suscita la tecnología en la sociedad y, por supuesto, en el conocimiento, su distribución y apropiación. La obra plantea esferas complementarias donde la convivencia entre lo público y lo privado puede ser constante.

Cabe aclarar en este punto que la obra de Papacharissi no asegura que se acaban los medios tradicionales, ni que los nuevos medios se vuelven únicos (p. 64); es cierto que se pusieron de moda, pero también la realidad se impone desde lo que se ha hecho siempre. Por ejemplo, se adaptan a la nueva era y pueden comprar libros electrónicos, pero no abandonan la esencia del conocimiento, en papel o en un aparato, eso es lo de menos.

Es cierto que hoy existe internet, blogs y sitios de inmediatez e interacción (p. 66), pero se conserva el individuo tal y como lo han visto las ideas de la modernidad. Las nuevas plataformas potencian los viejos usos y las prácticas sociales. Y aunque podría ser diferente, el consumo, la distribución y el uso social de la técnica (p. 73), por ahora seguimos en lo mismo.

Por ello, redefinir el concepto de ciudadanía solo desde la tecnología nos impediría ver toda la complejidad del problema. Con matices, la autora considera al ciuda-

dano-consumidor en pos de mayor participación política. Ya que el cosmopolitismo en un mundo globalizado se mantiene como una expectativa (p. 97). El *ciudadano digital* se parece mucho al de siempre, pero en esta era digital es, o podría ser el causante de que convivieran las esferas paralelas ya comentadas donde el interés sea el reconocimiento y la transformación del estado de las cosas.

Como penúltimo punto importante del texto, Papacharissi elabora una discusión muy justa sobre el concepto de esfera pública, desde el acercamiento conceptual de Jürgen Habermas (1981), hasta el robustecimiento del concepto con apuntes de Castoriadis y el potencial significativo que tienen o podrían tener con las nuevas tecnologías. La sugerencia es por demás interesante: plantea una esfera en el sentido de Habermas, donde priva el entendimiento y la racionalidad comunicativa, pero donde la personalidad de cada quien puede plantear esferas privadas de convivencia. Más que como un obstáculo, Papacharissi lo ve como una oportunidad.

En el capítulo cinco, la autora apuesta por reforzar esta idea de la esfera privada y se pregunta si expiró la esfera pública. El mundo de la vida tal como lo señalaría Habermas, dice la autora, fue colonizado por el mundo sistémico y estratégico donde el individuo impone sus puntos de vista. Para la autora, la importancia de recurrir al concepto y la lectura de Habermas está en lo esclarecedor de una esfera pública de inspiración fenomenológica como propuesta de convivencia.

La relevancia del libro en las discusiones es innegable, sobre todo en las posibilidades que da para pensar y repensar la participación en democracias contemporáneas y el acceso a la información que permite la tecnología, como una posibilidad de generar espacios donde pudiera convivir lo público con lo privado de manera casi simultánea. Así, da alternativas e infiere ciudadanos más informados y con más ganas de participar, aunque la tecnología no genere por sí misma una esfera pública.

¿Qué faltaría para concretar ese paso? Este texto nos invita a plantearnos lo siguiente: imagine las alternativas de aquel ciudadano que tiene acceso a toda la información que desea. Al menos, da para considerar la posibilidad de futuros mejores. Finalmente, la propuesta de la autora es una esfera de la vida privada —*Private Sphere*—, donde cada quien se interese por mantener su cotidianidad y la de otros, mantener su personalidad y encontrar afinidad en otras distintas.

Los nuevos ciudadanos —y las nuevas maneras de participar políticamente— potencian su personalidad en la red, implica ser ellos mismos, presentarse y auto-definirse, exigir transparencia para los Estados y privacidad para los individuos. Quizás, tal como Julian Assange mostrara a Occidente, filtrar información clasificada por internet representa, al menos para quienes consideramos que estos datos eran relevantes, un hallazgo de gran envergadura, pero todavía se necesita de los lectores

y de los interesados; sin ellos, aunque haya conexión inalámbrica, no habrá nada que permita pensar o crear nuevas maneras de participar políticamente. Habrá que estudiar con detenimiento cuáles son esas nuevas formas de presentación o participación, seguirlas, imaginarlas, sugerirlas y realizar más investigaciones al respecto.

Bibliografía

- Goffman, Erving (1959), *The presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Nueva York.
- Habermas, Jürgen (1981), *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid.
- Sennett, Richard (2011), *El declive del hombre público*, Anagrama, Barcelona.

NUESTROS COLABORADORES



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

MARTHA JURADO SALINAS

.....
Doctora en Lingüística por El Colegio de México. Actualmente es profesora de tiempo completo en el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE) de la UNAM. Desde 1982 ha impartido cursos de enseñanza de español a extranjeros y de formación de profesores de español. De 2010 a 2013 coordinó al equipo de especialistas en lengua que elaboró el Examen de Habilidades Lingüísticas (EXHALING). Coordina el grupo de trabajo que elabora el Examen de Español como Lengua Extranjera para el Ámbito Académico (EXELEAA).

LUCAS E. MISSERI

.....
Profesor y licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata y doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Lanús. Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Miembro del grupo de investigaciones sobre Ética y Filosofía Política “DEEP” del Centro de Investigaciones Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundador y director de *Prometeica: Revista de Filosofía y Ciencias*. Realizó estancias de investigación en Eslovaquia (2009), México (2010) y Australia (2013). Algunos

artículos recientes sobre su especialidad, el pensamiento utópico, son: “Roig y el ciberespacio: la función utópica en la era de la información” en *Horizontes Filosóficos*, 3, año 3, pp. 157-178; “La responsabilidad utópica: Platón y Jonas” en: *Utopía y praxis latinoamericana*, 56, 2012, pp. 59-69; “Microutopismo y fragmentación social: Nozick, Iraburu y Kumar” en *En-claves del pensamiento*, V(10), Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México, julio-diciembre de 2011, pp. 75-88.

REBECA MONROY NASR

.....
Profesora investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Doctora en Historia del Arte, especializada en fotografía mexicana de los siglos XIX y XX. Licenciada en Artes Visuales por la ENAP, y maestra en Historia del Arte, FFYL, ambas de la UNAM. Actualmente en el posdoctorado con el Dr. Aurelio de los Reyes. Nivel II del SNI. Líneas de investigación: fotoperiodismo, fotodocumentalismo, enseñanza de la fotografía en México, estudios de género desde la imagen. Autora de nueve libros, coautora de más de 40 y más de un centenar de artículos publicados en revistas especializadas nacionales e internacionales. Destacan: *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*,

coord. (INAH, 2013); *Ezequiel Carrasco: entre las balas de bronce y los nitratos de plata*, (INAH, 2011); *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana* (INAH, 2010), entre otros. Obtuvo el Premio 2009 a la mejor reseña del siglo xx, otorgado por el Comité Mexicano de Ciencias Históricas. Co-coordinadora con Alberto del Castillo del Seminario *La mirada documental*, y del Seminario de Investigación de la fotografía. Co-tutora de la línea de investigación Historia Social e Imagen en la ENAH, del INAH. Coordinadora del Seminario *El sabor de la imagen*, DEH- INAH, ENAH- INAH.

ELSÁ VIVIANA OROPEZA GRACIA

Maestra en Lingüística Aplicada por la UNAM. Profesora de tiempo completo en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE) de la misma UNAM. Desde 2002 ha impartido cursos de enseñanza de español a extranjeros, enseñanza del inglés como lengua extranjera, escritura argumentativa y de formación de profesores de lenguas-culturas. De 2010 a 2013 participó en el equipo de especialistas en lengua que elaboró el Examen de Habilidades Lingüísticas (EXHALING). Actualmente participa en el equipo de trabajo que elabora contenidos para cursos en línea de escritura académica en inglés como lengua extranjera.

EMILIA PERUJO LAVÍN

Antropóloga. Doctorante en el Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Maestra en Antropología médica, Universidad de Ámsterdam. Licenciada en antropo-

logía social, UAM-I. Coautora del libro *Parentescos en plural*, Miguel Angel Porrúa-UAM-I, 2013. Autora de la reseña del libro Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, en la *Revista Nómadas*, 38, "Cuerpos otros, subjetividades otras", año 24, junio de 2013; pp. 395-399.

ROCÍO RUEDA ORTIZ

Doctora en Educación. Profesora del Doctorado en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia. Miembro del grupo de investigación Educación y Cultura Política de esta misma universidad y miembro *ad-hoc* del grupo de investigación de Educación Popular de la Universidad del Valle. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Cibercultura, creatividad social y política" (2013), "Tecnidades, comunicación y educación: de las tram(p)as de la actual transformación tecnológica" (2013), "Sociedades de la información y el conocimiento: tecnicidad, pharmakon e invención social" (2012).

ELIA SÁNCHEZ GÓMEZ

Adscrita al Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la UACM / Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra en Lingüística Hispánica por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; licenciada en Relaciones Internacionales por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Temas de investigación: semántica, sintaxis, lenguaje y derecho, redacción legislativa, eva-

luación educativa, y lenguaje y género. Publicaciones recientes: “Comprensión lectora”, en Rosa Obdulia González Robles (coord.), *Habilidades lingüísticas de los estudiantes de primer ingreso a las Instituciones de Educación Superior*, ANUIES-CRAM, México, 2014; Cecilia Mora-Donatto y Elia Sánchez Gómez, *Teoría de la legislación y Técnica legislativa (Una nueva forma de entender y ejercer la función legislativa)*, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM /H. Congreso del Estado de Tamaulipas, México, 2012.

JUAN SOTO RAMÍREZ

.....
 Licenciado en Psicología Social por la UAM-I; maestro en Psicología Social por la Facultad de Psicología de la UNAM; doctor en Antropología Social por la ENAH. Profesor titular C de tiempo completo de la UAM-I; profesor de asignatura en la Facultad de Psicología de la UNAM. Autor del libro *Psicología social y complejidad* (2006); editor del libro *Psicologías inútiles* (2009); director del documental *Mujeres de Arena* (2011). Sus líneas de investigación están relacionadas con el análisis y la producción de datos visuales, así como con el uso de las imágenes en la investigación social.

MARIO ZARAGOZA RAMÍREZ

.....
 Candidato a doctor con orientación en Ciencia Política del posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Líneas de investigación: el espacio

público, la comunicación política, las teorías de la comunicación y nuevas las tecnologías de la información y la comunicación. Publicaciones recientes: “La comunicación política en la red global. Entendimiento y espacio público”, en *Polis*, 7(2), UAM-I, México, 2011. “Espacio público y democracia. Algunas características esenciales”, en *Dimensiones constitutivas y variantes empíricas de la democracia*, Alain Basail y Óscar Contreras (coordinadores), Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, 2014.

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ

.....
 Etnólogo, maestro en Antropología Visual y doctor en Ciencias Antropológicas. Profesor-investigador y actualmente jefe del Departamento de Antropología de la UAM-I. Sus principales líneas de investigación son la antropología visual y la cultura urbana. Obtuvo en 2010, el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades. Fotógrafo y documentalista independiente; sus fotos se han publicado y exhibido en México y el extranjero. Entre sus documentales destacan *Voces de la Guerrero* (2004), ganador del premio José Rovirosa de la UNAM, y *Fuera de foco* (2013), Mejor documental en el V Festival do Filme Etnográfico Do Recife, Brasil. Es fundador de los colectivos Homo videns y Etnoscopio, director de las *Jornadas de Antropología Visual*, curador de la muestra *Cine entre Culturas* dentro del festival *docsDF* y programador de la Gira de Documentales AMBULANTE.

NOVEDADES EDITORIALES



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

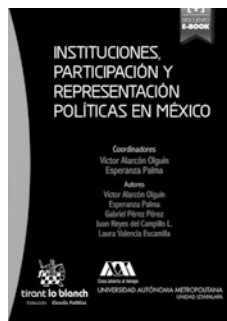
VÍCTOR ALARCÓN OLGUÍN Y ESPERANZA PALMA (COORDS.)

INSTITUCIONES, PARTICIPACIÓN Y REPRESENTACIÓN POLÍTICAS EN MÉXICO

UAM-I, Tirant lo Blanch, México, 2014

ISBN: 978-84-9086-026-7

En el año 2000, en México se produjo la alternancia en el poder político. Sin embargo, el país se ha mantenido anclado en reformas recurrentes de su sistema electoral y de partidos, que no han logrado consolidar niveles entre los diversos actores políticos. Qué factores coyunturales y estructurales han impedido un cambio profundo, es una de las interrogantes centrales de esta obra, que aporta distintos análisis sobre las reformas constitucionales y las leyes secundarias que se han desarrollado en el campo electoral, partidario y parlamentario en estos últimos años, para esbozar respuestas a dicha interrogante.



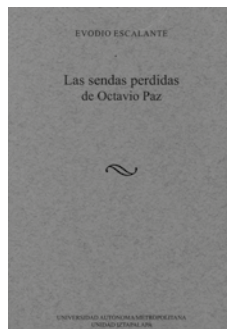
EVODIO ESCALANTE

LAS SENDAS PERDIDAS DE OCTAVIO PAZ

UAM-I, Ediciones Sin Nombre, México, 2014, 2ª edición

ISBN: 978-607-28-0317-6

Evodio Escalante, desde su temprano libro *José Revueltas, la literatura del lado moridor*, ha hecho la revisión puntual de algunos de los más importantes textos y escritores del siglo xx mexicano. Destacan sus trabajos sobre José Gorostiza y Jorge Cuesta, en los que contribuye a la vez a clarificar y desmitificar algunos entuertos de nuestra crítica. El abordaje de la obra de Octavio Paz, escritor central de la segunda parte del siglo xx en español, es un desafío constante para cualquier crítico. Y Escalante, cuyas diferencias con el autor de *Piedra de sol* ha expresado a lo largo de los años, en diferentes textos, lo asume plenamente.

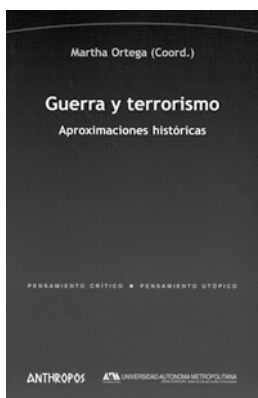


MARTHA ORTEGA (COORD.)

GUERRA Y TERRORISMO

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN Anthropos: 978-84-15260-55-48 / UAM: 978-607-28-0315-2



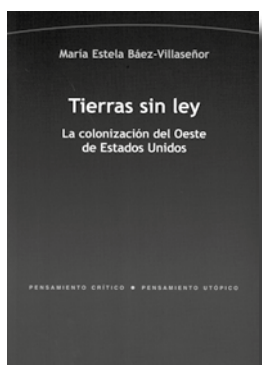
Este libro reúne una serie de estudios de caso en los que se observan históricamente los fenómenos de la guerra y el terrorismo. En los seis artículos que lo integran, los autores investigan distintas regiones y épocas con el objetivo de analizar la guerra y el terrorismo como procesos históricos que proporcionan en su conjunto un panorama en el marco de la historia global, también denominada. Al contener trabajos que abarcan desde la antigüedad clásica al siglo XXI, la obra permite reflexionar acerca de la función social de la guerra y el terror —terrorismo en su versión contemporánea— en el devenir de la humanidad.

MARÍA ESTELA BÁEZ VILLASEÑOR

TIERRA SIN LEY. LOS COLONIZADORES DE LOS ESTADOS UNIDOS

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN Anthropos: 978-84-15260-50-9 / UAM: 978-607-28-0314-5



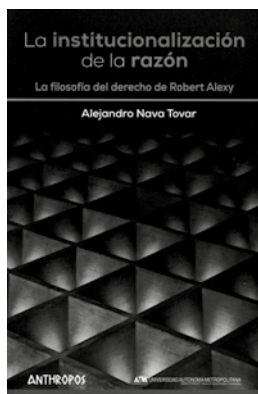
El proceso de expansión de Estados Unidos hacia el Oeste tuvo lugar a lo largo del siglo XIX y pasó por diferentes etapas, durante las cuales el gobierno de Estados Unidos estableció diversas medidas para regularizar la ocupación de las tierras, de acuerdo con los planteamientos de la doctrina liberal, marco de la legislación aquí revisado. Abordar dicha legislación es el objetivo de este texto. Además, se compara la experiencia de diferentes grupos bajo esta legislación y su participación en el gran reto que representó llevar la ley a estas lejanas tierras.

ALEJANDRO NAVA TOVAR

*LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA RAZÓN.**LA FILOSOFÍA DEL DERECHO DE ROBERT ALEXY*

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN Anthropos: 978-84-15260-99-8 / UAM: 978-607-28-0316-9



Ofrece una reconstrucción integral de la filosofía del derecho de Robert Alexy, entendida como una concepción no-positivista del derecho. Más que el de ningún otro filósofo del derecho contemporáneo, el pensamiento de Alexy, sobre el cual giran la mayoría de las discusiones especializadas en filosofía jurídica, ha tenido una recepción sin igual en los países latinoamericanos. Así, esta reconstrucción se realiza a partir de sus tres ejes fundamentales: La teoría de la argumentación práctica y jurídica, la teoría de los derechos humanos y fundamentales, y la teoría del concepto y naturaleza del derecho.

MARÍA DEL CARMEN DOLORES CUECUECHA MENDOZA
 MARÍA LUISA PUGA. *DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA AUTOFICCIÓN*
 UAM-I, Ediciones del Lirio, México, 2015
 ISBN: 978-607-28-0363-3



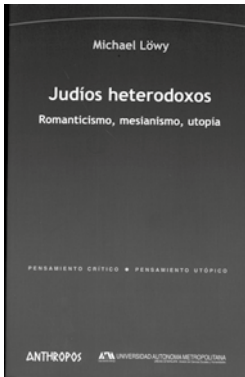
Trabajo de investigación que tiene como objetivo reconstruir la autobiografía de la autora a partir de seis novelas, dos relatos y un diario literario. Estos escritos fueron publicados en diferentes momentos, pero en este estudio se ordenaron de acuerdo con el ciclo vital de la autora a través de las protagonistas y el alter ego en las que se desdobra y ratificar el empleo de una parte importante de su autobiografía, lo cual demuestra que María Luisa Puga utilizaba sus vivencias, quizá las más memorables, como base para construir sus novelas y cuentos.

MICHAEL LÖWY

JUDÍOS HETERODOXOS. ROMANTICISMO, MESIANISMO, UTOPIA

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN: 978-84-15260-93-6



«Esta obra es la continuación de las investigaciones que inicié con la publicación en 1988 del libro Redención y utopía. El judaísmo libertario, sueco, alemán, español y griego, y que ha sido reeditado recientemente por Éditions du Sandre. Mientras que ese escrito era una tentativa de cartografiar la cultura judía/romántica en Europa central, con sus diferentes polos y corrientes subterráneas, *Judíos heterodoxos* es más bien una obra en construcción, una recopilación de trabajos elaborados en el curso de estos últimos veinte años, un conjunto de estudios de caso sin voluntad de sistematización». Michael Löwy

JUAN CASTAINGTS TEILLERY

DINERO, TRABAJO Y PODER

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN UAM: 978-607-28-0307-7 / ANTHROPOS: 978-84-15260-92-9



La obra gira alrededor de tres conceptos que forman un sistema multidimensional y complejo adaptativo: el dinero, el trabajo y el poder. Se busca lograr un conocimiento de la economía que tenga como centro al ser humano tal como es, a partir de una visión pluridisciplinaria. Permitir a los no legos en la economía un acercamiento a la comprensión de lo que sucede en el mundo actual dentro del aspecto económico. Hacer una relación entre los conocimientos que la economía nos proporciona y los que provienen de la antropología. Ofrecer un panorama que, surgiendo de un país latinoamericano y pretendiendo abarcar al subcontinente, oriente especialmente al lector de América Latina y le permita comprender su propia realidad.

LUIS GARAGALZA

EL SENTIDO DE LA HERMENÉUTICA. LA ARTICULACIÓN SIMBÓLICA DEL MUNDO

Anthropos, UAM-I, México, 2015

ISBN: 978-84-15260-95-0



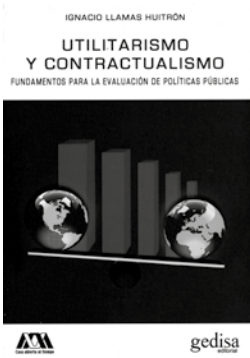
El sentido no es algo exclusivo de la Hermenéutica, algo que ella domine o administre. Es más bien la Hermenéutica la que tendría que comprenderse como una actividad puesta al servicio del sentido e incapaz de agotarlo, acotarlo o contenerlo. Pues, el sentido no le pertenece a la Hermenéutica, sino que, a la inversa, es la Hermenéutica la que se pone al servicio del sentido. Dicho sentido sería aquello que de un modo u otro siempre persigue o anhela, aunque sea en negativo, el ser humano, ese animal intérprete o simbólico que genera una pluralidad de lenguajes culturales en cuyo interior, como en una retorta alquímica, se articula y configura, o se desfigura, el sentido.

IGNACIO LLAMAS HUITRÓN

*UTILITARISMO Y CONTRACTUALISMO, FUNDAMENTOS
PARA LA EVALUACIÓN DE POLÍTICAS PÚBLICAS*

Gedisa, UAM-I, México, 2015

ISBN GEDISA: 978-84-9784913-5 / UAM: 978-607-28-0361-9



La idea central de este libro es mostrar que los axiomas fundamentales de la teoría económica han permitido, por un lado, la construcción de un aparato conceptual y técnico impresionante para orientar la toma de decisiones sobre política económica, así como para orientar su diseño y evaluación. Por otro lado, sus fundamentos basados en el individualismo metodológico —un individuo racional y egoísta en sus relaciones económicas— no permiten construir las bases para el diseño y la evaluación de políticas sociales. Entonces, ¿Cuál es la racionalidad de las políticas sociales? ¿Cómo se deben fundamentar éticamente? En esta obra se encuentra una posible respuesta a tales inquietudes.

ESTEBAN KROTZ (ED.)

ANTROPOLOGÍA JURÍDICA: PERSPECTIVAS SOCIOCULTURALES

EN EL ESTUDIO DEL DERECHO

UAM-I, Anthropos, México, 2015

ISBN UAM: 978-607-28-0007-6 / Anthropos: 978-84-7658-616-7



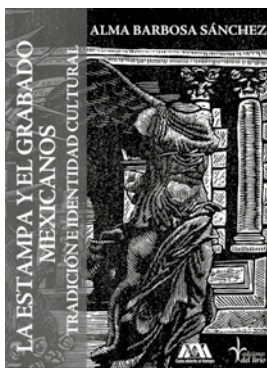
El libro aborda directamente las siguientes preguntas: ¿Qué es el derecho y qué significa para la organización social? ¿Cuáles son las relaciones entre el sistema jurídico y las demás esferas de la sociedad? ¿Qué perspectivas han desarrollado las ciencias sociales, especialmente la antropología sociocultural para este estudio de 'lo jurídico'? ¿Cómo contribuye al debate sobre el Estado del derecho en las democracias modernas el análisis de los sistemas y las prácticas de pueblos indígenas y de los derechos humanos? Ofrece una especial atención al reto que significa la diversidad jurídica, es decir la existencia de sistemas y prácticas legales indígenas no occidentales. La obra constituye, al mismo tiempo, una introducción a un campo de estudio interdisciplinario de importancia creciente —el estudio sociocientífico del derecho— y un aporte a la reflexión aún incipiente sobre el fenómeno del derecho en una sociedad caracterizada cada vez más por la diversidad cultural.

ALMA BARBOSA SÁNCHEZ

LA ESTAMPA Y EL GRABADO MEXICANOS. TRADICIÓN E IDENTIDAD CULTURAL

UAM-I, Ediciones del Lirio, México, 2015

ISBN: 978-607-28-0305-3



Históricamente, la estampa mexicana ha constituido un vehículo de comunicación social y un valioso testimonio de la representación y documentación de la vida, a través del filtro del imaginario artístico. Con distintos lenguajes y cánones estéticos, ha dotado de rostros y actitudes a los protagonistas de la sociedad mexicana, en lo que mejor los define: su diversidad étnica, cultural, territorial, dentro de agudos contrastes políticos y económicos. De ahí, la pertinencia de aportar, desde la sociología del arte, una perspectiva analítica sobre la tradición cultural de la estampa artística mexicana, considerando su función de ilustrar la vida social y la identidad de sus protagonistas.

IZTAPALAPA. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



Títulos recientes

*76. Migración forzada,
desarraigo y despojo:
itinerancia obligada, una
ciudadanía inconclusa*

*77. Relaciones de Género,
sexualidad y salud
reproductiva*

Informes 5804-4755 o 59

Ventas: 5804-4828 y en las librerías de la UAM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA, División de Ciencias Sociales y Humanidades

FRONTERA NORTE

estudios ambientales, culturales, de población, de administración pública, económicos, sociales

Immigrants and Cross-Border Workers in the U.S.-Mexico Border Region,

Pedro Paulo ORSACA ROMANO

The Argentina-Uruguay Border Space: A Geographical Description,

Alejandro BENEDETTI

Regularización y derecho a la vivienda: Un caso del área metropolitana de Monterrey,

Yerisey VALLES ACOSTA y José María INFANTE BONTGLIO

Gestión y cultura del agua en Nuevo Laredo, Tamaulipas,

Jesús FRAJISTO ORTEGA

Emprendimientos de micro y pequeñas empresas mexicanas en un escenario local de crisis económica: El caso de Baja California, 2008-2011,

Alejandro MUNGARAY LAGARDA, José Guadalupe OSCUNA MILLÁN, Martín RAMÍREZ URQUIDY, Natanael RAMÍREZ ANGLLO y Antonio ESCAMELLA DÍAZ

Comportamiento sectorial del empleo en el condado de Cameron, Texas, 2007-2011,

Rodrigo VERA VÁZQUEZ

Income Differences on Mexico's Northern Border: A Perspective on Formal and Informal Employment,

Rogelio VARELA LLAMAS



El Colegio
de la Frontera
Norte

53

Migraciones

INTERNACIONALES

Between Brotherhood and Exceptionalism: Processes of Identification, Social Marking, and Justification in Uruguayan Immigration in Buenos Aires
Silvina MERENSON

Are All Dollars Equal? The Meanings Behind Migrants' Financial Transfers
Diana MATA-CODESAL

Percepciones de los equipos de salud en torno a las mujeres migrantes bolivianas y peruanas en la ciudad de Córdoba
Lila AIZENBERG, María Laura RODRÍGUEZ y Adrián CARBONETTI

La movilidad internacional por razones de estudio: Geografía de un fenómeno global
Rosa Emiña BERMÚDEZ RICO

El discurso de la Unión Europea sobre medidas de integración de inmigrantes y sus derivaciones en España
Laura GARCÍA JUAN

Leaving Home for a Better Life? Occupational Mobility of Skilled Immigrants: Some Empirical Comments from Spain in Light of the Current Economic Crisis
Alessandro ALBANO y Jesús J. SÁNCHEZ-BARRICARTE

Trayectorias laborales de las mujeres migrantes cubanas en España
Cristina GARCÍA-MORENO

Los procesos subjetivos de la migración en la obra literaria de Tahar Ben Jelloun
Julieta PIASTRO



El Colegio
de la Frontera
Norte

28

VOL. 8, NÚM. 1 ENERO - JUNIO 2015

Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,
nueva época, año 36, núm. 78, se terminó de imprimir
el 30 de enero de 2015 en Ediciones del Lirio, S. A.,
Azucenas 10, col. San Juan Xalpa,
Iztapalapa 09850, México,
D. F. El tiro fue de
1 000 ejemplares.

