

Diego Lizarazo Arias y
Mauricio Andión Gamboa
(Coordinadores)

Hermenéutica de la producción simbólica



Consejo Interista del Tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

Hermenéutica

de la producción simbólica

Diego Lizarazo Arias y Mauricio Andi6n Gamboa, Coordinadores



Universidad Autónoma Metropolitana

RECTOR GENERAL

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

SECRETARIO GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

RECTOR DE UNIDAD

Dr. Fernando De León González

SECRETARIA DE UNIDAD

Dra. Claudia Mónica Salazar Villava

DIRECTOR DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Mtro. Carlos Alfonso Hernández Gómez

SECRETARIO ACADÉMICO

Dr. Alfonso León Pérez

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN

Mtra. María Alicia Amelia Izquierdo Rivera

JEFE DEL ÁREA DE EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Dr. Mauricio Andión Gamboa

ISBN de la obra: 978-607-28-1426-4

Esta obra se publicó en el marco de la Convocatoria para la “Obtención de apoyo para publicaciones” emitida por la Rectoría de la Unidad Xochimilco en febrero de 2018.

Dicha convocatoria implicó un proceso de selección y evaluación del proyecto editorial.

El contenido de este libro fue arbitrado mediante dictamen ciego de pares académicos especialistas en el tema.

D.R. 2018, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100,
Col. Villa Quietud, Coyoacán,
04960, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

Distribución mundial

CORRECCIÓN

María Concepción Ramírez Watanabe

VÍDEOS DE SEMBLANZAS

Hugo Alberto Buenrostro Silverio

DISEÑO, FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

María Concepción Ramírez Watanabe

ASESORÍA EN PROGRAMACIÓN

José María Ignacio Bernal Sosa



ADVERTENCIA AL LECTOR

Debido a que la tecnología para programar e-pubs aún presenta imprecisiones, es posible que durante la lectura del presente título se ocasione algún desajuste en la posición del texto y de las imágenes, dependiendo del programa que use como lector o el dispositivo en el cual se abra el libro; por lo que la formación de las páginas puede romper su continuidad.

Este e-pub sólo precisa de conexión a Internet para descargarse o para acceder a los fragmentos de video o audio.



Índice

PREFACIO [Diego Lizarazo Arias y Mauricio Andión Gamboa]

PODER SIMBÓLICO: LA PRÁCTICA SIMBÓLICA,
INTERPRETACIÓN Y HERMENÉUTICA [Eduardo Andión Gamboa]

SEÑALES DE UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA LUZ [Diego Lizarazo
Arias]

HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN EN EL FOTOPERIODISMO DE
CHRISTA COWRIE [Elsie Mc Phail Fanger]

PENSAR EL SABER DESDE LA LENGUA Y LA CULTURA TZELTAL
[Antonio Paoli]

MUSICAR: RESIGNIFICACIÓN DE LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD.
CREACIÓN, DIFUSIÓN Y CONSUMO DE LA MÚSICA EN LA
CULTURA DIGITAL [Carlos Gómez Castro]

MICROPOLÍTICAS DEL DESEO EN EL ROCK [Marco Alberto
Porras Rodríguez]

LA MÚSICA POPULAR MEXICANA A TRAVÉS DE SUS
CREADORES: EJERCICIO HERMENÉUTICO [Mauricio Andión
Gamboa]

COMUNICACIÓN Y DIFERENCIA: LA APUESTA TRANSMEDIA DE
RADIO ABIERTA [Sara E. Makowski Muchnik]

Prefacio

Diego Lizarazo Arias y Mauricio Andi3n Gamboa

[REGRESAR]

Desde sus remotos 3rdenes en la cultura griega, la hermen3utica ha implicado la compleja confluencia entre la *tejn3* (τ3χνη) y la *poiesis* (ποιησις): es decir, comprender es simult3neamente desplegar una *t3cnica de interpretaci3n* y una *sensibilidad creativa* para dar cuenta de un sentido que resulta remoto, escamoteado o ilegible (Heidegger, 2000). Dicha t3cnica interpretativa ha involucrado, generalmente, un doble saber: de orden filol3gico y de orden hist3rico. En el mundo griego el primer orden se vio enriquecido por las preocupaciones aristot3licas en torno al lenguaje (aunque soport3 esa especie de dogma epist3mico griego en que el lenguaje se redujo a un medio para conocer); en la teolog3a cristiana (antigua y medieval) el orden filol3gico se hall3, en cambio, en su m3nima potencia: como l3xico, tesoro o lapidario que portaba las correlaciones entre los s3mbolos y sus significados, que las propias instituciones religiosas defin3an (Eco, 1993). La interpretaci3n era algo cerrado, gobernado por la certidumbre y la vigilancia de los int3rpretes autorizados y de las estructuras que la constitu3an. El segundo orden (hist3rico) se abri3 paso como un esfuerzo de contextualizar la lectura, una suerte de conquista progresiva de la historicidad del decir. Pero s3lo hasta el mundo moderno y, m3s espec3ficamente, hasta el movimiento romanticista esta relaci3n inherente entre tiempo y sentido se conquist3 con plenitud (Grondin, 2009).

La *hermeneusis* como *poiesis* en el horizonte griego refer3a al problema de la actualizaci3n de los textos: s3lo es posible comprender porque en la interpretaci3n se pasa al presente lo que viene de otro momento en el tiempo o de otro mundo de sentido. Pero ello exige refigurar el texto en el lenguaje y la cultura a la que accede. Implica no s3lo traducir, sino reinstanciar, resignificar aqu3 y ahora, para que su potencia de sentido se alcance (Ricoeur, 2003). As3, la pr3ctica interpretativa misma no puede reducirse s3lo a una cuesti3n t3cnica de desciframiento gramatical (filol3gico) y de constataci3n hist3rica (dataci3n de las referencias); sino

que exige un movimiento creativo (poiético), donde la imaginación y la sensibilidad ocupan un lugar: son fuerzas que impulsan la resignificación en la que las cosas adquieren sentido y vitalidad para quien accede al texto (Jauss & Shaw, 1982).

Aristóteles agregó un elemento más a esta densidad: no hay hermeneusis sin frónesis, sin comprensión ética (Aristóteles, 2014). Esta valencia que problematiza hasta el fondo los límites y las relaciones entre el *ethos* (ἦθος) y la *episteme* (ἐπιστήμη), y consecuentemente hace del problema hermenéutico un asunto teórico de la mayor envergadura, no logró pasar, una vez se disipó parte sustantiva de la koiné griega en el mundo antiguo, al horizonte del cristianismo europeo. La inscripción de la hermenéutica en el campo teológico del cristianismo antiguo implicó el costo de su mutilación y su rebajamiento a sistema puramente técnico. Recurso al auxilio de las necesidades de precisión de las parábolas, los símbolos o los arquetipos. Técnico porque en dicho horizonte la verdad ya se encontraba revelada (una encarnación del sentido había ocurrido en el mundo), y la tarea consistía más bien en propiciar su dúctil emergencia. Podríamos decir que, en su sentido cultural, para el cristianismo antiguo la verdad no era problemática, dado que el *logos* (λόγος) había sido previamente revelado, y la misión de dicho mundo se asumía como el testimonio de esa verdad divina expresada (Trías, 2006). Así las fuerzas teóricas y cuestionadoras de la propia hermenéutica se hallaban congeladas. Será hasta el romanticismo en que se abra, con toda su intensidad y riqueza, la comprensión de que la interpretación no sólo es asunto técnico, sino de orden teórico; y que su problematicidad no sólo es epistemológica, sino también ética. Comprender es sintonizarse con otro, acceder a un sentido que busca expresar y que pertenece a su mundo de vida. El conocimiento que la interpretación produce no puede reducirse a un expediente cosificable, no podría asumirse como un archivo o una suma de información. Lo que la interpretación busca es el acceso a un sentido que se halla siempre vivificado en su otredad, en el campo de su experiencia, su facticidad y su tiempo. No es posible comprender sin la apertura y el esfuerzo de aproximación a ese mundo de vida desde el cual habla el otro.

Así la hermenéutica rebasa la condición puramente técnica de traducción o desciframiento mecánico y se convierte *en un problema teórico, epistémico y ético, de la comprensión del sentido*. Esto implica que la hermenéutica no puede reducirse a una pura metodología, aunque pueda disponer de criterios metódicos que provienen de la técnica interpretativa

(Gadamer, 2007).

Las preocupaciones de la filosofía moderna, y particularmente sus antítesis (los románticos) aportaron algo sustantivo a la cuestión hermenéutica: toda interpretación se inscribe en el tiempo. Debemos a Friedrich Schleiermacher este re-pensar la hermenéutica de forma radical: un esfuerzo de transitar del campo cerrado de la teología (en la que se hallaba confinada hasta el siglo XVIII), primero al terreno de la estética (una hermenéutica del arte) y después al campo completo de toda experiencia significativa de la acción humana. Schleiermacher muestra que el carácter témpico de toda interpretación no sólo implica que es equívoco procurar comprender al margen de la situación histórica en la que el proyecto de lectura de la obra se produce; sino en una dirección más definitoria, que el sentido mismo es siempre témpico: no hay obra, no hay significación, no hay decir que se pueda suponer por encima o subyacente al tiempo (Vattimo, 1986). Ni siquiera las obras consideradas *clásicas*, podrán pensarse en una condición atemporal. Nada habla a todos los tiempos, y nada proviene de todos los tiempos. Schleiermacher descubría así, una constancia fundamental para el conocimiento moderno (en historia, en sociología, en antropología): todo sentido (como todo conocimiento) está *situado*. Esta clarificación no sólo actuó de cara al conocimiento del pasado, también lo hizo hacia el porvenir. Después del episodio neo-hermenéutico que comienza a mediados del siglo XIX con Schleiermacher y se proyecta hasta comienzos del siglo XX en la obra de Heidegger, las preguntas por el sentido del texto se reorganizaron casi exclusivamente en las recientes conquistas de la lingüística y la semiótica, y en ellas lo que dominó no fue el pensamiento histórico, sino justo su abstracción. El estructuralismo explica la significación en un campo de correlaciones abstractas a las que caracteriza como sistemas. El sistema es justo la trama de tensiones y relaciones de oposición entre los elementos lingüísticos. Incluso esos valores lingüísticos no son preexistentes ni subsistentes al sistema, se fundan en las relaciones (Saussure, 2008). Las relaciones constituyen el origen de los valores lingüísticos o semióticos del sistema. Es posible configurar una trama como esta, justo porque en ella el ingrediente del devenir en el tiempo es eliminado, tal como resulta en la obra de Saussure. Cuando el paradigma estructuralista entra en crisis a fines de los sesenta en el siglo XX, resultado de su imposibilidad de dar cuenta de las transformaciones en el tiempo y de su torpeza para explicar las condiciones de la significación no en los sistemas abstractos, sino en los

usos y experiencias concretas y cotidianas de la interacción social humana, el sentido de la interpretación *témpica* de Schleiermacher parece adquirir nueva potencia. Nos hallamos en el contexto de confluencia y diálogo entre la pragmática (de origen lingüístico y filosófico) y la hermenéutica.

Schleiermacher clarificó entonces que *la significación es tiempo*. Con ello el enigma de la interpretación adquiere fondo histórico: toda comprensión es una tentativa en el tiempo por comprender una significación, una textualidad, producida también, irreductiblemente en el tiempo.

Este es el sentido en que Gadamer piensa la hermenéutica como un diálogo entre pasado y presente. No porque toda interpretación sea de textos arcaicos, sino porque toda palabra en cuanto es pronunciada se comienza a decantar en un trayecto *témpico* del cual sólo se recupera a través de una interpretación que será siempre un esfuerzo de dar cuenta de su horizonte de producción, como de su comprensibilidad para el presente. Ante esta condición *témpica* de toda interpretación se derrumban los supuestos objetivistas de reconstrucción del sentido, y se resquebraja el principio de la verdad positiva. *La comprensión es siempre interpretativa*, es decir, emerge de un tiempo que da su tésitura y su sentido. Pero tampoco es una rendición a la mera subjetividad, a la validación de la interpretación como ejercicio veleidoso de superposición de sentidos en un texto. La acción interpretativa se halla tensada por dos condiciones irreductibles: la comprensión es colectiva, se funda en un mundo de sentido desde el cual abreva el intérprete; y su acción es una búsqueda del sentido del texto, del oriente del diálogo que la escritura, la palabra, siempre abren. Así Gadamer contribuye a establecer el estatuto hermenéutico: la pertenencia de la comprensión al tiempo conjura cualquier adhesión de sus formas de conocimiento al positivismo ilustrado; pero el carácter comunitario o colectivo de la pertenencia al tiempo, constituye el antídoto ante el subjetivismo psicologista o fenoménico (Gadamer, 1995). Visto de otra manera, el pensamiento hermenéutico, podríamos decir, es una filosofía de la relación del lenguaje y la experiencia. Esa experiencia se encuentra organizada y significada por el lenguaje; pero a su vez, el lenguaje se encuentra vivificado en las relaciones humanas, en la conversación humana que hace posible el retorno de la experiencia al lenguaje (Grondin, 2008).

LA CONDICIÓN HERMENÉUTICA DE LA PRODUCCIÓN

SIMBÓLICA

Desde el giro lingüístico desplegado a comienzos del siglo XX el conocimiento social y humanístico adquirió progresiva conciencia de la transversalidad de lo simbólico en la experiencia y la estructuración de la vida humana. Incluso de la irreductible tensión interior de un conocimiento simbólico que procura explicar lo simbólico. Como señalaba Wittgenstein: con el lenguaje procuramos entender el lenguaje (Wittgenstein, 2012). Pero lo simbólico no es algo dado, sino que resulta producido[1] en múltiples niveles, dinámicas y lenguajes de forma incesante en ese mundo social que al crear lo simbólico resulta auto-creado. La *autopoiesis* social es crucialmente simbólica: lenguajes y sistemas sýgnicos de valores constituyen la infraestructura en la que se erige toda trama social (el circuito de solidaridades simbólicas define el campo de lo colectivo), pero de dicha infraestructura no proviene más que la acción creadora de la propia sociedad. No parece ser otra la cuestión que así ha resultado elaborada en tan diversos horizontes: desde Lotman hasta Castoriadis (incluso hasta Varela). Así la noción de producción simbólica adquiere una complejidad que rebasa la reminiscencia puramente económica o industrial. Esta conexión de lo simbólico con la *poiesis* tiene la virtud de abrir un campo de innumerables registros, de orden estético, sociológico, histórico, psíquico, antropológico (Berger & Luckman, 2005; Bourdieu, 1990; Foucault, 2005). La producción de lo simbólico en sus diversas esferas abarca registros en un amplio arco que va desde la experiencia íntima y subjetiva hasta la colectividad macro-social e histórica. La creación simbólica constituye para el conocimiento social y humanístico un desafío de clarificación, de desciframiento y comprensión, que puede alcanzar una sensible sutileza y densidad. Justo esta multiplicidad de abordajes interdisciplinarios de lo simbólico revelan diversas rutas de interpretación y dilucidación, lo que además pone en juego sustantivas discusiones y reenvíos. Paul Ricoeur (1999 y 1995), por ejemplo, mostró que entre los sistemas de interpretación de la historia y la estética hay una serie de confluencias irreductibles: el estudio de la literatura debe mucho al estudio de la historia y el abordaje de la historia encara el problema del supuesto narrativo con que abordamos toda acción en el tiempo.

Pero quizás la cuestión más capital que se encara cuando suscitamos la relación entre *hermenéutica* y *producción simbólica* es la interrogación, y

en un fuerte sentido la constancia de que a toda *poiesis* subyace una *hermeneusis* y que toda *hermeneusis* exige una poética. Este es quizás el asunto en que la claridad aristotélica nos resulta otra vez pertinente. Pero de una nueva forma. No sólo como conciencia de que la interpretación involucra una capacidad creativa, en el sentido de la *hermeneusis* y su *poiesis* en Aristóteles, como fuerza de actualización; también a la constancia de que todo proceso creativo, toda producción emana de una interpretación irreductible. Ya sea en su sentido estético o en su sentido social, la creación nunca lo es en el sentido divino de producción de un valor, de una dinámica, de una lógica de generación, de una técnica *ex novo*, *ex-nihilo*. A toda producción subyace siempre un antecedente de lo ya producido, un tiempo previo en el que se prefigura el presente. No hay punto cero ni del simbolismo ni de la invención, no hay punto cero de la producción simbólica, porque justo lo simbólico es lo que se avala, se reenvía permanentemente a una reserva no presente que le da su sentido y sus vértigos. Lo simbólico es lo que no está plenamente ante la vista, lo que se retrotrae, lo que exige un desciframiento, justo el que pone en juego la *hermeneusis*. Quizás la gran conquista hermenéutica es lo que se ha conocido como el *círculo hermenéutico*, esa constatación de que no hay lectura del texto que emerja de la nada, la constancia de que toda lectura implica un presupuesto. Al texto no llegamos vacíos, sin significación alguna como pretenderían los sueños del positivismo lógico o empírico. Heidegger-Gadamer mostraron que leer significa partir de un sentido que no está en el texto y que hace incluso posible que el texto se allegue al interés del intérprete (Heidegger, 2012). Porque hay un presupuesto en mí, me oriento al texto, accedo al texto y resulta posible el encuentro. Un proyecto previo (interés, anticipación, prejuicio) tensa o guía la lectura. Así la interpretación es una confluencia entre anticipación de sentido y sentido del texto. Pero el sentido del texto sólo emerge en la vivificación que el sentido anticipado hace posible. De esa fusión nace un nuevo sentido, que ya no es ni la anticipación del intérprete, ni la inaccesible significación supuesta del texto. Es un sentido nuevo que fungirá como sentido de partida para una nueva vuelta hermenéutica, la que se da cuando el intérprete avanza en el texto y vuelve así a redefinir su punto de partida. Pero la producción simbólica reporta igualmente una condición codependiente. Todo texto se produce a partir de otros textos, no sólo en el sentido semiótico de su incontenible inter-textualidad; también porque la producción simbólica juega como una anticipación de lo que vendrá. Se

produce sentido de cara a una escucha anticipada. Todo decir supone una escucha, al igual que la escucha supone un decir. El contenido y la verdad de la escucha está en el decir; y el decir a su vez, se define por la escucha que le dará sentido. La producción simbólica es antecedida por la lectura que su productor hace del mundo al que se orienta. No importa que en su proyecto no aparezca una situación concreta, un campo específico, una coyuntura que guíe su decir (aunque siempre la hay); incluso cuando la racionalidad productiva de lo simbólico suponga un habla a la totalidad histórica, un habla esencialista que supone tal su relevancia que su contraparte sería la intemporalidad, justo esa expectativa de lo universal o de lo eterno, es el parámetro interpretativo que reticula y define su decir. En tres sentidos podemos reconocer esta arquitectura, esta retícula de la interpretación sobre la creación simbólica: a) semiótica y estéticamente a través de la estructura de anticipación textual o del lector implícito, como presupuesto del lugar estructural de quien leerá en la acción productiva del texto (Eco, 1993; Iser, 1987; Jauss, 1986); b) sociológicamente, porque en todo discurso es posible advertir las marcas y estrategias de la consideración del campo de sujetos y fuerzas ante las cuales se erige la enunciación. No sólo hay aparato formal de enunciación (en el sentido de Benveniste), sino también una suerte de aparato formal de la percatación o del enunciatario, sin el cual el enunciado es políticamente incomprensible; y c) en su sentido hermenéutico y ético: porque la producción simbólica siempre es un habla que se dirige al otro. En otros términos, en lo que digo está siempre la constancia de un *otro*. Pero además de estos sentidos, en la producción simbólica hay una *hermeneusis* constitutiva, porque la producción simbólica es también acción simbólica. En otros términos: la acción es inherente a la producción simbólica, cuando menos en el elemental sentido de que la producción simbólica redefine a quien la produce. Pero el arco va más allá de la capacidad de redefinición autotélica, y se proyecta a una interlocución, a un campo de interacción en el que se dispone. Hablamos de la dimensión performativa de toda producción de sentido. La enunciación, como mostró Austin, no sólo porta un significado sino que tiene una fuerza performativa (Austin, 2016). La cuestión es que la fuerza siempre tiene una dirección: las fuerzas apuntan hacia algún lugar. En la propia teoría de la performatividad la orientación de dicha fuerza es lo que Austin llamó el acto perlocutivo: el resultado que la acción enunciativa espera conseguir. La performatividad no sólo es la acción que la enunciación simbólica realiza, es también el movimiento de relaciones

de fuerza y sentido que espera producir en el campo al que se dirige. La cuestión que aquí hemos de constatar es que no es posible ilocución ni perlocución alguna (y sus correspondientes estados en un campo no lingüístico sino semiótico) sin una *hermeneusis* que ofrece una visión del horizonte en el que se ejerce dicha acción, o de la acción que espera producir en dicho horizonte. Sea bajo la forma de una intuición general o de un análisis estratégico, en las entrañas de la ilocución o de su perlocución hay siempre un fondo de interpretaciones que las definen.

El libro que aquí presentamos, y que hemos denominado *Hermenéutica de la producción simbólica: Reflexiones y ejercicios*, representa una muestra de los productos académicos creados, en formato multimedia, dentro del Área de Investigación: *Educación y Comunicación Alternativas* [2] a partir de la reflexión en torno a la tradición hermenéutica y al ejercicio de las artes interpretativas aplicadas a diversas formas o producciones simbólicas, tanto visuales, orales, sonoras y audiovisuales; revisadas en los ocho capítulos que componen esta obra.

De esta forma, el texto se estructura en principio, en ocho capítulos, pero si se toma como criterio a las producciones simbólicas que se analizan e interpretan en los distintos capítulos del libro, éste se podría dividir en tres partes:

Una primera parte está integrada por los tres primeros capítulos, en los se reflexiona sobre las prácticas simbólicas, en particular las prácticas artísticas, la tradición hermenéutica, la interpretación como creación y como forma de aproximación al conocimiento, todo esto articulado en torno a la idea del poder simbólico, al mismo tiempo, se realizan lecturas y ejercicios de interpretación sobre producciones simbólicas visuales en los campos de la fotografía artística y el fotoperiodismo.

El primer capítulo titulado *Poder simbólico: La práctica simbólica, interpretación y hermenéutica* es un ensayo teórico escrito por Eduardo Andión Gamboa, en el que se analiza y discute, desde un perspectiva crítica, una serie de categorías fundamentales para la reflexión sobre el tema de la hermenéutica de la producción cultural, tales como: las prácticas simbólicas, las prácticas artísticas, la hermenéutica, el poder simbólico, la interpretación como creación y como forma de aproximación al conocimiento estético.

En relación a las prácticas artísticas el autor apunta:

[Las prácticas simbólicas artísticas buscan extender o explorar esos](#)

espacios de posibilidades. De cara a la forma simbólica artística que las vanguardias experimentan en los límites de lenguaje y del significado, apareció, simultáneamente, una crítica al lenguaje en sus modalidades cotidianas, en su forma de interacción ordinaria.

En relación al tema de la interpretación como una forma de creación estética, el autor pregunta y se contesta:

Vamos entonces a pasar al ámbito polarizado entre las acciones de crear e interpretar ¿Cuál es la relación del acto de interpretar con el de la *práctica simbólica*? En la *práctica simbólica* se está frente a una proposición activa en la producción de significación, mientras que la *interpretación* es considerada como pasiva o al menos a *posteriori* del hecho de significación. Existe otra acepción de interpretar, que es la de un ejecutante que realiza la actualización de una partitura o un drama teatral y lo interpreta, esa interpretación es una actividad expresiva pero dependiente de una partitura, de un guión. Con ello se establece la idea de que la interpretación logrará ser también una creación, pero como una lectura creativa, sin embargo para alguna crítica, ya no se trata de interpretación, sino de uso del texto, de una sobre interpretación y al extremo, de un abuso.

Y respecto a la interpretación como forma de aproximación al conocimiento, el profesor Eduardo Andi6n explica:

La investigación acerca de las prácticas simbólicas puede ser acompañada por técnica de interpretación hermenéutica y desciframiento de la objetivación social. Aunque parece que la *interpretación* necesita no sólo comprender, sino proseguir hasta alcanzar explicar, lo que significa para nosotros hallar el dispositivo por el cual ocurre el objeto de nuestra indagación. El acto interpretativo, favorecido por la hermenéutica implica a la *comprensión*, pero todavía requiere de salirse de límites de las significaciones, de lo ya sabido y dado por descontado, salir de lo obvio y de lo literal, y sobretodo no dar por supuesta la posición desde la que se objetiva esa relación con la tradición a la que apela. El riesgo de la sobreinterpretación, siempre presente, si no se controlan las condiciones de ese lugar desde el que se interpreta, desde el que se puede ejercer una deslegitimación o en cambio una consagración.

Esta parte del libro continúa con el segundo capítulo realizado por Diego Lizarazo Arias, denominado *Señales de una epistemología de la luz*. El trabajo es un ensayo filosófico sobre la fotografía como práctica simbólica

en el campo de las artes visuales, así como forma de conocimiento estético. El texto integra un ejercicio hermenéutico sobre una serie de fotografías de tres artistas jóvenes: Karina Juárez y Yael Martínez, fotógrafos mexicanos; y Musuk Nolte, fotógrafo peruano nacido en México.

Respecto de la obra de estos tres creadores visuales como una forma de creación poética el autor concluye:

La poética transversal que me permite vincular sus obras es justamente su epistemología de la luz. No se trata de proyectos heurísticos regresivos, referidos sólo a sí mismos. En ellos hay una sensibilidad de la comprensión y una necesidad de conocimiento. Esa cualidad de su trabajo fotográfico constituye una apertura ética significativa: un hilo de Ariadna sobre nuestra condición existencial e histórica.

En cierta forma, el ensayo de Lizarazo Arias, dialoga con el capítulo anterior, demostrando con la interpretación que se hace de las fotografías presentadas en texto y el lenguaje que utiliza para construir la significación se puede crear una obra poética, por ello la interpretación al igual que la fotografía es una forma creación estética. En relación a la fotografía como creación estética el autor apunta:

La creación fotográfica es simultáneamente una forma de clarificación del mundo fotografiado y de invención de sus posibilidades de tiempo... Las dos dimensiones que he aludido podrían entonces calificarse de epistemología de la luz y heurística del tiempo.

La primera parte del libro cierra con un tercer capítulo titulado *Fotoperiodismo, hermenéutica y poder: El caso de la obra de Christa Cowrie*, escrito por Elsie Mc Phail Fanger. El texto es un ensayo integrado por una serie de marcos de referencia sobre la relación entre los campos de la fotografía y el fotoperiodismo como campo de la producción simbólica, la historia del fotoperiodismo en México, la práctica del fotoperiodismo mexicano y el poder político, todo ello descrito a través de ejemplos de las publicaciones periódicas más emblemáticas, durante las últimas tres décadas del siglo pasado (Vg. *unomasuno*, *La Jornada*, *Proceso*).

A partir de estos marcos contextuales se hace análisis, con una metodología específica para realizar una serie de ejercicios de interpretación en torno a obra de la fotoperiodista alemana Christa Cowrie radicada en México desde la década de los sesenta, en particular de una muestra de fotografías de una colección denominada *iconología del poder*

sobre el presidente de México José López Portillo.

Al final del capítulo, después de realizados estos ejercicios interpretativos la autora concluye:

Una vez analizadas las imágenes que conforman la muestra de lo que llamé la iconología del poder de Christa Cowrie, a fin de detectar su punto de vista, es necesario reiterar su dominio del oficio, su capacidad para lograr el *punctum*, aquello que punza a los espectadores y llama su atención; sus composiciones estéticas que logran captar y congelar el movimiento en un instante decisivo, así como el manejo de luces y sombras para poner el acento en lo que ella considera el centro dramático de la imagen.

La segunda parte del libro se compone un solo artículo sobre las formas lingüísticas como prácticas simbólicas epistemológicas. Éste fue elaborado por Antonio Paoli Bolio y denominado *Pensar el saber desde la lengua y la cultura tzeltal*. El texto es un ensayo teórico situado en la frontera de los campos la filosofía del lenguaje, la antropología y la sociolingüística, en el que se reflexiona sobre la hermenéutica de la cultura y se teoriza sobre la relación que existe entre el pensamiento, la construcción del conocimiento y el uso oral de lengua tzeltal. Al final se hace un ejercicio sobre cinco formas simbólicas lingüísticas en esta lengua para demostrar la tesis central del ensayo.

El término *episteme* (ἐπιστήμη), referido al inicio de esta presentación, proveniente del griego y refiere a conocimiento. Tradicionalmente se ha distinguido entre conocimiento fundamentado o científico y opinión asociada al sentido común. En dicho artículo se hace a un lado esta distinción para hablar de estructuras base del pensamiento, puntos de partida para describir el saber al interior de esta etnia (*tzeltal*). Son ordenamientos conceptuales, guías para describir los saberes mediante fórmulas compartidas por una comunidad lingüística.

La tercera parte del libro se integra por los cuatro últimos capítulos en los cuales se reflexiona y se realizan ejercicios interpretativos sobre producciones simbólicas de carácter sonoro o audiovisuales como son la música, el video y el arte multimedia; así como sus plataformas mediáticas como es la radio en línea y una ecología de medios digitales, lo que deriva en el desarrollo de un modelo para la inclusión social a través del uso de estrategias *transmedia*.

Esta última parte de libro comienza con un capítulo llamado *Musicar*:

resignificación de la creación, difusión y consumo de la música en la sociedad de las redes, elaborado por Carlos Gómez Castro. El texto es un ensayo teórico ubicado en los linderos de la filosofía y sociología de la música, en trabajo se introduce el término *musicar* de Christopher Small para referirse a las prácticas simbólicas integradas al campo social de la música.

Para Christopher Small el significado incluye prestarle atención de cualquier manera a una actuación musical, incluido una actuación grabada, incluso las melodías en un ascensor. El verbo *musicar*, en otras palabras, no trata de valoración. Es descriptivo, no preceptivo. Trata de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática. El término será útil, a condición de que desactivemos nuestros juicios de valor.

Partiendo de esta base teórica el ensayo reflexiona sobre los cambios en la industria musical y la cultura digital en el contexto de la sociedad red, como denomina Manuel Castells a la sociedad globalizada a través de las redes cibernéticas.

El capítulo seis del libro presenta un trabajo de Marco A. Porrás Rodríguez, titulado *Micropolíticas del deseo en el rock*. El texto es un ensayo teórico en el que se hace una lectura sobre la industria de la música y el campo del rock de una perspectiva teórica construida en las bases de autores como Giles Deleuze, Félix Guattari y Gerald Rauning. Al final, realiza un ejercicio interpretativo a partir del cual se hace una crítica de algunas de las formas culturales y prácticas simbólicas dentro de la escena del rock, por su vaciamiento de sentido, fundado según el autor, en el deseo por el poder simbólico.

Las obras musicales suponen un delirar sobre el mundo; si el estrato irreductible del rock es un espectáculo, su historia es también un proceso de *desterritorialización* que abreva de los imaginarios de la época para instaurar líneas de fuga sonoras, visuales y letrísticas que horaden los códigos sociales del aparato de Estado. Una micropolítica del deseo que construya flujos estéticos y políticos para devenir la vida misma cuando se experimenta.

El tercer artículo de esta tercera parte del libro es un trabajo de profesor Mauricio Andián Gamboa, titulado *La música popular mexicana a través de sus creadores: ejercicio hermenéutico*. El texto es, en primera instancia,

un reporte de un proyecto investigación para la producción de contenidos *educativos* sobre la música mexicana.

El capítulo se estructura en cuatro segmentos: *contexto*, *pretexto*, *texto* e *interpretación del texto*, articulados en torno a la idea básica de realizar un ejercicio hermenéutico usando como *pretexto* el proyecto de investigación y la producción de serie cinco videos, en este caso sobre la música popular durante el periodo de gestación y expansión de los medios masivos de comunicación tradicionales (prensa, cine, radio y TV) en México; y como texto audiovisual se presenta uno de estos cortos documentales multimedia (CDM), sobre *Bésame Mucho*, la canción compuesta por Consuelito Velázquez.

El resultado de la realización de este proyecto fue la producción de una serie de CDM sobre cinco canciones emblemáticas de la música popular mexicana, partiendo de un momento en la vida de sus autores y compositores. En cada uno de los cortos documentales se narran las historias de vida de las canciones en cuatro fases: gestación, inserción los medios de comunicación, recepción del público e integración al imaginario social de la cultura mexicana.

El capítulo cierra con la realización de una lectura estructural-semiótica del video presentado, concluyendo con la realización de un ejercicio hermenéutico sobre esta producción simbólica multimedia, todo esto con la intención última de que el CDM sobre la historia de vida de la canción *Bésame Mucho* aproxime a comprender el significado profundo de su interpretación.

El libro concluye con un trabajo de Sara E. Makowski Muchnik denominado *Comunicación y diferencia: la apuesta transmedia de Radio Abierta*, el cual es el reporte de una línea de investigación sobre la inclusión social a través de un uso creativo los medios de comunicación, que deriva en un proyecto comunicativo de radio que evolucionó y se diversificó en diferentes proyectos que convergieron en un modelo para la inclusión a través de una estrategia *transmedia*. En torno a la intención y perspectiva del proyecto *Radio Abierta*, la autora señala:

Con la finalidad de restituir el derecho a la libre expresión y a la comunicación, y de generar desestigmatización de la locura y de quienes la padecen, *Radio Abierta* apuesta por la inclusión social a través del uso de la comunicación y las nuevas tecnologías [...] Muy lejos de los muros del encierro hospitalario y de los algoritmos farmacológicos que silencian las voces de la locura, *Radio Abierta* es una alternativa

comunitaria única en el campo de la salud mental y de la comunicación en México[...] Frente al predominio de un sistema de atención centrado en la razón psiquiátrica, biologista, anacrónico y estigmatizante, *Radio Abierta* es un espacio en el que las personas con sufrimiento mental recobran, a través de la palabra, la condición humana, el derecho a la comunicación y a la libre expresión.

Finalmente, respecto al proceso que condujo al proyecto *Radio Abierta* a utilizar una estrategia *transmedia*, la profesora Makowski reflexiona:

El entorno transmedia ha vuelto a la radio más intertextual e interactiva y la ha obligado a dejar atrás el modelo comunicativo unidireccional para aventurarse hacia otros estados de experimentación radiofónica como la radio multiplataforma, la webradio, la radio interactiva o la radio transmedia.

Después de este trayecto reflexivo sobre tradición la hermenéutica y su decantamiento en diversos ejercicios interpretativos sobre distintas formas simbólicas en los campos de las artes visuales, sonoras, audiovisuales y multimedia, podemos concluir este preámbulo diciendo que este libro constituye en sí mismo una producción simbólica, que espera ser leída e interpretada por una audiencia interesada en la visión y perspectiva de este cuerpo académico de profesores e investigadores del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

REFERENCIAS

- Aristóteles (2014) *Ética a Nicómaco*. España: Alianza Editorial.
- Austin, J. L. (2016) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Paidós: España.
- Berger, P. L & Luckman, T. (2005) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Eco, U. (1993a) *Lector in fabula*. España: Lumen.
- _____, (1993b) *Opera aperta*. Milán: Bompiani.
- Foucault, M. (2005) *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H. G. (1995) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- _____, (2007) *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.

- Grondin, J. (2008) *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- _____, (2009) *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2000) El origen de la obra de arte, en Heidegger, M., *Arte y poesía*. México: FCE.
- _____, (2012) *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Iser, W. (1987) *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. & Shaw, M. (1982) Poiesis en *Critical Inquiry* 8, núm. 3 (primavera), pp. 591-608. Chicago: The University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración*. México: siglo XXI.
- _____, (1999) *Historia y narratividad*. España: Paidós.
- _____, (2003) Existencia y hermenéutica, en *El conflicto de las interpretaciones*. Argentina: FCE.
- Saussure, F. (2008) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Trías, E. (2006) *La edad del espíritu*. Barcelona: De Bolsillo.
- Vattimo, G. (1986) *Schleiermacher: filosofo dell'interpretazione*. Milán: Mursia.
- Wittgenstein, L. (2012) *Tractatus logico philosophicus*. España: Alianza Editorial.

[1] Incluso el innatismo de Chomsky o de Lévi-Strauss reconoce que no hay lenguaje o cultura puramente inconciente, sino que las estructuras profundas solo disponen un terreno en el que la vida social puede entenderse como una indetenible dinámica de producción de significaciones.

[2] Educoma es un área de investigación del Departamento de Educación y Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X).

Poder simbólico: La práctica simbólica, interpretación y hermenéutica

Eduardo Andi3n Gamboa

Profesor e investigador del Departamento de Educaci3n y Comunicaci3n de la Divisi3n de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Aut3noma Metropolitana-Xochimilco



[REGRESAR]

INTRODUCCI3N

Comenzamos trazando las dimensiones de lo simb3lico, en su relaci3n hacia los rasgos propios de las pr3cticas simb3licas en general y en las pr3cticas comunicativas y artísticas. En los estudios comunicativos, aparece el tema de s3mbolo como un t3rmino relevante y la noci3n de *producci3n simb3lica* o de *significados*. Sin embargo, en la literatura inicial acerca de la comunicaci3n social, la pr3ctica significante fue una inc3gnita.

Comprendimos ese enigma a partir de la lectura de *Antropología filosófica* de Ernst Cassirer (1944) y otro libro suyo llamado *Las ciencias de la cultura* (1951). Esos textos constituyeron mi ingreso en lo que podríamos llamar el universo de lo simbólico como un serio objeto de reflexión. Ciertamente es que era un libro escrito en 1944, pero mi curiosidad se había despertado por algunas referencias a su gran obra llamada *Filosofía de la formas simbólicas* (1971), cuyo primer tomo se enfocaba sobre el lenguaje que mediaba entre el mundo y el hombre. Lo que desde un punto de vista del arte era lo que más me importaba en aquel entonces.

En cierta medida creo que se trataba de escapar al estructural funcionalismo procesual de David K. Berlo, quien fue un discípulo de Wilbur Schramm, cuyo esquema ampliado en su libro de 1960, servía para llamar teoría de la comunicación a simplificaciones del complejo de dialogicidad humana. Códigos, mensajes, canales entre emisores y receptores eran nociones clave que daban por sentada la cuestión del significado en cuanto mero contenido en el mensaje. Existieron otras líneas tal como la del positivismo radical y la del conductismo que veían en la significación un resultado del aprendizaje de reflejos condicionados de señales, en un orden primario de socialidad, evitando las riquezas de los matices en el uso de las metáforas y su fuerza convocatoria e imaginativa. De tal manera que uno de los temas que más inquietaban durante la formación como comunicólogo fue la cuestión del significado y del papel de lo simbólico en los procesos de comunicación social, pero sobre todo la artística y su poder de movilización a partir de la innovación.

Además de los textos referidos de Cassirer, una incipiente ubicación entre las artes plásticas y la publicidad me sensibilizaban hacia esa problemática: desde ahí surgía otra interrogación, la que se da entre el sentido de los lugares comunes y de los estereotipos sociales frente a la invención de significaciones inéditas en las propuestas de las artes. De ahí que la acción de comunicar y la producción de nuevos significados configuró un núcleo problemático que ha seguido atrayéndome. El espectro que rondaba incesantemente residía en el poder de los lugares comunes, la fuerza de lo que ya se sabía de antemano, por lo tanto me preguntaba si había algún problema en *comunicar* lo incomunicado, entender el poder de comunicar lo que aún no tenía forma comunicable.

Eso planteaba la aproximación al problema que significa acercarse a las obras de arte desde la comunicación. Una actividad como la artística, sólo era una especie de ruido o de ruptura del código de transmisión. Se

consideraba por lo tanto que el arte era un extremo de la acción de la comunicación. En la vertiente vanguardista experimental, el acto artístico desafiaba precisamente el sentido común que se daba por descontado en los simples modelos de la comunicación que se nos enseñaba. Casi lo contrario de las enseñanzas de la publicidad y la mercadotecnia, que requerían una retórica de los tópicos comunes y una estrategia de sencilla poesía en eslóganes y estribillos que apelaban al discurso social estereotipado y pleno de clichés para lograr la eficacia en la comunicación comercial. Una producción simbólica principalmente conservadora y en último término reproductora. [1]

Se encontraban también acercamientos a esa problemática en otras dos vertientes, con raíces heterogéneas. Por un lado la de los neokantianos epistemólogos como Cohen, Cassirer, y, por otro, la de los historicistas hermeneutas como Wilhelm Dilthey, Hans Rickert y Martin Heidegger. Esta línea de hermenéutica se prosiguió hasta los trabajos de corte ontológico de Hans George Gadamer y, fenomenológicos, de Paul Ricoeur. La pregunta por el sentido en los estudios de la comunicación social, ya no era sólo por el significado del mensaje y la intención del emisor, sino se ampliaba a la comprensión y legibilidad que el receptor puede atribuirle. En su dilatación se va a incluir una extensión a la totalidad de la dimensión cultural de una sociedad como una memoria que es concebida como tradición e interpretable como si fuera texto. La cultura tiene su manifestación fluyente en su continua transmisión y comunicación. La esfera de la producción y reproducción simbólica incluirá las funciones de creación, circulación y recepción de las significaciones.

ANTECEDENTES

Vamos a acercarnos a un dilema entre lo que se conforma en los enunciados que son informativos en la comunicación y aquellos que se extralimitan en los linderos de discurso social común. Las prácticas simbólicas artísticas buscan extender o explorar esos espacios de posibilidades. De cara a la forma simbólica artística que las vanguardias experimentan en los límites de lenguaje y del significado, apareció simultáneamente, una crítica al lenguaje en sus modalidades cotidianas, en su forma de interacción ordinaria. La filosofía del lenguaje, tanto la analítica como la del *lenguaje ordinario* (Ludwig Wittgenstein, Gilbert Ryle, John Austin), conformaron en el espacio anglosajón, una asunción de

la intervención de lo simbólico en los problemas epistemológicos del conocimiento. El mundo no se conoce sólo a partir de datos elementales de la percepción, sino que algunos de los atolladeros y dilemas de la cuestión filosófica se debían a un desaliño en las palabras y descuido en el significado de sus enunciados. El esfuerzo por enfrentar la *patología de la metafísica* pasaría por una necesaria depuración del lenguaje filosófico, un análisis lógico de su semántica.

El positivismo lógico, así como el neokantismo epistemológico, buscaron hacerse cargo de esa tarea. Una operación de profilaxis mental y evitar con ello las metáforas y los enigmas a que llevaban los vértigos de palabras. De tal manera que tanto la poesía como el lenguaje vulgar se hicieron antagonistas de ese esfuerzo depurador.

Luego de la Primera Guerra Mundial, el irracionalismo y el vitalismo recuperaron una fuerza que habían perdido desde el auge del espiritualismo bergsoniano en su lucha contra el positivismo científico. Oswald Spengler, Martín Heidegger y algunos neo-nietzscheanos inflamaron las trincheras de los anticientíficos y apelaron a los arcanos telúricos y de lenguajes originarios del pueblo para encontrar las certezas extraviadas en la masacre de la Gran Guerra. Se trataba del surgimiento de una economía política del lenguaje y de un giro político en el uso de los nuevos medios: la radio y el cine y las revistas fotográficas; que ameritaba una perspectiva nueva con el medio del lenguaje como herramienta de comunicación y persuasión de las masas.

Por el lado de la filosofía anglosajona del lenguaje ordinario y la analítica también se engendró una tendencia denominada después, el *giro lingüístico* (linguistic turn), en cierta manera buscando depurar al lenguaje de sus efectos metafísicos a través de un análisis lógico de las maneras de hablar cotidianas, ordinarias.

La idea habitual de la comunicación se apoyaba en una *filosofía del mensaje*, que prescribía reglas y signos comunes, más como un estudio sobre la transmisión de mensaje, y estudiado particularmente por la semiología como conjuntos de signos circulando en la vida social. Así que se trataba más sobre códigos convencionales, que un acercamiento a la producción artística y que por tanto no rompieran normas como en el arte moderno y experimental del siglo XX. Es decir, ¿cómo aproximarse a la práctica simbólica extrema y la conformación de un objeto semiótico alejado del sentido común? Umberto Eco lo intentará tanto en su *Obra Abierta* (1965), como finalmente en *Kant y el ornitorrinco*:

La nueva disciplina [la semiótica] no estaba interesada tanto en la buena forma del enunciado (estudio que delegaba a la lingüística) o en la relación entre enunciado y hecho (que desgraciadamente se dejaba en la sombra), como en las estrategias enunciativas en cuanto modos de ‘hacer que resultara verdadero’ algo. Por lo cual, no interesaba tanto qué sucede cuando alguien dice *hoy llueve* y llueve de verdad (o no), sino de qué forma, al hablar, se induce a alguien a que crea que hoy llueve, así como interesaba el impacto social y cultural de esa disposición a creer (1999: 398).

Es decir, que se esbozaba el ámbito específico donde el receptor concluía y realizaba un significado aún flotando en el entorno cultural.

En la teoría matemática de la información, de la que también abrevábamos, se enfatizaba la eficacia y eficiencia de la transmisión y apenas si se ocupaba por el significado, más bien lo hacía por la información y el estudio del medio en tanto canal, aporta la idea de ruido y la de redundancia. La diferencia entre información y significado se ubicaba entre la noción de señal y la de connotación. Ambas nociones se harán relevantes en la práctica vanguardista de la tendencia artística conceptual en su vertiente llamada lingüística.

En la versión materialista histórica se entendía a la práctica comunicativa como trabajo más bien ideológico, en la superestructura y subordinada a un tipo de comunicación propagandístico, persuasivo, por parte de la clase dominante. Y la versión althusseriana trataba de darle un lugar de más relevancia denominándola como práctica teórica y se le relacionaba con el trabajo intelectual que intervenía en la lucha de clases. Los ejemplos de los formalistas rusos y sus poetas y cineastas nos daban ese panorama de la producción simbólica; claro que, sin considerar sus exilios finales y ejecuciones por traición a la causa. En esta línea de pensamiento se desarrollará en dirección a las intuiciones gramscianas de hegemonía y luchas simbólicas en la cultura cotidiana, alcanzando a considerar las relaciones sociales con fundamentos en estrategias retóricas (Laclau, 2014).

Entonces, las formas simbólicas y su capacidad productiva tenían que ver por un lado con una teoría del conocimiento, acerca del modo en que el mundo adquiriría, o más bien le atribuíamos significado. Y por otro, nos llevaba a su carácter *poiético*, su potencia engendradora de sentido. El lenguaje como significado y el arte significador, además como soportes en materiales de diversos compuestos expresivos, eran condiciones suficientes para entender que a través de una forma sensible se alcanzaba una forma

inteligible. Lo obvio, como evidencia indiscutible, era la *doxa* (δόξα), lo patente indudable, lo que se considera en el mundo como dado por sentado. Es ese significado desconocido hasta para el propio agente, que comprende sin interpretar en sus relaciones cotidianas. Esa es la noción de práctica simbólica, del sentido útil. El universo de las distintas esferas de las formas simbólicas se abrían el paso a reflexiones más críticas, alejándose de una idea de comunicación plana y sin penetración subversiva.

Con una la teoría de comunicación todavía rústica y balbuceante, que implicaba entonces encodificar, decodificar, *interpretar* un mensaje se entendía como una mera traducción entre lo cifrado por un emisor y lo descifrado por un receptor, por medio de un código que ambos tenían (no se especificaba cómo lo compartían, se le suponía). Es decir, qué se decía y cómo se lo decía, dirigido para alguien específico, era una formulación que resurgía como una vuelta a la retórica clásica de Aristóteles, que se manifestaba en la comunicología, por vía de Harold Laswell y su máxima del periodismo: *Quién dice qué, a quién, con qué propósito y con qué efectos*. En su simplicidad era una máxima que estaba situada desde la intencionalidad autoral del emisor y hasta en relación a un auditorio o lector posible. Se acercaba a una cierta noción convencional de poesía o de creación artística que buscaba, en principio, comunicar y no sólo expresar un contenido diferente a lo esperado. El *qué* de la sentencia: aquello de lo que trata el mensaje, permanecía indeterminado, más que como una lectura posible a realizarse por algún receptor concreto, dependía de la intención del emisor y su forma de decirlo.

El contenido, su forma y su expresión estaban ya bien sobreentendidos por lo tanto implícitos, o bien indefinidos hasta la recepción y descodificación de alguna comunidad interpretativa. El contenido del mensaje no fue problema, sino hasta que se encontraba un interpretante que realizaba una lectura no pertinente, o bien se daba un malentendido o una respuesta de indiferencia. De manera tal que captar un mensaje y comprenderlo, en esta perspectiva conlleva un nivel mínimo de interpretación, por parte del receptor que ya se encuentra dentro del sentido común, previamente compartido e interiorizado. La comprensión, por tanto, ocurre en el ámbito del sentido de los mundos de vida, sin que sea necesaria una operación consciente, es lo evidente de la cultura incorporada.

LA PRÁCTICA SIMBÓLICA: INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN

Vamos entonces a pasar al ámbito polarizado entre las acciones de crear e interpretar. ¿Cuál es la relación del acto de interpretar con el de la *práctica simbólica*? En la *práctica simbólica* se está frente a una proposición activa en la producción de significación, mientras que la *interpretación* es considerada como pasiva o al menos a *posteriori* del hecho de significación. Existe otra acepción de interpretar, que es la de un ejecutante que realiza la actualización de una partitura o un drama teatral y lo interpreta, esa interpretación es una actividad expresiva pero dependiente de una partitura, de un guión. Con ello se establece la idea de que la interpretación logrará ser también una creación, pero como una lectura creativa, sin embargo para alguna crítica, ya no se trata de interpretación, sino de uso del texto, de una sobre interpretación y al extremo, de un abuso.

La *práctica simbólica* en comparación, no se caracteriza por ser una reacción frente a un decir. La práctica más bien alude a la acción de expresar y significar en general y por ello me parece que es un concepto que engloba a la interpretación. Distinguiendo, de este modo a la práctica simbólica creadora, o *poiética*, de la práctica simbólica interpretativa, o estética.

La interpretación a la que se refiere la hermenéutica, en cambio reconoce en lo que se ha dicho o expresado, que se requiere explicitar un significado implícito, ya sea un sentido recto, o uno indirecto, detrás de lo que se dice, que en ocasiones es más significativo. El programa de Wilhem Dilthey (2004) va a ampliar la noción a todo tipo de textualidad objetivada. Es ahí donde se pueden encontrar algunas vías de vinculación entre la hermenéutica como comprensión de las prácticas simbólicas como objetivación. La acción de significar, no produce, estrictamente hablando, un objeto material; sino más bien una operación de la simbolización y una mediación con relación a lo real que engendra expresiones fijas o estables.

La comprensión, afirma Dilthey, tiene grados diversos que dependerán del interés (...) pero la atención más sostenida no puede devenir un procedimiento regular que asegure un control de la objetividad, mas que cuando la manifestación vital se fija y que nos permite relacionarnos con ella. Llamaremos exégesis o interpretación al arte de comprender las manifestaciones vitales fijadas de manera durable. En este sentido es que existe una hermenéutica que tendrá por objeto esculturas o pinturas (Dilthey, en Russ, 2004: 539).

La condición de mediatez, derivada de la hermenéutica, como resucitadora de la tradición, misma a la que daría vida, releendo y comprendiendo lo dicho en su intencionalidad primera o auténtica. Dilthey ofrece una definición de lo que entiende por comprensión: “Llamamos comprensión al proceso por el cual conocemos algo psíquico con la ayuda de signos sensibles del que son su manifestación” (Dilthey, en Russ, 2004); Wolfgang Iser, sin embargo, propone terminante que: “La hermenéutica tiene que establecerse sobre el concepto de interpretación” (2005: 168).

No obstante, Hans-Georg Gadamer propone que no sea sólo un método de interpretar o de una lectura profunda, tampoco reaccionar solamente frente a lo ya dicho en búsqueda de lo verdadero del decir, sino pretende que la hermenéutica sea una ontología. Lo que significa que esta ambición de Gadamer es retomar el papel trascendente de lo bello y su condensación en la obra de arte. Podemos acercarnos para responder este proyecto de Gadamer, lo que nos advierte Deleuze en *Kant y el Tiempo*:

[...] a través de la noción de belleza que Kant operó, hizo un descubrimiento mayor. [...] Comprendió que la experiencia de lo bello es una apertura sobre la dimensión simbólica de la existencia. Ni ideal ni subjetivo, lo bello es un movimiento del pensar que nos abre las puertas del lenguaje (Deleuze, 2008: 81).

Kant lo dice de esta manera en su *Crítica del Juicio*:

En la pintura, en la escultura y en todas las artes figurativas, la arquitectura, la jardinería, en la medida en que sean bellas artes, lo esencial es el diseño, en la que la afirmación del gusto sea la que sea, no reposa sobre lo que deleita en la sensación, sino sobre que place simplemente por su forma. Los colores que prestan luz a sus rasgos, contribuyen al encanto de la obra; pueden desde luego avivar el objeto para que nos produzca una mayor impresión, pero no hacerlo digno de intuición o bello; al contrario, casi siempre están muy limitados por las exigencias de la forma bella, e incluso allí donde se le tolere el encanto sólo por la forma adquiere nobleza (1981: 14).

Dice Kant que las imágenes del arte y la poesía no nos exaltan por acrecentar nuestro conocimiento, sino por liberar una armonía en nuestro ser. Es decir, el placer estético no se sostiene solamente en la subjetividad, sino que permite alcanzar una dimensión suprasensible, la idealidad de lo universal que encontrará su exaltación natural en el sentimiento de lo sublime. Esta dimensión de la experiencia artística y el juicio estético junto

con el *sentido común* o *gemeinspruch*, serán los supuestos fundamentales que permitirán un canal entre la comunicación como lo dóxico e indiscutible y la posibilidad de una experiencia creadora que se ofrece a la sensibilidad para que trascienda su mera degustación, que vaya más allá de una comprensión no reflexiva del sentido tácito de la vida en común. La creación está sostenida por uno de los dos tipos de juicio reflexionante, el estético sensible y el teleológico.

Precisamente en sociedad nos movemos e interactuamos dentro de ese significado común, inmersos en el sentido tácito, tan palmario que sólo se le reconoce sin conocer. La propuesta de Bourdieu transitará por esa vertiente de lograr ver lo significativo de lo dado por descontado. La comprensión no interpretada sobre la que se erige la comunicación (reconocimiento), al mismo tiempo que la dominación simbólica (desconocimiento).

CIENCIAS HISTÓRICAS Y LA HERMENÉUTICA

Expusimos como Wilhem Dilthey buscaría darle fundamento a la forma en que se conocen las manifestaciones del espíritu, es decir, las prácticas y objetos simbólicos. Y va a diferenciarlas de las ciencias de la naturaleza. Si bien Kant le dio un cimiento a la razón que estudia a la naturaleza, Dilthey se propone a hacer esa crítica a la razón histórica, a la que identificará con la ciencias del espíritu. En la *Metafísica de las costumbres*(2002), Kant intentaría dar una entidad a las instituciones sociales como la moralidad en su tránsito de la moral, en su carácter popular a un estado de entendimiento filosófico. Al fin y al cabo Dilthey va a afirmar que la diferencia entre las ciencias estaría en la metodología, es decir, en el modo de búsqueda de dos tipos de certeza: la que se encuentra entre la explicación y la comprensión. La primera, es la que compete a la ciencia, en particular a las naturales y la segunda, la *verstehen* o comprensión, que es propia de las ciencias históricas o del espíritu. Esto es así porque tiene que ver con esa actividad del espíritu que genera los símbolos y la significación, actividad que sólo hacen los humanos y muy primariamente los animales. Pero es necesario que tenga una fijación, una objetivación consistente, para que se pueda trabajar sobre su materialidad, su ser perceptible.

La constatación que la experiencia científica requiere es sostenerse en su repetibilidad, pero no es operante en las ciencias históricas, y por derivación, en las culturales, debido a que no puede haber un proceso de

experimentación que suponga una experiencia que repita las condiciones del suceso. Se hace necesario otro camino para entender la singularidad del objeto cultural simbólico, su índole impide la generalización a la manera de las ciencias fácticas.

Por otro lado, cómo se va a relacionar este método de interpretar con la comprensión de lo cambiante que son los hechos históricos. Se entiende que la forma de conocer algo es la epistemología de ese dominio de conocimiento, que ese objeto condiciona la forma en que es posible conocerlo. Ese *algo* es el ente u objeto y su dimensión es ontológica, en el caso de los hechos temporales y su constante transformación dificultan su conocimiento. Si esto es así, se tiene que determinar qué clase de entidad es la sociedad humana en su historicidad y por tanto qué modo de conocer le es adecuado. Dicho de otro modo, qué tipo de realidad ontológica es lo social humano en su devenir. Por tanto sería una técnica de interpretación acorde a esa ontología que es distinta a la de la naturaleza, y en cuanto artificial, requiere de otro modo de conocer.^[2] Con la peculiaridad de que es un objeto creado por los agentes sociales, luego entonces, es más cognoscible que aquello creado por la naturaleza. Tomas Segovia lo expresa así:

Podemos decir, también muy simplificada, que la diferencia básica consiste en que las ciencias objetivas proceden de la no significación a la significación, mientras que en las interpretaciones, es decir, en lo que a veces se ha llamado ciencias humanas o ciencias históricas, [...] este tipo de significación precede, en principio por lo menos de la significación a la significación [...] En el discurso de las ciencias se parte de hechos que no tienen significación en sí mismos, su significación comienza cuando se le aplican las categorías del conocimiento (Segovia en Dorra, 1980: 115).

Un primer resultado al respecto consiste en que la hermenéutica se usa precisamente cuando la suposición es que el mundo social es evidente por sí mismo, para los oriundos de esa cultura. Sin embargo esa evidencia no tiene significado por interpretar y aún así es una percepción del sentido inmediata. Hay diferencia entre percibir e interpretar:

[...] en la diferencia entre percepción e interpretación, el hecho de que esto (lo que tengo frente a mí) esté aquí no es una interpretación; ésta puede intervenir en un segundo momento, para argumentar cómo bajo ciertos aspectos, esto no es así (o en última instancia, no es en absoluto

por ejemplo una alucinación (Ferraris, 2000: 95).

Esta distinción es muy relevante porque si la interpretación tuviera que intervenir siempre, se desembocaría en el más profundo escepticismo o de plano en la total identificación entre percepción e interpretación. El percibir objetos que son reconocibles sin requerir una interpretación, es no confundir la percepción de algo y la posibilidad de elaborar un discurso acerca de cualquier objeto y ello está en la base de los esquemas de reconocimiento, determinados por las condiciones de existencia. Se trata del concepto de un agente socializado, que no está en estado de interpretación constante y sin embargo percibe significativamente su entorno y sus relaciones cotidianas.

En la realidad social se añade la complicación de que la connotación (intencionalidad) de sus significados no es única, se apoya en otras anteriores, es decir, en la tradición y en la previa socialización en la cultura. De modo tal que abordar hermenéuticamente esa intencionalidad prístina requiere una reconstrucción conjetural tanto de la significación con la que se instala, como su circunstancia en el tiempo. Los *textos* de la sociedad requieren de un contexto, que nos permita una inteligibilidad de las condiciones de posibilidad de la intención significante. En cierto modo se trata de desplazarse al lugar o perspectiva del autor del texto o de la objetivación a conocer. En las ciencias de la sociedad se parte de que el autor de esos textos culturales no es un solo individuo, sino la colectividad o comunidad de sentido. Y, como hemos advertido, ese hecho cultural es singular, es irrepetible y por ello, único. La hermenéutica se propone establecer un criterio de validación que fundamente una comprensión objetiva de los hechos históricos que son singulares por definición. Es por ello que Dilthey sostenía que la hermenéutica, como acto interpretativo, resultaba en la comprensión y ofrecía el fundamento para un modelo de entendimiento de todos los fenómenos humanos. Si bien hay reiteraciones, patrones y regularidades, cada suceso o hecho social es único precisamente por ser temporal, por lo tanto su significado es histórico. Se amplió el concepto de interpretación, pero se genera la idea de que los hechos no son lo que parecen y requieren de un entendimiento, pero en la aproximación de la hermenéutica se propone una comprensión antes que una explicación.

Los hechos sociales, obvios y evidentes no necesitan de una explicación, sino más bien requieren esa empatía comprensiva que nos solicita la

mirada hermenéutica. Pero aún así, requerimos de un distanciamiento, ya que es difícil conocer objetivamente, por medio del mero sentido común. En una relación ordinaria en la vida cotidiana, donde comprender sin interpretar, donde actuar sin explicar es transparente al actor social, residiría lo que para Bourdieu es la fuerza de lo simbólico en la vida social. En este desconocimiento que sostiene al reconocimiento en el juego de dominación cómplice.

A las prácticas materiales consideradas como productoras de objetos, de artefactos, se les compara con las acciones significantes o simbólicas a las que se les ha estimado mayormente como reproductoras, pero no productoras de la realidad. Darles esa potencia engendradora se considera una desviación idealista o en un acto mágico donde las palabras hacen realidad material lo que nombran. ¿Dónde reside por lo tanto la fuerza de las palabras y de las formas simbólicas? Ya no en la intención del emisor, ni en las palabras mismas, ni tampoco es suficiente con referirlo únicamente al receptor. Actualmente con la atribución de performativas a las acciones simbólicas se les considera con una mayor fuerza agentiva, es decir, las palabras y los actos simbólicos pueden ser realizativos y no sólo constativos. Lo que en su momento Claude Lévi-Strauss designó como *eficacia simbólica*, en un artículo de 1958^[3] y en la tradición de la filosofía analítica se designaron como la *fuerza ilocutiva* por John Austin (1962).

Además de repasar la dimensión productiva y generadora de significaciones, desde la condición problemática del ejercicio de poder, la cuestión es preguntar a la perspectiva hermenéutica sobre las prácticas culturales y simbólicas que ejercen dominio. Es en este ámbito que habrá que elucidar, a partir del planteamiento de los sistemas simbólicos y su potencia simbólica, la gnoseología de la interpretación, para entender la acción y las prácticas sociales de productoras de significados o creativas como potencias conformadoras, pero precisamente por ello ejerciendo poder o un efecto de dominación.

CIENCIAS SOCIALES Y LA TÉCNICA HERMENÉUTICA

En este sentido, de lo expuesto hasta ahora, la exploración contrasta la interpretación de las prácticas significantes cotidianas y la *precomprensión* del mundo vital, ese tácito entendimiento en el sentido social contra la dimensión poética en los procesos de intercambio simbólico en el estudio del lenguaje como forma semiótica. La interpretación hermenéutica será

entonces “una comprensión de la comprensión” como afirma Clifford Geertz (1994: 13) y se abre plenamente a entender “los fenómenos culturales como sistemas significativos”, una idea que “causaba una mayor alarma entre los científicos sociales —pues suelen ser alérgicos a todo aquello que sea literario o inexacto—” (Geertz, 1994: 11).

¿Por qué regresa el acercamiento de las ciencias sociales a los aspectos culturales con las técnicas de la hermenéutica? Pero si existía esa resistencia a la interpretación de los fenómenos de la producción simbólica, a las prácticas simbólicas, con el método interpretativo. Se resistió a la técnica comprensiva de la hermenéutica, para abrazar el formalismo lingüístico, la semiótica y el derivación estructuralista.[\[4\]](#)

Una nota relevante para la comprensión de ese posicionamiento durante esa época, sería situar la resistencia crítica a la noción misma de interpretación. Además de la constante alusión al *dictum* marxista de dejar de interpretar el mundo y pasar a transformarlo, la interpretación se consideró un trabajo más de reproducción y conservación que de producción o de acción.

Así, Alain Badiou al defender la aportación de Louis Althusser en filosofía, asienta que Althusser: “se desmarca de toda concepción hermenéutica, la filosofía no es cuestionamiento, ni interpretación, es acto” (2016: 68). Esa postura sustentará su teoría de *la práctica teórica*. Por otro parte, Susan Sontag en su libro *Contra la Interpretación (Against Interpretation, 1966)* sostendrá una actitud anti hermenéutica, ya que para ella sólo busca el contenido de las obras artísticas, obviando la fundamental dimensión de la forma y soporte de la expresión. La frase macluhiana de *el medio es el mensaje*, también sería una postura contra el contenidismo que se ha vinculado con la técnica de interpretación hermenéutica. Interesante e ineludible señalar, que ese mismo año Clifford Geertz publica *The Interpretation of Cultures*, reivindicando frente al *positivismo* de las ciencias sociales a la hermenéutica como recurso analítico de interpretación y comprensión de otras culturas. Geertz argumenta que los significados culturales son codificados en formas simbólicas públicas, como por ejemplo rituales, artefactos y que son comprendidos a través de lecturas que interpretan esas condensaciones como redes de significados.

Se ha establecido que fue a partir de la obra de Giambatista Vico que se comienza a dar una clara separación entre dos maneras de indagar en las nacientes ciencias sociales, la que se puede llamar naturalista que “busca explicaciones causales, generalizaciones y leyes de validez universal” frente

a otra, la hermenéutica que “aspira a interpretar el significado de hechos, situaciones y procesos que por definición son únicos y singulares” (Altamirano 2002: 121).

Wilhelm Dilthey (1988), como hemos referido, buscaría darle fundamento a la forma en que se conocen las manifestaciones del espíritu, es decir, a las actividades y objetos simbólicos; diferenciarlas de las ciencias de la naturaleza. Al fin y al cabo Dilthey va a afirmar que la diferencia estaría en la metodología, es decir, en el modo de búsqueda de dos tipos de certeza. La primera, *erklärung*, es la que compete a la ciencia, en particular a las naturales y la segunda la *verstehen* o comprensión, es propia de las ciencias históricas o del espíritu.

Dilthey influirá a Wilhelm Windelband y a Heinrich Rickert de la escuela neokantiana de Baden, éste último con la distinción que realiza entre ciencias *idiográficas* y las *nomotéticas*, consolida la brecha entre el esfuerzo diltheyano de darle un fundamento científico a las metodologías de las así llamadas ciencias del espíritu, y distinguirse de las ciencias naturales. Por tanto la hermenéutica sería una técnica de interpretación acorde a esa ontología de los hechos sociales como hechos de sentido, con asignaciones simbólicas, su epistemología supone captar los hechos en la significación que los hombres les atribuyen; y por tanto de lo no natural, que requiere de otro modo de conocimiento del conocimiento.

El problema que conlleva la utilización de la técnica de interpretación de inspiración hermenéutica residirá precisamente en su objetivo de alcanzar a establecer un significado genuino de la significación cultural. Se trataría con este proceso de lectura e interpretación, de brindar una interpretación cierta y objetiva del texto en cuestión, o bien en otras versiones de la hermenéutica, comprender lo que dice en sucesivos abordajes, como Wolfgang Iser y sus ciclos recursivos. Y ello está sosteniendo que lo real es ya siempre un texto, un planteamiento cercano a una ontología, el método de interpretación es el más adecuado para todo hecho social, tratándose de una acción, una sinfonía, un drama o un cuadro. Y como hemos advertido ese hecho social en cuanto a fenómeno cultural es singular, irrepetible y por ello único. La dificultad que resulta por tanto es no poder hacer generalizaciones, ni ciencia, pues trata de establecer un saber no particular. Para no desembocar en un relativismo, Ernst Cassirer propondrá la idea de esferas específicas a los modos simbólicos, para cada forma simbólica y de este modo evitar un total relativismo (1942, 1944).

Si bien no se busca encontrar un significado unívoco, el dejar la

interpretación sin guardavías genera una multiplicación de sentidos todo válidos, lo que Mauricio Beuchot denomina el abordaje de la equívocidad. El mismo Beuchot (2011) propone un acercamiento a las significaciones sociales, la senda de la analogía a medio camino, entre el reduccionismo unívoco y el todo vale del método de la equívocidad.

FORMAS SIMBÓLICAS EN BOURDIEU: CONOCER, COMUNICAR, DOMINAR

Examinamos la categoría de la *práctica simbólica* de Pierre Bourdieu y su comparación con la práctica de interpretativa de la hermenéutica, para entender sus diferencias frente a los conceptos de dominación y poder simbólicos en la esfera de la producción de significaciones sociales. Para los estudios de comunicación, nos parece que el tema presenta ángulos problemáticos muy relevantes para la investigación de procesos culturales en la actual mundialización y pulverización de los sentidos de los mundos de vida.

Como asentamos, en una relación ordinaria de vida cotidiana, se comprende sin interpretar y se actúa sin explicación. Y en ello residirá, para Bourdieu, la fuerza de dominación de lo simbólico en la vida social.

La teoría de la acción que propongo [con la noción de *habitus*] equivale a decir que la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir, disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin [aquí es donde el “todo ocurre como si”, es muy importante] (1994: 115)

Se trata por tanto de enmarcar la práctica en tanto práctica, y no como un decir sobre la práctica. Lo afirma con claridad en su libro *Raisons Pratiques*:

El mejor ejemplo de esta disposición es sin duda el sentido del juego: el jugador, tras haber interiorizado profundamente las normas de un juego, hace lo que hay que hacer en el momento en que hay que hacerlo, sin tener necesidad de plantear explícitamente como fin lo que hay que hacer. No necesita saber conscientemente lo que hace para hacerlo y menos aún plantearse explícitamente la cuestión (salvo en algunas

situaciones críticas) de saber explícitamente lo que los demás pueden hacer a cambio, como induce a pensar la visión de los jugadores de ajedrez o de *bridge* que algunos economistas (sobre todo cuando recurren a la teoría de los juegos) prestan a los agentes (1994: 116).

La aportación que por tanto nos ofrece la antropología de las prácticas simbólicas, o la economía de los intercambios simbólicos, reside en agregar a sus dimensiones cognitivas y comunicativas, la dimensión de la fuerza conformadora del modo simbólico como parte relevante de una teoría de la dominación política.

La *violencia simbólica*, su categoría primera, es resultado de las dos modalidades que pueden ser analizadas en los dispositivos simbólicos. La parte de su estructura temporalizada, es decir, el que los instrumentos simbólicos, son producto de un trabajo social e histórico de significación; resultante como entidad estructurada, considerándolo como un *opus operatum*, como denomina a esta dimensión. A lo que hay que añadir su capacidad formadora, su fuerza constituyente, la eficacia de actualización que Bourdieu denomina como estructura estructurante, como *esquema* generador, el llamado *modus operandi*. No se trata ya sólo de interpretar el *opus*, sino considerar su *modo* generador, que al reconstruirlo nos ofrece las condiciones de realización de esa obra en particular, (una práctica simbólica de un agente social, que nos dejaría ver su manera, su estilo). Sin embargo, no se queda sólo en estas dos fases del despliegue de sus causas eficientes, sino su eficacia en la formación de significados en los agentes que lo reconocen sin conocer su principio. Es lo que llama la violencia simbólica que contribuye a la dominación. Pero que en el trabajo de conocimiento de sus condiciones de enunciación, de los campos y situaciones también permitirá la emancipación a través del conocimiento del desconocimiento.

Desde esa óptica la hermenéutica tendrá su parte más débil en ese abordaje de lo *performativo* de los textos objetivados y, sobretudo, acerca de los potenciales efectos emancipadores de la interpretación. Hay que preguntarse si la hermenéutica al interpretar o enfatizar la comprensión de la tradición, posibilita una toma de posición liberadora, o dicho de otro modo si la revitalización de la tradición emancipa, o bien si la comprensión sólo refuerza la subordinación a lo ya dicho.

LA EFICACIA DEL PODER SIMBÓLICO

En *Esquisse de une theorie de la pratique* (1972) Pierre Bourdieu comenzó la elaboración de una teoría sociológica del sujeto como agente de su práctica, y en particular de la dimensión simbólica de sus acciones. No introducirá un mero complemento de subjetividad al método objetivista-estructuralista. Su búsqueda la emprende tratando de romper con las oposiciones que se plantean como irreductibles entre el objetivismo (el análisis estructuralista) y el subjetivismo (para Bourdieu es una combinación de existencialismo y fenomenología), como lo desarrollará más adelante en *El sentido práctico* (*Le sens pratique*, 1980). Con esa obra de 1972, buscaba sustentar la teoría de una lógica que conduciría la economía generalizada de todo tipo de prácticas, y dentro de la cual la lógica de la práctica económica —en sentido estricto— sería un caso particular, al igual que la práctica simbólica.

El *subjetivismo* o “antropología imaginaria” será para Bourdieu la forma de conocimiento que subraya el carácter de lo vivido, pero desde un lugar externo a la práctica. Desde esta perspectiva, el sentido encuentra su fundamento en *la realidad experiencial de la acción social*. El sentido se produce, entonces, en las representaciones que el individuo tiene de sus actos, en las *síntesis de la imaginación* que hace de sus experiencias, a partir de los esquemas interiorizados en sus condiciones objetivas de existencia.

Tal postura epistemológica sostiene el principio de la comprensión de lo social en la facultad del juicio, pero que requiere que no se olvide la sensación inmediata del sentido, que ocurre sin una ostensible interpretación, es decir, de lo inefable, de lo dado por sentido.

Bourdieu no pretende rechazar o abandonar la inclusión de este sentido inmediato de las prácticas de los agentes, lo que constituye el sentido práctico de la práctica. Sin embargo, busca hacer explícita la aparente facilidad de comprensión del mundo de vida que, en rigor, se transforma en obstáculo epistemológico, en cuanto que hace desconocer la fuerza significativa la estructura estructurada del poder simbólico constituido.

En primer lugar, esa antropología imaginaria sirve de justificación a lo que él llama la ideología intelectualista, o en otros textos el pensamiento *escolástico* (Bourdieu, 1999), ya que se funda en la interpretación trascendental, es decir, que se sitúa más allá de toda condición de enunciación. En segundo término, porque para Bourdieu, la antropología imaginaria olvida o pasa por alto que toda “objetivación de la subjetividad debe reintroducir, en la definición completa de su objeto, las representaciones iniciales del objeto que ella misma ha debido construir

con anterioridad, para conquistar la definición objetiva” (1980: 233).

En el caso del *objetivismo*, en su búsqueda de superación de la experiencia inmediata del sentido, si bien se distancia de ella, por medio de la construcción de sistemas que efectivamente objetivan los códigos que darían cuenta de los rasgos invariantes de las prácticas sociales, se aleja de la práctica. De ese modo se instituye el sentido del objeto, el cual ya no se encuentra en el acto mismo, sino en la estructura que le confirió significado. Esta forma de conocer hace del objeto de conocimiento, que es producto de una operación, un objeto tan autónomo que en su forma extrema se erige como causa real. Evitar esta reificación de las estructuras. A Bourdieu le parece que si bien el objetivismo es un momento necesario, su estadio tiene que ser provisional, y es imprescindible en la indagación de las ciencias sociales.

Por otro lado, Bordieu lamenta que:

[...] las glosas filosóficas que han rodeado en un tiempo al estructuralismo han olvidado y hecho olvidar lo que sin duda era su novedad esencial: introducir en las ciencias sociales el método estructural o, más simplemente, el modo de pensar relacional que, rompiendo con el modo de pensar sustancialista, conduce a caracterizar cualquier elemento según las relaciones que lo unen a otros en un sistema, del cual obtiene su sentido y su función (1980: 11).

La contribución bourdeana podrá sintetizarse como la tentativa de superar estas antinomias y en su esfuerzo: “[...] por ampliar esta lógica del modo de pensamiento relacional, más allá de los sistemas culturales, a las relaciones sociales mismas, a la sociología” (1980 :12).

Si entre las palabras y el mundo parece existir un abismo, la figura de la claudicación frente a la fascinación de esa herida, serían la ilusión y la creencia. Mientras que la ironía y la sabiduría serían las figuras de una resistencia a caer en ese abismo. Dar cuenta de la capacidad generadora del pensamiento, haciendo del conocer una ficción tiene como límite la alucinación o el delirio, riesgo de una torsión que diviniza fatalmente. El programa bourdeano buscaría desplegar los principios que gestionan tal abismo, la economía de esa frontera entre los hombres y el mundo, y entre los hombres como aquello que hace creer tener un fundamento a las relaciones de poder, haciéndolo reconocer, elaborando el desconocimiento del principio de su poder. En lo que sigue veremos la manera en que se constituye el núcleo problemático de la potencia de los símbolos en

relación a la fundamentación de su génesis, antes que a la misteriosa fuerza inmanente de las palabras.

Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955) pretendía extraer de sus estudios sobre las tribus amazónicas enseñanzas relativas al origen y función del poder y la autoridad. El atributo fundamental del poder presupone un *consensus* como principio de organización política, sobre todo en el ejercicio de la función de la reciprocidad. Se trataba de lo que Kant denominó *gemeinspruch* (el sentido común) como la dimensión comunicativa subyacente. Sin embargo, la institución de mando quedaría sin explicar, en la medida en que si una persona no haría algo que no se encuentra dentro de sus posibles actos, para qué habría una institución que los prohibiera. La dificultad de explicar la institucionalización del fenómeno político, por parte de la perspectiva estructuralista, residiría en el hecho de que el universo de las funciones sociales lo reduce a una sola dimensión: comunicación. Al no ver en la política y en la acción en general nada más que un sistema de intercambio, lo más que alcanza a establecer es una estructura de subordinación. Pero, para hablar de una estructura política haría falta introducir la acción coercitiva, o la última *ratio* (violencia física) que se reserva todo poder real (Max Weber). En el fenómeno político es donde se ponen a prueba las posibilidades desde una teoría que pretenda explicar los principios de la acción social, y que incluya la función simbólica en la doble determinación, tanto en su capacidad constructiva, como en la comunicativa. En la función *cognitiva* de los sistemas simbólicos restituye, en forma disposicional, el papel que juega el *consenso* como un principio de razón suficiente pero, como se ha dicho, por eso mismo desconocido en la práctica. En otras palabras, la operación cognitiva de base, de la actitud natural, es vivida como creencia, y no tiene porqué pasar por una intencionalidad reflexiva o explícita y racional: “[...] la creencia, como toda especie de adquisición cultural, puede vivirse a la vez como lógicamente necesaria y sociológicamente incondicionada” (Bourdieu, 1980: 84).

Para romper con el economicismo finalista de la teoría actor racional, Bourdieu va a sostener que, en la lógica de la práctica habría: “[...] una razón inmanente a las prácticas, que no encuentra su origen ni en las decisiones de la razón como cálculo consciente, ni en las determinaciones de mecanismos exteriores y superiores a las prácticas” (1980: 85).

En este sentido, Bourdieu retoma de Durkheim la estrecha relación entre moral y gnoseología. Si se recuerda, afirmaba la capacidad de

construcción de la realidad de los sistemas simbólicos, que tendía a la instauración de un orden gnoseológico, un sentido inmediato del mundo. Desde esta perspectiva, la función y necesidad social del simbolismo se asienta en el establecimiento del *conformismo* y de la solidaridad social, sobre el hecho de compartir un sistema simbólico que sería lo que fundase la identidad social y el principio de la dominación y legitimidad del poder de quien lo detente.

Para Durkheim, las razones verdaderas de los sistemas de creencias estaban localizadas, no en el conjunto de discursos que constituían los dogmas religiosos, sino en las prácticas de culto. La realidad de la experiencia religiosa residía básicamente en las acciones y conductas. Al caracterizar así la realidad social, Durkheim definió a la sociedad en su dimensión de sentido, teniendo un origen *religioso*, la práctica de la comunión crea a la sociedad, y le da una creencia compartida.

Sin embargo, para Bourdieu será precisamente ahí donde resida la función de poder de los sistemas simbólicos. Lo anterior lleva a considerar indispensable “la integración lógica como la condición de la integración moral”, se recuperan los sistemas simbólicos como los instrumentos de la integración social: “[los] instrumentos de conocimiento y de comunicación [...] hacen posible el *consensus* sobre el sentido del mundo social, mismo que hace posible su contribución a la reproducción del orden social” (1977: 403).

Para incorporar las relaciones de carácter político que se instauran en la producción de la creencia, como una forma de dominación, se hace necesario considerar el proceso social de la división del trabajo simbólico y de los intereses que emergen de tales especializaciones. En esto reside el argumento pivote sobre el que Bourdieu elabora los fundamentos de su teoría de los campos y las creencias específicas o *illusio*. En la historia de la diferenciación estructural de la actividad social (Weber) se puede percibir la progresiva institución de espacios de autonomía, como regiones especializadas de la producción, conservación y reproducción de la sociedad. A lo largo de ese desarrollo se habría gestado la esfera de la producción simbólica, así como los instrumentos de conocimiento y de comunicación pertinentes a ellas. Este sector particular habría sido el resultado de las presiones dentro de las condiciones históricas para transfigurar las relaciones de fuerza en relaciones simbólicas de dominación, que son más eficientes en el control social.

Por lo anterior, es evidente el postulado de un modelo del proceso de

génesis de las estructuras y formaciones sociales, modelo que, siguiendo de cerca las hipótesis weberianas, supondría que en sociedades preindustriales y de escasez de recursos, las relaciones entre modo de producción y modo de dominación son indisociables, en la medida en que las relaciones sociales, cuando no han sido objetivadas o institucionalizadas obligan a realizar el trabajo de reproducción de las relaciones sociales a través del aseguramiento que proveen las mismas prácticas e interacciones sociales. Como por ejemplo, en la especialización de las funciones de religión a través de la iglesia, o también en instrumentos de objetivación como los dibujos, la escritura, la música ritual.

Bourdieu considera que la existencia social de tales sociedades, en su dimensión simbólica, es dóxica, es decir, que el sistema simbólico compartido es evidente e inmediato, implicado en una lógica práctica que hace parecer innecesario el discurso explícito y especializado. En consecuencia, el desarrollo de la esfera de producción simbólica es parte de este proceso de complejización y de sectorización de los ámbitos de la actividad social. Cuando esto sucede, el “estado generalizado de doxa” se rompe, el *consensus* se fractura; los agentes no logran compartir todo el conjunto de los sistemas simbólicos, de ahí que, según Bourdieu, se haga necesario que el campo de lo simbólico se vuelva más explícito y se requieran agentes especializados en la transmisión tanto del saber propio de sus funciones, como el del cargo general que cumple en la sociedad. A la división en el trabajo de la producción económica le sucede correlativamente una la división en el trabajo simbólico de dominación, en el trabajo de transmisión de los conocimientos necesarios para sostener el conjunto y en el orden de las relaciones sociales. Este saber especializado, *ortodoxia* (el sentido recto, de orden), recurrirá a la apropiación de los instrumentos de objetivación, así por ejemplo, la escritura, y a una jerarquización de los principios de clasificación, la diferencia entre la religión teologal y la popular laica, profana o devocional.

El surgimiento de las heterodoxias y los disensos explicaría la emergencia de la conciencia política y en un extremo de la ciencia. De tal forma, la génesis misma del saber científico de la sociedad es propio de la lucha por la institución de las clasificaciones sociales en el proceso del trabajo de dominación.

Las diferentes clases y fracciones de clase están comprometidas en una lucha, propiamente simbólica, para imponer la definición del mundo social que va más acorde a sus intereses: el campo de las tomas de

posición ideológicas que reproduce, bajo una forma transfigurada, el campo de las posiciones sociales (Bourdieu, 1977: 406).

Las condiciones sociales de la utilización oportuna del sistema simbólico son insustituibles en la construcción de un orden de dominación. El poder y la eficacia simbólica no residen en el sistema simbólico sin más. La lengua, como sistema, cumple la función cognitiva y de integración en la comunicación, pero además su interés transitivo, la de ser instrumental.

Con toda la importancia que el sistema de símbolos conlleva como pasivo determinante en sus funciones comunicativa y cognitiva, también se rescata su aspecto constituyente, activo, esto es, la de ser usado a propósito, restituyendo así al agente, su capacidad de actuar y usar con intención la función simbólica del lenguaje. Pero sin caer en la hermenéutica indeterminista que sostiene que el significado se inventa sobre la marcha.

El interpretar al sistema simbólico situado en una relación social concreta, permite sustraerse a las conclusiones del estructuralismo, en la medida en que el sujeto no queda ya apresado en una coacción exterior, la cárcel de su lenguaje o en el código significante sin una historicidad. Aunque se sostiene el principio de arbitrariedad del sentido, es decir, en su carácter de revocable y, de cierto modo, también la posibilidad emancipadora, que no sea solamente abstracta.

Bourdieu afirma, congruente con la prioridad de las condiciones de enunciación, que “la ingenua cuestión del poder de las palabras está lógicamente contenida en la supresión inicial de la cuestión de los usos del lenguaje [...] de las condiciones sociales de utilización de las palabras” (1982: 67). Es decir, cuestiona la actitud intelectualista frente al lenguaje que hace de él un objeto de contemplación antes que un instrumento de acción y de poder. Las consecuencias de este modelo escolástico son “[...] tratar el mundo social como un universo de intercambios simbólicos y reducir la acción a un acto de comunicación que está destinado a ser descifrado por medio de una cifra o un código, lengua o cultura” (Bourdieu, 1982: 67).

Para Bourdieu, dentro de su programa para superar la alternativa entre economicismo y culturalismo, es legítimo tratar las relaciones sociales como interacciones simbólicas “como relaciones de comunicación que implican el conocimiento y el reconocimiento [además es preciso incluir dentro de los intercambios lingüísticos la dimensión de las relaciones de poder simbólico, las de dominación] donde se actualizan las relaciones de

fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos” (Bourdieu, 1982: 67) y simultáneamente describir las condiciones objetivas de existencia que han permitido su producción. Así se sale de un análisis meramente textual, intrínseco y se consigue explicitar las relaciones de fuerza implícitas en los actos de comunicación.

Como en el abordaje ditheano y hermenéutico, las realidades que encara la ciencia social han sido previamente nombradas y clasificadas. Para señalar por lo tanto que aquella deberá tomar como objeto “[...] las operaciones sociales de nominación y los ritos de institución a través de los cuales esas realidades se cumplen [...], examinar la parte que corresponde a las palabras en la construcción de las cosas sociales, y la contribución que la lucha de las clasificaciones, dimensión de toda lucha de clases, aporta a la constitución de clases, clases de edad, clases sexuales o clases sociales, pero también, clanes, tribus, etnias o naciones.” (Bourdieu, 1982: 65). Lo anterior no excluye, desde luego, el considerar el carácter autónomo de la lengua, la especificidad de su lógica, la de sus propias reglas de operación. “En particular no se pueden comprender los efectos simbólicos del lenguaje sin tener en cuenta el hecho [...] de que el lenguaje es el primer mecanismo formal cuyas capacidades generativas son ilimitadas. No hay nada que no pueda decirse y puede decirse la nada” (Bourdieu, 1982:15).

De este modo, el misterio de la magia performativa del lenguaje se resuelve, según Bourdieu “en el misterio del ministerio [...], es decir, en la alquimia de la representación, a través de la cual, el representante constituye al grupo que le constituye a él” (1982: 15). Esto es, la fuerza ilocucionaria, que tiende a colocar la fuerza de las palabras en ellas mismas, olvida que son las condiciones institucionales de su utilización las que le confieren esa eficacia, que cierta hermenéutica determinista atribuyen al lenguaje en cuanto construcción de la realidad. Las condiciones de la enunciación y los esquemas interiorizados son los factores que se puede explicar el dispositivo.

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación acerca de las prácticas simbólicas puede ser acompañada por técnica de interpretación hermenéutica y desciframiento de la objetivación social. Aunque parece que la *interpretación* necesita no sólo comprender, sino proseguir hasta alcanzar explicar, lo que significa para nosotros hallar el dispositivo por el cual ocurre el objeto de nuestra

indagación. El acto interpretativo, favorecido por la hermenéutica implica a la *comprensión*, pero todavía requiere de salirse de límites de las significaciones, de lo ya sabido y dado por descontado, salir de lo obvio y de lo literal, y sobretodo no dar por supuesta la posición desde la que se objetiva esa relación con la tradición a la que apela. El riesgo de la sobreinterpretación, siempre presente, si no se controlan las condiciones de ese lugar desde el que se interpreta, desde el que se puede ejercer una deslegitimación o en cambio, una consagración.

Dado que *comprender e interpretar* están situados en esferas de entendimiento específicas, existe un desnivel epistemológico en las operaciones de las interacciones sociales. El diálogo con el otro, el ir y venir de un horizonte simbólico a otro conlleva la idea de un proceso auto-reflexivo, y al igual que lo que propone Bourdieu, conlleva una vigilancia epistemológica constante, tenaz. Sólo así se puede lograr el conocimiento de los límites del marco de significados, para entonces, reconstruir y quizá explicar(nos) los límites de otro mundo de significación, de otras prácticas de simbolización. Comprender sin interpretar, actuar sin explicitar las razones, serían las grietas donde se asienta la fuerza de lo simbólico en la sociedad, fuerza que se desencadena en el paso a la conciencia reflexiva de la acción entre los agentes, su imaginación y su memoria.

En el espacio de la discusión metodológica actual, la posición de Bourdieu si bien se sitúa en el lado de la ciencia social empírica, no deja de considerar la vertiente de lo textual y de la comprensión que proviene de la reflexión, luego del trabajo de campo e investigación empírica. Parece entonces complementar los acercamientos de las técnicas hermenéuticas de interpretación.

Con respecto al poder simbólico, se trataría de trascender el conocimiento inmediato que nos ofrece la superficie de los hechos sociales en su evidencia del sentido común, y sobrepasar lo dado por descontado, lo que sólo se reconoce, y por ello mismo, se desconoce, dado que en ese hiato se ejerce el poder simbólico, en una comprensión sin mediación, que no pasa por la conciencia reflexiva. Precisamente para romper el lazo transparente de la dominación, hay que problematizar lo que *ya se sabe de antemano* como un conocimiento del desconocimiento, que permitirá la posibilidad de la verdad de lo poético y la práctica artística y la ética de la emancipación.

REFERENCIAS

- Altamirano, C. (dir.) (2002) *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Austin, J. L. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, A. (2011) *Pequeño panteón portátil*. Buenos Aires: FCE.
- Beuchot, M. (2011) *Epistemología y hermenéutica analógica*. San Luis Potosí: UASLP.
- Bourdieu, P. (1977) Sur le pouvoir symbolique, en *Annales*, mai-juin, Paris.
- _____, (1980) *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- _____, (1982) *Ce que parler veut dire. Economie de les échanges linguistiques*. Paris: Fayard
- _____, (1987) *Choses dites*. París: Minuit.
- _____, (1999) *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- _____, (1994) *Raison Pratiques. Sur la theorie del'action*. Paris: Seuil
- _____, (2003) *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Cassirer, E. (1944) *Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la cultura*. México: FCE.
- _____, (1955) *Las ciencias de la cultura*. México: FCE.
- _____, (1968) *El mito del estado*. México: FCE.
- _____, (1971) *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE.
- Dilthey, W. (1988) *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____, (2004) Origines et développement de l'hermeneutique, en Russ, J. & Leguil, C.; *Les chemins de la pensée*. Paris: Editorial Bordas.
- Deleuze, G. (2008) *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Eco, U. (1965) *Obra abierta*. Barcelona: Lumen.
- _____, (1999) *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- Fabbri, P. (2004) *El Giro Semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Ferraris, M. (2000) *La hermenéutica*. México: Taurus.
- Gadamer, H. G. (2013) *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____, (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (1987) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- _____, (1994) *Conocimiento local*. Barcelona Paidós.

- Hughes, J. & Sharrock, W. (1999) *La filosofía de la investigación social*. México: FCE.
- Iser, W. (2005) *Rutas de la interpretación*. México: FCE.
- Kant, I. (1981) *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- _____, (2002) *Metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Laclau, E. (2014) *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: FCE.
- Ricoeur, P. (2001) *Del texto a la acción*. México: FCE.
- Segovia, T. (1980) Significación y Psicoanálisis, en Dorra, R. et al. *El Lenguaje: problemas y reflexiones actuales*, pp. 113-135. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
-

- [1] Hay que mencionar que 1979 apareció un libro titulado: *La Producción simbólica, Teoría y métodos de la sociología del arte* de Néstor García (Siglo XXI), que introdujo esa subdisciplina del los estudios sobre el campo del arte, de las ciencias sociales, no muy frecuentada en el silabario de la comunicación social. Sí, en cambio, en los enfoques semiológicos de la época, como semiología de la cultura de masas contra la alta cultura.
- [2] La cuestión a elucidar sería si el neokantismo usa la *interpretación hermenéutica* para solventar su realismo débil, desembocando en una suerte de relativismo; véase *La recursividad en el discurso etnográfico* de Wolfgang Iser en el libro *Rutas de la interpretación* (2005: 168-197).
- [3] *La eficacia simbólica* de Claude Levi Strauss (*Antropología estructural*, 1968: 168-185). Austin, John (1911-1960) había examinado esa dimensión en sus conferencias en Harvard de 1955, aunque éstas fueron publicadas hasta 1962, lo que conlleva una convergencia entre antropología y filosofía del lenguaje en las indagaciones dentro de lo que se ha dado en llamar el “giro lingüístico.” En la temática del papel del lenguaje en la teoría del conocimiento social como acción y el significado social, puede consultarse a Hughes y Sharrock (1999).
- [4] El *giro semiótico* tal como lo denomina Paolo Fabbri en el libro del mismo nombre, pretende “estudiar los recorridos de sentido a través de la sustancia de expresión” y estaría dentro de una antropología atenta a los “estilos semióticos de la vida” (2004: 15).

Señales de una epistemología de la luz^[1]

Diego Lizarazo Arias

Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Doctor en Filosofía. Especialista en estética de la imagen y la cultura. Premio de Investigación en Ciencias Sociales 2008. Premio de Investigación en Humanidades 2007. Premio Internacional de Investigación de Filosofía Estética 2009.



[REGRESAR]

La creación fotográfica es simultáneamente una forma de clarificación del mundo fotografiado y de invención de sus posibilidades de tiempo. La fotografía concita doblemente al tiempo: lo presentifica al coagularlo (Bazin, 1999; Barthes, 2009; Dubois, 1990); y *lo imagina* al abrir el campo de la ilusión y la transfiguración. Por la primera ruta la fotografía es una forma de memoria y comprensión: del recuerdo, del mundo de las cosas y de los seres. Pero también de apertura y clarificación del presente, del *performance* continuo de las cosas. Es entendimiento plagado de luz,

aunque también de enigmas. Por el segundo camino, la fotografía convoca al fantasma, a las ilusiones y al espectro. Pero toda ilusión tiene raigambre en los deseos o en los temores de nuestra existencia. Las dos dimensiones que he aludido podrían entonces calificarse de *epistemología de la luz y heurística del tiempo*. No es este el lugar para disertar con detenimiento esta duplicidad, pero es preciso clarificar dos cuestiones al respecto:

1. Hablar de una epistemología de la luz (una metáfora[2] precisa), significa reconocer que no toda epistemología es discursiva y lingüística, o tiene la estructura clásica del argumento proposicional enunciativo. Significa reconocer que son posibles otros modelos del conocimiento,[3] e incluso de problematización de dichos modelos.[4] La fotografía permitió iluminar la percepción y la comprensión de nuestra condición en el mundo. Pero dicha iluminación no responde al modelo ilustrado que el positivismo impuso en el campo de la filosofía y la ciencia modernas; se ha alcanzado por un peculiar camino resultante del encuentro entre el arte y la técnica.[5] El impulso de la fotografía proviene históricamente de una derivación, de un camino alternativo a la pintura de raigambre renacentista por dar cuenta de la experiencia que produce el mundo; ese impulso encontró en la técnica una conquista inusitada para la transparencia. Así la fotografía progresivamente ha permitido constituir infinidad de revelaciones de una realidad que por cercana, desconocíamos. Obras cruciales como las de [Walker Evans](#), [William Klein](#), [Cartier-Bresson](#) o [Diane Arbus](#) han mostrado cualidades, condiciones, posibilidades de la acción humana y de la naturaleza que no eran visibles, aunque están allí. Incluso estas afloraciones no han corrido sólo por cuenta de la iconografía de signados fotógrafos como los mencionados, han proliferado también con distintas magnitudes en la fotografía periodística, científica, social... y en la producción de imágenes que, gracias a la democratización de los dispositivos y técnicas fotográficas, las personas realizan en su vida cotidiana.[6] La cercanía social con la imagen fotográfica constituye una fuerza de comprensión de la vida, en la experiencia micro, en circuitos locales, comunitarios, íntimos (por la vía de la re-presentificación de los recuerdos, del descubrimiento del cuerpo propio, de los gestos, de las relaciones

con el espacio, del descubrimiento de los otros, de la posibilidad de un conocimiento sensible de otredades cercanas o remotas). La epistemología de la luz que podemos atribuir a ciertos aspectos de la fotografía, a ciertos momentos, a ciertas experiencias históricas y sociales, abre un campo más amplio que incluiría al cine y otras semiotécnicas de la imagen (Kracauer, 1960; Bazin, 1999). Pero no sólo ello, sino que es posible reconocer que la fotografía —la imagen en términos más amplios— se ha hecho objeto de indagación de sí misma, o incluso ha logrado ponerse a sí misma a debate (como ha ocurrido en todos los quiebres y agotamientos de las vanguardias artísticas o los paradigmas de imagen).

2. La epistemología y la heurística no se oponen en la fotografía (en realidad nunca se oponen, excepto en los dogmatismos de una u otra ralea): toda clarificación de su otredad (la otredad de la foto es todo lo fotografiado —como tal, sólo hay fotografía por lo fotografiado y lo fotografiado deviene tal, sólo porque hay fotografía—), es un esfuerzo de re-levantar el tiempo para la mirada. La foto es la reactivación de un tiempo para ser visto, cuando ese tiempo ha sido congelado por la propia foto y resulta irrepetible, excepto por el acontecimiento técnico-semiótico que la foto conquistó en la historia de la iconicidad. Esa re-activación es acto heurístico imposible sin la mirada de quien la ve. En otros términos que la posibilidad de conocimiento de la fotografía se realiza en su fuerza heurística y ella depende de las posibilidades de diálogo que abre. La epistemología de la luz y la heurística del tiempo no son potencias solipsistas o formales. Son imposibles sin las relaciones de mirada que la fotografía (o la imagen en general) establece y reclama: sólo hay heurisis del tiempo si la coagulación de tiempo que la acción del fotógrafo realiza cuando captura la escena, resulta apropiada, es decir, reanimada en los ojos de quien al verla reciben ese impulso témpico y le dan curso en el acto mismo de su fruición. Ver una fotografía es reactivar el tiempo que en ella se encuentra en suspenso (porque recibirla genuinamente significa realizar la potencia de reimaginar, recrear el mundo vivo que la antecede y que en ella, por decirlo así, vive un desenlace).

Procuró en lo que viene, dar cuenta de esta capacidad reveladora de la

fotografía, en el trabajo creador de tres artistas jóvenes: Karina Juárez y Yael Martínez, fotógrafos mexicanos; y Musuk Nolte, fotógrafo peruano nacido en México. La poética transversal que me permite vincular sus obras es justamente su *epistemología de la luz*. No se trata de proyectos heurísticos regresivos, referidos sólo a sí mismos. En ellos hay una sensibilidad de la comprensión y una necesidad de conocimiento. Esa cualidad de su trabajo fotográfico constituye una apertura ética significativa: un hilo de Ariadna sobre nuestra condición existencial e histórica.

MUSUK NOLTE: *EL OTRO NOS MIRA*

¿Hay un linde definitorio entre la imagen documental y la fictiva?
¿Podemos marcar claramente un territorio del registro fehaciente de los objetos y sus acontecimientos, y un campo de desterritorialización que quiebre continuamente lo real y sus representaciones? Werner Herzog contó alguna vez su reacción ante los realismos y su molestia contra las estéticas fehacientes de los hechos. Pensaba que la búsqueda de la *realidad* en el cine o en la fotografía era una expresión de inocencia. La realidad por sus efigies manifiestas constituye el empobrecimiento de la imagen, y por eso tuvo siempre una reserva ante la fe en el documental. Pero su inconformidad no estaba fundada en una apuesta evasiva o abstraccionista del mundo. Más bien era una intensa pasión por comprender la vida, por descifrar y experimentar sus hondas implicaciones lo que fundamentaba este alejamiento del realismo. Atenernos sólo a la cruda escena es dejar escapar el sentido sustancial que allí se concita, es hacernos sordos a una palabra que nos habla en silencio o en otros lenguajes. Para Herzog nunca fue clara la separación entre el orden poético y el orden constatativo. Su oriente era otro: la sensibilidad ante una verdad humana en la contradicción entre la impronta de lo social y el fondo acuciante de su naturaleza:

Odio el documental, odio el cine directo. En el cine los niveles de verdad son infinitos[...] En lugar de la verdad “verdadera” coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero “distinta”, intensificada, potenciada (Herzog, 1996: s/p)

Al igual que Herzog, Kafka rechazaba la fotografía porque le parecía una exacerbación de lo evidente, y una obstrucción de lo invisible:

La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esta razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y de sombras. Eso no se puede captar si quiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento (Kafka en Janouch, 1969: 283).

La fotografía de [Musuk Nolte](#) perfila con intensa proclividad poética, no una “captura” de la realidad, sino una suerte de emanación de esa continuidad irreductible entre la imaginación social y la naturaleza. La realidad emana en su imagen con densidad biológica y antropológica. Quizás el rasgo más sustantivo de su potente icónica está en ese equilibrio entre la capacidad de hacer visible, y la notable sensibilidad para dejar en la oscuridad esa parte reticente del mundo que constituye su misterio esencial.[\[7\]](#)

BIOSOCIAL

Un niño levanta un pez recién capturado. No vemos el río Ene, pero la referencia total de la imagen y las actitudes revelan un ambiente acuoso y una ardua pesca que ha iniciado temprano. No vemos el momento previo de la captura, pero en la imagen está contenido; como también se encuentra, aunque invisible, la larga tradición de hábitos que llevarán la presa hasta un festín comunitario. Pero allí está, replegado, ese tiempo más amplio que se ilumina en la fotografía como un acontecimiento no sólo de la ordinaria labor por la sobrevivencia, sino de revelación de las continuidades entre un pueblo (aquí simbolizado por el niño), y una selva de la que brota y sobre la cual ejerce su cultura.



[FOTO 1. DE LA SERIE "SHAWIS" 2009 / 60 x 40 CM.]

Sin embargo no sólo es la continuidad biológico-social lo que aquí resalta en el momento victorioso en que el niño muestra lo conquistado en el río; es un elemento de otro orden, destellante, pero presente de forma más sutil en otras de las fotos de Musuk Nolte. Se trata de cierta metafísica, quizás cierto onirismo de la imagen que pareciera secretar esta experiencia de la selva. Por ello el niño que parece jugar con las sombras de sus manos emerge de una nada casi primordial.



[FOTO 2. DE LA SERIE "SHAWIS", 2009, 60 x 60 CM]

Los dedos de su mano levantada recuerdan tanto las figuras de barro negro o de fango, como el gesto tutelar de una divinidad del bosque o del río. Hay en su figuración una postura y una anatomía que juegan en el borde de lo divino. Divinidad construida por la luz y por la tradición ancestral que le ha legado esos movimientos.

Un hombre exhala por su nariz el vapor selvático, o quizás (en realidad no lo sabemos), un humo ceremonial. Su rostro primordial nos entrega a la vez las texturas de la piel madura, con sus grietas y sus poros visibles, y una suerte de tallado pétreo en el que brillan las sombras de la morena dermis. Sus etéreos efluvios lo asemejan a un ser mítico, que expele vapores incidentes de los que emergen inciertas figuraciones. Un mundo pende de sus exhalaciones.



[FOTO 3: DE LA SERIE "SHAWIS", 2009, 60 x 60 CM]

La imagen de Musuk Nolte lleva este hálito metafísico, no porque provenga de un proyecto poético prefigurado por el artista; sino porque el *otro* fotografiado impregna la producción de la imagen, dotándola de un sentimiento y una visibilidad mística. Una mística no aérea, sino terrena, casi un efluvio de las raíces y del agua. Un efluvio bio-antropológico. En *La cámara lúcida* Barthes (2009) habló de la condición del sujeto fotografiado deviniendo en *subjectum*, en un peculiar sentido: ser parido por la cámara; así el sujeto se formaría, emergería de una suerte de nada visual en la superficie icónica fotográfica. La fotografía de Musuk muestra otra posibilidad: aquella en que la imagen es parida por la condición bio-cósmica de su sujeto. Es la alteridad que asoma en ella la que gesta esta otra

imagen, esa imagen mítica-real que rebasa el documentalismo y busca una condición propicia para dar cuenta de la realidad enriquecida que constituye el mundo que ahora nos abre a la conciencia.

EL BOSQUE SAGRADO

El color de las lianas y los troncos, aportado en la *poiesis* de la imagen, intensifica el desdoblamiento mítico de este lugar que, entretejido, es un organismo.



[FOTO 4: DE LA SERIE “BOSQUE ANFIBIO” 100 X 150 CM]

El espacio orgánico es una fusión de la densidad y la intriga de la selva, con esa propiedad mítica (fehaciente y a la vez inefable) que quizás significó la locura de Fitzcarraldo.



[FOTO 5: DE LA SERIE “BOSQUE ANFIBIO”, 100 x 66 CM]

Las lianas cuelgan como cuerdas de luz cargadas de una energía viva que circula por sus finos conductos; dendritas ontológicas de un mundo interconectado, no sólo en sus más finas y diminutas estructuras, sino también en sus brazos y sus piernas. Una semilla alada flota rosando las pequeñas hojas, como a punto de posarse en una rama, cargada de un brillo interior que emite fugas de luz, como un sol diminuto.



[FOTO 6: SIN TÍTULO, 2013, 100 x 63 CM]

En su corazón lleva una semilla, protegida entre sus plumas luminosas,

dispuesta a gestar la vida en el bosque. La fotografía anticipa ese momento de nacimiento de la vida, ese acto orgánico y a la vez metafísico de reproducción de su sentido. El bosque inundable revela en la fotografía de Musuk el carácter sagrado que tiene en la cosmogonía indígena, y adquiere una realidad onírica palpable; tanto como su condición híbrida, entre el agua y la tierra, por la cual el propio fotógrafo le llamó bosque anfibio, como si fuese una rana o un reptil. Pero al ser orgánico, el bosque también siente, y a veces sus miembros resultan desgarrados o heridos. En contrapartida las imágenes están pobladas de copos de luz, como moléculas de una hierofanía, o quizás como metáfora de una lluvia celeste suspendida en el núcleo de la selva.



[FOTO 7: DE LA SERIE “BOSQUE ANFIBIO”, 2015, 100 x 66 CM]

EL PUEBLO DE LA SELVA

La imagen de Musuk da cuenta de una continuidad irrenunciable, de una copertenencia interior entre la experiencia estética y su valencia ética. Durante mucho tiempo la modernidad cortó artificialmente la integridad que los antiguos griegos hallaron entre la valoración estética, la verdad y la condición ética de toda experiencia profunda del conocimiento y la praxis de la vida. En el mundo ancestral que anima la cámara de Nolte no existen los cortes entre la selva y la institución humana, entre el conocimiento de las verdades del bosque y los rituales que lo animan, entre la belleza y el compromiso con la esencia de ese mundo que los cobija y que a la vez de

ellos depende para su preservación. Resulta un poco equívoca la definición periodística del trabajo que elaboró Musuk sobre los shawis, como si fuera un reportaje. La experiencia que aflora, y sin duda contienen las imágenes, es más próxima a una exploración y a un viaje de conocimiento en el sentido existencial e indígena de estos conceptos. La mirada que contienen las fotos, la mirada que las constituye da muestra clara de que el eje de su creación no es una labor de reporte o de extracción informativa sobre un cierto objeto. Hay una relación comprometida entre lo que esos ojos miran y la transformación que lo mirado realiza en ellos. Los shawis habitan, desde remotos tiempos en lo que hoy son los departamentos de Loreto y San Martín en el Alto Amazonas del Perú. Una de sus cosmogonías cuenta que las personas se formaron del maní (cacahuete o *chawa-huita*) lo que significa que son una especie de fruto. Las personas como semillas de legumbre. En su cultura las piedras y los árboles de dura madera aparecen como símbolos de la vida larga, persistente y fuerte. Esos son modelos narrativos significativos de una forma de pensar densamente ecológica. Por ello los shawis son personas del agua; apenas despunta el día las embarcaciones salen para la ardua jornada.



[FOTO 8: DE LA SERIE "SHAWIS", 2009]

La figura del balseiro se funde con las siluetas de los árboles, en la profundidad del río, como bisagra entre el abundante cuerpo del agua y la vastedad de un cielo nuboso, casi idéntico en color y tono. El agua se carga en las nubes y sostiene la embarcación en el río. En la mitad el hombre, surcando el espinazo hídrico de la selva. Ya más de cerca, quizás vemos la

continuación de ese trayecto, pero ahora por las orillas del río, en la ambigüedad de la desaparición o entrada del sol sobre las regiones, y en la ambigüedad del propio cuerpo de quien adelanta el paso a la mirada del fotógrafo.



[FOTO 9: DE LA SERIE "SHAWIS", 2009]

Ellos son agua, decía, y quizás no hay imagen más evidente en dicho sentido que la de la mano emergiendo del caudal. El río tiene una piel, tanto como la propia mano del hombre, y su dermis acuática se advierte por los brillos y destellos que la aproximan a la mano humana que de ella brota.



[FOTO 10: DE LA SERIE "SHAWIS", 2009, 60 x 60 CM]

Pero la continuidad ecológica y cultural que esta espléndida iconografía ha puesto de manifiesto, tiene un tercer lado, capital, en las condiciones de rapacidad y mercantilización de la vida y de sus frutos que los modelos económicos y políticos hegemónicos han impuesto. La acción estética adquiere una condición política. Fotografiar la selva en sus continuidades sociales y en su legitimidad en el tiempo es hoy una forma de resistencia ante los asedios del poder del usufructo y la depredación. Las fotografías de Nolte en el río Ene, han adquirido una especial relevancia social, en el contexto de lo que ha sido un proyecto por inundar la región para hacer allí la presa de Pakitzapango. Por la experiencia notable ocurrida en otros tantos puntos del continente (por ejemplo en el Urabá colombiano), la formación de la presa implicaría una insondable liquidación de la naturaleza y una ruina para la sociedad. El río moriría y con él la vida que lleva en su vientre. Así cada fotografía de Nolte es una contribución a visibilizar que allí hay un mundo vivo, una sociedad que respira y sueña, entretejida y dependiendo del agua. Las imágenes de Nolte han sido un elemento significativo en la lucha por su defensa, especialmente conducida por Ruth Zenaida Buendía Mestoquiari, una indígena ashaninka que ha protagonizado la defensa radical y consecuente de su mundo. Y que ha logrado, con la Central Ashanika del Río Ene, hazañas fundamentales como parar la presa, y menguar parte de la tala ilegal de los bosques amazónicos.

Dos miradas nos interpelan: sus ojos brillantes se fijan en nosotros, más

allá de las dubitaciones y las ambigüedades de una vida móvil y de un contexto incierto. No sabemos quién es, ni donde está. Quizás es una de las niñas indígenas de la selva, y nos mira en la penumbra cálida de una fogata al anochecer. Pero hay una certeza en medio de todas estas ambigüedades: nos mira.



[FOTO 11: DE LA SERIE “BOSQUE ANFIBIO”, 2015, 80 x 64 CM]

Sus ojos dan testimonio de una vida que sabe de sí y que sabe de nosotros. De nuestro saber sobre su mundo. Por eso la segunda mirada, la del hombre shawi, claramente definida hacia nosotros, es mucho más dura y más clara: porque ese rostro sabe que lo vemos, y sabe también que de alguna forma nuestro mundo amenaza el suyo. Pero la foto de Musuk ha hecho una cosa más, que es realmente prodigiosa: en la imagen hay un reflejo, y lo que en ese reflejo se advierte, del lado izquierdo, es lo que pareciera ser la silueta de otra cabeza, que por la colocación de la imagen ocupa el lado no visible del rostro shawi.



[FOTO 12: DE LA SERIE "SHAWIS", 2009, 60 x 60 CM]

Ese reflejo es doble: es el del propio fotógrafo que al mirar, se ve así mismo, y quizás se reconoce en la mirada shawi que ha mirado. Pero el reflejo también se pone en el lugar que tenemos nosotros, los que vemos la foto. Que somos otros, al ver desde el lugar en que nos hallamos las imágenes de ese mundo remoto que la mirada de Nolte nos ha traído. Pero simultáneamente, por la fuerza semiótica de la imagen, se nos revela que somos también el otro, el shawi, de una u otra forma siendo convocados a preservar y valorar su mundo como si fuera nuestro. El lado visible del rostro en la imagen es para nosotros su región derecha, pero para él (el hombre shawi en la imagen) es la izquierda. La parte de nuestro rostro sobre montada en la relación espectador-Musuk Nolte, en cambio es el lado derecho (aunque se cargue del lado izquierdo en la inflexión fotográfica), lo que pone los dos hemisferios de esa cabeza: derecha-izquierda que completan un solo rostro, una sola cabeza, un solo cuerpo, que va desde los shawis, a Musuk Nolte que fotografía, a nosotros, que vemos la imagen. Un cuerpo dúctil y en movimiento, como el propio cuerpo del río Ene.

KARINA JUÁREZ: FOTOGRAFÍA Y RE-FOTOGRAFÍA

La fotógrafa michoacana [Karina Juárez](#) construye una singular imagen en la que se sobreponen distintas capas de emociones y recuerdos. La fotografía no sólo es la creación de una experiencia visual dada por el

trabajo con la luz y la textura, con la figura y su entorno; sino también una exploración del sentido de la vivencia en los complejos entramados entre lo patente y lo evocado, entre el recuerdo y la presencia. Desde [Acciones para recordar](#) (2013, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo), en que exploraba la relación entre los recuerdos y sus marcas en el cuerpo como una forma de revelación y ocultamiento, hasta *9 mil kilómetros* (2014 y 2015) que da cuenta de la experiencia de un recorrido en el espacio-tiempo que constituye a la vez una marcha personal y una constatación colectiva, su obra avanza tanto en el abordaje directo de los objetos y los mundos, como en el trabajo sobre la superficie de la propia imagen. Juárez es así una artista visual que elabora la fotografía (como discurso) y lo fotografiado (como problematización de la vida). En otros términos se trata de la dualidad que podría llamar: fotografía y re-fotografía. Esta última es una fotografía sobre la fotografía (o un regreso sobre el *discurso* fotográfico). La superficie de la imagen es tratada con diversas sustancias que la abordan como piel y al hacerlo imprimen un significado nuevo sobre la fotografía prima que les sirve de fundamento y de objeto.

FOTOGRAFÍA

Las *casas* ocupan un lugar significativo en el recorrido de los nueve mil kilómetros. Hay una estrecha relación entre la vida y la casa, así como entre ésta y el cuerpo.



[FOTO 13: DE LA SERIE “9 THOUSAND KILOMETERS”, 2015-16]

Son casas en las que está roto el equilibrio: las probables consecuencias de un terremoto, una ruptura en el subsuelo que las ha inclinado al punto de casi derrumbarse o sumergirse completamente en el agua.

La casa ahogada o quebrada ha perdido su valencia, su utilidad y su función. Pero guarda su significado: alguien las habitó, las personas se vincularon o vivieron su soledad en ellas; allí se levantaron relaciones o se rompieron.



[FOTO 14: DE LA SERIE “9 THOUSAND KILOMETERS”, 2015-16]

Estas ruinas llevan impresas esas vidas; y juntas constituyen la reliquia del pueblo que fue. Quizás en los lugares se graban o se marcan de alguna forma los acontecimientos, como lo hace la luz en la superficie fotosensible. Ese lugar, ese significado ahora está a punto de quebrarse o está hundido, latente; borrado y a la vez patente. En estas casas inicia Karina Juárez su recorrido; el punto de partida es este pueblo de Oaxaca quebrado por un terremoto. Las casas rajadas cuentan la migración completa de una comunidad que tuvo que “dejar todo para empezar de nuevo” (Dice Juárez en el Catálogo de la obra). Un triple sentido se inflama aquí: el de un pueblo abatido que migra para sobrevivir, el de la vida familiar que revela sus propios desplazamientos y sus violencias; y el del propio ser, el de la casa-cuerpo, que muestra sus descentramientos, sus grietas y su dolor. Los significados sociales y personales se entremezclan como en la vida. Las casas que Juárez retrata no sólo llevan la huella de cada drama singular allí acaecido, sino que son también símbolo de una sociedad que desde hace varios años padece múltiples violencias. Una

sociedad que desplazada busca caminos inciertos, cuando el suelo que pisaba se fragmentó en una iriada de conflictos ilegibles.

Hay una relación interior de estas imágenes con las que aquí llamo re-fotografías, en especial con las de la serie [Morbide](#) que Juárez se ha propuesto en el 2016 , y algunas de *9 mil kilómetros* como *Fausto* o *Antoine*.

RE-FOTOGRAFÍA

La casa, decía, es metáfora del cuerpo. Quizás más propiamente su metonimia, porque entre el cuerpo y la casa hay más contigüidades que relevos. El hilo manifiesto que une estas dos materias en la herida, la cicatriz, la fisura. El cuerpo fisurado como las casas. Las casas heridas como cuerpos.



[FOTO 15: DE LA SERIE “9 THOUSAND KILOMETERS”, 2015-16]

Morbide (2016) testifica y a la vez es resultado de una *heurisis* efectuada sobre una obra poética ya construida. La materia prima de la acción heurística son fotografías de “las transformaciones del cuerpo femenino, a partir de las decisiones que cada una de ellas ha tomado sobre él” (Dice Juárez en el catálogo de la obra). Cuerpos intervenidos, interpretados, al parecer, en una necesidad de ponerse a la medida de los arquetipos de nuestro tiempo.



[FOTO 16: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

La delgadez, la inanición definen una piel que envuelve de sobra una masa muscular disminuida, una estructura ósea casi patente.



[FOTO 17: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

La piel figurando como cubierta, como envoltura a veces sobrada, como tela de plegaduras y alisamientos.



[FOTO 18: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

Pero tela casi transparente, porque en ella se traslucen los dorsales, los huesos, como insertos en un saco. Piel parchada, con enmendaduras, casi con retazos.



[FOTO 19: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

Una de las fotografías exhibe el acto de recogimiento y plegado de la piel para ajustarla al cuerpo, como se ajusta una prenda. Manos masculinas, de cirujano o costurero que buscarán dar la forma, el ceñido esperado.



[FOTO 20: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

La piel resulta tratada, como lo será también la piel de la propia fotografía, produciendo con ello el doble pliegue de sentido que constituye la re-fotografía. Sobre la imagen prima se riegan líquidos de diversas densidades, químicos con veladuras, incluso algunas cubiertas que otorgan mayor énfasis a la imagen: se marcan los veneros de la sangre, la piel aparece cuarteada o lacerada, a veces casi necrosada, como predestinación mórbida de su deterioro. La piel icónica recibe viscosidades que parecieran manar de los cuerpos fotografiados: efluvios corporales, segregaciones malsanas que llevan el virus de la enfermedad.

La re-fotografía en *Fausto* (de 9 mil kilómetros) produce la impresión de que la superficie icónica se halla recubierta con una suerte de membrana traslúcida portadora de sus propias ámpulas y estrías. Así el rostro que el hombre cubre con sus manos lleva un hálito de inquietud, quizás de tragedia como la que acontece al evocado *Fausto*. Al igual que en *Morbide* es apreciable una segunda piel sobre la piel, abarcando la totalidad del cuadro, como si la foto, en algún nivel deviniera en cuerpo y fuese la fotógrafa, Karina Juárez, la taxidermista que interviene en ella. *Antoine* agrega algo más al performance de suturación e intervención anatómica de la fotografía: La mancha se satura en la cuenca del ojo: la tinta-sangre, el efluvio mórbido, penetra el papel algodón, empapándolo al punto casi de horadarlo. Se ha perdido el ojo del chico y en su lugar un oscuro agujero nos mira sin vernos. Una suerte de no-ojo que sin embargo nos interpela desde su fondo vacío. Las dos tesituras se concretan en la fotografía de la

propia Karina, que da cuenta sobre sí, tanto de los asedios de la pérdida, de las venas superpuestas a la intención del rostro, y especialmente, de aquel lugar en el que su mirada (la mirada de la fotógrafa) está siendo ocluida por una mancha negra que se come la imagen del rostro, que nubla la mirada y la deja con su lesión, expuesta a la posibilidad de ya no ver plenamente, de imponer sobre la propia mirada la tela del artificio, del propósito de la re-fotografía.



[FOTO 21: DE LA SERIE “MORBIDE”, 2016]

Re-fotografiar no es entonces sólo una forma de intervenir para marcar, reescribir o profundizar un pasaje de sentido, una figuración, una experiencia que la foto prima ha abierto; sino que también es una forma de hablar de la propia fotografía. Karina Juárez habla de su acción fotográfica, de sus procesos de creación al manipular las imágenes propias o de otros que tiene aquí como su objeto. La heurisis fotográfica está más cerca de un trabajo artesanal que de una operación puramente maquina y escópica de obturación. Una tarea de regar sustancias, colocar nuevas filigranas, manchar, entintar, quemar superficies de las propias fotos. Juárez coloca la re-fotografía en la órbita de la pintura y de la instalación. La fotografía, toma así, ya no el instante del evento primo de la imagen, sino el punto de acción en que deviene en post-fotografía. Pero el dispositivo para hacerlo posible, es de nueva cuenta, la fotografía. En estas obras Juárez no sólo está elaborando el tiempo histórico y humano de la fragilidad, del vilo del cuerpo singular y social, sino que también exhibe el singular devenir de la propia fotografía que hoy, se requiere a sí misma para mostrar cómo se

rebasar. En el fondo es el mismo asunto: el cuerpo en sus límites muestra el desbordamiento de sus límites.

Yael Martínez: Fotografiar la Ausencia

Theodor Adorno ha planteado que el arte constituye una forma sustancial de encarar la violencia de un poder que no sólo destruye el cuerpo, ahoga la vida y controla la existencia. Un poder que busca desaparecer incluso el recuerdo del otro, de su víctima. Esa fuerza destructiva que no se ha bastado con la aniquilación, sino que incluso busca desaparecer el recuerdo, la huella de tiempo de quien estuvo en el mundo. Para Adorno no es la información, ni siquiera la reconceptualización de la violencia lo que permite dar cuenta de esa extinción del recuerdo que busca esta violencia mayúscula. Sólo el arte tendría alguna posibilidad de aproximarse a esa realidad concreta de la pérdida, de la socavación existencial y específica (Adorno, 2004). El arte como fuerza de reconstitución de una memoria herida por la ausencia, por la incertidumbre y el dolor. Adorno que orientó parte sustancial de su trabajo intelectual a descifrar el horror de los sistemas totalitarios, visibilizó también la posibilidad del arte para enfrentar la violencia de la supresión y la desaparición.

La casa que sangra, el devoto trabajo del fotógrafo guerrerense [Yael Martínez](#), contiene como un impulso existencial y creativo, el sentido de esta clarificación de Adorno. Pero su oriente no es la refiguración de la víctima, o su narrativa; sino la experiencia que aflora en quienes tienen la pérdida, en los núcleos humanos donde, una vez ejercida la horadación, acaece el abatimiento que produce la forzada ausencia. Con ello Yael Martínez da cuenta tanto del acto de poder infame que ocluye la vida singular de su víctima, como de la segunda violencia; aquella que se ejerce sobre sus deudos. Doble significación, doble experiencia se pone en juego en su trabajo icónico: la de dar cuenta de la multiplicación de este dolor; y la de ser tentativa para redimir a las víctimas y quienes los esperan, a través de una rememoración sensible y creadora. *La Casa que sangra* se precipitó a partir de la pérdida de parientes cercanos que el fotógrafo vivió en el 2013:

El año pasado perdimos a tres miembros de la familia de mi mujer. Después de estos acontecimientos empecé a documentar a la familia y traté de plasmar las fracturas psicológicas y emocionales que genera una pérdida en el núcleo familiar (Martínez, 2015: s/p).

Pero su trabajo se ha planteado en una condición más transversal, al subsumir el propio dolor a la condición de otras familias que han encarado la misma tragedia, y al elaborar estéticamente esta correspondencia de la experiencia. Yael Martínez ha efectuado un tránsito fotográfico que también es existencial: de la elaboración documental de su propia pérdida, a la elaboración existencial de la pérdida de los otros. Es un doble movimiento: porque dar cuenta del dolor propio como obra es abrirse a los otros (a las otras familias que experimentan un daño análogo); la significación ya no es privada, sino compartida y en algún sentido transferida al ámbito en el que otro la requiere. Ese es el proyecto declarado por el fotógrafo: encaminarse a documentar la experiencia de los otros, lo que constituirá, de regreso, una forma de abordar su propio dolor. Pero la posibilidad de sentido de esta experiencia, reposa justo en aquello que hemos recordado, a propósito de Adorno, la pura documentación fotográfica se reelabora en su lugar estético. Más que el trabajo de un fotoperiodista, lo que Yael Martínez nos ofrece es una profunda y sutil revelación de la vivencia encarnada, abismada, de dicha situación, en la que el valor y la fuerza poética de sus imágenes logra presentificar tanto la pérdida, como el lugar, la figura advertida, de quien está ausente.

¿Cómo se fotografía el vacío? No mediante una imagen abstracta. El vacío está aquí, en las fotografías de Martínez. Es un vacío concreto, en un espacio que exhibe algo que se ha detenido: La fotografía no sólo lleva las marcas de la casa rural, con los signos de la vulnerabilidad y de la cotidianidad carente; sino que conduce la impresión, tanto de un acontecimiento detenido, como de la supresión de las acciones subsecuentes. En la habitación sólo están los objetos (una mesa, unas bolsas, lo que parece una escoba) que yacen en las orillas, como aguardando a ser usados. Por el piso de madera rústica y reventada se encuentra regada una multitud de pétalos de unas flores (que parecen ser crisantemos blancos) arrumbados al lado de las bolsas.



[FOTO 22: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

Desconocemos la razón de este estado de cosas, ignoramos si es un accidente, los residuos de una tarea, o la cancelación de una ceremonia. Pero la fotografía da cuenta de algo que quedó sin concluir, la dispersión de los pétalos y la condición de las flores muestran un acto sin cierre, o quizás incluso un desánimo, una apatía en el espíritu que desiste el desenlace (recoger los restos y refuncionalizar el lugar). Al igual que en otras fotografías de la serie, hay cierta impresión de abandono de las cosas, como si en algún punto los quehaceres cotidianos antes llenos de vida, se dejaran, perdieran su valencia y entraran en ese ámbito de lo que se hace por inercia.



[FOTO 23: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

Las cosas abandonadas como en la fotografía de la red sobre el pasto, adquieren en la imagen de Yael Martínez una especie de laconismo que, por la iluminación, por la naturaleza de la impresión, resaltan la desolación, o incluso muestran el estado de la ruina cavada en esa tierra en la que se sumergen las losas agrietadas, como los recuerdos de momentos quizás felices, de trozos enterrados de la vida.



[FOTO 24: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

Un hálito de abandono atraviesa las imágenes: pero no sólo es un

abandono físico, se trata especialmente de un abandono emocional en su doble sentido: algo que se ha ido, que nos ha dejado; y un auto abandono, como un decaimiento profundo que, cuando menos por momentos, nos suelta en el olvido.



[FOTO 25: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

El vacío se denota también cuando se advierten las huellas de quien ya no está, y de alguna forma, su presencia ha quedado impregnada por todos los lugares que cohabitamos. La fotografía enfatiza la vaciedad de la habitación, al mostrar en la pared la sombra de una persona, que sin estar allí, proyecta su presencia. La sombra está aquí dislocada: porque la pared devuelve la silueta de una imagen de la que no vemos su referencia. La sombra nos dice simbólicamente que la persona no está, pero su presencia, por el deseo y el dolor, se siente a diario, en esos objetos que lamen las orillas de los cuartos (la silla vacía apretada contra la pared), y la oscuridad del fondo de la habitación, apenas resistiendo a la oclusión del sol con una luz disminuida. La sombra ocupa el lugar que moja la luz diurna, el vacío está en la zona de la luz de noche.



[FOTO 26: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

Casi todas las fotografías son nocturnas, tristes. La tristeza no sólo aparece en las actitudes y las expresiones de las personas escasamente mostradas por las imágenes, la tristeza es un tono, o quizás un clima de los lugares y las cosas; Yael Martínez ha logrado dar cuenta aquí, de una suerte de ánimo de los objetos: porque el atado de troncos que se encuentra suspendido del techo, carga una nostalgia casi esencial, como la de la fogata extinta.



[FOTO 27: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]



[FOTO 28: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

La casa lleva adherida a sus paredes la expresión clara de un amor truncado, una expresión esperanzada del regreso y un testimonio de la ansiedad y la necesidad de escribir sobre los muros lo que se siente y lo que se añora, de dar evidencia de una situación del alma: las fotografías de los ausentes forman un corazón que procura de alguna forma exteriorizar ese grave estado de existencia.



[FOTO 29: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

La mayoría son fotos de identificación, y sólo un par de ellas, por sus

bordes ovalados, muestran que fueron tomadas bajo otra expectativa, más allá de las exigencias de los trámites y los registros. Pero ahora todas las fotos adquieren un nuevo sentido, se han expandido, intensificado, han desbordado su valor puramente institucional y adquieren una densidad humana, afectiva, casi ontológica; como lo adquiere también la figura convencional del corazón formado con ellas sobre la pared. La convención se encuentra superada por el agobio de la existencia, pero también por la expresión del amor concreto e interminable: el corazón acopia sentimientos, recuerdos y esperanzas. Pero esa tristeza, y esa huella del otro está también escrita en los cuerpos; que muestran el lugar en el que reside, en el que se ubica la agobiante ausencia: un viejo pone su mano en el corazón, en la que constituye quizás la imagen más sustantiva y de mayor pregnancia poética de la serie.



[FOTO 30: DE LA SERIE “LA CASA QUE SANGRA”, 2016]

La camisa está trazada por tres signos: el paso del tiempo, el deterioro de la tela, que muestra los años en ella decantados, en continuidad con la rugosidad añosa de la piel del hombre; la pobreza expresada por la tela muy delgada, por el estilo de la prenda, por la forma en que se porta en ese cuerpo, entrañable y cansado; por último: el trabajo duro. La camisa lleva las manchas, el polvo y la tierra ya impregnados con los años de ardua labor, de esfuerzo diario, implacable. Pero es especialmente en la propia piel donde estos signos y otros, manifiestan el mundo y la persona que se encuentra ante nosotros: las manos gruesas y expresivas, tocando el corazón: el centro de la vida, del ánimo. Las arrugas, los brazos venosos y

poblados con los lunares de la edad. Manos fuertes, pero ahora expuestas y manifestando una ternura que quiere llegar hasta dentro, donde están guardados los suyos, ahora inasibles. El rostro anciente, con una palabra a punto de brotar o guardada, casi reprimida. Un rostro del que sólo vemos el mentón y los labios, y que nos lleva, gracias a la cercanía, a la intimidad del encuadre y del gesto que realiza el anciano, a la correspondencia, a la reciprocidad, a la necesidad de comprender y de acompañar. Yael Martínez se ha planteado explícitamente la necesidad de producir una obra fotográfica que alcance una doble “correspondencia”: que sus imágenes alcancen a otros que han padecido la misma ignominia, y que sea posible ver que este drama individual es también un drama social. Ha conseguido las dos cosas: porque sus fotografías nos permiten palpar esas vaciedades y esa dificultad infinita por remontar la vida cuando se ha roto; con ello ha conducido el dolor de tantos otros que hoy viven en México, en Guerrero, este drama infausto. Con ello ha logrado mostrar la tesitura profunda del desgarramiento social en el contexto del narcotráfico, la corrupción institucional y la confusión y el desamparo social. Pero no lo ha hecho con generalizaciones, con simbolismos ajenos o impostados, lo ha hecho con la elaboración poética de su propia cercanía, del dolor que lo toca y comparte con él la casa. Este proceso es también una ruta significativa de reivindicación de la vida y la experiencia; intensa revalidación cuando incluso, en el horror vivido, se dignifica la vida aún en sus más extremas fragilidades. Reivindicación de un amor a los ausentes, que se vuelve mirada, transferida para nosotros, por el mecanismo estético, y especialmente ético de la fotografía: Yael nos da su mirada, para animarla en nuestros ojos.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2004) *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Bazin, A. (1999) *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Le Cerf.
- Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (1990) *L'Acte photographique et autres essais*. París: Nathan.
- Gadamer, H. G. (1997) *Mito y Razón*. Paidós: Madrid.
- _____, (2000) *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, M. (1994) *La pregunta por la técnica, en Conferencias y*

- artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____, (2010) *La época de la imagen del mundo, en Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herzog, W. (1996) *Entrevista a Herzog en el Instituto Goethe de Buenos Aires*. Recuperado de <http://www.temakel.com/cinesherzog.htm>
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2009) *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Januch, G. (1969) *Conversaciones con Kafka*. Barcelona: Fontanella.
- Kracauer, S. (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2005) *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra: Madrid.
- Martínez, Y. (s/f) La casa que sangra, en: *FOCO Fotografía contemporánea*. Recuperado el 24 de julio de 2015 de: <http://foco.me/yael-martinez-la-casa-que-sangra/>
- Virilio, P. (1999) *La bomba informática*. Madrid: Cátedra.
- Winer, L. (1985) Do Artifacts Have Politics?, en D. MacKenzie et al. (eds.), *The Social Shaping of Technology*. Philadelphia: Open University Press.
- Wittgenstein, L. (2009) *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos.
- _____, (2017) *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM y Secretaría de Cultura.
-

[1] Agradezco a Manuel Loaiza, director de [MYL Arte Contemporáneo](#), por permitir la recuperación de algunos de los textos que escribí para los catálogos de los tres fotógrafos referidos y que en distintos momentos se presentaron en la galería. Igualmente mi agradecimiento por propiciar el permiso e interés de los fotógrafos para incluir aquí algunas de sus imágenes.

[2] Decir *metáfora* no significa detrimento alguno frente a una supuesta analiticidad, verificabilidad o certeza superior de la enunciación constativa de la ciencia. La ardua discusión de la filosofía de la ciencia en el siglo XX dejó una visión mucho menos segura de la diferencia entre saber y ciencia, y una sensibilidad mucho mayor ante las posibilidades múltiples del conocimiento que no pueden restringirse a los criterios, supuestos y esquemas del positivismo lógico y empírico. Por otra parte, el acontecimiento fundamental del *giro lingüístico* ha problematizado la indiscernible relación entre lenguaje y conocimiento, lo que ha mostrado la dependencia de la *verificación*; de la *constatación* de la estructura del lenguaje en que ocurre. No es otra cosa lo que Wittgenstein mostró al indicar la imposibilidad de hallar una suerte de estructura lógica

subyacente a todos los lenguajes; en su lugar lo que encaramos es siempre una pluralidad muy rica de lenguas, más precisamente, de *juegos del lenguaje*. Incluso porque Wittgenstein progresivamente abandonó la idea de que la lógica formal es un modelo fértil para pensar el lenguaje. La filosofía analítica etiquetó este movimiento de Wittgenstein como el desarrollo de una *filosofía del lenguaje ordinario* lo que en realidad es una equivocación que mina la fuerza de la refiguración que pone en juego: no puede hacerse tal filosofía porque no hay ningún lenguaje extraordinario que le pueda ser opuesto (ni la ciencia, ni la metafísica, ni la lógica tienen ese estatuto excepcional). No hay un lenguaje *superior, más preciso, más perfecto* (como soñaba Descartes, Leibniz o Russell), del cual podamos disponer para someter, cribar o juzgar al resto del lenguaje (todo el que no es científico). No hay más que lenguaje, y no podemos ni inmersar para hallar una estructura que le subyazca, ni elevarnos para superarlo (Wittgenstein, 2009 y 2017). Todos estos son sueños de hegemonía. Las metáforas son parte sustantiva no sólo de la poesía o de la comunicación, sino también de la teoría, incluso más empirista. Ningún sistema científico, por más positivo que se pretenda, está libre de metáforas... las metáforas, como la vida, siempre se meten por la puerta trasera. Incluso en perspectivas actuales que podría decirse, comparte la tradición analítica, la metáfora se ha revalorizado de forma significativa: la lingüística cognitiva muestra que la metáfora hace posible la construcción de conceptos nuevos a partir de otros (Lakoff y Johnson, 2005).

[3] Gadamer mostró que no podemos reducir el campo del conocimiento sólo a la lógica y la producción de sentido, propia del positivismo occidental: en la poesía, en el arte, en el mito y en la tradición también hay un conocimiento significativo (1997; 2000).

[4] Llamar epistemología a un campo de conocimientos, significa fundamentalmente que esos conocimientos en algún punto se ponen en cuestión a sí mismos.

[5] El modelo iluminista más bien ha buscado el encuentro entre la ciencia y la técnica; y tal encuentro ha desembocado de forma estridente como dominación de la técnica sobre la ciencia (tal como se avizora desde Heidegger (1994, 2010) ; y la escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 2009), pero también en Virilio (1999) y Winer (1985).

[6] Dos obras capitales en torno a la fotografía muestran, cada una a su modo, la capacidad de la fotografía para generar tanto un saber de sí mismo, una suerte de saber existencial, como ocurre con *La cámara Lúcida* de Roland Barthes (2009); y un saber social, como sucede con *La fotografía: un arte intermedio* de Pierre Bourdieu (2003).

[7] La fotografía de Nolte se ha enriquecido de la confluencia de dos fuentes capitales: una suerte de experiencia antropológica propiciada por la asimilación y la convivencia con los pueblos que conoció desde niño, en

las exploraciones que realizó con su madre, una antropóloga que lo llevó por diversas regiones del Perú, particularmente Pucallpa y Tarapoto, en la Amazonía. La otra fuente podríamos decir es la experiencia fotoperiodística, dada desde muy joven por su trabajo como reportero gráfico para el periódico "EL Comercio" que le reveló la realidad compleja, a veces marginal y siniestra de la vida urbana y periférica de Lima. Esta doble condición se elabora como una mirada que explora con inusitada profundidad una realidad humana y ambiental muy compleja.

Hermenéutica de la imagen en el fotoperiodismo de Christa Cowrie

Elsie Mc Phail Fanger

Profesora e investigadora, Titular "C" en el Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel II.



[REGRESAR]

LA FOTOGRAFÍA Y EL FOTOPERIODISMO

Al igual que toda imagen fotográfica, el fotoperiodismo reduce la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad de la representación visual; involucra un proceso mental que decide entre múltiples opciones, un recorte del entorno, de tal suerte que la imagen

producida se convierte en obra personal y subjetiva, como reflejo del punto de vista de quien mira a través de la lente. Lo que distingue al fotoperiodismo de los demás géneros fotográficos es la búsqueda de la espontaneidad y el realismo a través de la imagen sorpresiva, no posada, con la finalidad de capturar el lado humano y vulnerable de las personas. Es aquella imagen intrusiva, que toma a la persona desprevenida, con la guardia baja, para imprimir el necesario realismo que no se registra en las fotos posadas o construidas.

La esencia del fotoperiodismo radica en la búsqueda de la verosimilitud al captar —sin artificios— lo elementalmente humano, de ahí que ha fungido como testimonio y memoria histórica de sucesos capturados en una etapa en que se crearon las condiciones necesarias para una mayor apertura y libertad, tanto en la prensa escrita como en el fotoperiodismo. Los fotógrafos de prensa o reporteros gráficos —como se les conocía a los profesionales de la cámara— experimentaron con nuevos temas y encuadres captados a través de la lente, logrando aportar su propia versión de los hechos. Los nutrientes que en sus inicios alimentaron el oficio del fotoperiodismo son el ojo entrenado, la observación, la disciplina, el manejo de la técnica y la memoria visual así como una estética singular.

INICIOS E INFLUENCIAS ESTÉTICAS

El fotoperiodismo surgió a fines del siglo XIX, a la luz del desarrollo técnico y comercial de las industrias que hicieron posible la masificación de diarios y revistas, cuyas páginas registraron en imágenes los sucesos del presente, contribuyendo a dar testimonio visual del diario acontecer. Desde su inicio y como instrumento de constatación, el fotoperiodismo designa una función histórica, social y pública a través de la imagen, como reflejo de aquellos y aquellas profesionales que fueron testigos oculares de los hechos; catalizadores e intérpretes de aquello que acontecía frente a su mirada.

Los cambios en el fotoperiodismo ocurrieron a raíz del uso extensivo de la fotografía en la prensa impresa, de ahí que los primeros fotorreportajes aparecieron publicados en revistas ilustradas editadas en la República de Weimar entre 1918 y 1933. El momento histórico de apertura democrática y liberal correspondía a un importante desarrollo de la cultura y las artes. Fue así que empezaron a circular en Berlín y Munich, dos revistas ilustradas: *Berliner Illustrierte Zeitung* y *Münchener Illustrierte Presse*, con

un tiraje cercano a los dos millones de ejemplares cada una, y al alcance de cualquier bolsillo. Ahí se inició la *edad de oro* del fotoperiodismo moderno, reflejada en el espacio importante que empezaron a ocupar las fotografías en dichos medios (Freund, 2014: 102).

La fotografía no cambió únicamente a causa de los ánimos vanguardistas de los intelectuales, sino también por las exigencias de una sociedad cuyos hábitos de consumo mudaron drásticamente con el advenimiento de la comercialización masiva de todo tipo de objetos e ideas”, [insertándose en el proceso de producción, circulación y consumo a gran escala, de tal suerte que entre la foto de estudio y] la tarjeta de visita —de limitado tiraje— (Castellanos, 1994: 87).

La foto documental, la instantánea y la fotografía de prensa como fenómeno de difusión masiva, ocurría una alteración del mensaje visual y simbólico sin precedente.

La estética de la fotografía de prensa abrevó de las vanguardias artísticas del período de entreguerras: fueron la *Nueva Visión*, introducida por la Bauhaus alemana, influida a su vez por el *Nuevo Espíritu Francés* y el constructivismo ruso y húngaro, en convivencia con otras corrientes interesadas en la técnica fotográfica purista y la composición geométrica formal. Surgió también en Alemania la corriente de la *Nueva Objetividad* y en Estados Unidos, la fotografía directa, basada en el principio de objetividad, la obra directa, pura, carente de trucos, “esto supone un verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro... mediante una gama de valores tonales casi infinitos” (Strand citado en Newhall, 1983: 174). Aplicada a la fotografía inmediata, comprometida con la realidad, la verdad y la estética, la fotografía directa implica una descripción realista e impoluta de personas y lugares, lo cual exige un respeto por la inmediatez, el rechazo al artificio y a la manipulación técnica. Sus representantes —Albert Renger-Pratsch, August Sander, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Charles Sheeler y Edward Weston— optaron por la obra sin trucos, la madurez técnica y la solidez plástica, la claridad y la limpieza en la experiencia individual y el punto de vista como prueba de autoría.

Cuando el partido nacionalsocialista tomó el control de los medios de comunicación masiva en Alemania, las revistas fueron relevadas en la edición gráfica por la revista *Vú* francesa en 1928, la estadounidense *Life* en 1936; en 1937 se publicó la revista *Look* y en 1938 la revista británica

Picture Post. *Life* acogió a periodistas que huyeron del nazismo y en sus páginas se publicaron los mejores fotorreportajes de Margaret Bourke White, Alfred Eisenstadt, Thomas Mc Avoy y Peter Sackpole. Es a partir de allí cuando el discurso fotoperiodístico se concentró con mayor enjundia en la búsqueda de una estética propia que logró desarrollarse de manera importante con la introducción del uso de cámaras más pequeñas y ligeras —como la Leica o Ermanox— de fácil manejo, poco visible y discreta, con exposiciones de corta dirección, o instantáneas, permitiendo una mayor movilidad de quien capturaba la imagen. Influyó también la creciente popularidad de las revistas que otorgaron importancia a la visualidad y valor al crédito de autoría.

Además de la espontaneidad, la ausencia de pose, la instantaneidad, buscaron el registro de temas e imágenes novedosas con menor rigidez, mayor soltura y naturalidad.

El *instante decisivo* —término acuñado por Henri Cartier Bresson— describe el proceso mental y físico que se inicia con el encuentro sorpresivo de un tema u objeto, la decisión sobre el encuadre y la oportunidad de asir el instante irreplicable en la síntesis de una toma que muestra que esto así sucedió. De todos los medios de expresión, la fotografía es la única que fija el instante preciso en tiempo y espacio, sabiendo que una vez que éste desaparece, es imposible recuperarlo. El *instante decisivo* implica un proceso mental que está consciente de la temporalidad fugaz, detecta la oportunidad fotoperiodística a través de la elección del tema o problema, toma la decisión sobre el encuadre y el lugar en el que coloca el cuerpo para obtener la imagen óptima. Es así que el fenómeno fotoperiodístico capta en tiempo y en espacio la información, el dramatismo, la calidad estética de la imagen, para mostrar una historia encuadrada dentro de las limitadas márgenes de la lente.

Como arte y medio de comunicación masiva, el fotoperiodismo ha contribuido a la creación de una nueva conciencia histórica y ciudadana, cuya materialidad se volvió de uso doméstico mediante la circulación cotidiana, y al mismo tiempo efímera —y a precios módicos—, de imágenes impresas o virtuales para su difusión como vocación última y su preservación en la memoria.

La mayor importancia que entre los años 1930 y 1950 se otorgó a la imagen en medios impresos, permitió que se desarrollaran estilos variados y una mayor calidad en la imagen, al grado de que las revistas ilustradas vivieran una época de oro. Como resultado de los avances técnicos

logrados en el fotoperiodismo durante la II Guerra Mundial se capturaron acciones rápidas con películas más sensibles, cámaras más compactas y el *flash* de bulbo integrado a la cámara (González Flores, 2005). Los mejores recursos de impresión aseguraban reproducciones más nítidas en blanco y negro o en sepia, un mayor cuidado y esmero en la estética de encuadres novedosos. Se realizaron reportajes y el fotoensayo para narrar a través de una secuencia con imágenes, un acontecimiento importante con pequeños pies de foto explicativos (Monroy Nasr, 2003). El punto de vista que fijaban cobraba tanto peso y a veces más que el ensayo escrito, de ahí que algunas fotografías adquirían el nivel de editorial.

FOTOPERIODISMO MEXICANO

El desarrollo del fotoperiodismo en México fue posible gracias las técnicas de impresión en los diarios, semanarios y otras publicaciones, cuyo principal propósito era difundir la noticia sobre sucesos de actualidad. La revista *El Mundo*, propiedad de Rafael Reyes Spíndola publicó en 1894 los primeros números informativos en la ciudad de Puebla que estimularon el desarrollo del oficio del fotoperiodista, entonces conocido como reportero gráfico.

Al mismo tiempo que en los medios periodísticos de nuestro país se perfeccionaban los recursos y las prácticas para hacer de la fotografía un género noticioso, el trabajo de los fotógrafos que hacían la crónica de acontecimientos que iban de lo previsible a lo extraordinario consiguió difundirse a través de otras vías: mediante la edición de postales, álbumes, suplementos y libros; la organización de exposiciones y concursos; y, sobre todo, la creación de archivos y agencias que, al permitir el resguardo de las imágenes producidas por fotorreporteros, brindaron la posibilidad de usos y revisiones posteriores, y reivindicaron el valor que las mismas tenían como testimonios, documentos y expresiones de una mirada autoral (Morales, 2014: 24).

Fue crucial el papel de la agenda informativa de los fotoperiodistas en México, que compilaron, archivaron, editaron, expusieron y defendieron los intereses del gremio. Merece especial reconocimiento el trabajo pionero de Agustín Víctor Casasola como uno de los primeros reporteros gráficos, su papel como uno de los organizadores de la *Asociación de Fotógrafos de la Prensa Metropolitana* y de la exposición en 1911 de obras fotoperiodísticas, así como de la apertura en 1912 de la *Agencia de*

Información Fotográfica, después conocida como el *Archivo Casasola*. El importante papel que desempeñaron aquellos fotógrafos de prensa como Enrique Díaz, los hermanos Mayo (Paco, Cándido y Julio), Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya, por sus proyectos de archivo, editorial y museográficos es digno de mención; así como la lucha en contra de la censura de los gobiernos en turno y pugnar por un mayor reconocimiento al trabajo del gremio, el crédito a la autoría, y por conservar sus propios archivos (Morales, 2014).

A partir de 1937, surgieron las revistas fundadas por José Pagés Llergo, consideradas las más importantes del género: *Hoy* (1937), *Rotofoto* (1938), *Mañana* (1942) y *Siempre* (1953). Inspirada en la revista *Life*, la revista *Hoy* publicaba imágenes sobre temas generales y humor; la revista *Mañana* cubría con fotografías las actividades del presidente Manuel Ávila Camacho en la inauguración de obras públicas, desfiles y banquetes militares. Aunque en su mayoría las revistas se plegaban a los mandatos del poder, *Rotofoto* destacaba por su propuesta plástica, representando uno de los momentos más logrados del fotoperiodismo por darle centralidad a la imagen en sus páginas. La mirada creativa e incisiva del fotoperiodista Enrique Díaz y los ácidos textos del escritor Salvador Novo, fomentaron el ejercicio de la libertad de prensa mediante la ironía y el sentido del humor con una carga contestataria y frontal hacia algunos políticos del momento. Además de que la revista buscaba reivindicar el oficio de reportero de prensa a quien se le negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano, *Rotofoto* aventuró una crítica del poder a través de retratos, fotoensayos y fotorreportajes, de ahí que sólo alcanzara a publicar once números antes de su clausura en 1938 (Mraz, 2016).

Con pocas excepciones como la de *Rotofoto*, en México se dio un fotoperiodismo subordinado al poder, y por ello no debe extrañar que se iniciara un boicot en contra del semanario que finalmente desapareció de los puestos de periódico en un momento en que había logrado editar cerca de 50 mil ejemplares, con imágenes que atraían a la población analfabeta del país.

En 1947 la revista *Mañana* y la *Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa* exhibieron una muestra colectiva de fotoperiodistas de varias generaciones con el nombre *Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa en el Palacio de Bellas Artes*. El crítico y periodista Antonio Rodríguez los llamó ases de la cámara, reconociendo en ellos una obra de “fuerte valor documental e indudable proyección

estética” (Morales, 2014: 9). En 1958, Héctor García creó una publicación independiente llamada *Ojo! Una revista que ve*, con la cual informó acerca de las manifestaciones de protesta en la ciudad de México, organizadas por maestros, ferrocarrileros, estudiantes y doctores. Diez años después, sus imágenes sobre el movimiento estudiantil de 1968 se publicaron en un suplemento opuesto al régimen priísta: *La cultura en México* de la revista *Siempre*.

REFORMA POLÍTICA EN 1977

En las décadas posteriores y como reflejo de una sociedad más madura y plural, sucedieron cambios relevantes en el país y después de diversos movimientos sociales —los ferrocarrileros, los médicos, los maestros, y el movimiento estudiantil de 1968— se creó un clima propicio para el ejercicio de un “diarismo” más comprometido con las causas sociales, lo cual motivó la Reforma Política de 1977. Conducida por el entonces Secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, durante el mandato del presidente José López Portillo (1976-1982), dicha Reforma recogió el reclamo social de las fuerzas políticas como el PAN y el Partido Comunista Mexicano, que estaban en proceso de legalización de su registro y cuyas demandas no habían sido atendidas por la prensa debido a la estrecha complicidad entre los medios y el Partido Revolucionario Institucional (PRI), partido hegemónico en el gobierno (Malvido, 2004). El ministro convocó a intelectuales, políticos, militantes, académicos y activistas para promover cambios en el esquema electoral y así lograr una mayor apertura de la prensa escrita, iniciando con ello el largo trayecto hacia la democratización del país. Con la modificación de diecisiete artículos constitucionales, la Reforma permitió ampliar el espectro de participación política de las organizaciones opositoras. “El 6º Constitucional fue uno de los artículos modificados al adicionarle el enunciado: el derecho a la información será garantizado por el Estado”. (Oseguera, 2014: 28). El debate giró en torno a la diferencia entre libertad de expresión como garantía individual y el derecho a la información como garantía de la sociedad.

En aquella etapa de mayor apertura, acelerada también por el llamado *Golpe a Excélsior* de 1976, surgieron tres nuevas publicaciones independientes que impulsaron el abordaje de nuevas problemáticas y un ejercicio más amplio y diversificado de la libertad de prensa: la revista

Proceso (1976), el diario *unomásuno* (1977) y el diario *La Jornada* (1984).

REVISTA PROCESO (1976)

A la salida del diario *Excélsior* de Julio Scherer, quien fungía como su director desde 1968, y de un grupo de cercanos colaboradores, posibilitó que apenas cuatro meses después —el 6 de noviembre de 1976— saliera a la luz el semanario *Proceso*. *Excélsior*, el matutino de diaria circulación nacional se había consolidado como un medio de gran prestigio, más plural y crítico, en sus páginas se señalaban los dispendios, la ineficiencia y la corrupción de la clase política y otros temas antes censurados. Por ello fue objeto de presiones y después de una hostil y amañada asamblea de la cooperativa que era propietaria de la empresa periodística, Scherer y su equipo, fueron obligados a salir del diario el 8 de julio de 1976. A los pocos meses, crearon la revista *Proceso*, que se posicionó como el semanario de periodismo crítico y de análisis político más importante del momento. Mientras que los reportajes y las notas ocupaban un espacio sustancial en la revista, el fotoperiodismo quedó relegado, así como el crédito a los fotógrafos que fue escatimado por el medio, que tampoco tuvo como prioridad nuevas propuestas visuales y de diseño en su portada ni en páginas interiores (Mraz, 1996).

DIARIO UNOMÁSUNO

Fundado y dirigido por Manuel Becerra Acosta, el diario *unomásuno* empezó a circular el 14 de noviembre de 1977, con una oferta editorial que pretendía seguir el pulso de los cambios que acaecían en la vida política y social del país y en América Latina, en una época marcada por movilizaciones sociales e insurrecciones. Con un formato atractivo y manejable —tipo tabloide— y un diseño de logotipo y primera plana modernos, elaborados por Juan Carlos Rulfo, la propuesta del diario impulsó un periodismo de búsqueda, estimulando la investigación de nuevos temas y problemas sociales que agobiaban al país. Becerra Acosta se formó en *Excélsior* como reportero y desde hacía seis años fungía como subdirector del diario al momento del golpe. Evoca que el papel del *Excélsior* de Scherer fue muy importante para el avance del periodismo mexicano, ya que fue “un periódico tan independiente como el sistema mexicano lo permitía” (Martínez, 2001: 67), hasta que los comerciantes, empresarios e industriales, instigados por el entonces presidente Luis

Echeverría, retiraron su publicidad y boicotearon al diario.

Desde el inicio el *unomásuno*, tuvo conciencia de la importancia de la imagen e impulsó la presencia de los caricaturistas, cartonistas, dibujantes y fotógrafos que ocuparon importantes espacios en primera plana y en páginas interiores con el correspondiente crédito a la autoría y con mayor participación en las juntas de evaluación.

Según la mayoría de los fotoperiodistas entrevistados por John Mraz, el llamado nuevo fotoperiodismo nació en el diario *unomásuno* al buscar temas y estilos propios para imprimir en la imagen una mayor fuerza y calidad con el uso estético de formas y el uso de novedosos encuadres (1996). El *unomásuno* quiso romper con lo pintoresco y lo folclórico para encontrar nuevas expresiones de vida cotidiana lejanas al fotoperiodismo censurado de antaño, a la narrativa de la Revolución Mexicana y al Taller de la Gráfica Popular.

Los fotoperiodistas entrevistados coinciden en señalar que Becerra Acosta fue la figura pivotal del llamado nuevo fotoperiodismo, al impulsar una imagen de prensa autónoma y autosuficiente, dando lugar a la expresión libre y a la experimentación, y por fomentar la autoría personal, el punto de vista propio.

Las imágenes dejaron de ser un mero apoyo visual o complemento al texto escrito para convertirse en documentos autónomos y autosuficientes con derecho propio. Tan es así que algunas de ellas alcanzaron niveles de editorial sin que mediara explicación o pie de foto. Aunque en franca minoría se incorporaron algunas mujeres a sus filas y junto con los varones buscaron expresarse y encontrar su propia voz en la cobertura visual de temas antes soslayados; como la corrupción, los fraudes electorales, las protestas de la oposición, el narcotráfico, la represión, la desigualdad, la defensa de los derechos humanos y la vida política y social del país, así como el registro de la vida cotidiana (Malvido, 2004).

Además de asumir un compromiso frente a diversos temas sociales, se mejoraron sus condiciones salariales, se ampliaron los tiempos de investigación en la producción de fotorreportajes que así lo requerían. Como reconocimiento a su trabajo profesional se envió a Martha Zarak como primera corresponsal a Centroamérica para documentar con imágenes los movimientos armados, ofreciendo con ello una mirada propia frente a los acontecimientos, con lo cual disminuyó la dependencia con las agencias internacionales de fotografías. Pedro Valtierra, quien fue corresponsal en Nicaragua, afirma que si bien *El Sol de México* enviaba

fotoperiodistas a cubrir los conflictos en Vietnam y el Líbano, en el *unomásuno*, los fotorreporteros fungieron como testigos de primera línea. La cobertura que hicieron de dichos conflictos se debió a la calidad y al protagonismo que como autores lograron con sus imágenes, con lo cual se creó también una nueva relación de independencia y respeto entre los reporteros y fotógrafos al agregar el crédito a la autoría y asignar los viáticos a cada uno por separado (Mraz, 1996).

Los cambios importantes que se generaron en el diario indujeron a los fotógrafos a actuar con mayor libertad y romper con la solemnidad de la prensa oficialista, de ahí el calificativo *nuevo fotoperiodismo*, por marcar nuevas tendencias y por hacer escuela en el periodismo y fotoperiodismo (Mraz, 1996).

Becerra Acosta asegura que fue el diario que modificó en forma y contenido a la prensa nacional, marcando una tendencia y una forma de hacer periodismo: “veamos los sucesores que ha tenido: *El Financiero*, y no se hable de *La Jornada*, que está hecha por gente que aprendió a hacer periodismo en *unomásuno*” (Martínez, 2001: 71).

La fotoperiodista Christa Cowrie, quien fue nombrada primera jefa del departamento de fotografía del diario, reitera que el punto de ruptura entre el viejo y el nuevo fotoperiodismo “lo marcó el diario *unomásuno* con el tipo de fotografía que se alejaba de la prensa oficialista y captaba al poder político en su vanidad, su tristeza y su sudor” (Gallegos, 2011: 246).

DIARIO LA JORNADA (1984)

Las desavenencias entre el director general —y propietario de la mayor parte de las acciones del diario *unomásuno*— llevaron a un rompimiento público con algunos de los colaboradores, quienes inauguraron un nuevo diario: “*La Jornada*, que llegaría a ser uno de los diarios de mayor presencia, especialmente entre los sectores más críticos” (Trejo, 2001: 169) de la sociedad.

El primer número —con Carlos Payán Verver como su director—, comenzó a circular el 19 de septiembre de 1984, dando un mayor impulso y presencia a la imagen en las primeras planas, así como un tratamiento más fresco de las fotografías sobre temas oficiales y de vida cotidiana. Los fotoperiodistas entrevistados por Mraz coinciden en calificarlo como un “diarismo” incluyente, al fomentar la expresión personal de los fotoperiodistas y sus búsquedas formales, el desarrollo de la investigación y

el reportaje social así como las crónicas visuales sobre la ciudad. Se abrieron más espacios a conflictos en zonas campesinas, a la cobertura de la migración y a diversos problemas fronterizos. Al igual que en el *unomásuno*, se envió a una mujer fotoperiodista —Frida Hartz— a cubrir los conflictos en Guatemala y El Salvador. Algunos de los fotógrafos lograron la publicación de sus imágenes sin que éstas fueran editadas, además de impulsar sus derechos laborales, el crédito de autoría y participación en el proceso editorial. Hartz señala que la posibilidad de conservar sus negativos para formar un archivo propio, seguía siendo en ese tiempo un verdadero lujo (Mraz, 2015).

ESTUDIO DE CASO: CHRISTA COWRIE

Después de este breve recorrido a través de algunos momentos clave en el desarrollo del fotoperiodismo mexicano, se presenta el caso de Christa Cowrie^[1], la fotoperiodista que acompañó a Becerra Acosta desde la fundación del diario *unomásuno*, permaneciendo en sus filas durante 25 años. A continuación se enlistan los pasos metodológicos que se seguirán para el estudio.

- a. En primer lugar se ofrece una semblanza de su trayectoria, sus influencias y su formación como fotoperiodista del diario
- b. En segundo lugar se describe su trabajo como fotoperiodista personal del entonces candidato a la presidencia de la República, José López Portillo, durante su campaña y posteriormente en su desempeño como presidente de la República, en lo que defino como su *agenda dual*
- c. En tercer lugar se plantean las preguntas que, desde la hermenéutica, pueden llevar a profundizar en su obra, que contemplan no sólo el análisis desde su trayectoria, su entrenamiento, sus influencias, su mirada, el punto de vista, su condición de mujer, su relación con el poder, el uso del cuerpo para desplazarse y lograr la fotografía buscada y su relación con el objeto fotografiado.
- d. Se describe la metodología de análisis desde la hermenéutica, en atención a la iconografía y a la iconología de sus imágenes
- e. El análisis de una muestra de sus retratos

Semblanza de Christa Cowrie

Nació en 1949 en Hamburgo, Alemania; arribó al puerto de Veracruz en 1963 a los catorce años para encontrarse con su padre, quien radicaba en la ciudad de México. Sin estudios previos en la materia, comenzó a ver fotografías, salía a la calle para ver las cosas que los demás consideraban comunes. Al hojear el diario *Excélsior*, periódico de mayor circulación de entonces, Cowrie aprendió de las caricaturas de Abel Quezada a mirar de otra manera. Se casó joven —a los 19 años— y su maestra fue su suegra Rosaura Revueltas, quien la cobijó y le enseñó hablar español. Al experimentar con la cámara recuerda que el mejor elogio lo recibió de José Revueltas, quien le decía que tenía buen ojo para sus fotografías. En el seno de la familia Revueltas desarrolló una conciencia política que la llevó al fotoperiodismo. Compró una buena cámara y en 1975 entregó sus reportajes al diario *Excélsior*, que la invitó a publicar dos veces al mes en el *Magazine Dominical*, en la sección *Colores* y en *Revista de Revistas*. Al producirse la salida de Scherer y sus colaboradores del *Excélsior*, el 8 de julio de 1976, el equipo se dividió y unos se fueron con Scherer a fundar *Proceso* y Cowrie se unió a Becerra Acosta en el proyecto del diario *unomásuno*.

Desde el inicio recibió el apoyo de Becerra Acosta y pronto fue nombrada por él como la primera jefa de departamento de fotografía, conformado por Héctor García y Paulina Lavista. Un año después entraron a trabajar otros fotógrafos de prensa entre los cuales sólo había dos mujeres, Marta Zarak y Flor de María Cordero; recuerda Cowrie que entre todos formaron “un equipo muy respetado que tuvo personalidad propia, cada uno con su sello personal”. (Gallegos, 2016: 238). Ingresó a la academia de *La Casa del Lago* para estudiar con el fotógrafo Lázaro Blanco, un gran maestro de quien aprendió “el sentido y el gran respeto que hay que tener por la fotografía” (Mc Phail, 2017). Es necesario señalar que Blanco estuvo cuarenta años al frente de *La Casa del Lago*, y en 1968 tuvo a su cargo la coordinación de fotógrafos durante la Olimpiada en México. Es considerado por sus pares como un maestro de la composición por sus trazos geométricos y arriesgadas tomas cenitales. Junto con Enrique Bostelmann, Pedro Meyer y José Luis Neyra, fue fundador del *Club Fotográfico de México*, organismo que sirvió de plataforma para el lanzamiento internacional de la fotografía mexicana y latinoamericana a finales de los años 1970 y 1980. Entre las metas del Club estaban legitimar la fotografía y difundir las obras de los fotógrafos mexicanos en México y el mundo (Castellanos, 1994). Otra influencia que atesora Cowrie es la de

Karl Müller, fotógrafo del *National Geographic Magazine*, cuando lo vio trabajar con Guillermo Aldama, corresponsal y reportero gráfico de la revista *GeStern* (Alemania), *Le Express* (Francia) *Life* y *National Geographic* (Estados Unidos). La cercanía con ella tuvo con el trabajo de ambos y su entrega por la fotografía fueron claves en su formación.

Su estancia en el unomásuno

Durante los 25 años que trabajó en el diario Corwie declara que fue una etapa que significó para ella toda una vida de grandes experiencias, un vasto conocimiento y aprendizaje; “un tiempo de convivencia y reconocimiento para entender la vida mexicana” (Cowrie en *La República*, 2004: 4)

Desde el inicio de su carrera recibió el apoyo de Becerra Acosta, quien la impulsó en el fotoperiodismo, le enseñó el amor por el mismo, a tener conciencia social, a ser fiel y a no distorsionar la realidad, a no tener prejuicios intelectuales que pudieran hacerla dudar “a la hora de registrar un hecho real” (Mc Phail, 2017). Fue él quien la introdujo al periodismo, de él aprendió “los principios éticos del periodismo”. “Me puso la plataforma y me fue dando empujoncitos[...] déjate sorprender, me dijo, y me aventó” (Mc Phail, 2017).

Afirma que el diario *unomásuno* en sus inicios resultó un parteaguas en el fotoperiodismo, pues “no surgió de ninguna línea[...] y si la hubo fue simplemente que retratáramos lo que veíamos, [...] fuimos fotógrafos con tanta libertad” (Mc Phail, 2017).

La coyuntura que se dio en el diario a raíz del golpe, recuerda Cowrie, permitió la fusión entre los viejos y experimentados fotógrafos de *Excélsior* y los novatos con técnicas e ideas frescas.

Cambiamos nuestra forma de ver y nuestra nueva energía fue bien guiada por un director sensible a las posibilidades de la fotografía. Nunca hubo censura, ni manipulación de la imagen [...] La pauta que marcó Becerra Acosta fue que a través de la foto se dictara la noticia (Milarka, s/f:18).

Sobre el potencial de la imagen fotoperiodística, comenta:

[...] inclusive para divertirnos, sin solemnidades, fotografiábamos a los políticos cuando se caían o estaban dormidos en las sesiones del Congreso. No teníamos compromiso con esos señores y estábamos frescos de la imagen y nos sorprendía lo chusco. Éramos un equipo de

fotógrafos con mucha habilidad, ni folclóricos, ni frívolos y muy conscientes de la fuerza de la imagen (Barragán, 2004: 49).

Aprendieron a ver la realidad del país a través del contacto directo con los conflictos, como lo narra en un episodio de su vida en que fue comisionada, junto con Miguel Ángel Velázquez “El Patán”, a investigar una matanza en la sierra oaxaqueña. “Subimos y bajamos montañas durante cuatro días, caminando durante horas con los zapatos reventados, durmiendo donde podíamos en busca de un pueblo perdido en el bosque” (Malvido, 2004: 17). Orgullosa relata que a su regreso, el reportaje y las fotos se publicaron en primera plana durante tres días consecutivos.

No podíamos pedir más. El esfuerzo extraordinario, la sed, los insectos, los juanetes adoloridos, eran recompensados, y si para cerrar con broche de oro, el ‘Bajo la rueda’ —editorial firmado por Becerra Acosta con el seudónimo de Juan Lezama—, se inspiraba en una de tus fotos, era tan gratificante que si te cortaban la cabeza al día siguiente, podías morir feliz (Malvido, 2004: 17).

Cowrie otorga gran importancia a la buena condición física que deben tener los fotoperiodistas, y atribuye su agilidad a que desde joven practicó la danza, con la cual adquirió no sólo agilidad de movimiento sino alta resistencia, requisitos indispensables en su oficio que exigía jornadas intensas y entrega del producto concluido a las cinco de la tarde, hora en que Becerra Acosta decidía cuál foto iba en primera plana:

Si al día siguiente aparecía una foto mía en el diario era la felicidad por 24 horas. Esta gloria de las 24 horas nos marcó. Una primera plana por la que casi diste la vida[...] son muchos factores para que la foto se dé, pero cuando esa foto está en primera plana y dicta el diseño de la primera plana, uno se siente muy bien (Mc Phail, 2017).

Sobre la influencia que ejercía el *unomásuno*, señala:

Provocábamos acciones del gobierno para resolver problemas de la gente. No era un periodismo de escritorio, salíamos a la calle, íbamos a lugares, hablábamos con la gente. [...] ese era el *unomásuno* donde le dábamos a la realidad una lectura de vida (Mc Phail, 2017).

El factor sorpresa fue fundamental en su oficio ya que, señala Cowrie, no tenían compromiso con nadie. “Aparecían por vez primera secuencias del líder de la CTM Fidel Velázquez limpiándose los ojos. Teníamos total

libertad[...] éramos frescos y teníamos gran capacidad de asombro. Fue el impacto visual de *unomásuno* lo que recogió la sociedad” (Mc Phail, 2017).

El periodista Roberto Vallarino (1995) describe a Cowrie como una mujer con características especiales, una mirada europea-americana, alemana de nacimiento y mexicana de corazón; cuya audacia logró plasmar la vida de nuestro país en todos los órdenes, dentro del desarrollo de acontecimientos sociales locales e internacionales y como excepcional retratista de personalidades del ámbito político.

Agenda dual

Uno de los mayores retos a los que se enfrentó Cowrie fue cuando el director del *unomásuno* la envió a cubrir la campaña del entonces candidato al PRI, José López Portillo, como su fotógrafa personal. Resulta paradójico el hecho de que en los tiempos en que se inauguraba una mayor libertad de prensa y una mayor autonomía frente al poder, prevalecía el perverso amasiato entre la prensa y el Estado.

Cowrie recuerda que fue una etapa muy difícil porque en esa época se quedó sola con sus dos hijos: “Me encontré entre dos fuegos, por un lado dedicaba más tiempo al trabajo y por el otro descuidaba a mis hijos que tenían 12 y 10 años”. Se sentía muy presionada porque —aunque nadie le creía—, no recibía un sueldo adicional por el trabajo en Los Pinos: “Lo hice gratis, fue por tonta[...] siempre andaba con dos cámaras, una para el *unomásuno* y otra para López Portillo[...] Nunca me atreví a cobrar[...] No sabía de esas cosas y sentía que era normal” (Gallegos, 2016: 247). Consciente del trabajo gratuito que como mujer desempeñaba para el presidente y la falta de conocimiento sobre sus derechos como trabajadora, solicitó al general Godínez, jefe del Estado Mayor que intercediera por ella con el mandatario, ya que entregaba dos cajas de fotografías por cada gira del presidente.

Sin embargo, unos días después, a su regreso de una gira, tomó una fotografía que fue publicada en el diario y que provocó la molestia de López Portillo: le “costó la chamba”. Según ella, se trataba de una imagen muy simple: un tambo de basura desbordada colocado frente a un muro con un cartel del DIF, institución federal de desarrollo integral y atención a la familia, que por tradición en México, encabeza la esposa del presidente. Al conjugar la experiencia, la intuición y el instante decisivo, produjo una metáfora visual cuya síntesis evidenciaba la condición de abandono en el que estaba el DIF. “Ahí se me acabó la beca que iba a empezar a cobrar”

(Gallegos, 2016: 248).

Aunque fue la fotógrafa de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari durante sus respectivas campañas y durante la presidencia de ambos, su relación con López Portillo fue más estrecha y afectuosa. Cowrie lo retrata como un hombre culto, inteligente, atractivo, seguro de sí mismo; recuerda que con la misma gallardía que lucía en su cuerpo los atuendos y atributos propios del presidente de la República en reuniones, ceremonias, desfiles y actos cívicos de diversa índole, de igual forma portaba los trajes étnicos que le obsequiaban en sus visitas a los Estados. Era consciente de la importancia de la imagen fotográfica y de la memoria visual con la cual sería recordado, por ello le pidió a Cowrie que tomara fotografías no sólo durante los actos oficiales, sino incluso durante las vacaciones familiares.

Gracias a la cercanía que tenía con él, Cowrie contó con todo el apoyo para colocarse muy cerca para fotografiarlo, “tenía acceso a tomar fotos que los demás no hacían, porque disponía siempre de un lugar privilegiado a su lado[...].” Señala que “al diario también le convenía tener una fotógrafa que tuviera relación cercana con el presidente” (Gallegos, 2016: 249).

Relación con el poder y conciencia de género

En medio de una carcajada, narra divertida su primer encuentro con el candidato López Portillo:

Durante un mitin del candidato en la Sierra Tarahumara, “deep deep”, imagínese, puros indígenas y yo en medio, tomando fotos de López Portillo[...] fue cuando él preguntó, y ésa de dónde viene, cómo llegó acá[...] y así le llamé la atención[...] por ser un poco exótica[...] yo entré en este juego, por un lado curiosa y por el otro lado por ser distinguida de entre los demás fotógrafos[...] eso les causó mucha envidia en toda mi carrera, [...] [por] esa capacidad femenina de explotar eso de ser diferente (Mc Phail, 2017).

Mujer atractiva, guapa, directa, aguerrida, andar ágil y cadencioso y un trato amable y directo con el presidente, se sentía cómoda frente al poder, segura de sí misma. Su audacia le permitió establecer una relación cordial con los presidentes. En el ejercicio de su oficio, cumplió a cabalidad con las formas de representación de la solemnidad marcadas por el entonces poder hegemónico del PRI.

Al mismo tiempo que se sentía a sus anchas frente al poder político, narra los problemas que tuvo con sus colegas varones, incluso tuvo que renunciar a la jefatura del departamento de fotografía del medio, ya que “entre tantos lobos de mar me hacían la vida de cuadritos[...] eran muy mañosos y difíciles de tratar por una mujer alemana como yo.”

Sin embargo, nunca la amedrentó estar en minoría como mujer, pues enfrentó con fortaleza de espíritu esa desventaja y además la transformó en una oportunidad para el aprendizaje, “porque tener que respetar a una mujer joven, inexperta, extranjera, no era fácil, pero aprendí más de lo que me hubiera imaginado[...]” (Gallegos, 2016: 238).

Describe el trabajo de fotoperiodista como “un trabajo rudo, muy fuerte, [...] hay que cargar con el equipo pesado —15 kilos entre cámaras, lentes, filtros— y lidiar con los propios compañeros[...] Necesitas mucho carácter para hacerte respetar porque si no lo haces, serás víctima del machismo”. Se percata de su condición minoritaria en un gremio dominado por varones, cuestión que la obligaba a ser firme en todo lo que hacía, “porque te costará el doble para ser valorada profesionalmente” (Gallegos, 2016: 239).

Su obra

Las imágenes de Cowrie ocuparon varias veces la primera plana del diario, incluso hasta dos o tres imágenes con formato pequeño. Su rutina diaria consistía en recoger la orden de trabajo y buscar locaciones para cubrir los diferentes temas que interesaban prioritariamente al diario: la pobreza y la desigualdad, la inequidad entre hombres y mujeres en el trabajo y en la casa, la ciudad, las escasas oportunidades de trabajo, los servicios deficientes en la recolección de basura, la escasez de agua, en los mercados, las imágenes sobre diferentes oficios y tradiciones que se extinguían al dar paso a la modernidad, los indocumentados mexicanos y guatemaltecos, el hacinamiento en las cárceles mexicanas. Imprimía un estilo y un punto de vista personal a sus crónicas visuales y fotorreportajes sobre la ciudad en las que a ratos resaltaba el drama y a ratos el humor en la representación de lo insólito del paisaje urbano, en una mueca o un gesto con la cual sintetizaba una manera de ser de los distintos personajes que deambulaban por las calles. Su capacidad para editorializar por medio de la imagen queda plasmada en muchos trabajos en los que da sentido a las historias, ya como documento de constatación, como memoria de lo irrepetible o como testimonio de denuncia. Además de presidentes, también retrató a otros

personajes centrales de la política, intelectuales, activistas, artistas, escritores, personajes poderosos de los medios y líderes del mundo de la cultura y de la religión.

Al recibir el premio a la trayectoria de la revista *Cuartoscuro* en 2015, describió algunos gajes de su oficio:

Un fotoperiodista siempre debe estar listo: la foto es como una danza, uno siempre va bailando con cámara en mano; debe tener una condición física buena, hay que ser ágil en la mente y el cuerpo[...] Por eso siempre hago danza[...] las escuelas de periodismo no te enseñan a hacer fotos porque no te empujan al movimiento[...] En la calle se aprende en realidad a tomar fotos [...] surgen preguntas de cómo moverse, a dónde moverse (Anza, 2015: 61).

PREGUNTAS-GUÍA PARA EL ANÁLISIS HERMENÉUTICO

Se plantean las preguntas que intentan llevar a comprender mejor, no sólo la obra de Cowrie, sino su intención, su mirada, la colocación de su cuerpo y sus desplazamientos mientras mira el momento preciso en el cual decide capturar la fotografía, así como su punto de vista y las razones — ideológicas, sociales y estéticas— que la llevan a fotografiar el objeto. Aunque en este caso se presentará una pequeña muestra de su obra, son preguntas que ayudan a comprender la *obra total* de Cowrie como persona, madre, fotoperiodista, artista, practicante de la danza moderna; el entrenamiento de su mirada y el desplazamiento de su cuerpo para acercarse a su objeto: ¿qué miras...? ¿por qué miras? (proceso de selección del tema) ¿cómo lo miras? (orientación de su mirada, su interés al mirar y capturar un aspecto de la totalidad, la jerarquía que le otorga, el énfasis, el punto de vista) ¿por qué miras? (intereses al mirar) ¿cómo y en dónde colocas tu cuerpo para mirar? (cómo desplaza su cuerpo para mirar aquello que quiere mirar); relación cuerpo, imagen y sujeto fotografiado; cuál es el proceso de la poiesis como propuesta creativa que aporta un ángulo y una mirada original en su especificidad como mujer fotoperiodista.

HERRAMIENTAS Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA

Dada la extensión de la iconografía del poder en la obra de Christa Cowrie publicada en el diario *unomásuno*, se eligió una muestra de las fotografías tomadas al poder, en este caso al presidente José López Portillo (JLP), en aquello que defino como su *agenda dual*. Una, como fotoperiodista del

medio impreso y, otra, en calidad de fotoperiodista oficial de JLP entre 1976-1982, años en que transcurrió su mandato en la presidencia de la República. La dualidad se explica por un lado en las cuatro imágenes que podrían llamarse convencionales y originarias de la iconografía del poder, y por el otro, en la quinta imagen que presenta fisuras en el cuerpo presidencial, mientras es sorprendido con la guardia baja y despojado de su solemnidad e inmanencia. Aunque ambas agendas son en estricto sentido fotoperiodísticas, podría decirse que la segunda resulta *típicamente fotoperiodística*, debido a que la autora se libera del yugo de la imagen oficial y lo capta como ser humano frágil y vulnerable. Se trata de una imagen subversiva, contestataria, que presenta los resquebrajamientos dentro de una rígida estructura de la representación del poder político en el México de aquellos años.

La iconografía e iconología como herramientas serán de utilidad para comprender la hermenéutica de las imágenes del poder hegemónico y aquella en la cual se detectan fisuras. Ayudarán a precisar las convenciones y símbolos del poder que permiten descifrar el sentido subyacente del objeto representado, el significado oculto, enquistado en la obra que refleja el *espíritu* de una época, la mentalidad de una nación, la clase social, el género, la generación, la creencia religiosa; interpretada y condensada en la obra de la artista, al ser ahí en donde los objetos representados adquieren estatuto de valores simbólicos (Lizarazo, 2004). La iconografía e iconología se analizan a través de la fórmula emotiva o *Pathosformel* que Warburg acuñó para analizar los cuerpos, la gestualidad, el movimiento, como pruebas fehacientes de un repertorio de imágenes de poder en la antigüedad, que se han desplazado hacia la época actual, representando “condiciones específicas de acción, movimiento externo intensificado y excitación psíquica” (Warburg en Báez, 2017: 14).

Al analizar los factores sociales, culturales, psíquicos y emocionales que se anidan en los cuerpos y en los rostros, las miradas, las bocas, los brazos, las manos, los atuendos y el ornato, así como los atributos de poder que lo acompañan, se registra el dramatismo de la imagen y se descifran los movimientos subterráneos referidos por Nietzsche en sus reflexiones sobre la dramatización detrás del poder. Es necesario detectar aquello a lo que remite la fórmula emotiva como genealogía de las expresiones humanas con un alto contenido expresivo-dramático como el miedo, la ira, el dolor, la tristeza, el comedimiento, la pasión y que Warburg estudia a lo largo de su vida. Por lo anterior, más que historiador del arte, Didi-Huberman lo

llama historiador de la cultura, al colocar a un mismo nivel epistémico ontológico a las imágenes del arte consagrado, de los medios masivos de comunicación y de la cultura popular para el análisis horizontal y democratizante de la imagen. Asimismo, lo llama psichistoriador, debido a que analiza las formas de expresión como convenciones y símbolos perpetuados en la memoria colectiva como huella de una trayectoria que viaja a través de generaciones y que se prevalecen hasta el siglo XXI. Es así que la fórmula emotiva facilitó el acceso de la historia del arte a la dimensión psicológica y antropológica del síntoma en las imágenes, no sólo en la quietud de los cuerpos, sino en su movimiento intensificado. Fue Gertrud Bing —estrecha colaboradora de Warburg—, quien explicó la fórmula emotiva “como la expresión visible de estados psíquicos que se encuentran fosilizados —por así decirlo— en las imágenes” (Didi-Huberman & Calatrava, 2009: 14).

Las incursiones de Warburg en la iconografía y la iconología del poder fueron estimuladas por la exagerada propaganda visual durante la I Guerra Mundial. Estudió las imágenes de Martín Lutero en su calidad de hombre poderoso de la iglesia católica, que en el siglo XVI se enfrentó a ella y provocó el sisma que conduciría a la fundación de la iglesia luterana. Así mismo, analizó la arquitectura en tiempos del emperador romano Constantino quien edificó el Arco del Triunfo en el año 312, cuya “estructura monumental hacía surgir el *pathos* imperial con su elocuencia embriagante y seductora, imprimiéndole un lenguaje gestual con validez universal” (Krieger, 1999: 261).

Llamó su atención el discurso cinematográfico del documental que en 1929 registró el encuentro entre el Papa Pío XI y Benito Mussolini; al analizar detalladamente el movimiento en la boca de *Il Duce* y al compararlo con imágenes de épocas anteriores, señaló: “Me impresionó la malicia cesárea que pude ver en el juego de sus labios”. Detectó en esa imagen en movimiento la supervivencia del César nacido 100 años antes de Cristo y que “renacía en el siglo XX en la gestualidad dramática de Mussolini” (Warburg en Michaud, 2004: 37).

ANÁLISIS DE IMÁGENES

Al revisar la extensa obra de Cowrie publicada en el diario *unomásuno*, se eligió una muestra de lo que podría llamarse su interpretación de la “iconología del poder” en el caso concreto de los retratos que le hizo al presidente JLP durante su mandato (1976-1982). Se analizan a

continuación un conjunto de cinco imágenes, cuatro de ellas llamadas *convencionales* y una quinta con fisuras, resquebrajamientos. Para su análisis se presentan en orden cronológico, acompañadas por el pie de foto entrecomillado, seguido por el número de página en que fueron colocadas en el diario las imágenes y la fecha.

En un análisis del conjunto de la muestra, resalta la representación en todas las imágenes, no de un cuerpo total, sino un cuerpo fragmentado, como aparece en toda su iconología del poder. Esta decisión seguramente corrió a cargo del editor o el director del medio para enfatizar ciertas partes del cuerpo y realzar el impacto visual y estético de la imagen, aunque habría que acudir al archivo de la autora para ver las fotografías originales.

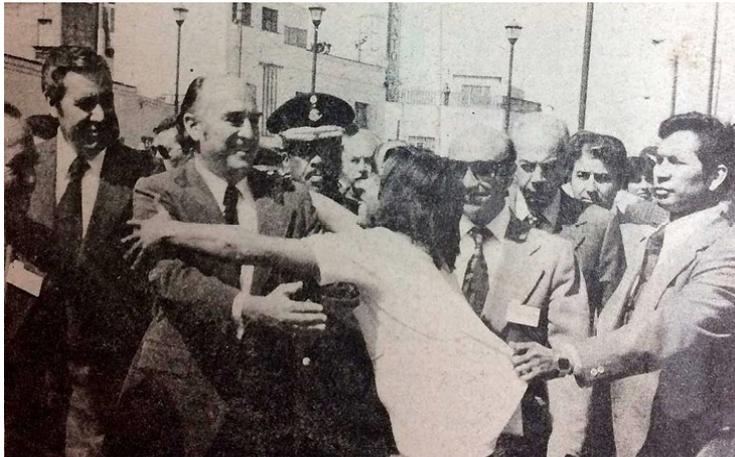
Ciertamente, el cuerpo fragmentado ha sido vehículo de construcción de metáforas cósmicas y sociales, simbolizadas en una de sus partes con el fin de articular tensiones entre lo metafórico y lo metonímico, debido a que los cuerpos pueden significar la integración y la cohesión de la totalidad psíquica y orgánica del poder y, al mismo tiempo, producir fragmentaciones, fracturas, dislocaciones.

Hillman & Mazzio (1997) analizan la práctica social y simbólica de la fragmentación del cuerpo, ya sea por desmembramiento, aislamiento, énfasis o relevancia estética, literaria o poética, categorización científica o disección anatómica; registran la presencia del cuerpo fragmentado en tanto epistemología de campos sociales y simbólicos desintegrados en la obra de Foucault, y en la fragmentación de los cuerpos psíquicos en porciones y pedazos en Lacan. En la historia de la iglesia cristiana medieval, Hillman & Mazzio encuentran alusiones al cuerpo fragmentado como presencia material con multiplicidad de miembros, conformando a su vez un solo cuerpo, el cuerpo de Cristo. Registran en el Renacimiento una opción por lo individual, lo particular en el cuerpo, como reflejo del discurso analítico de la modernidad, influido a su vez por varios acontecimientos como la invención de la imprenta, el final del feudalismo, el sisma de la iglesia, la revolución copernicana, que a su vez cimbra las nociones de simetría y correspondencia microcósmica-macrocósmica, así como en el desarrollo de la anatomía y la cultura de la disección. También registran que en las prácticas litúrgicas el prestigio se localiza en ciertos órganos como el corazón y el cerebro: el primero en el cristianismo que colocó el *corazón de Jesús* en el centro de la humanidad y el segundo, otorgando al cerebro centralidad en actividad mental y emocional. Por su parte, en algunos textos medievales, el pecho gozó de mayor jerarquía en la

operación de una lógica social del sexo, ubicada en sitios corporales específicos; es así que la sensualidad de las mujeres se ubicó en los pechos como ícono metonímico y sitio para la diferencia entre géneros, implicando una conexión con el erotismo y el control materno y también como centros de peligro inminente en la literatura y en el arte (Hillman & Mazzio, 1997). El ojo ha sido considerado en la simbología como órgano que juega un doble papel, en tanto productor activo de la mirada incisiva, contemplativa o lasciva y, simultáneamente, como objeto de la misma; ha estado presente en las alegorías del *ojo penetrante* masculino/activo, voyeurista, frente a la mirada femenina/pasiva y receptiva, en espera de la mirada masculina (Garb, 1993).

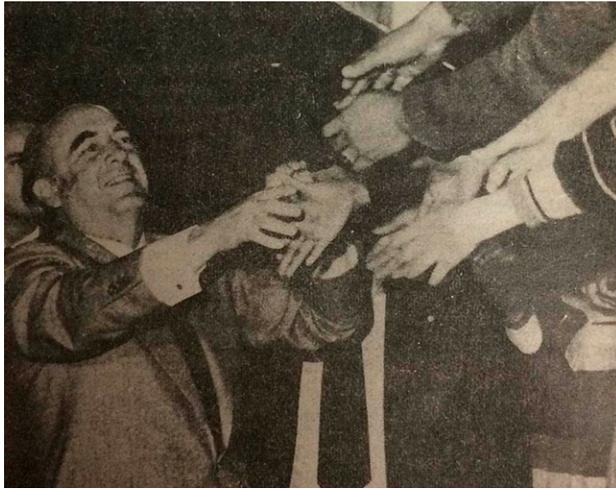
El análisis de la muestra que nos ocupa revela cuatro primeras planas de cuerpos fragmentados con partes que podrían implicar mayor prestigio en la iconología del poder: dos cuerpos editados a la altura de los muslos, otro a nivel de la cintura, otro a la altura del busto y el último que sólo muestra la cabeza y el cuello. Torsos, bustos, cabezas, brazos, manos, considerados órganos de individuación y al mismo tiempo autoalienación, en las relaciones entre sistemas corporales y cognitivos de organización, decodificados por la iconología analizada como preponderantes para simbolizar el poder en este caso, presidencial. Las partes por el todo —la metáfora y la metonimia— muestran la habilidad de procurar la integración y la cohesión de la totalidad psíquica y orgánica del cuerpo político y paralelamente la posibilidad de producir fragmentaciones, fracturas, dislocaciones.

A continuación se ofrece el análisis de cada imagen:



[IMAGEN 1. “ACOMPAÑADO POR EL JEFE DEL DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL, CARLOS HANK GONZÁLEZ, EL PRESIDENTE JLP RECIBIÓ EL SALUDO DE MUCHOS CAPITALINOS DURANTE SU GIRA DE AYER POR EL DISTRITO FEDERAL”; FEBRERO 11, 1978, PRIMERA PLANA]

La imagen destaca por el abrazo inconcluso entre JLP y una joven vestida de blanco que es jalonada por la mano de quien parece ser un guardia de seguridad. En el primer plano se desarrolla una tensión, un acercamiento que se impide, un acto espontáneo que es reprimido por la fuerza protectora del presidente. La composición que logra Cowrie de tres personajes en el centro de la acción —JLP, la joven vestida de blanco que capta la luz y el guardia— son elementos dramáticos que destacan del fondo, en el cual se aprecia en un segundo plano un grupo de personas —sus cabezas y torsos— de algunos secretarios de estado y un militar, cuyas miradas confluyen en la acción anteriormente descrita. El rostro cordial del presidente, su brazo y su mano buscan el abrazo que no se da.



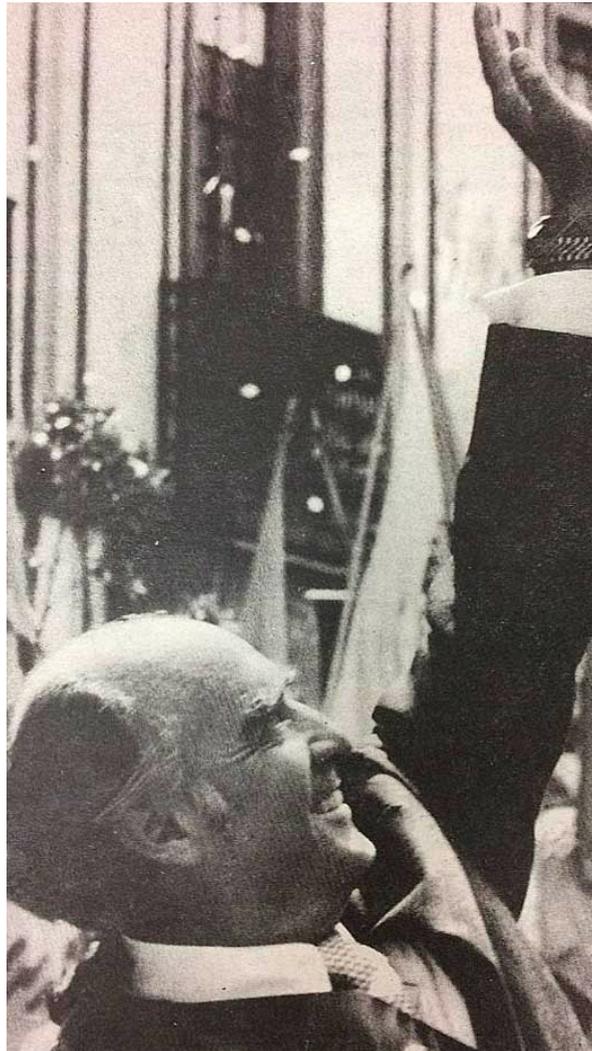
[IMAGEN 2. “DESDE UNA TARIMA LA GENTE SALUDA A JLP A SU REGRESO ANOCHE”, MAYO 30, 1978, PRIMERA PLANA]

La figura del presidente se encuentra en el ángulo izquierdo inferior de la imagen; eleva sus brazos y manos para tocar las manos que buscan las suyas desde un ángulo superior derecho. La imagen está tomada desde un primer plano en un ángulo contrapicado de abajo hacia arriba para lograr un centro de luz en el cual resalta la rítmica cadencia de un conjunto de brazos y manos que no logran estrechar las manos del presidente. El dramatismo que imprime a la imagen el movimiento de unas manos anhelantes, coincide con la sensación que provoca la metáfora en la imagen anterior, por el hecho de que nunca se logra la comunicación afectiva entre el mandatario y su pueblo. Transmite una emoción que podría describirse como alianza inconclusa, unión nunca consumada. Las manos parecen volar, como si fueran una parvada de palomas que anhelan llegar hasta su destino, al tiempo que el gesto sonriente y confiado de JLP dirige su mirada hacia la escena de las manos. El hecho de haber colocado una tarima en un nivel superior al que se encuentra el presidente simboliza la distancia física y simbólica entre éste y su grey.



[IMAGEN 3. “EL PRESIDENTE CON CAMPESINOS MICHOACANOS EN SU GIRA DE AYER”, NOVIEMBRE 18, 1979, PRIMERA PLANA]

JLP destaca en primer plano de perfil del lado izquierdo con un ángulo ligero contrapicado de abajo hacia arriba. El brazo izquierdo conduce la mirada de los espectadores hacia el fondo del paisaje —un apacible lago y unas montañas—. A su vez, dicho brazo forma un ángulo en diagonal con el brazo derecho, conformando una especie de cerco protector en torno a la gente, composición evocadora de ciertas imágenes religiosas del mesías. Mientras tanto, la mano derecha se posa sobre el hombro de una niña reiterando protección y cobijo a su pueblo. El pie de foto dice campesinos, sin embargo, en la imagen sobresalen mujeres y especialmente niñas y niños. La luz destaca la figura del presidente con su blanca guayabera: consciente de su imagen, tal vez JLP eligió el color blanco por la simbología que representa: pureza, esperanza.

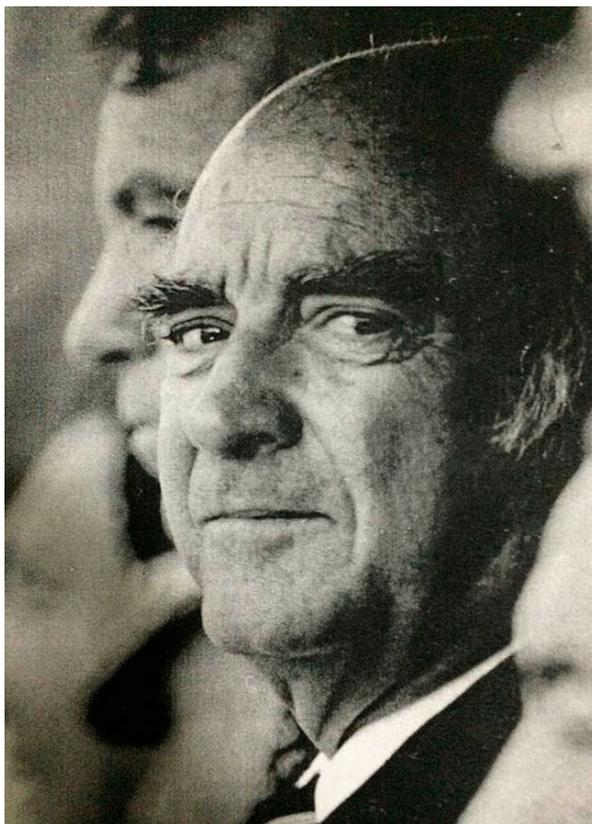


[IMAGEN 4. “JOSÉ LÓPEZ PORTILLO, III
INFORME DE GOBIERNO DEL 1º DE SEPTIEMBRE
DE 1979”, SEPTIEMBRE 2, 1979, P. 16]

Cowie se coloca muy de cerca para capturar un primer plano de perfil del rostro, busto y el brazo y mano izquierdos en alto con los cuales saluda JLP a su hipotética audiencia. La imagen ha sido tomada con un ligero ángulo contrapicado, desde abajo y siguiendo la mano de JLP, que se encuentra en sintonía con la mirada del mandatario. Aunque el fondo no es del todo claro, se distinguen las banderas, cuyos orígenes se remontan a los símbolos de tótem tribales más primitivos, en antiguos jeroglíficos egipcios y en las águilas doradas de los persas que portan banderas como alas desplegadas al extremo de largas astas. Los griegos y romanos portaron banderas y estandartes como insignias que luego retomaron Lenin, Mussolini y Hitler para invocar la unión como signo de pertenencia,

solidaridad, fuerza frente al enemigo. Su mensaje es incluyente para los que pertenecen, y excluyente y xenófobo frente a los que no forman parte de su grey. Constituye la esencia de este símbolo, su colocación en lo alto de una pértiga o asta, pues dicha elevación es correlativa a la exaltación imperiosa de proyectar anímicamente a la figura alegórica por encima del nivel de tierra. De ahí se deriva su fuerza como signo de victoria y autoafirmación, que acompaña a JLP en los actos cívicos y ceremonias como esencial elemento de poder. Tanto las banderas como los edificios al fondo de la composición generan un ritmo ascendente, reiterando la verticalidad del poder. La fuerza de la imagen emana triunfo con la cabeza, el busto, el rostro iluminado por la sonrisa, la mirada en alto, el brazo izquierdo casi vertical y la mano extendida. Aunque es la figura de un hombre solo, la sonrisa y el saludo indican a los espectadores que frente a su persona hay una multitud que lo aclama. Otros atributos del poder presidencial son el atuendo solemne y banda tricolor colocada sobre el busto, esenciales en el reconocimiento de la investidura del presidente y la ocasión celebratoria del poder en un escenario político que rodea al mandatario con edificios, insignias y banderas que enmarcan los rituales políticos del poder como símbolos de pertenencia y continuidad. El *close-up* del torso y busto firmes, revela un manejo corporal que comunica gallardía, armonía, plasticidad, una coreografía personal que construye el dramatismo del momento. La atracción sobre el cuerpo hierático y el ademán del brazo en alto revelan fuerza, presencia enérgica como atributos del poder triunfante. La acción del movimiento intensificado se localiza en el dinamismo del cuerpo, la posición de la cabeza, el brazo extendido, un ritmo calculado y oscilante de fuerza y calma. El torso elevado revela y reitera jerarquía, y la soledad del sujeto simboliza distancia como identificación social y personal de defensa y concentración de fuerza, posesión; acentuada por el resplandor de la luz en partes del rostro. En términos iconográficos, el presidente saluda a su grey desde un espacio seguro de distancia física y social, de modo semejante a la figura del Leviathan como cuerpo de Estado representado en la portada del libro de Hobbes, cuyo título reza *Leviathan: O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, escrito en 1651. Dicho tratado justifica la existencia de un Estado absoluto, a la vez que propone un contrato social y una doctrina del derecho como base de las sociedades y gobiernos legítimos modernos. El título da importancia a la materia y a la forma en que el poder se representa como elementos constitutivos del Estado, de ahí la imagen en la portada que según Hobbes, debe representar

mejor sus ideas. Al igual que el Leviathan del libro de Hobbes, la imagen del presidente capturada por Cowrie podría constituirse en aquello que Warburg llama *denkbild* —o imagen para pensar— y que W. J. T. Mitchell llama *hiperícono*, concepto que explica aquellas imágenes que estructuran, canalizan, posibilitan el pensamiento y logran fijar —troquelar— en el imaginario su histórica permanencia. Con el torso del Leviathan en la portada y con el busto de López Portillo sin su grey se pretende cumplir con la regla metonímica de las partes por el todo construyendo el *Urbild*, imagen primigenia del Estado moderno, que en el caso del Leviatán es un monstruo bíblico como figura política, todopoderosa y dominante, cuyo torso visible está compuesto por 330 miniaturas de cuerpos y rostros humanos que conforman el cuerpo del Estado moderno y constituyen el conjunto de la ciudadanía. Este colectivo representa el cuerpo político, social y físico del Estado, al cual se adhieren y subordinan los ciudadanos unidos en aras del bienestar de la mayoría. El estado encarnado en un hombre solo, con una corona, cuya mano derecha blande la espada del guerrero y la izquierda toma el bastón del obispo, símbolos de poder en colaboración con el poder del Estado.



[IMAGEN 5. “EN SEGUNDO PLANO, EL PROFESOR CARLOS HANK GONZÁLEZ, EN PRIMERO EL PRESIDENTE LÓPEZ PORTILLO, EN EL BALCÓN DE PALACIO NACIONAL DURANTE EL DESFILE DEL 20 DE NOVIEMBRE”, 21 DE NOVIEMBRE DE 1982, PRIMERA PLANA]

A pocos días de concluir el mandato del presidente, Cowrie captura esta imagen perturbadora, un tanto ominosa y al mismo tiempo intimista, que marca un punto de ruptura frente a las imágenes anteriores del hombre que exuda poder y dinamismo. Es el rostro de un hombre agobiado, en el contexto de una economía mexicana en crisis, debido a la fuga de capitales y la caída de precios del petróleo. La decisión del presidente al expropiar la banca provoca la ira del sector empresarial, bancario y político. Se trata de un retrato personal e íntimo en donde la autora establece un contacto visual instantáneo y directo y un diálogo silente, podría decir casi cómplice, con el presidente. Al observar la imagen uno se pregunta por la posición del cuerpo de la fotógrafa mientras capta un retrato cuyo centro es la mirada fija incisiva, adusta, sorprendida y algo amenazante, un tanto

derrotada y trágica del presidente. Funciona como documento histórico, metáfora visual del inminente éxodo del desprestigiado mandatario. En entrevista ella comenta que, como siempre, habían reservado para ella el balcón contiguo al presidente para que pudiera captar la imagen de primera mano. Por ello el acercamiento permite que su mirada se cruce con la mirada profunda del presidente, cuyo rostro envejecido está marcado por un gesto sombrío y unos surcos de la frente. Al hacer un análisis de la fórmula emotiva y sus elementos formales nos acercamos a la expresión, la emoción, la condensación estética de un sentimiento de tristeza profundo. La gestualidad y el movimiento expresan la conexión de una emoción compartida, que encarna un hombre cercano al final de su mandato y al principio de su debacle. La lente de Cowrie altera los modos de convencionales de ver, que otorgan poder a la mirada masculina —y sumisión a la mirada femenina—. Invierte la relación de poder e interpela con su mirada al presidente con una lente inquisitiva, intrusiva, colocándose frente al mandatario como su igual. La zona de confort del político ha sido alterada, violada, ultrajada, vulnerada por la fotoperiodista, al exponerlo con el rostro adusto, la mirada profunda, el seño fruncido y un rictus en los labios. Al mismo tiempo, la expresión emotiva del gesto del político deviene humano y se desborda a sí mismo. La fotógrafa se acerca al drama personal que representa a un presidente despojado de su poder constituido. Es un retrato que refleja el alma del personaje a quien la fotógrafa despoja de sus atributos de poder al tiempo que rompe con la convención oficialista. Cowrie reta las formas legítimas de mirar al poder supremo y lo retrata en su soledad desnuda, su íntima fragilidad, su vulnerabilidad. La composición del rostro de JLP flanqueado por el perfil de Hank González, una nariz y un fragmento de un perfil difuminado, hace que resulte más ominosa la presencia de una cabeza en un juego de luz y sombras que vuelve más brillante su mirada y más evidente su soledad. El retrato intimista que logra la autora constata una vez más que le es posible increpar las convenciones, negociar con ellas e interpelar no sólo al poder desde su oficio, sino desde su condición de género en desventaja. Como imagen de ruptura logra cumplir con los requisitos del fotoperiodismo a cabalidad. En su columna del 21 de noviembre de 1982, publicada en el diario *El Heraldo de México*, el periodista Leopoldo Mendivil se refiera a esta imagen como “la foto más viva, más profunda, más dramática que haya tomado Christa Cowrie” (Mraz, 1996: 78). Con la misma soltura que se acercó con su cámara al poder en sus momentos más gloriosos, Cowrie

pudo acercarse a su declive

CENTRO DRAMÁTICO

Las composiciones de Cowrie construyen un centro en el cual se fija la vista de los espectadores: en el primer caso, el centro dramático y simbólico está en el abrazo no consumado; en el segundo, el conjunto de brazos y manos que buscan las manos de JLP y que finalmente no las estrechan; en el tercero, el centro está en el abrazo imaginario como cerco de protección; en el cuarto, la composición vertical que reitera el poder y sus atributos. En el quinto caso, el centro es la cabeza flanqueada, la mirada, con la cual se logra que el poder ya no se muestre en su linealidad o unidimensionalidad, sino que revele el potencial descontrolado, contestatario, crítico de la imagen, en aquello que Barthes en *La cámara lúcida* llamó *punctum*, aquello que punza a quien observa la imagen cuando la autora plasma el instante decisivo y subvierte las convenciones del poder ofreciendo un nuevo ángulo para su interpretación crítica. Cowrie fija el *punctum*, cuando explora los rincones que escapan a la norma buscando el contacto visual con el presidente, para establecer con él un diálogo silencioso cuya emoción condensa en su mirada y su gesto un momento personal e histórico único, irrepetible.

CONCLUSIONES

Una vez analizadas las imágenes que conforman la muestra de lo que llamé la *iconología del poder de Christa Cowrie*, a fin de detectar su punto de vista, es necesario reiterar su dominio del oficio, su capacidad para lograr el *punctum*, aquello que punza a los espectadores y llama su atención; sus composiciones estéticas que logran captar y congelar el movimiento en un instante decisivo, así como el manejo de luces y sombras para poner el acento en lo que ella considera el centro dramático de la imagen. Además de un gran manejo de las normas convencionales para representar el poder, logra capturar sus fisuras, como se pudo apreciar en el análisis de las dos primeras imágenes: en la primera elige el ángulo y la luz para otorgar centralidad al movimiento inconcluso de un abrazo espontáneo, y en la segunda, logra colocar en el centro de la imagen una coreografía de brazos extendidos, cuyas manos nunca llegan a estrechar las del presidente. Ambas imágenes pueden funcionar como metáforas de una comunicación

no consumada, inevitablemente malograda y una distancia entre la clase política y su grey, que Cowrie logra capturar con su lente. En el caso de la quinta y última imagen, no sólo logra un *close-up*, un retrato intimista del presidente, a quien sorprende con la guardia baja, transformándolo en un ser humano vulnerable, cuya cabeza emerge de entre los perfiles, sino que además consigue establecer un contacto visual, una relación entre iguales. Otra metáfora posible que emerge de lo anterior es aquella que coloca al mismo nivel al fotoperiodismo en su oficio de cuestionar al poder político.

Al analizar las imágenes desde la hermenéutica como documentos sociales, históricos, políticos, estéticos, con independencia frente al texto escrito, éstas adquieren un significado autónomo y alcanzan en esta muestra niveles de editorial. De ahí que Warburg (Gombrich, 1997) recomiende a los estudiosos de la imagen acudir varias veces a ella sin prejuicios, como si fuera la mirada de un extranjero para encontrar al diablo en los detalles, acudir a su genealogía y precisar sus desplazamientos hasta el presente, con la finalidad de descifrar las convenciones y símbolos en la imagen y las relaciones comunicativas entre el sujeto y el objeto representado.

En esta muestra, la fotoperiodista formula un punto de vista frente a la representación del poder, de ahí que sus imágenes desempeñen una tarea decisiva en la reconstrucción tanto de la memoria visual e histórica del poder como en el cuestionamiento a sus sistemas de legitimidad.

El análisis de la imagen fotoperiodística, el punto de vista y el imaginario que construye Christa Cowrie con su mirada y su lente, permitió vislumbrar algunas líneas coincidentes en la significación del poder, así como detectar algunas dimensiones insólitas de la visualización de unos ojos —femeninos— entrenados en la observación y la representación del poder hegemónico y sus fracturas.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1975) *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. Barcelona: Anagrama
- Anza, A. L. (2015) Christa Cowrie, Premio a la Trayectoria Cuartoscuro 2015, en *Revista Cuartoscuro* Núm. 132, julio, pp. 61-64. México.
- Báez, L. (2017) Quechmictoplican: mítico lugar de encuentro entre Aby Warburg y Mesoamérica, en *Simposio Internacional Warburg en/sobre América: traslaciones y proyectos*. Mexico: IIE / MUAC, septiembre.

- _____, (2012) *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*, Vols. I y II. Reproducción Facsimilar. México: IIE.
- Barragán, M.A. (2004) Fotógrafos del “unomásuno”. Manuel Becerra Acosta y la fotografía, en *Revista Cuartoscuro*, Núm. 66, pp. 45-54. México.
- Bredenkamp, H. (2012) *Thomas Hobbes, Visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates*. Berlin: Akademie
- _____, (2017) Etnología, una alternativa a la historia del arte de Aby Warburg, en *Simposio Internacional Warburg en/sobre América: traslaciones y proyectos*. Septiembre. México: Mexico: IIE / MUAC.
- Cassirer, E. (1992) *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth and Technology*. Connecticut: Yale U. Press.
- Castellanos, A. (1994) La fotografía moderna, en *Revista Luna Córnea*, Núm. 1, invierno 1992-1993, pp. 85-92.
- Cirlot, J. E. (1954) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cuadriello, J. (2006). Iconografía del “contrapoder”: resistencia, transgresión y conflicto. La imagen política, en *XXII Coloquio internacional de Historia del Arte*. México: IIE / UNAM.
- Cowie (2004) en *La República*, p.4
- Didi-Huberman, G. & Calatrava J. A. (2009) *La imagen superviviente: historia del arte en tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Forster, K. (2005) Introducción, en Warburg, A. *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freedberg, D. (1989) *The Power of Images*. Illinois: U. of Chicago Press.
- Freund, G. (1993, 2014) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gallegos, L. J. (2011) *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano*. México: FCE.
- Garb, T. (1993) Género y representación, en Frascina, F. et.al. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo xix*, pp. 223-294. Madrid: Akal.
- Gombrich, E. (1997) *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, L. (2004) *Vanitas y documentación. Reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo*. Recuperado de <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/htn>

- _____, (2005) *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* México: Gustavo Gili.
- González Melo, R. (2003) *La fabricación del estado (1864-1910)*, en INBA, *Los pinceles de la historia*. México: Museo Nacional de Arte, IIE.
- _____, (2003) La arqueología del régimen (1910-1955), en INBA, *Los pinceles de la historia*. México: Museo Nacional de Arte, IIE.
- Hernández, M. E. (1998) *unomásuno. Testimonios 1977-1997*. México: Uno.
- Hillman, D. & Mazzio, C. (eds.) (1997). *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Krieger, P. (1999) Las posibilidades abiertas de Aby Warburg, en Enríquez, L., (eds.) *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, en XVI Coloquio Internacional, pp. 261-281. México: IIE / UNAM.
- _____, (2011) Body Building, City and Environment. Iconography in the Mexican Megalopolis, en Hebel, U. & Wagner, Ch. (eds.) *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, perspectives, Case Studies from Europe and America*, pp. 401-416. Berlin/Nueva York: De Gruyter.
- Lizarazo, D. (2004) *Iconos, figuraciones, sueños. Panofsky en clave hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Mc Phail, E. (2017) Entrevista a Christa Cowrie, 5 de octubre.
- Malvido, A. (2004) Fotógrafos del “unomásuno”. La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo, en *Revista Cuartoscuro*, núm. 66, junio-julio, pp.13-35.
- Martínez, A. (2001) *Manuel Becerra Acosta. Periodismo y poder*. México: Plaza y Janés.
- Medina, C. (2006). Representación, en La imagen política, en *XXII Coloquio internacional de Historia del Arte*, pp.15-17. México: IIE / UNAM.
- _____, (2006). Juegos intersubjetivos en el campo político, La imagen política, en *XXII Coloquio internacional de Historia del Arte*, pp. 569-587. México: IIE / UNAM.
- Michaud, Ph. A. (2004) *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Milarka, V. (s/a) *Christa Cowrie*. Buenos Aires: Añosluz.
- Monroy Nasr, R. (1993) Agustín Víctor Casasola, retratista, en *Revista*

Luna Córnea Núm. 3.

_____, (2003) Ases de la cámara: Héctor García y su tiempo, en *Revista Luna Córnea* Núm. 26.

Morales, A. (2014) El periodismo surgió en la segunda mitad del siglo XIX para dar testimonio visual, en *Revista Luna Córnea*, Núm. 35, pp. 9-27.

Mraz, J. & Arnal, A. (1996) *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano*. México: Centro de la Imagen.

Mraz, J. (2015) *México en sus imágenes*. México: Artes de México.

Newhall, B. (1983) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Oseguera, I. (2014) Reivindicaciones del fotoperiodismo mexicano (1976-2006), en *Revista Luna Córnea* Núm. 35, pp. 28-125.

Pollock, G. (1992) The Gaze and the Look, en R. Kendall & Pollock, G. (Eds). *Dealing with Degas: Representations fo Women and the Politics of Vision*. Londres: Pandora.

Targia, G. (2017) Función simbólica y leyes físicas: Aby Warburg y Ernst Cassirer en América, en *Simposio Internacional Warburg en/sobre América: traslaciones y proyectos*. México: IIE / MUAC.

Trejo, R. (2001). *Mediocracia sin mediaciones: prensa, televisión y elecciones*. México: Ediciones Cal y Arena.

Vallarino, R. (1995) La fotografía que danza, en revista Siempre!, sección cultural del 14 de diciembre, p. 60.

Warburg, A. (2005) *Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.

Wohlfart, G. (1995) Das Schweigen des Bildes, en Boehm, G. (Ed.) *Was ist ein Bild?* Munich: Fink.

[1] A partir de esta página, las citas que no vienen acompañadas por la fuente, fueron grabadas durante la entrevista que realicé a Christa Cowrie, el 5 de octubre de 2017.

Pensar el saber desde la lengua y la cultura tzeltal

Antonio Paoli

Profesor e investigador, Titular "C" en el Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco



[REGRESAR]

...porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.

Pablo Neruda

(Alturas de Macchu Picchu, Fragmento del Canto XI)

FORMAS PARA PENSAR EL SABER

La pregunta clave que quisiéramos responder en este estudio es ¿cómo se describe y/o se explica a sí mismo el conocimiento en las culturas

originarias de México? Ofreceré una aproximación desde la lengua y la cultura tzeltal. Este artículo es un modesto acercamiento a esta respuesta.

Presentaremos cinco formas mediante las cuales los tzeltales del estado de Chiapas piensan el saber en la vida cotidiana. Son muchas, muchísimas formas más, seguramente muchas más de las que he podido coleccionar, y muchísimas más de las que puedo interpretar. Este artículo es sólo una introducción a maneras maya-tzeltales de reflexionar y construir su discurso sobre el saber. No obstante, al final de este artículo añado una lista de veinte formas más, que no analizo aquí.

Son formas usadas por esa y otras etnias mayas en la vida cotidiana. Son expresiones lingüísticas, fijadas cristalizadas como formas idiomáticas y nos ofrecen pautas, bases para iniciar la reconstrucción de una episteme.

El término episteme proveniente del griego ἐπιστήμη y refiere a conocimiento. Tradicionalmente se ha distinguido entre conocimiento fundamentado o científico y opinión asociada al sentido común. En el artículo se hace a un lado esta distinción para hablar de estructuras base del pensamiento, puntos de partida para describir el saber al interior de esta etnia. Son ordenamientos conceptuales, guías para describir los saberes mediante fórmulas compartidas por una comunidad lingüística.

Las cinco mini guías o estructuras, compartidas en este artículo son pautas estructurantes, y con ellas se muestran modelos comunes a los tzeltal hablantes de esa lengua. Pongamos un ejemplo, cuando decimos en español “sí” o “no” afirmamos o negamos. En tzeltal se afirma o se niega de varias maneras, y las más comunes son: [ya uk o ma'uk](#).

Estas formas no sólo afirman o niegan, a mi entender dicen “sí sería” o “no sería”.

En el contexto de los hablantes del maya del estado de Yucatán, se escucha con frecuencia **ma'** (“no”). En tzeltal pocas veces se oye esta seca negación. Y, aunque todos entenderían la negativa, tal vez no pareciera muy cortés.

Las formas **yak uk** y **ma' uk** antes referidas, son frases cristalizadas que marcan pautas, normas para precisar maneras de ser cortés o grosero. Estas formas del lenguaje acompañan la cultura. No son el pensamiento completo; sin embargo, marcan rutas al pensamiento, hacen comunicable el discurso, modelan para todos y ofrecen denominadores comunes.

Nuestro intento es explorar esas formas, o mini estructuras orientadoras del discurso y, específicamente aquellas que son guías para describir e interpretar el saber. Una de nuestras preguntas claves es: ¿Qué

generalizaciones son centrales al pensar el saber desde la lengua y la cultura maya-tzeltal? ¿Cómo se precisan en esa lengua y en esa cultura las maneras de saber del saber?

Las formas presentadas aquí son compases verbales, construcciones repetidas de manera automática y esquemática para facilitar, con un estilo cultural propio, el fluir el discurso y la comunicación cuando se piensa o se nombra el pensar en la vida cotidiana.

El pensamiento de cada persona tzeltal se explayará a su modo, pero cuando trate de expresar sus ideas para otra persona volverá a esquematismos formulados con herramientas lingüísticas compartidas. Revelar esos mecanismos ayudará mucho a comprender algo de esa cultura y a comprendernos a nosotros mismos.

En este afán nos gusta la perspectiva antropológica de Clifford Geertz (1997), que según ha explicado, no pretende crear una ciencia experimental en busca de leyes, sino hacer hermenéutica en busca de significados. Él concibe los apoyos de la lingüística como centrales para su trabajo. La lingüística es para él un apoyo clave.

Es una estructura profunda —dice Geertz al comentar a Levi-Straus— lo que el lingüista reconstruye partiendo de su manifestación en la superficie. Uno puede adquirir conciencia de las categorías gramaticales de su lengua leyendo tratados lingüísticos, así como puede adquirir conciencia de las categorías culturales de uno leyendo tratados etnológicos. Pero como actos, tanto hablar como conducirse son realizaciones espontáneas alimentadas por fuentes subterráneas (Geertz, 1997: 294).

Con esta perspectiva en mente, buscamos aproximarnos, y quizá esclarecer rasgos culturales fundamentales de esta cultura, así como reflexionar en los procesos de investigación hermenéutica que nos ayuden a formular un planteamiento consistente sobre cómo debiera esbozarse la integración intercultural, no sólo para comprender a otras culturas, sino para comprendernos a nosotros mismos.

INTERCULTURALIDAD Y FORMAS LINGÜÍSTICAS

Crear interculturalidad, sin ánimo de dominio, supone aproximarnos a otros mundos culturales con simpatía y sorprendernos con su razonar, asombrarnos con los grandes contrastes entre su idiosincrasia y la nuestra.

Buscamos, paradójicamente, entender aquel modo de comprender para entendernos a nosotros mismos, para auto-contemplarnos a la luz de aquellas pautas culturales que parecían ajenas. Mirar nuestra identidad común. No somos tan diferentes. Tan sólo partimos de dos maneras de aplicar la razón humana y construir nuestros sueños.

Las formas lingüísticas son llaves privilegiadas para iniciar la aventura. Desde su léxico y sus frases hechas, desde sus órdenes lógico-gramaticales podemos viajar hacia sus prácticas de vida, precisar relaciones conceptuales abiertas a creaciones múltiples y variadas. El uso de las formas de pronto se hace espejo. El espejo ha de apartarse un poco para poder contemplarnos en él y descubrirnos como la misma raza humana. Raza humana enriquecida gracias a aquel que antes nos pareció un “otro”.

La hermenéutica entonces ya no es sólo para descubrir al “otro”, también para descubrirnos a nosotros mismos gracias a ese, antes llamado “otro”. La hermenéutica se hace entonces bendición, algo más íntimo, donde se juega a interpretar al otro para conocerse a uno mismo.

Bien dice el profesor Mauricio Beuchot “[...] hay en las humanidades una vocación a lo universal y a lo esencial del hombre, desde el estudio de sus particularidades concretas y contingentes” (2004: 179).

Partimos de particularidades específicas, de formas y pautas claves de la lengua tzeltal, para iniciar un discurso orientado a nombrar el saber y también a interpretarlo. Las formas aquí tratadas tienen una larga duración en la vida de una comunidad lingüística. En este sentido, son menos contingentes que otras.

Los procesos de transformación cultural no cambian rápidamente estas pautas claves de la lengua, más bien son factores que le ofrecen continuidad a la cultura, le dan una cierta persistencia a las maneras de construir del discurso y la comunicación. En este sentido son puentes, bisagras con las que se abre la puerta a nuevas direcciones, sin eliminarse como reguladores de la disertación.

Las formas que investigamos son convenciones en las que el tzeltal puede apoyarse para hacer más fácil la interacción, la convivencia. En todas las culturas puede tenerse un espíritu integrador gracias a estas convenciones, incluso en los momentos de crisis y de transformación.

Las formas convencionales son el viático que nos conforta y acompaña en los momentos de tránsito difícil, la falta de este apoyo no puede sino llevarnos a una temerosa huida hacia adentro y atrás. La alternativa

parece clara: o formalismo o narcisismo, o convencionalismo o conservadurismo (Rubert de Ventós, 2004: 49).

La lengua en general, y las convenciones lingüísticas en particular, parecen ser un punto estratégico para el estudio de la cultura. Tendrán que verse otros muchos elementos más si queremos entrar de lleno a la cultura: mitos, ritos, sistemas productivos, vínculos con el mundo externo y otras muchas temáticas más.

Las formas lingüísticas cristalizadas y referidas a temas específicos parecen un punto de partida estratégico para aproximarnos a la cultura desde los temas elegidos. Los problemas para definir el sentido se harán menos difíciles si nos detenemos en las prácticas sociales en las que se usan esas fórmulas verbales.

LAS FORMAS LOS JUEGOS Y LOS SIGNIFICADOS

Las formas lingüísticas que consideraremos marcan ciertas reglas culturales comunes, como en un juego, y cada actor podrá pensar y actuar siguiendo sus propios pensamientos, como sucede con las jugadas de cada jugador.

Dice Wittgenstein en el párrafo 108 de su libro *Investigaciones Filosóficas*: “[...] la pregunta *¿qué es realmente una palabra?* es análoga a *¿qué es una pieza de ajedrez?*” (Wittgenstein, 1988: 123). Las formas están definidas y refieren a relaciones. Sin embargo, los caminos del pensamiento de cada persona pueden orientarse de maneras peculiares, a veces hasta pueden ser contrarios. Podrían llegar a tener sentidos no adivinados por los interlocutores.

Las jugadas semánticas de cada persona no están previstas por las formas. No obstante, las formas sí, con seguridad, se comparten entre los hablantes de una comunidad lingüística. Estas formas perfilan relaciones y sentidos, aunque puedan desvirtuarse. En relación a esto Wittgenstein señala en el párrafo 120:

Se dice: no importa la palabra, sino su significado; y se piensa con ello en el significado como una cosa de la índole de la palabra, aunque diferente de la palabra. Aquí la palabra, allí el significado. La moneda y la vaca que se puede comprar con ella (Wittgenstein, 1988: 127).

Pese a todo, el mismo Wittgenstein dice que las reglas del juego *son*

indicadores de caminos. Las formas que describiremos a continuación son eso, y esos indicadores marcan modos de asociar el pensamiento, como el “no” que niega y el “sí” que afirma. La cultura es mucho más que estas formas, pero necesariamente tiene que contar con ellas, si no sería imposible el discurso y la comunicación verbal. Sin ellas el solipsismo sería inevitable.

Con esas formas, con estos *indicadores de caminos*, podemos mirar pautas culturales. Aquí veremos estos ordenamientos culturales referidos a cómo pensar el pensamiento.

Vayamos a las formas; ellas, por sí mismas, serán más elocuentes.

FORMA 1. NA'EL

Se traduce normalmente esta frase verbal como: saber, entender o recordar. El sufijo “el”, de “na’el”, indica aquí el infinitivo del verbo. Puede conjugarse aplicando un prefijo que opera como pronombre posesivo y refiere al sujeto poseedor de un saber. Puede conjugarse el verbo **na’el** perfectamente.

- [Ya jna’](#) (mi saber)
- [Yak ana’](#) (tú saber)
- [Ya sna’](#) (el saber de él o ella)

Cuando nos referimos a dos o más que saben, añadimos un sufijo:

- [Ya jna’](#) (el saber de nosotros)
- [Yak ana’ex](#) (el saber de ustedes)
- [Ya sna’ik](#) (el saber de ellos)

Detengámonos en la primera frase verbal de nuestra conjugación: “**ya jna’**”. En español, si forzamos la traducción, diríamos “yo sé”. Y digo forzamos, porque sería más adecuado traducir “yo poseo ese saber”, es mío y/o: “yo realizo ese mi acto de saber”, o bien “yo soy el poseedor de ese saber”, es mí saber. Lo cual supone: no sé si “tú saber” es el mismo que el mío en relación a tal o cual cosa. Porque no sólo he dicho “sé”, sino “es mi saber” y/o “mi acción de saber”.

En diversos contextos enunciativos y con intenciones diversas, el hablante puede orientar el significado de la misma frase verbal “**jna’**” dárle sentidos distintos a este “mi acto de saber”. Me interesa subrayar aquí

cómo esta frase verbal ya indica que el saber es “mi saber”. No necesariamente igual al tuyo o al de él o ella.

Por supuesto que las tonalidades, las inflexiones de la voz, los gestos, señas, ademanes y muchos factores más le imprimirán nuevos sentidos y significados a la misma frase. La intuición guiará las rutas para el hablante y su auditorio. El enunciado, y más aún el enunciado escrito, será una especie de abstracción a partir de la cual se construye el sentido y el significado.

Intuición y significado

El enunciado, estandarizado por el léxico y la gramática, se enuncia siempre desde una multiplicidad de factores, de ingredientes significantes y en un contexto. Rara vez se hacen explícitos esos ingredientes y ese contexto. Están implícitos o, si se prefiere, inmanentes. No obstante operan y sus correlaciones se interpretan intuitivamente.

Según nos dice Bergson, la intuición “no es un acto único sino una serie indefinida de actos” (1984: 60). Hay, según él, una multiplicidad de estados de conciencia sucesivos y una unidad que los liga (Bergson, 1984). Mediante la intuición le damos función a cada uno de los rasgos significantes, sin darnos cuenta a nivel consciente.

La intuición integra una multiplicidad de factores en función de un fin. El fin parece simple. Como brincar una zanja a caballo: el buen jinete calcula la distancia, la fuerza del animal, el impulso posible, el modo de hacer que salte. Se trata de una combinación muy compleja de factores. Imposible definirlos y correlacionarlos explícitamente. Sin embargo, la destreza del vaquero le permite intuir en segundos los movimientos a realizar con precisión. La acción supone un entrenamiento previo para realizar estas acciones complejas y correlacionadas, para brincar en perfecta coordinación con su corcel, como un centauro.

Es un acto simple, un brinco tan solo, y supuso una coordinación sumamente compleja. Así son las expresiones humanas y su captación. Intuimos gran cantidad de matices significantes y los correlacionamos automáticamente según nuestra intencionalidad. Si el jinete tuviera que analizar y hacer explícitas todas las correlaciones que construyó intuitivamente saldría del proceso y dejaría de estar en su proceso de acciones precisas guiadas por su intencionalidad. Según dice Bergson, “entra en sí cuando vuelve a la intuición” (Bergson, 1984: 105).

La intuición capta no sólo la intención del brinco, sino muchos

elementos más, como podría ser el saberse admirado y promover esa admiración, cómo domesticar mejor al caballo, cómo autosatisfacerse con la verificación de sus capacidades y sus proezas. A este complejo proceso de múltiples procesos integrados le llamamos intencionalidad o conciencia intencional.

De manera similar, el enunciado y el proceso de enunciación parecen simples y refieren a una expresión conocida y manejada por todos los hablantes nativos de esa lengua. Ellos tienen una especie de común denominador. La frase verbal es la misma: “**jna**”. Es como en una fracción aritmética, el denominador común indica las partes iguales en que se considera dividida la unidad: $\frac{2}{8}$ por ejemplo. Sabemos que las dos fracciones son iguales, cada una es un octavo. Aquí, la frase verbal que podemos escribir es la misma, todos pueden referirse a ella, citarla; y al citarla, cambiarle su sentido sin darse cuenta. Sin embargo, la frase sigue allí, referida por todos, y aunque sea la misma, cada nuevo proceso de enunciación es distinto, aunque se pronuncien o escriban las mismas palabras. La intencionalidad múltiple y los matices simbólicos siempre van con los procesos de enunciación. La gran variedad de factores correlacionados en el proceso de enunciación se maneja intuitivamente. Sólo de esta manera el actor puede estar en sí y mantenerse en un relativo control de la circunstancia al permanecer en su conciencia intuitiva.

En la frase escrita, como en el denominador común, estamos frente a una abstracción. La frase “**jna**” es una estructura vacía, una herramienta estructurante y condicionante del pensar, aunque no es el pensar mismo. Las formas que pretendemos describir aquí son expresiones fijadas que marcan formas básicas de articulación conceptual. A partir de ellas se despliega la intuición de cada actor.

En tzeltal, al construir la frase verbal como mi acción, o tú acción, realizada y poseída por ti, se refieren, implícitamente, a una autonomía del saber de cada quién. Entre los miembros de esta etnia el valor de la autonomía, tanto la autonomía personal como la comunitaria, son asuntos fundamentales, como hemos intentado mostrar en otro estudio (Paoli, 2004).

FORMA 2: [YA SNA'K'INAL TA LEK](#)

Si forzamos la interpretación de esta expresión, le llamaríamos “conciencia adecuada”, o “buena conciencia”.

Desglosemos esta expresión:

- **Ya:** es auxiliar del verbo en presente de indicativo, es seguido del prefijo pronominal **s** y luego de la raíz del verbo **na'** (Maurer & Guzmán, 2000).
- **S:** es prefijo pronominal posesivo de tercera persona que precede a la raíz del verbo saber **na'**.
- **Na':** es la raíz del verbo saber. Aquí es importante aclarar que la raíz del verbo saber es la misma que la raíz del sustantivo casa: **na'**. Según mi interpretación lo que el sujeto sabe y puede recordar habita en él. Al parecer, el saber mismo ya es un sujeto, un actor que vive en mí. Podemos pensar a ese habitante de mi mente, de mi **k'inal** interior, como un realizador de acciones, como un nuevo co-relacionador de los otros habitantes de mi **k'inal** interior. Es decir, mi nuevo conocimiento, al entrar en mi mente, se convierte en un nuevo interpretante. Por ejemplo, si me entero de una infidelidad, este nuevo conocimiento transforma en mi mente muchas maneras de correlacionar mis pensamientos.
- **K'inal:** se traduce como medio ambiente, o como tierra, sin embargo parece más propia la traducción “medio ambiente” y al referirse al sujeto como “mente”. El **k'inal** es un medio ambiente que incluye la atmósfera y los sentimientos, las disposiciones de los actores, ya sean personas animales o cosas. Todos son sujetos y cada uno es parte del medio ambiente. En el **k'inal**, tanto en el interior —traducido como *mente*—, como el exterior. En los dos **k'inal** se enlazan entre sí las realidades palpables y también se comunican con realidades escatológicas. En el **k'inal** confluyen el espacio y el tiempo. Por ejemplo, a la semana santa se le llama **k'uxul k'inal** (el espacio-tiempo del dolor). En otro contexto, a la alegría de una fiesta se dice **butsan k'inal ya yai**: *El medio ambiente que se siente agradable*.
- **Lek:** significa *bueno*, y en el contexto de la frase analizada también puede esta palabra entenderse como: lo correcto, lo apropiado, lo pertinente.

Considerando este análisis, la expresión **ya sna' k'inal ta lek**, podríamos traducirla, o más bien interpretarla como “la adecuada comprensión de un sujeto de aquello que habita en el espacio-tiempo de mi mente”. Si

añadimos más elementos considerado tendríamos una definición más compleja: “la adecuada comprensión de un sujeto de aquello que habita en el espacio-tiempo de mi mente y es correlacionado con el ecosistema exterior, tanto el captado por los sentidos como el escatológico, más allá de este mundo sensible”.

Cuando alguien afirma [xPet ya sna' k'inal ta lek](#), está aseverando, si contemplamos la primera definición: *Petrona tiene buen conocimiento de lo que habita en el espacio-tiempo de su mente*. Esta afirmación se tomará normalmente como una alabanza a Petrona. En español podríamos decir que *Petrona es una mujer consciente de sus actos*.

Al parecer, para los tzeltales los diversos **na'eletik** (los distintos saberes) habitan y se correlacionan en el **k'inal** interior de cada quien, y el **k'inal** interior de cada uno habita en un **k'inal** mayor, el ecosistema de la naturaleza, está influido por él e influye en él. También habita en el mundo escatológico y está influido e influye en él.

Si pensáramos en la etimología de la palabra *conciencia*, los términos latinos que la forman son *cum scientia*, equivalentes a “con conocimiento”. Normalmente está referido al conocimiento del mundo y puede referirse también al propio ser interior. La forma tzeltal que ahora analizamos podría aproximarse a esa forma latina; sin embargo, la partícula **ta lek** presupone un buen manejo, una buena orientación hacia lo deseado. Puede decirse al menos cinco sentidos de esta frase verbal referida al sujeto cognoscente:

- a. Que conoce bien;
- b. que su conocimiento está bien dirigido hacia su objetivo;
- c. que conoce y maneja de manera adecuada la organización de los saberes que habitan su **k'inal** interior;
- d. que su **k'inal** interior está bien conectado con el **k'inal** exterior y con sus dimensiones escatológicas;
- e. que su buena comprensión se orienta adecuadamente al cumplimiento de sus fines.

En las cinco aproximaciones al sentido de **ya sna' k'inal ta lek**, se presupone un sujeto que conoce adecuadamente algo. En un proceso de enunciación puede aplicarse uno de los cinco sentidos aquí referidos y en otro proceso de enunciación, otro. Cada actor pensará sus pensamientos con intencionalidades que le son propias, pero todos ellos pueden referirse

aparentemente a un mismo denominador común: **ya sna' k'inal ta lek**.

Esta forma de referirse a un concepto traducible como conciencia, nos llevó a reflexionarlo a la luz del concepto de conciencia del pensador canadiense Bernard Lonergan (1992). Me parece que los elementos señalados por este autor corresponden bien a las premisas que un tzeltal presupone cuando dice que alguien **ya sna' k'inal ta lek**.

El sujeto cuando **ya sna k'inal ta lek**, está despierto, listo para algo y sabe algo apropiado a la acción por realizar. Tiene un sentido de unidad que integra los múltiples factores manejados por sus intuiciones en vistas a la realización de sus objetivos. Tiene en mente experiencia de continuidad y secuencia temporal hacia el futuro; es decir, tiene una cierta capacidad de previsión. La conciencia se anticipa y puede hacerlo de manera precisa y adecuada (**lek**).

Al decir de alguien **ya sna' k'inal ta lek**, se presupone que ese alguien tiene experiencia sensorial del mundo externo; que gracias a esa experiencia, tiene en su **k'inal** interior una gran variedad de señales, indicadores, ordenamientos, posibilidades de seguir pistas ([yokiyiel](#)).

Se sabe que ese sujeto tiene inteligencia para orientarse, bien para lograr lo que quiere, o también que verifica para asegurarse de que sigue los pasos adecuados para el logro de su fin. Si quitáramos cualquiera de estos elementos —experiencia, inteligencia y verificación—, no podría aplicársele a ese sujeto la forma **ya sna' k'inal ta lek**.

Podría aplicársele también una conciencia moral y señalar que sus acciones son buenas por ser generosas, justas, bondadosas, virtuosas. Y la conciencia moral, para ser eficiente, requiere de experiencia, inteligencia y verificación. De tal manera que el criterio moral puede o no añadirse al concepto de **ya sna' k'inal ta lek**.

FORMA 3: [NA'IL](#)

Esta palabra puede traducirse como lo que “es del saber” o “poseído por el saber”. El sufijo “**il**” aquí opera como una forma genitiva de “el saber”. Así, *saber* puede interpretarse como sustantivo-sujeto poseedor. Es lo que es propio del saber-sujeto. Es el *saber*, que habita en alguien y que posee ciertas características y modos de operar propios. Propios de su naturaleza y propios ya que son poseídos por ese *saber* convertido en sujeto operante.

Desde una consideración gramatical, partimos de la hipótesis de que todo **na'il** es un genitivo subjetivo, que actúa y su acción puede ser

ignorada por la persona en cuyo **k'inal** actúan sus saberes. Tal vez, este actuar de los saberes podría parecerse a la noción freudiana de *inconsciente*.

El genitivo puede expresar la relación de pertenencia y/o la materia de que está hecha una cosa.

En la forma **na'il**, que ahora nos ocupa, el sufijo “**il**” parece un complemento de la raíz verbal **na'**. Al parecer, aquí el genitivo afirma lo propio del saber o aquello que lo caracteriza. Es decir, hablamos de un complemento del saber, que puede, de manera implícita, identificar a la raíz verbal **na'**, distinguirla, calificarla, determinarla, condicionarla, especificar los modos en que opera. No hablamos lo que posee, como propietario, sino de su modo o sus modos característicos de operar.

La persona al saber no controla todo el accionar de sus saberes. Según las características propias de cada saber influirá en la mente en la que habita. El sabedor pudo haber querido saber algo con una intención y ese saber, ahora suyo, tal vez es causante de un rencor no buscado, pero sí hallado. Por eso podemos decir que los saberes traen algo más de lo que quiso saber el sabedor.

Nunca se agota un saber en la intención de quien lo tiene. Los saberes generan nuevas consecuencias, quizá no deseadas. Quizá una noticia le causa ira y con el tiempo antipatía, encono. Aquel rencor, por ejemplo, puede manifestarse y ser causa de agresiones y el agresor llegar a tener vergüenza (**k'exlal**) por sus propios actos.

Cada saber es causa (**kaj**), o co-causa de distintas acciones y actitudes. Cada acción tendrá efectos en quienes la observan. Así, cada saber (**na'el**) tiene condiciones propias (**na'il**) y estas influyen en la acción y la actitud de quien es habitado por ese saber.

FORMA 4: [YA JNA'BE SBAH](#)

Aquí la partícula **bah** se puede aplicar de diversas maneras: una es reflexiva, por ejemplo [jtes jbah](#) (*me peino*), [xakanantay abah](#) (*cuídate*); puede ser referida a una acción recíproca [ich'el jbahtik ta muk](#) (*tomemos mutuamente la grandeza uno del otro, o nos respetamos mutuamente*). Otra manera de aplicarse es equivalente a *encima*. Cuando digo la tortilla esta sobre la mesa, digo **ay te waj sbah mesa**. Esta es la función que tiene aquí esta partícula.

La forma **ya jna'be sbah**, que ahora analizamos supone saber o conocer

a alguien o algo por encima, poder apuntar hacia ese o eso. La palabra **sbah**, nos habla de “su encima” de la persona o cosa referida. El prefijo “s” es el posesivo, y **bah** es *encima*. En tzeltal se señala tácitamente con la palabra **bah**, que no conoces a esa persona o cosa por dentro, no se sabe de sus saberes y de sus intenciones. En el sufijo **be**, de la frase verbal **ya jna’be sbah**, la partícula **be** señala un paso de la primera a la segunda persona: *la conozco a ella*, pero, como ya señalamos *la conozco por encima*, o *por su encima de ella*.

En tzeltal puede afirmarse que *Dios nos conoces en nuestra profundidad*; [Dios ya sna’otik ta jk’ ubultik](#). También se puede afirmar **ya**, como en la forma 3: [ya sna’k’inal ta lek](#) (tiene conciencia de sí o se conoces a sí mismo en su **k’inal** interior). Esto sería muy diferente a conocernos por nuestro encima. Las otras personas suelen conocerme en mi superficie [ya sna’ik jbah](#) (*me conocen en mi superficie*), no conocen mi **k’inal** interior. Puedo conocer a otro en la superficie.

FORMA 5: [NA’NA’ NIX A](#)

Podemos traducir o interpretar esta forma como *se sabe, se sabe y a sí mismo se ha sabido*. Esta expresión es una frase verbal. Con ella se habla de permanencia, pero de la permanencia de un saber de algo, no del ser de algo.

La reiteración **na’ na’** es una reiteración de saber, la partícula **nix**, significa *a sí mismo* y la partícula **a** aquí significa pasado, o sea que *a sí mismo se ha sabido*. No se nos está hablando del *ser*, como nos enseñaron los griegos, sino del *saber*, del *saber de algo* que se ha mantenido. Alguien podría decir [te muk’ul ja na’na’nix a](#) (*el río se conoce, se conoce y a sí mismo se ha conocido*). Este saber no es de alguien en particular. Es un saber de pueblo, que ha durado como tal saber y por lo mismo es más confiable, es trascendente.

Si adoptáramos una perspectiva fenomenológica, diríamos que con esta forma no se habla del saber y de sus ingredientes, no de *cogitatio*, de *noesis* (νόησις), de acto intencional; sino de *cogitatum*, de *noema* (νόημα), de objeto intencional. Pero de un objeto intencional colectivo. *El pueblo, la etnia o algún colectivo, así ha conocido al río a través del tiempo*.

Hace muchos años, en la comunidad de Jolkakualja, del pueblo de Bachajón, el *tatik* Manuel nos decía: [jo’on sujtelonixi, jaxan na’el na’na’nix a, kuxultayel na’na’nix a](#) (*yo ya voy de regreso, no obstante el saber se sabe,*

se sabe y se ha sabido; la vida se sabe, se sabe y se ha sabido).

El *tatik* Manuel, anciano ya y cercano a la muerte, no nos habla del ser fijo de Parménides, él no puede confiar en esa abstracción de inmovilidad. Él nos habla de otra permanencia. La permanencia del saber de su pueblo que ha durado desde antaño. Por lo mismo, de un saber para él confiable. No del saber traicionero que puede dar a su gente perspectivas degradantes. El *tatik* Manuel confía en el saber, en la sensatez de su pueblo y en el saber de la vida que ha permanecido entre su gente.

Esto lo sitúa frente a un saber trascendente, que no es poseído sólo por una persona en particular. Es como si los ingredientes del saber colectivo, que ha durado como saber de la etnia, estuvieran más allá de las contingencias del saber de cada persona en particular, y se constituyera de manera más confiable.

Cuando ese saber de pueblo piensa un objeto intencional, cuando se convierte en *cogitatum*, o como dicen los fenomenólogos en *noema*, se hace trascendente. Está más allá del saber de cada individuo. No sólo es trascendente en las cosas dadas, sino también en lo posible, en lo dable.

El saber del pueblo es algo más seguro, no tiene las contingencias múltiples y caprichosas del **k'inal** de una persona. Esas pueden presentarse como inasibles en su totalidad. La confianza, la seguridad está en una autoconsciencia de pueblo. Como etnia.

Son muchísimas formas más en que se usa el verbo **na'hel** en la lengua tzeltal. Añado 16 formas más, no analizadas e interpretadas en este artículo:

1. [Yan nanix](#) (se sabe que tiene que ser)
2. [La snah](#) (lo supo)
3. [Ma' jnah](#) (no sé)
4. [Ma'jna' biluk](#) (no sé cómo)
5. [Na'al](#) (enterado)
6. [Ja nanix hich](#) (a sí mismo se sabe)
7. [Na'bil](#) (entendido)
8. [Na' bil sbah](#) (conocido, que se sabe eso a lo que se refiere)
9. [La snah](#) (se acordó, lo supo, lo entendió)
10. [La sna'bey scuentahil o la sna'bes stojolil](#) (lo entendió, lo comprendió, lo sabe)
11. [Ya scha'na'](#) (lo recordó)
12. [Ma' sna' k'inal](#) (que no es consciente de algo o no lo tiene en mente)

13. [Ya scha'na' kinal](#) (volvió en sí)
14. [Laj yak ta nahel](#) (informó, hizo que se supiera)
15. [Ma' sna' ojeluk](#) (no tiene que preocuparse)
16. [Na'ojibal](#) (recuerdo)

REFERENCIAS

- Bergson, H. (1984) *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Beuchot, M. (2004) *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- De Ventós, R. (2004) *Por qué filosofía*. México: Sexto Piso.
- Duranti, A. (2000) *Antropología lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.
- Geertz, C. (1994) *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.
- _____, (1997) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Halbwachs, M. (2011) *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Lonergan, B. (1992) *Insight: A Study of Human Understanding*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maurer, E. & Guzmán, A. (2000) *Gramática tzeltal*. México: Centro de Estudios Educativos.
- Monod-Becquelin, A. (1997) *Parlons tzeltal: une langue maya du Mexique*. Paris: L'Harmattan.
- Paoli, A. (2004) *Educación, autonomía y lekil kuxlejal: aproximaciones sociolingüísticas a la sabiduría de los tzeltales*. México: UAM-X y Comité de Derechos Humanos Fray Pedro Lorenzo de la Nada, A. C.
- Robles, C. (1962) *Manual de tzeltal: gramática tzeltal de Bachajón*. México: Universidad Iberoamericana.
- Slocum, M. & Gardel, F. (1965) *Vocabulario tzeltal de Bachajon*. México: Instituto Lingüístico de Verano y SEP.
- Wittgenstein, L. (1988) *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.

Musicar: resignificación de la música en la sociedad. Creación, difusión y consumo de la música en la cultura digital

Carlos Gómez Castro

Profesor de asignatura en la Licenciatura en Comunicación Social de la UAM-Xochimilco



[REGRESAR]

La música siempre ha servido como alivio y medicina para las presiones de la vida, pero también como ejercicio para fortalecer, tanto para el que escucha como para el que toca, además en mi propia vida la música me enseñó a escuchar, no sólo para captar el sonido sino también para averiguar quién soy

Stephen Nachmanovitch
(*Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*)

La música, tan importante y poderosa, ha acompañado al hombre desde el inicio de su historia, ha servido como catalizador de emociones, sensaciones y dolores. Es parte fundamental de los individuos en la sociedad, forma parte de nuestra cultura, de nuestras tradiciones y se encuentra en casi todos los rincones de nuestro planeta, ha sido utilizada en actos religiosos, en cantitos y bailes, en protestas y actos políticos. En muchas ocasiones llega a ser referente cultural de estatus o rol social, su importancia es tan grande que en ciertos momentos puede influir en las emociones, costumbres y acciones de las personas. El hecho de que haya tantos estilos asociados a cada región o lugar en el mundo, ha sido motivado fundamentalmente al hecho del estado de ánimo de los individuos que han habitado aquella zona geográfica a lo largo de su historia.

La música tiene un efecto significativo en nuestras vidas y en la sociedad en la que nos desenvolvemos. Además, la música constituye el consumo cultural más cotidiano y constante, ya que no se necesita la pausa para su consumo, como en el caso de leer un libro o mirar una película. Nuestros ojos tienen párpados que se cierran, pero nuestros oídos se encuentran desprotegidos. Las vibraciones del sonido nos afectan directamente en nuestro interior, ya sean sonidos agudos o graves, pueden hacer que nuestro cuerpo se estremezca

Según Aristóteles la música imitaba o representaba las pasiones o estados del alma, por lo que, cuando escuchamos música imitamos la pasión que ésta nos transmite. Para cada uno, la música tiene un significado diferente dependiendo del momento, de la situación y de la circunstancia en la que nos encontremos al escuchar cierta melodía. Una forma de expresar el estado de ánimo es por medio de la música, la influencia de la música sobre los seres humanos es tan grande que se ha utilizado para potenciar tanto la agresividad como la tranquilidad, del mismo modo que se emplea como terapia para conciliar el sueño, relajación, estimulación o concentración, dependiendo del tipo de música y circunstancias del ambiente.

Resulta casi imposible hablar acerca de los sonidos de una manera ordenada y comprensible. En la actualidad vivimos sumergidos en un mundo de sonidos y texturas sonoras; “la música está en todas partes y en

todas las horas, la respiramos sin siquiera darnos cuenta” (Stefani, 1987: 11). McCarthy afirma, a simple vista, “la música parece sólo unas cuantas líneas y puntos negros escritos en una página, en una partitura, cuando es escrita, pero estos símbolos son cápsulas de energía que están esperando a que alguien las libere, emitiendo sonidos, desde la pureza de las notas altas hasta la profundidad de las notas bajas. ¿Debería sorprendernos entonces que la música produzca en nosotros reacciones emocionales tan fuertes?” (2001: 22). Una simple melodía o armonía puede conmovernos o recordarnos a personas y acontecimientos que habíamos olvidado durante mucho tiempo.



[IMAGEN 1. LUKAS BUDIMAIE]

Pero, ¿qué es la música? El concepto de música desde la teoría musical de la academia musical, se refiere al arte de organizar sonidos y silencios en ciclos temporales que se vuelven ritmo, conjugados por armonía y melodía; pero la música es algo más que eso, la música es una conexión con el otro, una forma de comunicación con los que nos rodean, la música sirve para construir vínculos, para construir cómplices. La música es fruto cultural que hemos desarrollado a través de la historia, es creación cultural.

Podemos entender la función de la música en la vida humana cuando las personas toman parte en la música, en los actos musicales y en todo lo que lo rodea; todos los humanos nacemos con la capacidad de creación y con el don de la música, ya sea para crearla, escucharla o apropiarla, nuestra vida privada y pública no sería igual sin el consumo y apropiación musical en la compra de discos, ya sea físicos o en línea, la asistencia a conciertos, al escuchar o tararear alguna melodía en las calles o lugares de trabajo, en la alarma del despertador o en los MP3 de nuestros teléfonos móviles. La

música es un encuentro humano determinado de un entorno físico y social.

Siendo una actividad que las personas hacen en un entorno sociocultural, necesitamos entender que la música es algo más que sólo sonidos ordenados de manera convencional, es algo más, la música ayuda a construir confianza, construir diálogos y discusiones con el otro, con el otro que hace, siente, percibe y espera. Dice el multifacético músico Alonso Arreola,^[1] cuando escuchas o haces música, “la parte divina, creadora se hace presente. No sólo cuando eres músico, sino cuando eres aspirante a ser un hijo del arte, como lo dirían los alquimistas. Te das cuenta que puedes transformar el mundo o de crear nuevos mundos y eso siempre te da la sensación de reparar tu propio universo”. Además, con mucha razón plantea Vangelis^[2] “tú eres música, yo soy música, todos somos música. Es la manera como percibes las cosas, como ves las cosas. Es una de las cosas más importantes que está distorsionada como muchas otras cosas importantes. Mi deseo sobre la música en sí es quizá que sea tratada con más respeto”, y de eso se trata, de ser más respetuosos con la música, conocerla es respetarla, conocer más información sobre ella, sobre la gente que crea, apropia y escucha música.

A veces la música nos otorga el regalo de olvidarnos de nosotros mismos y nos invita a liberarnos de nuestro propio yo. Paradójicamente, al hacernos conectar con nuestras emociones, la música supone una mayor conciencia de uno mismo. Y al mismo tiempo nos es más fácil reconocer nuestras emociones cuando llegamos a ellas por medio de la música, esa conexión es apropiada por cada uno de nosotros y la transformamos en historia y concepto.

La importancia de la música en nuestras vidas radica con nuestra propia historia, con nuestro propio camino, para definirla cada quien tendría que regresar al primer encuentro con ella, al momento trascendente en donde la música conectó con nuestro ser y significó algo importante. Recordar la primera experiencia sonoro-musical es fundamental para entender el vínculo con ella y cómo la conceptualizamos. Podemos encontrar diferentes concepciones acerca de qué es la música desde las distintas concepciones del conocimiento, pero la música es algo que nos ha acompañado y nos seguirá acompañando durante nuestra estancia en este camino al que llamamos vida.



[IMAGEN 2. ALEXANDRE ST LOUIS]

MUSICAR: MÚSICA EN ACCIÓN Y MOVIMIENTO

La música es acción y cohesión, está en movimiento. Para el musicólogo Christopher Small,^[3] “la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, la música no es una cosa, sino una actividad, algo que hace la gente” (Small, 1999: 4). Tomamos acción en la música al escucharla, al sentirla y al apropiarla en nuestras vidas, ya sea en nuestro ambiente público o privado, al estar en contacto con los sonidos, con la música, somos parte de ella.

Después de algunas reflexiones acerca de las definiciones actuales sobre de la música, Christopher Small trató de llevar más allá el concepto de la música, del sustantivo al verbo, música como acción: *musicar*^[4] y “musicar es tomar parte, en alguna medida y de cualquier manera en una creación o actuación musical. Esto significa que la música no es sólo crear, sino también escuchar, aportar el material a una creación —lo que llamamos componer—, preparar una actuación, —lo que llamamos practicar o ensayar—, o de cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical” (Small, 2005: 75). Se puede incluir el bailar, si alguien está bailando y disfrutando con una interpretación o moviendo el cuerpo con una melodía; para Small se puede ampliar el significado hasta incluir a las personas que recogen las entradas en un concierto, o las personas del *staff* en una presentación en vivo o las personas que hacen lo necesario y se encuentran en la producción de un festival o un pequeño concierto,

porque ellos también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical.

La materia de la música no es sólo la relación de sonidos ordenados de manera convencional, sino también las relaciones establecidas entre los participantes durante la interpretación dentro su espacio propio (Small, 2005: 76).

El musicar es una actividad en la que están involucrados todos los asistentes, y todos ellos tienen responsabilidad en su naturaleza y su calidad, en el éxito o fracaso del acontecimiento. No sólo se trata de un compositor, o incluso intérprete, que activamente hace algo para los oyentes pasivos. Cualquier cosa que hagamos, lo hacemos juntos (Small, 1999: 6).

En el acto de hacer y crear música, nacen entre los asistentes y participantes ciertas relaciones, y en esas relaciones está el significado del acto de hacer música, de *musicar*. A pesar de que este concepto puede tener diversas limitaciones, nos puede ayudar a comprender la importancia de la música en la sociedad contemporánea y cómo a través de la música se crean infinidad de relaciones y vínculos.



[IMAGEN 3. JESSE DARLAND]

Las acciones alrededor de una interpretación afecta en mayor o menor medida a la naturaleza del acontecimiento, no son sólo los músicos, sino todos los elementos alrededor, como todo encuentro humano tiene lugar dentro de un entorno físico y social, a la vez debemos de preguntarnos sobre los significados que genera la actuación musical, saber el significado o naturaleza de la obra nos deja atrapados en supuestos, debemos dejar en

libertad estos significados para poder apropiarse la acción de la música.

Al relacionarnos con la música, en el espacio de creación o ejecución, nos conectamos con los sonidos, la música tiene la capacidad de unir y de crear colectividad. “La música debería entenderse como una actividad” (Hesmondhalgh, 2015: 140), y es cierto, la música es algo que las personas hacen, crean y se apropian, con ello su complejidad es mayor, como lo menciona el mismo Hesmondhalgh (2015), el trabajo de Small está limitado por la negación de algunas complejidades de la modernidad, y es verdad que existen aspectos que no retoman, pero la importancia del concepto radica en recuperar una sociabilidad primitiva que se ha perdido en el mundo contemporáneo.

[...] el concepto de musicar debemos ubicarlo como encuentro humano, [...] El acto de musicar crea entre los asistentes y participantes un conjunto de relaciones, y en estas relaciones es donde se encuentra el significado del acto de musicar. No sólo están en las relaciones de los sonidos, que generalmente creemos que es lo esencial de la música, sino en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación, creación o escucha. Estas relaciones significan conexiones en el mundo más amplio fuera del espacio de la actuación y creación, relaciones entre persona y persona, entre individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural e incluso el mundo sobrenatural, el concepto de musicar debemos ubicarlos como encuentro humano [...] (Small, 1997: 6-7).

Musicamos cuando tomamos parte en la creación y actuación musical, ya sea como músicos, como oyentes o simples mediadores de la acción musical. Musicamos cuando creamos relaciones entre estos elementos, no sólo en los sonidos organizados, los cuales pensamos que son la esencia de la música, sino en la construcción con otras personas en el espacio de la actuación.

MÚSICA Y CULTURA DIGITAL

La misma música como la historia del hombre también ha evolucionado, en los últimos treinta años se han producido una serie de avances tecnológicos que transformaron y han cambiado las formas de todo lo relacionado con las prácticas culturales de consumo, creación, recepción y percepción en la música. Esto se inserta en lo que denominamos *cultura digital* la cual se encuentra en nuestras manos y ha tocado casi todo lo que

nos rodea, incluyendo la música.

Todo evento humano mediado directamente o indirectamente por las tecnologías digitales de la información pertenece a la cultura digital, la cual se ha desarrollado de tal forma que afecta la manera de entender, de percibir y de expresar el mundo.

La cultura digital, como la define Lev Manovich (2005), es la reducción de cualquier tipo de material cultural —textos, gráficos, imágenes fijas o en movimiento y sonidos— a combinaciones algorítmicas legibles por una computadora. Esta transformación fue impulsada desde mediados de la década de 1990 por el desarrollo del Internet y otras tecnologías. Como afirma Manovich (2005), desde entonces la computadora y lo digital dejó de ser un mero instrumento tecnológico para convertirse en el filtro de la cultura.

Siendo el nuevo filtro de la cultura la cuestión digital podemos observar que han cambiado las formas de consumir, crear y apropiarse la música, la cual la encontramos en casi en todas partes: en la radio, en la televisión, en el transporte público, en el cine, en los celulares, en el iPod, y por su puesto en la red. “Las tecnologías de las últimas tres décadas han incidido en la experiencia de todos y no sólo en la de los músicos o los aficionados de este o aquel tipo de música” (Yúdice, 2007: 18).

La red ha evolucionado el mundo de la música, y de manera especial, la industria musical y su desarrollo, ha alcanzado dimensiones que hubiesen sido impensables hace unos pocos años; ha transformado profundamente las bases de la creación, la interpretación, la producción, la difusión, la apropiación y el consumo musical. Estamos inmersos en un mundo de posibilidades con las TIC's (Tecnologías de la Información y Comunicación), las dinámicas de consumo cultural y prácticas culturales han cambiado radicalmente en los últimos años; la información se digitaliza y cambia de aspecto, de átomo a *bit*, pero lo que interviene en los procesos de comunicación social es el contenido y la forma, la información es lo que cuenta, la experiencia misma de la información. Nos encontramos bombardeados de imágenes, sonidos a través de distintos medios digitales que cambian la percepción de nuestro mundo.

En la actualidad, existe un desequilibrio en la cantidad de oferta musical y la capacidad de asimilación de la audiencia. Cada vez existen más y más propuestas musicales, la consolidación en los mercados comerciales es menor y recurren a la autogestión, una respuesta a la maquinaria de la industria musical. Los hábitos de consumo del público han cambiado en

los últimos 30 años, en la era del MP3 y del *streaming*, las nuevas tecnologías, han jugado un papel importante, la industria de la música ya no se basa en la venta de discos, todo ha cambiado y sigue evolucionando. Ya no radica el negocio en el objeto físico del CD, como era antes, ahora la distribución digital le ha dado nuevo sentido a las prácticas de consumo, apropiación y percepción musical.

Sin embargo, se siguen editando discos, se sigue grabando música, se siguen haciendo conciertos, se siguen componiendo canciones y el público sigue necesitando alimentar su alma con acordes, ritmos y melodías; la necesidad de crear narrativas sonoras y cantar historias a través de la música es innata al ser humano. Ahora más que nunca, estamos inmersos en una época de cambio. Se plantea una nueva transformación en las prácticas culturales de creación y desarrollo musical, en la industria musical del siglo XXI y viviendo en una sociedad red^[5] (Castells, 2006) cualquier músico que tenga acceso las herramientas tecnológicas puede grabar sus canciones con una calidad sonora óptima a un bajo costo, estas mismas herramientas permiten crear sin invertir capital financiero y sólo humano y creativo; asimismo da acceso casi gratuito al conocimiento y genera nuevos lugares de producción e intercambio, flujos horizontales frente al verticalismo del modelo cultural precedente.

La industria de la música seguirá migrando a lo digital en diversos sentidos. En la última década, el modelo de producción y distribución de discos ha cambiado, hoy en día, a través de las nuevas tecnologías digitales, las nuevas generaciones han planteado nuevas formas y estrategias de consumo, apropiación, producción y distribución en el ámbito de la música, dando pauta a repensar su recomposición.

El negocio de la música siempre ha contado con el apoyo de los medios de comunicación de masas, han sido un aliado eficaz para dar a conocer al público sus productos: sus creaciones-canciones-discos-videos y demás elementos audiovisuales para comercializar. Los costos de grabación y producción musical han disminuido considerablemente con las herramientas tecnológicas de hoy en día, lo que ha provocado que la oferta musical existente se multiplique; a la par la digitalización de la música ha facilitado el intercambio de archivos musicales entre los usuarios y público general. Los soportes físicos de almacenamiento y reproducción poco a poco están quedando a un lado, la libre circulación de discos y canciones en formato digital escapan al control de la industria.



[IMAGEN 4. JOHN HULT]

Hoy más que nunca se produce infinidad de música de todos los estilos y géneros posibles, 2016 fue el año en el que el consumo musical vía *streaming* superó las ventas de disco físicos. Según datos reportados por la agencia norteamericana de investigación de mercados Nielsen, [6] el consumo de servicios de *streaming* de música (Spotify, Apple Music o Tidal), creció 76.4%, en donde se reprodujeron 431,000 millones de canciones, [7] en contraparte, la venta de discos físicos reportó una caída de 16.3 por ciento. En el mismo año, según datos de Nielsen, se reprodujeron en plataformas digitales más de 251,900 millones de canciones, 74.4% más de las registradas un año anterior. En 2016, el Global Music Report (Informe mundial de la música presentado en Londres), reporta el crecimiento gradual de consumo musical en plataformas digitales tales como Spotify, Deezer o Apple Music con 68 millones de suscriptores, a comparación de los 41,000 millones de usuarios registrados en 2010. [8]

En el ámbito mexicano, la industria poco a poco se recupera después de una caída del 40% en los últimos 15 años a causa de la piratería y la mala administración, poco a poco la industria de nuestro país sale a flote. En 2016 se registraron ventas por 32.2 millones de dólares, de los cuales en formato digital representó 66% total. Por otro lado el consumo en plataformas de *streaming* reportó a más de 8.5 millones de usuarios en nuestro país. [9]

En este contexto podemos ver que el consumo digital musical es cada vez mayor, sin dejar a un lado la infinidad de músicos, bandas y creadores que día a día sacan a la luz sus obras en las diferentes plataformas digitales, a pesar de que el formato físico como el CD o el acetato siga presente, el

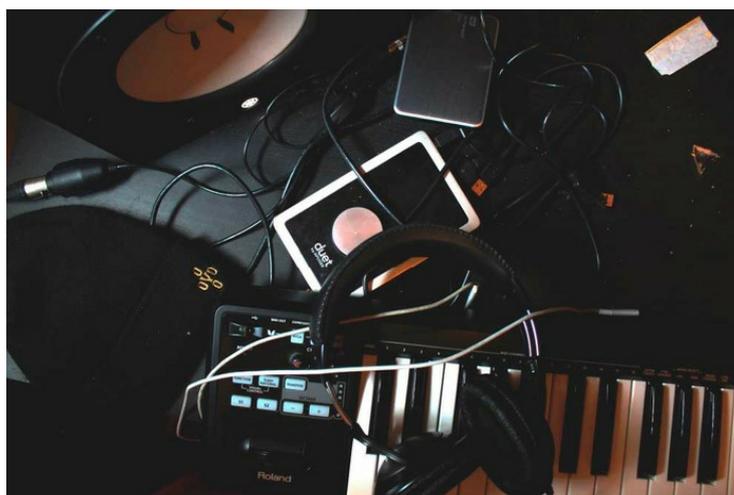
consumo digital es mayor. En la era digital, la información, tanto sonidos como imágenes se digitalizan y entran en la dinámica del consumo cultural, la red potencializa el desarrollo de las distintas propuestas musicales, superando muchas veces el factor geográfico y conectando diferentes regiones de la ciudad, del país o del mundo, escuchando y conociendo nuevas propuestas sonoras de creación.

CONSUMO, CREACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA EN LA CULTURA DIGITAL

La música es demasiado importante para dejarla en manos de los músicos, y si reconocemos este hecho asestaremos un golpe al dominio que ejercen los expertos, no sólo sobre nuestra música, sino también de nuestra vida (Small, 1999: 215).

La música, en las diferentes partes y momentos de nuestra historia ha tenido significados diferentes, pero el verdadero poder de la música no sólo reside en escuchar ni en contemplar cierta obra determinada, sino el acto mismo de relacionarnos con la creación sonora, recreamos la música al apropiarnos de la forma. La música, al ser una actividad que realiza el hombre, tiene muchas implicaciones y complicaciones como el mismo ser, pero la música tiene un sentido ritual desde su inicio, además del elemento de la colectividad, con ello, pensar en la creación y restructuración de vínculos que tanto se necesitan en la edad contemporánea.

En este caso, las tecnologías pueden ser la puerta de acceso, la música en la red tanto como consumo, creación y práctica cultural se ha visto encadenada a cambios radicales, pero al mismo tiempo hay una potenciación de los mensajes gracias a estas herramientas tecnológicas, que aumentan la experiencia.



[IMAGEN 5. JAMES STAMLER]

La capacidad que tienen las TIC a partir de su uso, pueden ofrecernos nuevas vías para una nueva concepción del consumo. Podemos participar y ser parte de la experiencia sonora y, en algunos casos, de la creación musical con las herramientas y plataformas de la cultura digital. La búsqueda en portales de canales de videos como Youtube o Vimeo; estaciones de radio de cierto género musical, en especial en línea; la búsqueda de alguna canción o algún interprete favorito en páginas de descarga en línea tales como LastFm, o SoundCloud; el *streaming* como Spotify, Deezer, Tidal o Apple Music; los espacios específicos de bandas como Myspace, Bandpage o Reverbnation y no sólo eso, si no compartirlo a través de redes sociales como Facebook, Twitter o Instagram, compartir la experiencia sonora con nuestros contactos, la experiencia emocional de una canción, y en muchos casos, la experiencia de creación musical.

La apropiación de la música ha cambiado a partir de las nuevas dinámicas de creación y consumo, las múltiples posibilidades que nos dotan las TIC en plataformas y espacios para buscar, escuchar, recordar y sentir alguna canción en especial, presenciar en línea conciertos, buscar la versión inédita de nuestra canción favorita, tener acceso a toda la discografía que de otra forma sería complicado obtener, colocar cientos de MP3 en nuestro reproductor o teléfono móvil y escuchar en cualquier momento cierta pieza musical.

Hoy más que nunca, tenemos acceso a través de la red a infinidad de información sonora, biografías de músicos y artistas, obras musicales creadas del otro lado del globo, partituras y tablaturas, sitios especializados con millones y millones de *tracks* disponibles en línea y tantas

posibilidades de consumo musical. Todas estas herramientas nos permiten consumir y sentir la experiencia de la música de otra forma. La necesidad de estar presentes en los diversos espacios de la red permite una visibilidad mayor, pero es de vital importancia conocer al otro, al consumidor, sus gustos y prácticas de consumo para poder llegar a más auditorio que navega por las redes y sitios web. En las nuevas actividades y prácticas de distribución musical, se sabe más sobre quién compra y consume tu música.

Los espacios que podemos utilizar para crear cadenas de información y comunicación son a través de los 140 caracteres en Twitter o “posteando” algo en nuestro muro o el muro de alguien en Facebook, compartir un enlace, alguna canción, algún concierto, alguna crítica o comentario sobre algún artista o género musical. La experiencia de la música como consumo está potencializada por los medios y herramientas tecnológicas, las cuales pueden ser un poderoso agente de cambio en la percepción de la música en nuestra vida. Compartir la experiencia, sin estar ahí, tiempo y espacio sonoro-musical dentro y fuera de la red.

El éxito que puede tener un artista-creador-músico, en la actualidad depende de las estrategias comunicativas eficaces para tener más posicionamiento mediático tanto en redes sociales y la web y posteriormente en el mundo fáctico. El tener una “buena” propuesta musical basada en aspectos teóricos musicales no es sólo importante, ahora, aunado a esto, hay que tener una capacidad de apropiación de las nuevas tecnologías para uso propio, a favor de del proyecto musical.

“La tecnología da forma a la música” (Byrne, 2015: 149), y es cierto, el uso de la tecnología, cambió la forma de crear, consumir, distribuir y escuchar la música. Estos cambios han dado una nueva forma de repensar no sólo la industria de la música, sino cómo nos relacionamos con ella, cómo la sentimos y cómo la apropiamos.

La tecnología ha cambiado cómo suena la música, cómo se compone y cómo la experimentamos (Byrne, 2015:102).



[IMAGEN 6. CORTESÍA PEXELS.COM]

MUSICAR: RESIGNIFICACIÓN DE LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD

¡*Musicar* o no *musicar*, es la cuestión! Con el acceso a infinidad de información a través de la red y el uso de las herramientas tecnológicas que nos ofrecen las TIC ¿podemos hablar de *musicar* en este momento histórico? El escenario actual de la era de la información, para muchos se podría considerar como un paraíso informativo, para otros una sobresaturación de datos, imágenes y sonidos, eso depende del uso y apropiación de los mismos.

“Las tecnologías aplicadas a la música y sus usos inciden en las experiencias de los oyentes” (Yúdice, 2007:29). Estas nuevas experiencias dotan a la música de nuevos significados, nuevas formas de percibir y conceptualizar a la música. Ya sea en la colectividad o en la individualidad, la música mediada por las nuevas tecnologías está dotada de nuevas formas de entenderla y conocerla.

¿Somos capaces de procesar y apropiarnos la información, es especial la que tiene que ver con la cuestión sonora y musical? La apropiación informativa (sonoro-musical) es un proceso que estamos aprendiendo y reaprendiendo poco a poco, esta información podemos utilizarla para nuestro bienestar, con las posibilidades que podemos adquirir y desarrollar a través de las herramientas tecnológicas, tal vez podamos plantear y entender un nuevo significado de la música en nuestras vidas.



[IMAGEN 7. CALEB MORRIS]

Para Christopher Small *musicar* “es tomar parte en cualquier actividad inherente a una función o acción musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando, practicando o proporcionar algún elements para su acción” (1999: 5), y porqué no decir, *musicar* también es usar la música para cualquier elemento humano en este momento histórico, potencializado por las herramientas tecnológicas. Es necesario profundizar y reflexionar más la cuestión, transformar el concepto occidental de música en verbo: música como acción, como constructora de vínculos, como interacción, música que nos dota de una conexión humana y social.

Se puede considerar que el concepto de Small está limitado a las complejidades de las actividades humanas, cierto, el humano es complejo, pero si recordamos que la música tiene el poder de crear colectividad y entendemos la música como una actividad humana, un dispositivo de conexión social, podemos apropiar este concepto, el cual nos podrá ayudar a entender su capacidad de conexión y cohesión social-cultural.

Si pensamos en *musicar* debemos pensar en las relaciones que se construyen a través del consumo y apropiación sonora y musical, estas relaciones van más allá del concepto mismo y se instalan en elementos sensitivos y cognitivos, podemos crear relaciones con el creador, aunque nunca lo hayamos conocido, o con algún músico que nos obsequia su interpretación a través de una pantalla o unos audífonos, ya sea en un concierto en vivo o en línea, un *track* o MP3 bajando en algún espacio *streaming*.

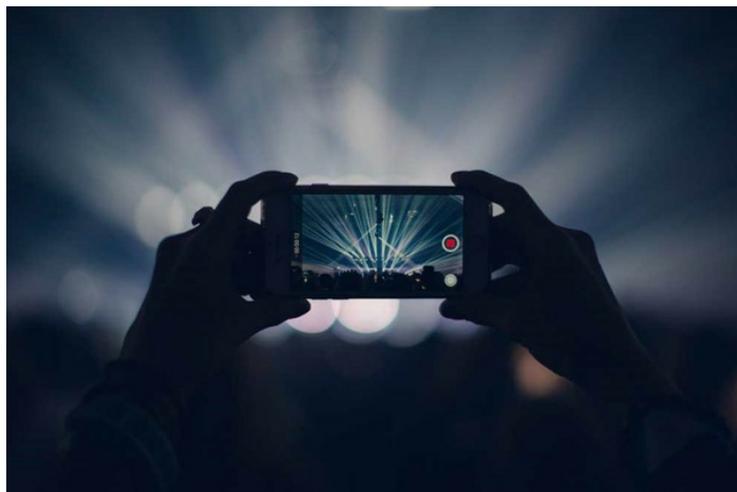
La música nos ayuda a sentir, a canalizar y a conectar emociones de uno mismo, la música puede trasportarnos a recuerdos que ya habíamos

olvidado o crear nuevos recuerdos, nuevos vínculos con las personas que nos acompañan en la experiencia sonora. Existe una necesidad de jugar con nosotros mismos y trasportarnos a un ambiente lúdico, para conectar con nuestras sensibilidades que tanto necesitamos para nuestro desarrollo humano.

Small a partir de sus reflexiones sobre las relaciones que puede generar *musicar* se pregunta: “¿de quién son las relaciones ideales, de quién es el concepto de la pauta, qué relación existe, qué se explora, qué se afirma y qué se celebra al *musicar*? y ¿cuál es la naturaleza de esas relaciones y cómo se representan en el *musicar*?” (Small, 1999: 15).

Podemos hacer estas preguntas a los asistentes de un concierto, pero también a las personas que se desarrollan y crean relaciones con la música, el hombre del transporte público que sintoniza cierta estación de radio o que coloca su disco con su música favorita. Al chico que sale todas las mañanas a correr y lo acompaña en su actividad una lista de reproducción a través de Spotify desde su teléfono móvil, al músico callejero que cambia su interpretación por unas cuantas monedas.

Escuchar la respuesta del músico o artista consagrado que canta junto con miles de fans una canción a unísono y, a su vez en tiempo y espacio distinto, alguien escucha y ve el video en la red. A los manifestantes en cualquier ciudad que expresan cánticos de protesta; a los amigos que salen por la noche y en la bohemia recuerdan las victorias o fracasos amorosos y humanos a través de los *tracks* de sus celulares; a los fieles asistentes en una iglesia cantando salmos para refrendar su fe. En los bailes y cantos populares o fiestas de pueblo para reiterar su identidad dentro de su comunidad, en los rituales de vida o muerte, en las fiestas de nacimiento o en las celebraciones de muerte, en la colectividad o en la individualidad o, a cualquier músico en cualquier parte del mundo que sube su creación en este mismo momento y poder apreciar su obra a través de un *click* en Youtube.



[IMAGEN 8. VEETERZY]

La apropiación y nuevo sentido que le demos a la música, ya sea con el concepto de *musicar* o alguna otra noción, tienen que ver con la misma relación que tengamos con la música, en este caso, las TIC han potencializado el sentido de creación, distribución, consumo y apropiación de la misma música, los múltiples significados que podamos entender y comprender están mediados y delimitados por el uso de estas tecnologías.

Si ubicamos el sentido de *musicar* como una nueva forma de entender nuestra relación con la música, es también necesario entender que estas nuevas dinámicas de creación y apropiación musical mediadas por las tecnologías, deben de estar basadas en estrategias de comunicación más eficaces y concretas. Comprender y entender los nuevos procesos creativos y sus características, replantear la noción y acción de “lo digital”, ante las nuevas formas de creación y apropiación basadas en herramientas tecnológicas.

Las tecnologías deben ser sólo una herramienta mediadora para apropiarnos de la música y todo lo que le rodea, que el *musicar* sea una nueva forma de relacionarnos con los sonidos y con todas las implicaciones que conllevan al maravilloso y poderoso mundo de la música.

Todo *musicar* es en serio, hasta el cantar canciones en una fiesta de borrachos, en ocasiones, tenemos que juzgar cada acontecimiento musical por su eficacia ritual, en la sutileza y la exhaustividad con las que otorga los poderes de explorar, afirmar y celebrar sus conceptos de relaciones. Dentro de cada tradición, cada estilo, va a haber algunas actuaciones, acciones y relaciones donde estaremos de acuerdo, en

algunas otras no. Sólo los que se han molestado en meterse en la cultura, lo que significa la comunidad, van a saber cuál es cuál. La elección de maneras de *musicar* puede ser no consciente o intencionada, y de hecho probablemente no lo será, pero nunca es un asunto trivial (Small, 1999: 15).

Cualquier respuesta al significado de *musicar* y su función en la vida estará mediado por el tipo de relación y vínculo que se construye a través de la apropiación musical mediado por las tecnologías. En la era digital la música adquiere nuevas propiedades, nuevas formas, en este caso, la era de la información potencializa esas relaciones y nos da un acceso más rápido a estas construcciones y a estas nuevas formas de sentido.

Desde Beethoven a Bruno Mars, desde Miles Davis a Metallica, desde Wagner a los Tigres del Norte, no importa, debemos dejar que la música nos atrape y sentir cada nota en nuestro cuerpo, en nuestro ser, cada nota y melodía tendrá un significado especial para cada uno; la música nos da identidad y nos relaciona con el otro, con nuestro par, aunque ese par se encuentre del otro lado del mundo y estemos mediados por una pantalla.

Más allá de cualquier estudio formal o cualquier reflexión teórica debemos entender el significado de la música en nuestras vidas, deo preguntas abiertas para que cada quien responda al significado de *musicar* en sus vidas, la música nos seguirá acompañando a lo largo de nuestra historia como humanidad, lo importante es que nos ayude a sentir, a crear y a seguir vivos.

REFERENCIAS Y PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- Byrne, D. (2015) *Cómo funciona la música*. México: Sexto piso.
- Castells, M. (2006) *La era de la información*, Vol. I, La sociedad red. México: Siglo XXI Editores.
- Hesmondhalgh, D. (2015) *Por qué es importante la música*. Argentina: Paidós Entornos.
- Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. España: Paidós Comunicación.
- McCarthy Draper, M. (2001) *La naturaleza de la música “un camino para el bienestar interior”*. España: Paidós.
- Nachmanovitch, S. (2004) *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. España: Paidós Iberica.

Stefani, G. (1985) *Comprender la música*. España: Paidós.

Small, Ch. (1989) *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial.

_____, (1999) *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*, conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, España, 25 de mayo de 1997, en *Revista Transcultural de Música*, Núm. 4. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>

_____, (2005) *El acto de hacer música, en La dimensión humanística de la música: reflexiones y modelos didácticos*. España: Ministerio de Educación y Ciencia.

Yúdice, G. (2007) *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España: Gedisa Editorial.

Crédito de las Imágenes

Imágenes con licencia Creative Commons (CC0) de los sitios:

<http://pexels.com>

<https://stocksnap.io>

[1] Alonso Arreola, músico mexicano, bajista, compositor, maestro de música y periodista musical. Entrevista realizada por Carlos Gómez en 2017.

[2] Evangelos Odysseas Papathanassiou, mejor conocido como Vangelis, es un músico griego de música electrónica, ambient, new age y música orquestal. Entrevista para la cadena de televisión árabe Al Jazeera en 2011.

[3] *Christopher Small*. (17 marzo 1927-7 de septiembre de 2011).

Musicólogo, educador músico neozelandés, autor de diferentes textos sobre sociomusicología y etnomusicología.

[4] Para Christopher Small el significado incluye prestarle atención de cualquier manera a una actuación musical, incluido una actuación grabada, incluso las melodías en un ascensor. El verbo *musicar*, en otras palabras, no trata de valoración. Es descriptivo, no preceptivo. Trata de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática. El término será útil, a condición de que desactivemos nuestros juicios de valor. (Small, 2005).

El desarrollo de este concepto fue presentado por Christopher Small el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, España el 25 de mayo de 1997, con la conferencia: "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social". El texto original se puede encontrar en línea en la Revista *Transcultural de Música* 2011.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>

[5] El termino *Sociedad red* desarrollado por Manuel Castells se refiere a las relaciones de producción, experiencia y poder que tienen los seres humanos mediadas por las tecnologías y flujos de información, construidas por redes que procesan, almacenan y transmiten dicha información sin restricciones de tiempo, distancia o volumen.

[6] Nielsen: compañía líder global en información y medición, provee investigación de mercado, hallazgos e información de los que la gente ve, escucha y compra. www.nielsen.com/mx/es.htm

[7] Consultado en:

<http://eleconomista.com.mx/tecnociencia/2017/01/18/consumo-musica-streaming-fue-rey-2016>

[8] Consultado en: <http://www.promusicae.es/news/view/37-news/240-informe-ifpi-global-music-report-2016-los-soportes-digitales-de-musica-grabada-superan-a-los-fisicos>

[9] Consultado en:

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2017/04/26/resurge-industria-musical-mexico>

Micropolíticas del deseo en el rock

Marco Alberto Porras Rodríguez

Profesor-investigador de la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana



[REGRESAR]

INTRODUCCIÓN

La música otorga sentido a los acontecimientos individuales y colectivos, es a través de ella que los individuos viven parte del devenir de su experiencia. Las obras musicales conllevan una dimensión estética que precipita su creación y fruición; lo que deriva en una posición política cuando el campo de producción deseante está en correspondencia con la correlación de fuerzas sociales en una coyuntura histórica particular.

Con el advenimiento de las sociedades de consumo a mediados de la década de 1950, las industrias culturales encontraron en la música pop un terreno fértil para modelar tanto el gusto de las audiencias como para posicionarse como una parte fundamental de la industria del

entretenimiento. En este tenor, la música pop se distingue de la música popular y la música culta por su énfasis en la producción industrial de las compañías disqueras (sellos, editores, músicos, prensa, tiendas), serializada antes de la llegada de Internet y descentralizada en la actualidad con la emergencia de las plataformas digitales.

A partir de la configuración de algunos géneros musicales, la música pop trae a su interior visiones del mundo que expresan formas del mirar (imágenes), del oír (patrones sonoros) y del decir (discurso) que se sitúan como referentes para los actores del campo musical. En lo que toca al rock, este género de la música pop se apuntala en una confrontación con el sistema de creencias hegemónico, valores como la autenticidad frente al artificio y lo trágico en oposición a lo confortable habitan lo mismo en las canciones que en las biografías de músicos y melómanos; he ahí parte de su naturaleza contra-sistémica, las líneas de fuga donde transita el deseo. Si el rock es un fenómeno cultural, el deseo circula no sólo en el gozo compartido o en la expresión de los afectos, sino también en esa dimensión política que lo hace susceptible de configurarse tanto en la docilidad y el estereotipo como en el acto de resistencia.

En tanto experiencia estética, el rock se emparenta con las finalidades del arte porque “consiste en arrancar el precepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como un paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones” (Deleuze & Guattari, 2009: 168). Esta relación entre lo perceptivo y lo afectivo transita del polo sonoro al polo lingüístico y visual. El discurso del rock narra las experiencias de los músicos y los escuchas, los flujos sensoriales que movilizan los sentidos y, en última instancia, una postura política que sustrae los valores diferenciales de los códigos representacionales que pretenden homogeneizar las prácticas de los sujetos.

En el rock, el acto de creación es la piedra de toque del vínculo estético y político, ya que respecto a otros géneros musicales, su potencia estriba en patrones sonoros como un bloque de sensaciones derivado de melodías y armonías particulares donde “el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible” (Deleuze & Guattari, 2009: 167), es así que de la sonoridad material se conservan no sólo las tonalidades, sino el afecto energético que produce en quien lo escucha. Es esta la dimensión estética del rock que otorga propiedades perceptuales a las composiciones

musicales, que si bien no transforman por completo el entorno social donde surgen, sí afectan el mundo propio de los sujetos que habitan en el campo musical. En este sentido, el rock es del orden de la alianza y el contagio, un devenir:

[...] a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas entre las que se instauran relaciones de movimiento o reposo, de velocidad o de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene (Deleuze & Guattari, 2012: 275).

Ese devenir del sujeto coliga multiplicidades de heterogéneos: devenir-animal, devenir-niño, devenir-mujer donde “la música está atravesada por todas las minorías y, sin embargo compone una potencia inmensa” (Deleuze & Guattari, 2012: 299). El devenir es operación creadora que no consiste en imitar sino en dejarse contagiar por el movimiento que pasa de un punto a otro, un *entre* por donde transitan y circulan afectos sonoros extraídos de un *otro* que se despliegan en el sujeto. La lógica del devenir implica comprender la historia de la música, no como una evolución o un retorno de lo mismo, sino aquello que vuelve y retorna; es la repetición de las variaciones de lo idéntico, productor de nuevas conexiones en coyunturas singulares.

La historia del rock en sus formas estéticas y políticas, establece a los músicos como punta de lanza creativa, “un creador no es alguien que trabaje por placer. Un creador es alguien que hace aquello de lo que tiene necesidad absoluta” (Deleuze, 2007: 284); las situaciones urgentes de las que sus agentes esperan salir, sean las formas musicales establecidas en el *mainstream*, sean las visiones del mundo y estereotipos impuestos desde ciertas instituciones. El rock siempre trata de eso, resistir (a veces auténticamente) o entregarse (aún trágicamente) al poder mediante nuevas relaciones rítmicas con el entorno, al menos en el discurso. Si el rock trasciende los umbrales del género, la raza o la edad, es porque posee una venia vitalista, es así que en las páginas siguientes trataré de esbozar la configuración de una micropolítica del deseo en algunos pasajes de su corta historia.

DE PORQUÉ EL DESEO CORRE ENTRE LÍNEAS Y PRODUCE VISIONES DEL MUNDO

La posición de Gilles Deleuze y Félix Guattari respecto a la noción de deseo va a contrapelo de una tradición psicoanalítica edípica, estos pensadores señalan que el psicoanálisis ha tendido una maldición sobre el deseo al establecerlo en la relación falta-descarga-goce, un círculo confuso y piadoso donde el deseo vendría a ser “la única cosa que nos despierta, y que lo hace de la manera más desagradable, es decir, poniéndonos en relación con una carencia fundamental que puede ser luego apaciguada con una especie de actividad de descarga” (Deleuze, 2005: 184). Frente a esta mistificación, para los autores de *Mil Mesetas* (2012) el deseo no es una trascendencia hacia un objeto ausente, por lo que no puede ser medible en el placer que lo contiene, ni configurado en lo imposible del goce que lo expande. El deseo es un proceso.

Desde esta perspectiva, el deseo no está en relación con un objeto, no se desea algo en particular, se desea un conjunto, los lugares de inflexión donde un objeto se concatena con otros objetos. El deseo es una potencia que pasa entre los objetos en el plano de inmanencia, “la única ola que los enrolla y los desenrolla” (Deleuze & Guattari, 2009: 39); un flujo que absorbe energía de otro flujo; entre caballo y jinete, entre mujer y hombre, entre café y escritura, entre música e imagen, entre músicos e instrumentos y públicos. La falta, el placer y el goce vendrían a ser las suspensiones del proceso; pensamiento, voluntad y afecto necesarios por cuanto son exasperaciones que sirven para volver a poner en marcha el desarrollo del deseo.

El *deseo* en Deleuze y Guattari es entonces una relación entre elementos de un conjunto como “constitutivo de su campo de inmanencia, es decir, como constitutivo de las multiplicidades que lo pueblan” (Deleuze, 2005: 187). Este campo de inmanencia es particular al momento coyuntural del deseo; si se desea en un contexto cada uno de los elementos produce intensidades en su encuentro: la relación de ese objeto/persona con la vida, con los amigos, con la familia, con el lugar de residencia, con el viaje que se emprende. Tampoco se desea el conjunto en su totalidad, sino que se desea entre el conjunto; el melómano desea un álbum por la relación entre el objeto (físico o digital) con los patrones sonoros que resuenan en el cuerpo, los recuerdos que actualiza y las vivencias que posibilita, la distinción que supone un saber sobre ese objeto.

Desear es entonces un *agenciamiento*, las conexiones intensivas de multiplicidades como construcción de una región o territorio por donde pasa el deseo entre elementos heterogéneos de un conjunto. Si el deseo se

experimenta en disposiciones subjetivas por donde se ha de fluir, el *agenciamiento* trata de estados de cosas donde cada cual encuentra en un territorio lo que le conviene, como el lugar y el tiempo donde se ha de sentir mejor; y también una desterritorialización, las líneas de fuga por las cuales salimos del territorio. Entonces es el propio sujeto del deseo el que dispone los elementos, coloca unos al lado de otros, los concatena para experimentar las líneas por las que corre ese flujo, un potencial expresivo que genera maneras de hablar y decir el mundo, tipos de enunciados “que son producto de *agenciamientos* maquínicos, de agentes colectivos de enunciación. Esto implica que no hay enunciados individuales. De este modo, podemos señalar determinada época en que los enunciados cambian, una época en la que se crea un nuevo tipo de enunciado” (Deleuze, 2005: 165). El *agenciamiento* maquínico es posible por la configuración de agentes políticos que se ligan o desligan entre sí.

Los enunciados que produce el *agenciamiento* no se circunscriben al ámbito lingüístico, pueden ser de ámbitos visuales, políticos, familiares o judiciales; “los personajes rítmicos y los paisajes melódicos son los enunciados (colectivos) del *agenciamiento* territorial, y también pueden ser, los enunciados de un *agenciamiento* musical” (Borghini, 2014: 67). Para los músicos el rock es un *agenciamiento* que sitúa objetos y personas en un sistema de producción, por eso los enunciados de un artista no son necesariamente individuales, son producto del *agenciamiento* de una época. El rock mexicano durante la década de 1980 estaba en el ostracismo; un partido totalitario en su versión conservadora —*la renovación de la moral* del sexenio de Miguel de La Madrid— que desde la década anterior había reprimido cualquier disidencia juvenil que pusiera en riesgo el sistema político, por ello la televisión a través de *Siempre en Domingo* y la radio comercial promovían cantantes creados en el escritorio de la empresa que concentraba los medios de comunicación; el *agenciamiento* de estos agentes hegemónicos relegaron a jóvenes y grupos de rock nacional a los llamados hoyos *fonki*.^[1]

En este contexto, los enunciados de un rockero urbano como Rockdrigo González son el flujo de un *agenciamiento* subalterno que buscaba criticar el sistema social desde su disposición de extranjero en tierra extraña (tamaulipeco recién llegado a la capital) dentro de códigos sociales impuestos por el *socius*, ese cuerpo lleno de la sociedad por el que han de derramarse flujos que corren de un polo a otro para luego ser cortados o interceptados por el deseo de ciertos individuos e instituciones. La crisis

económica recursiva de aquellos años encuentra expresión en los enunciados del llamado “[profeta del nopal](#)”.^[2]

Hoy habrá que preguntarse cuáles son los enunciados actuales de las bandas de rock mexicano que emergieron en el siglo XXI, donde varios agentes han propiciado nuevos *agenciamientos*. Durante un periodo de 12 años el PRI, otrora partido dominante, dejó la presidencia en manos del PAN, un partido conservador en lo social y liberal en lo económico; dieron lugar a un contexto donde los medios de comunicación se han diversificado y algunas instituciones han dejado cierto margen de acción a los individuos —con excepción del plano político que se circunscribe al día de las votaciones—; en este escenario, y con el regreso del partido dominante, pareciera que el discurso rockero se regodea en la indiferencia política para centrarse en el individualismo exacerbado;^[3] acontecimientos de gravedad política y social como la recurrencia de feminicidios, la desaparición de estudiantes en Ayotzinapa o la masacre en Tlatlaya no encuentran eco en las letras de las bandas nacionales. De repente ser joven, rockero y crítico se ha convertido en una identidad efímera para mostrarse sólo en festivales y conciertos.

La relación entre deseo y *agenciamiento* es cara al vínculo del rock con su entorno, lo que el rock puede hacer depende entonces de su potencia, el valor diferencial entre los elementos del conjunto cuando entran en contacto en un plano de inmanencia, donde la posición política de canciones y bandas es recursivamente variable con respecto a los acontecimientos sociales:

Volverse hacia no implica sólo volverse sino afrontar, dar media vuelta, volverse, extraviarse, desvanecerse. Incluso lo negativo produce movimientos infinitos: caer en el error tanto como evitar lo falso, dejarse dominar por las pasiones tanto como superarlas [...] Cada movimiento recorre la totalidad del plano efectuando un retorno inmediato sobre sí mismo, plegándose pero también plegando a otros o dejándose plegar, engendrando retroacciones, conexiones, proliferaciones (Deleuze & Guattari, 2009: 42-43).

El rock anglosajón, en su larga historia, ha tenido algunos momentos significativos donde desenvuelve su plano de inmanencia. En los años sesenta, Bob Dylan afrontó abiertamente al sistema político estadounidense, sus letras van desde los clamores de cambio generacional hasta las reivindicaciones juveniles ante la guerra de Vietnam; los

enunciados del cantante folk[4] hicieron eco en algunos cantantes de rock de la época, como John Lennon o Joan Baéz, produciendo nuevos *agenciamientos*. También los años sesenta dieron lugar a otras formas de disidencia musicales, la psicodelia fue la respuesta de algunas bandas a la opresión de conciencias;[5] la estratificación pretendida por instituciones disciplinarias cedió el paso a un plano de consistencia del deseo donde lo sonoro y visual eran flujo y extravío.

En la década siguiente el rock no pudo evitar caer en el error tratando de evitar lo falso. La escena punk en Inglaterra supuso un discurso violento no sólo contra las formas sociales sino también contra las musicales. Sex Pistols acusaron de despolitización a otros movimientos musicales juveniles; la generación hippie a través del verano del amor o el rock progresivo por la vía de la grandilocuencia musical. Sin embargo, la irreverencia de la banda comandada por Johnny Rotten terminó fagocitada por los medios de comunicación que invitaban a los Sex Pistols a sus programas sólo para demostrar la virulencia de su lenguaje, lo que acabó por opacar el sentido político de la propuesta musical.

Ya en la década de los ochenta, el rock anglosajón hubo de plegarse en las radios universitarias y las radios piratas para hacer oír un discurso político contra-sistémico, crítico no sólo de las políticas económicas sino también de los roles sociales impuestos desde arriba.[6] Entonces, y a pesar de la amenaza del conservadurismo social y económico, si el rock puede incidir en la conciencia de ciertos grupos sociales es por su capacidad expresiva; pliegues de la materia sonora-visual que se desenrollan en los pliegues de la subjetivación, que se curvan para dar lugar a nuevas proliferaciones.

DESEOS MAQUÍNICOS EN EXPERIENCIAS MUSICALES

La libido actúa en el campo social a partir de investimentos políticos, sociales, económicos y artísticos. El campo social y su relación con los individuos es concebida por Deleuze y Guattari a partir de las máquinas *deseantes*, abstracción pura que comprende la producción de estados intensivos y organizados donde no hay lugar para la representación, la proyección o las prácticas totalizantes. Las máquinas *deseantes* son como el inconsciente de lo social y de ella derivan las subjetivaciones de los individuos por la vía de una descodificación —desterritorialización— de los flujos libidinales de la economía capitalista.

En *El Anti-Edipo* (1985), los autores franceses señalan que la lucha de clases debe pasar por una política del deseo que confronte al fascismo y al capitalismo, ya que la producción de subjetividades reaccionarias y conservadoras ha de ser disuelta por el flujo de fuerzas revolucionarias, por eso una *micropolítica del deseo* está en búsqueda de configuraciones alternativas que diseminen las potencias creativas, libertarias y democráticas en lo social. Las máquinas *deseantes* en la música se expresan a partir de flujos que chorrean sobre el cuerpo lleno de la sociedad.

Existe una relación de recurrencia y comunicación entre la *máquina* y las herramientas; en algunos momentos el hombre forma un *agenciamiento* con las máquinas técnicas mediante un proceso de repetición, máquina deseante donde el conjunto de voces opera en el seno de una máquina social técnica. Simon Reynolds (2014) señala que durante la década de los años sesenta en el Reino Unido existieron las primeras emisoras radiales al borde de la ley que transmitían desde barcos anclados en el mar para evitar las regulaciones del gobierno británico; la desterritorialización geográfica en alta mar, y comunicativa por el aparato técnico, conferían un margen de libertad a los DJ's para programar música que no encontraba lugar en las emisoras comerciales de la época. El gobierno laborista inglés instituyó entonces en 1967 la Ley sobre Delitos de Transmisiones Marítimas, una regulación motivada más por el riesgo que suponía no controlar el discurso de los locutores que congregaba comunidades juveniles, que por la programación musical aparentemente subversiva. Posteriormente, ante el embiste gubernamental y la desaparición de esas primeras estaciones piratas, la BBC contrató algunos de esos DJ's para la naciente Radio 1, como Tony Blackburn, Ed Stewart, Simon Dee y John Peel como estrellas (Reynolds, 2014).

Ya en la década de los noventa, el modelo de las radios piratas sería emulada por estaciones dedicadas al jungle y al 'Ardkore, dos de los géneros menos comerciales de la música electrónica, que sonaban como un rave en ondas hertzianas cuyas transmisiones eran “tumultuosas, caóticas, con la voz en *off* del DJ sustituida por un estridente MC (maestro de ceremonias) de estilo rave y poniendo un gran énfasis en la participación del público, posible gracias a la propagación de los teléfonos móviles” (Reynolds, 2014: 296). La mayor parte de las transmisiones radiofónicas piratas hacían una suerte de apología de la cultura de las drogas imbricada con la experiencia corporal, mediante un uso de lenguaje cifrado en jerga rave que sólo aquellos actores del campo podían entender, una máquina

deseante apuntalada en “el factor erótico de la voz como objeto parcial, en el azar y la multiplicidad, y se engancha a un flujo que irradia el conjunto de un campo social de comunicación, a través de la expansión ilimitada de un delirio o de una deriva” (Nadal en Deleuze & Guattari, 1985: 398).

Esas estaciones piratas idearon estrategias para eludir la legislación radiofónica, como el uso de interceptores de onda para impedir la geolocalización gubernamental y, cuando era inminente el arresto y la confiscación del equipo, mudaban de casa o edificio; flujo nómada donde las potencias del deseo de las radios piratas generaban un *agenciamiento* maquínico con los DJ's que transmitían la música y con una audiencia acendradamente sensorial que se sabía en la frontera de la industria musical. Experiencias como las de radios piratas en Inglaterra nos permiten afirmar que cada vez que una estación pirata sirve a una comunidad —no sólo musical—, lo político se irradia en una experiencia estética de no sedentarismo, como los nómadas que hacen fértil el territorio por un periodo de tiempo antes de continuar su desterritorialización.

Las máquinas *deseantes* tienen un poder de conexión inmanente. Atraviesan y se propalan en varias estructuras a la vez donde sus posibilidades de *agenciamiento* son consecuentes con una *potencia de lo continuo*, la línea de fuga donde cada pieza se conecta con otra, y una *ruptura de dirección*, las transformaciones donde la máquina es un corte de aquello que reemplaza (Deleuze & Guattari, 1985). Las máquinas *deseantes* penetran lo social porque son flujos que se deslizan de un polo a otro, transversales a los individuos en la medida que ellos son intercesores, y al mismo tiempo, en su cualidad de generar transformaciones, las máquinas *deseantes* pueden configurarse en códigos sociales para establecer entradas y salidas, laberintos y caminos por donde fluye el deseo. Esta relación apertura, clausura y encauzamiento de la música por el código social recorre las estructuras de la industria musical, el movimiento dentro de este campo es realizado a partir de los intercesores donde “las interferencias ni siquiera son intercambio: todo tiene lugar mediante regalo o captura” (Deleuze, 2014: 200). Los intercesores son personas, pero también pueden ser cosas, animales, artefactos estéticos o planteamientos políticos; para que exista creación tiene que haber intercesores, incluso hay que fabricarlos cuando no los hay.

Hacia finales de la década de 1970 en Estados Unidos y el Reino Unido la música pop giraba en torno a artistas fotogénicos con gran potencial

vendible, en esta industria la lógica de producción rápida, las tiendas de discos y los canales de televisión y radio “se ocupan de productos incluidos en un repertorio suministrado por un *top club* o un *hit parade*. La rotación rápida constituye necesariamente un mercado de lo previsible: incluso lo audaz, lo escandaloso y lo extraño se adaptan a las formas previstas por el mercado” (Deleuze, 2014: 204).

Gran parte de la música comercial de aquella época no hacía la menor crítica al *establishment* y cuando llegaba a plantearla, los gobernantes fagocitaban ese discurso para sus fines políticos, fue el caso de [Born In The USA](#) de Bruce Springsteen, una canción que habla de la exclusión de los veteranos de guerra de Vietnam [7] que fue utilizada por el presidente Ronald Reagan en su campaña de reelección en 1984, opera entonces una ruptura de dirección por parte de los políticos como intercesores del código social de la potencia de lo continuo en lo musical, la lógica del intercesor estético es también “abrazar el movimiento o detenerlo; políticamente se trata de dos técnicas de negociación distintas” (Deleuze, 2014: 202).

Sin embargo, algunas bandas comerciales han puesto en juicio los valores y los códigos sociales impuestos por los grupos hegemónicos. A lo largo de la discografía de Depeche Mode es posible encontrar en sus composiciones cierta crítica desde el seno de la industria, aparece lo mismo la exhibición de las condiciones contractuales de las compañías disqueras, [8] que la despolitización de las generaciones *yuppies* en la época neoliberal de Margaret Thatcher. [9] En el mismo tenor, otras canciones muestran la intolerancia de la derecha conservadora de la época ante la diferencia de pensamiento [10] o el cinismo de los supuestos representantes del pueblo británico, por lo que la banda hace un llamado a cambiar el estado de las cosas. [11] En la actualidad Depeche Mode es un grupo consagrado en el mundo global que intenta hacer conciencia en las nuevas generaciones. [12]

El *agenciamiento* de bandas que pertenecen a la industria, donde alguna parte de su discurso es contra-sistémico, acontece porque son “máquinas para hacer letras y desedipizar el amor demasiado humano, máquina que empalma el deseo al presentimiento de una máquina burocrática y tecnocrática perversa de una máquina ya fascista” (Deleuze & Guattari, 1985: 402). La condición donde la técnica musical creativa está imbricada con las máquinas sociales que codifican a los individuos, anida las detracciones en el interior del sistema:

[...] las máquinas *deseantes* no están en nuestra imaginación, están en las mismas máquinas sociales y técnicas. Nuestra relación con las máquinas no es una relación de invención o de imitación, no somos ni los padres cerebrales ni los hijos disciplinados de la máquina. Es una relación de poblamiento: poblamos las máquinas sociales técnicas con máquinas *deseantes* y no podemos hacerlo de otro modo (Deleuze & Guattari, 1985: 406).

Pero las máquinas *deseantes* siempre se filtran en las creaciones estéticas, porque son como el inconsciente de las máquinas sociales y técnicas: “manifiestan y movilizan, en efecto, las catexis libidinales (catexis de deseo) que ‘corresponden’ a las catexis conscientes o preconscientes (catexis de interés) de la economía, la política y de la técnica de un campo social determinado” (Deleuze & Guattari, 1985: 410). En Manchester, Joy Division abrevó de la música como intercesor para figurar la desolación de la ciudad donde emergió la revolución industrial, señala el guitarrista Bernard Sumner en su biografía que a mediados de los años setenta, un reportaje en un diario londinense titulado *El mayor barrio marginal de Gran Bretaña* planteaba a Salford, su barrio natal, como un lugar del cual la nación debía avergonzarse, fue así que el gobierno municipal en lugar de rehabilitar la zona derribó las viejas casas victorianas para construir edificios multifamiliares de concreto.^[13] La destrucción de los recuerdos de la infancia y la fragmentación de la comunidad encontraron líneas de fuga sonora en la música que Bernard Sumner creó para Joy Division, a la cual se añadieron las imágenes distópicas en las letras del vocalista Ian Curtis,^[14] la música y las letras de Joy Division fueron catexis de deseo frente a las motivaciones de interés del Partido Conservador expresadas en las políticas públicas propuestas por Margaret Thatcher, primero como líder de la oposición y después como Primer Ministro del Reino Unido.

TERRITORIOS EN DISPUTA

En la industria musical existe una relación entre la exterioridad o la interioridad en función de su capacidad de crear nuevas formas o reforzar las ya instituidas. En cualquiera de los casos existe la constitución de procesos de territorialización que son poblados por *agenciamientos* determinados, las líneas de fuga que trazan un camino para salir de ese territorio al plantear desterritorializaciones, y un momento de reconfiguración en la reterritorialización. Este es un proceso maquínico

que establece un carácter comunicativo a partir de la tendencia a practicar conexiones entre “animales, herramientas, otras personas, declaraciones, signos o deseos; pero sólo devienen máquina en un proceso de intercambio, no bajo el paradigma de la sustitución” (Rauning, 2008: 35).

La lógica de este proceso de intercambio deriva de la conexión y confrontación entre máquinas de guerra y aparatos de Estado. En el aparato de Estado, su función es distribuir las relaciones binarias y formar un medio de interioridad constituyendo estratos; cosas y palabras, lo visible y lo decible, contenidos y expresiones en formaciones históricas. La estrategia semiótica del aparato de Estado es “la captura mágica inmediata, ‘capta’ y ‘liga’, impidiendo cualquier combate” (Deleuze & Guattari, 2012: 360), por eso es irreductible codificar y descodificar, establecer sistemas en territorios para las acciones de los sujetos. En lo que toca a la máquina de guerra, aunque es irreductible al aparato de Estado, busca territorializar “mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante la ruptura de su territorio” (Deleuze & Guattari, 2012: 361). Esta imbricación entre máquina de guerra y aparato de Estado hace que el primero tenga como objetivo el segundo y que el segundo haga suyas algunas estrategias del primero.

En el caso de la industria musical, funciona a partir de una producción de enunciados ya codificados por las ideas dominantes a la vez que genera modalidades de expresión y contenido que buscan que estos enunciados y expresiones sean también las de los sujetos individuales. Estratificar mediante relaciones binarias entre una “manera de decir y manera de ver, discursividades y evidencias” (Deleuze, 2016: 76) lo potencialmente exitoso de aquello que no lo es; los estratos como formaciones históricas señalan que “el saber es un *agenciamiento* práctico” (Deleuze, 2016: 79).

En la música pop, a principios de la década de 1960, el productor Berry Gordy dio cuenta que la música negra estaba segregada en listas especializadas y estaba controlada por blancos; entonces generó una estratificación de la lógica de producción; contrata compositores que producen canciones en serie, cantantes de gospel formados en los coros de iglesias evangélicas donde descubre grandes voces como Diana Ross, The Jackson Five y Little Stevie —más tarde Stevie Wonder—, músicos negros que no parecen amenazantes al público blanco. También establece conexiones con otros agentes de la industria, como tiendas de discos y estaciones de radio y televisión. Inventa lo que se conoce como el *crossover*, una forma de cruzar las fronteras musicales al mezclar los géneros. Al

configurar un territorio dentro de la industria musical, Barry Gordy desterritorializa las voces de la calle o de las iglesias para reterritorializarlas en *agenciamientos* comerciales. Motown Records emerge como la gran disquera pop de la década de 1960, un aparato de Estado dentro de la industria musical.

Entre las funciones de este aparato de Estado musical está la conformación de códigos musicales; un sonido común a todos los artistas de la Motown con una melodía que se pudiera tararear; otorgar más importancia a la emoción que al estilo a partir de ciertos ritmos y ganchos musicales reconocibles, además del uso del tiempo presente en canciones que no excedieran los 3 minutos de duración para contar una historia sencilla, ya fuera la búsqueda de la integración o el encuentro del gran amor (Martel, 2011); la parte primordial del negocio que conforma Gordy está en poseer los derechos de las canciones. Surge así lo que hoy conocemos como *mainstream*. La Motown Records se configuró como un irruptor en el flujo del plano de inmanencia de la música pop, estableció las formas del *decir* y del *ver* que llegaron a ser modelos de serialización del modo de producción musical, “la disciplina deviene la característica exigida por los ejércitos cuando el Estado se apodera de ellos” (Deleuze & Guattari, 2012: 366). Para mantener el control de todo el aparato Berry Gordy supervisa todas las etapas del proceso: canciones pegajosas, imagen ante el público y control de la vida privada de los artistas, además de la programación recursiva en las estaciones radiales.

Frente al espacio estriado del aparato de Estado de las grandes disqueras que mantienen el control de la industria, la máquina de guerra señala un espacio liso para producir otras líneas de fuga. El rock urbano en México es una máquina de guerra en este sentido. En la década de 1980 en el marco del llamado “Rock en tu idioma”, el rock mexicano encuentra un lugar en las compañías disqueras corporativas, tal es el caso de Caifanes, La Maldita Vecindad, Fobia y Los Amantes de Lola que firman con BMG Ariola, lo que generó alta promoción en estaciones de radio y televisión; frente a esta condición Discos Denver concentra a grupos que habitan en los márgenes de los grandes circuitos rockeros como El Haragán, Liran’ Roll, Rebel’d Punk, Luzbel y La Banda Bostik, que aunque disímbolos en su propuesta musical, comparten imaginarios urbanos y temáticas vivenciales de una clase que se sabe marginal. Sobre una base musical poco elaborada, la fuerza de esta máquina de guerra se orienta en el sentido enrarecido de unas letras que hablan del poder gubernamental, [15] la percepción

negativa dentro del esquema familiar[16] y la imposibilidad trágica de encontrar un lugar en el sistema político estratificado,[17] estos grupos “desempeñan funciones de inserción o situación, como bordear, rodear, romper” (Deleuze & Guattari, 2012: 361).

En la actualidad, cuando gran parte el rock mexicano está concentrado en festivales como el Vive Latino o en escenarios controlados por Ocesa, asistimos a un “camino sedentario, que consiste en distribuir a los hombres en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes” (Deleuze & Guattari, 2012: 385). Las bandas de rock urbano tocan con mucha frecuencia en lugares de la periferia de la ciudad donde su nomadismo “hace lo contrario, distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante” (Deleuze & Guattari: 385); salones de fiestas, baldíos, bodegas o arenas deportivas sirven como espacio no estratificado al tiempo que la organización de los conciertos corre a cargo de grupos de vecinos o pequeños organizadores, son manadas sin jerarquía que no precisan de un orden impuesto por el aparato de Estado musical; habitan un espacio liso que se territorializa y después se desplaza en el trayecto de la siguiente tocada; pero los rockeros urbanos son nómadas que no se van como los migrantes, se aferran a un espacio en el que se retraen de las modalidades del poder hegemónico de la industria. Mientras ciertos grupos persiguen el *mainstream* que les provee una agenda para sus conciertos y una territorialización de lugares para tocar, condicionada por la venta de boletos, las bandas de rock urbano hacen un movimiento extensivo en los escenarios y una velocidad intensiva en la frecuencia con que ocurren estas tocadas.

En este contexto, el aparato de Estado musical precisa del control de los grupos emergentes del rock nacional, generando pautas de comportamiento donde se involucran agentes diversos para modelar no sólo la creación musical sino el gusto de la audiencia, “se necesitan trayectos fijos, de direcciones bien determinadas que limiten la velocidad, que regulen las circulaciones, que relativicen el movimiento, que midan detalladamente los movimientos relativos de los sujetos y objetos” (Deleuze & Guattari, 2012: 385). Durante el siglo XX, los agentes estratificadores de los trayectos musicales en el rock eran las estaciones de radio y eventualmente algunos críticos de una incipiente prensa musical. En los años ochenta Rock 101 y WFM ofrecían una programación musical que si bien tenía algunas propuestas vanguardistas en la oferta musical, a

nivel político se apropiaban de la máquina de guerra al hacerla pasar por sus códigos sociales, por visiones del mundo cosmopolitas excluyentes de aquello que no sonara anglosajón, por ejemplo. Por otro lado, a pesar de poner énfasis en la programación de rock en español, las distintas estaciones que han ocupado la frecuencia del 105.7 FM desde 1995 han generado mecanismos de control de las propuestas nacionales, como la *payola*, la cual nadie en la industria reconoce. [18]

Si durante las décadas de los ochenta y los noventa las estaciones de radio fueron la conexión principal para los *agenciamientos* de la industria, en este siglo los intercesores primordiales son los promotores de conciertos y festivales, cuyo *agenciamiento* maquínico está puesto en primer lugar con las marcas que venden su producto (los *partners* que realizan activaciones) mediante una experiencia al público asistente centrada en la exaltación de las emociones; los escenarios son cada vez menos el horizonte de mirada del *performance* musical y cada vez más el embrague publicitario que aparece en el paisaje de una *selfie*. En el campo de la música en vivo el aparato de Estado del capitalismo ha sobre codificado el flujo de las máquinas de guerra musicales.

Una dimensión relevante de la máquina de guerra es que plantea una estrategia para enfrentarse al riesgo de la estratificación de las organizaciones revolucionarias creativas en aparato de Estado; cuando ciertos movimientos estéticos y políticos generan modos específicos de acción y subjetivación desplegados en capacidades de invención devienen máquinas de guerra que “animan una indisciplina fundamental del guerrero, una puesta en juicio de la jerarquía, un perpetuo chantaje al abandono y a la traición, un sentido del honor muy susceptible, y que impide, una vez más, la formación del Estado” (Deleuze & Guattari, 2012: 366).

Como consecuencia del movimiento del 68, el situacionismo desarrolló formas de invención para irrumpir en la cultura del espectáculo, “su resistencia consistía en la ‘construcción de situaciones’ (*happenings*, provocaciones) que quebraban la barrera entre arte y vida y exigían espontaneidad, improvisación y participación colectiva” (Reynolds, 2010: 54). En el rock, Malcom McLaren supuso la primera experiencia situacionista que irrumpió la placidez de los medios de comunicación; el antiguo estudiante de arte fue artífice de los Sex Pistols; junto con Vivianne Westwood, quien diseñó el vestuario del grupo inspirándose en los graffitis de la revuelta de Mayo, montó provocaciones como la presentación a

bordo de una lancha en el Támesis durante el Jubileo de la Reina en 1977, además de la inclusión de Sid Vicious para potenciar la escalada de agravios a la gran estafa del rock, todos estos actos fueron diseñados para astillar el consenso liberal de la época.

Sin embargo, la irreverencia de los Sex Pistols se transformó en entretenimiento, mercancía vendible a pesar de su incoherencia. El situacionismo se integró en la música pop mediante “la instigación al ‘hazlo tú mismo’, el grupo como un bucanero corporativo, el glamour como revuelta cotidiana, la insaciabilidad del deseo. Todas estas ideas persisten como un residuo difuso” (Reynolds, 2010: 54). En los años posteriores al punk, algunos de los principios situacionistas pervivieron en las propuestas de aquella música que habita en el borde del *mainstream*; el *hazlo tú mismo* se constituyó en el *habitus* de los músicos que se involucraban en todo el proceso de creación producción y distribución de música, como The Normal, banda electropunk de Daniel Miller (posterior manager de Depeche Mode), o de sellos discográficos como Factory Records, cuyo catálogo tenía bandas en la que su apuesta estética era también política. Ya en este siglo, y cuando Oasis había llevado el rock alternativo hacia el *mainstream*, The Libertines fueron los *bucaneros corporativos* que dieron un giro hacia el realismo en el rock.

CONFECIONAR-SE UN CUERPO SIN ÓRGANOS

La creación es susceptible de tornarse instrumental cuando ciertas instituciones buscan ordenar el espacio del deseo. Los medios de comunicación son los agentes visibles de un proceso apuntalado en lo económico, intercesores de un flujo donde la producción de enunciados es para una audiencia preestablecida ya codificada por patrones sonoros y visuales, ya subjetivada por esquemas de comportamiento basados en lo supuestamente deseable por las multitudes, tal organismo comunicativo es “un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (Deleuze & Guattari, 2012: 164).

El sentido utilitario de las grandes disqueras encuentra en el *mainstream* el lugar de partida y llegada; organismo musical donde se buscan bandas de potencial vendible o se firman otras que han probado suerte en las disqueras independientes a las que se les impone modalidades de la

presencia acordes al gusto de la mayoría, mientras se les distribuye en espacios ya serializados previamente como arenas para conciertos, estaciones masivas y comentarios de prensa desprovista de crítica; la maquinaria siempre funciona hasta el desgaste creativo de las propuestas, y cuando aparece tal condición habrá que buscar nuevos sucesores para el gusto de la mayoría.

El riesgo de convertirse en un organismo es inherente al rock, cuando esto sucede habrá que hacer pasar intensidades que irrumpen en la estructura y diseminan las codificaciones impuestas por los esquemas de control, construirse un *Cuerpo sin Órganos* para generar un tránsito en los flujos de un polo a otro, barrer el espacio estriado de los lugares comunes, hacer pasar afectos ahí donde hay sentimientos y saberes compartidos sobre el deber ser, tender líneas de fuga para un trayecto nómada que combine la máquina de guerra y el espacio liso. El *Cuerpo sin Órganos* posee entonces una estrategia:

[...] instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuumms de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra (Deleuze & Guattari, 2012: 166).

Algunos episodios del rock indie (también llamado underground, modern rock, college rock o alternativo, según la formación histórica que se trate) han sido *Cuerpo sin Órganos* dentro de la industria musical. Alan McGee y Dick Green fundan en Glasgow, Escocia Biff Bang Pow!, una banda punk de presencia limitada pero que les permitió construir experimentos a partir de un primer estrato que se configuró como la última oleada independiente del rock británico.

El *Cuerpo sin Órganos* “es no-deseo tanto como deseo. De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas” (Deleuze & Guattari, 2012: 155). En su viaje a Londres el par de amigos crean Living Room, un club donde actúan muchas bandas independientes; después de algunos meses fundan el sello discográfico Creation Records, con la renta de estudios baratos y equipo limitado producen con 200 libras el álbum debut de The Jesus & Mary Chain, “todo lo que necesitas es una explosión de sonido” era la política de Joe Foster, productor de varias bandas de la disquera.

Después de su paso en la experiencia de formar una banda pasan a instalarse en el estrato de un club, y con el dinero generado por el álbum *Psycho Candy* sitúan las oficinas de la naciente disquera en Londres. Tiempo después firman a Primal Scream para producir su segundo álbum, lo que supuso para el grupo comandado por Bobby Gillispie el fragmento de una nueva tierra donde pudieran trabajar con absoluta libertad, a pesar de que Creation Records no tenía publicidad y generaba discos un tanto artesanales. Alan McGee estaba siempre a la búsqueda de nuevas bandas, aquellas cuyo su sonido no era plenamente comercial, “el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo.” (Deleuze & Guattari, 2012: 163). Una vez que las bandas de Creation Records tuvieron relativo éxito, las grandes compañías hicieron lo posible por arrebatárselas, fue el caso de The House Of Love que firmó con Fontana, subsello de Phonogram.

El plano de inmanencia del *Cuerpo sin Órganos* debe ser construido “en un movimiento de desterritorialización generalizada en el que cada cual toma y hace lo que puede, según sus gustos que habría conseguido abstraer de un *Yo*” (Deleuze & Guattari, 2012: 162). Alan McGee y Dick Green alternaron su trabajo en Creation Records con tocadas eventuales de Biff Bang Pow!, donde aseguraban condiciones de flujo al conocer y firmar bandas inspiradas en el *shoegazing*, como My Bloody Valentine y Ride, que junto con Primal Scream permitieron a la disquera establecer licencias con Sire Records, subsello de Warner en Estados Unidos, el dinero de estas alianzas de distribución sirvió lo mismo para financiar otros proyectos de Creation Records que una forma de vida disipada en las drogas.

Hacia 1988, la personalidad nómada de Alan McGee lo llevó a vivir un tiempo en Manchester; del advenimiento del movimiento *rave* y el éxtasis solía decir que tuvo una epifanía el día que descubrió el club The Hacienda. Es entonces que el influjo del éxtasis y el *acid house* producen una desterritorialización en Creation Records, la música permea el álbum *Screamadelica* de Primal Scream, un éxito de ventas en el Reino Unido que permite a la disquera cambiar sus operaciones a una oficina más grande. Fue aquí donde el excesivo consumo de drogas se convirtió en parte del *habitus* de las bandas indisciplinadas del sello independiente, flujo incontrolable que produjo lo mismo grandes discos que grandes pérdidas financieras, lo que finalmente llevó a una alianza de distribución con Sony Music para sanear las finanzas de la compañía independiente.

En 1993 McGee ve cristalizado el sueño de tener una banda *indie* que

fuera exitosa en los Estados Unidos, firma a Oasis y con ellos viene el dinero y el encumbramiento de la disquera, pero a la vez el consumo de drogas lo hace colapsar y lo acerca a la muerte, “el *Cuerpo sin Órganos* no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (Deleuze & Guattari, 2012: 156). Ya en recuperación y con el éxito del segundo disco de Oasis, se hace visible el declive de Creation Records. La megalomanía de Noel Gallagher produjo un *agenciamiento* con la tendencia esquizo de McGee —desde el apoyo a la campaña de Tony Blair hasta el concierto grandilocuente de Knebworth—; ya después de las grandes ventas de Oasis, Sony Music tomó el control absoluto de la disquera, lo que obligó a sus propietarios originales a vender el sello. Para algunos críticos, la acumulación de estos acontecimientos supuso la muerte del espíritu *indie*, el rock alternativo se volvió *mainstream* en 1995. Creation Records tuvo una historia trágica donde las líneas de fuga fueron colapsadas hasta ser engullidas por el organismo corporativo. Como corolario de esta historia, diríamos que:

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones, os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante (Deleuze & Guattari, 2012: 165).

Las obras musicales suponen un delirar sobre el mundo; si el estrato irreductible del rock es un espectáculo, su historia es también un proceso de desterritorialización que abreva de los imaginarios de la época para instaurar líneas de fuga sonoras, visuales y letrísticas que horaden los códigos sociales del aparato de Estado. Una micropolítica del deseo que construya flujos estéticos y políticos para devenir la vida misma cuando se experimenta

REFERENCIAS

- Deleuze, G. (2014) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
_____, (2005) *Derrames, entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.

- _____, (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- _____, (2016) *Foucault*. México: Paidós.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____, (2012) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- _____, (2009) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Borghí, S. (2014) *La casa y el cosmos, el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.
- Martel, F. (2011) *Cultura mainstream, cómo nacen los fenómenos de masas*. México: Taurus.
- Monsiváis, C. (1981) El Hoyo Fonqui, en *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo
- Proal, J. C. (2012, 13 de abril) La generación Zoe, en *Revista Proceso*. Recuperado el 20 de noviembre de 2012 de: <http://www.proceso.com.mx/304225/la-generacion-zoe>
- Rauning, G. (2008) *Mil máquinas, breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Reynolds, S. (2010) *Después del rock, psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- _____, (2014) *Energy Flash, un viaje a través de la música rave y la cultura del baile*. Barcelona: Contraediciones.
- Sumner, B. (2015) *New Order, Joy Division y Yo*. Madrid: Sexto Piso
- Zuleika, D. (1997) La payola: todos saben que es, pero nadie la recibe, en *Generación* Núm.16, la domesticación del rock. México: GPP.

[1] “El nombre es parte de la fortuna de estos lugares. Lo “fonqui” (de funky, voz anglosajona traducible como grueso, vulgar, rudo, intenso, espeso) le conviene descriptivamente a los antros que aparecen y desaparecen, reditúan y quiebran, falta el permiso y se fijan los sellos, son demasiadas las multas y las mordidas” (Monsiváis, 1981).

[2] *Perro en el periférico* (1984): “desde que nació barnizaron sus entrañas, retacaron su cabeza de patrañas, costumbres que como arañas, lo atraparon en sus redes y alimañas”; *Balada del asalariado* (1984): “me fui para la iglesia a buscar un milagro, rezándole al retablo quise ver la cuestión, más no, no, lo que vi fue al diablo de la devaluación”.

[3] Sobre la letra de la canción [Bomba de tiempo](#) de Los Concorde, señala Juan Pablo Proal (2012) “no habrá final feliz ni palabras de aliento, lo

importante es disfrutar el momento”).

[4] [Masters Of War](#) (1963): “déjame hacerte una pregunta, ¿es tu dinero tan bueno?, compraré tu perdón, ¿crees que podría?, creo que lo sabrás cuando tu muerte cobre el peaje, todo el dinero que hayas hecho no servirá para comprar tu alma”; *The times are a-changin'*(1964): “vengan padres y madres de toda la tierra, no critiquen lo que no pueden entender, sus hijos e hijas están fuera de su dominio”.

[5] *See Emily Play* (1967) de Pink Floyd: “Emily intenta pero lo entiende mal, a menudo tiende a tomar prestados los sueños de otros hasta mañana, no hay otro día, vamos a intentarlo de otra manera, vas a perder tu cabeza y jugar, juegos gratis de mayo”.

[6] *Holiday In Cambodia* (1980) de Dead Kennedys: “quieres que todos actúen como tú, besas traseros siendo uno para poder ser rico, pero tu jefe se hace más rico que tú, bueno trabajarás más duro con una pistola en tu espalda por un tazón de arroz al día”. *Hairdresser On Fire* (1988), de Morrissey: “Aquí en Londres, el hogar de los impetuosos, escandalosos y libres, estás reprimido pero luces muy bien ¿es real? Y siempre estás tan ocupado”

[7] “Nací en los Estados Unidos, ahora me metí en pequeños líos en mi ciudad natal, así que ellos pusieron un rifle en mis manos, me han enviado a una tierra extranjera para ir a matar al hombre amarillo”.

[8] [Everything Counts](#) (1983) “el apretón de manos sella el contrato, del contrato no hay vuelta atrás, el punto de inflexión de una carrera en Corea actuando de mala fe [...] Sólo mira como las mentiras y el fraude ganan un poco más de poder, la confianza engañada por un bronceado solar y una gran sonrisa”.

[9] [Told You So](#) (1983): “y esos pies en tiempos modernos, caminan sobre las flores y caminan sobre sus hermanos, mientras sus cabezas están ocupadas ocultándose tratando de cubrirlo todo, algo salió mal en el camino, todo mundo está esperando el juicio final”.

[10] [People Are People](#) (1984): “ahora estás golpeando y pateando y estás gritándome, yo confío en tu gentileza, que hasta ahora no aparece pero estoy seguro que existe, sólo pasa un momento para viajar de tu cabeza a tus arranques”.

[11] [New Dress](#) (1986): “el primer ministro dice que las posibilidades mejoran, a simple vista son tiempos dorados, la princesa Di está usando un nuevo vestido, tu no puedes cambiar el mundo pero puedes cambiar los hechos, y cuando cambias los hechos cambias los puntos de vista, si cambias los puntos de vista, tal vez cambies el voto, y cuando cambies el voto tal vez cambies el mundo”.

[12] [Where's The Revolution?](#) (2017): “¿quién toma tus decisiones?, ¿tú o tu religión?, ¿tu gobierno?, ¿tus países? Adictos patrióticos, ¿dónde está la revolución? Vamos pueblo, me están decepcionando”.

[13] “Veía aquella comunidad, vibrante y maravillosa, que yo había creído que duraría por siempre, reducida a la nada, y a todas aquellas personas, unidas por un aglutinador sentido de pertenencia, dispersadas a los cuatro vientos [...] Todo había sido aniquilado en una ráfaga repentina de limpieza clasista que, supongo, era bien intencionada, pero que en verdad estaba completamente desligada de la realidad” Sumner (2015: 58).

[14] [Leaders of Men](#) (1978): “peleas una guerra con leyes rotas, los líderes de hombres nacidos de tu frustración, los líderes de hombres sólo un extraño capricho, los líderes de hombres hicieron la promesa de una nueva vida, ningún salvador por nuestra causa que aplaste las atrocidades del odio, manipulación auto inducida que aplaste todos los pensamientos de salvación de las masas”.

[15] [Tlatelolco](#) (1987) de La Banda Bostik: “eran letrados y pedían justicia, todos peleaban por un ideal pero el gobierno siempre ha sido injusto por protestar, los mandó a asesinar”.

[16] [Tu mamá no me quiere](#) (1994) de Vago: “para ella soy un pelagatos, dice que soy lo peor, que no soy lo mejor para ti, que soy un maldito borracho, asqueroso patán, jodido y vulgar”.

[17] [Él no lo mató](#) (1990) de El Haragán: “aquel policía señor, se ganó un ascenso y una medalla al valor, él lo asesinó, era un niño jugando al ladrón, sólo tenía diecisiete años, bien vividos, mal vividos que sé yo”.

[18] Rubén Martínez, director de programación en Órbita FM: “en realidad la *payola* existe, es como un secreto a voces. Existe pero en Órbita no. Yo he sabido cosas que te dicen, que les dan carro, televisiones o hasta les han llegado a regalar casas”; Gerardo Fabres, director de programación en WFM: “las compañías que manejan el rating son malas, así que no me confié mucho de ellas. Tanto en programación como en las listas de rating no se ve la realidad.” (Zuleika, 1997: 20-21).

La música popular mexicana a través de sus creadores: ejercicio hermenéutico

Mauricio Andión Gamboa

Profesor investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM Xochimilco



[REGRESAR]

EL CONTEXTO

Nos encontramos inmersos en la era digital. Vivimos en una coyuntura histórica en la que México enfrenta el reto enorme de reconfigurar su perfil económico en el mundo. En el futuro inmediato el país se verá obligado a diversificar sus sectores productivos y reorientar la inversión pública y privada hacia sectores como el turismo y la llamada *Economía Naranja* (Buitrago & Duque, 2015), sectores en donde la cultura, la educación y los medios de comunicación cumplen un papel fundamental.

La globalización de la cultura derivada de la revolución tecnológica en

los medios masivos de comunicación a partir de la emergencia y consolidación de Internet como hipermedio, es decir, un medio de los nuevos medios de comunicación (Vg. Google, Facebook, Twitter, Instagram, YouTube) ha permitido que se desarrollen nuevos mercados vinculados con los campos de la producción cultural. Esto es lo que se conoce como la *Economía Naranja* y se refiere al “conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad” (Buitrago & Duque, 2015: 40).

En la era digital la cultura es un recurso tanto económico como político y social (Yúdice, 2002). Desde un punto de vista sociológico la cultura adquiere en la sociedad moderna la forma de conjunto de capitales simbólicos, que puestos en juego en los mercados devienen en bienes y servicios (Bourdieu, 2001). El papel económico de las industrias culturales y de manera preponderante de los medios de comunicación, es precisamente, producir, distribuir y poner a circular contenidos, esto es, productos culturales para su consumo en distintos mercados masivos, restringidos, globales y/o locales.

En este contexto de globalización económica de los bienes y servicios culturales, la música popular mexicana y sus canciones adquieren un valor económico y cultural muy importante, ya que promueven la marca *México* en el mundo, lo que es crucial en la presente coyuntura histórica en la que se está revisando el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (EE.UU.) y Canadá, y produciendo una profunda reconfiguración en las relaciones México-EE.UU. En este marco, las canciones mexicanas se convierten no sólo en un recurso económico, sino también de orden político e ideológico, pues reafirman la identidad de la nación mexicana y legitiman el valor su cultura en México, EE.UU. y a nivel global.

En tanto creaciones culturales, las canciones adquieren una vida propia. Cada canción tiene una historia de vida que sigue un ciclo. Una canción nace, se difunde a través de los medios de comunicación, el público la recibe y, posteriormente, muere en el olvido o trasciende en el tiempo y el espacio, al integrarse en el imaginario social y en la historia de la música popular. Contar la historia de vida de las canciones es develar su sentido profundo, construir su significado en el contexto socio-histórico en el que transcurren.

EL PRETEXTO

La emergencia y consolidación de Internet como un hipermedio de comunicación y los cambios en las formas de producción, distribución, circulación y consumo de contenidos audiovisuales ha creado las condiciones para la experimentación y desarrollo de nuevos formatos audiovisuales que buscan adaptarse a las condiciones y características de la red como un espacio cibernético global.

En esta línea de desarrollo se sitúan las cápsulas en video sobre temas culturales y educativos, las cuales se producen con una duración más corta, para que puedan ser consumidas en la red y a través de los dispositivos móviles (*laptop, tablet, smartphone*) como productos culturales para personas con un estilo de vida nómada.

Las cápsulas son, en sentido estricto, pequeños documentales ya que son videos cortos que tratan temas culturales a través de hechos, situaciones y personajes tomados de la realidad con el fin de informar, educar y, en este caso, incluso entretener. Asimismo, los cortos documentales son multimedia porque son creados para su difusión utilizando varios medios y lenguajes de la comunicación combinados, como texto, fotografías, imágenes de video y sonido.

Con la intención de difundir la cultura mexicana, promover a México a nivel global, así como educar a distintos públicos sobre el valor social y cultural de la canción popular del siglo XX, nos propusimos producir una serie de cortos documentales multimedia (CDM) en la que se cuentan las historias de vida de canciones populares mexicanas.

Cada historia de vida estaría pensada como un ejercicio hermenéutico, es decir, como una interpretación audiovisual que buscaría entender el significado profundo de este conjunto de canciones emblemáticas de la cultura mexicana creadas durante una época gloriosa de la canción popular, que abarca el periodo posrevolucionario y el surgimiento, desarrollo y consolidación de los medios masivos de comunicación (prensa, cine, radio y televisión) como industrias dominantes el campo de la cultura en México (1925-1995).

En este marco, se propuso la realización de un proyecto de investigación para la producción de una serie de videos en un formato de corto documental multimedia al cual se denominó *La música popular mexicana a través de sus creadores*. Cada corto documental tendría una duración de entre 4 a 8 minutos y narraría el ciclo de una canción popular mexicana en

su trayecto por los distintos los campos de la producción cultural en México. Se trata de una serie integrada por cinco cortos documentales multimedia en los que se cuenta la historia de vida de las canciones y sus creadores contestando a preguntas clave en torno a su génesis, difusión a través los medios masivos, recepción del público e integración en el imaginario social; tales como: ¿Cómo nace la canción? ¿Cómo se integra al campo mediático? ¿Cómo se difunde entre el público? ¿Cuál es su impacto en la sociedad y el mercado? ¿Cuál es su significado para la cultura en México?

EL PROYECTO: LA MÚSICA POPULAR MEXICANA A TRAVÉS DE SUS CREADORES[1]

En la primavera del 2013 se firmó un convenio entre la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco (UAM-X) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) para financiar la realización de una serie de cortos documentales sobre los creadores de música popular mexicana durante el surgimiento, desarrollo y consolidación de los medios masivos de comunicación tradicionales (prensa, radio cine y televisión) esto es entre el periodo de 1925 y 1995.

Derivado de una de las líneas de investigación del Área de Investigación: Educación y Comunicación Alternativa (www.educoma.org), el proyecto tuvo su origen unos meses antes, a partir del interés académico por parte de un grupo de investigadores del área por conocer el contexto histórico-cultural en el que se produce, circula y se consume la música popular mexicana, considerando el valor simbólico que implican estas prácticas de producción cultural, procesos de trabajo y formas de expresión estética que a lo largo del tiempo han tenido las canciones en el campo de la música popular, algunas de ellas, trascendiendo como auténticos símbolos de identidad de la cultura mexicana.

El objeto de la investigación se delineó, entonces, como la relación que guardan los intercambios simbólicos entre las estructuras socioeconómicas, políticas y culturales con las expresiones de la música popular mexicana durante la segunda mitad del siglo XX.

Para llevar a cabo la investigación se planteó una estrategia que permitiera, en primera instancia, construir una serie de marcos de referencia, para lo cual se diseñó una fase de investigación documental con el objetivo de obtener información para contextualizar los procesos de

producción simbólica y las múltiples conexiones entre creación musical, industria de la música y dinámica sociocultural en México en los años 1925 a 1995, es decir, durante el ciclo de emergencia, expansión y declive de los medios masivos de comunicación tradicionales —prensa, cine, radio y televisión— en México, y antes de la aparición de Internet en el campo mediático.

La segunda fase de la investigación se orientó a partir de la selección de las canciones que integrarían la serie de cortos documentales multimedia (CDM). Para la selección de las canciones se partió de un conjunto de criterios relativos al origen de la canción, su trayecto por el campo mediático, su penetración en público y su trascendencia cultural, nacional e internacional, pero considerando y dándole un peso específico a sus creadores, es decir, a los autores y compositores de las canciones; de los que generalmente se conoce poco, aunque algunos de ellos por trayectoria y carisma también se han llegado a convertir emblemas de la identidad nacional. Después de serias discusiones y análisis de largas listas de canciones populares mexicanas de la época y de sus creadores se llegó a una lista de cinco canciones:

- “Bésame Mucho” de Consuelito Velázquez
- “Déjame Llorar” (“Collar de Perlas”) de Alfonso Esparza Oteo
- “Si nos Dejan” de José Alfredo Jiménez
- “Adoro” de Armando Manzanero
- “El Triste” de Roberto Cantoral

Una vez seleccionadas las canciones se realizó una investigación documental para obtener información específica sobre estas cinco creaciones musicales, lo cual condujo a una fase de la investigación empírica que consistió en entrevistar a informantes clave y, en uno de los casos, al mismo compositor.^[2] Los informantes fueron los hijos de los compositores más cercanos a la obra o los que se han encargado en administrar el legado cultural de sus padres.

Con las entrevistas a los informantes y la documentación recabada sobre las canciones mismas y el contexto socio-histórico en los que surgieron éstas se integró un cuerpo de datos que sirvió para darle contenido a los guiones de la serie *La música popular mexicana a través de sus creadores*.

El resultado de la realización de este proyecto fue la producción de una serie de CDM sobre cinco canciones emblemáticas de la música popular

mexicana, partiendo de un momento en la vida de sus autores y compositores. En cada corto documental se narra la historia de vida de las canciones en cuatro fases: gestación, inserción los medios de comunicación, recepción del público e integración al imaginario social de la cultura mexicana.

Audiovisualmente la historia de vida de cada canción transcurre entre imágenes alteradas, fragmentos de las distintas versiones de las canciones seleccionadas y una gran variedad de elementos gráficos, como fotografías, tipografías, dibujos, pinturas, videos y demás soportes, procesados digitalmente con la intención de dar un estilo estéticamente determinado creado para dar una idea de nostalgia por un pasado cuya riqueza se renueva apropiación que las nuevas generaciones de estas inolvidables canciones.

Con estos elementos integrados, cada corto documental es como un trayecto por un museo virtual, como una memoria subjetiva, fragmentaria y selectiva que recuerda la vivencia de una canción. Todo ello integrado a través de una voz en *off* que cuenta la historia basada con un tono que al mismo tiempo es informativo, reflexivo e incluso poético.

Desde el punto de vista académico, el proyecto sirvió —además de formar ponencias y artículos académicos— para obtener elementos de juicio, criterios de análisis y testimoniales que permitieron profundizar en el conocimiento y la valoración de música popular mexicana y las relaciones sociales que genera con los campos masivos de la producción cultural, es decir, los medios masivos de comunicación y los campos restringidos, como el académico/disciplinario o los distintos campos artísticos. Asimismo, permitió darle a las canciones seleccionadas un significado más profundo en el contexto complejo de la historia de las industrias culturales de México.

Adicionalmente, los cortos documentales se han empleado como recursos edu-comunicativos en contextos pedagógicos y andragógicos, con públicos infantiles, juveniles y adultos, y se ha podido constatar que los CDM sirven como materiales educativos audiovisuales que detonan el interés por saber más sobre las canciones y los compositores, puesto que su formato es apto para circular en las redes sociales y motivan a la audiencia a investigar en la red en torno a temas relacionados con la música popular mexicana del siglo pasado.

EL TEXTO

El texto con el que realizaremos un ejercicio hermenéutico o, en términos más descriptivos, realizaremos una lectura e interpretación del texto, es un corto documental multimedia sobre la canción *Bésame Mucho* de la compositora Consuelito Velázquez (1916-2005); canción creada en 1938 y publicada por primera vez en 1941 a través de la radio.

El CDM en cuestión es un texto audiovisual de 7:33 minutos, en el que se cuenta la historia de vida de *Bésame Mucho*, entrelazada con algunos momentos de la biografía de su creadora, con la intención de comunicar y proyectar el heroísmo que implica componer y producir una canción, hacerla popular e inscribirla en la historia de la cultura de México y del mundo.

El texto es una interpretación audiovisual de la canción; una interpretación más de entre las innumerables que existen de la canción *Bésame Mucho* que han realizado músicos, cantantes e interpretes profesionales o amateurs. Lo que lleva a preguntarse sobre la necesidad y pertinencia de esta interpretación, ¿qué es lo que hace a esta interpretación diferente o valiosa? o ¿porqué habría que prestarle atención?

Más allá de su valor estético y educativo que se pueda comunicar el texto audiovisual, de lo cual se hablará más adelante, un aspecto distintivo de este CDM es que constituye un ejercicio hermenéutico de la canción, con la intención de encontrar el significado profundo de su letra:

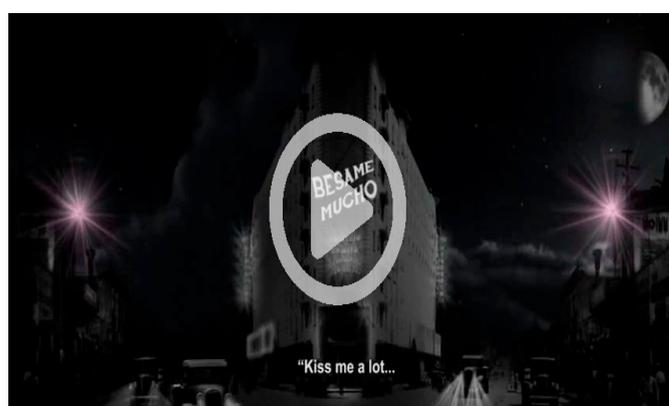
Bésame Mucho
Bésame, bésame mucho,
como si fuera esta noche la última vez
Bésame, bésame mucho,
que tengo miedo a perderte después.
Quiero tenerte muy cerca,
mirarme a tus ojos,
verte junto a mi,
piensa que tal vez mañana
yo estaré lejos de aquí.
Bésame, bésame mucho,
como si fuera esta noche la última vez
Bésame, bésame mucho,
que tengo miedo a perderte después.

Bésame, bésame mucho ...

El guión del CDM representa una auténtica síntesis creativa de la investigación realizada por el equipo de investigadores, sobre la génesis y el contexto histórico de la canción, su trayectoria en los campos mediáticos y sobre la cultura y la vida de su creadora. La voz en *off* se plasma en un el texto sonoro con el guión literario y va narrando los avatares de canción al tiempo que hace una lectura e interpretación de la letra de la canción, así como de la penetración que ha tenido en la cultura, su proyección internacional y destaca la enorme cantidad de arreglos musicales e interpretaciones que ha tenido esta canción en múltiples lenguas del planeta.

Bésame Mucho fue el primer CDM de la serie y su producción implicó la definición del encuadre estético que se inspiró en el arte *vintage*,^[3] esto con la idea de revalorar a las producciones simbólicas del pasado reciente, como es el caso de *Bésame Mucho*, y demás canciones populares mexicanas de mediados del siglo XX y, al mismo tiempo, con la intención de situar visualmente al texto audiovisual en su contexto histórico, cultural y tecnológico.

Por otra parte, durante esta primera producción de la serie *La música popular mexicana a través de sus creadores*, también se tomó la decisión de utilizar la técnica de animación *Motion Graphics* como un recurso para integrar todos los elementos multimedia de que se compone el texto y al mismo tiempo darle dinamismo al discurso visual y a la narración audiovisual en su conjunto.



LA LECTURA E INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

Después de ver el video la primera lectura que se hace del texto es que efectivamente, cumple con las características de un CDM, derivado de que se trata de un pequeño texto audiovisual en el que se trata un tema cultural a través los hechos, las situaciones y los personajes tomados de la vida de la autora cuyo fin es informar, educar y, en este caso, incluso entretener al espectador. Como ya se había mencionado, se trata de videos son multimedia en tanto se realizaron haciendo uso de varios medios y lenguajes de la comunicación mediática combinados (textos, fotografías e imágenes de video y sonido).

El dinamismo que le imprime la técnica de animación (*Motion Graphics*) al texto es muy importante para mantener la atención del espectador, además de servir para integrar los elementos gráficos en un discurso visual y, poder así, seguir la trama del discurso sonoro y el contenido informativo presentado a través de la voz en *off*.

Si atendemos al discurso hablado —enunciado por una voz masculina de locutor profesional— se nota un pulimiento en el uso y la pronunciación de las palabras, por medio de las cuales se busca producir un efecto estético, como si a través de la manera de decir las cosas se pudiera penetrar en la trama de significaciones que evoca la canción *Bésame Mucho*. En este sentido, el corto documental puede ser leído como un ejercicio hermenéutico, es decir, como interpretación audiovisual que busca entender el significado profundo de esta canción emblemática de la cultura mexicana

Un tercer nivel de lectura que se puede hacer a este discurso multimedia se sitúa en el plano narrativo ya que cuenta la historia de vida de la canción *Bésame Mucho*, lo que nos conduce a identificar su estructura. El texto esta articulado en seis bloques de contenido que responden a cuatro preguntas clave sobre la vida de canción como producto cultural: cómo nace la canción; cómo se integra al campo mediático y se difunde entre el público; cuál es su impacto en la sociedad y el mercado; y cuál es su significado para la cultura en México y el mundo.

La trama comienza con un primer bloque en el que se presenta a la canción *Bésame Mucho* con texto e imágenes en movimiento, como una expresión simbólica dentro del género romántico de la música popular mexicana; también se introduce a su creadora Consuelito Velázquez. Continúa la historia con un segundo bloque en el que se da cuenta de la

circunstancia del origen de la canción. Un tercer bloque toca el tema del alcance mediático de la canción y su penetración en el mercado y cierra con una muestra de la larga lista de artistas que han interpretado esta canción. El cuarto bloque trata sobre la integración de la canción al imaginario social y el impacto que ésta ha tenido en la cultura en México y en el mundo. Para entrelazar esta historia con la vida de la compositora se incorpora a la trama un quinto bloque en se cuenta lo que significó para ella crear esta canción. Finalmente, el corto documental termina con un sexto bloque en el que se hace una interpretación sobre lo que ha significado la canción para la cultura popular durante el tiempo histórico que le ha tocado vivir.

Un cuarto nivel de lectura se puede advertir en el plano de los lenguajes. Como se señaló más arriba, el corto documental tiene la característica de ser multimedia ya que para contar la historia combina una variedad de soportes mediáticos como fotografías, videos, tipografías e inserciones de diferentes imágenes gráficas de objetos, las cuales van moviéndose en la pantalla en un plano secuencia como si se estuviera visitando una galería de objetos y personajes en un museo virtual, tal cual si se estuviera en el mundo simbólico que representa la canción y su creadora. Asimismo, se nota un diseño sonoro subyacente por medio de cual se integran al discurso audiovisual una serie de fragmentos de distintas versiones de la canción *Bésame Mucho* que sirven como fondo musical, acompañan, dan ritmo y emotividad a la narración.

Como elementos significantes del discurso audiovisual se pueden identificar inmediatamente el color, pues se destaca la utilización de un tono oscuro (*dark*) en blanco y negro, a veces sepia, con toques de color en algunos de los objetos o personajes, al estilo de Francis Ford Coppola en *Rumble Fish* (1983) o la película *Sin City* (2005) de autores como Quentin Tarantino, Robert Rodríguez y Frank Miller.

Este ambiente creado por el color y estética *vintage* del documental comunica la idea de estar inmerso en un tiempo alterno que evoca al pasado haciendo alusión a referentes de los años cuarenta y setenta del siglo pasado, y se incluyen representaciones de las tecnologías de la comunicación y sus soportes, como periódicos, salas y proyectores de cine, radios, consolas, tocadiscos, televisores y las formas de vida social de un mundo mexicano de la época. Todos estos elementos gráficos se articulan con personajes que van apareciendo en la pantalla en una especie de danza que entrelaza todas las tramas de significación que propician estas

imágenes, junto con las palabras y los sonidos del audio.

La animación de los objetos gráficos en el diseño este CDM se perciben por el espectador como un artificio del mundo real y los sitúa en uno virtual en el que todo puede pasar, como que lluevan discos desde el cielo, aparezcan ríos de palabras en idiomas incompresibles o la aparición de la versión más joven y atractiva de Consuelito Velázquez. La sensación inversiva que da el movimiento de las imágenes que se producen por el uso de la técnica *Motion Graphics* se vincula con los códigos lingüísticos de los nuevos medios digitales y de sus aplicaciones en el cine 3D o en la industria de los video juegos y las producciones de realidad virtual.

Al final, este discurso multimedial logrará comunicar un mensaje al valor cultural de *Bésame Mucho* como producción simbólica, develar el significado profundo de esta canción de amor romántico para muchas generaciones de amantes en el mundo y entenderla como una expresión de “deseo, de pasión y súplica [...] la anticipación de la pérdida, el dolor de la distancia y el miedo de nunca volverse a encontrar.”

Entonces, la pregunta que queda pendiente es ¿qué significa la historia de vida de esta canción plasmada en un corto documental en el contexto actual? Interpretar un texto, en este caso multimedia, implica necesariamente ubicarlo en su contexto espacio-temporal.

En el entorno de una sociedad globalizada e informatizada, hipermediatizada o en términos baumanianos, de una *modernidad líquida*, un corto documental multimedia como el que se presenta en este texto significa una apuesta por los valores de la cultura mexicana, por su música, sus canciones, sus autores y compositores, por sus creadores y la creatividad de su pueblo.

En el contexto histórico actual, la música popular mexicana es no sólo un recurso económico, sino político e ideológico que sirve para reafirmar la identidad de la nación y legitima el valor de México en su interior, en EE.UU. y a nivel global. Cuando se toca y se canta la canción *Bésame Mucho*, además de evocar un momento mágico en nuestra respectiva historia de amor íntimo, siempre se piensa en México, en su idioma y en la pasión de su pueblo.

Como se hizo mención antes, el surgimiento, expansión y consolidación de Internet como un hipermedio digital de comunicación global y las redes sociales como medios de auto-comunicación de masas (Castells, 2009) han transformado radicalmente los procesos de producción, distribución, circulación y consumo de contenidos audiovisuales, creando las

condiciones para la experimentar y crear nuevos formatos audiovisuales, como es el caso del CDM *Bésame Mucho*. Este video por su formato en corto y multimedia es una producción simbólica que pretende adaptarse a las condiciones que impone de la red como un espacio de distribución global de contenidos multimedia y, en esta medida, pretende alcanzar con su mensaje a un público globalizado, desinformado e hipermediado que habita en el ciberespacio.

Para terminar con la lectura e interpretación de este texto, se puede decir el CDM *Bésame Mucho* es un objeto digital al que subyace una intención pedagógica, que puede servir como material didáctico no sólo para informar sobre la vida de una canción en su trayecto por la industria de la música y su implantación en la memoria colectiva, sino para sembrar la curiosidad, motivar a investigar y saber más sobre la manifestación musical de la cultura popular en México.

REFERENCIAS

- Alisky, M. (1954) Early mexican broadcasting, en *Hispanic American Historical Review*. Vol 34, Núm. 4, noviembre, pp. 513-526. Duke University Press.
- Álvarez Corral, J. (1972) *Compositores Mexicanos*. 32 Biografías. México: EDAMEX.
- Arredondo, P. & Sánchez Ruíz, E. (1987) *Comunicación social, poder y democracia en México*. México: Universidad de Guadalajara.
- Arriaga, P. (1981) *Economía, publicidad y comunicación masiva*. México: CEESTEM / Nueva Imagen.
- Bohmann, K. (1989) *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. México: Alianza Editorial / Conaculta.
- Bourdieu, P. (2001) *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Buitrago, F. & Duque, I. (2013) *La Economía Naranja*. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo y Puntoaparte.
- Castells, M. (2009) *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, C. F. (1982) *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos Editor.
- Flores y Escalante, J. & Dueñas, P. (2013) *Y Sigo Siendo el Rey: José Alfredo Jiménez*. México: Sony Music.

- Mejía Barquera, F. (1991) *La industria de la radio y la televisión y la política del Arte. Génesis y estructura Estado mexicano*. México: Fundación Manuel Buendía.
- Mejía, J. (1972) *Historia de la radio y la televisión en México*. México: Editores Asociados.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011) *La música latinoamericana*. México: SRE.
- Moreno, Y. (1989) *Historia de la música popular mexicana*. México: Conaculta / Alianza Editorial Mexicana
- Moreno, Y. (1989a) *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: FCE.
- SCT (1987) *Historia de las comunicaciones y los transportes en México*. México: SCT / Conaculta / Alianza Editorial Mexicana.
- Toussaint, F. (1998) *Televisión sin fronteras*. México: Siglo XXI.
- Yúdice, G. (2002) *El Recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
-

[1] Proyecto estuvo dirigido por el Dr. Mauricio Andión Gamboa, profesor investigador titular, experto en educación y medios digitales de comunicación, Jefe el Área de Investigación Educación y Comunicación Alternativa (Educoma) e integrado por un equipo de investigadores vinculados a Educoma: Diego Lizarazo Arias, productor y realizador audiovisual, especialista en los campos de la estética y la hermenéutica de la imagen; Luis Esparza Oteo, Jefe del departamento de Educación y Comunicación, experto en comunicación y en temas de música popular mexicana; Yois Paniagua, antropóloga social, experta en audio y en temas de música popular mexicana.

[2] Armando Manzanero, actual presidente de la SACM.

[3] La estética *vintage* surge en el mundo de la moda y las artes decorativas, en el contexto de una escena cultural posmodernista durante las décadas de los años ochenta y noventa y de ahí se ha ido trasladando otras campos artísticos, en este caso, se aplica al video y las artes multimedia.

Comunicación y diferencia: la apuesta transmedia de *Radio Abierta*

Sara E. Makowski Muchnik

Profesora-Investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Coordinadora de Radio Abierta



[REGRESAR]

SINTONIZANDO *RADIO ABIERTA*

En el año 2009 en un jardín de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco (UAM-Xochimilco) dio inicio *Radio Abierta*: una radio realizada por personas con padecimientos mentales.

Con la finalidad de restituir el derecho a la libre expresión y a la comunicación, y de generar desestigmatización de la locura y de quienes la

padecen, *Radio Abierta* apuesta por la inclusión social a través del uso de la comunicación y las nuevas tecnologías.



[RADIO ABIERTA 1]

Muy lejos de los muros del encierro hospitalario y de los algoritmos farmacológicos que silencian las voces de la locura, *Radio Abierta* es una alternativa comunitaria única en el campo de la salud mental y de la comunicación en México.



[RADIO ABIERTA 2]

Frente al predominio de un sistema de atención centrado en la razón psiquiátrica, biológica, anacrónico y estigmatizante, *Radio Abierta* es un espacio en el que las personas con sufrimiento mental recobran, a través de la palabra, la condición humana, el derecho a la comunicación y a la libre expresión.



[RADIO ABIERTA 3]

Radio Abierta acoge las voces de la locura y las metaboliza a través de la escucha y del reconocimiento para que se vuelvan audibles en la esfera pública. Aquellos decires extraviados, los añicos del testimonio de una vida o las certezas delirantes que se quedan atragantadas en los gritos de la locura encuentran en el espacio sonoro de *Radio Abierta* atajos y desvíos del lenguaje que inauguran una nueva travesía del sentido.



[RADIO ABIERTA 4]

Sin guión radiofónico preestablecido, siempre acontecimental y contingente, *Radio Abierta* funciona como una instalación sonora. Cada sesión semanal se va fraguando con los temas que los participantes de la radio proponen para dialogar, con algún jirón de delirio que sigue murmurando, con un pedazo de sueño que emerge, con recuerdos autoconvocados, con gestos de un cuerpo desdibujado, con música o con

alguna poesía que alguien recita. *Radio Abierta* cobra vida, precisamente, con esa puesta en la escena grupal de algunas pertenencias que se ofrecen para resonar en común.



[RADIO ABIERTA 5]

Con esos materiales diversos y fractales *Radio Abierta* comienza su tarea de producir sonoridad humana. Pero no se trata de ponerle palabras al silencio ni de completar con significantes lo no dicho. Tampoco hay una vocación taquigráfica que pretenda re-decir o re-escribir lo borrado. Es más bien una apuesta cartográfica que, a través de algunos movimientos enlazados, ensaya el trazado de otros territorios de sentidos.

El primero de esos movimientos detona maniobras de desmontaje de aquellas cristalizaciones de verdad que se anudan en torno a lo normal/anormal, a la salud/enfermedad, a lo racional/irracional. *Radio Abierta* desestabiliza las certezas y habilita las condiciones para que las palabras y las vivencias crucen esas fronteras, aparentemente tan definidas, y comiencen a generar hibridaciones de sentido que ponen en duda los marcos de referencia de la experiencia humana. “¿Quién está más loco: nosotros que tenemos un diagnóstico psiquiátrico o los que nos gobiernan, los que declaran las guerras, los que matan de hambre a sus pueblos?”, resuena en *Radio Abierta*.



El segundo movimiento se aboca a delinear atajos, desvíos y cruces para que la locura, hasta entonces exiliada en la afonía social, pueda retornar a los senderos del lenguaje.

Radio Abierta se convierte, entonces, en una superficie de resonancia que vuelve audible lo inaudible social. Una suerte de patria sonora en la que las voces de la locura recobran su rostro humano, se reinscriben en un flujo social más vasto y comienzan a habitar nuestro mismo mundo.



Finalmente, el tercer movimiento reconduce estas voces hacia la esfera pública (radio e Internet): allí las pone a circular, a resonar con otras voces, a mezclarse con otras conversaciones y a ser parte de la disputa por los sentidos y las clasificaciones del mundo.

Si bien la apuesta cartográfica de *Radio Abierta* inaugura la travesía desde el exilio social hacia la esfera pública, es la potencia de la diferencia la que gesta el reconocimiento social y la puesta en valor de las aportaciones de estas voces a las conversaciones públicas.

Este texto explora los desafíos de comunicar la diferencia en un entorno comunicacional de convergencia de medios, de diversificación de plataformas y entornos, y de interconexión con audiencias y comunidades que se involucran activamente en los procesos de elaboración y disseminación de las narrativas, a partir del análisis de la experiencia de *Radio Abierta* a lo largo de nueve años de funcionamiento.

DE UNA CUASI RADIO A UNA ECOLOGÍA DE MEDIOS

Radio Abierta, que inició sesiones en junio de 2009 en un jardín de la UAM-Xochimilco, nació con un equívoco: convocó a personas con padecimientos mentales a realizar una radio pero, en realidad, no tenía en ese momento ninguna posibilidad de transmisión.

Durante la primera reunión de *Radio Abierta*, en la que se convocó a personas con padecimientos mentales, mientras se comentaba con el público la intención de un grupo de profesores y alumnos de la Universidad de crear una radio para generar inclusión social y desestigmatización, uno de los asistentes interrumpió la explicación y preguntó: “¿En qué estación se transmite esta radio?” Una pregunta rotundamente cuerda que interpelaba el principio de realidad de una iniciativa que se autodenominaba como radio pero que no transmitía en ninguna estación o frecuencia. ¿No había algo loco en esta pretensión de hacer radio sin ser realmente una radio?

Aquello que en un principio llamábamos *Radio Abierta* eran sesiones grupales con personas con sufrimiento mental que se llevaban a cabo todos los miércoles en un jardín de la Universidad, en las que toda la apuesta consistía en generar un espacio de escucha y diálogo con personas social e institucionalmente silenciadas.

Esas sesiones, que duraban cerca de tres horas, eran registradas en audio para realizar posteriormente algunas ediciones breves que denominábamos cápsulas y que tenían la finalidad de que los asistentes a *Radio Abierta* pudieran reconocerse y reconocer a los demás a través de la re-escucha de sus propias voces.^[1]

Si bien en esas primeras sesiones de *Radio Abierta* existía la promesa de transmitir algún día las conversaciones de los miércoles por alguna emisora, hasta entonces el significante *radio* estaba lejos de la realidad. *Radio Abierta* era una suerte de cuasi radio que hacía *como si* fuera una radio.

RADIO

Fue recién en el año 2010 cuando las voces de *Radio Abierta* comenzaron a circular por la esfera pública, a través de una iniciativa de radio por Internet de la Universidad que se llamó Frecuencia UAM.

Así, cada miércoles, los diálogos disidentes que se producían en un

jardín de la UAM-Xochimilco traspasaron sus fronteras físicas y comenzaron a habitar el espacio inconmensurable de Internet. Allí, estos otros decires no sólo desestabilizaban con su presencia la cordura y la razón, sino que eran escuchados y solidariamente alojados por una audiencia que se incluía en los diálogos de *Radio Abierta* a través de mensajes que enviaban por celular al equipo de producción durante esas transmisiones en vivo.

Para los participantes de *Radio Abierta*, que en sus inicios fueron mayoritariamente personas con padecimiento mental en situación de abandono social que provenían de un albergue público cercano a la Universidad, el hecho de transmitir a través de Internet les parecía algo críptico que sólo cobraba sentido cuando llegaba un mensaje de la audiencia: esa era la evidencia de que se trataba de una radio y de que alguien les estaba escuchando.

En el año 2011, cuando la Universidad retoma la transmisión de la FM 94.1 UAM Radio, se incluye como parte de la programación de la estación la transmisión en vivo de *Radio Abierta* en forma semanal.

Este fue el gran salto cuántico para los participantes de *Radio Abierta* y para la experiencia radiofónica misma. Porque transmitir por FM era, categóricamente, hacer radio *de verdad*. Así, cada miércoles antes del horario de la transmisión llegaban a *Radio Abierta* los técnicos y productores de FM UAM Radio para realizar el enlace de la transmisión en vivo. Era la señal inequívoca de que la nave de los locos estaba a punto de zarpar.



El programa que se transmitía en vivo estaba conformado por los dos temas más votados de una lista que cada miércoles proponían los participantes, y por cápsulas culturales (interpretación de música, lectura de poemas o textos) y ecológicas también creadas por ellos mismos. En muchas ocasiones, una banda de música era invitada como protagonista

para tocar en vivo y los participantes dialogaban con los músicos en una suerte de tertulia radiofónica.

La transmisión de *Radio Abierta* a través de FM 94.1 UAM Radio producía la certeza de que los decires de la locura tenían destinatarios: dejaban de ser fragmentos discursivos que vagabundeaban por el destierro social para convertirse en diálogos que eran escuchados por otros y en los que esos otros se incluían para expandir los linderos de la comunicación.

En cada emisión de *Radio Abierta* se incentivaba el intercambio con la audiencia y con las comunidades virtuales de las redes sociales Facebook y Twitter a través de mensajes que eran leídos en vivo.

A lo largo de los años se fue consolidando una comunidad virtual que cada miércoles refrendaba, con su presencia y sus mensajes, el acompañamiento a esta experiencia radiofónica. Algunos participantes de *Radio Abierta* tenían seguidores fieles que cada semana les escuchaban y celebraban sus comentarios y aportaciones.

Ser parte de una estación de radio universitaria y transmitir en vivo la sesión de los miércoles generó una alquimia diferente en la dinámica de *Radio Abierta*: el tiempo se vivía de forma distinta, más pausado por los cortes musicales; las intervenciones tenían la intencionalidad de generar alguna reacción en quienes les escuchaban; y los participantes se asumían como profesionales de la radio.

Estas transformaciones en el *tempo* comunicacional tuvieron también correlatos muy significativos para los participantes tales como un reposicionamiento subjetivo (de paciente psiquiátrico a locutor de radio), visibilidad en la esfera pública y reconocimiento social de sus aportes a las conversaciones públicas.

A partir del año 2016, la transmisión de *Radio Abierta* dejó de ser en vivo y fue reprogramada en un horario vespertino del día miércoles, con una retransmisión los días sábados. El programa se siguió grabando cada miércoles por la mañana en el jardín de la Universidad, con la misma estructura y dinámica. Estas transmisiones siguen siendo parte de la programación de la FM; hasta el día de hoy.

La FM 94.1 UAM Radio constituye un medio asociado de invaluable importancia para *Radio Abierta* que hemos complementado con la versión de radio por Internet desde nuestro propio portal www.radioabierta.net.

En los primeros años, la radio por Internet funcionaba en la modalidad de una radio bajo demanda que tenía disponible los *podcasts* de las cápsulas radiofónicas y de los programas transmitidos por FM 94.1 UAM

Radio.

Posteriormente, comenzamos a realizar el *streaming* de radio en vivo de las sesiones de los días miércoles, mismas que podían escucharse a través de nuestro portal, de la plataforma Youtube o de la App Tune in. De este modo, podíamos llegar a audiencias y comunidades que seguían nuestras emisiones en Internet y que podían escucharlas en diversos dispositivos como computadora, tableta o teléfono celular.

A partir del año 2014 comenzamos a consolidar la transmisión por Internet 24/7 de *Radio Abierta* desde nuestro portal, con una programación *on line* que contenía diversas producciones de los participantes en diferentes formatos: cápsulas, microprogramas, producciones culturales, transmisiones especiales, series temáticas, entrevistas, tertulias radiofónicas, entre otras.

Horario	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
00:00-10:00	La música lo-cura						
10:00-11:00			De manteles largos		De manteles largos		
11:00-12:00	Desajustando las tuercas	De aquí somos	En vivo desde la UAM-X	La neta	De manteles largos		
12:00-13:00							
13:00-20:00	Músicos, poetas y locos						
20:00-21:00					Reciclando la mente		
21:00-22:00	Pícnic	Zoom	De-mente	Resonancias	Chalecos de fuerza		
22:00-23:00					Radio Morelos Ednica		
23:00-24:00	La música lo-cura						

[PROGRAMACIÓN ON-LINE]

Desde el año 2014 hasta la fecha, *Radio Abierta* es una radio por Internet que combina una programación *on line*, una oferta de contenidos radiofónicos bajo demanda y el *streaming* en vivo del programa de los miércoles.

Esta modalidad de radio por Internet ha sido muy fructífera para una experiencia que, como la de *Radio Abierta*, ha ido cambiando y volviéndose más diversa y compleja a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la radio por Internet nos ha permitido incorporar de manera flexible, dinámica y discontinua las distintas producciones de *Radio Abierta*: el programa en vivo de los miércoles, las versiones de *Radio Abierta Ambulante*^[2] en instituciones psiquiátricas, la gran variedad de contenidos y formatos^[3] que hemos ido produciendo a lo largo del

tiempo, las réplicas de *Radio Abierta* en otros contextos como lo fue el caso de *Radio Espiral* en Guadalajara,^[4] o las innovaciones que hemos iniciado desde el año 2017 al crear una radio con personas en situación de calle.^[5]

Más recientemente, desde finales de 2017, hemos iniciado la experiencia de televisar la radio al incorporar una cámara web al *streaming* de radio de los programas de los miércoles. La transmisión de la imagen de la sesión de radio se realiza a través de Facebook Live y ha tenido muy buena acogida tanto de los participantes como de la audiencia y las comunidades virtuales.

Televisar *Radio Abierta* ha generado una mayor proximidad con quienes siguen nuestras transmisiones y también un mayor impacto porque la imagen ha convocado a más seguidores durante la emisión en vivo. Incluso, una vez finalizada la transmisión en vivo del programa, algunos videos de ciertos momentos del programa son reproducidos de forma extemporánea.

REVISTA DIGITAL *TOING*

A la par del desarrollo de la radio como un medio, en *Radio Abierta* hemos creado una revista digital denominada *Toing* que se publica con una periodicidad cuatrimestral desde el año 2011.

La revista digital *Toing*, alojada en el portal de *Radio Abierta*, nació como un espacio alternativo a la radio para que los participantes pudieran publicar sus creaciones textuales (poemas, cuentos, reflexiones, crónicas) y visuales (fotos, imágenes de obra pictórica, caricaturas, etc.).

En un medio y en un formato diferentes se inauguraba una forma distinta de comunicación de otras narrativas sobre la locura y la diferencia que, emplazadas en el campo de lo artístico, constituían otros aportes de estas personas a la sociedad.

Si bien *Toing* inició con los materiales creativos de los participantes de *Radio Abierta*, poco a poco se volvió una plataforma que albergó las contribuciones de personas con sufrimiento mental de radios similares a *Radio Abierta* de otros países como Argentina, Costa Rica, Uruguay, Francia, España, Portugal, Italia y Rusia, entre otros.

Como una suerte de Babel virtual, *Toing* se fue poblando con voces y presencias en lenguas y acentos diversos a través de contribuciones en español, italiano, portugués, inglés, francés y ruso que sólo alcanzaban alguna forma de traducibilidad en la intertextualidad imaginaria de cada

lector (*Toing* en ISSUU <https://issuu.com/radioabierta> y *Toing* en [radioabierta.net, https://www.radioabierta.net/Toing](https://www.radioabierta.net/Toing)).

Después de veinte números publicados hasta la fecha, la revista *Toing* ha experimentado dos procesos que han fortalecido su trayectoria:

- Por una parte, una creciente internacionalización —autores, lenguas, temáticas— que han transformado su plataforma, inicialmente local en una más global y diversa, y que pugna por incluirse en otras conversaciones públicas sobre el arte y la cultura.
- Por otra parte, una significativa apropiación de los participantes de *Radio Abierta* de esta iniciativa editorial, de la cual no sólo son autores sino también sus gestores a partir de la integración del Comité Editorial. Es a través de este órgano colectivo que los participantes se encargan de difundir la convocatoria de cada nuevo número, de definir en forma rotativa la persona responsable de redactar el editorial y de organizar las presentaciones públicas de los nuevos números.

Para la difusión de la revista digital *Toing* utilizamos diversas estrategias, potenciando lo mejor de cada medio en un entorno de sinergia y convergencia. La primera es la radiofónica, a través del *streaming* en vivo y por FM 94.1 UAM Radio de las presentaciones públicas de buena parte de los números de la revista, así como de algunos materiales en formato de cápsulas (lectura de poemas o de cuentos breves) que se incluyen en la programación de la radio por Internet. La segunda es la viralización del *link* de la revista a través de las redes sociales Facebook y Twitter y que, a su vez, es compartido por los participantes que usan redes sociales entre sus seguidores. La tercera, a través de la difusión de cada nuevo número en nuestro videoboletín mensual que se hace llegar a una base de datos de interesados en una lista de correos. Y, finalmente, con el envío de cada nueva publicación de *Toing* en formato PDF a las distintas radios de otros países para que las compartan en sus propias plataformas y redes sociales.



PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Las narrativas sobre la locura y la diferencia que se diseminan a través de la radio en sus distintas modalidades y de la revista digital se complementan en *Radio Abierta* con la producción audiovisual; específicamente, con la realización de campañas audiovisuales contra la discriminación y el estigma a personas con sufrimiento mental, con videocápsulas, videos institucionales y un videoboletín mensual para la difusión de las actividades de *Radio Abierta*, y con un video comunitario [6] realizado por los mismos participantes de la radio en el que proponen distintas miradas a la experiencia del sufrimiento mental.

Esencialmente, la producción audiovisual en *Radio Abierta*, que pone en el primer plano la imagen de los participantes, es una apuesta política que tiene una doble valencia.

Por un lado, produce visibilidad social de un grupo borrado de la sociedad; la narrativa audiovisual de *Radio Abierta*, en este caso, reingresa a la esfera pública los rostros y las voces silenciadas de personas con padecimientos mentales para ponerlas a dialogar sobre los modos de nombrar y clasificar las formas plurales de la experiencia humana.

De otro lado, ensaya formas de comunicar la diferencia a través de modalidades no fincadas en la discriminación, la estigmatización y la criminalización de quienes tienen padecimientos mentales como lo hace el *mainstream* de los medios de comunicación. Porque, mayoritariamente, las narrativas y representaciones que se difunden sobre las personas con

padecimientos mentales están asociadas a la peligrosidad, a la violencia y a la impredecibilidad.

Los medios y el cine han cristalizado una hegemonía comunicativa basada en la repetición de representaciones negativas y en el abuso de contenidos estigmatizantes y de terminología relacionada con los diagnósticos psiquiátricos. Contrariamente, *Radio Abierta* subvierte esta construcción mediática al deslocalizar la presentación pública de las personas con padecimientos mentales de la narrativa de la peligrosidad para relocalizarla en otra narrativa que está emplazada en los terrenos de la dignidad humana y de la potencia de los aportes al flujo social que ellas pueden realizar desde su condición de diferencia.

En esta operación mediática y política de deslocalización de una narrativa para relocalizarla en otra, *Radio Abierta* pone en otro lugar a las personas con sufrimiento mental lo que habilita la posibilidad de habitar de otro modo la esfera pública.



REDES SOCIALES

Una de las apuestas centrales de *Radio Abierta* desde su comienzo ha sido la de interactuar con el público. Las sesiones de radio de los miércoles en un jardín de la Universidad siempre fueron abiertas y convocantes para quien se sintiera interpelado a participar. Así, cualquier persona podía sentarse en el círculo de sillas de *Radio Abierta* para escuchar y conversar con los participantes. De lo que se trataba era que estos diálogos no se quedaran resonando sólo entre los participantes de la radio, sino que sean

intervenidos y relanzados más allá de las fronteras físicas del jardín. Por ello, el público presencial que asistía a *Radio Abierta*, mayoritariamente estudiantes de la UAM-Xochimilco, fueron los primeros polinizadores de estos diálogos disidentes que se tramaban cada miércoles en el jardín.

Pero la realidad cambió drásticamente cuando comenzamos a hacer uso de las redes sociales, particularmente de Facebook y Twitter.

En un inicio, incorporamos las redes sociales para difundir y viralizar información y contenidos de *Radio Abierta* en torno a la transmisión en vivo del programa de los miércoles. Así, unos minutos antes del comienzo se anunciaba la transmisión y los temas que se tratarían. Esta era la primera invitación a seguir la transmisión y a incluirse en los diálogos de los participantes de *Radio Abierta*.

Los mensajes de Facebook y Twitter de quienes escuchaban el programa eran, mayoritariamente, saludos a los participantes o felicitaciones por el programa y por los temas que se estaban abordando.

Con el paso del tiempo, se fue gestando una comunidad de radioescuchas y seguidores de *Radio Abierta* que resultó ser significativa no sólo para la difusión de nuestra iniciativa radiofónica, sino para la participación y la expansión de las narrativas de la locura y la diferencia.

El uso de las redes sociales nos permitió ir consolidando una comunidad virtual que cada miércoles seguía la transmisión en vivo y que se incorporaba a los diálogos a través del envío de mensajes en los que externaban sus opiniones, sus acuerdos o desacuerdos con los planteamientos de los participantes, o les hacían preguntas sobre lo que estaban comentando, o respondían a las preguntas que les hacían los propios participantes de *Radio Abierta*.^[7]

Estos mensajes de Facebook y Twitter tenían efectos muy potentes tanto en términos comunicacionales como subjetivos. En la dimensión comunicacional, evidenciaban que las conversaciones de los participantes de *Radio Abierta* desbordaban el espacio sonoro del jardín de la Universidad y que eran significativos y convocantes para personas que no estaban vinculadas a la experiencia psiquiátrica. Es decir, estos diálogos podían resonar en otras personas y en otras conversaciones públicas. En la dimensión de la subjetividad, los mensajes de redes sociales devolvían reconocimiento social a estos otros decires, hasta entonces inaudibles y desvalorizados. Lo que producía potentes correlatos en términos de un reposicionamiento subjetivo del emisor: se transitaba del encapsulamiento en un diagnóstico psiquiátrico como una totalidad anuladora de la persona

hacia el estatuto de ciudadanía a partir del ejercicio pleno del derecho a la libre expresión y a la comunicación.

Por ello, en el caso particular de *Radio Abierta* las redes sociales no son únicamente una plataforma para la difusión de contenidos y el intercambio de mensajes con una comunidad dispar, fragmentada e intermitente de seguidores; constituyen, junto a los radioescuchas y al público presencial que acompaña las transmisiones de los miércoles en el jardín, la premisa ontológica que al aportar la presencia humana al acto comunicativo se vuelve la condición de existencia de *Radio Abierta*: los decires de la locura tienen quien los escuche.

De forma somera, esta fue la trayectoria de *Radio Abierta* hacia la multimedialidad y hacia una ecología de medios que fueron dinamizando y complejizando la apuesta por comunicar la narrativa de la diferencia.

HACIA LA SENDA TRANSMEDIA

La galaxia transmedia

En menos de dos décadas eclosionó en el campo de la comunicación y de las industrias culturales una galaxia semántica (Scolari, 2013) que de forma poco definida y caótica atrajo con su fuerza de gravedad conceptos diversos como narrativa transmedia, transmedialidad, hipermedio, plataformas múltiples, multimedialidad, sistemas intertextuales transmedia, mundos transmediales, entre otros, que tratan “de nombrar una misma experiencia: una práctica de producción de sentido e interpretativa basada en historias que se expresan a través de una combinación de lenguajes, medios y plataformas” (Scolari, 2013: 25).

El origen de esta galaxia semántica parecería estar cifrado en un artículo de Henri Jenkins en el año 2003 que con el concepto de narrativa transmedia vaticinaba que “hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales” (citado por Scolari, 2013: 23).

Específicamente, Jenkins identificaba dos momentos elementales de una narrativa transmedia:

[...] el primero, es cuando hay una expansión que implica que fragmentos diferentes de una misma narrativa se cuenten a través de dos o más medios, formatos o textualidades. El segundo, es cuando hay participación de las audiencias, las cuales pueden intervenir, modificar o resignificar por lo menos alguna porción de los contenidos propuestos

por el productor seminal reelaborándolos, redistribuyéndolos y agregando elementos novedosos a la narrativa (Corona, 2016: 35).

En el entorno de la narrativa transmedia, sostiene Jenkins, cada medio “hace lo que mejor sabe hacer: una historia puede ser introducida en un largometraje, expandirse en la televisión, novelas y comics, y este mundo puede ser explorado y vivido a través de un videojuego” (Jenkins citado por Scolari, 2013: 24)

Además de los componentes de la expansión y de la participación de las audiencias, Jenkins afirmaba que una narrativa transmedia debía tener una continuidad, es decir, que la ampliación a otras plataformas, medios y discursos (expansión horizontal) debía mantener cierta coherencia con el relato original. Sin embargo, la continuidad no refiere a la repetición mimética del contenido de la narrativa en los distintos canales o plataformas. Más bien, cada medio, a través de los múltiples puntos de entrada, le agrega algo más a la historia (Haye, 2011) que la enriquece y hace posible que las audiencias y comunidades, denominados prosumidores,^[8] puedan completar o reelaborar el relato.

Esta expansión horizontal de las narrativas debía complementarse, según Jenkins (2006), con la expansión vertical a la que denominó como *penetrabilidad*, la posibilidad de que la audiencia *viva el relato* y que identificó como un componente clave de la narrativa transmedia: la capacidad de calar hondo en las audiencias (García, 2013: 263).

El concepto transmedia desafía el alcance y la capacidad de relato de la narrativa y expone, a sus condiciones de producción, circulación y significación, a un universo abierto e indeterminado.

Martínez-Costa (2015), quien recupera las aportaciones de los estudios más significativos en el campo de lo transmedia como los de Jenkins (2003; 2006), Boumans (2006), Ryan (2003), Moloney (2011), Scolari (2013), entre otros, identifica un conjunto de características de las denominadas narrativas transmedia:

- Diversidad de plataformas, aprovechando los puntos fuertes de cada medio
- Diversidad de lenguajes que se complementan
- Diversidad de autores y voces, incluidas las de la audiencia
- Diversidad de puntos de vista, según el medio y el entorno comunicativo
- Sujetas al cambio y con posibilidad de abrirse al desarrollo de

nuevas historias

- Con posibilidades de exploración, inmersión y expansión viral de la historia y, en consecuencia, de la marca
- Construcción, desarrollo y difusión expansiva y activa
- Con alternativas de continuidad, regularidad, serialidad
- Que rompen con el paradigma de producción, distribución y comercialización tradicional

Es en el campo de la ficción donde las narrativas transmedia han encontrado un terreno fértil para ir desarrollando su *identikit* conformado por la expansión del relato en distintos medios y por la participación activa de los fans. Como señala Scolari “cuando se habla de narrativas transmedia, algunas obras aparecen siempre, de forma indiscutible, como ejemplos paradigmáticos que el investigador o el productor está obligado a citar: *Star Trek*, *Star Wars*, *The Matrix*, *Piratas del Caribe*, *Harry Potter*, *Lost*, *The Walking Dead* [...]” (2014: 73).

Pero más allá de la ficción y de las industrias culturales del entretenimiento, la narrativa transmedia ha aterrizado también en el periodismo y en los medios informativos propiciando la expansión del relato informativo a través de diversos medios y plataformas así como la participación de las audiencias en la creación de contenidos.

Progresivamente, los medios informativos han ido incorporando la lógica transmedia (Scolari, 2014), lo que ha potenciado el surgimiento de nuevos medios y de nuevas formas de hacer periodismo como el periodismo ciudadano, el periodismo 3.0., el periodismo de datos y el periodismo transmedia.

Irigaray & Renó sostienen que con el Internet y con la web 2.0, el periodismo ha experimentado procesos mutantes (2017) en los que la producción de la información es fragmentada y distribuida a través de distintas plataformas y en la que los ciudadanos son coautores y participan en la difusión de los contenidos a través de las redes sociales.

En este contexto, el periodismo transmedia es definido como “una forma de narrar un hecho de actualidad que se vale de distintos medios, soportes y plataformas, donde cada mensaje tiene autonomía y expande el universo informativo, y los usuarios contribuyen activamente a la construcción de la historia” (Rost *et al.*, 2017: 14).

Las características principales del periodismo transmedia, según D. Renó (2012), son la movilidad, la definición de contenidos independientes

pero complementarios, la multiplataforma y las redes sociales, que es lo que hace posible que los prosumidores puedan navegar, retroalimentar y difundir las noticias.

Es evidente que la convergencia de medios, la expansión de los contenidos y la participación de los ciudadanos no sólo han cambiado el lenguaje periodístico sino que han transformado al ecosistema periodístico mismo.

En el caso particular de la radio, la convergencia de medios y la transmedialidad han marcado el pulso para la innovación tanto en la reconfiguración de la narrativa, como en las estrategias comunicativas y en los formatos, así como en la relación con la audiencia, el consumo y en las modalidades de sustentabilidad económica.

El entorno transmedia ha vuelto a la radio más intertextual e interactiva y la ha obligado a dejar atrás el modelo comunicativo unidireccional para aventurarse hacia otros estados de experimentación radiofónica como la radio multiplataforma, la webradio, la radio interactiva o la radio transmedia.

Algunos autores, como Chomón Serna, plantean que “la convergencia entre la radio y las redes sociales, junto al uso del texto, la imagen o el video, tiene como resultado la construcción de los contenidos mediáticos alrededor de la participación e interacción entre los oyentes-usuarios y los productores radiofónicos” (2016: 262), lo que ha dado origen a la denominada radio *cross media*.

La radio *cross media*, sostiene este autor, “facilita la narrativa transmedia, al tener la capacidad para elaborar y distribuir contenidos que dispongan de una estructura narrativa diferenciada que se expanda a través de diferentes lenguajes verbales o icónicos y de diferentes soportes, de tal forma que los diferentes medios y lenguajes participen y contribuyan a la construcción del mundo narrativo transmediático” (Chomón, 2016: 263).

Entre los requisitos mínimos que debe reunir una radio *cross media* para ser considerada como tal, Chomón Serna identifica los siguientes: “la posibilidad de distribución de contenidos en múltiples plataformas (*smartphones*, tabletas, ordenadores...); la disponibilidad de una plataforma web participativa, con contenidos de proximidad textual, hipertextual y de audio; la existencia de perfiles en las redes sociales; la emisión de la programación por Internet; así como la integración de otros elementos, como son los podcast, blogs [...]” (2016: 265-266).

Estos requisitos mínimos permiten la participación e interactividad de

los prosumidores en la expansión y reelaboración del relato radiofónico.

Está claro, pues, que una radio *cross media* no sólo cambia el concepto y la experiencia simbólica de la radio, sino también los mensajes y modos de interacción con la audiencia.

De allí que una de las rupturas más evidentes que promovió la lógica transmedial en la radio fue, precisamente, el fin de la escucha pasiva fincada en el modelo comunicativo unidireccional. Por una parte, se ha modificado el concepto mismo del tiempo porque “el emisor ya no puede imponer una temporalidad discursiva [...] y sabe que el receptor organizará el tiempo según su lógica personal”; por otra, se ha trasladado al oyente la facultad de organizar los contenidos: “elegir qué escuchar, a qué hora hacerlo, modificar aleatoriamente el orden de un informativo, rechazar determinadas informaciones [...]” (García, 2013: 259).

En la radio *cross media* las audiencias deciden, organizan y personalizan el consumo de la radio, al mismo tiempo que comparten y viralizan contenidos. Hoy en día, *podcasts*, *blogs*, *mashups* y *playlist* son algunas de las formas de colaboración, consumo y distribución que no sólo dan cuenta de la transformación de la narrativa radiofónica sino del pasaje de una audiencia pasiva a una comunidad de prosumidores que expanden y resignifican los relatos.

La lógica transmedia en Radio Abierta: distintas velocidades

En la propia historia mediática de *Radio Abierta* es posible reconocer que la ecología de medios, que nació sin guión y sin planeación fue descubriendo su vocación transmedia en la experimentación tecnológica y comunicacional con diversas plataformas, medios, lenguajes y narrativas.

Las transmisiones por Internet, por FM 94.1 UAM Radio y la revista digital *Toing* se fueron desarrollando pendularmente entre la coexistencia y la sumatoria y la convergencia en flujos dialógicos comunes. Por ello, en el caso de *Radio Abierta* la transmedialidad más que un estado es un tránsito que va encontrando distintos caminos y velocidades.

La incorporación de las sonoridades disidentes de *Radio Abierta* a la senda de la transmedialidad (Scolari, 2013) no se acotaba a la convergencia de las distintas plataformas mediáticas para diseminar las narrativas de la locura, la diferencia y la inclusión social; fue necesario crear, además, los contextos específicos de circulación y apropiación de esas narrativas para cada uno de los medios y plataformas. Y, por otro lado, había que acompañar los efectos subjetivos que tenía en los participantes esta

explosión comunicacional en plataformas públicas tan diversas de voces largamente silenciadas y presencias borradas que comenzaban a ser escuchadas, vistas y leídas en distintos medios y plataformas.

En la senda transmedia de *Radio Abierta* se pueden identificar cuatro componentes:

a) La convergencia de medios y plataformas

Radio Abierta está conformada por una red o entramado de medios articulados en nodos narrativos claramente diferenciados: radio (por FM y por Internet) + revista digital + producciones audiovisuales + redes sociales, que en su funcionamiento conjunto y sinérgico cada uno aporta lo que mejor sabe hacer para la construcción y expansión de la narrativa sobre la locura, la diferencia y la inclusión social.

La radio por FM y por Internet, que constituye la médula de *Radio Abierta*, aporta la producción de una narrativa original, profundamente desestabilizadora de la denominada normalidad y significativamente desestigmatizante de la locura que genera empatía y conexión con audiencias y comunidades mediáticamente migrantes (Jenkins, 2006) que encuentran en la narración en primera persona y en la socialización de experiencias de vidas singulares, contenidos sensibles y cercanos que les interpelan de forma directa y que les hacen sentir parte del relato:

Los esquizofrenicos somos igual a todos [...] buscamos respuestas, nos buscamos a nosotros mismos, negamos la realidad, queremos liberarnos [...] como todos, sólo que nosotros no ponemos límites (Mensaje de Facebook, programa del 20/01/2016).

Aquí escuchándolos por primera vez. Saludos a todos. Una de las cosas que más me ha impresionado es conocer y vivir como creador de mi realidad (antes no la creaba, dejaba que alguien la creará por mi). Felicidades, qué buen programa (Mensaje de Facebook, programa del 5/04/2017).

La radio combina la fugacidad con la fijación ya que los programas que son transmitidos en vivo por Internet o por FM exponen a las audiencias a experimentar la evanescencia de los contenidos que se consumen de forma sincrónica, pero al mismo tiempo los oyentes tienen la posibilidad de escuchar bajo demanda esos programas y muchos otros contenidos a través del portal de *Radio Abierta* lo que les permite organizar, seleccionar y fragmentar el consumo.

La revista digital *Toing*, por su parte, produce una narrativa textual e icónica de consumo más pausado que acerca al público producciones creativas y artísticas que, al ser consumidas, le agregan valor cultural a la diferencia, que pueden ser leídas bajo demanda y en diferentes dispositivos (tableta, computadora, teléfono celular).

Las producciones audiovisuales, mayoritariamente centradas en campañas contra la discriminación y el estigma, tienen la potencialidad de sensibilizar, generar conciencia y producir un llamado a la acción para que el público pueda ponerse en el lugar de aquellos que sufren y, eventualmente, modifique ciertos patrones de conducta (discriminar, aislar, invisibilizar). Al ser las propias personas con sufrimiento mental quienes interpelan de forma directa al público, desde este medio que potencia la imagen y la voz, se logra un mensaje más contundente y real.

La experiencia más reciente de televisar la radio, particularmente del programa en vivo por Internet y que se transmite por FM 94.1 UAM Radio, constituye un aporte importante a la expansión de la narrativa de *Radio Abierta* en la medida en que otorga visibilidad a las voces de los participantes e incentiva una experiencia más próxima e inmersiva de la audiencia. Y también, difícil soslayarlo, hay un poder convocante de la imagen de la locura y de los locos que provoca el acercamiento al consumo del *streaming* de video.

Finalmente, las redes sociales aportan la posibilidad de que los contenidos de la narrativa de *Radio Abierta*, y sus diversos segmentos, puedan ser compartidos y diseminados entre las redes sociales de los oyentes, lectores y público en general.

b) La expansión y continuidad de la narrativa

Si bien no inicialmente pero sí con el correr de los años, los distintos medios y plataformas fueron generando una articulación crecientemente más estratégica y planificada que ha potenciado la expansión de la narrativa de *Radio Abierta*. Para ello, fue necesario adaptar los contenidos y segmentos de la narrativa a los medios y a sus distintos ritmos, no de forma mimética ni replicante, sino creando los contextos específicos para su circulación y apropiación.

Los contenidos de la narrativa de la locura, la diferencia y la inclusión social son autónomos en el sentido de que se difunden y consumen de forma independiente unos de otros, pero al mismo tiempo son interdependientes, lo que le otorga unicidad, coherencia y continuidad a la

narrativa. Por ejemplo, los segmentos de la narrativa que circulan por la radio son distintos a los de la revista *Toing* y por ello le suman algo diferente que abona a su continuidad y expansión.

c) Diversos puntos de entrada

En *Radio Abierta* hay una clara centralidad del programa de radio en la producción de contenidos pero las plataformas secundarias (revista digital, producción audiovisual y la televisación de la radio) son entradas significativas de las audiencias a los distintos segmentos de la narrativa. Por ejemplo, los videos del ejercicio de televisar la radio tienen más reproducciones que los mismos programas de radio. Y esto es así por la centralidad de las comunidades de redes sociales, intermitentes y flexibles, que de forma interactiva colaboran en expandir la narrativa a nuevos consumidores y nuevos espacios. Y también porque en un mundo de flujos comunicacionales e informativos exorbitantes, la imagen y los regímenes de visibilidad tienen mayor pregnancia que la palabra.

d) La participación de los públicos y comunidades

Dadas las distintas plataformas, medios y los variados segmentos de la narrativa de *Radio Abierta*, los públicos y comunidades tienen diferentes experiencias de recepción mediática lo que traza distintos itinerarios de participación.

En el caso de los públicos que siguen las transmisiones de los programas de radio y de su televisación la participación es intensa, colaborativa y de intercambio. Por ejemplo, envían mensajes a través de Facebook y Twitter que son leídos en vivo durante la transmisión, y en los cuales dialogan, cuestionan o agregan algo nuevo al relato que se está produciendo en vivo a través de la radio por Internet.

En un programa emitido el día el 6 de julio de 2016 en el que los participantes de *Radio Abierta* dialogaban sobre la depresión y las formas de sobrellevarla, interpelaron a la comunidad de radioescuchas y de las redes sociales sobre cómo hacer para salir de la depresión. Un seguidor del programa a través de Facebook les mandó el siguiente mensaje:

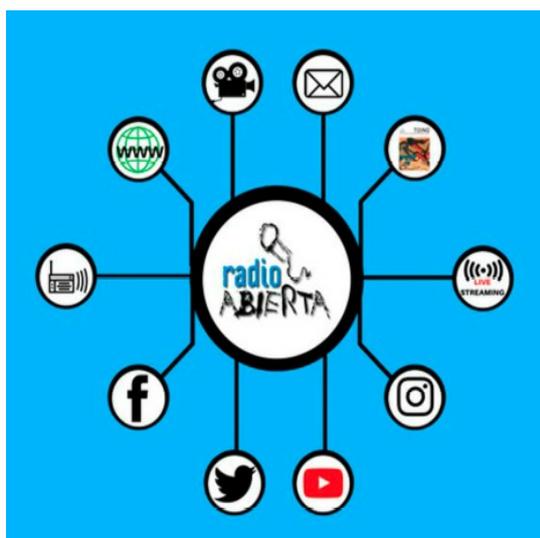
- ¿Cómo salir de la depresión?:
- Tomando un curso de natación
- Escuchando música *blues*
- Comiendo en ayunas un chile en nogada
- Escribiendo poesía

- Bailando a solas toda la noche hasta caer rendido
- Leyendo un libro con los chistes más idiotas (entre más idiotas, mejor)
- Subir y bajar escaleras durante 45 minutos
- Emborrachándote con medio litro de rompopo
- Comiendo una orden de “tacos de cochinada” de don Beto en Vértiz
- Mentando madres frente a Palacio Nacional dos minutos (no más, no menos)
- Comiendo un helado de chongos zamoranos (en Coyoacán o en el centro de Tlalpan)
- Caminar cinco kilómetros sin rumbo fijo y luego regresar
- Cantando una canción en un vagón bien concurrido del metro con intención operística [...]

Mensajes como éste que van más allá del simple *like* en Facebook son de naturaleza colaborativa porque negocia los sentidos, agrega algo nuevo y ayuda a expandir y diseminar contenidos de la narrativa. Es un mensaje que evidencia el papel activo y de co-construcción de los relatos que tienen las comunidades y audiencias.

En otros casos, como con la revista digital *Toing*, las comunidades y públicos participan colaborando en la expansión de la narrativa al compartir el *link* de la revista o al invitar a sus redes sociales a leer un nuevo número en el portal de *Radio Abierta*.

Hoy en día es posible reconocer que *Radio Abierta* es un *cross media* que produce contenidos y narrativas con estructuras diferenciadas que circulan y comunican a través de diversos medios y soportes, y que tiene una lógica transmedial al incluir la participación de las distintas comunidades y públicos que contribuyen a reelaborar la narrativa de forma interactiva.



[IMAGEN DE RADIO ABIERTA. FUENTE: ARTURO AVENDAÑO VILLA]

La transformación paulatina de *Radio Abierta*, con distintas velocidades y potencias, en un *cross media* con lógica transmedial ha tenido un conjunto de efectos significativos en la dimensión comunicacional.

La senda hacia la transmedialidad trajo aparejado 1) una mayor dispersión de las producciones y narrativas a través de medios y plataformas diversas; 2) los contenidos se volvieron más articulados y convergentes, por una parte, y más abiertos y diferenciados, por otra; 3) el entramado de una red intertextual (audios, textos, imágenes, videos) más densa y más compleja; y 4) la diversificación de los públicos y comunidades junto con una relación más empática, interactiva y próxima que facilita la coproducción y reapropiación de las narrativas

De todos modos, esta senda hacia la transmedialidad no es homogénea ni masiva en *Radio Abierta*. Hay líneas de fuga que dan cuenta de lo no integrado, de aquello que se desajusta de la lógica transmedial. Particularmente, estas líneas de fuga se relacionan con la desigualdad que permea las condiciones materiales y subjetivas de los participantes de *Radio Abierta*. Muchos de ellos carecen del acceso a Internet y a las nuevas tecnologías, y de las competencias y habilidades básicas para poder usarlas.

[9]

La experiencia de *Radio Abierta* evidencia que la lógica transmedia está siempre socioculturalmente situada y que concierne no únicamente a las dimensiones comunicativas y tecnológicas sino también a los repertorios de apropiación diferencial y retraducción a cargo de sujetos singulares.

Por ello, la senda de la transmedialidad no puede tener un único trazado ni un guión establecido. En el caso de *Radio Abierta*, transitar la transmedialidad ha implicado diseñar y atravesar cartografías particulares, flexibles y sensibles que estén en estricta correspondencia con nuestra tarea primordial que es la comunicación de la diferencia.

HACKEAR LA DIFERENCIA. PARA SEGUIR PENSANDO...

Puesta a circular en la esfera pública, ¿qué le aporta la lógica transmedia a la comunicación de la diferencia?

Por una parte, la posibilidad de un desbordamiento de las narrativas de la diferencia en diversas plataformas, medios y lenguajes, y su concomitante expansión y dispersión a distintos públicos y audiencias. Por otra, una creciente pluralización a medida que son apropiadas y resignificadas diferencialmente por comunidades activas y productivas.

Pero, quizás el aporte más significativo sea la exposición de la diferencia y sus narrativas a la posibilidad de ser *hackeadas*, interferidas e infiltradas para desestabilizar las inercias y los equilibrios que van encontrando en los flujos comunicacionales por los que van circulando.

Hackear la diferencia es desestabilizarla en el momento en que sus repertorios han cristalizado en guiones que a través de repeticiones, simplificaciones y descontextualizaciones la envasan en formatos digeribles para ser consumidas como un producto más de la vorágine mediática.

Pero también se trata de des-normalizarla y volverla nuevamente extranjera para que nos siga interpelando sobre lo inexorablemente humano allí donde la domesticación masmediática anestesia el encuentro con lo diverso y con lo radicalmente otro.

Cuando las narrativas de la locura pierdan su timbre disonante y disidente habrá que *hackearles* el código para que recobren la capacidad pública de significar y de construir su historia (Martín & Corona, 2017).

Finalmente, a las narrativas de la diferencia habrá que *hackearlas* cuando se atrincheren en largos soliloquios, repetitivos y unívocos y olviden su ontología polifónica y polisémica.

Pero, sobre todo, a las narrativas de la diferencia habrá que *hackearlas* cuando queden reducidas a la banalización y pierdan su principal potencia que es la capacidad de subvertir los órdenes de sentido y las clasificaciones del mundo.



REFERENCIAS

- Chomón, J. M. (2016) La radio glocal *cross media*: la alternativa ante la reducción de espacios de proximidad local en la radio convencional, en *Icono 14*, vol. 14, núm. 1, pp. 258-286.
- Corona, J.M. (2016) ¿Cuándo es transmedia? Discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas, en *Icono 14*, vol. 14, núm. 1, pp. 30-48.
- Feijoo-Fernández, B. & García-González, A. (2018) Impulso transmedia en las radios universitarias. Análisis de El Escaparate, programa de radio de la Universidad de Vigo, en *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 9, núm. 1, pp. 137-149.
- García, A. (2013) De la radio interactiva a la radio transmedia: nuevas perspectivas para los profesionales del medio, en *Icono 14*, vol. 11, núm. 2, pp. 251-267.
- Gosciola, V. (2012) Narrativas Transmídia: Conceituação e origens, en Campalans, C., Renó, D. & Gosciola, V. (Eds.) *Narrativas Transmedia. Entre teorías y prácticas*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Irigaray, F. & Renó, D. (2017) *Transmediaciones. Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas*. Argentina: Crujía.
- Jenkins, H. (2003) *Transmedia Storytelling*. MIT Technology Review, 15.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture, where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Martín Barbero, J. & Corona, S. (2017) *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. México: FCE.
- Martínez-Costa, M. Del P. (2015) Radio y nuevas narrativas: de la crossradio a la transradio, en Oliveira, M. & Ribeiro, F. (Eds.) *Radio, Sound and Internet Proceedings of Net Station International Conference*, pp. 168-187.

- Moloney, K. (2011) Porting Transmedia Storytelling to Journalism. Tesis (In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts). Faculty of Social Sciences. University of Denver.
- Montoya, D., Vásquez Arias, M. & Salinas Arboleda, H. (2013) Sistemas intertextuales transmedia: exploraciones conceptuales y aproximaciones investigativas, en *Revista Co-herencia*, vol. 10, núm. 18, enero-junio, pp. 137-159.
- Rost, A., Bernardi, M.T. & Bergero, F. (2016) Periodismo transmedia. La narración distribuida de la noticia. Libro digital, recuperado de: www.clasesdeperiodismo.com
- Scolari, C. (2010) Ecología de los medios. Mapa de un nicho teórico, en *Quaderns del CAC (Consell de l'Audiovisual de Catalunya)* 34, vol. XIII, núm. 1, junio, pp. 17-25.
- _____, (2013) *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Libro electrónico. Barcelona: Ediciones Deusto.
- _____, (2014) *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital*, en *Anuario ac/e de cultura digital 2014*, pp. 71-81, Acción Cultural Española. Recuperado de: <https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/A>

[1] El tema de la voz en la psicosis tiene una relevancia medular. En el caso particular de *Radio Abierta*, la re-escucha de las voces a través de los materiales editados (como las cápsulas) desencadenaba largas disquisiciones de los participantes en relación a que no reconocían su voz, o que a través de extrañas manipulaciones técnicas habíamos trucado sus voces.

[2] *Radio Abierta Ambulante* es una modalidad que consiste en llevar el espacio sonoro de *Radio Abierta* a instituciones psiquiátricas con la finalidad de que más personas se beneficien de los efectos positivos del programa radiofónico. Entre los años 2011 y 2016 realizamos *Radio Abierta Ambulante* en el Instituto Nacional de Psiquiatría "Ramón de la Fuente Muñiz"; y desde 2012 a la fecha realizamos sesiones de radio en el Hospital Psiquiátrico "Fray Bernardino Álvarez".

[3] Además de cápsulas, se han producido microprogramas, radiocuentos, series radiofónicas como "Diálogos Abiertos" (con académicos) y "Chalecos de fuerza" (con estudiantes de la UAM -Xochimilco), postales sonoras y tertulias radiofónicas como "*Radio Abierta* en el Café", entre otros.

[4] En el año 2017 replicamos el modelo de *Radio Abierta* con personas con sufrimiento mental de Guadalajara ClubHouse, de la organización

HumanaMente de Guadalajara, Jalisco. Como resultado de esta intervención se creó *Radio Espiral*.

[5] Dada la potencialidad de una experiencia como *Radio Abierta* para generar visibilidad y reconocimiento social de grupos sociales invisibles y con derechos vulnerados, en el año 2017 creamos una radio con un grupo de personas en situación de calle en colaboración con la organización Ednica. Como resultado nació *Radio Morelos Ednica*.

[6] El video se llama "Luces, Cámara, Locura...", y el guión, la grabación y edición fue realizada por los participantes de *Radio Abierta* en el marco de una Taller de Video Comunitario.

[7] Entre febrero de 2010 y noviembre de 2017 llegaron más de 2,500 mensajes del público a través de redes sociales.

[8] Los denominados prosumidores (productores + consumidores) son usuarios que participan activamente en la expansión transmedia de las narrativas (Scolari, 2013).

[9] En los primeros años de funcionamiento de *Radio Abierta* se realizaron talleres de alfabetización digital para los participantes. Estos talleres estaban orientados a socializarlos en el uso de la computadora, Internet y las redes sociales y a socializar habilidades para la comunicación digital.

Índice

Portadilla	2
Legal	3
Advertencia	5
Indice	6
Prefacio	7
Poder_simbolico	22
Senales_de_una_epistemologia	48
Hermeneutica_de_la_imagen	82
Pensar_el_saber	117
Musicar	132
Micropoliticas	152
La_musica_popular	174
Comunicacion_y_diferencia	187