

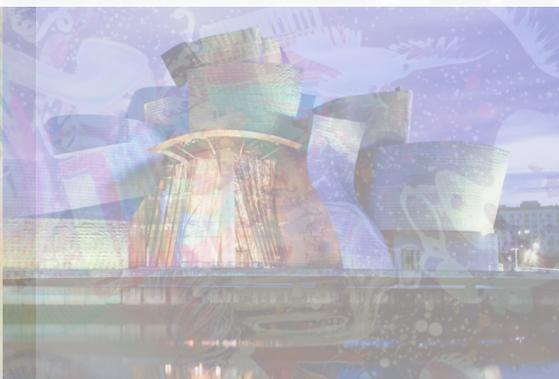


# LUCIÉRNAGA

EDICIÓN No.14 - AÑO 7 / JULIO - DICIEMBRE 2015  
ISSN 2027 -1557



REVISTA DE LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL - POLITÉCNICO COLOMBIANO JAIME ISAZA CADAVID & FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN - UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ - MÉXICO  
INDEXADA EN: Latindex, Publindex, Redib, Dialnet, e-revist@s, Rircyc, Google Académico



## DE LIBROS, EDITORES Y EDITORIALES

Jairo Osorio Gómez\*

*El origen de la palabra libro viene de liber, la corteza del árbol, el mismo origen etimológico de la palabra libertad, lo que significa que el libro guarda la esencia de la libertad del hombre.*

I

En la edición de libros las equivocaciones son tan frecuentes como los éxitos; como ejemplos algunas de las notas de Editores que rechazaron obras de autores que se convirtieron posteriormente en clásicos.

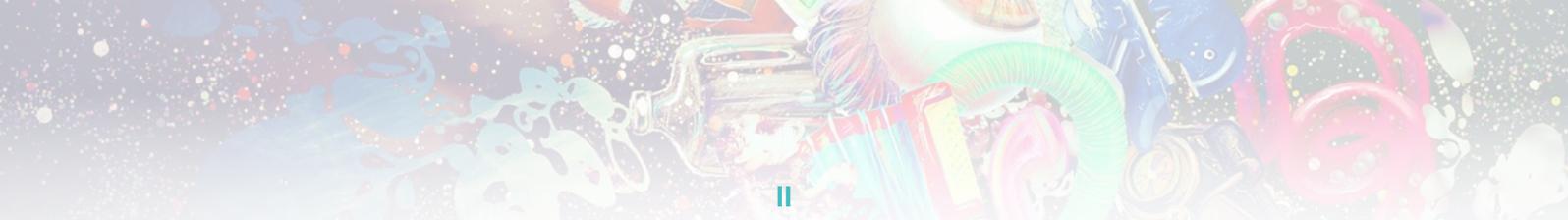
A Gabriel García Márquez, le dijeron de *La hojarasca* “No está usted dotado para escribir, haría mejor en dedicarse a otra cosa”. A Herman Melville, le informaron acerca de *Moby Dick* “Lamentamos decirle que nos oponemos a publicar ese texto ya que no lo consideramos apropiado para el mercado juvenil. Es muy largo, algo anticuado y en nuestra opinión no merece la reputación que parece disfrutar usted con sus otros libros”. El dictamen del libro de la selva fue “Lo siento señor Kipling, pero usted simplemente no sabe emplear el idioma inglés”.

De *Lolita* de Vladimir Nabokov, el editor dijo “Esta historia debería ser, y quizá debería haber sido contada por un psicoanalista; y en cambio ha sido transformada en una novela que contiene pasajes maravillosos, pero es abrumadoramente nauseabunda, incluso para un freudiano iluminado. Para el público sería repugnante. Es una representación perversa en todos los sentidos. Me perturba que el escritor pretenda publicarla. Sugiero que la entierre bajo una piedra durante mil años”.

El Editor a D. H. Lawrence, refiriéndose a *El amante de Lady Chatterly*, “Por su propio bien, no publique este libro”. “¡Dios mío! no puedo publicar este libro, nos meterían a ambos a la cárcel” [Editor a William Faulkner después de leer el manuscrito de *Santuario*]. “No es lo suficientemente interesante para un lector común ni lo suficientemente profunda para un lector científico” [Editor a H. G. Wells en la nota de rechazo a *La máquina del tiempo*]. “No sirve. Ni lo suficientemente larga para una serie, ni lo suficientemente corta para una sola historia” [Editor a Sir Arthur Conan Doyle cuando presentó *Estudio en escarlata* de Sherlock Holmes].

El nombre de los editores se los tragó el olvido. El de los autores frustrados de entonces hoy son gloria universal. Así, que no desfallezcan en ver sus textos en letras de molde.

\*Director del Fondo Editorial UNAUULA. *Escritor*, fotógrafo y editor. Magister en Historia de América (Universidad Internacional de Andalucía, La Rábida, 2000). Autor de los libros: *La Familia* (2015), *Borges: memoria de un gesto*, *Niquitao: una geografía de cruces* (2000), *Los días de Lisboa y otros lugares* (2000), *La democracia traicionada - Los casos de México, Venezuela y Perú* (2003), *Pueblos itinerantes de Urabá* (2005), *Gardeazábal - Confesión de parte* (2007) y *Jaime no es billarista* (2009). En versión electrónica: *Pueblos itinerantes de Urabá - Un retrato de su poblamiento* y *Caramanta: historia y tradición*. Email: jairo.osoriog@unaula.edu.co



## II

La metáfora del libro como un mundo y la del mundo como un libro tiene una larga historia desde el medioevo hasta nuestros días. El alfabeto es la más grande invención hecha por los hombres, según Galileo, porque con la combinación de una veintena de signos puede darse cuenta de la riqueza multiforme del universo. El alfabeto permite la rápida transmisión del pensamiento entre personas lejanas, entre personas de siglos distintos, entre los muertos y los vivos, afirmaba.

El éxito de Homero en Atenas provocó la aparición del libro comercial. La primera y considerable exportación de papiro de Egipto a Atenas se produjo en el año en que todavía gobernaba Pisístrato, quien fue el que hizo copiar, editar y distribuir a Homero. En el año 399 a.C. hubo en Atenas un floreciente mercado de libros en el que habitualmente se vendían textos viejos y a buen precio, y en donde, incluso, se podían conseguir los ya antiguos de Anaxágoras. Esto nos sugiere que hay una relación directa entre la práctica de la democracia allí donde florecían los libros y una muy escasa representación democrática allí donde nadie lee, porque nuestra civilización, evidentemente, se basa en los libros: el sentido de la responsabilidad, el poder de la imaginación y de la creatividad, el concepto de la libertad y el afán de preservarla, se apoyan en el amor por los libros. No en vano el gran estadista con el que nació la Grecia civilizada, Solón, fue también el primer poeta ateniense del que se tenga noticia.

*Quien toca este libro, toca a un hombre, decía Whitman.  
Yo digo que quien mira un fondo editorial observa a un pueblo.*

## III

Un fondo editorial universitario se sustenta en las necesidades de divulgación de la academia; en el compromiso de la universidad de contribuir al desenvolvimiento cultural de la comunidad, y en las necesidades de proyección y reconocimiento de la tarea académica universitaria en la región. Es la unidad de apoyo para la divulgación de los resultados de los equipos creadores del claustro. Consciente de que la calidad de las IES está directamente relacionada con la producción intelectual, el fondo editorial mismo es el espacio académico por excelencia para la calificación de su comunidad. El resultado debe ser libros de alto valor teórico y estético, que confronten y reconfiguren los saberes del colectivo.

Independiente de la generación de materiales propicios para el ejercicio del pluralismo y la tolerancia, las decisiones para la publicación de un texto obedecen a criterios claros: calidad académica, pertinencia y originalidad.

¿Qué publicar? Las series de un fondo conforman el patrimonio de la región. En ese sentido, deben publicarse textos guías para la docencia, los laboratorios, la investigación (textos comerciales y para el canje bibliográfico de la universidad). Textos en construcción: aquellos que pasan por un período de evaluación, discusión, confrontación. Textos de estudio: los que acompañan el proceso de formación. Manuales y libros. Autores del claustro y externos. Todas las materias. Libros resultados de investigación. Cuadernos y memorias: constancia de actividades culturales, charlas magistrales. Documentos institucionales: aquellos que recogen y divulgan la normatividad de la universidad y las revistas diversas del claustro. Y si es posible, publicar de cuando en cuando hasta los mismos mamotretos del editor de casa: no les acabo de decir que este oficio requiere de cierto narcisismo.



El fondo editorial es el mejor canal de divulgación de la universidad. Es una estrategia de publicidad económica e insuperable. Invertir en publicaciones es más rentable que gastar en anuncios de prensa inútiles y efímeros.

¿Cómo se divulga? Mediante la edición y la distribución del Catálogo General; edición y distribución de boletines de novedades y catálogos especializados por materias; envío de ejemplares para reseña en revistas científicas relacionadas con el contenido de la obra, o periódicos y suplementos culturales; mantenimiento de una página Web, actualizada; blogs; asistencia a ferias nacionales e internacionales, y a eventos de carácter cultural que se acuerden para la promoción. Si es posible, mediante un periódico o boletín mensual propio para circulación libre y gratuita en librerías, tiendas de misceláneas, revuelterías de barrio, entre vecinos y amigos.

Los objetivos que animan a un fondo son la realización de una colección bibliográfica, de carácter tecnológico, científico, literario y filosófico, que recoja textos fundamentales de la cultura, y acompañen el proceso educativo de la universidad y de las gentes de la región, en distintos programas de formación, extensión y recreación. Incentivar la producción editorial del país y ayudar a regular un mercado de libros, de tal manera que los ciudadanos tengan acceso a materiales de calidad con precios favorables a sus necesidades.

Un fondo editorial debe pretender, en cada una de sus páginas, hablar de nosotros como nación, como pueblo en construcción. Entregar libros como materia prima para que estudiosos, y lectores comunes, comprendan mejor, época y gentes. Una verdad sabida: el patrimonio de una universidad es el saber de sus académicos. Y la universidad como centro productor de conocimiento está en la obligación de preservar el saber, de sus propios docentes, y el de los creadores de la región. La historia de un fondo editorial son los anales de la región.

La justificación de cualquier proyecto editorial tiene un substrato irrefutable: El saber intelectual como patrimonio de la sociedad. Se habla ahora de la era del conocimiento, y de éste como el mayor capital de la sociedad. Ese acervo es lo que singulariza a los pueblos, lo que diferencia las tribus. Las instituciones educativas tienen en esta herencia una de sus mayores fortalezas a mostrar en el mundo de la globalización. Además, la conservación y difusión de la producción escrita se impone como mecanismo de apoyo a la obligación de educar del Estado. Corresponde a la academia vincular este propósito a la producción editorial del mercado libre, en franca competencia con la empresa privada, y clara política reguladora, y con los nuevos canales de información digital.

Otra cosa: Un fondo editorial tiene que ir de la mano con los propósitos de los planes de desarrollo y los planes de cultura de la región. Un fondo editorial universitario y la educación van de la mano. Existe una relación directa entre la práctica de la democracia allí donde florecen los libros y una muy escasa representación democrática allí donde nadie lee: el sentido de la responsabilidad, el poder de la imaginación y de la creatividad, el concepto de la libertad y el afán de preservarla, se apoyan en el vínculo diario y afectivo con los libros. La educación, como proceso de convivencia social, de progreso humano; como recurso para afrontar la realidad, encuentra en un Fondo el apoyo singular para el reforzamiento de los propósitos que lo inspiran.



La formación de la democracia misma, del Estado, encuentra en la tarea editorial su fundamento más sólido para la participación de todos los ciudadanos. La generalización y el fácil acceso al conocimiento, a la difusión de las ideas, a la controversia civilista entre partidos políticos y grupos sociales, descubre en el Fondo el canal propicio para la promoción y la retroalimentación permanentes.

Parodiando a Aristóteles, las costumbres del intelecto conservan la inteligencia, las costumbres de los bárbaros conservan la barbarie. “Entre más puras las costumbres, tanto más se afianza el Estado”. El libro, no cabe vacilación, es la base de la purificación de los hábitos salvajes entre los hombres. Es la memoria para el auto reconocimiento como pueblo, ciudad y patria.

#### IV

Tradicionalmente las grandes editoriales se asemejaban a ‘una industria artesanal’, en el sentido de que eran negocios privados, manejados por sus propios fundadores o una sola familia. Incluso todavía en España sucede esto. Un negocio que no requería mucho capital. Recuerda un editor curtido que en los años cincuenta resultaba sencillo fundar una editorial; lo único que se necesitaba: una oficina, un teléfono, alguien con buen ojo para comprar libros que pudieran venderse bien y conocimientos básicos de marketing. Cuenta también que S&S surgió con ocho mil dólares ahorrados por los dos principales socios, y publicaron el primer libro de crucigramas en el mundo, que se convirtió en un *best seller*, suficiente entonces para hacer que el negocio prosperara. Esto, naturalmente, ocurría antes de que llegaran los lobos de Wall Street, que también vieron en el negocio de los libros educativos y de textos la mina de la esclavitud para los países tercermundistas. Leí que Penguin Ramdam House compró a Alfaguara y todos sus sellos editoriales. Es decir, ya los lectores del mundo hispano estamos en manos de una sola empresa.

Ese halo romántico del negocio editorial de antaño se perdió con el auge del mercado global. Una de las profesiones más restringidas, una “ocupación para caballeros”, como le llamaban a la industria editorial antigua, pasó a convertirse en un mercado de masas. En el pasado, la cultura y la literatura tenían que estar en las manos adecuadas: en las manos de los blancos, anglosajones y protestantes que sabían diferenciar entre lo falso, lo llamativo y lo auténticamente importante y enaltecedor, afirma Michel Korda en su memoria *Editar la vida*. Ahora muchos de los mejores editores se dedican a publicar en lugar de editar, sólo para tener un poco de vida social.

En la producción editorial nada está más condenado al fracaso que un editor que intenta publicar libros sin que disfrute realmente con ellos. Hay que aprender la importancia del entusiasmo y la imaginación en el trabajo editorial; la importancia de poner atención a los pequeños detalles y a trabajar con ahínco durante largas horas en manuscritos que no proporcionan ninguna satisfacción.

Para quienes aspiran a sucedernos, a correr nos la silla, la tarea de editor es dura; sólo quienes cavan zanjas, los paleros del banano en Urabá, y los mineros, la pasan peor, pero si se trata de un trabajo entumecedor, interminable, la edición de libros es difícil de superar. A ello, sumémosle la cantidad de manuscritos inéditos, muchas veces no gratos, que tenemos que leer si queremos sobrevivir en el cargo. Antiguamente, la cirrosis y los problemas cardiovasculares formaban parte de la profesión de editor, se consideraban enfermedades relacionadas con el trabajo. Imagínense lo arduo que es la tarea. Claramente no es mi caso.



Editar manuscritos es el lento y esmerado intento de reparar y hacer presentable lo que ha sido muchas veces corregido. Existe un elemento donjuanesco en la lectura de manuscritos: el siguiente o el otro, puede convertirse en el amor de nuestra vida. Al final, nadie te lo agradece, nadie sabrá cuán desastroso estaba el manuscrito, ningún colega reconocerá el trabajo logrado con ese amasijo de hojas sueltas, el autor piensa que te tiraste su trabajo excelente, y que los méritos del libro son de él, exclusivamente. (Hace poco tiempo se presentó un libro en Medellín en donde ni el autor ni el directivo universitario que leyó las palabras introductorias, se acordaron del pobre editor que lo hizo legible).

Como todas las profesiones nobles, la edición también es un arte, si se hace bien, y un misterio. Un mandamiento del editor: Si el manuscrito está bien no lo toques. Si no, desbarátalo, sin miedo. Para eso mandas. Los editores de verdad son escasos y cada vez más raros. Para serlo se necesita cierta cantidad de ego, esto es, de suficiente fe en que se sabe qué funciona y la energía para producirlo. Los mejores editores tacha, cortan, cambian y reescriben insolentemente, y lo realizan con pluma. Son famosos los casos, en el mundo editorial, de reconstrucciones totales de obras de autores intocables, o que después lo fueron. Hay que corregir hasta a Cervantes, a Borges, no tengan miedo. Estos escritores lo son porque tuvieron editores. Si los vuelven a tener, mejor para ellos. El editor ideal es aquél capaz de escribir o reescribir un libro, porque algunos escritores parecen que no descubren todavía en sus teclados de computador los botones de la tilde, la coma, las comillas, y que confunden con bastante frecuencia las teclas de las letras homófonas.

La única manera de saber si un libro se venderá es publicándolo. Y lo que da vida a la edición es el entusiasmo, por eso resulta fácil equivocarse. Los editores trabajan con ideas, corazonadas, estilos y, lo más engañoso de todo, con palabras. El que trabaja en un libro que no le gusta no logra nada. No está en la naturaleza del editor de libros abrigar pensamientos negativos. La precaución no te hace famoso; por el contrario, suele ser preferible fracasar en grande que tener ideas pequeñas. El nuestro siempre es el mejor libro publicado, no caben dudas. Necesariamente una editorial refleja el gusto y la visión de una persona o de un pequeño grupo de personas, los que trabajamos en ella, aunque no acertemos con los resultados en caja. En el negocio editorial el que acierta más de la mitad de las veces es un genio, decía Dick Snyder, uno de los socios de S&S. Y éste mismo señalaba de los suyos: “Se enamora de los libros. Eso está bien para los editores, pero no para el dueño de una editorial”.

Otro consejo: Una editorial tiene la obligación de creer en la libertad de expresión de la Constitución, pero no la obligación de publicar todo lo que se le envía.

**Jairo Osorio Gómez [1]**

## NOTA

[1] Estas notas sin pulir sirvieron de base para la charla realizada por el editor en la Biblioteca Tomás Carrasquilla, del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, durante los festejos de los cincuenta años de vida institucional. Viernes 28 de marzo de 2014.

## PRESENTACIÓN. REVISTA LUCIÉRNAGA N14

En esta Edición, se habla del Cine de arte y ensayo en Colombia, films que tienen una estética contemplativa, planos generales y panorámicos de larga duración en los que pareciera no ocurrir nada. También se aborda El cine colombiano y su correlato en la historia, es este artículo Oscar Mario Estrada referencia cuatro momentos uno de ellos el del film La María, basado en la obra de Jorge Isaac, y dirigida por el español Máximo Calvo en la que se retrata los contrastes sociales en un contexto en el que, el latifundio, el esclavismo y la economía de las grandes haciendas, servían de telón de fondo a una historia impregnada de motivaciones melodramáticas, en el paisaje del Valle del Cauca. En el artículo La industria del cine en Colombia, Guillermo Alejandro D'abbraccio, comenta acerca del optimismo ingenuo así como del pesimismo crónico, en torno a la Ley de cine en este País.

En la sección audiovisual se registra el trabajo de las Escuelas Populares de Cine en Medellín, la labor de los críticos de cine. En el Podcast un reportaje a los realizadores del programa radial "Hablemos de cines" que emite la emisora de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Agradecemos a todos los autores y demás colaboradores de la Revista. Como siempre invitamos a compartirla con estudiantes, comunidades académicas e investigativas, y a socializarla en sus redes sociales. Esta publicación se encuentra indexada en Publindex- Colciencias de Colombia, en Latindex, sistema de Información sobre las revistas de investigación científica, técnico-profesionales y de divulgación científica y cultural que se editan en los países de América Latina, el Caribe, España y Portugal; en la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico – Redib. En Dialnet, hemeroteca de índices de las revistas científicas y humanísticas. En e- Revist@s, Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas. En Google Academic y en la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura (RIRCYC).

La Revista se puede consultar en:

URL <http://www.politecnicojic.edu.co/index.php/revista-luciernaga>

OJS <http://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/issue/archive>

**Mónica Valle F.**

Editora

**CINE DE ARTE Y ENSAYO EN COLOMBIA:**  
Los viajes del viento (2009), El vuelco del  
cangrejo (2010), La sirga (2012), Porfirio  
(2012) y La Playa D.C. (2012)

**CINEMA OF ART AND ESSAY IN COLOMBIA:**  
The Wind Journeys (2009), Crab Trap (2010),  
The Towrope (2012), Porfirio (2012) and  
La Playa D.C. (2012)

Eylin Rojas Hernández\*

## RESUMEN

El artículo plantea que los films del cine colombiano reciente presentan elementos narrativos comunes en la fotografía, historia y temáticas que abordan. En las películas se aprecia la diversa geografía colombiana, las tierras que habitan sus campesinos, lugares recónditos y desconocidos por la mayoría de los colombianos que en el vaivén cotidiano resultan indiferentes ante el resto. Estas películas utilizan actores naturales que cargan de realidad las narraciones. Tienen una estética contemplativa, planos generales y panorámicos de larga duración en los que pareciera no ocurrir nada. El desplazamiento al igual que la indiferencia social y la falta de Estado son temáticas frecuentes.

**Palabras clave:** Cine, filmografía colombiana, audiovisual, directores.

**Recibido:** abril 15 de 2015 - **Aceptado:** abril 30 de 2015

## SUMMARY

The article raises that the recent films of the Colombian cinema present narrative common elements in the photography, history and subject matters that they approach. In the movies appreciate the diverse Colombian geography, the lands that there live his peasants, places recondite and not known by the majority of the Colombians who in the daily sway turn out to be indifferent before the rest. These movies are used by natural actors who load with reality the stories. They have a contemplative aesthetics, long and panoramic shots of long duration in which seemed not to happen at all. The displacement as the social nonchalance and the lack of State are frequent subject matters.

**Keywords:** Cinema, Colombian filmography, audio-visual, the directors.

**Received:** April 15, 2015 - **Accepted:** April 30, 2015

\*Comunicadora Audiovisual del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid.  
Email: [eylinrh@gmail.com](mailto:eylinrh@gmail.com)

La ley de cine 814, que comenzó a regir desde el año 2003, ha impactado positivamente en el cine colombiano. Doce años después, cuando más de 100 largometrajes se han estrenado, resulta pertinente detenerse en las propuestas cinematográficas y examinarlas. Se advierte en los últimos años, una minoría de películas con unas cualidades diferentes en cuanto a su narración. Este artículo tiene como propósito exponer los elementos narrativos que denotan dicha minoría, enmarcándolo dentro de la teoría de arte y ensayo propuesta por David Bordwell en su libro *La Narración en el Cine de Ficción* (Paidós, 1996).

Las películas colombianas motivo del análisis son: *Los Viajes del Viento* (2009), *El Vuelco del Cangrejo* (2010), *La Sirga* (2012), *Porfirio* (2012) y *La Playa DC* (2012). Estas producciones han contado con el apoyo de fondos de financiación como Ibermedia, Fonds Sud Cinema, AustraLab, Huber Bals Fund, The Global Film Initiative, World Cinema Fund, entre otros. Han sido exhibidas en destacados festivales internacionales como Guadalajara, La Habana, Cannes, Berlín, Bafici, Toronto, San Sebastián, Busan, Toulouse, Lorcano; por mencionar algunos.

Se parte del supuesto que estas películas podrían ser referentes un nuevo tipo de cine nacional, que más allá que ser éxitos de taquilla. Sus temáticas, aunque se han abordado en otros films presentan un estilo propio, en ellas se distingue la mirada del director y el mensaje implícito que transmite. Opuesto a las películas colombianas más taquilleras como *Soñar No Cuesta Nada* (2006), *Paraíso Travel* (2008) y *El Paseo* (2010), en las que se puede notar con claridad una estructura narrativa clásica similar a la de las producciones hollywoodenses. Los films analizados han sido seleccionados para presentarse en festivales internacionales que buscan explorar otras formas

de narración. Razón suficiente para que haya un interés en analizar, registrar, generar antecedente y construir memoria sobre estas nuevas propuestas cinematográficas colombianas.

## METODOLOGIA

Para el análisis se determinó el corpus el cual quedó constituido por los films: *Los viajes del viento* (2009) del director Ciro Guerra, *El vuelco del cangrejo* (2010) de Oscar Ruíz Navia, *La sirga* (2012) de Wiliam Vega, *Porfirio* (2012) de Alejandro Landes y *La Playa D.C* (2012) de Juan Andrés Arango. Se realizó su visualización para determinar: personajes principales, temáticas subyacentes, actores naturales, estética, zonas y entornos en los que se desarrollan las acciones. Se realizó entrevista vía telefónica a algunos de los directores y se consultó a especialistas y críticos de cine.

## LOS FILMS

**Los Viajes del Viento** (Guerra, 2009) es la historia de Ignacio Carrillo, un juglar vallenato que carga con la maldición del acordeón del diablo; emprende un viaje en búsqueda del maestro Guerra para devolverle el acordeón y librarse de la maldición. Hace un recorrido por la región caribe y a ritmo vallenato ameniza el camino que su protagonista recorre con esperanza de cambio. Pasea al espectador por una paleta de colores cálidos e incandescentes, con sombras fuertes que sin duda acentúan los pequeños gestos. Sus dos personajes principales, Ignacio y Fermín, recorren un mismo camino con intenciones contrarias, el juglar buscando dejar el acordeón y Fermín queriendo aprender a tocarlo. La finalidad puede ser la misma, un cambio que implica explorar el camino, un sentido de vida que dignifique la lucha.



Tabla 1

DIRECTOR	PELÍCULA	PREMIOS NACIONALES	PREMIOS INTERNACIONALES	FESTIVALES	COPRODUCCION
CIRO GUERRA	Los Viajes del Viento (2009). Ficción. 117' minutos.	-Estímulo para desarrollo y coproducción del Programa IBERMEDIA. -Desarrollo de Guion y Producción de Largometrajes. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.	-Latino Screenwriters Lab. Festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA). -Estímulo del World Cinema Fund. Festival de Cine de Berlín (Alemania). - Premio Hubert Bals Fund. Festival de Rotterdam (Holanda). -Convocatoria de iniciativas para las ventas internacionales (Delivery) - Ibermedia (2009)	-Selección Oficial del 62° Festival de Cannes -Seleccionado en L'Atelier. Festival de Cine de Cannes (Francia)	Argentina.

**El Vuelco del Cangrejo** (2010), una película escrita y dirigida por Oscar Ruiz Navia, egresado de la Universidad del Valle. Narra a través de Daniel, un chico ciudadano que busca exiliarse, el problema territorial latente en el corregimiento de La Barra, a orillas del pacífico colombiano. Donde los nativos se preocupan por la sed de modernización que los terratenientes forasteros quieren imponer sobre las costumbres y creencias de la comunidad. En medio del interés de Daniel por conseguir una lancha que lo lleve a un lugar impreciso, se muestra cómo la unión hace la fuerza.



**Tabla 2**

DIRECTOR	PELÍCULA	PREMIOS NACIONALES	PREMIOS INTERNACIONALES	FESTIVALES	COPRODUCCION
OSCAR RUÍZ NAVIA	El Vuelco del Cangrejo (2010). Ficción, 95' min.	Estímulo Pos producción Fondo para el Desarrollo Cinematográfico	Premio FIPRESCI en la sección FORUM en el 50º Festival Internacional de Cine de Berlín (Alemania). Premio Especial del Jurado a Mejor Opera Prima en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (Cuba). Taller de coproducción Open Doors, Festival de Cine de Locarno (Suiza) • Estímulo del The Global Film Initiative.	Corrientes Alternas, 25º Festival Internacional de Cine en Guadalajara • Selección oficial, Festival Internacional de Cine de Miami • Competencia Iberoamericana, 50º Festival Internacional de cine de Cartagena • Selección oficial FORUM, 60ª Festival Internacional de Cine de Berlín • Selección oficial DISCOVERY, Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá. • Selección III Encuentro Internacional de Productores del 48º Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena (Colombia)	Burning Blue (Colombia), Contravia Films (Colombia), Arizona Films (Francia), en coproducción con EFE-X Cine (Colombia), M Films (Colombia) En asocio con Laboratorios Black Velvet (Colombia), RCN e ENNOVA (Colombia).

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5° Buenos Aires Lab. Buenos Aires, Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI, Argentina</li> <li>• Estímulo del Fonds Sud Cinema (Francia)</li> <li>• Estímulo del Global Film Initiative (EE.UU.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Selección 5° Buenos Aires Lab del 10° Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente -BAFICI- (Argentina)</li> <li>• Selección Open Doors del 61° Festival del Film Locarno (Suiza)</li> </ul>	
--	--	--	--	--	--

**Porfirio** (2012), de Alejandro Landes, cuenta la historia del aeropirata Porfirio Ramírez. Limitado a su silla de ruedas y al cuidado de su familia, añora el campo y los caballos que le hacían feliz en los viejos tiempos. Mientras vende minutos en el corredor de su casa espera con un desespero contenido, la indemnización del estado por la bala que lo dejó inválido.



**Tabla 3**

DIRECTOR	PELÍCULA	PREMIOS NACIONALES	PREMIOS INTERNACIONALES	FESTIVALES	COPRODUCCION
ALEJANDRO LANDES	Porfirio (2011). Ficción. 101' min	Mejor Película, Colombia al 100%, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, 2012. Mejor Director, Colombia al 100%, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, 2012. Mejor Director, Competencia Oficial Ficción, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, 2012.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prix Cinédécouvertes, Cinematek, Bélgica, 2011.</li> <li>- Golden Peacock, 42° Festival Internacional de Cine de India - Goa, India, 2011.</li> <li>- Premio del Jurado a Mejor Película, World Cinema Ámsterdam Festival, Holanda, 2011.</li> <li>- Premio del Jurado y Premio a Mejor Actor para Porfirio Ramírez Aldana, Festival Biarritz Amérique Latine – Cinémas et Cultures, Francia, 2011.</li> <li>- Premio Alexander de Bronce, 52° Thessaloniki International Film Festival, Grecia, 2011.</li> <li>- Mejor Director, Festival de Cine La Orquídea Cuenca, Ecuador, 2011</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Selección Oficial, 43 Quincena de Realizadores, Festival de Cannes, Francia, 2011.</li> <li>- Selección Horizontes, 59° Donostia Zinemaldia, Festival de San Sebastián, España 2011.</li> <li>- Selección Visions, Toronto International Film Festival, Canadá, 2011.</li> <li>- Selección Internacional, 16° BUSAN International Film Festival, Corea, 2011.</li> </ul>	

**La Sirga** (2012), ópera prima de William Vega, egresado de la Universidad del Valle y cofundador de la productora Contravía Films al lado de Oscar Ruiz Navia. La Sirga es un hostel a orillas de la laguna de La Cocha, Nariño. Se convierte en el hogar de Alicia, una chica trabajadora con mucho sentido de pertenencia que en su condición de desplazada le pide a su tío Oscar quedarse con él. Se avecina la época vacacional y el hostel debe estar listo para los turistas, pero los grupos armados al margen de la ley tienen el orden público alterado así que nadie llega, y lo que parecía ser un nuevo comienzo para Alicia, no fue más que una estación para continuar el camino de la huida.



Tabla 4

DIRECTOR	PELÍCULA	PREMIOS NACIONALES	PREMIOS INTERNACIONALES	FESTIVALES	COPRODUCCION
WILIAM VEGA	La Sirga (2012). Ficción. 92' min	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Producción de Largometrajes, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC-, 2010.</li> <li>- Escritura de Guión para Largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC-, 2008.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Primer Coral Ópera Prima, 34 Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2012.</li> <li>- Mejor Fotografía y Premio Especial del Jurado, 16 Festival de Cine de Lima, Perú, 2012.</li> <li>- Cine en Construcción 21, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Rencontres Cinémas D'Amérique Latine de Toulouse, Francia, 2012.</li> <li>- Producción, Fonds Sud Cinéma, Francia, 2011.</li> <li>- Desarrollo de Proyectos Cinematográficos (2009) y Coproducción (2011), Programa Ibermedia, España.</li> <li>- Beca Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos, Fundación Carolina - Casa América, España, 2009.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programa Discovery, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2012.</li> <li>- Horizontes Latinos, Festival de San Sebastián, España, 2012.</li> <li>- Quincena de Realizadores, Festival de Cannes, 2012. (Estreno Mundial)</li> </ul>	México

**La Playa D.C** (2012) de Juan Andrés Arango, una película filmada en Bogotá. Con su cámara al hombro sigue a Tomás, adolescente afrocolombiano, por un río de ilusiones y desilusiones que lo arrastran al encuentro consigo mismo. Tomás procura el cuidado de su hermano menor Jairo, quien está metido en las drogas y el narcotráfico; a la vez que trabaja en el barrio La Playa con su hermano Chaco, para ahorrar e irse al norte (USA). Este no es precisamente el sueño del protagonista, quien al final encuentra su camino.



**Tabla 5**

DIRECTOR	PELÍCULA	PREMIOS NACIONALES	PREMIOS INTERNACIONALES	FESTIVALES	COPRODUCCION
JUAN ANDRÉS ARANGO	La Playa D.C. (2012). Director y guionista. Ficción. 90' min	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escritura de Guion, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC-, 2005.</li> <li>- Producción de Largometrajes, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC-, 2008.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mejor Director, Competencia Internacional, SANFIC8 -Santiago Festival Internacional de Cine-, Chile, 2012.</li> <li>- Mejor Ópera Prima, Competencia Oficial Ficción, Festival Internacional de Cine de Lima, Perú, 2012.</li> <li>- Estímulo de postproducción FOND SUD CINEMA - Francia, 2011</li> <li>- Estímulo de postproducción, HUBER BALS FUND - Holanda, 2011</li> <li>- Cine en Construcción, Festival Internacional de Cine de San Sebastián - España, 2011</li> <li>- Work in progress, AUSTRALAB, Festival Internacional de Cine de Valdivia FICVALDIVIA - Chile, 2011</li> <li>- Estimulo de coproducción, PROGRAMA IBERMEDIA, 2010</li> <li>- Estimulo de desarrollo, PROGRAMA IBERMEDIA, 2009</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Selección Oficial Una Cierta Mirada, Festival de Cannes, Francia, 2012.</li> <li>- Selección Oficial Horizontes Latinos, 60º Festival de Cine de San Sebastián, España, 2012.</li> <li>- Selección Oficial, Festival de Cine de Vladivostok, Rusia, 2012.</li> <li>- World Cinema, Festival de Cine de Busan, Corea del Sur, 2012.</li> <li>- Selección Oficial, Festival Biarritz Amérique-Latine, Francia, 2012.</li> <li>- Cine en Construcción, Festival de Cine de San Sebastián y Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, España, 2011.</li> <li>- CARTE BLANCHE Festival de Cine de Locarno, Suiza, 2011.</li> <li>- Selección Oficial, Encuentro de productores, Cartagena -FICCI-, Colombia, 2009.</li> <li>- Rio Market, Festival Internacional de Rio, Brasil, 2009.</li> <li>- Mannheim Meetings, Festival Internacional de Cine de Mannheim, Holanda, 2009.</li> <li>- Buenos Aires Lab, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente -BAFICI-, Argentina, 2010</li> </ul>	

## 1. CINE COLOMBIANO DE ARTE Y ENSAYO

*“El cine contemporáneo, decía, sigue al neorrealismo al intentar representar las irregularidades de la vida real, ‘desdramatizar’ la narración mostrando tanto los climas como los momentos triviales, y usar las nuevas técnicas (cortes inesperados, tomas largas) no como convenciones fijas, sino como medios flexibles de expresión”.* (Bordwell, 1996)

La narración cinematográfica se divide en Historia, Argumento y Estilo. La primera es la construcción imaginaria que se crea progresiva y retroactivamente a partir de inferencias consentidas por la lógica narrativa. El argumento está ligado a la dramaturgia, por eso de él depende la organización, exposición y representación de los acontecimientos de la historia en la película; es decir el manejo que se hace del tiempo, el espacio y la lógica narrativa. El estilo, consiste en el uso sistemático de los recursos en el filme, es el medio. David Bordwell, autor de *La Narración en el cine de Ficción*, propone cuatro modos narrativos que hacen posible abarcar la mayoría de las producciones cinematográficas argumentales dentro de una estructura narrativa: Clásico, Arte y Ensayo, Histórico-materialista y Paramétrico. En esta ocasión resulta pertinente definir el Modo de Arte y Ensayo, puesto que tiene su origen en el Neorrealismo Italiano, un movimiento cinematográfico reconocido mundialmente y que ahora es la preferencia de algunos directores colombianos para la representación de la realidad nacional.

El neorrealismo italiano, buscaba representar la realidad cotidiana por medio de una estética documental que consistía en movimientos de cámara en mano, iluminación natural, escenarios auténticos y personajes del común en lugar de actores profesionales; abordando temáticas sobre los estragos de la guerra con historias de finales ambiguos o infelices. Fue tomando tanta fuerza como realismo, que además de representar los conflictos socioeconómicos, se adentró en los vestigios que dejaron estos en los ciudadanos, permitiéndose una exploración narrativa, experimental y cargada de simbolismo motivada por la psicología del personaje. Además, las producciones con estas características fueron aumentando y se tornaron como contrapropuesta a las producciones de Hollywood que dominaban

el mercado a mitad del siglo XX. Películas que desafiaban las convenciones de la estructura narrativa clásica, al orientar su trama por medio de un personaje falto de trazos, motivos y objetivos, incoherente y con tendencia a cuestionarse sobre sus propósitos, generalmente, en una crisis existencial que lo lleva a una situación límite.

“Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el protagonista del cine de arte y ensayo se presenta deslizándose pasivamente de una situación a otra” (Bordwell, 1996). Por esta razón la habitual causalidad que genera la continuidad en la narración clásica pierde dominio y es reemplazada por la casualidad auspiciadora de una serie de eventos fortuitos que de igual modo contribuyen al desarrollo de la historia. La casualidad crea lagunas en la relación causa-efecto, provocando vacíos inconcretos e hipótesis menos rigurosas sobre las acciones futuras, posibilitando un final abierto.

Esta ambigüedad, es una característica importante de este modo narrativo, procura respaldar la pretensión de combinar la estética realista brindada por el neorrealismo italiano con la estética expresionista que posibilita la psicología del personaje, creando una serie de normas intrínsecas infundadas que el filme debe sostener en su argumento y que el espectador puede entender a través de los factores de juicio que denotan el tono de la narración y los niveles de conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad. Estas capacidades “se refieren a la forma en que el argumento manipula el tiempo, el espacio y la lógica narrativa para permitir al espectador construir un desarrollo específico de la historia”. (Bordwell, 1996)

El conocimiento, apunta a las convenciones del género o modo, que suelen ser más restringidas en el arte y ensayo, lo que disminuye la amplitud y profundidad de la información que se entrega al espectador para la construcción causal de la historia. Como consecuencia el nivel de comunicabilidad se reduce y la exposición de los acontecimientos se dispersa a lo largo del argumento, retardando la comprobación de las hipótesis y haciéndolo menos redundante (lagunas permanentes de tiempo, causa o espacio; supresiones).

La autoconciencia, radica en el reconocimiento que el autor demuestra sobre el espectador. Deja ver en qué medida y con qué efectos la película permite que el público modele el argumento. Recursos como una mirada directa a la cámara, la voz en off o un narrador, repeticiones de planos o escenas, aumentan el nivel de autoconciencia de un filme. También lo hacen las tomas largas con enfoque profundo, el tiempo muerto en algunas conversaciones e instantes que genera la narración para la reflexión.

Este modo narrativo prioriza el argumento, dispone la organización de los acontecimientos y exposición de los asuntos de manera que provoque curiosidad, suspenso o sorpresa. Su construcción más que para suministrar las relaciones causales se da para sustentar las ideas que motivan la historia. Exige una verosimilitud de tiempo y espacio y utiliza la psicología del personaje para la manipulación de los mismos; Los flashbacks tienden más hacia la demostración de los recuerdos del personaje que hacia la resolución de la historia. “Señala autoconscientemente sus propias intervenciones, pero el objetivo es aun contar una historia, discernible en cierta manera” (Bordwell, 1996).

Esta suma de elementos narrativos distinguen las películas de arte y ensayo de las acostumbradas producciones hollywoodenses. Encuadran una pequeña cantidad de películas colombianas que se desvían de las normas clásicas y exploran el país en sus zonas descentralizadas de las grandes urbes. Son bien reconocidas en festivales internacionales, pero fracasos taquilleros, en gran medida eso se debe a la falta de preparación del público que, familiarizado con las figuras y funciones estilísticas del modo narrativo clásico, se le dificulta comprender y aceptar este tipo de narrativa.

Entre 2009-2013 en Colombia se han estrenado varias producciones que tienden a una estructura de arte y ensayo, con características comunes que parecieran repetirse entre una y otra. A tales características, por su funcionalidad de elementos narrativos y particulares, pretendiendo reunirlos bajo un mismo término que facilite su mención, se les ha denominado Elementos en Particular. Estos, denotan un alto grado de autoconciencia, ambigüedad y son expuestos en una narración poco redundante, esmerada por dosificar la información que entrega al espectador,

al cual conduce por un camino de reflexión sobre la realidad sociopolítica del país. Sin describir a cuáles problemáticas se refiere, lo involucra en el universo del protagonista, un ciudadano común, que como cualquiera, lucha por sobrevivir dignamente, lleno de complejidades, estados mentales y emocionales que lo mantiene quieto y en la lucha con la rutina.

Los elementos en particular, demuestran un nivel de identidad en las producciones colombianas, al incluir ciudadanos del común en sus filmaciones y ampliar la mirada del territorio a espacios que no suelen ser el foco de atención ya sea por ignorancia o indiferencia. En el siguiente capítulo se explica la consistencia de cada uno y la representación en los filmes colombianos.

## 2.1 ACTORES NATURALES

En busca de naturalidad, los directores de las películas analizadas han encontrado actores naturales. Personajes de la vida real se representan a sí mismos, es el caso de Porfirio el Aeropirata, quien fue denominado de esa forma por su hazaña de secuestrar un vuelo de la aerolínea Aires; en el filme se observa cómo su cuerpo es también su cárcel, y la pasiva cotidianidad en la que transcurren sus días sin más opción. Alejandro Landes, guionista y director de esta ópera prima, hace claridad sobre la fuerte idea que invadió su cabeza cuando escuchó la noticia del aeropirata, tanto así que lo motivó a desplazarse hasta Florencia para conocer a Porfirio y materializarla.

“Creo que para nadie es nuevo la violencia que existe en este país, sin embargo, a mí lo que me interesaba era llegar a esa violencia en su lado más humano, algo más parecido a la vida real, en vez de crear un arco dramático (...) quería crear un círculo (...) es una película en donde pasa de todo y no pasa nada, y es un hombre que arranca y termina en el mismo lugar”. (GiiTV Medellín, 2012)

Porfirio se muestra acompañado de Lissin quien en la vida real es su hijo menor, llamado Jarlinson Ramirez Reinoso. Se encarga de bañar y colaborarle a su padre en las necesidades básicas. También vemos a Jasbleidy, su cónyuge, una mujer que trabaja en una sala de bingo en las noches y de la que Porfirio no quisiera tener que separarse. Jasbleidy Santos Torres, hija de una vecina de Porfirio, llamó la atención de Landes y la invitó a participar en el film. Desde el mecánico del taller al que el protagonista lleva a hacer mantenimiento la silla de ruedas, hasta el Paisa vendedor de cacharrería que le consigue las granadas, son personas que el director tomó de la realidad para el desarrollo de su película.

En *El Vuelco del Cangrejo* (2010), Arnobio Salazar Rivas alias "Cerebro" también se representa a sí mismo, un líder y defensor de su comunidad. En el proceso que Oscar Ruiz llevó a cabo para generar confianza y credibilidad en la comunidad, resultó Cerebro como un personaje importante para el desarrollo de la trama; él y muchos de los actores que hacen parte del reparto son personas de la localidad que se prestaron para la construcción del argumento. También quien interpreta a Lucía, Yisela Álvarez, es oriunda del lugar. La niña que inspiró este personaje, en la espera de la realización de la película se hizo adolescente, obligando a la producción a encontrarle un reemplazo. Otros personajes como Daniel, Jazmín y El Paisa, son actores profesionales que fueron incluidos en el proyecto en la etapa de realización.

En *La Sirga* (2012), el proceso de casting fue similar. Su director, William Vega, realizó varios viajes a la Laguna de la Cocha en Nariño.

"Yo estuve viajando por más de cuatro años al lugar donde fui conociendo la gente. Ellos me contaban historias, me llevaban a conocer lugares, creábamos una relación". (Lopez & Palencia, 2012)

La relación que estableció con los lugareños posibilitó un elenco conformado por nativos y profesionales. Julio César López, quien interpreta al tío de la protagonista, no se representa así mismo, pero sí a un personaje poco alejado de él, al igual que "Flora", los dos, habitantes de los alrededores de la laguna de La Cocha. "Óscar" sin ninguna experiencia en actuación y "Flora" con algún bagaje en representación dramática. Por el contrario, Heraldo Romero (Fredy) y Joghis Seudin Arias (Alicia), son actores profesionales. Joghis, en algún momento de su vida experimentó una situación de desplazamiento similar a la que atraviesa su personaje, lo que la convirtió en la persona ideal para interpretar a Alicia.

Para que la historia de *Los Viajes del Viento* tuviera credibilidad era menester que su protagonista tocara bien el acordeón, Ciro Guerra encuentra a Marciano Martínez, juglar vallenato nacido en 1957 en La Junta (La Guajira). Compositor de reconocidos vallenatos en la voz de Diomedes Díaz: *La Juntera*, *Amarte Más No Pude*; entre otros. Y Ganador en la categoría de Canción Inédita en el Festival de la Leyenda Vallenata 1988. Un hombre que conoce la región y creció con un estilo de vida similar al del personaje.

"Marciano Martínez, que fue un gran descubrimiento, es de hecho un juglar: es un hombre de ascendencia campesina, descubrió la música y la música es como su vida. Es un hombre que ha compuesto más de 300 canciones, ha compuesto los más grandes éxitos de la música colombiana, pero al mismo tiempo mantiene sus raíces campesinas" (García, 2010)

En la Playa D.C, el proceso de preproducción no fue diferente. Juan Andrés Arango, a través de una exploración en los barrios del sur de Bogotá,

guiado por James Solís, quien interpreta a Chaco el hermano mayor del protagonista, logró conocer personas con historias interesantes y conformar el casting final para la película. De ahí Luis Carlos Guevara como “Tomás” y Andrés Murillo como “Jairo”.

En estas producciones, la dirección de actores es un asunto que los directores se toman con seriedad. Se reconoce la importancia de una buena actuación para la transmisión de emociones, sin demeritar que, en la narrativa de arte y ensayo, el peso dramático se descarga en el argumento. Los directores aplican estrategias que inhiben la predisposición actoral pues pretenden una naturalidad en sus representaciones. Por ejemplo, William Vega no comparte el guion completo del filme y ensaya las escenas cada vez que llega el momento de grabarlas, restringiendo la información que pudiera causar más emociones que las requeridas.

“Bresson diría, es inútil que el actor conozca todo porque igual no se va a rodar como él lo conoce. El que sí tiene que tener eso claro es el director (...) entonces el personaje se construye en el montaje, no en la escena”. (Vega, 2014)

Oscar Ruiz Navia comparte este pensamiento, considera que el actor no debe pensar sino ser para que haya sorpresa. En lugar de ensayar las escenas de la película, ensayaba con situaciones que fortalecían las relaciones que existían entre un personaje y otro, tratando de mantenerlos en una atmósfera similar a la de la historia.

“Yo le prohibí al paisa que llegara al rodaje con todo el equipo. Y llegó tres semanas después y tenía prohibido hablar con la gente. No podía hablar con nadie. Entonces creaba una distancia tanto en la vida real como en la película”. (Casamerica, 2011)

El trabajo con actores naturales genera algunas dificultades que, como en Los Viajes del Viento, demandan una preparación del elenco. Por eso es importante ayudarlos a establecer una relación de aceptación de la cámara, para que no la miren y disminuya el nerviosismo. Los ensayos son la clave para lograrlo.

Los actores naturales, es un elemento narrativo empleado con anterioridad en el cine colombiano, su mayor referencia está en la filmografía de Víctor Gaviria, reconocido director por las películas que desarrolló en los años 90s, Rodrigo D No Futuro (1990) y La Vendedora de Rosas (1998), las cuales se exhibieron y fueron aplaudidas como selección oficial del Festival de Cannes, Francia. En sus películas, los personajes eran personas del común que había conocido en la investigación de campo para el guion, con quienes afianzó relaciones y que por su participación se convirtieron en “Actores naturales”. Algunos a partir de estas apariciones continuaron una carrera actoral en la televisión colombiana; es el caso de Ramiro Meneses, el protagonista de Rodrigo D No Futuro y Fabio Restrepo de “Sumas y Restas” (2005).

## 2.2 TEMÁTICAS SUBYACENTES Y PERSONAJE PRINCIPAL

En los films analizados aparecen cinco personajes Ignacio Carrillo en Los Viajes del Viento que representa la falta de transigencia social. Daniel en El Vuelco del Cangrejo (2010) metáfora del desarraigo el que paradójicamente le brinda los elementos para moverse de un bando y otro. En La Sirga (2012) y en La Playa D.C (2012) sus personajes son desplazados, en la primera los habitantes de la laguna la Cocha y en la segunda Tomas, que se dirigirse de Buenaventura a la capital del país. Porfirio (2012) es un parapléjico con una vida limitada e ignorada por el gobierno.

Entre las temáticas que subyacen en estos films están: la aceptación de la muerte, el mantener el poder al costo de la vida (*Los Viajes del Viento*); la indiferencia social, el repudio y la desconfianza por los foráneos, la defensa del territorio y sus costumbres. En todas la falta de Estado, la justicia por manos propias, la falta de servicios públicos básicos

En **Los Viajes del Viento** (Guerra, 2009), Ignacio Carrillo, debido a la muerte de su esposa, decide no volver a tocar el acordeón, pero su fama de juglar y la negación de amenizar algún evento no caen con agrado a quienes se les niega. En una ocasión, un hombre que va rumbo a un duelo a muerte, le amenaza con su machete para que toque mientras sucede la pelea. Ignacio, alentado por Fermín, acepta. En una escena a sangre fría, reflejada en el agua y en las sombras de los contrincantes, se es testigo de la facilidad con que se acepta la muerte. Nadie interviene, quizá en defensa propia o porque respetan la decisión de mantener el poder al costo de la vida. Solo la mujer que corre tras uno de ellos, manifiesta la impotencia de no lograr frenar un combate, ante sus ojos, innecesario.

En una segunda ocasión, cuando Ignacio y Fermín han dividido sus caminos; Ignacio se niega a tocar en la parranda de unos marimberos guajiros, estos arremeten contra él dejándolo mal herido y robando su acordeón. Nuevamente, la falta de transigencia hacia la decisión del otro demuestra la necesidad que tiene el hombre de imponer poder a expensas de la vida.

Esta insensibilidad se hace evidente en **El Vuelco del Cangrejo** (2010), representada en la indiferencia que se tiene por las problemáticas ajenas que pudieran resultar de interés social. Su protagonista Daniel, al llegar a La Barra simpatiza con los lugareños, entiende el rechazo que El Paisa ha ganado con su estruendosa música, demostrando que lo comparte al no soportar una

noche el ruido y clandestinamente dañar un baffle. Sin embargo, cuando el regreso de los pescadores en las anheladas lanchas resulta tan demorado y las ganas de huida están por reventar, Daniel ve en El Paisa un aliado. Lo visita en El Paraíso para averiguar sobre su lancha, este no se encuentra, pero pisar su territorio fue suficiente para merecer el repudio y desconfianza de los lugareños, a quienes su fuerte sentido de pertenencia los tiene en pie de lucha en defensa del territorio y sus costumbres. A Daniel, su desarraigo le dio la facilidad de moverse entre un bando y otro, pero la unión de fuerza en la comunidad nativa no permite esa aparente neutralidad.

La comunidad afrocolombiana de La Barra sí está interesada en el progreso y en que el turismo tenga una afluencia constante en esa zona, se hace indispensable para que la calidad de vida mejore. Empero, son sus tradiciones y creencias las que no quieren poner en juego. La convicción de que el mar es celoso con la arena y el ejemplo de la comunidad aldeaña que construyó casas de cemento con las que luego el mar acabó, fundamentan la idea de que en sus playas no se construyan casas de cemento, asunto donde radica el conflicto con El Paisa, quien quiere hacer un hotel con piscina, pista de baile y todo el confort. El consejo de la comunidad, interesado en satisfacer las necesidades básicas de los habitantes, logró llevar energía eléctrica al caserío, un servicio público que con dificultad consumen, ya que como se advierte en la casa de "Cerebro", a duras penas hay para acompañar el arroz. El agua es otra necesidad que cubren con dificultad.

La película es clara cuando muestra que en el transcurrir de los días Daniel no logra bañarse porque no encuentra agua en la caneca, solo lo hace una vez, como consecuencia del día anterior, en el que la lluvia cayó con fuerza desde la mañana y se recogió agua. La ausencia del

estado es una denuncia de principio a fin, desde la primera escena en que se puede apreciar la imposibilidad del camino que conduce hacia La Barra y los pueblos aledaños, hasta la última en la que Cerebro y los demás integrantes del consejo se toman la justicia por sus manos.

Lo mismo se aprecia en **La Sirga** (2012), ópera prima de William Vega, en ésta la laguna de la Cocha está rodeada por caseríos que han sido abandonados, sus habitantes han debido huir en condición de desplazados porque los grupos armados los invaden con sus enfrentamientos, son un campo minado por fuego cruzado. El pueblo de Santa Lucía, con sus casas coloridas y desiertas, tiene los ventanales atravesados por las balas. Y Siberia, de donde viene huyendo Alicia, fue quemado. Se desconoce la presencia del estado como ente regulador del orden público, asimismo se nota la falta de servicios públicos, se cocina a leña, no hay acueducto y mucho menos electricidad.

El desplazamiento ya es una constante en Colombia, la guerra territorial que mantienen los grupos al margen de la ley y el ejército nacional, ha obligado a muchos campesinos a abandonar sus propiedades. Generalmente, como las zonas aledañas están igual de amenazadas tratan de distanciarse y llegan a la ciudad, ese caótico espacio de ritmo acelerado, complejo y estridente para quien valoraba su estilo de vida en el campo y que ahora debe someterse a la marginalidad citadina.

En **La Playa D.C.** (2012) de Juan Andrés Arango; Tomás, junto a su madre y hermanos, se desplaza de Buenaventura a la capital del país; asesinaron a su padre y su madre queriendo rehacer su vida conforma un nuevo núcleo familiar en la ciudad. No obstante, la relación con el padrastro no es buena, tanto así que ninguno de sus hermanos vive en la casa. Jairo, el menor, es su mayor preocupación, pues el dolor por

presenciar la muerte de su padre lo tiene atado a las orillas del río donde creció y el consumo de drogas se ha vuelto el aliciente para sobrellevar la pena arrastrándolo con indignancia a las calles y envolviéndolo en problemas con el narcotráfico.

Tomás está comprometido con reformar a su hermano, brindarle un techo y velar por él, pero no es fácil encontrar un empleo bajo sus condiciones de afrocolombiano en una ciudad segregada por el color de piel. Por esta marginalidad, la comunidad afrocolombiana que habita en Bogotá, se ha apropiado de espacios para expresar su cultura y escapar de la discriminación, el barrio La Playa y el centro comercial Galaxcentro constatan dicha realidad.

“Abajo del antiguo cartucho hay un barrio lleno de talleres en el que decenas de jóvenes venidos de buenaventura se ganan la vida engallando carros (...) le dan a este barrio cubierto de aceite y polvo, un poco de color con sus vestimentas y con sus aditamentos de trabajo, también con la manera de hablar, la música que escuchan y la energía que irradian”. (La Playa Película, 2012)

La discriminación es otra forma de intolerancia, reafirma la indiferencia que predomina en la sociedad. Toda la violencia, el desplazamiento y los civiles como víctimas de guerra, son figuras acostumbradas.

**En Porfirio** (2012), de Alejandro Landes, Porfirio Ramírez fue herido en su espalda por una bala de la policía nacional, a consecuencia quedó parapléjico y condicionado a una silla de ruedas, imposibilitado a andar a caballo por los campos colindantes de su parcela, como le gustaba. En la desesperación de una vida limitada y creerse ignorado por el gobierno que no cumple con su indemnización, el 12 de septiembre de 2005, Porfirio el “Aeropirata”, como ahora es conocido, guardó dos granadas en su pañal y amenazó con explotarlas en un vuelo que cubría la ruta

Florencia-Bogotá, exigiendo que las autoridades llegaran a un acuerdo con él. Lo único que recibió fue su casa por cárcel y el estigma de ser un delincuente que puso en riesgo la vida de 25 pasajeros. Las marcas que deja la violación de los derechos humanos en el territorio colombiano, impulsa a sus víctimas a implementar estrategias de resistencia con poco éxito. Porfirio canta y compone versos de denuncia, pero esas letras aún no obtienen respuesta.

Se puede notar en estas producciones, la intención intrínseca de exponer esas realidades obvias y desconocidas por los colombianos. Pobreza, desplazamiento y violencia; siempre sugeridas, representadas de una manera no explícita, ya sea por medio de una metáfora, personajes, diálogos o una intertextualidad en la puesta en escena; evitando una apología a la guerra.

### 2.3 ESTÉTICA CONTEMPLATIVA

El entorno posee un lugar importante en la narración; además de ser donde sucede la acción, es un espacio que guarda significantes que complementan el estado psicológico del personaje. Las cualidades que lo componen apoyan la transferencia de información que se hace al espectador. En las películas analizadas, es clara la influencia de los lugares empleados, sobre el ritmo y el tono de la narración.

En La **Sirga**, los colores fríos conforman el encuadre: la madera oscura acabada por la humedad; el verde en las montañas, el páramo, los humedales; el gris que viaja con el viento y cubre el ambiente con neblina; la inmensidad de la laguna de La Cocha, como un espejo incoloro donde todo se refleja. En conjunto **expresan la desolación** que padece Alicia, joven sobreviviente de los enfrentamientos de los grupos al margen de la ley. Han quemado el lugar que habitaba por lo que huyó despavorida al único refugio

que conoce, con la preocupación latente de que hasta allí llegue la guerra. Alicia padece de sonambulismo, desde niña no le sucedía. En la infinita oscuridad de la noche sale con una vela encendida como luz de esperanza, la entierra en las orillas de La Cocha y regresa a su cama con la convicción de estar escondiendo un tesoro de sus victimarios.

En estas imágenes se presenta un **territorio silencioso, majestuoso**, con un cielo que a pesar de la oscuridad se distingue de las montañas. En una tranquilidad que es aparente, pues Alicia tiene razón al seguir temiendo, los grupos armados están cada vez más cerca, en la profundidad de las montañas que la noche perfila, algo que más tarde sale a relucir con la llegada de su primo Fredy.

La imponente de La Cocha hace necesario que en los exteriores se disponga de planos generales y panorámicas, los personajes se ven minúsculos en comparación al paisaje y este se consigue divisar debido a la profundidad de campo. En tomas largas que fluyen lentamente, se advierte al personaje ir de un lado a otro sin afán. Remando pacientemente llegan, Alicia y Gabriel alias "Mirinchis", al pueblo de Santa Lucía, suben al mirador más alto del caserío y contemplan la laguna. "Es como estar viendo a Dios" - dice "Mirinchis"- un comentario narrativo abierto, que, sumado a la duración de los planos, orienta al espectador sobre la potencia del espacio observado.

De igual forma un espacio solemne cobra protagonismo en **Los Viajes del Viento**; el recorrido por la región caribe está repleto de colores tropicales resaltados por el sol en todo su esplendor. Ignacio va en su burro a un paso que también demanda calma, avanza entre los maizales perdiéndose entre el amarillo, anaranjado y verde. Colores que denotan emociones contrarias a las que él siente, pero que representan la alegría, calidez y nostalgia de

su vida de juglar, de la cual está buscando una salida.

El **sentimiento de soledad es reiterativo en la película**, motiva al protagonista a encontrar soluciones para cambiar el rumbo de su vida. Al inicio del filme, por un plano general de Ignacio parado frente a la tumba de su esposa, pasmado mientras el viento mueve sus ropas, se entiende que al morir ella, él ha quedado solo, por consiguiente, busca su acordeón y emprende el viaje. Al final, cuando Fermín ha dejado a Ignacio en la casa del maestro Guerra, el sonido del acordeón se va perdiendo plano a plano en las panorámicas de la vasta geografía de La Guajira, revelando la distancia que desde ese instante separa a los personajes; por último, al muchacho se le ve atravesar el desierto con paso desganado ahora que la soledad es su nueva compañera.

En **El Vuelco del Cangrejo**, las **playas del pacífico** cumplen su papel, húmedas y grises complementan el mar de emociones que encierra Daniel. El sonido es la combinación perfecta para el disfrute de estas imágenes; se escuchan las olas que golpean la orilla, los cantos de los pájaros, el murmullo de los bichos en la noche. El letargo que ansiaba Daniel y en el que comienza a involucrarse el espectador hasta que los bafles son instalados y la música estruendosa contamina el ambiente sonoro. En ese sentido, el argumento demuestra un alto nivel de autoconsciencia, sustentado en la redundancia de esta acción en la que Oscar Ruiz Navia hizo tanto énfasis:

“Esta idea de la música e insistir siempre en la misma canción, lo que pretendía es que ustedes también se sintieran incómodos después de escucharla tantas veces, como le podría pasar a alguien que está habituado a un lugar de estos tan armonioso”. (Casamerica, 2011)

Sin embargo, la belleza y magnificencia del lugar predomina, siluetea en un contraluz la acción liberadora de correr en una playa que parece infinita, en la que se puede explayar toda emoción contenida y ser arrastrada por la brisa; en un acto refrescante se observa a Daniel correr con los brazos abiertos a toda velocidad, gritar e ir en contra del viento, mientras el cielo se torna naranja y una pequeña sonrisa se esboza en su rostro.

Muchas veces, en estas películas, la cámara ha estado estática, encuadrando el espacio y dejando que la acción suceda, viéndola acontecer y esfumarse. Tanto puede esconderse en lo que compone el plano que la narración concede el tiempo para que la imagen se contemple. “El paisaje para mí no es solamente las plantas, sino las personas y los objetos”. (Casamerica, 2011)

En **Porfirio**, esta cámara quieta refleja la discapacidad del personaje, ubicándose a su altura y en ocasiones, cortando la cabeza de los demás personajes. En tomas de larga duración, se observa a Porfirio realizar sus necesidades básicas o voltearse en la cama. Operaciones simples que hacen parte de su cotidianidad. Hay una escena en la que el personaje necesita salir a la ciudad; en una consecución de planos que lo muestran descender las lomas de los barrios, entre carros y motos que hacen denso el tráfico, Porfirio demuestra que ha aprendido a sobrellevar su condición, controla la velocidad de su silla de ruedas y frena cuando hay que esperar que cambie el semáforo; al final de esta secuencia mira a la cámara y el espectador queda expuesto, en una acción que reconoce la complicidad de quien observa el filme. No es la primera vez que esta ruptura sucede; en la primera aparición que hace Lissin, el hijo del protagonista, éste mira directo a la cámara durante unos segundos, como

pose a una fotografía. Revelando la decisión del director de resaltar la presencia del espectador como otro personaje fuera de la narración.

En **La Playa D.C**, la cámara toma movimiento y persigue al protagonista por toda la ciudad. En planos de larga duración procurados por una cámara al hombro, se aprecian las calles y su congestión, el gris en el asfalto, los edificios y el río de gente. Aquí el personaje se pierde por la cantidad de elementos que componen el paisaje, una ironía teniendo en cuenta la soledad y nostalgia que lo aflige. Se entiende entonces, que la cámara en movimiento no inhibe la contemplación, es la duración de la toma y la profundidad de campo la que la permite. Cuando Tomás se entera del problema en que está metido Jairo, el enojo lo invade e impulsa a correr varias cuadras con una piedra en la mano, la cámara lo sigue, contagiando su desesperación; Tomás con el mismo afán se devuelve pues teme que su hermano se haya sentido abandonado, llega al sitio y Jairo se ha ido.

La devastación es evidente y un plano con vista a la ciudad sugiere que es hacia allí donde debe dirigirse la búsqueda. Empero, no siempre es cámara en movimiento en esta película. El personaje principal tiene un refugio en las montañas aledañas, en planos panorámicos se aprecia el contraste de arbustos y edificios. Cuando éste se resguarda en dicho lugar, por medio de una cámara apacible, el espectador acompaña a Tomás en esos viajes que hace a la orilla del río, donde se le ve sentado, preocupado y pensativo; apreciando el paisaje con melancolía.

Todas estas emociones se pueden interpretar a partir del ritmo lento que denota una actitud pasiva y contenida en la narración por medio de un argumento que se prende de una estética contemplativa de la imagen. Una cámara lenta, fluida, con fines espectaculares y catárticos, para guiar al espectador más allá de la acción,

posibilitando su apreciación de los mensajes implícitos dejados a libre interpretación. La contemplación nace de la necesidad de quietud del personaje principal y deja en evidencia ese cúmulo de sentires que éste no aflora con facilidad.

## 2.4 ZONAS RURALES COMO HETEROTOPIÁS

Los films analizados se cuentan, se desarrollan en zonas rurales del país y se hace referencia a ellas como heterotopías del espacio. Foucault (1984), aludió a la heterotopía como la ciencia

“cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos... los espacios absolutamente otros”.

Para este filósofo las heterotopías son constantes en todo grupo humano, en toda sociedad. Estas adquieren formas variadas; dice Foucault (1984) que

“las sociedades primitivas tenían lugares privilegiados o sagrados, o prohibidos -al igual que nosotros, de hecho-; pero esos lugares privilegiados o sagrados por lo general estaban reservados a individuos, si ustedes quieren, en “crisis biológica”. Hay recintos especiales para los adolescentes en el momento de la pubertad; los hay reservados a las mujeres en su periodo menstrual; hay otros para las mujeres que están en parto. En nuestra sociedad las heterotopías para los individuos en crisis biológica han prácticamente desaparecido” (pag,4).

Por lo general, sigue Foucault, las heterotopías son una yuxtaposición de espacios incompatibles, los museos y las bibliotecas son heterotopías propias de nuestra cultura, así como los campamentos de vacaciones, agrega, pienso sobre todo en eso maravillosos pueblos polinesios que ofrecen, en la costa mediterránea, tres pequeñas semanas de desnudez primitiva a los habitantes de nuestras ciudades. Las heterotopías impugnan todos los demás espacios, ya sea creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso (pag, 8).

María Fernanda Luna, investigadora del cine colombiano, plantea la heterotopías como representación en tres espacios diferentes: Práctico (Físico, lugar de grabación); Representado (Estético, las metáforas audiovisuales que estructuran la estética de la representación) y Representacional (Social, metáforas sociales o símbolos que se comunican a un entorno amplio). (Luna, 2012)

“La heteropía resulta así un concepto clave para examinar fenómenos audiovisuales desde una aproximación estético-social porque funciona como un enlace que permite atravesar procesos que fluyen entre el espacio representado (dentro de las imágenes) y la producción del espacio (entendida en un contexto social) ... “La heteropía se define en contraste con la utopía como un lugar que efectivamente existe, pero por fuera del sistema regular” (Luna, 2012).

Es decir, esos lugares utópicos localizados, reales pero diferentes, que se convierten en otros lugares por el sentido mítico y mágico que se les atribuye, haciéndolos lugares reales fuera de todo lugar. En las películas seleccionadas estas heterotopías se ven reflejadas en la apreciación que tienen los directores sobre el espacio rural colombiano, y que reflejan por medio de la representación de los mismos y las motivaciones que tienen los personajes para llegar a ellos.

En los Viajes del Viento (2009), las zonas rurales por las que atraviesan Fermín e Ignacio Carrillo, demuestran la variedad del territorio colombiano. Un recorrido que va desde Majagual, Sucre, hasta Taroa, más allá del Desierto de la Guajira; encontrándose pequeñas comunidades con costumbres ancestrales indígenas y afrocolombianas que añaden una carga mítica, como los indígenas Tayrona que sanan al moribundo Ignacio con sus ritos y medicinas. O el maestro del tambor que bautiza a Fermín con sangre de lagarto. Estos paisajes ensoñadores, se transforman en idílicos por la tranquilidad que transmiten, una cualidad seductora para un habitante de la gran ciudad.

La misma motivación lleva a Daniel, en El Vuelco del Cangrejo (2010), a La Barra, reconocida por sus amplias playas vírgenes. Un espacio para estancarse en el tiempo y valorar la simplicidad con que puede suceder la vida.

“Esta representación plantea la importancia de recuperar las particularidades de texturas y colores propios de esta región, en el filme el lugar es protagonista: “el ritmo, el gris, la lluvia del Pacífico” son elementos resaltados por el director de la película que inspirado en un viaje personal recrea la representación de un espacio-otro anhelado desde el ritmo acelerado de la ciudad”. (Luna, 2012)

Respecto al espacio-otro o heterotopías - María Luna, relaciona “Otro” como habitante de las zonas rurales “ser inocente, constituido por las lógicas de su entorno, en muchos casos opuesto al visitante que llega de fuera (otra ciudad, otro país, otro pueblo) para emprender su propio viaje de descubrimiento” (Luna, 2013). O como se evidencia en *La Playa D.C.*, donde ese “Otro” está fuera de su lugar y anhela constantemente ese espacio en el que creció rodeado de flora silvestre y un río de momentos familiares. Jairo, hermano menor de Tomás, ha encontrado en las drogas el vehículo para volver a la orilla del río, hogar de su infancia, en el que disfrutó de la vida, corrió con sus hermanos y vio asesinar a su padre.

Ese anhelo también puede darse por las circunstancias del mismo lugar, donde factores externos alteran su funcionalidad acostumbrada, convirtiendo la añoranza de un tiempo mejor en una heterotopía. Así sucede con Alicia y Porfirio, dos personajes que despojados de su territorio se instalan en otro sin dejar de lamentar su pérdida. En *La Sirga*, Alicia procura adaptarse, se adueña del espacio contribuyendo a su mejora, pero no deja de ser un pez fuera del agua que agoniza en la mesa de la cocina. En el caso de Porfirio, la casa que habita le brinda algunas comodidades, no obstante, el sueño de una vida mejor es poder vivir como en el pasado, en el campo con sus caballos.

Estas son las relaciones con el espacio rural que las cinco películas nos muestran. Espacios que se reconocen, principalmente, por el lugar donde se desarrolla la película; y en efecto, por las representaciones que se hacen del mismo. Cargados de ambigüedad, ya que pese a todas las metáforas que se les atribuye, su nivel de fidelidad al espacio real es alto.

## 2.5 VEROSIMILITUD DEL ESPACIO

“No se trata tampoco de hacer [el film] a lo documental, como llegar y con lo que esté. Obviamente hay que intervenir ese espacio, pero intervenirlo de una manera muy respetuosa”. (Navas, 2012)

En el *Vuelco del Cangrejo* (2010) los elementos de arte que componían las escenas resultaron de las mismas locaciones y de intercambios, trueques, con los nativos. Frecuentemente, estos espacios resguardan minorías con costumbres y creencias diferentes a las reconocidas en las zonas urbanas. Las relaciones establecidas con la comunidad juegan un papel clave.

“Incluso las mismas cosas de escenografía, todas eran de allí (...) a veces necesitábamos, no sé, un plástico, y no pues cómo le voy a prestar el plástico y todas estas cosas de la continuidad; y no, entonces se lo cambiamos (...) ellos nos daban el plástico ya con el moho y nosotros les dábamos un plástico nuevo, entonces la directora de arte quedaba feliz y ellos también”. (Casamerica, 2011)

En *La Sirga*, para la construcción del hostel, se intercambiaron tablas nuevas por tablas añejadas por el tiempo y el clima, los lugareños pudieron reemplazar sus tablas más maltratadas y el hostel *La Sirga* logró la apariencia de abandono y descuido que se requería. El departamento de vestuario, en su interacción con los nativos obtuvo asesoría sobre los accesorios que completaban sus vestuarios.

“Investigué sobre el vestuario de la zona de Nariño, la gente también colaboró muchísimo, sacándome como todas sus cosas (...) una señora me enseñó a poner las chalitas. Entonces fue muy bonito el proceso porque también era como muy social”. (Navas, 2012)

En Porfirio, Alejandro Landes alquiló una casa donde bajo un contrato de actuación llevó a vivir al protagonista y los dos actores secundarios. Esta se fue transformando en un hogar normal a medida que sus integrantes afianzaban relaciones.

Estos filmes, en general, la gran fuerza verosímil la adquieren por haber grabado en los mismos espacios de las historias que narran, espacios que denuncian las formas y texturas que toman como consecuencia del tiempo y las circunstancias. Y a eso sumado, el cuidado de la escenografía cuadro a cuadro, con un trabajo de iluminación y arte riguroso.

## CONCLUSIONES

La teoría de arte y ensayo propuesta por David Bordwell, tiene una representación especial en el cine colombiano de los últimos cinco años, evidente en los elementos en particular: El tipo de personaje, las zonas rurales, la imagen contemplativa y los actores naturales. Se observa cómo desde una estructura narrativa universal, se promueve la identidad del pueblo.

En los films el argumento sostiene a un personaje en una situación límite que le demanda un estado emocional y psíquico que se ve reflejado y complementado por una estética contemplativa de la imagen que muestra los espacios rurales donde se desarrolla la acción, como heterotopías; generando una ambigüedad con la verosimilitud que los actores naturales suman a la narración. Sus personajes principales sufren la intransigencia social (Ignacio Carrillo en *Los Viajes del Viento*), el desarraigo Daniel en *El Vuelco del Cangrejo* (2010), el desplazamiento (La Sirga (2012) y en *La Playa D.C* (2012); llevan una vida limitada e ignorada por el gobierno como en *Porfirio* (2012).

Una estética contemplativa de la imagen, parece el común del film analizados, estética en la que la acción no determina la duración del plano. Los planos generales y panorámicos de larga duración en los que pareciera no ocurrir nada dan tiempo

al espectador para la reflexión, avanzando a ritmo lento y silencioso. Este tipo de plano parece ser más recurrente en los últimos años, lo demuestran producciones como *El Vuelco del Cangrejo* (Ruiz Navia, 2010), *Los Colores de la Montaña* (Arbeláez, 2011), *Porfirio* (Landes, 2012), *La Sirga* (Vega, 2012), *La Playa D.C* (Arango, 2012), *Cazando Luciérnagas* (2013), *Pescador* (2013). La estética contemplativa de la imagen sugiere un alto nivel de autoconciencia. Una cámara fluida en pro de la percepción, decisión de un autor que prefiere causar sensaciones y abstenerse de las palabras.

Entre las temáticas que subyacen en estos films están: la aceptación de la muerte, el mantener el poder al costo de la vida (*Los Viajes del Viento*); la indiferencia social, el repudio y la desconfianza por los foráneos, la defensa del territorio y sus costumbres. En todas la faltas de Estado, la justicia por manos propias, la falta de servicios públicos básicos. Se aprecia la diversa geografía colombiana, las tierras que habitan sus campesinos, lugares recónditos y desconocidos por la mayoría de los colombianos que en el vaivén cotidiano resultan indiferentes ante el resto del país.

Esto permite llegar a otro elemento narrativo particular que fortalece la estructura arte y ensayo de estas películas: Las producciones se desarrollan en zonas rurales, descentralizadas de las grandes urbes, o en su defecto en espacios urbanos habitados por minorías sociales; lugares donde el conflicto armado va dejando huella. En estos espacios se evidencia la pobreza, el desplazamiento y la violencia, sin intención de dramatizar las circunstancias de sus habitantes, sino de demostrar el irónico contraste de riqueza natural e indudable necesidad que poseen tales regiones.

Este análisis sobre el arte y ensayo arroja como resultado unos elementos particulares que se repiten en las cinco películas. Queda como antecedente este documento ante una posible tendencia narrativa que cobre fuerza en un futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós.
- Campos, M. (2013). La América Latina de 'Cine en Construcción' Implicaciones del Apoyo Económico de los Festivales Internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, 13-26 .
- Casamerica. (24 de 01 de 2011). Recuperado el 24 de Enero de 2014, de <http://www.youtube.com/watch?v=aJatb7aS9cQ>
- Elespectador.com. (24 de Septiembre de 2010). Recuperado el 24 de Enero de 2014, de <http://www.elespectador.com/impreso/unchatcon/articuloimpreso-226087-rubemendoza-dice-confunde-vida-el-cine>
- García, A. (2010). *Tierra en Trance*. Recuperado el 25 de Febrero de 2014, de <http://tierraentrance.miradas.net/2010/01/entrevistas/entrevista-a-ciro-guerra-director-de-%E2%80%9Clos-viajes-del-viento%E2%80%9D.html>
- GiaaTV Medellín. (28 de Febrero de 2012). Recuperado el 26 de Enero de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=PFJSh31smvU>
- La Playa Película. (24 de Octubre de 2012). Recuperado el 15 de Enero de 2014, de [https://www.youtube.com/watch?v=-Jk8\\_bvgkrs](https://www.youtube.com/watch?v=-Jk8_bvgkrs)
- Lopez, A., & Palencia, A. (2012). *Documental Un espejo llamado cine*. Recuperado el 13 de Enero de 2014, de <http://www.youtube.com/watch?v=n2e-9I7T9bs>
- Luna, M. (2012). Recuperado el 5 de Noviembre de 2013, de [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa9/119.En\\_busca\\_del\\_campo\\_Perdido-Transnacionalizacion\\_de\\_la\\_representacion\\_rural\\_en\\_el\\_audiovisual\\_colombiano.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa9/119.En_busca_del_campo_Perdido-Transnacionalizacion_de_la_representacion_rural_en_el_audiovisual_colombiano.pdf)
- Luna, M. (2013). *Revista de estudios históricos sobre la imagen, N° 71*, 69-82.
- Mora, A., & Torres, L. V. (2011). *Encuadres: Siete Miradas del Cine Colombiano*. Medellín: U Pontificia Bolivariana.
- Navas, C. (2012). *La Sirga El Documental*. Colombia.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y Cine Colombiano:1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Proimagenes. (2014). *Proimagenes Colombia*. Recuperado el 22 de Enero de 2014, de [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/2014\\_1/espanol/descargas/cineencifras\\_graficas.pdf](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2014_1/espanol/descargas/cineencifras_graficas.pdf)
- Ruiz, O. (2011). *lugaradudas.org*. Recuperado el 15 de Enero de 2014, de [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopiotea/21oscar\\_ruiz\\_navia.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopiotea/21oscar_ruiz_navia.pdf)
- UNAM. (27 de Febrero de 2013). Recuperado el 24 de Enero de 2014, de <http://www.youtube.com/watch?v=T1m4tvthl3A>
- Vega, W. (22 de Enero de 2014). (E. Rojas, Entrevistador)

**Para citar este artículo:**

Rojas, E. (2015). Cine de arte y ensayo en Colombia: Los viajes del viento (2009), El vuelco del cangrejo (2010), La sirga (2012), Porfirio (2012) y La Play dc (2012). *Revista Luciérnaga/Comunicación*, Año 7 (14). Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 1-21.



## EL CINE COLOMBIANO Y SU CORRELATO EN LA HISTORIA

## THE COLOMBIAN CINEMA AND HIS CORRELATE IN THE HISTORY

*La historia no es un pasivo del  
pasado, sino un activo de la memoria*

*The history is not a liabilities of the past,  
but an assets of the memory*

Oscar Mario Estrada Vásquez\*

### RESUMEN

En el artículo se presentan cinco momentos del cine colombiano y su correlato con acontecimientos históricos de este país. Se hace referencia a la primera versión filmica de la novela *La María* de Jorge Isaac, dirigida por el español Máximo Calvo en la que se retrata los contrastes sociales en un contexto en el que, el latifundio, el esclavismo y la economía de las grandes haciendas, servían de telón de fondo a una historia impregnada de motivaciones melodramáticas, en el paisaje del Valle del Cauca. Se comenta que, con la película *Bajo el cielo antioqueño*, dirigida por Arturo Acevedo Vallarino, se muestra la articulación de la evolución técnica, la prosperidad coyuntural de una región y la novelería de un segmento representativo de personajes de la burguesía provinciana.

Entre las conclusiones se señala que con films como *Satanás* (2007) y *Roa* (2013) Dirigidas por Andi Baiz se explora a personajes primarios y secundarios de la historia colombiana; que hay muchas historias por contarse, y que, en esa evolución de la rueda de la historia, los tratamientos, los guiones y los relatos que reflejan a Colombia en las pantallas y en el tiempo, se encuentra, quizás un camino para la recuperación de la memoria e identidad.

**Palabras clave:** cine colombiano, historia del cine, Colombia, Directores, films.

**Recibido:** 20 de abril de 2015 - **Aceptado:** 8 de mayo de 2015

### SUMMARY

In the article they present five moments of the Colombian cinema and his correlate with historical events of this country. One refers to the first movie version of the novel *The Maria* de Jorge Isaac, directed by the Spanish Máximo Calvo in whom one portrays the social contrasts in a context in which, the large estate, the slavery and the economy of the big household tasks, were using as backdrop to a history impregnated with melodramatic motivations, in the landscape of the Valley of the Cauca. Is commented that with the movie *Bajo el Cielo Antioqueño* (*Under the sky antioqueño*), directed by Arturo Acevedo Vallarino, there appears the joint of the technical evolution, the relating to the moment prosperity of a region and the collection of novels of a representative segment of prominent figures of the provincial middle class.

Among the conclusions one indicates that with films like *Satan* (2007) and *Roa* (2013) directed ones for Andi Baiz there are explored primary and secondary prominent figures of the Colombian history; that there are many histories for be telling, and that in this evolution of the wheel of the history, the treatments, the scripts and the statements that reflect Colombia on the screens and in the time, is, probably a way for the recovery of the memory and identity.

**Key words:** Colombian cinema, history of the cinema, Colombia, Directors, films.

**Received:** April 20, 2015 - **Accepted:** May 8, 2015

\* Comunicador social- periodista de la Universidad de Antioquia. Magister de Cine y educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Docente de la Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias social y Humano, Departamento de Historia. Email: [oscarmarioes@yahoo.com](mailto:oscarmarioes@yahoo.com)

## INTRODUCCIÓN

El cine llegó a Colombia por diferentes rutas trasatlánticas en el año de 1897, provenía de Francia y Estados Unidos, producto de intentos de aventureros y comerciantes por posicionar este arte ilusionista de la imagen en movimiento en Latinoamérica, con la presencia de la comisión Lumière y su puerta de acceso en México y las islas del Caribe.

Los hermanos italianos Vincenzo y Francesco Di Doménico, arribaron al puerto de Barranquilla por tierra, procedentes de Panamá, a donde habían emigrado desde Italia en 1903. Una vez allí se embarcaron por el río Magdalena y se instalaron en la ciudad de Santafé de Bogotá en 1909. En la capital participaron de la fundación del teatro Olympia (1912-1945), centro de actividades culturales y en especial cinematográficas, y el Faenza, inaugurado en abril de 1924, sitio emblemático de la exhibición de cine en ese entonces, hasta la década de 1950, cuando empezó su decadencia [1].

En 1915 los Di Doménico, emprendieron la empresa de producir la primera película, que registró el devenir consuetudinario de la violencia en Colombia: *El crimen de las dos hachas*, o *El drama del 15 de Octubre*, historia con elementos realistas, basada en el magnicidio del líder liberal Rafael Uribe Uribe, antiguo combatiente de la guerra de los Mil Días, quien fuera asesinado al mediodía del 15 de octubre de 1914, en las escalinatas del Capitolio Nacional, en cuya ejecución dos humildes artesanos, participaron, no solo en el crimen en sí mismo, sino un año después en el papel protagónico y en la representación de sus propias acciones, para asombro de propios y extraños. Acá se cifró, una premisa inicial de la cinematografía nacional: el retrato de una realidad ineludible, que lógicamente despertó, en los asombrados espectadores de la provinciana capital, reacciones encontradas y posiciones adversas. Este es el punto de partida, de una cinematografía, que acude a los acontecimientos de su historia reciente, para representar su memoria y sus tragedias como lo plantea Juan Diego Rojas:

*El drama del 15 de octubre*, estrenada a finales de 1915 [...] está ampliamente documentada por la tormenta que desató la presentación de esta película sobre el asesinato y los funerales

del líder liberal Rafael Uribe Uribe, iniciativa de los italianos a un año de ocurrido el magnicidio. “Film inmoral” que “exhibe la efigie del General [...] ni más ni menos que si fuera la de un torero o de un cómico célebre” y en el que “aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos”. Ante tal histeria, todos los proyectos se cancelaron o pospusieron, noticieros incluidos, máxime cuando la escasez de película virgen era cada vez mayor por la primera gran guerra (...) [2].



Vincenzo Di Domenico (1881-1955), izquierda, y Francesco Di Domenico (1880-1966), derecha.

## 1. EL CINE SILENTE Y LOS DRAMAS DE SU CONSTRUCCIÓN

En esta primera etapa del relato audiovisual nacional, afloran diferentes tendencias, las que agrupamos en tres temáticas: La presencia de extranjeros en la creación de los relatos, la adaptación de obras literarias y el registro del acontecer sociopolítico del país.

## 1.1 LA PRESENCIA DE EXTRANJEROS EN LA GÉNESIS DEL CINE NACIONAL. EL PRIMER AVENTURERO Y SUS DESVENTURAS.

Gabriel Vieyre, era un químico comisionado por la compañía Lumière para posicionar el cinematógrafo en Latinoamérica. Estuvo en México, en Cuba y a través de Panamá, entonces uno de los departamentos de Colombia, llegó a Colombia y desde la costa norte se embarcó al centro del país por el río Magdalena:

Finalmente, toma rumbo a Colombia y a comienzos de septiembre llega a Cartagena, sigue a Calamar y en medio de una tormenta tropical emprende al soñado viaje por el Magdalena. De su diario de viaje a bordo del vapor *Díez Hernando* sólo existen fragmentos, y en ellos se queja de las molestias de la travesía: “¡Qué mala noche pasé! Los mosquitos me devoraron literalmente [...] No nos dan más que un catre para dormir”. El desayuno que describe con detalle le disgusta hasta el punto de no poder probar bocado. El barco le parece “una inmensa tortuga” por su lento avance: cuatro kilómetros por hora. Es difícil no imaginar a Vieyre filmando, durante los once días de travesía, la naturaleza que tantos viajeros maravillados pintaron y describieron. Dada su sensibilidad visual, explícita en frecuentes descripciones de lo que lo rodea, ¿cómo no especular acerca de las que hubieran podido ser las primeras imágenes de cine filmadas en Colombia? Quizás no tenía película virgen, o tal vez después de las cuarentenas y del incidente de Venezuela su ánimo no fuera el mismo, estaba cansado y quizás arruinado” [3].

De su parte, los hermanos Di Doménico se encargaron de la fotografía, cámara y dirección de actores, en diferentes producciones, tal es el caso de *Aura o las violetas* (1924), según la conocida novela de José María Vargas Vila. A su vez, la

Casa Cinematográfica Colombia se unió a esta cadena de éxitos tempranos con *La tragedia del silencio* (1924), melodrama de historia original.



Gabriel Vieyre

## 1.2 FICCIONES LITERARIAS EN EL CINE

En la ciudad de Cali, el español inmigrante, Máximo Calvo, dirigió, la primera versión de la novela romántica y emblemática del siglo XIX: *María* (1867) de Jorge Isaacs, una aproximación al espíritu de la época, que retrata los contrastes sociales y la predisposición al drama, en un contexto en el que, el latifundio, el esclavismo y la economía de las grandes haciendas, sirven de telón de fondo a una historia impregnada de motivaciones melodramáticas, en el paisaje del Valle del Cauca. En una obra de estas dimensiones, sobre todo en los sentimientos, los actores, eran incentivados a llorar mediante la picadura de cebollas cerca de sus ojos, para lograr emociones lacrimógenas convincentes.

Con *María* (1921), basada en la novela homónima de Jorge Isaacs, el sacerdote franciscano Antonio José Posada y los españoles Alfredo Del Diestro (actor y director teatral) y Máximo Calvo (fotógrafo y técnico), dan un primer y decisivo paso. Filmada en los escenarios donde ocurre la novela, con un reparto conformado por

señoritas de ascendencia extranjera –puesto que para las colombianas era mal visto involucrarse con eso del cine– y declarados artistas regionales, alcanzó el que parece ser el mayor éxito del cine colombiano en todos los tiempos [4].

Como la gran mayoría de las obras que se relacionan a continuación, al igual que como sucedió con *El crimen de las dos hachas*, los registros de estos largometrajes, se reducen a mínimos fotogramas y escasas secuencias, pues en su momento, el tema de la preservación del patrimonio fílmico, era asunto no contemplado y los materiales propios del celuloide, eran frágiles soportes, que con la humedad, el calor y otros factores climáticos y de conservación, los hacían vulnerables; de sus relatos, solo quedan anécdotas compiladas, por algunos de sus sobrevivientes protagonistas o espectadores. No obstante, la obra en sí misma, se ha perdido y olvidado, en algún rincón o estancia, hasta la cual, las acciones de recuperación, nunca llegaron. *María*, por su valor literario, en el contexto colombiano e hispanoamericano es la obra literaria colombiana más representada en el cine.

### 1.3 EL REGISTRO DEL ACONTECER SOCIOPOLÍTICO: UN PAÍS FRAGMENTADO

*Garras de oro*, dirigida por PP Zambina, en 1926, es otro título que da cuenta de la expropiación de los territorios nacionales, cuando una Colombia empobrecida, luego de guerras civiles, opta por entregar en bandeja de plata, la todavía virgen geografía de Panamá, departamento olvidado de la costa caribe colombiana, de gran proyección para los intereses trasatlánticos de Europa y de los Estados Unidos de América en su proyecto expansionista de comienzos del siglo XX.

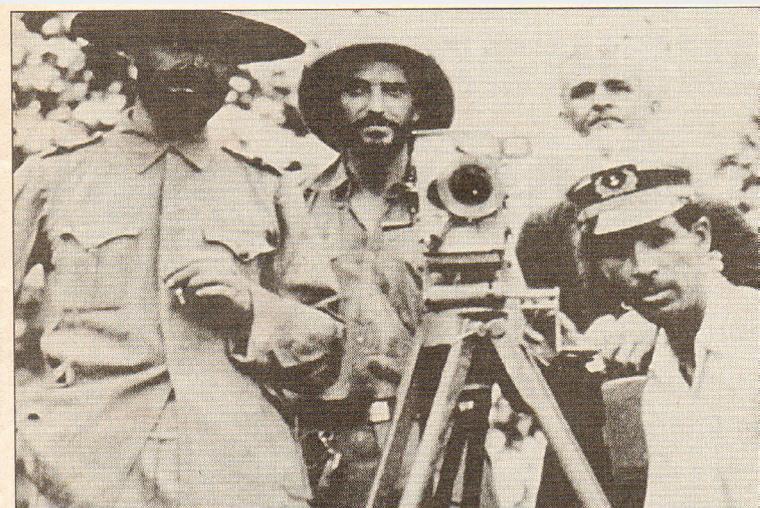
- **Los hermanos Acevedo**

En los años veinte, los hermanos Acevedo, entran a escena, en la convergencia de un país que inicia una etapa de gobiernos liberales. Estos personajes, quienes vienen de una herencia paternal en lo teatral y quienes desarrollan particulares habilidades de manejo de la técnica, se dan a la tarea de registrar diferentes eventos sociopolíticos, el desarrollo de una naciente

industria en diferentes escenarios urbanos. Tratan a su vez, los conflictos bélicos fronterizos (guerra contra el Perú, 1932), y los desarrollos del transporte, este último tema abordado en la película *Alas de Colombia*.

En un acercamiento más específico, asumen conjuntamente, con el empresario y dirigente antioqueño, Gonzalo Mejía (1884-1956), el proceso de realización del primer largometraje colombiano, con viso de superproducción, rodado en la ciudad de Medellín, se trata de la película *Bajo el cielo antioqueño*, dirigida por Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950). La obra muestra la articulación de la evolución técnica, la prosperidad coyuntural de una región y la novelaría de un segmento representativo de personajes de la burguesía provinciana. Todos estos elementos dan lugar a una historia contrastada y melodramática, en la que se puede apreciar, desde una perspectiva histórica, sociológica y antropológica, los usos y costumbres de una sociedad, que se cifraba en la mimesis de los modelos europeos: coches último modelo, clubes sociales, presencia religiosa, una moral cimentada en la culpa, en un contexto de cafetales andinos que representan el trasfondo de una economía que sería la base de los ingresos de la nación, durante más de tres décadas.

Esta película fue filmada en el año de 1925, en locaciones de la ciudad de Medellín y en contextos rurales de Venecia (Antioquia), específicamente en la Hacienda “La Amalia”, propiedad de Gregorio Márquez, rico hacendado, que viajaba cada año en barco a Europa, a comprar y renovar su inmobiliario suntuario, en una sociedad de altos contrastes sociales y económicos, todavía inmersa o dominada por el mundo rural.



*Los hermanos Acevedo*

Esta obra permanece en el tiempo, por una vuelta de hoja del destino, pues muchos años después, en la década de 1980, es creada por decreto del Estado la compañía de Cinematografía –Focine–, una de sus directoras, María Ema Mejía, nieta de Gonzalo Mejía, en coordinación con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, propician y crean las condiciones económicas y logísticas, para su restauración, musicalización y divulgación en escenarios de gala de distintas ciudades del país. Esta saga de una sociedad, que en su momento se estrenará, para maravilla de los provincianos con aires ciudadanos, en los recintos del teatro Junín, joya de la arquitectura republicana, aunque posteriormente derrumbado y, literalmente, para dar paso a un icono urbano de supremacía, como es el edificio Coltejer en la cultura paisa, se reconstruye, como un gran álbum de imágenes en movimiento, que da cuenta de los signos de una época y de una sociedad, que pasaba de villa o pueblo a naciente urbe.

- **Los asuntos de la difusión y el origen de Cine Colombia**

El 7 de junio de 1927, según lo confirma la escritura pública número 2221 de la Notaría Segunda de Medellín, se instituyó la empresa Cine Colombia. Esta contaba con un capital inicial de mil quinientos pesos (\$ 1.500). La empresa funcionaba en Medellín, en el local del conocido y ya desaparecido, Circo España, pero pronto se estableció en Bogotá y otras partes del país, hasta que en 1928 compraron a los hermanos Di Doménico su compañía y ampliaron de este modo su circuito de acción a otras regiones del país [5].

En esta primera época de divulgación se promueve la presentación de hechos noticiosos. Desde 1929 hasta 1932, Cine Colombia y los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo empiezan la producción del *Noticiero Cineco*, vitrina desde la cual se registra el acontecer de algunos grupos sociales destacados, hechos de importancia nacional como deportes, actos culturales, celebraciones religiosas, etc. Así lo registra el propio Gonzalo Acevedo:

En 1927 iniciamos los noticieros semanales nacionales, aunque anteriormente, y desde 1924, ya filmábamos los acontecimientos más sobresalientes de Bogotá: carnavales estudiantiles,

las carreras de caballos en el antiguo hipódromo de la Magdalena, el entierro del general Benjamín Herrera en 1924, etc. A partir de 1928 este trabajo se llamó Noticiero Nacional hasta 1932, cuando se convirtió en Noticiero Cineco, porque lo compraba por metros Cine Colombia [6].

Este periodo de presencia y permanencia de los hermanos Acevedo, durante más de dos décadas en el ámbito de registros noticiosos, documentales y argumentales, tiene un corte directo el día 9 de Abril de 1948, con el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán. Estos cineastas, eran fieles seguidores de las causas liberales y los acontecimientos históricos de este día, determinaron su retiro de la escena fílmica. Abandonaron sus cámaras, registros y se distanciaron de la ciudad de Bogotá, partieron a lugares distantes en la selva colombiana, territorio en el cual, se les vio por última vez, tratando de instalar en los años de 1960, una antena de televisión en un árbol. Su obra, por muchos años guardada en latas en una bodega de la capital, fue rescatada milagrosamente por la recién creada Fundación de Patrimonio Fílmico Colombiano, razón por la que hoy se puede apreciar gran parte de su obra en los archivos conservados por esta entidad.

## 2. UNA DICTADURA CON RADIO, TEATRO Y TELEVISIÓN

Durante los años de 1940 y cincuenta la hegemonía de los medios de comunicación en Colombia, estaba dominada por la radio, estaciones, que no solo se ocupan de los hechos noticiosos, sino del formato de radionovelas, con el que se logró gran impacto en la audiencia nacional, con historias y relatos que mantenían día a día, en vilo los públicos, no solo de las ciudades sino de las más apartadas poblaciones. En muchas de estas historias, un pequeño grupo de actores hacían presencia con sus voces y dramatizaciones. Estos mismos personajes hacían parte del elenco de compañías teatrales, que en el mayor de los casos, representaban obras de autores clásicos en diferentes escenarios.

Frente a las estrategias de posicionamiento de la dictadura Ayala comenta:

“Una actividad fundamental en el manejo de la imagen del gobierno y del presidente, fue la institucionalización de la fiesta del 13 de junio, fecha en la que se conmemoraba un año de la ascensión al poder de las Fuerzas Armadas. Sobre las actividades programadas para la celebración de lo que se conoció como la “Fiesta Cívica Nacional”, y añade:

Los teatros de Bogotá y los de todo el país pasaron primero, antes de cada una de sus funciones, un vidrio alusivo al primer aniversario. Más tarde un documental de dos rollos sobre el 13 de junio pasó también por todos los teatros del país, de maneras simultánea entre el 6 y el 14 de junio de 1954. El documental recreaba las condiciones en que se habían desarrollado los acontecimientos que llevaron a los militares al poder y se presentaban las obras adelantadas por el nuevo gobierno.

Emblemas, gallardetes, calcomanías, banderines, afiches, galardonaron los espacios públicos nacionales. La DIPE pagó en casi todos los periódicos del país la inserción de una propaganda oficial alusiva al magno acontecimiento. Cada uno de los ministros de despacho tuvo la oportunidad, en los días previos al aniversario, de disertar por radio en cadena nacional sobre las actividades realizadas en su cartera [7].

En esta década solo se presentaron dos intentos importantes e independientes por propiciar relatos cinematográficos originados en Colombia. El primero en la costa caribe, donde algunos integrantes del conocido grupo “de Barranquilla”, asociado a la literatura y las artes, produjo un cortometraje con inspiración surrealista: *La langosta azul* (1954) [8], una propuesta transgresora, simbólica y onírica, dirigida por Álvaro Cepeda Samudio, en la que se da un intento especial por la exploración de nuevas narrativas y estéticas, en ella participan, incluso como figurantes de las escenas, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón y otros personajes de las artes de este movimiento.



*Equipo de filmación de la Langosta Azul*

En Medellín se realizan dos intentos por contar historias, el primero *Colombia Linda* (1955), de Camilo Correa Restrepo, un quimérico proyecto, intencionado hacia la generación de un cine nacional industrial, apelando a valores como la música popular y acudiendo a los espectadores como socios de una compañía, que se vislumbraba como un nuevo reto industrial. Empresa que fracasó en su relación e impacto con el público y que posteriormente, llevó a su director, literalmente a la cárcel, luego de que la divulgación representó un gran fracaso económico y el mismo, no pudo cubrir los compromisos generados por la suscripción de acciones, por parte de los entusiastas socios, provenientes de las más diversas condiciones sociales.

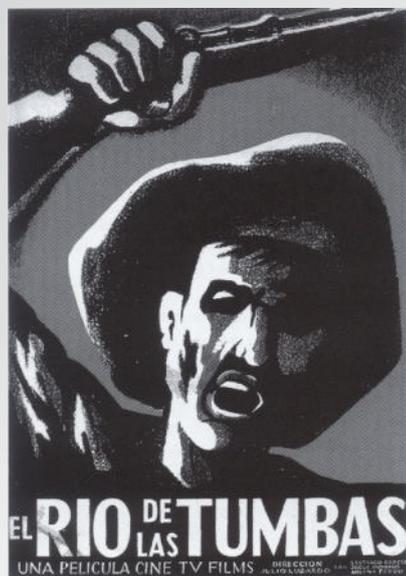
Por esta misma época, un personaje, con aires de juglar, realizó dos películas que sí lograron un impacto popular, gracias a su singular sistema de distribución, en la cual, el mismo director Enoc Roldán, se trasteaba las latas de la película en un viejo jeep Willis y las proyectaba de pueblo en pueblo, con la complacencia de la iglesia y los comerciantes de las municipalidades. Sus películas: *El hijo de la choza* (1961), en torno a la vida melodramática del ex presidente antioqueño Marco Fidel Suárez y *Luz en la selva* (1959-1960), acerca de la ya por entonces sonada madre Laura Montoya, recientemente canonizada. Sus temáticas, eran abordadas en un lenguaje sencillo, con pocos diálogos, lo que le permitió acercarse al gran público.

Con la llegada de la televisión a mediados de los años cincuenta, con una presencia importante en la asesoría y montaje de técnicos de la televisión cubana, estos actores y dramaturgos,

encontraron en este nuevo medio, la plataforma para representar las mismas obras de teatro, a manera de pregrabados y muchas veces en vivo y en directo. Así se dio la representación de estas obras a la manera de una sala teatral, con el telón de fondo mediado por los registros televisivos. Este panorama dominó la escena de los contenidos durante esta década y parte de los años sesenta.

### 3. LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA, TIEMPOS DE TRANSFORMACIÓN Y CENSURA

En este periodo surgen dos tendencias marcadas en las historias de una incipiente, pero renaciente cinematografía nacional, en la que se dan dos aproximaciones: una de carácter ficcional y una de clara tendencia documental. En la primera, los cineastas, marcan las rutas, ahí encontramos y resaltamos a Julio Luzardo y Alberto Mejía quienes escriben y dirigen, *Tres cuentos colombianos* (1970), que reinaugura el esquema de adaptaciones de obras literarias, con actores provenientes del ámbito de la televisión y *El río de las tumbas* (1964) también dirigida por Julio Luzardo, relato reconstructivo de manera realista de los tiempos recientes de la violencia.



El río de las tumbas tienen sus valores particulares, comprendidos desde diversos puntos de vista, pero la ruptura que realiza la película de Julio

Luzardo la sitúa en un lugar privilegiado en el panorama de la historia del cine colombiano. La creación de una atmósfera opresiva, en un ambiente de inquietud y zozobra, con la violencia partidista de los años cincuenta como realidad circundante, es una forma de reconocimiento y reflexión en nuestro cine como antes no se había dado [9].

José María Arzuaga, otro director de este periodo, autor de culto para cineastas posteriores, realiza dos películas emblemáticas: *Raíces de piedra* (1961), sobre el tema de los chircales, censurada en su momento y *Pasado el meridiano* (1967), la historia de un ascensorista, que cuenta los problemas que tiene que enfrentar este hombre para viajar a su pueblo al sepelio de su madre. Ambos trabajos nos acercan a los personajes cotidianos de las ciudades, mostrándonos de manera directa y bien sustentada, episodios de la violencia partidista reciente.

En la otra orilla, cineastas como Francisco Norden, proveniente de la escuela de cine francesa, realiza producciones que se mueven, entre lo patrimonial y los encargos oficiales del Estado, a manera de películas como *Se llamaría Colombia* (1970) y un trabajo de reconstrucción documental, acerca de "Camilo Torres, el cura guerrillero" (1974). Este último, quizás, el que ha permanecido en el tiempo, como retrato sociológico, de un personaje que marcó un periodo de la historia nacional colombiana, que se ha convertido en un documento audiovisual, referente fundamental de un personaje esencial en la comprensión de nuestra historia.

Por su parte, Marta Rodríguez y Jorge Silva, provenientes de una escuela antropológica y etnológica, se forman en Francia en la escuela del Cine directo, realizan una serie de obras documentales, de gran rigor con la realidad social, entre las que se destacan: "Chircales" (1972) y "Campesinos" (1976). Esta pareja de realizadores asume un gran reto de documentación audiovisual, con: "Nuestra voz de tierra, memoria y futuro", una

combinación de ficción-documental, y quizás una de las aproximaciones más certeras, que contrasta el devenir en el tiempo de la comunidad indígena de los paeces y su paralelo con las realidades actuales, en una visión donde se fusionan la mitología, la cotidianidad, el simbolismo, las luchas y la dialéctica de los procesos históricos.

Este cine, que muestra facetas no vistas de manera tan exhaustiva a partir de los relatos colectivos de las comunidades ancestrales colombianas, tiene por supuesto, la censura del Estado en su momento y muchas de estas realizaciones, van a ser prácticamente invisibilizadas, durante un lapso de tiempo de casi dos décadas.

Otro director, que trata de manera directa y sin anestesia, la realidad social de un país, que se enfrentaba a nuevos movimientos sociales y que se hacía preguntas acerca de nuestro orden político, fue Carlos Álvarez, en un trabajo nombrado: "Qué es la democracia?", las cuales, no obstante, su amplia divulgación en eventos internacionales, fueron también objeto, no solo de la censura, sino literalmente de la cárcel para este cineasta. Los años setenta en Colombia contrastaron de manera más acentuada las tendencias alternativas y las iniciativas oficiales.

#### 4. EL SOBREPREGIO Y LAS INICIATIVAS REGIONALES

En esta fase, de parte del Estado se crea la ley de sobreprecio, la cual permitió que muchos directores formados en el exterior, la mayoría de ellos en Europa Oriental y otros, que de manera empírica abordaron el oficio de realización, tuviesen la oportunidad de producir cortometrajes exhibidos en las pantallas de la geografía nacional. Allí surgieron diferentes visiones en las que permanecen en la memoria, visiones urbanas muy centradas en los espacios bogotanos, pues el cine y la televisión, en este momento histórico, se concentraba en la capital del país. Obras, como "Tv or not tv" (1980) corto de 9 minutos, o "El premio" (1985), corto de ficción, de Lisandro Duque, dan cuenta de la inserción de los medios en la cotidianidad urbana y en las estéticas narrativas. Asimismo: "Corralejas de Sincelejo" (1975), de Ciro Durán, da cuenta de las fiestas tradicionales del país, con visos de denuncia de las contrastadas realidades sociales.

Esta ley fue también el comodín, para el despegue económico de diferentes productoras nacionales y al momento de una vista retrospectiva, el balance de la misma, da lugar a múltiples cuestionamientos, pues fueron los mismos espectadores quienes empezaron a rechazar los contenidos del cine colombiano, ante la presencia de obras audiovisuales de muy baja factura, como el caso de "Gamín" (1978), de Ciro Durán, exploración visceral del mundo de la infancia en las calles capitalinas, con visos de porno miseria, en una aproximación oportunista de los universos marginales de la infancia, en la perspectiva de vender documentos audiovisuales en escenarios internacionales.

La afirmación de lo regional, por el contrario, tiene su lugar en Cali, donde justamente, se da la primera respuesta coherente, a esta tendencia de aprovechamiento mercantil de lo social y se produce por parte de Carlos Mayolo y Luis Ospina la película: *Agarrando Pueblo* (1978), inteligente y humorística denuncia de estas visiones antropofágicas de nuestra realidad. Este grupo de cineastas, hace parte de una generación, que se formó en los cineclubes, suscitó la publicación "Ojo al cine", entre 1974 y 1976, alcanzaron a salir al público cinco números, e integró diferentes artes a un movimiento con fuerza propia.



Luis Ospina, Luis Alfonso Hoyos, uno de los protagonistas; y Carlos Mayolo, durante el rodaje de 'Agarrando pueblo'.

Allí el teatro sigue ocupando un lugar especial, mediante la presencia del Teatro Experimental de Cali (TEC) y su dramaturgo Enrique Buenaventura y la figura de Andrés Caicedo, un autor joven, que de manera delirante y progresiva, nos ha legado

obras literarias, como *Que viva la música*, la cual a más de 40 años de su creación, hoy se adapta por los nuevos cineastas que han tomado el legado de esta generación de algún modo fundacional, en la perspectiva de fomentar de manera sistemática y arraigada los valores regionales, las historias locales y un claro distanciamiento de las visiones centralistas que campeaban en el país en esa coyuntura. Otra obra que da cuenta de esta actitud, es la visión crítica que efectuaron acerca de los juegos panamericanos de Cali, evento excluyente de diferentes sectores de la sociedad, que parecían figurantes de una fiesta, en la cual no fueron invitados.

Desde otra orilla, el escritor Fernando Vallejo, produce desde México, dos películas ambientadas en la época de La Violencia en Colombia, estas obras están filmadas y ambientadas en ese país, pero inspiradas en los conflictos propios de Colombia: *Crónica Roja* (1977) y *En la tormenta*, producida en el año de 1979, películas que reflejan las luchas internas y lo que, en la historiografía colombiana, se conoce como La Violencia o la lucha entre liberales y conservadores.

Asimismo, un personaje proveniente del exilio chileno, devela en diferentes películas, aspectos de realidad colombiana, no tratados de manera directa, mediante el relato argumental. Duna Kusmanich, realiza *Canaguaro* (1978), una visión de la violencia en Colombia, situada en los Llanos Orientales y posteriormente, produce: *Mariposas S.A* (1986), y *El día de las mercedes* (1985), dos medimetrajés, que ya le median el pulso a un país, donde la inequidad daba lugar al desarraigo, la prostitución y, el narcotráfico, asomaba sus narices, en la geografía nacional, con una fuerza inusitada, que luego entenderíamos en la realidad, sus alcances e impacto. También a través de los espacios de la televisión, este mismo director, en asocio con Pepe Sánchez, dan lugar a una comedia de origen temático y gran impacto de la cultura popular, como lo fue “Don Chinche” (1982-1989), retrato de personajes que sobreviven con humor e ironía, ante los avatares que les impone la cotidianidad urbana.

## 5. LOS EXPLOSIVOS AÑOS OCHENTA

Los años ochenta son los tiempos de consolidación, en una primera fase de un movimiento cinematográfico colombiano,

momento histórico, en el que se incorporan al país diferentes desarrollos tecnológicos y políticas públicas que posibilitan una dinámica en la producción de contenidos y en la consolidación de las plataformas de divulgación. Ingresan al país, los formatos de videograbación y los sistemas de reproducción en soportes de betamax, VHS y video 8, lo que se constituye en una alternativa de democratización del acceso a los medios.

De otro lado, ingresa al país la televisión a color (1° de diciembre de 1979), lo cual implica nuevas acciones y políticas públicas respecto a la programación de los espacios de los medios de comunicación masivos y de igual manera, surge la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE (1978-1990), entidad que en el espacio temporal de una década, fomentó tres líneas esenciales: la formación, la producción de medios y largometrajés y la divulgación, a través de la televisión, las pantallas nacionales y los festivales.

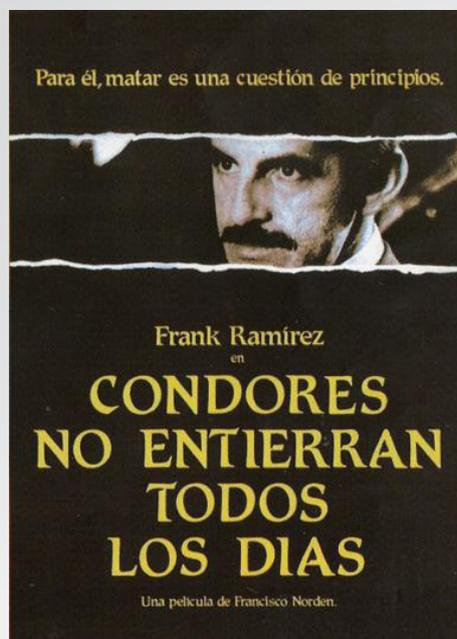
En este periodo –decenio de los ochenta– se produjo en el género documental, la serie “Yurupary”, un viaje por el territorio nacional, en el que se registraron las fiestas tradicionales en un lenguaje fresco, más cercano a la música y el mito. El proyecto de medimetrajés para televisión, acercó este formato al gran público. Allí es de destacar el surgimiento y la presencia de obras de procedencia regional, como *El Guacamaya* (1983) de Pacho Bottia, ingeniosa visión de los personajes “chepitos” en los pueblos del Caribe. *Aquel 19* (1985), de Carlos Mayolo, *Valeria* (1987) de Oscar Campo, visiones genuinas de la cultura caleña desde el imaginario de la salsa y los conflictos de los jóvenes, con visos surrealistas.

También vale la pena resaltar *Reputado* (1986), de Silvia Amaya, pequeña joya del cine colombiano que muestra, en las estribaciones de los Andes, los últimos días en la vida de un guerrillero; *La baja* (1987), de Gonzalo Mejía, retrato de la vida cotidiana de los jóvenes en el ejército, su cautiverio y angustia en los escenarios rurales; *La vieja guardia* (1984) y *Los músicos* (1986) de Víctor Gaviria, historias enmarcadas en tiempos de la violencia partidista y en el epílogo de bienes patrimoniales del país como los ferrocarriles, en los que se trasluce una visión poética del relato y un retrato más simbólico a partir de las historias de los personajes.

Esta época, coincide también en el país, y a partir del año de 1985, con la creación de los

canales regionales Tele Antioquia, Tele Caribe, Tele Pacífico, Tele Café, que de algún modo, y de manera colateral, se convierten, en algunos de sus mínimos espacios, en plataformas para los trabajos de los cineastas y medio de presentación de contenidos, que mediante el relato documental se acercan a diferentes públicos con temáticas más cercanas a la identidades colombianas. Es el caso de proyectos como “Rastros y rostros” (1988) de la Universidad del Valle y, de ciertas iniciativas subregionales acerca de la historia de Urabá y de programas en la región Caribe, que retrataron sus poblaciones e idiosincrasia.

Se produce un buen número de largometrajes en este periodo, se fomentan los festivales de Cartagena y Bogotá, se amplía la franja de diferenciación entre lo comercial y el cine de autor y en esa perspectiva, destacamos algunas obras que en su construcción y contenidos, tienen como elemento referencial la historia de Colombia y la representación de la misma, mediante el relato audiovisual, estas son: *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, realizada en 1983, basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, relata otro episodio de la violencia en Colombia de los años cincuenta.



Un funesto personaje, Ángel María Lozano (personaje real), alias “el Cóndor”, se convierte un criminal al servicio de su causa política: el exterminio de los liberales en una región del Valle del Cauca [10]. *María Cano* (1990), de Camila Loboguerrero, un retrato del personaje histórico

esencial en las luchas de los trabajadores y en la afirmación de la mujer y sus derechos, en los años 20 y 30 en Colombia; *Tiempo de morir* (1985), de Jorge Alí Triana, adaptación literaria, que da cuenta de la génesis de la violencia en las poblaciones, a partir de un lenguaje cercano al western; *Carne de tu carne* (1983), de Carlos Mayolo, visión gótica tropical de la historia de Cali, enmarcada en el contexto de la violencia instaurada en el Valle; *Rodrigo D, no futuro* (1990), de Víctor Gaviria, película reveladora de las realidades urbanas del país y de la guerra interna que se libraba en las comunas, por parte de los jóvenes insertados en el conflicto propio del narcotráfico. Este director antioqueño, nos devela:

(...) una cierta subcultura de defensa, de refugio, de antivaleores, de agresión, de drogas, de expresiones extremas en la música, como el rebelde “punk”, aun cuando no se niegan las expresiones de violencia y crimen, asociado la mayoría de las veces a reacciones emocionales frente a un mundo afectivo incontrolado y ciego, antes que a calculados crímenes selectivos [11].

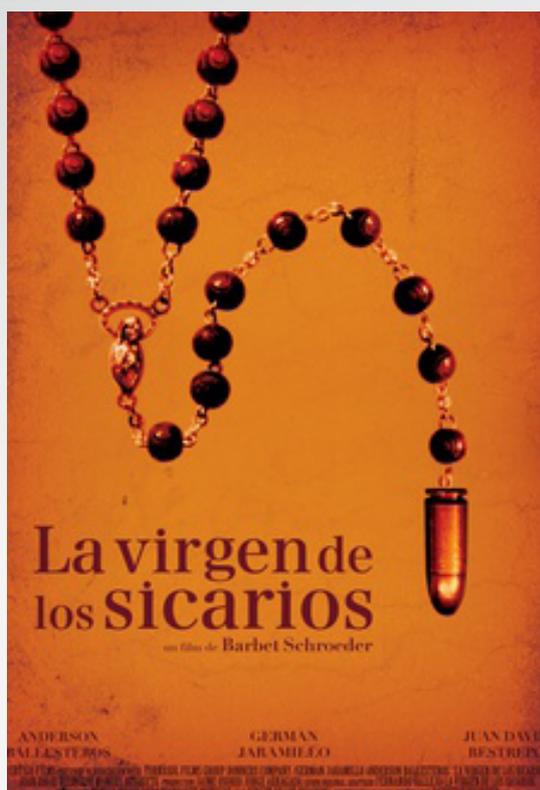
*Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio, una recreación intimista de los ambientes y contextos de un momento histórico que determinó el destino del país en sus procesos de confrontación socio política, el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948; *Visa Usa* (1986), de Lisandro Duque, una visión de la emigración de colombianos y sus peripecias para dejar el país, en detrimento de la afirmación de sus identidades; *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera, una película de personajes corales, que se constituye en la metáfora de un país contrastado en su composición social y en la cual, la iniciativa popular, encuentra caminos de redención con humor y sarcasmo.



En esta época, se realizan también desde las plataformas de televisión, miniseries históricas, planteadas en lenguajes cinematográficos con representaciones de época: “Revivamos nuestra historia” (1981-1987), “Cónica de una generación trágica” (1993); “Los pecados de Inés de Hinojosa” (1988); todas estas series acercan los periodos de la Colonia y la Independencia de nuestro país al gran público.

A finales de los ochenta, la explosión y develamiento público del narcotráfico, el asesinato masivo de dirigentes políticos y candidatos presidenciales de diferentes sectores, direcciona las prioridades estatales hacia temas de seguridad y persecución de los protagonistas del llamado cartel. En este momento, la llegada de las políticas neoliberales, sitúa el cine en tercer plano y en 1993, se liquida de manera definitiva FOCINE y el país entra prácticamente en un vacío cinematográfico.

Colombia, luego de este periodo, se convierte en escenario de producciones internacionales, referidas a temáticas vinculadas a su realidad más cruda, la mayor parte de ellas, producidas por productores internacionales: “La virgen de los sicarios” (1999) de Barbet Schroeder, basada en la obra de Fernando Vallejo; “María llena eres de gracia”, de Joshua Marston, y “La vendedora de rosas” (1998), de Víctor Gaviria, producción independiente, retrato de la indigencia y la criminalidad de la infancia en la ciudad de Medellín.



## REFLEXIÓN FINAL

Nuevas visiones de la historia del cine colombiano. Desde hace 15 años, se crea el Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía, un periodo nutrido en convocatorias, producciones, participaciones internacionales y en el cual, la frontera entre lo comercial y el cine de autor, se ha delimitado con claras líneas de acción. De un lado, cada año, se estrenan en las carteleras nacionales, una película, con características de cine comercial, en tono de comedia popular, con la intención clara de entretenimiento y de captar en las taquillas un público masivo en la idea de sostenibilidad de una industria en el tiempo.

De este periodo se han acentuado valores importantes en las propuestas regionales y se han destacado diferentes películas, que con su aproximación a nuestra historia reciente, aportan contenidos en la comprensión de la agrietada historia de Colombia. En esta perspectiva, se puede referir desde el caribe colombiano, a autores como Ciro Guerra con *Los viajes del viento* (2009), relato épico, que nos lleva a los motivos ancestrales de la cultura vallenata. Iván Wild: *Edificio Royal* (2013), retrato barroco de personajes de la cultura sincrética del caribe. En el Valle del Cauca, voces, temáticas y visiones como *El rey* (2004), de Antonio Dorado, retrato del narcotráfico en esta región del país; *Perro come perro* (2008) y *Todos tus muertos* (2011) de Carlos Moreno.

La primera enfatiza en el narcotráfico y sus protagonistas, la segunda en una realidad más reciente, que nos muestra la corrupción, la violencia y los hilos del poder, que se tejen y se deshilvanan de acuerdo a las conveniencias políticas. Esta obra, prácticamente no se exhibió en las carteleras de Colombia y estuvo más confinada a festivales y cinematecas. *El vuelco del cangrejo* (2010) de Oscar Ruiz Navia, inteligente alegoría de la violencia interna en una población del Pacífico colombiano.

El narcotráfico y el conflicto social, siguen alimentando la guionización de las producciones que tienen más proyección internacional, unas veces de manera estructural y fundamentada en hechos históricos, otras veces, como simple telón de fondo para estrategias de comercialización: *Sóñar no cuesta nada* (2006), de Rodrigo Triana, *Rosario tijeras* (2005), de Emilio Maillé, coproducción colombo mexicana. Reiteran estos

contenidos; *Sumas y restas* (2005) de Víctor Gaviria; *Colombian dream* (2006) de Felipe Aljure. Y, en este panorama de temáticas cercanas al claroscuro social, una película honesta, casi documental, que devela las voces de jóvenes insertados en medio de una realidad que les crea un universo de marginalidad y desesperanza: *Apocalipsur* (2007), de Javier Mejía.

En esta dinámica, el formato de los cortometrajes, ha tomado especial importancia con la proliferación de las escuelas audiovisuales y de las escuelas de cine, de las cuales, la Universidad Nacional, aporta algunos de los mejores autores jóvenes en la actualidad, con obras más cercanas al relato urbano y a las nuevas estéticas, con obras como *La sociedad del semáforo* (2010), de Rubén Mendoza; *La estrella del sur* (2013), de Gabriel González Rodríguez, retrato muy logrado de la agreste convivencia de los jóvenes en los barrios del sur de Bogotá; *Chocó* (2012) de Johnny Hendrix, una apuesta singular por los valores y la cultura regional del Pacífico; *La sirga* (2012), de William Vega, en la que Alicia, una mujer desterrada por el conflicto, intenta rehacer su existencia en un hostel decadente a orilla de una gran laguna en lo alto de los Andes. Muchas otras miradas se ven venir, ya con unos años más de experiencias en gestiones y rutas audiovisuales, de contenidos y de nuevos materiales que seguramente serán materia de análisis, así como aproximaciones a las temáticas y visiones del país.



Finalmente, el documental, en estas dos últimas décadas se ha convertido en un testigo visual y sonoro de los contrastes del país en los últimos años, con relatos muy cercanos a nuestras realidades y conflictos. En este género se encuentran múltiples visiones desde

diferentes regiones, que han tenido en la muestra internacional de documental, que circula por todo el país, un espacio para su divulgación y, ocasionalmente, en algunos marginales espacios de la televisión nacional, que siempre en sus canales de más audiencia, ha privilegiado el entretenimiento y la información, casi enmarcada en la cultura del espectáculo.

En esta dinámica, una obra singular, marca un precedente importante, en lo que se ha conocido como el falso documental, como es un “Tigre de papel” (2007) Luis Ospina, una interesante reconstrucción ficcionada y con certeros apoyos documentales de un personaje imaginario que representa muchas y diversas voces en la historia reciente de nuestro país.

En el 2013, en el Festival de Cine de Cartagena, evento de convergencia del audiovisual colombiano, se estrenó del mismo director de *Satanás* (2007), Andi Baiz, la película *Roa* (2013), una nueva exploración a los personajes primarios y secundarios de la historia colombiana. Una interpretación en el tiempo de episodios que se han convertido en nuevos detonantes de la violencia y de la historia colombiana, un conflicto que ha sido constante en cuántos años tiene de arribo el cinematógrafo a Colombia, en pleno marco de guerras civiles, luchas internas, contrastes sociales, dramas humanos, situaciones en las que muchas veces, como se dice en el lenguaje popular, “la realidad supera la ficción”, es decir una geografía nacional, en la cual muchas historias están por contarse, pero que en esta evolución de la rueda de la historia, de las historias, los tratamientos, los guiones y los relatos que nos reflejan en las pantallas y en el tiempo, encontraremos quizás un camino para la recuperación de nuestra memoria y nuestra identidad en el devenir del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

Ayala, Diago, C. A. (1991) “El discurso de la conciliación. Análisis cuantitativo de las intervenciones de Gustavo Rojas Pinilla entre 1952 y 1959”, en ACHSC, N° 18-19, Bogotá, pp. 205-240. Citado por Ramírez. L. (2003). El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: Imagen Política, educación popular y divulgación cultural, en: *Historia Crítica*, N° 22, diciembre, pp. 131 – 156. Recuperado el 20 de agosto de 2013.

en: Entrevista con Gonzalo Acevedo. (s.f.). En: *Crónicas del cine colombiano*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado el 20 de agosto de 2013 en:

Hellriegel, D., y Rojas Romero, D. (1997). Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia. *Credencial Historia*, 88. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr973.htm>

<http://banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm>

<http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/403/view.php>

Moreno Gómez, J. A. (s.f.). Cine Colombia: 80 años. Recuperado el 12 de agosto de 2013 en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117.htm>

Pulecio, E. (1999). El siglo del cine en Colombia. *Credencial Historia*, 112. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1999/112elsiglo.htm>

Rojas Romero, D. (1997). Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas. *Credencial Historia*, 88. Recuperado el 20 de agosto de 2013 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr972.htm>

## NOTAS

[1] El Teatro Faenza, construido en una antigua fábrica de loza, de la cual toma su nombre, fue declarado Monumento Nacional en 1975, por el decreto 1584 del 11 de agosto, y restaurado en el 2007.

[2] Rojas Romero, D. (1997). Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas. *Credencial Historia*, 88. Recuperado el 20 de agosto de 2013 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr972.htm>

[3] Hellriegel, D., y Rojas Romero, D. (1997). Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia. *Credencial Historia*, 88. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr973.htm>

[4] Rojas Romero, D. (1997). Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas. *Credencial Historia*, 88. Recuperado el 20 de agosto de 2013 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr972.htm>

[5] Moreno Gómez, J. A. (s.f.). Cine Colombia: 80 años. Recuperado el 12 de agosto de 2013 en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117.htm>

[6] Entrevista con Gonzalo Acevedo. (s.f.). En: *Crónicas del cine colombiano*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado el 20 de agosto de 2013 en: <http://banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm>

[7] Ayala, Diago, C. A. (1991) "El discurso de la conciliación. Análisis cuantitativo de las intervenciones de Gustavo Rojas Pinilla entre 1952 y 1959", en ACHSC, N° 18-19, Bogotá, pp. 205-240. Citado por Ramírez. L. (2003). El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: Imagen Política, educación popular y divulgación cultural, en: *Historia Crítica*, N° 22, diciembre, pp. 131 – 156. Recuperado el 20 de agosto de 2013 en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/403/view.php>

[8] Cortometraje silente de ficción de 29 minutos de duración, 16 mm. a blanco y negro, dirigida por Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens y Gabriel García Márquez.

[9] Pulecio, E. (1999). El siglo del cine en Colombia. *Credencial Historia*, 112. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1999/112elsiglo.htm>

[10] Pulecio, E. (1999). Cine y violencia en Colombia. En: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Álvaro Medina, ed. Bogotá: Museo de Arte Moderno/Norma, pp.152-83.

[11] *Ibíd.*

**Para citar este artículo:**

Estrada, O. (2015). El cine colombiano y su correlato en la historia. *Revista Luciérnaga/ Comunicación*. Año 7, N14. Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 22-35.



## LA INDUSTRIA DEL CINE EN COLOMBIA. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico

## FILM INDUSTRY IN COLOMBIA . Between the naive optimism and the chronic pessimism

Guillermo Alejandro D'abbraccio Krentzer\*

### RESUMEN

La industria cultural es un renglón clave en las economías capitalistas aporta al Producto Interno Bruto de los países en desarrollo, contribuye en la formación de recursos humanos cualificados, la configuración de las identidades nacionales, la consolidación del consumo cultural, la formación de audiencias y públicos críticos. El conjunto de los países desarrollados, con menos del 30% de la población mundial, concentran el 87% de las salas cinematográficas y el 54% de las radioemisoras existentes en cambio los países en desarrollo, con más del 70% de la población, sólo poseen el 13% de las salas y el 46% de las emisoras radiales. De modo que es pertinente interrogarse por las posibilidades de América Latina y, en particular de Colombia, de hacer parte efectiva de un mercado de bienes y servicios de la industria cultural, especialmente del cine, en la era de la globalización.

En la perspectiva optimista, la producción de cine en colombiana ha ascendido desde la ley de cine de 2003, se han realizado diferentes cintas (cortos y largometrajes) que han despertado el interés del público local como fue el caso de "*Soñar no cuesta nada*" de Rodrigo Triana o "*El colombian dream*" de Felipe Aljure 'Perder es cuestión de método', de Sergio Cabrera y 'La sombra del caminante', de Ciro Guerra. Sigue siendo problema la exhibición, la internacionalización, la formación de guionistas, la formación de público, y el acompañamiento a quienes reciben el apoyo financiero para las producciones.

**Palabras claves:** Ley de cine, Colombia, cine, entretenimiento, industria cultural

**Recibido:** Julio 2, 2015 - **Aceptado:** Julio 10, 2015

### SUMMARY

Cultural industry is a key line in capitalist economies; it contributes to the gross domestic product of developing countries, training of qualified human resources, national identities configuration of cultural consumption, and construction of criticism sense in audience. The whole group of developed countries, with less than 30 % of world's population, concentrates 87% of the cinemas and 54% of existing radio stations; on the opposite of developing countries, with over 70% of the population, but they only count with 13% of cinemas and 46% of radio stations. Therefore it is pertinent to question the possibilities of Latin America, particularly Colombia, in making effective part of a market for goods and service, especially films, in the cultural industry in the era of globalization.

From an optimistic view, film production in Colombia has risen from the 200 Film Law. Different productions (short films and feature films) have caught the eye of local audience, as was the case of "*Soñar no cuesta nada*" by Rodrigo Triana or "*El colombian dream*" by Felipe Aljure, "Perder es cuestión de método" by Sergio Cabrera and "La sombra de caminante" by Ciro Guerra. Significant issues to resolve such as internationalization, training of screenwriters, audience education, and financial support for movie makers still remain.

**Keywords:** Film Law, Colombia, cinema, entertainment, cultural industry

**Received:** July 2, 2015 - **Accepted:** July 10, 2015

\*Politólogo y Comunicador social de la Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina, 1993 y 1995 respectivamente); Especialista en Antropología jurídica de la Universidad del Cauca; Magíster en Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales de la FLACSO (México). Profesor visitante en universidades de América Latina y Europa. Investigador Senior de Colciencias. Miembro de Redes como Relaju (Red latinoamericana de Antropología jurídica); GT CLACSO "Ser indígena urbano hoy"; ACICOM, ALAIC, IPSA (International Political Science Association). Fue profesor de las Universidades del Cauca y de Manizales. Desde el año 2001 es profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Email: [gadabbracciok@unal.edu.co](mailto:gadabbracciok@unal.edu.co)

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué es pertinente el estudio de la industria cinematográfica? Y en especial, ¿Por qué en un país del denominado “Tercer Mundo”? Pues porque la industria cultural es un renglón clave en las economías capitalistas (Ortiz: 1997:31), un aporte fundamental en los PIB de los países en desarrollo, una contribución en la formación de recursos humanos cualificados, configuración de las identidades nacionales, consolidación del consumo cultural y formación de audiencias y públicos críticos [1].

Se sabe que la importancia de la industria cinematográfica no radica solamente en miles de millones de dólares que moviliza la producción y la comercialización de películas y programas televisivos. Para los EE.UU. representa más de 50 mil millones de dólares por año, según el estudio de W.B Beyers “*Culture, services and regional development*” (2002:14). Pero además trae por sí mismo las posibilidades del lenguaje audiovisual, por sus características “palimpsésticas”, para inducir, junto a la incentivación del consumo, ideas y valores que subyacen en imágenes y sonido (Cicchetti: 2003: 65).

Y si giramos la mirada a nuestros lares, sobre todo antes de la ley del cine de 2003 ¿Cuál era la situación actual de la industria del cine? Los datos más recientes sobre el sector cinematográfico en Colombia se encuentran consignados en el estudio evaluativo realizado por el Ministerio de Cultura y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica durante el año 2000, a través de Fedesarrollo. En éste se examinó el impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana, analizando la cadena cinematográfica, integrada por productores, distribuidores y exhibidores. Las cifras del estudio revelaron que la industria cinematográfica colombiana ocupó en promedio algo más de 6.600 personas en 1993, alrededor de 5.000 en 1994, cerca de 3.000 en 1995, y entre

2.400 y 2.700 en los demás años de la década, siendo la exhibición la que genera la mayor parte del empleo en la industria, con porcentajes que van entre 80% y 90% (Fedesarrollo:2000:9)

El panorama siempre ha sido desolador, ya que la cinematografía colombiana cuenta con apenas un historial de solo 214 largometrajes, y aunque se ha mostrado una tendencia a la baja, pasando de nueve filmes anuales en promedio para los años 1981 - 1985 a 1,5 en promedio en los años 1991 - 1995, se evidencia una recuperación a cuatro filmes promedio producidos entre 1996 y 1999 (Fedesarrollo: 2000). En lo que respecta a la fase de distribución, como ocurre internacionalmente, ésta se encuentra bastante concentrada. Las cuatro empresas de mayor participación en el mercado distribuyeron en 1998 el 96% del número total de películas. A partir de la promulgación de la nueva ley de cine en Colombia en 2003, se procura afianzar el objetivo de promover la actividad cinematográfica.

Es por ello que la industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial producción, distribución o comercialización y exhibición. Por su parte, el concepto de cinematografía nacional comprende el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas (Safir: 2004: 59; Cedem: 2001: 11).

En la actualidad, **América Latina y el Caribe** ocupan menos del 40% del espacio que tenían en las exportaciones mundiales de 1950 y, en lo que respecta a la situación de sus Industrias Culturales (Getino:2008:4), pero particularmente, al desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación -tecnologías

comunicacionales de punta-, las cifras plantean un pobre panorama que, paradójicamente, no concuerda con las potencialidades de la región. Sin embargo, el panorama de América Latina para la década de los noventa, se caracterizó por estar sufriendo modificaciones traducido en la apertura de mercados a la participación de inversionistas privados y desregulación de sectores básicos de la industria y los servicios que buscan incrementar la productividad y la eficiencia, pero, sobre todo, llevarlos a la mayoría de la población.

El conjunto de los países desarrollados, con menos del 30% de la población mundial, concentran el 87% de las salas cinematográficas y el 54% de las radioemisoras existentes. Los países en desarrollo, con más del 70% de la población, sólo poseen el 13% de las salas y el 46% de las emisoras radiales. De modo que valdría la pena interrogarse acerca de cuáles son las posibilidades de América Latina y, en particular de Colombia, de hacer parte efectiva de un mercado de bienes y servicios de la industria cultural en la era de la globalización .

Siendo escenarios diferenciados, y con menor peso económico que el contexto estadounidense, la industria audiovisual europea emplea aproximadamente 1,8 millones de personas (Comisión Europea: 2005: 96) y dispone del mercado audiovisual más importante del mundo con 370 millones de consumidores. Por otro lado, las cien primeras grandes empresas audiovisuales en Europa tienen un volumen anual de 7.000 millones de dólares con un crecimiento anual del 15% desde 1999 (O'Connor:1999)

Al respecto, es pertinente observar la situación española. El aporte de las actividades culturales al Producto Interior Bruto (PIB) español ronda el 3%. Si se añaden otras actividades vinculadas a la cultura, como diseño, publicidad y otras conexas, se elevaría al 4%, según el avance

de la Cuenta Satélite de la Cultura, que mide el impacto económico de este sector en el conjunto de la economía española a través de indicadores económicos oficiales. El porcentaje, que ha venido oscilando entre 3% y 3,2% a lo largo de la última década, supone una cifra cercana a 32.000 millones de euros. En términos macrosectoriales, el PIB cultural tiene un peso relativo superior al energético (2,7%) y similar al agrario (3,7%). El empleo generado por la industria cultural se sitúa encima de 562.000, según datos de 2012. Según datos de Cultura, la crisis apenas afectó al sector. En 2012 el empleo era de 397.600 personas. El nivel educacional de los empleados es alto, con un 50% de universitarios y 44% con educación secundaria.

En nuestro vecindario, Latinoamérica, es posible percibir que los tiempos cambian también, aunque lentamente, pero la conciencia está emergiendo en sectores políticos y empresariales

La industria del cine en México constituye uno de los referentes en cuanto a planeación, capacidad de organización y un público que se destaca en la región. Es pertinente señalar la creación de Procine DF (Ciudad de México), un fideicomiso a la producción; de una red de salas que llega a un número considerable de cincuenta con precios accesibles al gran público. Esta red será dedicada a la exhibición de cine mexicano principalmente, y cine internacional no estadounidense. Las películas mexicanas podrán permanecer en cartelera hasta 10 semanas. De igual manera, la nueva Ley de Fomento al Cine brinda apoyo a diversos eventos de exhibición, como el foro de la Muestra Internacional de Cine, la Muestra de Cine Ambulante, el DOCSDF o el Festival de Cine Latinoamericano.

En Argentina el Fondo de Fomento Cinematográfico del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales se creó en 1997 a partir de un impuesto equivalente al 10% aplicable sobre el

precio básico de toda localidad o boleto entregado gratuita u onerosamente para presenciar espectáculos cinematográficos en todo el país cualquiera sea el ámbito donde se realicen. El impuesto recae sobre los espectadores, y los empresarios o entidades exhibidoras adicionarán este impuesto al precio básico de cada localidad.

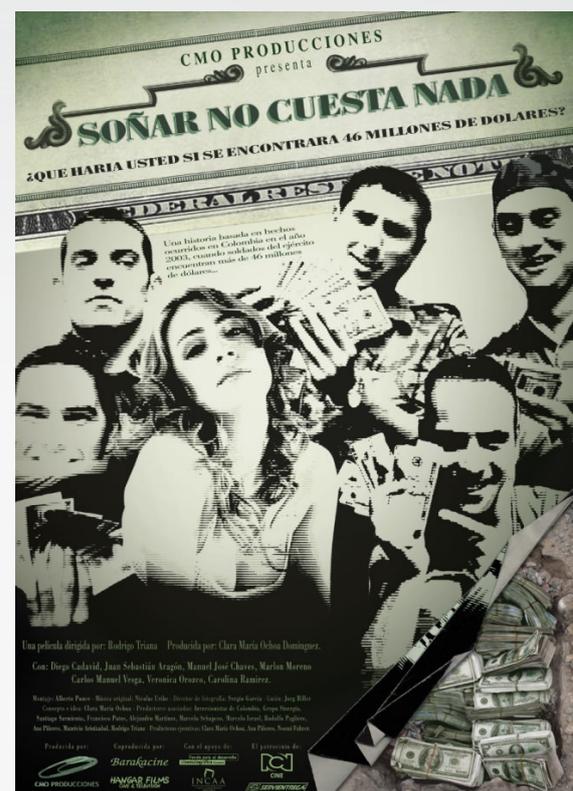
La industria cinematográfica de Brasil ha pasado por períodos de auge y declive, un reflejo de su dependencia del financiamiento e incentivos estatales. El gobierno brasileño decidió inyectar vida nueva en la industria nacional de cine en 2002 a través de una ley federal que permite al inversor extranjero adquirir participaciones en las películas brasileñas. Todo el mercado brasileño está en manos de la ley audiovisual del gobierno. Productoras de todos los tamaños salen en busca de un guion y envían al gobierno con solicitud de financiación. Los inversores privados están protegidos en gran medida de las pérdidas derivadas de un posible fracaso en las pantallas, ya que el gobierno paga buena parte de la cuenta. Críticos afirman que Brasil tiene un modelo similar al europeo, bajo el capricho de los directores, a diferencia del modelo americano preocupado en la rentabilidad

## 2 EL CINE COLOMBIANO: MÁS ALLÁ DEL “OPTIMISMO” INSTITUCIONAL

A lo largo de su corta historia, el cine colombiano no ha logrado ser rentable como industria, y por ello en la investigación realizada nos preguntamos por la configuración de una verdadera industria cultural, en este caso cinematográfica. Todo este panorama ha obstaculizado su continuidad en la producción y en el empleo de realizadores y técnicos. En el inicio del siglo XX existieron algunas compañías que intentaron mantener un nivel constante de producción, pero las carencias de capitales de inversión unido a la

fuerte competencia (y experiencia) extranjera terminaron por derrumbar a los más optimistas de ese entonces. En los años 1980 la recién creada FOCINE permitió que se realizaran algunas producciones. Sin embargo, la liquidaron en corto tiempo.

Con la ley de cine de 2003, el cine colombiano tomó un nuevo aire, pues se incrementó levemente la producción nacional. En estos 13 años de existencia de la nueva Ley del cine colombiano, se han realizado diferentes cintas (cortos y largometrajes) que han despertado el interés del público local como fue el caso de “*Soñar no cuesta nada*” de Rodrigo Triana, (me refiero a taquilla y no a su dudosa calidad estética o nula circulación en festivales), producción que alcanzó cerca de un millón doscientos mil espectadores o “*El colombiano dream*” de Felipe Aljure que destacó por sus innovaciones técnicas y narrativas nunca antes vistas en el cine colombiano. Algunos exageradamente optimistas han llegado a considerar este periodo como el renacimiento del cine colombiano. Los pesimistas, en cambio, señalan que falta apoyo en la exhibición, comercialización y especialmente formación de públicos.



Una rigurosa investigación de Fedesarrollo de 2002, puso en cifras la realidad de la industria cinematográfica colombiana, evidenciando el escaso peso dentro del conjunto de la economía y destacando el sector de la producción como el más débil de las tres instancias de la cadena, imaginando escenarios concretos para el funcionamiento de la industria (número de películas nacionales al año, promedio de asistencia requerida, etc). Durante los primeros seis años de vigencia de la ley, fueron estrenados 52 largometrajes, en promedio ocho anuales, y se pasó de una inversión total de 50 millones en 2003 a 30 mil millones en el 2008, según cifras de la Dirección de Cinematografía

La siguiente tabla presenta las estadísticas comparativas de los estrenos del cine nacional frente al cine extranjero en salas colombianas:

**Tabla N1**

**Estrenos del cine nacional frente al cine extranjero en salas colombianas**

Año	Estrenos colombianos	Estrenos extranjeros	Total estrenos	Porcentaje de estrenos colombianos
1993	2	274	276	0.72%
1994	1	267	268	0.37%
1995	2	249	251	0.805
1996	3	270	273	1.10%
1997	1	251	252	0.40%
1998	6	237	243	2.47%
1999	3	No disponible	No disponible	No disponible
2000	4	200	204	1.96%
2001	7	196	203	3.45%
2002	8	176	180	2.22%
2003	5	170	175	2.86%
2004	8	159	167	4.79%
2005	8	156	164	4.88%
2006	8	154	162	4.94%

Fuente: Varios autores (2003) "Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas" Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica y Proimágenes en movimiento. P. 24

**3. ANÁLISIS DE LAS DIVERSAS CADENAS DEL PROCESO CINEMATOGRAFICO**

**3.1 EL PROBLEMÁTICO ESCENARIO DE LA EXHIBICIÓN EN COLOMBIA**

La única parte del sector cinematográfico que ha podido sobrevivir todos estos años ha sido el de la exhibición. Desde los primeros intentos de los hermanos Di Doménico y posteriormente Cine Colombia y otras empresas, el único "negocio" de cine que ha prosperado en el país y sigue funcionando ha sido el de la exhibición.

Sin embargo, este brazo tan importante de la industria ha sido casi olvidado por la Ley y los representantes del gremio exhibición-distribución aparentemente no le buscan solución a un problema que no es solamente colombiano sino latinoamericano. Pensar en que nuestro cine se pueda ver fuera de nuestras fronteras, así sea solamente en Latinoamérica, es una utopía ya que su exhibición no depende de calidad, interés o creatividad, sino de una crítica ausencia de salas especializadas para cine de habla hispana en toda la región. Hollywood domina más del 80% del cine que se puede ver y la única forma de contrarrestar ese fenómeno es con salas especializadas donde el cine de Hollywood estaría vetado de por vida.

En Colombia existen cinco grandes exhibidores de cine comercial en su orden: Cine Colombia, Cinemark, Procinal, Cinépolis y Royal Films además de varios exhibidores independientes dentro de los que se destacan Babilla Cine, la Cinemateca Distrital de Bogotá, la sala de cine Los Acevedos del Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Cine Club El Muro (Bogotá).

Es pertinente a continuación hacer una revisión de las estadísticas de la exhibición en Colombia.

**Tabla N 2**

**Estadísticas de la exhibición en Colombia – 2009**

EXHIBIDOR	Complejos	Salas	Sillas	Participación Complejos	Participación Salas
Cine Colombia S.A	37	204	45.272	20%	34%
Cinemark Colombia S.A.	10	60	13.711	5%	10%
Procinal	17	74	11.223	9%	12%
Royal Films Ltda	22	83	14.969	12%	14%
Otros (76 exhibidores)	96	172	38.377	53%	29%
<b>Totales</b>	<b>182</b>	<b>593</b>	<b>123.552</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>

**Salas por ciudades**

CIUDAD	Complejos	Salas	Sillas	Participación Complejos	Participación Salas
BARRANQUILLA	11	37	9.639	6%	6%
BOGOTÁ	60	238	50.907	33%	40%
CALI	14	59	11.603	8%	10%
MEDELLIN	19	71	14.474	10%	12%
OTROS (39 municipios)	78	188	36.929	43%	32%
<b>Totales</b>	<b>182</b>	<b>593</b>	<b>123.552</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>

El exhibidor con mayor presencia es Cine Colombia (34%), seguido de Royal Films (14%), Procinal (12%) y Cinemark (10%). Para el director y libretista Julio Luzardo, la exhibición no es sólo un negocio, también es un derecho que el Estado debería proteger y promover.

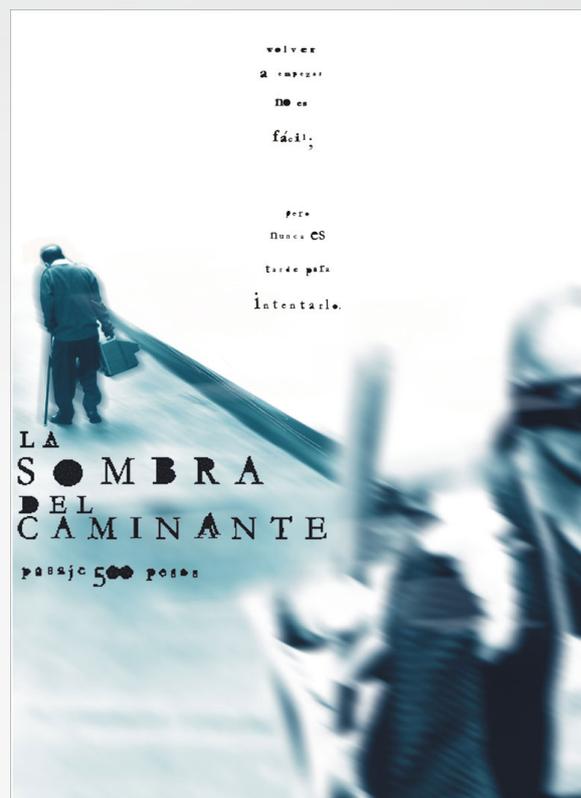
*“Todos los países que impusieron cuotas y restricciones al cine norteamericano vieron crecer sus cinematografías nacionales y su público exponencial y sostenidamente. Sólo un circuito independiente, de cobertura nacional, formador*

*de espectadores, que no responda a intereses foráneos, patrocinado por el Estado, donde las películas puedan tener poco público, sin que las expulsen arbitrariamente de las salas, estableciendo otro tipo de relación con aquellos que las ven, más allá del mercadeo imperante, se impone como una necesidad absoluta”.*

El Estado debería garantizar ese derecho a través de la Ley de Cine, inherente a la identidad nacional.

**4. OPTIMISTAS Y PESIMISTAS FRENTE A LOS EFECTOS DE LA LEY DEL CINE**

En 2004 la producción colombiana ascendió a 16 películas entre ellas dos óperas primas y durante 2005 se estrenaron cintas como ‘Perder es cuestión de método’, de Sergio Cabrera y ‘La sombra del caminante’, de Ciro Guerra.



Según Claudia Triana, gestora y promotora del cine colombiano, son muchas las expectativas que se han generado en torno a la Ley de Cine, pero no hay que olvidar que desde el nacimiento de la Dirección de Cinematografía se han generado estímulos financieros que han permitido apoyar entre tres y cuatro largometrajes por año. También es importante resaltar que algunos directores y productores se están profesionalizando, no están atados a los recursos estatales, están buscando coproducciones en el exterior, como “María llena eres de gracia” que no recibió estímulo del gobierno y sin embargo fue una película que le hizo mucho bien al cine colombiano. Lo que tradicionalmente buscan las películas de autor, que son los recursos estatales y ayudas tributarias.

“en el 2005, sólo siete de las 20 películas que se realizaron, recibieron dineros de la Dirección, las demás, gestionaron capitales privados o fueron coproducciones internacionales como “Rosario Tijeras” y “Perder es cuestión de método”. Esto significa que hay una excelente atmósfera para trabajar, la gente está entusiasmada en contar sus historias, en lanzarse, dice Claudia Triana.

Los pesimistas se preguntan ¿Se ha alcanzado el espíritu de la Ley? O ¿El espíritu de la Ley es letra muerta por las deficiencias de un sistema que no funciona como se esperaba?

La idea general detrás de la Ley de Cine fue proveer los mecanismos necesarios para establecer bases sólidas para un negocio que lleva casi 100 años en el país y que hasta el día de hoy no ha logrado establecerse como “industria” y ha sido la responsable de innumerables quiebras individuales y de empresas que han creído en el sueño imposible de una cinematografía nacional. Sencillamente no se puede seguir con esta filosofía de creer que el cine nacional está bien simplemente porque se está produciendo más que nunca. ¿Y qué ha pasado con las ganancias que debe generar cualquier negocio, el retorno que le debe generar a un inversionista que ha creído en los beneficios de la Ley más allá de ser un simple ahorro en impuestos y todas las otras incógnitas que han aparecido y que demuestran que seguimos igual o peor que antes de la Ley?

En el artículo titulado “[¿Será 2005 el año del cine colombiano?](#)” [2] Sergio Villamizar señaló que, a pesar de que ese año se exhibieron 18 películas colombianas, 10 más que en el 2004, había una fuerte preocupación porque pese a la apertura de nuevos multiplex de parte de Cine Colombia, Royals Films y Cinemark, no se había



podido superar la cifra más alta de 18 millones de espectadores de 2003, cifra en la que están incluidos los espectadores a películas extranjeras y colombianas.

La inquietud que alude Villamizar es que los productores y realizadores de estos largometrajes nacionales compiten en enorme desventaja con más de 250 largometrajes hollywoodense anualmente.

Desde que se implementó la Ley 814, hace casi seis años, se han exhibido cincuenta (50) largometrajes colombianos en las salas de cine del país. El 90% de estos largometrajes han recibido auxilios directos del Fondo de Cinematografía y de Ibermedia, las películas las han visto casi 11 millones de espectadores en Colombia y le han dejado un poco más de \$34 mil millones de pesos a sus productores en premios y resultados de taquilla en Colombia después de descontar televisión, publicidad, exhibición, distribución e impuestos. Sin embargo, estas mismas películas costaron más o menos \$65 mil millones producirlas y en el conteo final las cifras son francamente aterradoras: del costo de inversión, sólo se recuperó un 52.76%, las pérdidas fueron alrededor del 47.24% y 42 películas ni siquiera lograron recuperar su costo de inversión.

Una de las voces más críticas de la Ley de cine 814 de 2003, Julio Luzardo, plantea fuertes observaciones en su artículo *“Diez sugestivas para enderezar el camino. Para donde va la Ley del cine”* [3].

*“El cine colombiano siempre ha tenido estos mismos resultados negativos a través de su historia desde 1922 cuando se estrenó La María. Nuestro cine ha sido una serie de intentos individuales, artesanales, de hacer cine contra viento y marea. Y hoy en día, a pesar de tener una flamante Ley de Cine que se suponía iba a romper*

*la historia en dos, seguimos igual o peor que antes”.*

En un dossier especial de la revista Kinetoscopio, un funcionario del sector monopolístico de la distribución y la exhibición de cine afirmaba que el mercado, en los términos practicados por dicha empresa, no aguantaba diez películas colombianas de manera simultánea en pantalla. Y vaticinaba:

«el día que se empiecen a hacer veinte o veinticinco películas (colombianas) al año, nos reventamos» (sic). Palabras más, palabras menos, el público cinematográfico es, según los intereses defendidos por esta compañía, una invención estadounidense y, por ende, se debe a las películas norteamericanas. Triste argumento.

Si el aumento en la producción no tiene ninguna incidencia en el aumento del público, y sí, contradictoriamente, en su disminución, y frente al hecho de que más películas realizadas en Colombia se pelean un número cada vez más pequeño de espectadores, cabría preguntarse: ¿qué, cómo y para quién estamos produciendo?

Para los entrevistados hacen falta más investigaciones y bases de datos. El Consejo de Cinematografía debería desarrollar un análisis riguroso y detallado de la situación económica actual del cine colombiano. Nuevamente Luzardo:

*“En este momento, a través del sistema computarizado CIREC, el Consejo y Proimágenes, como nunca antes en la historia del cine colombiano, tienen acceso a toda la información detallada de entrada de público a todas las salas cinematográficas del país y no han sido capaces sino de sacar algunos datos*

*de taquillas de las primeras semanas de algunas de las últimas películas colombianas en su Boletín semanal Pantalla Colombia. Estos pocos datos sueltos y sin continuidad o evaluación, a la larga no sirven de mucho porque no son sino cifras aisladas sin ningún análisis de fondo”.*

## CONCLUSIONES

¿Qué grandes fracasos refleja la Ley de cine? Desde el pesimismo hay acuerdo: **no hemos salido de la parroquia**. Si queremos **internacionalizar nuestro cine**, es necesario enfocar la mirada a la búsqueda de mercados externos a través de cuatro líneas: a) Fondos Internacionales, b) Coproducciones, c) Ventas en el exterior; d) Comisión Fílmica (para atraer rodajes extranjeros al país)

Para consolidar el punto anterior sobre la internacionalización del cine nacional, habría que también reforzar **urgentemente el mundo de los guionistas en Colombia**, a través de un proceso riguroso de selección de los guiones de mayor calidad, ofreciendo alternativas de financiamiento e incentivando su distribución internacional. Es urgente desmarcarse de la telenovelización del cine colombiano, es decir, de formas particulares de relatar y narra nuestras realidades, para así asumir nuevas y atractivas historias en clave de lenguaje cinematográfico, con el fin de capturar a un mayor mercado potencial de espectadores. Se trata, en suma, de ofertar miradas y producciones innovadoras, estéticamente sugestivas, con guiones mejor elaborados

La apuesta por la **formación de públicos** es un imperativo categórico, pero no es posible de diseñar, formalizar y ejecutar si no se articula con la formación de lectores, y eso es un problema de política educativa unida a política cultural

La función de administrador del fondo a través de un organismo mixto debería virar claramente hacia el **acompañamiento posterior y permanente a la entrega del apoyo en todas sus etapas**. Si bien Proimágenes representa los derechos del cine colombiano en casi todo su conjunto, eso no significa que esté distribuyéndolo activamente en los mercados internos y foráneos de manera permanente, o que suscriba acuerdos activos de coproducción o distribución con otros países u organismos pares. No hay una clara política estatal de apoyo a la distribución y a la coproducción, ni un generador de estadísticas independientes, confiables y comparativas que permita trazar líneas de acción ajustadas a la realidad cambiante del mercado, para diseñar políticas de Estado sostenibles a largo plazo, tendientes a la creación de una industria sustentada en un fuerte mercado interno.

Los criterios de formulación de largometrajes evidencian que los proyectos presentados a convocatorias de largometrajes no saben formular y diseñar presupuestos con “sentido de realidad”. **Y el acto de ser creadores y artistas requiere todo un proceso de formalización y sistematización rigurosa.**

## BIBLIOGRAFÍA

CEDEM (2001), *Las industrias culturales. Situación actual y potencialidades para su desarrollo*, en “Coyuntura Económica de la Ciudad de Buenos Aires”, N° 2, Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de Buenos Aires.

CONVENIO ANDRÉS BELLO (2003), “Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas,” Bogotá.

FEDESARROLLO. Cuadernos N° 50 “Impacto económico del sector cinematográfico colombiano”. No. 50. Tomado de: <http://www.fedesarrollo.org.co/contenido/capitulo.asp?chapter=186>

GETINO, O (2006), *Las Industrias Culturales del Mercosur*, Observatorio de Industrias Culturales Buenos Aires.

LUZARDO, Julio (2009) "Para donde va la ley del cine" en [www.enrodaje.com](http://www.enrodaje.com)

MONETA, C. J (2000), *Cultural Industries in the Latin American economy: current status and outlook in the context of globalization*, Office of Cultural Affairs OAS/OEA

O'CONNOR, J (1999)., *The Definition of 'Cultural Industries'*, Manchester Institute for Popular Culture - Manchester Metropolitan University.

SAFIR, Lawrence (2004) *From distribution to exhibition: Bringing Films to movie theatres*. Afma Europa. Roma

VARIOS AUTORES (2003) "Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas" Fondo Mixto Promoción Cinematográfica y Proimágenes en movimiento.

## NOTAS

[1] Este artículo es uno de las reflexiones producto de la investigación "La ley 814 de 2003 ¿podrá despegar la industria cinematográfica colombiana? financiado por la Dirección de Investigaciones de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales- DIMA.

[2] <http://www.latinoamerica-online.info/cult05/cine05.02.html>

[3] [www.enrodaje.com](http://www.enrodaje.com)

### Para citar este artículo:

D'abbraccio, G. (2015). La industria del cine Colombia. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico. *Revista Luciérnaga/ Comunicación*, Año 7, N14. Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 36-45.



**LA MEDIACIÓN CREATIVA.**  
**Un acercamiento a su construcción conceptual**

**CREATIVE MEDIATION.**  
**A conceptual approach to its construction**

Oscar Julián Cuesta Moreno\*  
Magda Patricia Lora León\*\*

**RESUMEN**

El artículo propone el concepto de mediación creativa. Para ello, sostiene que la comunicación, como puesta en común de sentido en la que los sujetos comparten un mismo objeto mental (pensamiento, idea, sentimiento, significado, etc.), puede ser planificada a partir de una mediación. Esta mediación será creativa en la medida que relacione novedosamente (resignificando, transformando o reconstruyendo) marcos culturales, códigos y tecnologías para lograr la construcción de mensajes o contenidos diversos. Finalmente, concluye que esta forma de la mediación, gracias a la posibilidad de las nuevas tecnologías y el pensamiento crítico del sujeto, puede ser usada en la transformación cultural.

**Palabras clave:** Comunicación, creatividad, mediación, narrativas, mediación creativa.

**Recibido:** agosto 3 de 2015 - **Aceptado:** agosto 24 de 2015

**SUMMARY**

The article proposes the concept of creative mediation. It argues that the communication, as a sense sharing in which subjects share a mental object (thought, idea, feeling, meaning, etc.) can be planned from a mediation. This mediation will be creative to the extent that interacted innovatively (looking for new meanings, transforming or reconstructing) cultural frameworks, codes and technologies for building messages or different contents. Concludes that this form of mediation, thanks to the possibility of new technologies and the critical thinking of the subject, may be used in a cultural transformation.

**Keywords:** Communication, creativity, mediation, narratives, creative mediation.

**Received:** August 3, 2015 - **Accepted:** August 24, 2015

\* Magister Universidad Pedagógica Nacional - U.P.N. Especialización en Docencia Universitaria- Universidad Cooperativa De Colombia. Comunicación Social-Universidad Santo Tomás. Docente del programa de Comunicación Social-Periodismo Fundación Universitaria Los Libertadores. Email: [oscarjuliancuesta@gmail.com](mailto:oscarjuliancuesta@gmail.com)

\*\* Doutorado en Ciências Sociais-Universidade Estadual De Campinas. Maestría en Investigación social Interdisciplinaria - Universidad Distrital "Francisco José De Caldas". Comunicación Social - Periodismo-Fundación Universidad Central. Docente del programa de Comunicación Social-Periodismo Fundación Universitaria Los Libertadores. Email: [mploral@libertadores.edu.co](mailto:mploral@libertadores.edu.co)

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo del campo académico de la comunicación tiene diferentes intereses investigativos y sobre todo, incluye diversos cuerpos teóricos para su construcción. América Latina, como lugar de enunciación y producción intelectual de este campo, ha logrado tensionar y dinamizar el abordaje comunicativo en las últimas décadas. Esto lo ha logrado, sobre todo, articulando la cultura, los sujetos sociales y la comunicación.

Precisamente, uno de los aportes más significativos latinoamericanos al campo comunicativo ha sido el concepto de mediación. Si bien Serrano (1993) planteó una conceptualización al respecto, Barbero (1987) logró que su teorización renovara la investigación y ampliara la comprensión de los procesos comunicativos.

El presente artículo recupera el concepto de mediación y lo pone en diálogo con un concepto que se presenta hoy con cierta ubicuidad en diferentes discursos académicos y empresariales: la creatividad (Howkins, 2013).

En efecto, si bien el último tiempo la creatividad ha tomado fuerza en las agendas económicas (UNESCO, 2014), entre otras cosas, porque se convierte en factor determinante en la configuración de servicios y productos (lo que algunos han llamado economía naranja), se propone que la creatividad no se limite a este aspecto intrínseco a una visión de negocios, sino que se coloque como factor que determina la comunicación. Para ello, se propone el concepto de mediación creativa.

En ese orden, el artículo sostiene que la comunicación, como puesta en común de sentido, es un ejercicio deliberado que puede realizarse mediante una construcción planificada de la mediación. Esta mediación, que se establece en marcos culturales, será creativa en la medida que retome elementos de estos marcos y los relacione

novedosamente (resignificado, transformado o reconstruyendo) para lograr la construcción de mensajes (contenidos diversos) que faciliten la simulación que hace el receptor del objeto mental que le quiere compartir el emisor. Dado que hoy, más que en ninguna época, esta mediación puede recurrir a las plataformas tecnológicas y los códigos que ellas usan, la mediación puede ser construida con la convergencia narrativas, lo que implica una planificación más cuidadosa de la comunicación.

Para desarrollar esta idea, en una primera instancia se expondrá el concepto de mediación, señalando especialmente que es una realización que hacen los sujetos en su vida cotidiana. En un segundo momento, se mostrará la relación entre mediación y comunicación, entendiendo esta última como proceso cultural que, de fondo, busca poner en común sentidos y significados. En tercer lugar, se recurre a la noción de pensamiento creativo para mostrar los vínculos entre comunicación y creatividad. Desde allí, se expondrá la relación que existe entre estos conceptos y las narrativas.

## 1. LA MEDIACIÓN

El concepto de mediación permitió abrir la investigación en comunicación porque dejó en paréntesis el estudio sobre los medios que venía siendo central para los investigadores de este campo. Para los propósitos de este artículo es transcendental reconocer este hecho, pues no encamina sus intereses únicamente a los medios, sus lenguajes y contenidos, sino que permite ver la importancia de comprender la comunicación desde sus realizaciones creativas, esto es, de recibir y usar lo producido en los medios masivos.

En ese orden, descentrar la comunicación de los medios reivindica a los sujetos y no los limita a ser receptores, pues ellos no están absolutamente condicionados por los intereses del medio. Este elemento es central para las lógicas



En efecto, la inclusión de la cultura en el análisis de la comunicación permitió a otros autores plantear otra noción de mediación. Por ejemplo, Barbero (1988) planteó una teoría social de la comunicación que tuviera por eje la mediación, la cual entiende como un modelo pertinente para estudiar la interdependencia entre la conciencia, las conductas y lo bienes, lo que lleva a pensar las lógicas de la comunicación en las formaciones sociales.

En esa línea, la mediación puede ser entendida como un espacio que permite la problematización de la interacción entre la producción y la recepción, es decir, es analizar este intersticio. Así, lo que producen los medios no se explica únicamente por las variables comerciales, industriales y de poder, sino de reclamaciones del tejido cultural (Barbero, 1987). Entonces, la propuesta de Barbero permite complementar la de Serrano, en la medida que le incluye a ésta la dimensión cultural del sujeto que ve televisión, escucha radio, navega por internet.

La propuesta de Barbero permite analizar que existen diferentes formas de apropiarse de los contenidos mediáticos y que esta apropiación pasa por matrices culturales que complejizan el estudio de la comunicación (por ello, propone pasar de lo masivo a lo popular). La inclusión del entramado cultural permite ver la puja entre las mediaciones: la supuesta hegemonía del mercado en la comunicación [1] y las tecnologías que facilitan los procesos comunicativos y, al mismo tiempo, la configuración de procesos comunicativos que, usando esas tecnologías, proponen y luchan por otro tipo de sociedad.

Cuando Barbero (2003) plantea trascender la omnipresencia mediadora del mercado nos propone un cambio en el planteamiento del problema de las investigaciones en el campo comunicativo, pues invita a pensar “el reconocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos” (p. 229). De allí, proponemos la mediación como un concepto analítico que apertura el análisis a otros

derroteros, brindado la posibilidad de investigar cómo las personas son sujetos mediadores y que su papel no se limita a la recepción de contenidos.

Consecuentemente, las personas y los entramados culturales que ellos entretejen permiten ver diferentes formas de realización de la comunicación y que, el ejercicio de pensar estas formas, trae por naturaleza la comprensión de prácticas cotidianas.

Por otro lado, para Barbero (2003) se ven cambios en los medios (avances de las tecnologías o soportes de los contenidos), pero no necesariamente en la mediación desde la que el medio opera cultural y socialmente:

la oferta diferenciada de los productos de vídeo se halla ligada a las capacidades adquisitivas de los individuos. Lo único que parece importar decisivamente a los productores y “programadores” de las tecnologías de vídeos es la innovación tecnológica, mientras que el uso social de aquellas potencialidades técnicas parece caer fuera de su interés (Barbero, 2003, p.233)

De allí que tomemos explícitamente partida por la propuesta de Barbero (2003), es decir, no limitarse al análisis de la producción y la recepción, sino partir del estudio de las “mediaciones, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural” (p.233) del medio o soporte técnico.

En consecuencia, la mediación no es un asunto instrumental sino una actividad con sus propias formas, donde la forma de la mediación altera a lo que es mediado (Sunkel, 2002). En otras palabras, la mediación ejercida por una corporación de alimentos es diferente a la activada por un movimiento social en pro del derecho a una alimentación sana. En esa línea, los usos sociales de la comunicación se dan de



Esto implica ejercicios creativos en la medida que pasan por articulaciones novedosas que permiten nuevas construcciones de sentido, como se ve en los memes y mensajes sarcásticos que se convierten en tendencia en las redes sociales. Además, se observa un vínculo creativo de la comunicación y la mediación cuando esta última permite producir expresiones novedosas para colarse en el mundo y, consecuentemente, expresar un mundo, como lo hacen hoy los jóvenes no sólo a través de las plataformas virtuales sino en su propio cuerpo: “muchos jóvenes deciden hablar poco o muy poco con los adultos: una mudez con la que están diciendo muchas cosas; ya que los jóvenes hablan un montón, sólo que usan otros idiomas: los rituales del vestirse, del tatuarse, del adornarse” (Barbero, 2015, p. 28).

Se ha presentado el argumento de que las nuevas tecnologías están diseñadas para que las personas interactúen, pero que, paradójicamente, están ensimismando a sus usuarios, incluso al nivel de la adicción. Sin descartar este fenómeno, nuestra propuesta toma partida por analizar las posibilidades que traen las nuevas tecnologías en la gestión de contenidos y, de manera significativa, en la forma creativa en que las personas las apropian no solo para representar el mundo sino para gestar uno posible, es decir, como herramienta que permite la construcción de nuevos derroteros de sentido.

Seguimos a Barbero (2015) al pensar que las nuevas tecnologías y el entorno digital que ellas producen se vuelve cada vez más natural, pues cada vez hace parte de “nuestra corporeidad, de nuestra sensibilidad y de nuestra cognitividad” (p.28). En ese orden de ideas, es pertinente pensar las tecnologías desde una dimensión política y, sobre todo humana, pues la comunicación y la mediación creativa permiten la construcción de ecosistemas comunicativos y, consecuentemente, de formas diversas de interacción, de presencialidad corporal y virtual, de aprensión y experimentación de significados y, en resumen, de producción de realidades.

Si como dice Barbero la principal mediación para comprender la comunicación es la propia cultura, para reconocer la existencia de la comunicación y la mediación creativa debemos reconocer en la cultura la posibilidad de lo nuevo. En ese orden, este artículo no entiende la cultura como gramática cerrada, sino como código abierto que es reactualizado, no sin incomodidad, por los mismos sujetos.

Como se puede ver hasta acá, la comunicación se entiende como un proceso que implica la puesta en común de sentido que se logra a partir de simular la conciencia del otro. Esta puesta en común ocurre gracias a varios códigos y se facilita, hoy más que nunca, por la disposición de varias tecnologías. En esta puesta en común de sentido los sujetos establecen una mediación, es decir, un espacio entre la producción y recepción del mensaje, que está determinado por la cultura. Precisamente, este espacio es creativo, es decir, presenta un alto grado de inventiva, en la medida que cada sujeto, según sus marcos culturales, necesidades comunicativas y recursos situacionales, podrá efectuar mediaciones diferentes y deliberadamente novedosas, de tal manera que le permitan logra su objetivo: que el otro, aquel a quien dirige su comunicación, simule en su conciencia el objeto que le quiere compartir.

En últimas, pensamos que la comunicación es la puesta en común de sentido. Al ser esta puesta un ejercicio deliberado, se puede realizar mediante una construcción planificada de la mediación. Esta mediación, que se establece en marcos culturales, será creativa en la medida que retome elementos de estos marcos y los relacione novedosamente (resignificado, transformado o reconstruyendo) para lograr la construcción de mensajes (contenidos diversos) que faciliten la simulación que hace el receptor del objeto mental que le quiere compartir el emisor. Dado que hoy, más que en ninguna época, esta mediación puede recurrir a las plataformas tecnológicas y los códigos que ellas usan, la mediación puede ser

construida con las convergencias narrativas, lo que implica una planificación más cuidadosa de la comunicación.

### 3. CREATIVIDAD Y PENSAMIENTO CREATIVO

La mediación creativa se instala como parte de un conjunto polisémico de definiciones y usos sobre el concepto de creatividad. Si como afirma Welsh (citado por Corbalán, 2008), existe un total de más de 100 definiciones que desde diferentes campos del conocimiento han apostado por la comprensión de la creatividad en cuanto categoría anclada a diversos procesos de pensamiento, artísticos, cognoscitivos, pedagógicos y en la producción cultural, para nosotros se hace indispensable retomar los principales referentes sobre los cuales se ha comprendido las nociones de creatividad y de pensamiento creativo desde la psicología, la psicología social y diversas ciencias sociales.



La polisemia e interdisciplinaridad que atraviesa la construcción del concepto permite, desde la lectura de Kozbelt, Beghetto y Runco en el *Handbook of Creative* de Cambridge (2010), indicar diferentes enfoques sobre las teorías de la creatividad: en el proceso creativo, en el producto, en la persona (o en la personalidad creativa) y en los entornos creativos.

Las perspectivas teóricas que analizan la creatividad como producto, serían en la lectura de los autores uno de los principales objetos de estudio en torno a la creatividad: obras de arte, invenciones, publicaciones, composiciones musicales, entre otras. No obstante, dichas investigaciones poco nos informan sobre las condiciones y los procesos de producción o sobre la personalidad del sujeto creador vinculado intrínsecamente con la existencia de la obra.

Otra perspectiva de larga data hace referencia en la creatividad enfocada en la persona o en la personalidad creativa. Dichas investigaciones otorgan una importancia fundamental a las condiciones innatas de las personas para crear y privilegian los procesos mentales que determinan la predisposición de los seres humanos a la "originalidad", la "inventiva" o a las operaciones psíquicas que en distintas etapas del desarrollo humano propician la construcción de lo nuevo. Las primeras investigaciones en este campo comparan los rasgos distintivos del potencial creativo en matemáticos, artistas, escritores, arquitectos, entre otros, con el fin de determinar predisposiciones creativas entre las personas del campo artístico y científico.

Para la psicología, en este sentido, la creatividad debe ser considerada un constructo multidimensional que involucra procesos cognitivos, procesos socioemocionales, aspectos familiares y del contexto sociocultural, enfatizando en algunos casos en las destrezas, capacidades intelectuales, estilos de pensamiento y motivaciones individuales (Corbalán, 2008).

En el caso de los enfoques centrados en el proceso creativo se busca comprender la naturaleza de los mecanismos mentales que ocurren cuando una persona está involucrada en el pensamiento creativo o en la actividad creadora. Las teorías en este ámbito están dirigidas por lo tanto de manera específica a los diferentes pasos y etapas del proceso o a las estrategias y mecanismos particulares que posibilitan la resolución de problemas o la transformación de la realidad presente (Chacón, 2005).

La relación con el entorno también ocupa un lugar en la teorización sobre la creatividad. De un lado, encontramos la importancia del medio ambiente como factor determinante de la personalidad y de los procesos creativos, entendido como entornos que estimulan o inhiben el desarrollo de la creatividad. Se analizan en estos casos aspectos como la presión externa o los controles excesivos, siendo en este sentido importante el análisis del contexto laboral, la competencia profesional, la colaboración, el ámbito familiar, el clima escolar, el clima organizativo y los procesos pedagógicos (Chacón, 2005).

Otra lectura del entorno creativo surge de la reflexión de diversas ciencias sociales. La creatividad se vincula en este orden de ideas a la interacción de los individuos y grupos sociales con procesos sociales y dinámicas culturales en cuanto factores intrínsecos a la construcción de lo nuevo en determinados contextos.

De esta manera para Wagner (2010) la creatividad se convierte en el pilar de la definición de cultura entendida como la invención y reinención permanente e incesante que los miembros de cada cultura hacen de sus construcciones de sentido, ordenando y reordenando de manera permanente las acciones y prácticas de su vida cotidiana. Por lo tanto, para Wagner negar la creatividad de cada cultura es negar la existencia de las diversas culturas en cuanto agentes dinámicos de la transformación y actualización de

sus mundos de significación y de otros universos de sentido a través de la experiencia de relación con la alteridad.

La constante superposición del concepto con otras categorías como las de “imaginación”, “ingenio”, “innovación”, “inspiración”, “inventiva”, “originalidad”, “novedad”, “único” dificulta la posibilidad de definir la creatividad y lo creativo en términos absolutos. Si bien desde sus comienzos los procesos creativos eran asociados a la imaginación o atributos relacionados con dones divinos, en su aceptación más contemporánea se vincula con las capacidades humanas y abarca toda clase de actividades y producciones, no sólo aquellas que han sido realizadas por artistas, sino también a aquellas asociadas a diversos campos de la producción científica y técnica.

De esta manera, el surgimiento de “lo nuevo”, de lo que emerge “a partir de la nada” en términos absolutos y cuya fuente es la inspiración divina, la intuición, el talento, el ingenio o la visión, se transforma a partir del siglo XX para resignificar la creatividad en términos de “la fabricación de cosas nuevas”, siendo la novedad un criterio aplicable no sólo a la producción artística, sino a los trabajos asociados a la ciencia y la tecnología

Desde la perspectiva de Plucker y Makel (2010), no es la inspiración ni la novedad las que permitirían formular una definición de creatividad. Es a partir de la interacción entre aptitudes, procesos y entornos que los individuos o grupos producen un producto perceptible que puede ser considerado como útil y novedoso en un contexto social determinado.

Para Amabile (1982, citada por Vecina, 2006), la intersubjetividad juega en este sentido un papel fundamental. El pensamiento creativo, lo que determina el carácter creativo de un producto cultural dado, en este caso la mediación, estaría definido entonces por el conjunto de interacciones subjetivas construidas en un contexto social o

cultural particular a partir de las cuales se “juzga” lo “novedoso”, “apropiado” o “útil” de un producto o respuesta ante un determinado problema o situación.

Por su parte Corbalán (2008) cita las características mencionadas en la definición de Monreal (1997) como una conceptualización de la creatividad capaz de recoger planteamientos comunes de los investigadores sobre el tema, en aras de establecer una “definición générica” útil para diferentes campos del conocimiento: la creatividad como la capacidad de utilizar la información y los conocimientos de forma nueva, y de encontrar soluciones divergentes para los problemas, teniendo en cuenta para esto,

- La relación de la creatividad con el *pensamiento divergente*.
- Entendimiento de la creatividad como capacidad de utilizar la información y los conocimientos de forma que puede caracterizarse como nueva.
- Entendimiento de la creatividad como capacidad de encontrar soluciones divergentes para los problemas: la divergencia puede manifestarse tanto si se refiere a las soluciones que la gran mayoría de sujetos suelen dar, como al hecho de encontrar diferentes soluciones para un mismo problema.

Encontramos en las definiciones citadas una tentativa por operacionalizar los procesos creativos en la medida que procuran capturar la propia esencia del pensamiento creativo identificando patrones y rasgos con el propósito de caracterizar sujetos, grupos, productos y procesos. Concordamos con Aguilera (2011) en señalar el carácter transformador de la experiencia creativa como un rasgo fundamental del pensamiento creativo. Para el autor:

Todo acto creativo es, en su síntesis última, una acción entre la persona y el medio. Percibimos el mundo exterior a través de estímulos sensoriales, los elaboramos imaginativa y mentalmente, los reorganizamos para dar respuesta a problemas o proyectos.

En este sentido no sería “lo nuevo” el rasgo determinante del pensamiento creativo sino la posibilidad de la transformación de lo previamente existente a partir de la selección, del redescubrimiento, la resignificación, reformulación, combinación y síntesis de hechos, ideas, facultades y habilidades existentes (Koestler, 1964 – citado por Aguilera, 2011). La idea de la novedad emerge en el cruce y recombinación de elementos existentes en contextos donde nunca antes habían sido previamente asociados.

A partir de lo anterior, la mediación creativa cumple en este camino un papel fundamental. Si la mediación como proceso altera lo que es mediado, resignifica y genera procesos de ruptura frente a gramáticas universales e hegemónicas donde las personas, desde su cotidianidad reinventan y tensionan esos procesos sociales y culturales hegemónicos (Barbero, 2012), entonces la mediación creativa -en cuanto posibilidad de transformación, de articulaciones novedosas y de nuevas construcciones de sentido que permitan la reinención de la realidad existente - emerge en el momento en que los sujetos y grupos evidencian nuevas posibilidades de ser y proponen nuevos mundos posibles.

#### 4. EXPERIENCIA CREATIVA DESDE Y A PARTIR DE LA COMUNICACIÓN

El trascender permanente de la especie humana por configurar nuevas maneras de estar en el mundo, por darle nuevos sentidos a todo cuanto lo rodea, por nombrar o significar aquello que percibe, el lenguaje con todas sus potencialidades y manifestaciones, ha sido sin duda determinante para crear y recrear lo visto, lo escuchado, lo olfateado, lo palpado y lo nombrado, no como actos meramente biológicos sino como manifestaciones de la capacidad creativa.

Dicha capacidad creativa se ha expresado en el desarrollo de nuevas herramientas de comunicación que acortan las distancias, que facilitan el trabajo, que potencian los procesos educativos, que aceleran el intercambio de información, que posibilitan y vitalizan intercambios culturales que le dan cabida a la interacción humana sin desplazamientos físicos, entre otras ventajas. Surge entonces una pregunta que resulta capital y que inquiere por el qué hacer con esas herramientas desde una perspectiva creativa, dado que por sí solas no transforman realidades.

Lo anterior es coherente con lo señalado por Bartolomé Crespo (1994) cuando enfatiza que los procesos creativos con medios de comunicación han de considerar para su efectividad formación específica para la interpretación de los lenguajes, crítica e interpretación de los códigos ideológicos y axiológicos subyacentes a los diversos mensajes y modelos de conducta que ofrecen los medios, profundización en el factor de interdisciplinariedad e interculturalidad y entrenamiento en técnicas creativas de trabajo en equipo.

Por tanto, los mensajes que circulan a través de los medios de comunicación y de distribución de contenidos, independiente de los destinatarios, de los emisores o de las plataformas y las narrativas seleccionadas, se constituyen en

algo más que mensajes o imágenes articuladas en sí mismos, puesto que gozan de diversas intencionalidades con propósitos culturales, políticos, sociales, económicos y de diversa índole.

De allí que identificar la intencionalidad de los mensajes con su variedad de cargas representativas, seleccionar a los públicos que se espera impactar, escoger atinadamente los canales a través de los cuales circularán los contenidos, gestionar la comunicación con el máximo acierto, implica además de dominar la técnica instrumental de las distintas herramientas para la gestión y distribución de contenidos, una gran dosis de creatividad que supera las fronteras de lo considerado como meramente estético, bonito o de moda.

Si partimos del principio que la comunicación como apuesta ética que debe resultar significativa para los receptores, en tanto que se constituye en un ejercicio de ida y vuelta porque las personas modifican conductas para mejorar su calidad de vida, es de suponer que tales mensajes en su propósito de poner en común, tienen en la creatividad un factor que posibilita la innovación para la puesta en escena de nuevas formas de contar la realidad.

Es en este sentido que las diferentes disciplinas asociadas a la comunicación – comunicación social, periodismo, diseño gráfico y publicidad y mercadeo – apelan a la creatividad comunicativa o la creatividad aplicada desde su capacidad para interpelar a los usuarios con mensajes y contenidos relevantes en la medida que adquieren nivel de utilidad para la resolución de problemas y de transformación de entornos comunicativos.

Desde el campo de la comunicación, el concepto de mediación se aproxima al de creatividad en la medida en que busca trascender el estudio de los medios, sus lenguajes y contenidos para pensar

la comunicación a partir de las formas creativas de recibir y usar lo producido por los medios masivos. El extenso campo de estudios sobre las mediaciones – particularmente en el contexto latinoamericano – se convierte en el punto de partida de la reflexión sobre las relaciones entre comunicación y creatividad, pero de fondo permiten proponer la mediación creativa como una categoría útil para pensar las producciones culturales a partir de la resignificación de realidades sociales y comunicativas y de la redistribución igualmente creativa de esas producciones a través de nuevos circuitos mediados por las nuevas tecnologías de la comunicación, de la convergencia de nuevas narrativas y plataformas y/o de la innovación en el uso de los medios de comunicación tradicionales (Canclini, 2013) .

Las nuevas tecnologías de información contribuyen en este marco a la creación de un nuevo estado de relaciones ante la ciencia del conocimiento y la información (Bartolomé Crespo, 1994). Es decir que de los medios modernos se esperan apuestas que le apunten a la producción de conocimiento para la toma efectiva de decisiones y la formación de audiencias calificadas. Esto se resuelve en el campo de la creatividad comunicativa, entendida esta última como el diseño de un modelo de pensamiento creativo que, mediante la comunicación humana y los adelantos tecnológicos para la difusión de contenidos a través de múltiples plataformas y dispositivos, crea, rediseña, innova y adapta estrategias de comunicación con el propósito de construir tejido social sostenible al interior de las audiencias impactadas.

De tal manera que la mediación creativa no resulta responsabilidad exclusiva de los hacedores de contenidos, puesto que desde esta perspectiva la capacidad creativa es recreada, si así se quiere por sus destinatarios. Pensemos en una estrategia comunicativa diseñada con el propósito de tramitar conflictos entre los miembros de las comunidades o las audiencias

de destino; si dicha propuesta logra que la semilla sembrada dé frutos, propiciando que los ciudadanos interpelados la tomen como modelo de referencia para tramitar sus diferencias, los comunicadores creativos habrán logrado su cometido.

Es el caso del campo del diseño gráfico, por ejemplo, aborda la creatividad como la capacidad de encontrar soluciones a los problemas que plantea la comunicación visual y para tanto se encarga de la creación y producción de artefactos simbólicos que buscan la solución de dichos problemas comunicativos. Su estudio enfocado en el producto, el proceso y las características personales del creativo, busca desde el ámbito de la imagen herramientas de mediación y transformación vinculadas a lo estético, lo artístico y la innovación.

En esa línea, Downs (2012) analiza que desde el diseño gráfico la comunicación se entiende como la búsqueda de acciones eficientes a través de la organización de la información. Por su parte, Hollis (2000) considera que el diseño es una forma de comunicación visual. En todo caso, se observa que el diseño gráfico transmite ideas y mensajes a través de la combinación de palabras e imágenes, lo que implica un ejercicio creativo. Además, las piezas diseñadas, por lo general, se piensan de tal manera que sean asequibles y accesibles a un público amplio (Barnard, 2005).

Por otro lado, Arellano (2011) expresa que es importante que la creatividad se vea como un proceso en marcha y en desarrollo, por lo mismo para desarrollar una acción creativa es trascendental que se generen condiciones para construirla y la comunicación nos ayuda. Ello sugiere la idea que los procesos creativos en comunicación se constituyen en dinámicas inacabadas, incompletas y no necesariamente por incompetencia de los comunicadores, sino porque las transformaciones culturales, las problemáticas sociales y las demandas comunitarias están en perpetua movilidad.

De tal manera que el mediador creativo no tiene en la reproducción de la realidad circundante su fin último, pues su ejercicio consiste en anticiparse a los acontecimientos, en apreciar la realidad como quien observa todos los lados de un cubo, en arriesgarse a soluciones no ensayadas.

En ese orden de ideas, un mediador creativo estará en la capacidad de depurar o potenciar su capacidad creativa si su intuición está soportada en un conocimiento teórico y práctico de la comunicación creativa, con implicaciones prácticas que se materializarán en la producción de contenidos tangibles que impactarán a públicos concretos.

En este aspecto la mediación creativa comporta un componente teórico fundamentado en conceptos como creatividad y pensamiento creativo, cuyo fin último será el de aplicar nociones como innovación, resolución de problemas, readaptación de herramientas tecnológicas, pensamiento crítico, capacidad de discernimiento, imaginación y transformación de la realidad, entre otros, en aras de poner la comunicación al servicio de nuevos contenidos, que a su vez serán recreados por las comunidades de destino para su apropiación en la resolución creativa de problemas.

## 5. NARRATIVAS Y MEDIACIÓN CREATIVA

En este vínculo entre la comunicación y la posibilidad de potencializar procesos y productos creativos para transformar realidades sociales, que podemos abstraer bajo la categoría de mediación creativa, es pertinente recuperar las narrativas como un tipo particular de proceso comunicativo donde los relatos (sean escritos, literarios, orales, visuales o audiovisuales) se constituyen en vehículos de la imaginación, la memoria, la construcción de identidades y la difusión de imaginarios.

Las intersecciones posibles entre narrativas y mediación creativa constituyen un nuevo escenario en la medida en que colocan en el centro de la discusión el papel de la ficción, la imaginación, el juego y la memoria como espacios potenciales de transformaciones culturales, de identificación de escenarios futuros y de construcción de mundos posibles (Álamo, 2014). En suma, las narrativas se constituyen en sí mismas en vehículos de mediaciones creativas útiles para repensar y resignificar diversas realidades sociales, culturales, pedagógicas y comunicativas.

Si bien las narrativas han venido ocupando un lugar central en los debates sobre las formas emergentes de comunicación mediadas por la convergencia de múltiples plataformas y dispositivos tecnológicos (denominadas en este caso como “nuevas narrativas” o narrativas transmedia) (Scolari, 2013), su importancia como objeto de estudio también cobra evidente actualidad en el ámbito de las ciencias sociales y humanas al reconocer en las narrativas –en cuanto escenario de intersección entre la literatura, la memoria, el relato, la ficción, la imaginación y la creatividad– espacios potenciales de transformaciones pedagógicas, de reinención de la democracia y la ciudadanía (Nussbaum, 2005), para la reflexión ética y política (Fonnegra, 2012), de la transformación de los conflictos y de la relación entre diversas perspectivas de mundo (Ortega, 2008).

Esa posibilidad de reinención se encuentra implícita en la investigación de Ricoeur (2006) sobre la narrativa como un escenario de reconfiguración que permite pensar el mundo de la vida como un escenario de interconexiones entre el tiempo histórico “sometido a las exigencias cosmológicas del calendario” y el tiempo de la ficción “abierto a variaciones imaginativas ilimitadas” (Ricoeur, 1999, p. 215). Esa reconfiguración, o mejor “refiguración”, hace alusión a la “transformación de la experiencia por la acción del relato” gracias a su capacidad de “reestructurar la experiencia

instaurando una nueva manera de habitar el mundo” (Barbero, 2005). Re-hacer el pasado o re-imaginar el futuro son posibilidades que emergen entonces de esa refiguración del tiempo de la vida, del “tiempo narrado” que para Ricoeur no separa el vivir del acto del narrar confinando al relato en el campo de la ficción.

La “mediación narrativa”, de los relatos como puentes entre la reflexión sobre sí mismo (identidad narrativa) y de refiguración de la praxis mediante la narración desde la conceptualización de Ricoeur, justifica la importancia de las narrativas como escenario de construcción de subjetividades y de reconfiguración de la realidad a través del propio acto narrativo (en la convergencia entre historia y ficción), aspecto fundamental para el diálogo entre la mediación y la creatividad propuesto como eje de este artículo.

En este sentido es posible pensar las narrativas, mediadas o no por dispositivos tecnológicos, como una construcción que puede ser usada en la transformación cultural y en la resignificación de realidades sociales, pedagógicas y comunicativas. Desde su naturaleza cambiante, las narrativas adquieren múltiples formas que pasan por la oralidad y la narrativa tradicional encarnada en la novela, la cuentística, la poesía - y más recientemente el denominado nuevo periodismo o periodismo de corte narrativo -, hasta la emergencia de nuevas narrativas como los relatos audiovisuales, televisivos y cinematográficos, los cómics y los videojuegos.

Su naturaleza múltiple y cambiante se expresa no sólo en la plasticidad con la que los relatos migran y se recrean a través de diversos lenguajes, plataformas y dispositivos, sino también en las formas a través de las cuales los sujetos, los grupos, las comunidades y las culturas hacen uso de esas narrativas, constituyéndolas en ese proceso en vehículos para la historia, la memoria, la identidad, la construcción de imaginarios y la

reinención de la vida individual y colectiva en sus más diversas dimensiones.

La proliferación de nuevos medios –sea por la transformación y reconfiguración de los medios de comunicación tradicionales o por el surgimiento de nuevos medios asociados a la revolución digital y a su difusión por la red- actualizan el lugar de las narrativas como escenarios de reconfiguración de sentidos y amplían el potencial de mediación de los relatos propiciando nuevas experiencias narrativas.

Es en este contexto, es visible la conjunción de esos dispositivos tecnológicos donde lo textual, lo visual, lo animado, lo audiovisual son virtualizados, es decir, reproducidos simultáneamente a través de la red, siendo las narrativas transmedia la encarnación de un nuevo fenómeno pautado por las lógicas de producción de los llamados *new media* (interactividad, hipertextualidad, multimedialidad, redes, virtualidad/realidad virtual, globalización, colaboración on line, etc.)

Scolari *et al* (2012), señalan que, en su nivel más básico, el *transmedia storytelling* se caracteriza por desarrollar mundos narrativos multimodales que se expresan en múltiples medios, lenguajes y entornos de comunicación. Las narrativas transmediáticas proponen una expansión del relato a través de la incorporación de nuevos personajes o situaciones; al mismo tiempo, los usuarios participan en esta expansión del mundo narrativo creando nuevos contenidos y compartiéndolos en la red (Dena 2009; Jenkins 2003, 2007).

Se advierten las posibilidades de esa nueva experiencia narrativa en la cual las viejas audiencias televisivas o cinematográficas o los lectores tradicionales de novelas y cómics resignifican los “usos” de lo producido por medios tradicionales convirtiéndose en un actor más de esos mundos narrativos. Apropiación de personajes favoritos a través de *fanspage* o

la producción de nuevas versiones sobre esas producciones culturales que circulan de forma paralela en blogs o a través de *youtube* se convierten para el autor en manifestaciones del proceso de expansión y apropiación del transmedia y de la transformación de los consumidores en prosumidores (productores y consumidores) en cuanto militantes de las narrativas que se conectan de manera activa con sus intereses, pasiones y necesidades (Scolari *et al*, 2012).

La creatividad emerge como un elemento implícito a la producción de narrativas transmedia y al desarrollo (cada vez más rentable) de industrias creativas que aprovechan el potencial de expansión del capital simbólico y económico de los relatos. La experiencia narrativa transmedia comparte, diversifica y amplía el potencial de mediación creativa de las narrativas, siendo algunas de las características de la *identikit* atribuidas por Jenkins a estas nuevas narrativas (Scolari, 2015) las que nos informan sobre su capacidad de resignificación y reinención del mundo de la vida: *worldbuilding* (construcción de mundos), pues al igual que las narrativas tradicionales proponen una suspensión de la realidad para pensar y diseñar nuevos mundos o mundos posibles; y *subjectivity* (subjectividad) dado que se caracterizan por la presencia de subjetividades múltiples, por el entrelazamiento e intersección de múltiples miradas, perspectivas y voces, potenciando una polifonía causada por la convergencia de gran cantidad de personajes e historias.

Más que un producto o un mero instrumento técnico capaz de producir procesos digitales, las nuevas narrativas transmedia deben ser abordadas, en este orden de ideas, como un escenario complejo y rizomático, en movimiento y transformación constante, es decir, como un dispositivo de actualización de la realidad (de nuevas realidades sociales, culturales y comunicativas) y como fuente de profundas y complejas interrelaciones y transformaciones

posibles tejidas por la convergencia de narrativas, tecnologías, lenguajes y subjetividades.

Por lo tanto, es plausible identificar intersecciones, tal como lo sugerimos a lo largo del artículo, entre el potencial de mediación creativa de las narrativas transmedia – objeto de los estudios contemporáneos que desde la comunicación reflexionan sobre las hipermediaciones, la ecología de los medios y la convergencia narrativa de los *new media* (Scolari, 2008) - y las apuestas teóricas y metodológicas que desde las ciencias sociales y humanas (particularmente la antropología, los estudios literarios y los estudios poscoloniales) retoman las narrativas como experiencias de construcción de mundos posibles, de construcción de identidades (Costa, 2006; Hall, 2013), de transformación de la política, la educación y la ciudadanía (Nussbaum, 2005) y como espacios de producción cultural y de sentido en clave de resignificar las relaciones con la otredad (Wagner, 2010).

## CONCLUSIONES

Incluir la mediación como cimiento conceptual permite ampliar la comprensión de las prácticas comunicativas, pero sobre todo del uso creativo que tienen las personas de los contenidos mediatizados y su capacidad para resignificarlos a través de usar otros referentes o marcos de sentido diferentes a los usados por los emisores primarios, especialmente, los medios masivos. Esto es fundamental si, como lo señala Zemelman (2011), se concibe al ciudadano como sujeto crítico capaz de incidir en la construcción social.

La mediación creativa permite cimentar el papel de la comunicación en la construcción de posibilidades que permita a la sociedad la “configuración de su propio camino de entendimiento” (Baca, 2011, p.19). En consecuencia, la mediación creativa sigue a Barbero (2012) al afirmar que los cambios de intereses en el campo de la comunicación “no obedece a un puro desarrollo académico,

teórico, obedece a las transformaciones sociales, políticas y económicas de estos últimos años en América Latina. Y ello no en una manera genérica, abstracta, como se suele hablar de estas cosas, sino ligado a la forma como los procesos de comunicación se han convertido en un espacio estratégico de los procesos económicos, de los procesos políticos” (p.77).

Dado que este artículo sostiene que la comunicación es la puesta en común de sentido a partir de compartir un mismo objeto mental, es posible advertir en la realización comunicativa un ejercicio deliberado, por lo que puede realizarse mediante una construcción planificada, pero sobre todo creativa, de la mediación. Se debe anotar que si bien se puede considerar que la planificación y la creatividad son conceptos que por su naturaleza se excluyen mutuamente, lo expuesto en el artículo rompe con esta aparente exclusión, pues las condiciones de existencia de la creatividad pueden ser deliberadamente provocadas (aunque siempre el desarrollo de la creatividad implicará un rompimiento de los mismos parámetros de la planificación).

Dicha mediación, enmarcada por entramados culturales, será creativa en la medida que retome elementos de estos marcos y los relacione novedosamente (resignificando, transformando o reconstruyéndolos) para lograr la construcción de mensajes (contenidos diversos) y estrategias comunicativas que faciliten la simulación que hace el receptor del objeto mental que le quiere compartir el emisor.

Puesto que la mediación puede recurrir a los avances tecnológicos y los códigos que las tecnologías usan, permite construir convergencias narrativas, lo que implica una planificación más cuidadosa de la mediación creativa y la resultante comunicación.

En consecuencia, es posible pensar la formación de sujetos (por ejemplo, en los niveles de pregrado y posgrado) que analicen la comunicación

como proceso deliberado que puede recurrir a la mediación creativa en la construcción de mensajes o contenidos, que sean resultado de relacionar de manera novedosa elementos culturales, narrativas y plataformas tecnológicas que logren resignificar los contenidos vigentes. Esta construcción puede ser usada en la transformación cultural y de realidades sociales, pedagógicas y comunicativas.

La propuesta de usar la creatividad en la construcción de mediaciones con propósitos comunicativos encaminados a la transformación de realidades, desliga la creatividad y su realización de las dinámicas que se centran únicamente en las posibles ideas de negocio que derivan de su potencial (ya sea en productos o servicios), como se defiende hoy en ciertos discursos, como el de la economía naranja.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, R. (2011). *Creatividad publicitaria: análisis de los modelos que evalúan la creatividad en los productos publicitarios*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona
- Álamo, F. (2014). El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales. *Revista de Literatura*, enero-junio, Vol. LXXVI No. 151, pp. 17-37
- Arellano, E. (2011). La comunicación y la creatividad. *Encuentros para la creación*. Revista del Centro de Investigación. Universidad la Salle, vol. 9, núm. 35, enero-junio, pp. 39-43 Universidad la Salle. Distrito Federal, México.
- Baca, C. (2011). De los medios a las mediaciones. *Comunicación, cultura y hegemonía*. Revista Razón y Palabras, No. 75. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico\\_75/07\\_Baca\\_M75.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/07_Baca_M75.pdf)
- Barbero, J. (1987) “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”. *Diálogos de la Comunicación*, N°17

- Barbero, J. (1988) "Euforia tecnológica y malestar en la teoría". *Diálogos de la Comunicación*, No.20.
- Barbero, J. (2003). De los medios a las mediaciones. *Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Barbero, J. (2005). Paul Ricoeur: la memoria y la promesa. *Revista Pie de Página*. No.4 agosto de 2005. Disponible en línea: <http://www.piedepagina.com/numero4/html/ricoeur2.htm>
- Barbero, J. (2012). De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, vol. XXX, núm. 60, pp. 76-84
- Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy? *Revista Chasqui*, No. 128, pp. 13-29
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. USA: Routledge.
- Bartolomé Crespo, D. (1994). Creatividad y medios de comunicación. *Revista Comunicar*, núm. 2.
- Canclini, N. (2013). El poder de los medios. En línea: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/industrias-y-politicas-culturales/160-el-poder-de-los-medios>
- Chacón, Y. (2005). Una revisión crítica del concepto de creatividad. *Revista electrónica Actualidades investigativas en Educación*. Vol. 5, número 1, enero – junio. pp 1-30
- Chacón, C. (2014). Diversidad y pluralidad, escenarios de los medios alternativos y comunitarios de Bogotá: necesidad de identificar las nociones de periodismo. *Polemikos*, No. 8, pp. 125-136
- Corbalán J. (2008). ¿De qué hablamos cuando hablamos de creatividad? *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy*. No. 35, noviembre, pp 11-21
- Costa, S. (2006). Desprovincializando a sociología - A contribuição pós-colonial. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.21 No.60 pag 117-183
- Cuesta, O. (2012). Consumo musical: tensiones entre emisoras musicales juveniles y dispositivos portátiles, *Cuadernos de información*, No. 30, pp. 73-82
- Cuesta, O. (2013). Historia de la radio universitaria: estudios de caso de las emisoras LAUD y UN Radio. *Ánfora*, 20(34), pp. 97-115.
- Cuesta, O. Gómez, A. Cárdenas, G. (2013). Cosmovisión en producción radiofónica de emisoras indígenas. Estudio de cuatro casos en Colombia, *Revista Faro*, Vol 1, No. 17, pp. 19-37
- Cuesta, O. (2014). Consideraciones para un objeto de investigación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. *Elementos para iniciar un diálogo*. *Polemikós*, Vol. 1, No. 8.
- Cuesta, O. Gómez, A. (2015). Frases que racializan, excluyen y minimizan al sujeto en el lenguaje cotidiano de un grupo de jóvenes de Bogotá. *Prospectiva*, No. 19, pp. 143-166
- Cuesta, O. (2015a). El uso de vídeos en la socialización de la trata de personas: criterios comunicativos para aportar en su prevención y denuncia. *Anagramas* 14 (27), pp. 67-88
- Cuesta, O. (2015b). Análisis de los planes de comunicación en la protección ambiental de los Parques Nacionales Naturales de Colombia. *Revista Encuentros* 13 (2).
- Cuesta, O. Castillo, N. Cárdenas, G. (2015). Investigaciones sobre trata de personas y explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes. *Propuestas de sensibilización para la prevención y medios de comunicación*.
- Dena, C. (2009). *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across*

- Distinct Media and Environments. Tesis doctoral, University of Sydney
- Downs, S. (2012). *The Graphic Communication Handbook*. USA: Routledge.
- Fonnegra, C. (2012). La narrativa como vía para la reflexión ética y política. Una aproximación a partir de los planteamientos teóricos de Paul Ricoeur, Hannah Arendt y Martha Nussbaum. [Trabajo de grado- maestría en Estudios Humanístico]. Medellín: Universidad Eafit – Departamento de Humanidades.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editorial UFMG
- Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico: una historia abreviada*. Barcelona: Deusto.
- Howkins, J. (2013). *The creative economy. How people make money from ideas*. London: Penguin Business
- Jenkins, H. (2007). *The Wow Climax. Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York University Press: Nueva York
- Jenkins, H. (2003). "Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling". *Technology Review*, 15
- Kozbelt, A. Beghetto, R. y Runco, M. (2010). *Theories of Creative*. In: *Handbook of creative*. New York: Cambridge University Press.
- Marroquín, A. (2014). Jesús Martín Barbero: los aportes a la agenda en Comunicación/cultura. *Oficios Terrestres Año 20 - Vol. 30 - N.º 30*, pp. 71-87.
- Martino, L. (2001): "Elementos para una epistemología de la comunicación" en Vasallo de López, M. Immacolata y Fuentes, R.(comps.) *Comunicación, campo y objeto de estudio*. Guadalajara: ITESO.
- Nussbaum (2005), M. *El cultivo de la humanidad, una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Paidós
- Ortega, F. Editor (2008). *Veena Dass: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: CES
- Piñuel, J.L. & Gaitán, J. (1995). *Metodología General: conocimiento científico e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Plucker, J. y Makel, M (2010). *Assessment of Creativity*. In: *Handbook of creative*. New York: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Román, Y. Cuesta, O. (2016). *Comunicación y conservación ambiental: avances y retos en Hispanoamérica*. *Revista Latina de Comunicación Social, 71*, pp. 15 a 39.
- Scolari, C (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa
- Scolari, C (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta
- Scolari, C. A., Fernández de Azcarate, S., Garín, M., Guerrero, M., Jiménez, M., Martos, A., & Pujadas, E. (2012). *Narrativas transmediáticas, convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación*. *Quaderns del CAC, 38*, 79-89.
- Scolari, C. Editor (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa
- Serrano, M. (1993). *La mediación en los medios de comunicación*. En Moragas, E. (Ed.). *Sociología de la comunicación de masas*. México: Gili, pp. 141- 162.
- Sunkel, G. (2002). *Una mirada otra. La cultura desde el consumo*. En Mato, D. (comp.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc>

UNESCO, PNUD. (2014). Informe sobre la economía creativa. New York: UNESCO

Vecina, M. (2006). Creatividad. Papeles del Psicólogo. Vol. 27, núm. 1, pp 31-39

Wagner, R. (2010). A invenção da cultura. São Paulo: CosacNaify.

Zemelman, H. (2011). Los horizontes de la razón III. Barcelona: Anthropos. Universidad de Manizales.

## NOTAS

[1] “El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales” (Barbero, 2003, p.231)

### Para citar este artículo:

Cuesta, O. y Lora, M. (2015). La mediación creativa. Un acercamiento a su construcción conceptual. *Revista Luciérnaga/Comunicación*, Año 7 (14). Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 46-63.



## EL MUSEO, UN HECHO COMUNICACIONAL DE DISCIPLINAMIENTO

## THE MUSEUM, A DISCIPLINARY COMMUNICATION FACT

Alejandra Gabriela Panozzo Zenere\*

### RESUMEN

Los museos son un fenómeno de masas, que no solo comunican un mensaje en sus salas expositivas por la manera de disponer las piezas museales, sino porque su dimensión comunicativa incluye a todos los elementos que lo constituyen – enclave geográfico, edificio, colección, eventos–, impregnando de una u otra forma a todas las áreas de trabajo y las actividades institucionales. Por lo tanto, dicha entidad es portadora de significaciones en su mensaje de carácter plural. No obstante, nuestra hipótesis de trabajo se inscribe en considerar que los museos del siglo XXI continúan siendo una herramienta de instrucción del sistema capitalista, por tanto, su mensaje instruye en las nuevas lógicas consumistas que alienta el sistema.

En este artículo se hace una exploración de diferentes autores que analizan el carácter comunicativo del museo. Para ello, en primer lugar, consideramos al museo un instrumento de disciplinamiento, y en segundo, como un fenómeno de masas. Para orientar el análisis relacionamos distintos enfoques críticos de la museología y algunas posiciones analíticas de las teorías comunicativas que permiten indagar de manera específica preceptos generales y contemporáneos sobre este tipo particular de institución cultural.

**Palabras claves:** Museo, Disciplinamiento, Medio de comunicación, Consumo cultural.

**Recibido:** Abril 16 de 2015 - **Aceptado:** Septiembre 10 de 2015

### SUMMARY

The museums are a masses phenomenon, which not only communicate a message in their exhibitions rooms by the way the art pieces are arranged, but their communication dimension includes all the elements that are part of them - geographical location, building, collection, events - impregnating one way or another to all areas of work and institutional activities. Thus, this entity is carrier of significance in its message in a plural character. However, our working hypothesis is to consider that part of the XXI century museums remain as an instructional tool of the capitalist system, therefore their message educates into the new consumerist logic that encourages the system.

Therefore, this work tries to overview in a preliminary and exploratory fashion different authors that analyze the communicative character of the museum. In order to do so, first we consider the museum an instrument of discipline, and secondly, as a mass phenomenon. To guide the analysis we relate different critical approaches to museology and some analytical positions of communication theories that allow specifically investigating general and contemporary precepts of this particular type of cultural institution.

**Keywords:** Museum, Disciplining, Media, Consumption.

**Received:** April 16, 2015 - **Accepted:** September 10, 2015

\*Magíster en Industrias Culturales, CONICET, CIM, CEVILAT, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Email: [panozzo.a@gmail.com](mailto:panozzo.a@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca dentro de enfoques críticos museológicos (Crimp 1985, Duncan 1995; Bennett 1995/1996; Bal 1996; Licchi 1997; Clifford 1999; Sherman y Rogoff 2003; Fleck 2014), que proclaman al museo –principalmente museo de arte– como una entidad social, pero desde la teoría posmoderna de ruptura con la doxa de la modernidad museológica. Estos estudios están influenciados en las diversas lecturas de varias generaciones de tinte marxista y materialista, de la aplicación de modelos lingüísticos a la comprensión de estructuras culturales y epistémicas, y de la percepción de la diferencia y de la subjetividad ofrecida por los Estudios Culturales.

Principalmente, abordamos el museo desde uno de los autores claves, Tony Bennett (1995; 1996), quien genera uno de los planteos más polémicos dentro de esta perspectiva a partir de la observación de la entidad museal del siglo XIX. Este autor establece una perspectiva bifocal entre los museos y la hegemonía, considera al primero “...instrumento de la hegemonía de la clase gobernante” (1996:91). La posición de Bennett se basa, por un lado, en ideas foucaulteanas (Foucault 1976), tales como poder disciplinario, panóptico y gubernamentalidad, y por otro, las ideas gramscianas (Gramsci 1977) sobre conocimiento, poder y relaciones espaciales. En otras palabras, su planteo postula que los museos –de naturaleza dinámica– son instituciones propias del capitalismo, en consecuencia, su desarrollo depende de las variaciones propias del sistema capitalista. Por tanto, la entidad museal se encuentra dentro de un archipiélago de instituciones de espectáculo, que son de control pero no de castigo, de ahí que considera a dicha entidad una institución disciplinadora.

En efecto, para Bennett (1996) se trata de un rol que el museo ejerce desde la modernidad, y que continúa ejecutándose en la actualidad. De todos modos, para sostener esta posición es necesario detenernos en señalar las modificaciones que sufre el establecimiento museal en referencia a las transformaciones del sistema capitalista. Para ello, retomamos los aspectos museológicos que sustentan la categoría de complejo expositivo (Bennett 1996). Este último es concebido a partir

de la indagación de las primeras instituciones culturales (ferias, museos, exposiciones y tiendas departamentales) que se agrupan bajo la condición de exhibición que pone en práctica el discurso disciplinario del sistema.

El complejo expositivo comienza a gestarse durante los siglos XVIII y XIX, lo que implica la instauración de nuevas formas de auto-confección cívica. Es decir, a partir de esta última caracterización el rol del complejo expositivo es pensado como un instrumento de educación pública para construir una ciudadanía civilizada, atravesado por formas discursivas (pasado, evolución, estética) y disciplinas (historia, biología, antropología) que habilitan a los Estados-Nación ejercer y autorregular el comportamiento social.



*Tony Bennett*

El museo es parte de las entidades del complejo expositivo, y a causa de ello, se establecen dos formas distintas que determinan su organización: la arquitectura y el ordenamiento de los objetos en el espacio museográfico; que posibilitan reconocer su manera de actuar y de ejercer su disciplinamiento. A nuestro entender, estas maneras de estructuración se reconocen en los siglos XVIII, XIX, XX y XXI y asimismo, se ejemplifican en distintas etapas en que la institución se hace sensible a las modificaciones del sistema. Por este motivo, se instauran distintos modelos museísticos que se suceden a lo largo de la historia de esta entidad para cumplir con su rol cultural.

El museo opera en una etapa inicial, situada a fines del siglo XVIII, como transmisor de la cultura, ya que sus colecciones cobran el carácter de públicas, lo que le vale "...ser parte de la cultura pública [...] que es muy diferente a la definición de los museos como esferas públicas" (Bennett 2007:49). Esto quiere decir que, desde el momento de su creación, esta institución cultural debe ser pensada como un espacio de construcción de ciudadanía, por tanto, no son libres de las decisiones del Estado. Como advierte Jürgen Habermas ([1973] 1999), el museo es un conjunto de instituciones dentro de las cuales, por medio de debates razonados, se forma un conjunto de opiniones que en ese período ejercen la autoridad estatal.

Esta realidad se manifiesta a partir de la conformación de los Estados-Nación, que implica entre otros aspectos una determinada manera de mostrar al público las piezas museales que hasta ese momento solo eran apreciadas por un sector –mecenazgo aristocrático o cortesano– de la sociedad. A causa de ello, la entidad museal toma el calificativo de *museo moderno* que destaca su carácter público, moldeado con el fin de ser cívico y gubernamental, convirtiéndose en el modelo de conformación de los museos nacionales.

Este esquema proyecta una organización segmentada que funciona como órganos públicos de disciplinamiento para transformar la conducta. Bennett (1996) se basa en la concepción de Foucault (1976) sobre el *panóptico* –implementado en el sistema carcelario–, un tipo de construcción que apela a un control de vigilancia-autovigilancia, para sostener que dicho control también se genera en los espacios expositivos. Las salas en que se presentan las exposiciones ofrecen un recorrido basado en el relato de un progreso, articulado con la mirada histórica en la disposición de los objetos museales que, desde algunas ubicaciones, permiten ver la totalidad y ser vistos por los demás visitantes. Esta particularidad arquitectónica es para este autor el perfeccionamiento del sistema de autocontrol de las miradas, una lección de civismo en que una sociedad es regulada por la autoobservación y la autoeducación. De esta manera, el museo se convierte en un lugar en que todo está a la vista y todos pueden ser vistos, lo que habilita al individuo a circular entre las piezas y el sujeto dominante (Estado), una instrucción pedagógica por medio de lecciones de poder.

De este modo, las exposiciones y los recursos complementarios (apertura-cierre, programas pedagógicos, escritos de prensa) se utilizan con la clara misión de ser vehículos de inscripción y transmisión del relato de *normalidad* del Estado a la sociedad.

Para consolidar esta posición se sostiene la necesidad de un tipo de discursividad apoyada en un grupo de disciplinas [1], que habilita llevar adelante un conjunto de normas para organizar cómo se muestra y cómo se plantea el museo moderno [2]. Asimismo, el marco historicista cumple en ese período –siglo XVIII y siglo XIX– la función de normalizar a la ciudadanía, en sintonía con el pensamiento positivista, que se proyecta en la institución a través de la exhibición de piezas museales en un plano histórico-universal y la división de etapas dentro de la historia. De esta manera se construye un orden de progreso y sucesión en relación con un grupo de saberes organizados que cumplen con el fin de homogenizar el conocimiento. Es decir, la entidad museal tiene la doble tarea de proteger al objeto –riquezas nacionales–, el cual desempeña al mismo tiempo el rol de guardián de la memoria colectiva y de educador de la población desde el paradigma historicista, para dar cuenta de un principio de democratización de la cultura.

El modelo museístico del museo moderno de instrucción pedagógica sostiene un discurso disciplinador que construye ciudadanía. Por su parte, el nuevo modelo –que se da luego de la Segunda Guerra Mundial– no deja de educar, sino que se une al espectáculo. Es decir, renuncia a sus características edilicias y al ordenamiento espacial en sus salas vinculadas a una imagen de mausoleo o de iglesia, para adquirir prácticas asociadas a un espectáculo para las masas (Huysen 2007). Estas modificaciones se comienzan a percibir bajo el paraguas de la posmodernidad que, sin ahondar específicamente en esta cuestión, permite rescatar la delimitación de un período histórico distinto, ante la pérdida de legitimidad de los grandes discursos que se instauran durante la modernidad. A causa de ello, el museo modifica su lugar de guardián historicista de tesoros del pasado –museo moderno–, para convertirse en el hijo predilecto de la *industria de la cultura* [3].



Estas transformaciones no son azarosas, sino ejemplificadoras de la metamorfosis del establecimiento museal que intenta continuar con su rol, el de ser instrumento del sistema capitalista. En esta reestructuración que sufre el sistema se modifican todas las entidades del complejo expositivo. Es decir, el museo cobra nuevas formas de organización en su arquitectura y en el orden de las piezas en las salas expositivas, que dan cuenta de una nueva etapa y de otro tipo de disciplinamiento del ciudadano. Este museo invoca una arquitectura grandilocuente y espectacular, que abandona la fachada opaca y apela a estructuras de metal y de vidrio que generan una mayor permeabilidad con lo urbano; lo que lo convierte en un espacio caracterizado en el ver-hacer y hacer-ver. El museo moderno solo permite en sus interiores que todo quede a la vista y todos puedan ser vistos, en este nuevo momento, la entidad museal se abre totalmente cobrando el nombre de *museo abierto*,

...desde el punto de vista conceptual (por la desacralización del arte y su inserción en la sociedad) y el punto de vista técnico (por sus planos acristalados de cerramiento, planta libre, luz natural y menor superficie expositiva, que traerá consigo el uso de paneles móviles) (Aramburu 2008: 17).

El museo posmoderno [4] establece un nuevo modelo museístico que une la alta cultura con las experiencias cotidianas, que se equipara con la concepción de centro cultural (Aramburu 2008). En virtud de ello, renuncia a los valores

de selectividad, autenticidad y originalidad por un nuevo ritual asociado a la masividad, el espectáculo y la mercantilización. Andrea Huyssen (2007) postula que esta institución cultural no puede ser pensada por fuera de la relación con los medios de comunicación, las tecnologías, los medios comerciales y las lógicas de percepción y circulación de los objetos de consumo. A causa de ello, este tipo de sede museal acelera su discurso y su retórica, se apela a una democratización de lo cultural (al menos en términos de accesibilidad), que se traduce en un medio masivo de performance y *mise en scène*, para un público cada vez más amplio.



Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París (Francia)

Para lograr este fin, el museo-espectáculo en sus interiores abandona la transmisión de saberes presentados en una única exposición anual de piezas representativas del acervo por exposiciones temporales –con objetos museales propios o de otras colecciones– que se organizan y anuncian como grandes espectáculos culturales para el público masivo. Es decir, se invoca al exhibicionismo de la macroexposición. Por consiguiente, se establece una deconstrucción del relato progresista, se descartan las disciplinas que configuran una determinada cronología en la exposición, por métodos que articulan todas las piezas del acervo en orden de igualdad.

El museo abre sus espacios expositivos para mostrar una variedad de relatos, que rompen con el discurso disciplinador moderno, en sintonía con el marco contextual que responde al pensamiento de la otredad o la multiculturalidad que circula en otros órdenes de la sociedad. De este modo, se establece un ordenamiento que demanda una deconstrucción del relato progresista, se descartan las disciplinas que configuran una determinada cronología en la exposición por principios que establece la descentralización del objeto, en pos de un resultado de “un diagrama multifocal cuyas conexiones se entrecruzan y superponen en todo sentido” (Giunta 2004:16) que apelan a confrontaciones, búsquedas, multirelatos, experiencias, entre otros aspectos, siendo todos ellos consecuentes con un recorrido azaroso y no fijado por relaciones lineales o evolutivas.

La entidad abre sus espacios museográficos para mostrar una variedad de relatos, que rompen con el discurso disciplinador moderno, en sintonía con el marco contextual que responde a un pensamiento pragmático [5] que circula en otros órdenes de la sociedad. Aunque no hay que perder de vista que además de poseer estas condiciones anteriormente mencionadas, hallamos también al entretenimiento como rasgo constitutivo de esta entidad. Este último rasgo se une con el tipo de práctica que se espera de la institución por parte del sistema, es decir, ser un instrumento masivo de instrucción que inculca a los ciudadanos las lógicas de consumo de fines del siglo XX.

De esta manera el museo posmoderno se perfila como un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes, que se instala completamente en las lógicas de los museos a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Sin embargo, a nuestro entender se proyecta un nuevo modelo dentro de la museología contemporánea, que cobra un valor relevante tanto como el que generó el museo moderno.

La nueva etapa del sistema capitalista, la globalización, que según Bennett (2007) no se trata de un fenómeno completamente nuevo, sino de un proceso ininterrumpido que caracteriza al capitalismo. Su postura se fundamenta en las modificaciones que existen dentro del sistema capitalista tanto de los patrones de los flujos internacionales de capital, las personas, las ideas y la información, como de la influencia de los

gobiernos nacionales y los agentes económicos, sociales y políticos transnacionales.

La diferencia que establece el autor es que en el siglo XXI, el crecimiento de este tipo de lógica productiva y de consumo es de mayor magnitud. En otras palabras, las sociedades –diferentes en un orden cualitativo– se ven totalmente impregnadas por las prácticas corporativas de la cultura comercial de la globalización. Lo mismo ocurre en los museos, imponiéndose transformaciones dentro de su estructura que establecen un modelo contemporáneo con lógicas que devienen en “... el museo de la experiencia, o simplemente como la lógica cultural del museo capitalista tardío” (Foster 2013: 151) o *museo tardocapitalista* (Krauss 1993).

El museo contemporáneo [6] sostiene una arquitectura grandilocuente y espectacular, edificios pensados y dedicados al ocio, que buscan marcar una huella en la ciudad en la que son emplazados. Por consiguiente, la arquitectura apela a una reutilización del patrimonio o genera construcciones totalmente nuevas. En ambos casos establece distintas permeabilidades con lo urbano. La entidad museal se levanta majestuosamente y confluye en espacios que desde una desagregación de accesos múltiples y salas que se multiplican y diversifican –diferencias entre su altura y amplitud–, dan como resultado una variedad de espacios expositivos que producen la sensación de convergencia entre arquitectura y colección. Además, el espacio museal no solo abarca al espacio arquitectónico, sino también a otros lugares lindantes –espacios verdes–, de modo que borra el adentro y el afuera, el exterior y el interior; todo está a la vista y forma parte del mismo, dando como resultado una experiencia abarcadora (Foster 1998; Fraser 2007).



Museo Guggenheim de Bilbao

En efecto, se apela a una lógica de disciplinamiento que no solo se sostiene en educar –museo moderno–, en lo espectacular –museo posmoderno– sino también, en generar múltiples ofertas de experiencias de entretenimiento, de consumo, de diálogo y de sensaciones que buscan interpelar al público, tanto dentro de la institución como en sus cercanías. De este modo, el museo abandona la recepción individual –museo moderno–, se apodera de la recepción masiva –museo posmoderno– pero busca una interacción de diálogo y participación con el público.

El museo contemporáneo continúa con un tipo de ordenamiento de las piezas en el espacio que disciplinan al ciudadano en una lógica de diversidad –museo posmoderno– que debe lindar entre lo heredado y las distintas formas de individualidad del siglo XXI. Se apropia de lógicas del museo posmoderno, entendiéndose ofertas con una gran variedad de muestras plásticas y actividades culturales, pero además genera fiestas, eventos comerciales, entre otras opciones.

A su vez, se diferencia del museo moderno y del museo posmoderno porque busca que el público no tenga una actitud pasiva, sino activa, a través de la experimentación –sensorial, lúdica o interactiva. Además, ofrece una mayor cantidad de espacios-servicios que generan prácticas de consumo, ya no solo se trata de acercarse a las salas de exhibición, sino de circular por espacios dedicados a la sociabilización, al ocio, a la compra de objetos y también, espacios digitales y virtuales a partir de las plataformas digitales producto de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). Así, el museo contemporáneo se presenta fragmentado en una diversidad de opciones de tiempo y de espacio, con un gran número de ofertas masivas e individuales que establecen una amplia diversidad de consumo y participación del público.

De allí que los museos del siglo XXI propagan la misión de priorizar al público siguiendo la lógica del sistema capitalista contemporáneo, que implica diversificar su programación, sus espacios en una gama de experiencias –comprar, divertirse, aprender, experimentar– y sus modos de interrelación para competir con otros lugares que ofrecen también propuestas unidas a la experimentación, al ocio y al consumo; y, de esta manera, alcanzar un público mayor. A causa de

ello, se desarrolla una variedad de estrategias que producen más consumo por parte de los individuos, práctica que necesita el sistema capitalista y la institución cultural para poder subsistir en la contemporaneidad.

## EL MUSEO COMO UN HECHO COMUNICACIONAL

Desde mediados del siglo XX, el museo transita un proceso de transformación que implica, entre otros aspectos, un fortalecimiento de su carácter comunicativo para llevar adelante sus actividades. Esto genera que el establecimiento no quede confinado a sus muros, sino que se extienda más allá de ellos. De este modo, esta institución cultural abandona su selectividad para convertirse en un fenómeno *de masas*, asociado así a un medio de comunicación de masivo.

A partir del estudio de los museos británicos Sir Henry Miers en 1928 encuentra que la entidad museal presenta similitudes con otros medios de comunicación, ya que se dirige a un público amplio y diverso (Belcher 1994). Esta idea es retomada décadas más tarde por Duncan Cameron (1968), quien plantea que este tipo de institución cultural forma parte de una estructura comunicativa con implicancias en lo educativo. Esta línea de análisis es sostenida en el clásico modelo de Claude Shannon (1981) pero se presenta de forma más compleja por ser –al mismo tiempo– emisor, medio y receptor y, a la vez, presentar *cosas verdaderas* (Castellano Pineda 2006) [7].

Asimismo, Cameron (1968) suma a su análisis el término planteado por Mel Van Fleur (1972) de *retroalimentación* (*feed back*) para reflexionar en torno al ida y vuelta entre la información que expresa el museo y aquella que adquiere el público. Por este motivo, el objeto de esta teoría está en el espacio expositivo, que da lugar al encuentro entre el representante de la entidad que decide el relato para que el público conforme conceptos interpretativos sobre el lenguaje de los objetos.

Estas primeras aproximaciones plantean un esquema que a lo largo del tiempo se complejiza, ya que el museo no solo comunica un relato en la disposición de los objetos museales en las salas expositivas. Generalmente, se atribuye el

carácter comunicacional a las exposiciones que transcurren dentro de sus espacios expositivos, por sus características y peculiaridades como soporte de información y de relato. Sin embargo, luego de la Segunda Guerra Mundial se comienza a interpretar que la dimensión comunicativa que se desarrolla en este tipo de instituciones culturales incluye a todos sus elementos constitutivos, impregnando de una u otra forma todas sus áreas de trabajo y actividades.

Un museo en un enclave geográfico comunica. Un edificio comunica. Un área de recepción comunica. Sobre sus fondos, exposiciones, actividades y materiales de interpretación y apoyo a la visita... qué decir. La investigación, la conservación, la restauración y la tutela de las colecciones, bien sea por acción o por omisión, también comunican (Editorial mus-A 2010:5).

El museo se transforma en un hecho comunicativo en su totalidad, a causa de ello se potencia el rasgo para autores como Véron (1992) y Huyssen (2007) de medio. Para sostener esta perspectiva nos apoyamos en los discursos sociales que sostienen que un *medio de comunicación* “es un dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a determinadas condiciones de producción y a determinadas modalidades (o prácticas) de recepción de dichos mensajes” (Verón 1997: 32). Es decir, no solo se trata de un instrumento de difusión masiva asociada a una producción de relatos, sino también del uso en sus contextos sociales. Esta posición determina que el museo no solo debe ser pensado como un emisor específico que transmite un discurso a su público, sino que además, es necesario analizar las transformaciones comunicacionales en sus diferentes etapas históricas para poder interpretar su función en la sociedad.

Eliseo Verón (1992) contribuye a este enfoque, al postular que este tipo de institución cultural permite el acceso plural a los mensajes y a su vez, supone una estructura corporal determinada en los individuos al transitar por sus espacios expositivos que disponen una manera de consumir aquello que ofrece como medio masivo de comunicación. Este pensamiento está apoyado

en tres fuertes transformaciones que se suceden dentro de la entidad museal después de la última guerra mundial, primero en los museos del norte de América, y luego en Europa, que modifican exponencialmente su aspecto comunicativo.

La primera modificación se encuentra asociado al uso de tecnologías de diseño y construcción de espacios interiores (iluminación, equipamiento, materiales) y de herramientas que apelan a la técnica en serie, en cuanto a sonido, imagen, por citar algunos de los posibles casos. El segundo, a la apropiación de prácticas asociadas a las empresas comunicativas para la variación de sus condiciones socioculturales de producción y, por último, a la explosión de los públicos. En otras palabras, la modernización tecnológica y el paso a una cobertura mediática convierten a los museos en un atractivo para el público en general.

Estos procesos se articulan con el fenómeno de *musealización* [8] y los discursos culturales que establecen postulados sobre el fin de la historia, del sujeto y de los grandes relatos –que caracterizan a la modernidad– produciendo un desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo en pos de una preponderancia del espacio socio-cultural. Huyssen (2007) sostiene que en este período (posmodernidad) se estructuran tres paradigmas opuestos pero superpuestos, para pensar al museo como un medio masivo, clave de las actividades culturales de la posmodernidad.

El primer paradigma deviene de una orientación hermenéutica de la cultura, que considera que el museo es un órgano de evocación a causa de la erosión que se había dado en la modernidad. Debido a que esta cultura sostiene una importante obsesión por el pasado se desarrollara la teoría de la compensación basada en el lugar de la entidad museal como espacio de estabilidad ante la pérdida que genera la rapidez de los procesos tecnológicos. De este modo, se ofrecen formas tradicionales de estabilidad cultural que reivindican un sentido de tiempo y de memoria al conservar la idea de museo de glorias pasadas. El segundo paradigma se conforma bajo una teoría *posestructuralista* –de la simulación– apocalíptica de la museología.

Desde esta perspectiva, el establecimiento museal es un intento de la cultura de conservar,

controlar y dominar lo real para esconder el hecho de que lo real agoniza debido a la extensión de la simulación. Así entendida, esta institución cultural, como la televisión, simula lo real; es decir, descontextualiza y deshistoriza para esconder los verdaderos significados. En tercer lugar, se plantea un paradigma de carácter más sociológico y orientado a la teoría crítica, que sostiene una nueva etapa del capitalismo de consumo ya que su verdadero sentido es pensar a los objetos museales por su valor de cambio en relación con su valor de memoria. Esto es, cuanto más momificado el objeto, más intensa es su capacidad de brindar experiencia de sensación de lo auténtico. De esta manera, el museo pasa a ser mediador cultural en un entorno en el que las demandas multiculturales lo reubican en el lugar que había ocupado en la modernidad.

Estos modelos analíticos establecen características institucionales que le permiten a Huyssen (2007) igualar los museos a los medios masivos. La entidad museal posmoderna apela a su democratización (por lo menos en términos de accesibilidad), obtiene el valor de medio masivo dirigido a la captación de un mayor y más diversa cantidad de público, lo que afecta al disciplinamiento que sustituye la instrucción pedagógica para unirse a las prácticas que alienta la lógica del espectáculo. No obstante, el museo como medio masivo no pierde su función de educador sino que continúa siendo un vehículo de comunicación (Strong 1983). Esto se debe a que no solo se trata de un lugar que selecciona, colecciona y presenta un acervo, sino que también informa y forma opinión sobre aquello que exterioriza. Sin embargo, durante la década del '80 los museos priorizan el propósito de generar una sensación espectacular en sus espacios expositivos. Esta realidad está en sintonía con la aserción de Guy Debord, quien sostiene que la sociedad del siglo XX es una sociedad del espectáculo en la que

“El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo, [...] las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación” (2008:33).

Estos autores proponen al museo como un medio de comunicación masivo, al generar un orden de producción y de recepción, pero consideramos que es más complejo porque a su vez contiene dispositivos [9] comunicacionales propios, por ejemplo, la exposición que puede ser entendida o conceptualizada también como medio, por sus condiciones particulares –proceso de emisor-mensaje-receptor en el espacio expositivo. Asimismo, se vale de otros medios, entre los que podemos nombrar la radio *en línea* o el libro, que también vehiculizan el discurso de la entidad museal. En esta línea por tanto consideramos que el museo es una configuración de medios, ya que se conforma a manera de red de medios –propios y ajenos– que lo constituyen para comunicar el ser museístico en su totalidad.

Al respecto, es necesario detenernos en las diferencias que presenta históricamente consumir este tipo de institución cultural, aspecto que está unido a las transformaciones que se establecen en su estructura comunicacional y que refuerza su carácter de red de medios. Para ello, retomamos la categoría de *complejo expositivo* (Bennett 1996) que refiere a la existencia de un régimen determinado de estructura corporal que implica una determinada manera de recorrer las salas y apreciar las colecciones que en el museo moderno se vincula a una instrucción pedagógica que construye un relato basado en el orden y el progreso. Por el contrario, en el museo posmoderno se sostiene múltiples relatos presentados desde lo espectacular, que implican según Huyssen:

La aceleración ha afectado también la velocidad de los cuerpos que pasan por delante de los objetos exhibidos. La disciplina impuesta a los cuerpos asistentes a la exposición en aras del aumento de las estadísticas de visitante trabaja con instrumentos pedagógicos tan sutiles como la visita guiada por *walkman*. Para los que no se dejen poner en un estado de sopor activo por el *walkman*, el museo se traduce en la invisibilidad de aquello que se ha ido a ver, esta nueva invisibilidad del arte como forma

hasta ahora última de lo sublime [...] el museo, se convierte cada vez más en una especie de Quinta Avenida en hora pico... (2007: 56-57).

Esta práctica del público de recorrer los espacios expositivos ostenta una estructura corporal distinta al ritual de civilización del museo moderno y también una nueva manera de visualizar las colecciones que se exhiben en los espacios expositivos. En palabras de Brea (2006) se convierte en una percepción de la imagen de manera distraída, no reflexiva.

En el siglo XXI, el museo contemporáneo difiere nuevamente en la manera de ser consumido, ya que no se trata solo de ofrecer obras en el espacio expositivo, sino de generar propuestas en todos los espacios que forman parte del museo. A partir de allí, se construye la idea de experiencia integral, ya que el museo es consumido en su totalidad (Hooper-Greenhill 1998). Esta actitud conlleva la necesidad de un público que ya no recorra los espacios expositivos y observe las propuestas artísticas, por el contrario, se espera que tenga una actitud activa, pueda experimentar, sentir, opinar sobre la colección, las ofertas, las actividades

Algo está cambiando en los museos. Suena cumbia y hay barra de tragos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el Museo Nacional de Bellas Artes las performances y la música interactúan con el patrimonio. Nacen y crecen relucientes museos privados. Los templos añosos del arte culto se actualizan con tiendas, cafés, *merchandising*, membresías para jóvenes, actividades para chicos y ciclos de música y cine. Las fotos ya no están prohibidas, sino que se alienta a compartirlas en las redes conhashtags y arrobas. Claro, los tiempos son otros y el museo va camino a ser un espacio amigable, informal, cercano, un punto de encuentro o un lugar de moda (Zacharías 2015: s/p).

En otras palabras, los museos son un espacio de comunicación con un determinado mensaje que opera en el significante corpóreo del público. Verón (1992) considera que este tipo de institución cultural establece un cuerpo significativo (espectador) que se encuentra en el lugar de aprendizaje. Los objetos –fragmentos de un tejido social– actúan como códigos icónicos y lenguaje que establecen en su orden espacial, una dimensión simbólica donde el cuerpo debe funcionar de una manera particular. Verón (1993) profundiza la estructura comunicacional en el régimen que se produce en la percepción de la televisión. Allí, este autor se detiene en el género noticioso, dispositivo de contacto a partir del eje *los ojos en los ojos*. Este régimen se refiere a las miradas y a las palabras que utiliza el conductor. Su cuerpo (cuerpo significativo) y el espacio que lo rodea generan un tipo de lectura específica que recibe el espectador.

A partir del modelo que plantea el género noticioso podemos pensar un régimen semiótico determinado para el museo, que por ejemplo se presenta al establecer una práctica específica de producción –por parte de la institución– y de consumo del público. Esta experiencia en el museo contemporáneo se desarrolla en la conjunción del espacio expositivo, los espacios-servicios y los espacios recreativos en que se presenta un orden de los objetos, las actividades o las estrategias y una determinada disposición del cuerpo del público –ir y venir– en el recorrido que establece la actual visita en la sede museal. Aunque ésta no es la única manera de presentar su orden icónico, permite ejemplificar cómo, al igual que los demás medios, funda un patrón que es necesario considerar al pensar al museo contemporáneo como una configuración de medios de comunicación.

Este tipo de circunstancias se enmarca en una manera específica de pensar los medios de comunicación, que también delimita la manera de reconocer el acervo en los museos. En este sentido, es fundamental preguntarnos por la dimensión de aquello que comunica la entidad museal; esto es, preguntarnos por el relato que presenta este tipo de institución cultural. Así, el contenido que presentan los museos implica pensar qué se colecciona y cómo se presenta. Esto es, indagar en la construcción del carácter enunciador del museo que nos obliga a reflexionar respecto de su discurso institucional.

El vínculo museo/relato se encuentra en el mismo origen de la entidad como concepto y como institución cultural, ya que la relación entre las instancias de poder puede transferirse en un orden estatal, privado, institucional, entre otras posibilidades. Las entidades museales disciplinan a los públicos que se apropian y refundan el relato que reciben de ellas en el imaginario colectivo del conjunto social. Estamos ante la presencia de una manipulación en el sentido semiótico del término, “una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado” (Greimas y Courtés 1982:74). Véase por caso, las diferentes tipologías de recorrido dentro de los espacios expositivos, que en el museo moderno se presentaban como un hacer persuasivo traducido a una manipulación de corte pragmático (intimidación y tentación), mientras que en el museo posmoderno y en el museo contemporáneo se establece un corte cognitivo (provocación y seducción) (Zurzunegui 2003).

El museo contemporáneo constituye un marco analítico que determina ciertas prácticas, actores, producciones, lenguajes, experiencias que se convierten en una norma. A causa de ello, la institución instauro un relato que oscila entre un determinado contenido que lo distingue de lo presentado en otros espacios, pero a la vez, no escapa de la percepción general que plantea el sistema global. Este último establece que el arte contemporáneo es funcional al relato que estipula el sistema capitalista en la actualidad. Esta aseveración inevitablemente remite a pensar la forma en que esta institución cultural comunica este tipo particular de experiencia a su público.

## REFLEXIONES FINALES

En el presente recorrido desarrollamos y reflexionamos aspectos que comprenden al museo como configuración de medios, que no escapa al sistema capitalista, por el contrario, se vuelve una herramienta de disciplinamiento del mismo. Esta afirmación se desprende de un señalamiento de algunas modificaciones que se distinguen en la condición moderna, posmoderna y contemporánea. Estos rasgos distintivos habilitan diferentes maneras de actuar y de ejercer su disciplinamiento a lo largo de su historia.

Esta propuesta intenta reafirmar que la entidad museal es portadora de significaciones, que aún presenta –a pesar de sus propios cambios y del sistema capitalista– un discurso pensado en singular. Es decir, a pesar de las distintas maneras de poder y soportes que se dan en el siglo XXI, continúa ofreciendo un relato que remite a los propósitos que le confiere el sistema.

El enorme crecimiento numérico de los museos ha generado competencias en todos los niveles culturales. En la actualidad es necesaria la supervivencia de muchas de estas instituciones culturales, que deben competir con los propios agentes del campo, otros medios y nuevas ofertas culturales, para atraer a un público ávido de experiencia. Por ello, creemos que a pesar de que los contextos varían, cambian, se modifican, es necesario detenernos a reflexionar críticamente sobre que es lo que ofrecen dichas institucionales culturales. Por todo esto, creemos necesario analizar el rol emisor de los museos, el cual ofrece un discurso a nuestra sociedad que abandona la instrucción del ciudadano en el civismo nacional –museo moderno–, por el adoctrinamiento en el consumo global –museo contemporáneo–.

No obstante, este artículo no intenta dar una mirada acabada de esta problemática, por el contrario, reflexiona sobre aquello que acontece al ser museal, que como se percibe en el recorrido ha cambiado y, por tanto, nos está cambiando la mirada sobre ellos. Este desarrollo intenta ser un modelo sobre este tipo de entidad que, desde sus especificidades advierte interrogantes y posibles respuestas comunes a todas en las instituciones culturales que afrontan esta realidad en la actualidad. En este sentido, el presente trabajo es una propuesta que intenta problematizar para generar una visión de los museos, que los convierta en susceptibles de configuración y revisión permanente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?, *Sociológica*, año 26, N° 73, 249-264.
- Adorno T. y Horkheimer M. (2014). *Hacia un nuevo manifiesto*. Fragua.
- Adorno T. y Horkheimer M. (2007). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Akal, Madrid.
- Aramburu, N. (2008). *Un lugar bajo el sol*. Los espacios para las prácticas creativas actuales/ revisión y análisis, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Bal, M., *Double Exposures*. (1996). The subject of cultural analysis, *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 201–218.
- Belcher, M. (1994). *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. TREA Gijón.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London.
- , *The exhibitionary complex*, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 73-101, 1996.
- , *Exhibition, difference, and the Logic of Culture*, *Museum Frictions*, Duke University Press, Nueva York, 2007.
- Brea, J. L. (2006). *Museo-RAM: el museo como operador de conectividad, Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Estética, 175-194.
- Cameron, D. (1968). A viewpoint: the museum as a Communications system and implications for museums education. *Curator: The Museum Journal*. London, Vol. 11.
- Castellanos, P. (2008). *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Editorial UOC, Barcelona.
- Clifford, J. (1999). *Museums as Contact Zones, Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums*. New York, Routledge, pp. 188-195.
- Crimp, D. (1995). *Sobre las ruinas del museo, La Posmodernidad*. Editorial Kairos. Barcelona. 75-92.
- Debord, G. (2008). *La Sociedad del espectáculo*. Último Recurso. Rosario.
- DOSSIER Mus-A REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA, Un museo es un hecho comunicativo en su totalidad, Mus-A REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA, Sevilla, N° 12, 5-6, 2010.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York, Routledge.
- Entel, A., Lenarduzzi, V y Gerzovich, D. (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Eudeba.
- Blanc, A., y Vincent, J. (2006). *La recepción de la escuela de Frankfurt*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artista, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires, Mardulce.
- Foster, H. (1998). *The Moma expansion: A conversation with Terence Riley*. *October* 84, (primavera), 3-30.
- , *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2005.
- , *El complejo arte-arquitectura*, Turner, Madrid, 2013.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1976.
- , *Dits et écrits*, vol III, Gallimard, Paris, 1977.
- Fraser, A. (2007). *¿No es un lugar maravilloso? (El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao)*. Barcelona, Akal, 39-62.
- García Canclini. (2009). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz, Buenos Aires.

- García Farlo (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben?*. A parte Rei 74, marzo, 1-8, 2011
- Giunta A. (2014). *Vanguardias y arte contemporáneo*. Libro arte argentino contemporáneo. Museo Juan B. Castagnino+MACRo, Rosario, 15-22.
- Gramsci, A. (1997). *Antología*, Ed. Siglo XXI, México.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos.
- Guash, A. M. (2008). "Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global". En: *Revista CALLE 14*. Bogotá.
- Guash, A. M. y Zulaika, J. (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao. El museo como instrumento cultural*. Madrid, Akal.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. G. Gili Barcelona.
- Horkheimer, M. (2006). *Estado Autoritario*. ITACA. ----- *Crítica a la razón instrumental*, (2ª ed.). Trota, (2002).
- Teoría crítica*. Madrid. Amorrortu. (2003).
- Huysen, A., En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempo de globalización, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- , Después de la gran división. Modernismo, cultura de mass, posmodernismo. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Krauss, R., (1993), Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista, AV: Monografías, N° 39, Madrid, Editorial Arquitectura Viva SL,16-25.
- Licchi, H. (1997). *The poetics and the politics of exhibiting other cultures, Representation: cultural representations and signifying practice*. London. Routledge, 151- 222.
- Mel Vin De, F. (1975). *Theories of Mass Communication*, Mosakowski & Stiasny GbR, Germany.
- Rausell, Köster (2005). *Un museo. ¿Qué es desde la perspectiva económica y desde la lógica de acción pública?* Disponible en: <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Rausell.pdf>
- Sherman, D. y ROGOFF, I. (2003). *Cultura de Museo*, London, Routledge, 2003.
- Strong, R. (1983). *El museo como vehículo de comunicación*, Museum, Paris, Vol. XXXV, N° 2, 75-81.
- Verón, E. (1992). Le plus Vieux média du monde. *MSCOPE*. Paris, N° 3, 32-37, 1992.
- Esquema para el análisis de la mediación, *Revista Diálogos de la Comunicación*. Buenos Aires, N° 48, 9-16, 1997.
- Corps Signifiant, Sexualité et pouvoir, Paris, Payot, 194-211, 1998.
- Waltl, Christian (2006). Museums for visitors: Audience development – A crucial role for successful museum management strategies. INTERCOM. Conference Paper. Disponible en <http://www.intercom.museum/documents/1-4waltl.pdf>
- Zacarias, M. P. (2015). *¿Qué es hoy un museo? De los objetos a las experiencias*. La Nación, s/p.
- Zurzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y Semiótica*. Valencia. Frónesis.

## NOTAS

[1] Bennett (1996) considera que las disciplinas representativas en ese momento eran la historia, la historia del arte, la arqueología, la geología, la biología y la antropología.

[2] Ejemplo de este modelo es el *Museo del Louvre* creado durante la Revolución Francesa con el principal objetivo de permitir el acceso público de las nacionalizadas creaciones artísticas de propiedad de la Corona, nobles emigrados y conventos suprimidos, con la función de educar a través de un arte orientado a valores morales y civilizatorios.

[3] Hacemos referencia al concepto acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer (2007) que responde al resultado de las transformaciones de la sociedad capitalista, que establecen que lo cultural se subsume al orden de lo económico. Por tanto, lo simbólico y cultural pasa a ser instrumento de control social, desde su estandarizada, organizada y administrada que responde a la lógica de mercancía. Hall Foster (2005) define tres etapas de lo que para él representa esta *Industria Cultural* en referencia a los cambios del sistema capitalista. La primera etapa la relaciona con la radio, el sonido en el cine, la reproducción mecánica; lo que Guy Debord ([1964] 2008) fecha como *nacimiento del espectáculo*. La segunda, con la producción de la sociedad de consumo durante la pos-guerra, el mundo de las imágenes como mercancía y las celebridades como Warhol. La tercera, y última etapa, la relaciona con la revolución digital y el capitalismo mediado por Internet.

[4] Un referente de este modelo fue el *Centre Pompidou* en 1977 (París). Una entidad que reúne las condiciones de un establecimiento público de carácter cultural con el objetivo de difundir la cultura contemporánea en una unión entre el arte y la vida. Este espacio museal aplica dos perspectivas: ser particular sin ser localista y transformarse en la “catedral de nuestro tiempo” (Guasch 2008:10)

[5] Abandona del pensamiento positivista que lleva adelante el Museo Moderno.

[6] Podemos leer el museo Guggenheim de Bilbao como el símbolo contemporáneo que permite alcanzar la experiencia museal más profunda al confluir el arte, el diseño, la arquitectura, los servicios, las actividades culturales, los eventos, entre otros aspectos (Guasch y Zulaika 2007).

[7] Castellanos Pineda (2006), en su libro “Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación” sostiene que “El investigador (Duncan Cameron) encuentra que el museo tiene una ventaja sobre el medio tradicional y es lo que llama las ‘cosas verdaderas’, es decir, la pieza, la obra de arte, el espécimen, o el artefacto, según sea la temática del museo, que no son un modelo ni una presentación, sino que tienen valor *per se*, aunque luego sean traducibles en un lenguaje visual, táctil o auditivo” (2006:25).

[8] Huyssen en “Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas” se basa en ensayos de la publicación “Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung” (1990) de Wolfgang Zacharias, para sostener que la *musealización* es “la sensibilidad museística” (p. 43), que según Huyssen en la década del '80 “parece estar ocupando porciones cada vez mayores de la cultura y las experiencias cotidianas. Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las modas retro y las olas de nostalgia, la automuseización obsesiva a través de la videocámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a eso se añade la totalidad electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo ya no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas” (2007:43).

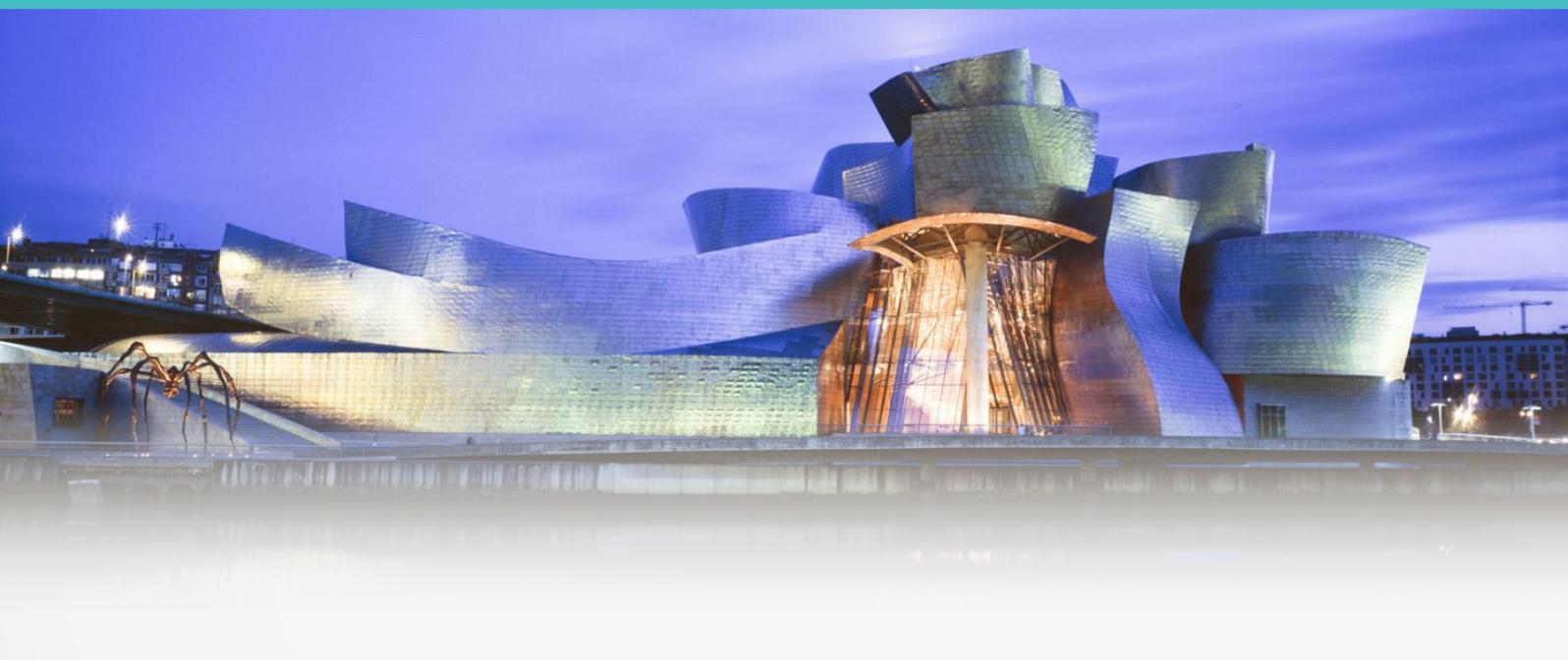
[9] Este término es pensado primeramente desde

Foucault (1977), quien describe a “...un conjunto dedicadamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos” (1977: 299). En resumen, el dispositivo es el espacio de saber/poder en que se procesan las prácticas discursivas como no-discursivas, ya que las formaciones discursivas producen los objetos de los que hablan (dominación de la arqueología del saber), en tanto los regímenes de enunciación organizan las posibilidades de experiencias (genealogía del poder) de acuerdo a las condiciones de posibilidad que se definen en la historicidad (a priori histórico) del acontecimiento –entendido al saber y al poder elementos de las prácticas sociales cuya relación debe ser explicada en su singularidad (García Farlo 2011). A esta terminología sumamos el aporte de Giorigio Agamben (2011) en la conferencia *¿Qué es un dispositivo?* basándose en la amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llama literalmente dispositivo a “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.

No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos” (2006: 4). A partir de allí profundiza en el problema actual que se establece en el tratamiento de los dispositivos y los individuos al generar procesos de subjetivación, individualización y control.

#### Para citar este artículo:

Panozzo, A. (2015). El museo, un hecho comunicacional de disciplinamiento. *Revista Luciérnaga/ Comunicación*. Año 7, N14. Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí-UASLP. México. Págs. 64-77.



## PERIODISMO. Enseñanza y aprendizaje

## JOURNALISM. Teaching and learning

Marcos Fidel Vega Seña\*

María Josefa Restrepo Brand\*\*

### RESUMEN

### SUMMARY

El periodismo está sumergido en la superficialidad, trivialización y farandulización de la información. Su enseñanza se ha reducido a encuentros pasivos en las aulas, a clase con propuestas de simulacros de redacción sobre realidades ficticias. Preocupa la falta de formación del periodista en el rigor científico, la especialidad, el aliento vocacional, la fundamentación, la ética y, ante todo, la falta de responsabilidad en el manejo de la información que es un bien considerado público. Decía García Márquez que la formación del periodista se gesta en las aulas y se perpetúa en la sala de redacción, en esos laboratorios asépticos en los que la deshumanización es galopante en donde parece que se comunican más fácilmente con los fenómenos siderales que con el corazón de los lectores.

En este artículo de revisión se discute acerca del proceso de enseñanza y aprendizaje del periodismo. Se indica que, en Colombia, dicho proceso ha estado ligado a la experiencia del oficio, por parte de los docentes, más que a un conocimiento explícito de una didáctica o una pedagogía de la disciplina. Señala que escasean los referentes en torno al proceso que en este sentido se tiene del periodismo alternativo que se inspira en el aprender haciendo.

**Palabras clave:** periodismo, educación, enseñanza, comunicación, periodista.

**Recibido:** 2 de abril de 2015 - **Aceptado:** 20 de mayo de 2015

Nowadays, journalism is immersed in a type of superficial, trivial, and entertaining information. Its teaching has been reduced to passive meetings in classrooms, or some lessons that propose a kind of drafting mock on fictitious realities. The lack of scientific rigor on journalist's training, in relation to dedication, vocational service desire, substantiation, and ethics is a concern, as well as the poor management of information, in the sense that it is a public good. Garcia Marquez referred to journalist's training, as a process that is born in the classrooms, but perpetuated inside the newsrooms, those aseptic laboratories where today dehumanization is everywhere, and communication occurs more easily with the sidereal phenomena than with readers' heart.

This review discusses teaching and learning process about journalism in Colombia. It is pointed out that this process has been related to the teachers' professional experience, rather than an explicit knowledge of didactics or pedagogy about the discipline itself. Also it is added, there are few referents about the process, in this regard the alternative journalism, which is based on learning by doing.

**Keywords:** journalism, education, teaching, communication, journalist.

**Received:** April 2, 2015 - **Accepted:** May 20, 2015

\* Magister en Educación, Línea Pedagogía del Texto y Comunicador Social- Periodista de la Universidad de Antioquia, U de A. Docente Fundación Universitaria Luis Amigó. Investigador de la música y la cultura tradicional colombiana. Email: [marcos.vegase@amigo.edu.co](mailto:marcos.vegase@amigo.edu.co) ; [marcosvegase5917@gmail.com](mailto:marcosvegase5917@gmail.com)

\*\* Magister en Educación, Línea Pedagogía del Texto y Comunicadora Social- Periodista de la Universidad de Antioquia, U de A. Email: [mjosefarb701@gmail.com](mailto:mjosefarb701@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

*“La Escuela pública que deseo es la Escuela donde tiene lugar destacado la aprehensión crítica del conocimiento significativo a través de la relación dialógica. Es la escuela que estimula al alumno a preguntar, a criticar, a crear donde se propone la construcción del conocimiento colectivo, articulado el saber popular y el saber crítico, científico, mediados por las experiencias del mundo”.*  
Paulo Freire.

La enseñanza y el aprendizaje del periodismo, en Colombia, han estado ligados más a la experiencia del oficio, por parte de los docentes, que a un conocimiento explícito de una didáctica o una pedagogía de la disciplina. Si bien hay referencia de algunas reflexiones de docentes investigadores de varios países, que hablan de la enseñanza y aprendizaje en el ámbito de la educación formal ligados a la enseñanza de la Comunicación Social en la universidad, pocos refieren al Periodismo Escrito, Alternativo y Popular.

En España, se encuentra la tesis doctoral “La enseñanza del periodismo en el mundo occidental, estudio histórico y comparado de tres escuelas”, de Mercedes Gordon Pérez, publicada en Madrid, en el año 1991, en la cual se acentúa la diferencia de concepción entre la enseñanza del periodismo en Europa y Norteamérica. En criterio de la autora, en este país, se da el nacimiento de las escuelas de periodismo o facultades como se conocen hoy. Además, analiza cómo Occidente (incluyendo Latinoamérica) adopta el esquema anglosajón de la enseñanza y el aprendizaje del periodismo. “La enseñanza del periodismo, en plena madurez, cambió el signo de tipo literario por el realmente científico y amplió sus canales

antes concentrados en la prensa, a las nuevas tecnologías que trajeron de la mano la radio y la televisión, a la par que la Sociología ensanchaba su terreno, desde los años cincuenta denominado *Mass Communication*.

Sólo hace 25 años aparecieron los primeros intentos de conexión entre estas diferentes tradiciones y es cuando se crean las escuelas del *Middle West*” (Gordon, 1991, p. 28). Igualmente, esta investigación ya intentaba zanjar la discusión que se plantea entre la técnica y la teoría. Al decir de Gordon (1991), sería mejor dejar que cada facultad e instituto buscara la fórmula mágica para suturar esta división. “Habrá que tener en cuenta al polémico *Informe McBride* (UNESCO, 1980), en el punto 40 de sus conclusiones y sugerencias que consiguió ser aceptado con unanimidad (...). Efectivamente, no puede haber verdadera profesionalización de la actividad periodística si previamente no existe una formación educativa del más alto nivel y centrada en los aspectos específicos de la profesión, como subraya el profesor José Luis Martínez Albertos” (p. 16). Recuérdese que algunos autores atribuyen a la UNESCO la dispersión curricular del periodismo hacia la comunicación en general.

El informe MacBride (1993) pone en cuestionamiento asuntos como la censura, la autocensura, las libertades de las que habla Freire y, especialmente, le atribuye a la comunicación una función política. “El hecho de que un país afirme que tiene libertad de expresión no significa que tal libertad exista en la práctica. La existencia concomitante de otras libertades –libertad de asociación, libertad de reunión y de manifestación para la corrección de las injusticias, la libertad sindical- es un componente esencial del derecho del hombre a comunicarse” (p. 42). En lo que respecta al aprendizaje, el informe habla de la brecha que se genera entre países explotados y desarrollados. Igualmente, se convirtió en punto de partida en la discusión de la enseñanza de la comunicación, concretamente, donde involucra la enseñanza del periodismo escrito.

## 1. FORMACIÓN DEL PERIODISTA

La enseñanza y aprendizaje del periodismo escrito en Colombia, España, México y Chile, han sido objeto de análisis. Estudios como los de Jaime Restrepo Cuartas (1999), María Fernández (1993), María Hernández (2004), Katia Muñoz y Sergio Celedón (2005), expresan su preocupación por la formación de periodistas y comunicadores en sus respectivos países.

Restrepo (1999), manifiesta que a la formación del periodista en Colombia le falta rigor científico. El catedrático se queja de que cuando se reformaron las carreras y el periodismo entró a hacer parte de la carrera de Comunicación Social, se sacrificó su especificidad, su aliento vocacional, su fundamentación ética, “pero sobre todo, se sacrificó la enseñanza del periodismo como una actividad que se aprende haciendo y se le redujo a encuentros pasivos en las aulas de clase con propuestas de simulacros de redacción sobre realidades ficticias” (p. 92). Así mismo, expresa que:

No cabe duda de que parte de la actual crisis de los medios en Colombia hunde sus carencias en una formación ambigua y sin coyuntura que se gesta en las aulas y se perpetúa en la sala de redacción. La prensa ha sufrido de ese anacronismo con la desaparición de géneros fundamentales en su hacer como la crónica, el informe especial, los perfiles, las reseñas y la investigación periodística que busca en el periodista a su más claro y noble interlocutor. Estamos sumergidos de hecho en la era del periodismo superficial, de la trivialización farandulización de la información (p. 93).



En relación con la formación de periodistas en España, Fernández (1993), entrega un panorama histórico de la enseñanza del periodismo, en dicho país, desde sus inicios hasta finales del siglo XX a través del cual demuestra la preocupación por la formación de un periodista que ha de ser responsable frente a lo que, específicamente le atañe: el manejo de un bien considerado público como es la información. Desde estas reflexiones es posible entender la trascendencia de la enseñanza y el aprendizaje del periodismo en el desarrollo social de las comunidades.

Es necesario, en consonancia con la autora, una formación humanística amplia de los futuros periodistas, porque “las asignaturas propias de Periodismo y Comunicación se imparten, en la mayoría de los casos, sin coordinación entre los profesores de los distintos grupos. Esto es de la Teoría de la Información, Estructura de la Información Periodística, Ética y Deontología Profesional, Empresa Informativa” (Fernández, 1993, p. 92).

Por su parte, María Hernández (2004), en un informe sobre la formación universitaria de periodistas en México, muestra que, tal y como sucede en Colombia, se han preocupado más por la formación del periodista, pero nada dicen acerca de cuáles son los procesos que se utilizan para enseñar y aprender el periodismo, a pesar

de que el mencionado informe recalca que la mayor área de formación de las carreras de esta área en México descansa sobre la enseñanza del periodismo.

De acuerdo con Hernández (2004), en el año 2004, la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Educación Superior (ANUIS), de México, daba cuenta de la existencia de 24 carreras o programas de estudios, que incluía la formación de periodistas de manera explícita, aunque sólo ocho de ellas eran exclusivamente de periodismo, y las restantes se suman a la larga lista de escuelas de comunicación, algunas de cuyas orientaciones formativas es el periodismo (p. 16). En esta misma investigación, Hernández (2004) plantea que las orientaciones predominantes en México son,

“el de la formación del periodista, el del comunicador intelectual (con el que nace la primera escuela de Ciencias de la Comunicación en México, en la U. Iberoamericana) y el de comunicólogo, como científico social” (p. 14).

Se destacan dos aspectos en estas investigaciones, primero, a pesar de que deben existir trabajos sobre el periodismo alternativo desde las universidades, por lo menos no los referencian en ese informe, y lo segundo, es la formación de comunicólogo, que en Colombia poco se ha explorado. En las universidades no se denominan de esa manera, sino comunicadores o comunicadoras, donde las terminaciones or - ora remiten más al oficio, que a la reflexión del quehacer científico de la comunicación. Los citados trabajos coinciden en que en ambos países, la indagación ha adolecido de una reflexión sobre la formación de periodistas. Los chilenos Muñoz y Celedón (2005), manifiestan que en la formación del periodista persisten las mediaciones construidas desde los medios (valga

la redundancia), las cuales se establecen modelos para el tipo de profesional que se quiere formar.

Para los investigadores, se ejerce una tensión “entre pedagogía (lo que dice la academia) y el ejercicio profesional (lo que muestran los propios periodistas que trabajan en los medios). Surge, entonces, una pregunta clave (...), ¿los docentes de la carrera de periodismo, incluyendo quienes no son periodistas, están preparados para esa tensión; están considerando los modelos que proyectan los medios?” (p.14).

La investigación “Estrategias didácticas para el proceso de enseñanza y aprendizaje del periodismo escrito en educación superior, bajo los postulados del aprendizaje significativo”, realizada en la Universidad de Cartagena en el año 2009, por Milton Cabrera Fernández, destaca entre sus conclusiones que se deben reformular algunas estrategias de la enseñanza del periodismo en la educación superior. Un aparte de la investigación dice:

En periodismo escrito, esos enfoques se manifiestan por medio de un anquilosamiento de algunos docentes mediante la perpetuación de viejos modelos pedagógicos sintetizados en contenidos simplistas, basados en una bibliografía que sólo es conjugada con la experiencia del docente en el ejercicio periodístico. De modo, que el estudiante se limita a la consulta de unos pocos autores y a las historias y anécdotas de su profesor. Poco queda, pues, para la participación, el análisis de problemas, la consulta de otros autores y expertos, la reflexión sobre la pertinencia de los temas con respecto al contexto social y la elaboración de productos escriturales argumentativos y propositivos por parte del aprendiente (Cabrera, 2009, p. 129).

Cabe destacar que estas conclusiones son en el ámbito de la Universidad de Cartagena, y con los criterios influidos y practicados en un entorno concreto, que, dentro de algunas condiciones específicas, pueden ser distintas en otras regiones. De acuerdo con las conversaciones sostenidas para este trabajo con el experto periodista y docente Ramón Pineda, quien ejerce ambas actividades en Medellín, sus estrategias de enseñanza se convierten en un laboratorio, cuyos escenarios son las calles, tal como lo pregonaba el periodista Ryszard Kapuscinski (2003, 2009), y de quien Pineda se declaró ser uno de los seguidores de sus metodologías [1].

Igualmente, uno de los docentes que contribuyó a la consolidación de las guías pedagógicas de la Escuela de Comunicación de la Corporación Simón Bolívar, Juan Carlos Ceballos (2009), también referencia ciertos postulados de Kapuscinski, como es el caso de los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir y pensar. Kapuscinski que recorrió el mundo viviendo en inmersión con las comunidades para escribir sus historias, habla de que el valor del periodista depende de sus fuentes. Son las personas, con sus historias, los datos, anécdotas, hechos, dolores, sueños y frustraciones, las que hacen al periodista y no al revés. Es decir, Kapuscinsky aboga por el respeto del ser humano en su esencia cultural, como lo postula Vigostsky (1982); valora al otro, como lo estipula Bajtin (1993-2009) y comprende la dimensión política de la libertad, al estilo Freire (1996, 1997).

En cuanto a la enseñanza del periodismo, Carlos Agudelo (2005), da cuenta de una reflexión - investigación que se realizó en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquia, con la cual se propuso la creación del Programa de Periodismo desde un enfoque constructivista. En el artículo que da cuenta de la creación del programa, Agudelo explica que en el año 1998 un grupo de profesores asumió la tarea de presentar el proyecto para un pregrado de

periodismo. Entiéndase separado del pregrado de Comunicación Social, como tal. En efecto, en la actualidad, Periodismo es un pregrado independiente de las otras opciones comunicativas que ofrece la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Para Agudelo (2005), el modelo está inspirado en aprender haciendo, es decir una mirada más desde la práctica que desde la reflexión teórica. El autor explica:

En el espíritu de aprender haciendo, el equipo decidió invertir el orden tradicional de la enseñanza básica del periodismo. En lugar de empezar por la redacción, se decidió por la introducción de algunos conceptos básicos y en las primeras o tres semanas del taller de introducción de la carrera (Periodismo I) formular asignaciones periodísticas para los estudiantes. La decisión estaba anclada en el proceso de "hacer" una historia (...). En el proceso fueron abandonados los simulacros donde los estudiantes aprenden a escribir inventando historias o prestándolas de los libros de textos (p. 40).

La literatura revisada sobre la enseñanza y el aprendizaje del periodismo escrito refuerza la importancia del periodismo popular, de las comunicaciones provenientes de las comunidades organizadas y no organizadas, a fin de que obedezcan a la satisfacción de las necesidades de las poblaciones barriales. Estos procesos deben partir de los criterios construidos por los docentes, sin imponerlos, que les permita a los estudiantes desempeñarse en contextos sociales, de forma que aporten al desarrollo, en tanto la información es un bien público, consagrado en el Artículo 20 de la Constitución Política de Colombia (Constitución

Política Colombiana 2009). Esto permitiría que los distintos espacios sociales se conviertan en aula de clase en las que se reflexione sobre circunstancias reales y no ficticias a las que alude Restrepo (1999).

## 2. LAS FACULTADES DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y EL APRENDIZAJE DEL PERIODISMO

En la reflexión de la enseñanza y aprendizaje del periodismo en escenarios formales, Juan Varona (1995), hace una relación de las actividades presentes en los actos de aprendizaje de los docentes de Comunicación Social, relación que da cuenta de una amalgama de formas y caminos. El autor habla de métodos como talleres, lectura de textos, debates, prácticas de producción textual, realización de productos audiovisuales, etc. que dependen tanto del docente como de la naturaleza de la asignatura.

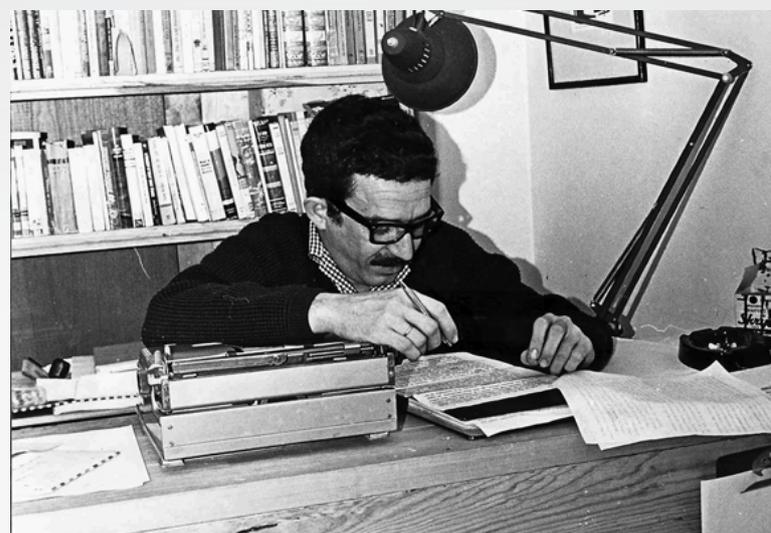
Varona concluye, como José Gimeno y Ángel Pérez (1997), que en el aprendizaje y en la enseñanza del periodismo no se pueden dar recetas en general, ni en particular, si no partir de despertar la inquietud en la cual la metodología significa llegar a través de un fin; estudiante y profesor deben saber de qué se trata, para que juntos descubran la verdad, y por lo tanto, se podría evaluar al docente no por la cantidad de datos almacenados en el cerebro, sino por la facilidad que tenga para guiar a un grupo de muchachos a que descubran las maravillas de esta ciencia, y así llegar a un fin, objetivo o meta donde debe primar la investigación, creatividad, análisis, indagación y búsqueda (p. 13).

Una evaluación de la enseñanza del periodismo en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela, realizada por la Universidad Internacional de La Florida (1995), arrojó como resultado que los periodistas egresados de las escuelas de periodismo llegan mal preparados a las salas de

redacción. A pesar de que este estudio data de 1995, aún hoy es frecuente la queja de la mala preparación de quienes reciben practicantes en sus distintos medios de información.

“Los editores se quejan de que los reporteros son pobres en gramática, no saben deletrear ni entrevistar y no conocen ni tienen experiencia en algunos de los temas que les toca cubrir” (p. 11).

Los profesionales de los medios consideran que son las escuelas de periodismo las que tienen la responsabilidad de la formación de quienes van a ejercer el periodismo. Hace algunos años, el Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez (1996), propició una polémica al conceptuar sobre las formas en que las facultades de comunicación social enseñaban el periodismo. Decía el Nobel que la masificación de escuelas de comunicación pervertía las líneas de la enseñanza, al privilegiar lo informativo a lo formativo. Para él, el oficio (es decir, el aprender haciendo de Agudelo (2005), no ha logrado evolucionar a la velocidad de sus propios instrumentos técnicos y las empresas se han tranzado en una competencia que él llama feroz, por la modernización y han dejado la formación en el pasado.



*Gabriel García Márquez*

Las salas de redacción son laboratorios asépticos para navegantes solitarios, donde parece más fácil comunicarse con los fenómenos siderales que con el corazón de los lectores. La deshumanización es galopante” (p. 2). El Nobel propuso que la enseñanza del oficio descansara sobre tres pilares fundamentales:

“la prioridad de las aptitudes y las vocaciones; la certidumbre de que la investigación no es una especialidad del oficio, y la conciencia de que la ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón” (p. 4).

Por ello, algunos periodistas siguen en foros, encuentros y seminarios temáticos reflexionando sobre el papel que juegan los medios en nuestra sociedad y la forma cómo se enseña en las instituciones educativas. Adriana Mejía (1993), por ejemplo, expresa que “muy lejos está Colombia, para no mencionar otros países, de contar con un periodismo cuyos lineamientos estén trazados por una búsqueda constante de la verdad, del bien común, del inconformismo, de los desprestigios, de la función social, de esa raíz humanista que le dio vida a la profesión y que debemos (tenemos) que reivindicar. Aquí nos copa el tiempo, el poder y los boletines oficiales” (p 38). Luego explica que un buen periodista lo es desde antes de ingresar a una facultad y ataca el sentido instruccional de la enseñanza del periodismo.

Ella no discute la importancia de la formación profesional, pero si indica que “el buen periodismo no resulta de fórmulas; es personal y universal al mismo tiempo, producto de una compulsión interna que se cuece a fuego lento. Es una actitud frente a la vida, una toma de posición (la objetividad es un sofisma de distracción), un compromiso de transformación con la sociedad y el momento histórico que nos tocó vivir. Es entender y hacer entender” (p. 99).

Con respecto a lo anterior, escribía la periodista Diana Giraldo (1999) que en el ejercicio profesional del periodismo “hace daño tanto el periodista mal intencionado como el periodista ignorante” (p. 16). Exhorta a que la enseñanza del periodismo no se quede en la etapa profesionalizante, “sino que enfrente al estudiante al reto de encontrar respuestas por sí mismo, mediante la investigación y la búsqueda de nuevos conocimientos” (p. 18). Así mismo, aboga a que la enseñanza del periodismo no se adelante “más en escenarios imaginarios y con parámetros inexistentes (...). Se requiere, sobre todo, la orientación de un maestro del oficio que lo conduzca por el apasionante mundo de la investigación, sobre temas destinados a ser publicados por su calidad” (p. 20). En esencia, García Márquez y el resto de periodistas, se preguntan por el papel que juegan las facultades de comunicación social en la enseñanza del periodismo, que de acuerdo con lo que afirma la Asociación de Facultades de Comunicación, AFACOM (2004-2005), existen 10 en la ciudad de Medellín, de las 48 que hay en Colombia.

Miguel Ángel Bastenier, citado en Gabriel Alba y Juan Buenaventura (1997), explica que el periodismo se puede aprender, “pero en realidad nadie lo puede enseñar” (p. 14). Para Alba y Buenaventura, el debate sobre el papel de las facultades de comunicación social en la enseñanza del periodismo, se suscita por diversos factores que entrelazan los intereses de los imaginarios colectivos que construyen las estudiantes; por los requerimientos de la industria; las diversas propuestas universitarias; “las rápidas transformaciones del panorama mediático y las apremiantes necesidades sociales de nuestro país” (p. 12). Por su parte, el periodista Mauricio Vargas, citado también por los autores, sostiene que debería existir una ley que prohibiera otorgar título de periodistas, pues quienes ejercieran la profesión convendrían que fueran abogados, ingenieros, filósofos.

Por su parte, la catedrática Martha Montoya (1995) de la Universidad de Antioquia, ratificó que los docentes de los programas de Comunicación Social fueron vinculados a la tarea de enseñar por la calidad de expertos en alguna área específica de la Comunicación. Para la docente se asumió una nueva profesión, con grandes repercusiones sociales, para la cual no estábamos –ni aún lo estamos- suficientemente preparados: la docencia universitaria en Comunicación Social (...). Desempeñar un oficio y enseñarlo son dos cosas diferentes y aunque se requieran muchos conocimientos del primero para realizar lo segundo, no son suficientes. Esta situación se torna más significativa cuando lo enfrentamos con viejos paradigmas que no alcanzan a dar respuesta a las necesidades del individuo en formación, ni a los del entorno en que se inscribe su acción (p. 2).

Para la Asociación de Facultades de Comunicación (2004-2005), las facultades y programas de Comunicación Social y Periodismo de Colombia han articulado dentro de sus estructuras curriculares, “la formación combinada en los campos científicos e investigativos de la Comunicación (desde los cursos en teorías de la comunicación, en conocimientos básicos en ciencias sociales y humanas y desde los distintos enfoques y métodos de investigación), con los saberes y habilidades prácticas que constituyen la actividad misma de la profesión y del ejercicio periodístico” (p. 18).

Este ente asociativo también intenta mediar en el asunto de la teoría y la práctica en la enseñanza y el aprendizaje del periodismo. Así como en la tesis doctoral de Gordon (1991), se define qué es un periodista profesional, la Asociación de Facultades de Comunicación (2004-2005) intenta salirle al paso a la polémica y explica que la Comunicación y el Periodismo son campos de formación de profesionales universitarios. Define a un profesional como aquella persona que desarrolla una competencia práctica.

José Brunner, citado por AFACOM, define competencia como aquella que le permite al profesional desempeñarse como un experto en su campo. Esta definición, ¿no privilegia la práctica sobre los conocimientos teóricos, tal como lo propone Agudelo (2005). Arenglón seguido, Daniel Bogoya, también citado por AFACOM, explica que “la competencia e idoneidad se expresa al llevar a la práctica, de manera pertinente, un determinado saber teórico” (p. 74).



Finalmente, el documento pareciera dar un parte de tranquilidad con las metodologías y formas de enseñanza y el aprendizaje del periodismo en las facultades de comunicación social. Para AFACOM, “la mayoría de los programas académicos profesionales en Comunicación Social y Periodismo en Colombia han sido cuidadosos en no reducir su tarea a la enseñanza de oficios y prácticas, en no caer en la trampa de la simple reproducción del mundo laboral en las aulas, de las profesiones, y de centrar su labor en la primacía de la razón técnico instrumental” (p. 75). Sin embargo, y a pesar de ese cuidado de AFACOM, basta con mirar en las mallas curriculares de la mayoría de universidades de la ciudad, en las cuales la primacía de la enseñanza la tienen las técnicas en géneros periodísticos, que ocupan un lugar de primacía por la fuerte presión que ejercen, tanto la institución como los mismos estudiantes, para “aprender” el oficio de la mano de la experiencia de sus maestros, (a los que algunos toman como referente), tal como lo consideran Muñoz y Celedón (2005) y lo ratifica el modelo de la Universidad de Antioquia, explicado por Agudelo (2005).

Frente a lo anterior, mejor será reflexionar al lado del investigador y docente, de la Universidad de Antioquia, Raúl Osorio (2011), cuando afirma que “la profesionalización del periodismo, y sobre todo su estudio e investigación, tiene que responder a factores muy diversos: situación cultural de cada país, proceso de madurez de la libertad de expresión, régimen político imperante y madurez política de la sociedad, desarrollo general de todos los medios de comunicación, y de modo muy especial, el nivel de desarrollo general: económico, social, cultural, del país de que se trate” (p. 6). Osorio (2011) encuentra que estos factores han obligado a una reflexión sobre “los planes de enseñanza, el acceso a la profesión, la clase de facultades a poner en marcha y el mismo “Ser Periodista”, que es necesario educar y formar, según el paradigma que vamos perfilando” (p. 6).

Osorio (2011), sostiene que el periodismo como campo académico, en la tradición universitaria, se ha mirado como disciplina, “que puede enseñarse y aprenderse y en un estudio que puede ser convertido en objeto propio de una ciencia ‘nueva’. En tal sentido, la evolución de los estudios de periodismo, se ha visto obligada a superar y responder a una serie de interrogantes, todos ellos muy complejos y en los que está encerrado el desenvolvimiento de los estudios de periodismo en el mundo” (p. 6).

Pero en sí esta polémica apunta a entender qué pasa en ese espacio docente; qué ocurre con la esencia del aprendizaje en las áreas específicas que remitan a entender por qué sucede una preparación precaria en el arte del oficio periodístico o en la profesionalización del mismo. En la complejidad de la comunicación, que integra una diversidad de saberes y en la urgencia tecnocrática de

darle un estatus de categoría al oficio, se pueden olvidar asuntos tan sensibles como el factor docente y su proceso de enseñanza, tal como lo afirmaban García Márquez (1996) y Osorio (2011).

Además, estos problemas aún siguen sin resolverse, especialmente por la separación tajante que algunas instituciones educativas han hecho entre periodismo y comunicación, en la cual, y de acuerdo con Restrepo (1999), deja a la primera con las teorías y al segundo con el oficio, y adicionalmente, con la suposición de que las teorías de la comunicación deben estar al servicio del periodismo y soportar su campo epistemológico. Para algunas facultades de comunicación social es natural que el periodismo haga parte de ellas, pero una cosa es la Comunicación Social como práctica académica, y a otra cosa conlleva el campo educativo del periodismo.

En ese mismo sentido, Raúl Fuentes (1997), uno de los más prestigiosos docentes del área de comunicación en México, ratificó que la desarticulación entre teoría y práctica, entre profesión y comunidad y la desconexión entre la enseñanza y el aprendizaje del periodismo y la realidad de los contextos sociales, están atravesadas por algunos factores que enumera de la siguiente manera:

“primero, la investigación ha recorrido ciertos trayectos que casi nunca se han insertado con los recorridos por la docencia, y por ende, tanto el conocimiento producido como el proceso de su producción difícilmente se han integrado en la formación de los comunicadores universitarios” (p. 43). Lo

segundo que trae a colación, es la confrontación de los conocimientos de la profesión con las prácticas sociales que se da en las comunidades, y el tercer elemento, lo ubica en la búsqueda de legitimación de la profesión como disciplina autónoma, “aislada institucional y operacionalmente de las Ciencias Sociales (y de las naturales, de las artes, de las ingenierías y de todo lo demás)” (p. 44).

Al respecto, Marques de Melo (1999), reconocido investigador en Brasil, explicó que el periodismo en su nación vivió el mismo proceso del que hablaba Restrepo (1999). Por los problemas políticos de Brasil y por el rechazo que experimentaron las escuelas de periodismo entre la población de periodistas ya establecidos, se suprimió la autonomía de los cursos de periodismo, “transformándolos en apéndice del gran curso de comunicación social. Como licencia profesional de una carrera diseñada académicamente, el periodismo perdió su identidad. Se confundió y entró en conflicto con las fronteras profesiones mediáticas” (pp. 38-39). Pero estas sugerencias apuntan a salirse al paso a una crítica que se genera en algunos sectores académicos, relacionadas con las formas, enfoques y detalles en la elaboración de la información, propuestos en los llamados manuales de estilo o manuales de redacción periodística, que develan la enseñanza desde ciertos formatos establecidos por las escuelas de comunicación, y desde la experiencia de quienes han trasegado en el oficio por años. Esto es, el aprendizaje del periodismo, desde lo meramente instruccional, que reproducen la mirada anglosajona en la enseñanza del oficio.



*Marques de Melo*

Establecer las diferencias entre enfoques (periodismo informativo o interpretativo); la voz que debe usar el periodista (primera o tercera persona); los mecanismos de investigación; el dominio de los diversos formatos (crónica, reportaje, perfil, noticia); lo que es y no es periodismo, puede quedarse en las formas, pero no ahonda en lo que Raúl Fuentes (1997) reclama: la legitimación de la comunicación, en este caso, el periodismo, dentro de las prácticas sociales y comunitarias de las distintas colectividades. Entendidas estas prácticas como aquellas que revelan la intencionalidad comunicativa de los mensajes en el periodismo y la necesidad de las comunidades de crear sus propios mecanismos de comunicación masiva, así como las formas de acceder al conocimiento desde la información que reciben.

Fuentes entiende el concepto de campo académico, como aquel conjunto de instituciones en que se estudia la comunicación en un nivel superior. El campo académico Incluye la teoría, la investigación, la formación universitaria y la profesión; centra el concepto en las prácticas que realizan actores o agentes sociales concretos, bien pueden ser sujetos sociales y colectivos, “con el fin de impulsar proyectos sociales específicos” (p. 48).

La enseñanza y el aprendizaje del periodismo escrito, es, como se afirma, un campo intelectual, en el cual necesariamente hay una producción discursiva e intelectual del docente. Jailler (2004), al hablar de la enseñabilidad de la comunicación, propone tres ejes o campos, (lo lingüístico-semiótico, informacional - tecnológico y lo pragmático – sicosocial), con los cuales se pretende zanjar la complejidad de lo instruccional y de lo que implica enseñar periodismo y comunicación en una facultad del área, donde se imbrica una serie de disciplinas y saberes, de los cuales, tal como lo considera Fuentes (1977), cada uno de ellos son campos específicos, que se tratan con prácticas diversas por parte de los docentes, tal como lo explicó Varona (1995), propuesta que se vincula con los postulados de Jorge Huergo y María Belén Fernández (1999), en el sentido de no sólo la práctica del oficio debe responder al cómo, sino también al qué, para qué, por qué, y se agrega el para quiénes.

Estos ejes también se acercan a un manual de estilo de cómo enseñar el periodismo, y puede ser una forma de caracterizar este proceso, pero no lo analiza desde una concepción general. Son pocos los referentes acerca del proceso de aprendizaje del Periodismo Escrito con énfasis en Educación Popular.

En síntesis, las reflexiones o preocupaciones por la enseñanza y aprendizaje del periodismo, se pueden agrupar en las tendencias de análisis que abarcan: 1) La utilización de los medios y las tecnologías en el aula de clase, en lo cual el periodismo es una ayuda didáctica. 2) Las definiciones o búsquedas de qué tipo de periodistas profesionales (perfiles) requiere el medio y cómo prepararlos. 3) Historia del surgimiento de las facultades de periodismo y comunicación, y 4) reflexiones sobre la importancia de los medios en la sociedad y cómo debe asumirla el periodista profesional.

### 3. EL OBJETO DE LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DEL PERIODISMO ESCRITO

¿Cuál es el objeto de la enseñanza del periodismo, y especialmente, del periodismo escrito? ¿Se agota en los géneros periodísticos? ¿Es suficiente una interrelación con las demás disciplinas? ¿Cómo pueden las universidades y los docentes preparar estudiantes de periodismo hoy, sin que medien las interferencias de lo tecnocrático e individualista? Al parecer, son los dilemas con que se enfrenta el aprendizaje y la enseñanza del periodismo escrito. Quienes han teorizado sobre la materia no dan mayores luces sobre estas inquietudes. Sin embargo, el autor clásico José Martínez Albertos (1977) da peso de cientificidad al mensaje, a la redacción y a la producción de la información periodística. Además, establece las relaciones que este mensaje tiene con otras disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanas (p. 63).

Cremilda Araújo Medina (1980), explica los dilemas que deben afrontar los docentes en la enseñanza del periodismo. Sostiene Araújo que los jóvenes profesionales cuando se encuentran frente a una experiencia pedagógica profesionalizante, “prefieren discutir los grandes problemas (con su limitado repertorio lingüístico), que aprender (modesta y humildemente) cómo comenzar una noticia” (pp. 82-83). Por su parte, Raúl Rivadeneira (1988) dedica un capítulo al asunto de la educación. El tema lo enfoca sobre los procesos educativos que pueden desatar los medios, especialmente el papel que debe cumplir el periódico en su esfuerzo por educar. El autor trae a colación la función emancipadora de la educación, desde la teoría de Freire (1972, 1996). De este capítulo se podría asimilar, entonces, que más allá de enseñarle técnicas a los jóvenes periodistas y estudiantes, los docentes deben ser conscientes de la necesidad de una formación liberadora, crítica y reflexiva sobre el papel de los medios en la sociedad.

Lorenzo Gomis (1991) sostiene, por ejemplo, que una teoría del periodismo debe explicar “cómo el medio decide lo que va a decir” y sostiene que “es un método de interpretación sucesiva de la realidad social” (pp. 11-12). Su trabajo contiene una serie de elementos interesantes sobre periodismo, especialmente del porqué se necesita leer, oír, ver noticias. Incluso, se aventura a decir que hay necesidad de que los periodistas manipulen las noticias para que el público se interese por ellas. En ese mismo sentido, el reconocido docente Felipe Pena de Oliveira (2009), aporta a la discusión al plantear que la reflexión crítica sobre el periodismo no sólo es pertinente, sino indispensable. Hace un llamado para entender las dificultades de la disciplina, en la búsqueda de caminos y soluciones a los problemas que la aquejan.

Pide analizar los estereotipos y prejuicios; advierte que el periodismo no es un saber autónomo y autosuficiente. Es decir, la enseñanza del periodismo debe analizar los estereotipos y prejuicios, para pensar, que fuera de la academia formal, existen otras posibilidades en las cuales el periodismo y su enseñanza pueden jugar un papel decisivo para las comunidades. La investigadora Silvia Pellegrini (1999), sostiene que la razón de ser, de enseñar y aprender periodismo, radica en el proceso de transmisión de la información y no en sus efectos.

En síntesis, lo que deja en evidencia esta discusión, es que no existen caminos únicos ni preestablecidos en el proceso de aprendizaje y enseñanza del periodismo, mucho menos en el ámbito del Escrito, Alternativo y Popular. Una reflexión sobre este tipo de periodismo conlleva a un análisis de las condiciones económicas de cómo opera la prensa y a la génesis de la misma, pues la prensa escrita es la primera que aparece en el panorama nacional, como forma masiva de divulgación de la información; luego está la radio, y la última en posicionarse es la televisión.



En su génesis, el periodismo escrito nace con una orientación política y religiosa. Por algo, el director del primer periódico que se editó en el país fue el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, traído a estas tierras por el Conde Don José de Ezpeleta Galdeano Di Castillo y Prado, de acuerdo con Antonio Cacia (1968). El historiador cuenta que este periódico terminó su circulación el 6 de enero de 1797. “Y apuntamos cómo el retiro del ilustre Virrey Ezpeleta constituyó el golpe mortal para éste, que ha sido considerado el punto de partida de nuestro periodismo” (p.14). Dice que el periódico se llamaba Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, dirigido por don Manuel del Socorro Rodríguez y Victoria, con licencia de este Real y Superior Gobierno. “El objetivo reflejado en todas las ediciones, es el de enseñar. La dura brega de su formación intelectual lo convirtió en un apóstol de la educación, y por ello, en vista de que en Santafé no había medios para imprimir libros, don Manuel, le puso el alma a la empresa de su periódico” (p.13).

Desde entonces, y a lo largo de la historia de la prensa escrita en Colombia, y en el mundo, sus azares y vaivenes han estado ligados a la política y al poder de quienes, con fuerza económica, han comprado la práctica de una actividad, considerada de servicio público, que alimenta uno de los derechos considerados hoy fundamentales de los seres humanos y de las comunidades:

el derecho a la información con calidad y sin mediaciones, más que las que dicta la necesidad de contar los sucesos de manera concreta. Kapuscinski (2009) retrata esa situación cuando sostiene que “actualmente el poder está en manos de quien posea un estudio de televisión, un diario, una radio (...). Tener medios de comunicación significa tener poder (p. 25).

En Colombia, la situación de la prensa es preocupante, por su concentración en familias particulares, políticas o grupos económicos. Los más destacados medios pertenecen a agencias políticas, grupos económicos o familias poderosas, y desde sus páginas ha sido posible consolidar aún más su poder, al apropiarse de los cargos de elección popular. Esto marca el derrotero de la prensa, desde sus contenidos, pues es necesario revisar lo que los catedráticos de periodismo Vicente Leñero y Carlos Marín (1986) consideran como carácter público del periodismo. En criterio de ellos, “los textos periodísticos no son cartas privadas, apuntes de un diario íntimo, partes policíacas, transcripciones secretariales ni recados para los amigos. Son escritos abiertos, destinados a todo tipo de personas” (pp. 28,29).

Lo que Leñero y Marín resaltan es el carácter público del periodismo. Al respecto, se han presentado discusiones, para entender qué es realmente lo alternativo en periodismo. Como todo proceso social, este concepto también está en construcción, pues algunos lo ligan, como la Educación Popular, a las luchas políticas y sociales de comunidades “invisibles” frente a los medios masivos o lo que el establecimiento llama “la gran prensa”. Viene asociado a lo público, al trabajo comunicativo que se hace a espaldas, fuera y contra las propuestas de los grandes consorcios o conglomerados comunicativos de los que se hablaba anteriormente, que concentran gran parte de los medios. Los medios alternativos en Colombia y América Latina tienen su origen en la lucha de la marginalidad de los pueblos por hacerse visibles y expresar realidades sociales que el poder no quiere que se reconozcan.

Lo anterior, propicia que la Educación Popular y la Comunicación Alternativa y Popular, cubra a lo alternativo, y por ende a su producción comunicacional y educativa, con el ropaje de lo político, llámese prensa, radio, televisión y los modernos soportes técnicos (blogs, multimedias y páginas web).

Los investigadores consideran que hacia la mitad del siglo XX y lo que va del presente siglo, una serie de experiencias de los medios alternativos enriquecieron la posibilidad de explorar otras experiencias comunicativas de las comunidades, en eso denominado alternativo. Natalia Vinelli (2010), recuerda la experiencia de Radio Sutatenza de Colombia, y al resaltar lo alternativo, expresa que la “lectura de la alternatividad entendida como tarea de concientización es predominante durante las décadas del 60 y 70 en América Latina, ya sea a través de la educación (para la alfabetización, para la evangelización, para la salud, para la liberación) como desde la crítica ideológica (intervención política, contra información, desalienación, denuncia del imperialismo cultural)” (p. 4-5). Para otros investigadores, el medio alternativo sigue ligado a los conflictos sociales. Gisela Marsala y Rubén Esper (2007) consideran que un medio alternativo está definido como “aquél que actúa como herramienta para la comunicación en el campo popular, sin dejar de lado la militancia social” (p. 13).



*Monseñor Salcedo, a la izquierda, fundador de radio Sutatenza.*

He ahí el carácter político en el origen de lo alternativo. Se resalta igualmente, que en medio de esas tensiones comunicacionales, el factor educativo aparece también como elemento de lucha. Hoy, en otros escenarios, es necesario retomar ese carácter político, en aras de reducir la brecha que sigue existiendo entre la *agenda setting*, es decir, aquella propuesta por los medios masivos a la comunidad y la agenda de las comunidades. Ya no sólo desde las trincheras de las que hablan Vinelli (2010), sino también desde las prácticas de los agentes de la educación, docentes y estudiantes, que se reviertan en los entornos de las comunidades, para que los medios, como la prensa escrita, se conviertan en un acompañante de lo educativo, de la reflexión de sus propias realidades y la construcción conjunta de una ciudadanía posible.

En esta nueva perspectiva, desde lo alternativo, algunos investigadores abogan para que los docentes de periodismo escrito aprovechen los cambios tecnológicos, en la caracterización de sus prácticas cotidianas, pues dan la oportunidad de una mayor expresión, mediante la red. A juicio de Linnet Molina (2010), el tradicional modo de tratar la noticia se ha visto sustituido por un ejercicio periodístico superficial, muchas veces basado en la exageración y dramatización de la realidad. Para ella, “lo esencial del periodismo, no son las técnicas, los usos o los mercados sino la capacidad de vincular herramientas cada vez más eficaces a valores democráticos. Y en ese sentido, no podemos sino imaginar una sociedad más libre y democrática gracias a las nuevas tecnologías y a las redes para la distribución de la información capaces de dar voz a quienes hasta ahora no la tenían” (p. 6).

Como experiencia local, entre los años 2005 y 2006, la Alcaldía de Medellín realizó un diagnóstico de los medios alternativos y comunitarios de Medellín donde definió la Comunicación Alternativa como aquella que usa “herramientas básicas para fortalecer la circulación de información de un

grupo determinado o superando los efectos que producen los medios de información masivo” (pp. 8-14). Igualmente define el Periodismo Alternativo como aquel que se pregunta a qué público va dirigido. Explica que “puede constituir una tribuna, un nicho, un espacio independiente” (p. 8). Curiosamente, estas definiciones despojan a estos conceptos de su componente político y los sitúan en la concepción ingenua de la que habla Freire (1972, 1996), comunicación aséptica, sin asomo de propuestas de lucha y de controvertir las prácticas periodísticas tradicionales y en búsqueda de la emergencia del entorno y sus problemas.

De igual manera, se encuentran las memorias del Seminario Taller de Periodismo Alternativo en las que Juan Emilio Posada (2000), en la presentación explica que se escogió el Periodismo Alternativo porque, de un tiempo para acá, han proliferado experiencias en ese sentido, y adicionalmente, porque “éste no es enseñado aún de manera formal en algunas universidades y en otras apenas lo es de manera incipiente, haciéndose, por tanto, necesario profundizar en su filosofía y posibilidades para llegar a nuevos clientes” (p. 6). Que no se enseñe Periodismo Alternativo y Popular en las facultades de comunicación, es cierto. Pero, nótese que Posada (2000) habla de nuevos “clientes”, y basta una mirada a quienes expusieron en ese seminario, para concluir que si bien es cierto que en un determinado momento son representantes de medios que fungen como “independientes”, no son alternativos en el concepto estricto, ni en su filosofía, ni representan intereses comunitarios de colectividades marginadas o “invisibles”. Cabe preguntar si La Hoja de Medellín, (cuya editora, fue una de las ponentes), era un medio alternativo; o Vivir en el Poblado, pues su director fue otro ponente), tienen esa naturaleza.

Una cosa es que tengan periódicos, que se encargan de la información de ciertas zonas de la ciudad y de temas que los medios masivos

no le dan la debida importancia, y otra cosa es que su ideología corresponda a la comunicación comunitaria y al periodismo alternativo a la manera como la que conciben Kaplún (1985) y Moncada (1986). Estos dos autores consideran que los medios alternativos deben corresponder realmente a un trabajo de la comunidad, lejos de la oficialidad.

Volviendo al diagnóstico de la Alcaldía de Medellín (2005-2006), en una de sus conclusiones, dice que los medios alternativos en Medellín “se han convertido en espacios de socialización de grupos, vecinos, ideologías, jóvenes, instituciones, iglesia, organizaciones sociales, empresarios y narrativas locales” (p. 119). Este diagnóstico recomienda reconocer los medios alternativos (y sus experiencias se diría), “como espacios propicios para narrativas y estéticas diferentes a los medios masivos (...) en el proceso de cambio de imaginarios, los medios pueden ayudar a inventar otro futuro, ver otra realidad” (p. 119).

#### 4. LOS GÉNEROS TEXTUALES PERIODÍSTICOS

Desde la concepción anglosajona, los géneros periodísticos han sido objeto de toda clase de estudios, críticas, evaluaciones, revaluaciones e incluso en algunos medios se habla de desaparición como tal, para dar paso a una hibridación de los diferentes formatos en que se escribe la información periodística. Son géneros complejos o secundarios, de acuerdo con la definición de Bajtin (2009). Pero es mucho más compleja su producción social, pues desde los medios tradicionales no hay posibilidad de cambiar el discurso hegemónico en la educación. El lenguaje que aparece en los periódicos de las grandes empresas informativas, es monológico.

Es necesario recontextualizar el discurso periodístico, para que no sólo sea el de las grandes élites que tenga el dominio en la construcción

de significaciones sociales. Hoy desde la radio, la televisión y la prensa, se habla el lenguaje de los dueños y de los intereses de periodistas dominados por el sistema. La posibilidad del hipertexto y de los medios digitales, es aún problemática por la cobertura que tiene la red en ciertas capas sociales. También es necesario entender la naturaleza de la estructura narrativa de los géneros periodísticos, para proponer otras formas de narrar, de contar, tal como lo hace la Escuela de Comunicación Popular de la Corporación Simón Bolívar de Medellín. Se hace necesario narratizar (reconsiderar los géneros periodísticos para contar historias) nuevamente al periodismo, desde una orientación alternativa y popular, tal como lo solicita el maestro de periodismo Juan José Hoyos (2007).

Los géneros periodísticos han tenido una serie de seguimientos y de valoraciones desde que Tobías Peucer, citado por Josep Casasús (1991), escribiera la primera tesis doctoral sobre periodismo en el año 1650. Para Casasús, desde allí se marcaron los derroteros tanto de las formas narrativas del periodismo como de sus formatos modernos tal como se conocen hoy, que más tarde recibirían el nombre de géneros periodísticos. En esas concepciones, ya se distinguía el relato de hechos y el relato periodístico. No sólo eso, sino que Peucer fijó la estructura externa de los textos periodísticos, de acuerdo con Casasús:

“la variante de orden de fuerza decreciente o ‘ley de los miembros decrecientes’ y la variante de orden homérico o nestoriano” (p. 15).

Este autor considera que en “la práctica periodística se aplicaron modelos de relatos que contribuyeron a facilitar los avances del nuevo periodismo informativo: pero, al propio tiempo, las nuevas prestaciones de la infraestructura para la prensa y el nuevo concepto capitalista de los periódicos, entendidos como un negocio de venta de noticia y de publicidad, coadyuvaron a

modificar las viejas estructuras prototípicas de los textos periodísticos” (p. 19). En ese orden de ideas, múltiples han sido las voces que han abogado para que la información no se meta en el incómodo corsé de las estructuras de los géneros, especialmente la noticia que, para la tradición periodística, tiene una estructura muy concreta para escribirse. Es la llamada *pirámide invertida*, cuyos primeros párrafos deben corresponder a contestarseis preguntas, consideradas insalvables para escribir la información periodística. Esos primeros párrafos se conocen con el nombre de *Lead*, un anglicismo que traduce líder, es decir, en los primeros párrafos debe ir lo más importante de la información.

La organización de la información va en orden decreciente, de lo más importante a lo menos destacado de los datos. Opera de manera contraria a cómo se cuentan las historias clásicas en la literatura, como la Odisea, que obedecen a un inicio, a un nudo y a un desenlace. El texto de la noticia, como género, se construye a partir de contestar qué (suceso, hecho, contingencia); dónde (el lugar o espacio geográfico del hecho); quiénes (los protagonistas); cuándo (el tiempo en que ocurrió); cómo (detalles de las formas de ocurrencia) y el por qué (las causas). Algunos incluyen el cuánto (datos de inversión en dinero, por ejemplo).

La periodista e investigadora cubana Yamile Haber Guerra (2009), propone unas formas distintas para abordar estos textos, tanto para la práctica periodística como para la técnica misma. “Una pirámide donde no sea *lo más importante* lo que se diga primero; que sintetice percepción-representación-significación-explicación-interpretación-comprensión, que reemplace el qué por el qué de quién(es), y hacia quién(es); el cuándo, por el desde cuándo y hacia cuándo; y el dónde, por el desde dónde y hacia dónde” (p. 11).

De igual manera, Haber (2009), como práctica, propone una serie de estrategias, que oriente otra forma de construir el discurso periodístico y sus consecuencias simbólicas. La autora aboga por un texto que distinga la pluralidad de los destinatarios del mensaje, es decir, que se cuenten los receptores a la hora de redactar la información. Un discurso que ponga en el mismo nivel de reflexividad social a periodistas y lectores, para que puedan interactuar. “Un lenguaje que tenga en cuenta las asociaciones de sentido y los campos semánticos, que no sea estándar porque la realidad a que se refiere no lo es; que no simplifique los hechos noticiosos porque no lo son. Un modelo de texto periodístico multidimensional, híbrido e intertextual, encaminado a aumentar el conocimiento conceptual, cuestionar verdades establecidas y sugerir otros análisis de los contenidos” (pp. 10-11). Es una utopía si se tiene en cuenta que los medios en Colombia obedecen a la lógica del mercado y la publicidad y están inscritos en un sistema capitalista que impone las reglas de juego, y además están sometidos a la tiranía del rating y de la venta masiva del periódico. Quizá se pueda ensayar desde los nuevos formatos, propiciados por las redes sociales.

A pesar de lo anterior, Casasús (1991) considera que, la fórmula de la *pirámide invertida*, asumida muy pronto por la vigorosa cultura periodística angloamericana, desplazó progresivamente las otras formas del relato para la prensa, primero en el mundo informativo anglosajón y en su área de influencia, y después, con más o menos fuerza, en el resto de culturas profesionales. El prestigio de la fórmula se ha mantenido prácticamente hasta hoy, por las múltiples razones utilitarias de todos conocidas. Pero su recepción fue muy débil en las culturas europeas latinas, bastante impermeables, en este campo al influjo anglosajón (p. 19). En Colombia la fórmula se acogió, tanto en la universidad como en las redacciones periodísticas. Hoy, algunos medios

la han revaluado, pero paradójicamente ha revivido en los formatos de las redes sociales, por la naturaleza misma de esos formatos. La radio la sigue utilizando, también por la necesidad y el tiempo de informar de manera más o menos completa. Igualmente, la televisión recurre a ella por lo rentable con la rapidez de suministrar la información.

En alguna ocasión, Kapuscinsky (2003, 2009) advirtió que las noticias es más lo que ocultan que lo que dicen. Esa es una de las grandes críticas que se le hace a la forma textual de la pirámide invertida, pues es monológica, no permite la polifonía de voces y es autoritaria. Gomis (1991) afirma que el interés “especialmente en las noticias es lo que no dicen, esto es, lo que va a pasar, y para controlar el futuro en la medida de lo posible engullimos tanto pasado disfrazado de presente” (p. 32). El docente y periodista Hoyos (2007) establece las diferencias de una forma muy marcada entre lo que él llama periodismo y narración, en el sentido que la segunda obedece más a las técnicas de la literatura. La tradición textual del periodismo establecía así un divorcio entre los textos periodísticos y los textos narrativos, en la cual los primeros se amparaban en una supuesta “objetividad” de la realidad contada, y los segundos abrevaban en la “irrealidad”, la fantasía, la creatividad y la imaginación del autor.

Paradójicamente la cultura anglosajona que impuso la pirámide invertida, se sacudió del molesto molde y consolida en la década del 60 el llamado “Nuevo Periodismo”. Exponentes como Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese, entre otros, se dieron a la tarea de suturar el rompimiento entre lo periodístico y lo literario. Propusieron otras formas de narrar y fortalecieron el periodismo narrativo, sin menoscabo del periodismo informativo. Así la crónica, el reportaje, el perfil, la entrevista, entre otros, se fortalecieron con nuevos bríos y nuevos brillos estéticos y literarios. Por ejemplo, Kapuscinski (2003), en su práctica periodística,

vincula la polifonía de voces de Bajtin (2009) (lingüística) el Sociointeraccionismo de Vygotsky (1982) (psicología) y la dialogía de Freire (1972) (pedagogía). El mismo Kapuscinski lo dice:

“para los periodistas que trabajamos con las personas, que intentamos comprender sus historias, que tenemos que explorar e investigar, la experiencia personal es, naturalmente, fundamental. La fuente principal de nuestro conocimiento periodístico son los otros. Los otros son los que nos dirigen nos dan sus opiniones, interpretan para nosotros el mundo que intentamos comprender y escribir” (p.36).

Acerca de la profesión periodística, Kapuscinski dice que para ejercer el periodismo “hay que ser un buen hombre y una buena mujer; buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses sus dificultades, sus tragedias. Y convertirse inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino” (p. 38). Así mismo, encuentra necesidad de enfundarse de psicología para entender al otro, y de comprenderlo en su lengua. Según él, “cada nación, y cada región en el seno de naciones particulares, insiste cada vez más en hablar la lengua propia y no la de los otros” (p. 46).

En relación con las estrategias de enseñanza del periodismo y con respecto a la pregunta sobre la pirámide invertida, el Docente Ramón Pineda, alude lo siguiente:

Yo no les hablaría a los estudiantes de la técnica de la pirámide, por ejemplo, alguien llega y dice, que fulanita está embarazada, ¿qué quién?, fulanita de tal, ¿qué cómo? Que está embarazada, ¿qué dónde?, o sea, esas preguntas

no son inventos. Son preguntas esenciales que nos hacemos de la vida. Con lo que no estoy de acuerdo es que esas preguntas hagan parte de una pirámide y de un orden establecido. Entonces, en ese método, un poco de investigación salvaje y escritura, cada pregunta tiene su lugar [2].

## CONCLUSIONES

La enseñanza del Periodismo Escrito, Alternativo y Popular, no es un tema recurrente en las preocupaciones académicas en Colombia; sin embargo, existe una serie de reflexiones y propuestas que dan cuenta de que cada vez esta temática cobra importancia para las áreas de comunicación y educación, pues tanto la comunicación como la educación, deben trabajar con los habitantes de las zonas periféricas de la ciudad, que se aíslan de lo educativo por las restricciones que el mismo sistema impone para el acceso. Por su parte, los medios masivos, en la mayoría de las veces, tienen en cuenta estas zonas para la información general o para aquellas que generan morbo (muertes, capturas, enfrentamientos o conflicto armado).

Por su parte, Jesús Martín Barbero (2004) reclama una escuela que aprenda a jugar con la ciudad. Esto es, que aprenda también a zafarse de sus predios, y entre al juego de los ciudadanos de a pie. “¿Cómo poner a jugar a una escuela convertida como está en una institución tan seria y ascéticamente trabajadora? Una escuela cuyas tareas son todas muy disciplinadas y disciplinariamente racionales, y tan cartesianamente nítidas que permiten distinguir con claridad los espacios del que sabe y del que aprende, del que manda y del que obedece, así como quién es el que evalúa al aprendiz y cuándo y cómo” (p. 99).

A la universidad le cabe lo de sus bien marcados espacios; cartesiana, positivista y donde se dan juegos de poder delimitados, tanto que por ellos surgen fricciones al interior, cuyas tareas se deben cumplir como lo estipula la institucionalidad. Estos poderes se camuflan en cargos de poder, por los cuales en las universidades colombianas se crean bandos, que a veces, por mero pulso, dan al traste con procesos, y a veces, se callan injusticias por aspiraciones a cargos en los, que quienes tienen la sartén por el mango, tienen a su vez altas influencias en los mandos directivos de los claustros.

Es plausible una educación basada en los postulados filosóficos de lo popular, en los cuales se sientan bases para asumir, desde la docencia, un proceso de enseñanza y aprendizaje del periodismo diferente y alternativo, donde se puedan proponer otras maneras de trabajar los géneros textuales periodísticos, sin que la única mirada sea la anglosajona.

Como señalaba Kapuscinski, un periodista debe afinar los cinco sentidos: estar, ver, oír, compartir y pensar. Estar inmerso en las comunidades para escribir sus historias, en tanto el valor del periodista depende de sus fuentes. Son las personas, con sus historias, los datos, anécdotas, hechos, dolores, sueños y frustraciones, las que hacen al periodista y no al revés.

El periodista debe abogar por el respeto del ser humano en su esencia cultural, valorar al otro, así como comprender la dimensión política de la libertad. La formación de periodistas requiere de un modelo multidimensional, híbrido e intertextual, encaminado a aumentar el conocimiento conceptual, cuestionar verdades establecidas y sugerir otros análisis de los contenidos. Fundamental el aprender haciendo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Agudelo, C. (Julio, 2005). La enseñanza del periodismo como un entorno constructivista. *Folios*, 8, 37-42.
- Argüello, L. (Julio, 2009). El Oficio del Profesor Universitario en la era de medios electrónicos. *Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 2, 1-10. Extraído el 24 de Octubre de 2010 desde <http://www.uh.cu/static/documents/TD/EI%20oficio%20profesor%20universitario%20era.pdf>
- Alba, G. y Buenaventura, J. (1997, segundo semestre). Facultades de Comunicación: en el ojo del huracán. *Signo y Pensamiento*, 31 11-24.
- Alcaldía de Medellín. (2005-2006). *Diagnóstico de los medios alternativos y comunitarios de Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Ander-egg, E. (1993). *Periodismo Popular*. San Isidro (Argentina): Instituto de Ciencias Sociales.
- Araújo, C. (1980). *El rol del periodista*. Quito: Ediciones Ciespal.
- Aristizabal, A. (2009). *Informe evaluativo curso de Periodismo Escrito, Alternativo y Popular*. Escuela de Comunicación Popular. Manuscrito no publicado.
- Asociación de Facultades de Comunicación Social, AFACOM. (2004-2005). *Proyecto para el diseño y elaboración de los Exámenes de Calidad de la Educación Superior- ECAES para los programas de Comunicación e Información*. Bogotá: Panamericana, Formas e Impresos.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2009). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Barbero, J. (2004, Diciembre). Una escuela ciudadana para una ciudad-escuela. *Educación y Ciudad*, 6, 98-124.
- Cacua, A. (1968). *Historia del Periodismo Colombiano*. Bogotá: Sua Ltda.
- Casasús, J. (1991). Estilo y géneros periodísticos. En Casasús y Núñez (Ed), *Evolución y análisis de los géneros periodísticos* (pp. 9-97). Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- Ceballos, J. C (2009). *Plan de trabajo I Nivel de Periodismo Escrito, Alternativo y Popular de la Escuela de Comunicación Popular*. Manuscrito no publicado.
- Constitución Política Colombiana (2009). Extraído enero del 2011 desde <http://www.librosintinta.in/busca/constitucion-politica-colombiana/pdf/>
- Dussán, A. (2004). *Modelos pedagógicos de las experiencias de Educación Popular en la Universidad Surcolombiana*. Extraído el 10 de Mayo 2010 desde [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX0606105183434/madc1depdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX0606105183434/madc1depdf)
- Editorial. [Editorial]. (Marzo, 2005). *Entrelazados* Escuela de Comunicación Popular, 2, 1.
- Escobar, L. (Junio, 2010). Escuela, memoria y pensamiento latinoamericano, *Pedagogía de la Alteridad. Maestras y Maestros Gestores de Nuevos Caminos*, 54, 5-8.
- Fernández, M. (1993). La formación de los periodistas españoles. *Comunicación y Sociedad*. Extraído el 8 de junio de 2010 desde <http://www>.

- unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.phpart\_id=245
- Fuentes, R. (1997, Julio-Diciembre). Campo académico de la comunicación desafíos para la construcción del futuro. *Signo y Pensamiento*, 31, 41-50.
- Freire, P. (1986). *Hacia una pedagogía de la pregunta. Conversaciones con Antonio Faundez*. Extraído en enero de 2011, desde <http://www.redinnovemos.org/content/view/815/61/lang.en/>
- García, G. (1996). El mejor oficio del mundo. *Ciudad Seva*, 1-6. Extraído el 20 de Febrero de 2011 desde <http://www.ciudadseva.com/>
- Gordon, M. (1991). *La enseñanza del periodismo en el mundo occidental. Estudio histórico y comparado de tres escuelas*. Madrid: Universidad Complutense. Extraído en diciembre de 2010, desde <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3017801.pdf>
- Ghiso, A. (1997). Cinco claves ético pedagógicas de Freire. *Debate*, 7, 4-10.
- Gimeno, J. y Pérez A. (1997). *Transformar y comprender la enseñanza*. Madrid: Ediciones Morata.
- Giraldo, D. (Febrero, 1999). La Enseñanza del Periodismo en tiempos de crisis. *Palabra Clave*, 3, 5 – 21.
- Giroux, H. (2004). *Teoría y resistencia en educación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gomis, L. (1991). *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- González, S. V. (Mayo, 2002). Medios de comunicación, política, dinero y poder. [Editorial]. *Entrelazados* Escuela de Comunicación Popular, 2, 3.
- Gutiérrez, F. (1995). *Pedagogía de la Comunicación en la Educación Popular*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Hoyos, J. J. (2007). *Escribiendo Historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Huergo, J. y Fernández, M. (1999). *Cultura escolar, cultura mediática/Intersecciones*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Jailler, E. (2004, Agosto). Enseñabilidad de la comunicación. *Comunicación*, 24, 17-24.
- Kaplún, M. (1985). *El comunicador popular*. Quito: Ediciones Ciespal.
- Kapuscinsky, R. (2003). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuscinsky, R. (2009). *El mundo de hoy. Autorretrato de un reportero*. Barcelona: Anagrama.
- Leñero, V. y Marín, C. (1986). *Manual de Periodismo*. México: Editorial Grijalbo.
- Marques de Melo, J. (Diciembre, 1999). La formación del periodista. *Chasqui*, 68, 24-39.
- Martínez, J. L. (1977). *El Mensaje Informativo*. Barcelona: A.T.E.
- Mejía, A. (1993). Periodismo y Cultura, modelo para armar. *En Periodismo Cultural y Cultura del Periodismo*. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, SECAB.
- Mejía, M. R. (Junio, 1987). Educación Popular, problemática actual. *Educación y Cultura*, 12, 71-77.
- Mejía, M. R. (Febrero-Mayo, 1991). Escuela formal y educación popular, hacia un nuevo paradigma cultural en nuestra realidad. *Educación y Pedagogía*, 6, 85-96.
- Mejía, M. R. (1995). *Educación y Escuela en el fin de siglo*. Santafé de Bogotá: Ediciones ANTROPODOS LTDA.

- Mejía, M. R. y Awad, M. (2003). *Educación Popular hoy, en tiempos de globalización*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- Mejía, M. R. (Diciembre, 2007). Los Movimientos Pedagógicos. *Educación y Cultura*, 77, 54-65.
- Mena, C., Barrera, M.A. y Rendón, L. (2011). Programa Pedagogía y Cultura. Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar. Documento no publicado.
- Moncada, C. (1986). *La Alternativa, Otra Comunicación. Comunicación Alternativa. Materiales de trabajo 9-10*. Bogotá: Impresiones Arfo.
- Montoya, M. (Abril, 1995). *Poder, participación y aprendizaje*. Trabajo presentado en el XIII Encuentro AFACOM. Bucaramanga.
- Pellegrini, S. (Febrero, 1999). Los medios y la universidad: matrimonio indisoluble. *Palabra Clave*, 3, 49-61.
- Pena, F. (2009). *Teoría del periodismo*. México: Alfaomega.
- Posada, J. E. (2000). *Intervención*. Primer Seminario de Periodismo Alternativo Aces. Medellín: ACES.
- Restrepo, J. (1999). La formación periodística: ávida de rigor científico. *Palabra Clave*, 3, 91-94.
- Rivadeneira, R. (1988). *Periodismo: la teoría de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México: Editorial Trillas.
- Salas, M. E. (2005). Limpiando me la voy fumando. *Entrelazados Escuela de Comunicación Popular*, 2, 11-13.
- Suaza, M. (2002). *En el barrio Kennedy existen muchas clases de violencia*. *Entrelazado Escuela de Comunicación Popular*, 1, 2.
- Taufic, C. (1986). *Periodismo y lucha de clases*. España: Editorial Akal.
- Universidad Internacional de la Florida. (1995). *Periodistas en los Países Andinos. Evaluación del Periodismo y de la Enseñanza del Periodismo en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*. Miami: Universidad Internacional de la Florida.
- Valle, M. (2012). Medios alternativos de Medellín [1]: Recuento Histórico (1987-2006). *Revista Virtual Luciérnaga*, Año 4, N7. Grupo de Investigación en Comunicación, Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Medellín Colombia. Págs. 36-46. Disponible en: [http://www.politecnicojic.edu.co/images/downloads/publicaciones/revista-luciernaga/luciernaga-07/pdf/4\\_medios\\_alternativos.pdf](http://www.politecnicojic.edu.co/images/downloads/publicaciones/revista-luciernaga/luciernaga-07/pdf/4_medios_alternativos.pdf)
- Valle, M. (2012). Medios alternativos de Medellín [2]: Diagnóstico 2005-2006. *Revista Virtual Luciérnaga*, Año 4, N8. Grupo de Investigación en Comunicación, Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Medellín- Colombia. Págs. 51-57. Disponible en: <http://www.politecnicojic.edu.co/images/downloads/publicaciones/revista-luciernaga/luciernaga-08/pdf/medios-alternativos.pdf>
- Varona, J. (Abril, 1995). *Docente, Comunicación y Metodología*. Trabajo presentado en el XIII Encuentro AFACOM. Bucaramanga.
- Vygotsky, L. (1982). *Problemas de Psicología General*. Moscú: Editorial Pedagógica.
- Woods, P. (1998). *La Escuela por dentro*. Barcelona: Paidós.

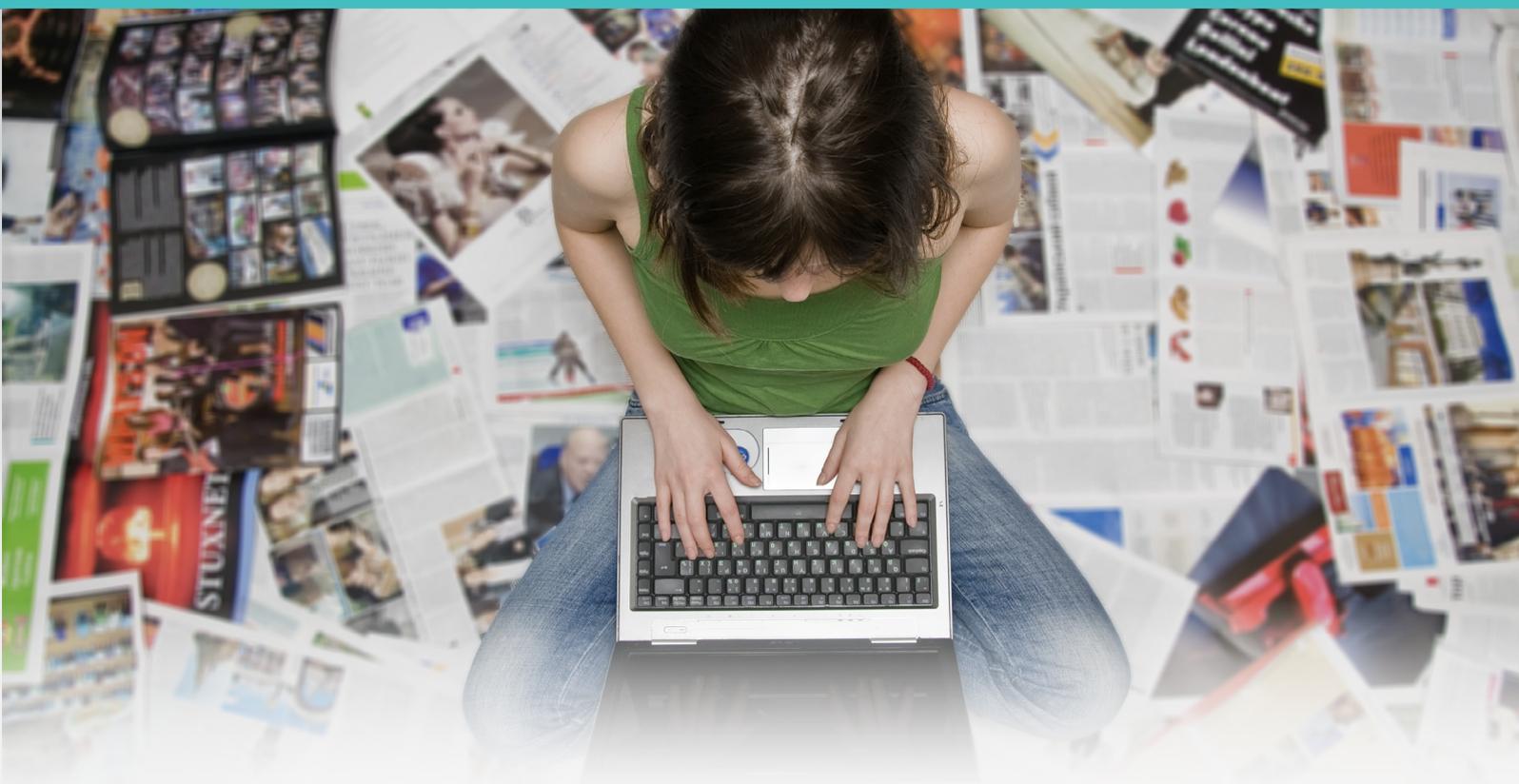
## NOTAS

[1] Entrevista realizada el 13 de julio de 2011.

[2] Entrevista realizada el 13 d julio de 2011.

### Para citar este artículo:

Vega, M. y Restrepo, J. (2015). Periodismo. Enseñanza y aprendizaje. *Revista Luciérnaga/ Comunicación*, Año 7, N14. Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 78-99.



**RESILIENCIA ORGANIZACIONAL.  
Autoestima colectiva, identidad cultural,  
ética y humor social en la Universidad  
de la Guajira, Colombia**

**ORGANIZACIONAL RESILIENCE.  
Collective autoesteem, Cultural  
Identity, Ethics and Social Humor In the  
University La Guajira, Colombia**

Bertha Cristina Orozco Daza\*

**RESUMEN**

La resiliencia organizacional, como lo señala Sanpedro (2013) es la capacidad de una organización de adaptarse a acontecimientos catastróficos o situaciones de estrés laboral, etc. En el estudio se encuentra que el humor social es la manera más recurrida en la Universidad de la Guajira-Colombia para asimilar la adversidad. Entre las conclusiones se recomienda a esta entidad dimensionar las oportunidades antes que los conflictos, así como promover la convivencia en la diversidad cultural y a las universidades incorporar a su gestión administrativa y docente la resiliencia.

**Palabras clave:** Resiliencia organizacional, gestión docente, educación.

**SUMMARY**

The Organizational Resilience, as Sanpedro (2013) indicates, it is the capacity of an organization to adapt to catastrophic events or situations of job stress, etc. In the study one thinks that the social humor is the way most appealed in the University La Guajira, Colombia to assimilate the adversity. Among the conclusions one recommends to this entity to measure the opportunities before that the conflicts, as well as to promote the conviviality in the cultural diversity, and to the universities to incorporate into administrative and educational management the resilience.

**Keywords:** Organizational Resilience, Educational Management, Education.

**Recibido:** Mayo 19, de 2015 - **Aceptado:** Mayo 28 de 2015

**Received:** May 19, 2015 - Accepted: May 28, 2015

\* Docente de la Universidad de la Guajira-Colombia. Doctorante en Ciencias Mención Gerenciar- Universidad Rafael Beloso Chacin; Magister en Gerencia del Recurso Humano- Universidad Nacional Experimental Rafael Maria Baralt; Especialista en Educación en Derechos Humanos a través del Arte Bernaculo - Universidad del Bosque; Trabajadora Social- Corporación Educativa Mayor Del Desarrollo Simón Bolívar. E-mail: [berthacristina@gmail.com](mailto:berthacristina@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

La educación ha experimentado cambios y reformas considerables que se expresan en la diversificación de los sistemas institucionales, sin embargo, la emergencia de economías globales, la importancia del conocimiento en el desarrollo de los pueblos hace necesaria la gestión docente para poder enfrentar situaciones no previstas. Aquí cobran importancia las instituciones de educación superior específicamente las universidades con la responsabilidad de formar los profesionales que la sociedad, el Estado y el aparato productivo requerirán en un futuro inmediato.

Si se considera que una de las tareas pendientes en los países latinoamericanos específicamente Colombia es el enfrentamiento a la superación de la pobreza, las universidades conjuntamente con los docentes colombianos deben dirigir sus esfuerzos hacia la comprensión de los mecanismos que actúan a nivel individual, familiar, comunitario, a través de programas educativos cuyo propósito sea reforzar las fortalezas que surgen más allá de la vulnerabilidad.

En ese camino hacia la prosperidad, nace el Plan Nacional de Desarrollo "Prosperidad para todos" el cual se propone, en el objetivo 3, desarrollar competencias ciudadanas para lograr un crecimiento resiliente y reducir la vulnerabilidad frente a los riesgos de desastres y al cambio climático, sin dejar de reconocer que aún se enfrentan grandes retos como los de consolidar la seguridad, disminuir el desempleo, eliminar la pobreza, es indudable que se ha sobrepasado unas barreras que parecían inquebrantables y el camino hacia la prosperidad, no obstante difícil, parece tener ahora una luz al final del túnel. Es allí, donde el docente en todos los niveles en su gestión educativa debe mantener una constante preocupación en la búsqueda de nuevas concepciones para pensar su institución y al educando e incluir los elementos básicos de la resiliencia en su ejercicio de enseñanza-aprendizaje.

Ahora bien, esto es lo que probablemente no está sucediendo en La Universidad de la Guajira – Colombia, específicamente en las facultades de Administración de Empresas, Trabajo Social y Contaduría Pública, en la cuales de acuerdo a entrevista no sistemáticas y observaciones llevadas a cabo por la investigadora, se percató que el personal docente tiene resistencia al cambio específicamente en cuanto al uso de las TIC's, sintiéndose aventajados paradójicamente por sus mismos alumnos en lo que relacionado con el uso de celulares inteligentes, manejo de redes sociales. Etc.



Tienen problemas con el liderazgo, grupos de líderes que manipulan al resto creando divisiones entre los docentes. Para que los elementos pedagógicos, administrativos y comunitarios de la gestión docentes no sean perjudicados se requiere desarrollar un perfil de personas resilientes que tengan capacidad innovadora, solucionen problemas, sean responsables y empáticos.

Es de advertir que la Universidad de la Guajira es afectada por los problemas del país y por el entorno local ya que al ser zona fronteriza con Venezuela, la economía no es estable, fluctúan los precios a consecuencia del contrabando y también por el comercio reinante en la misma zona, aunado a ello el desempleo, algunos brotes de guerrilla, la

pobreza notable en lugares distantes, caseríos y corregimientos en los que varias poblaciones han sido desplazadas y luchan por rehacer sus vidas.

Por otra parte, es muy bajo el número de docentes que reciben capacitación repercutiendo ello en la implementación de nuevos programas y procesos evaluativos; se presenta también alta tasa de inasistencias, de motivación, además de un gran número de docentes mayores en edad que están en proceso de jubilación, que administrativamente hacen difícil la gestión universitaria en el sentido que se abocan a intereses del quehacer político y económico más que al educativo. De continuar dichos procedimientos se expondría al personal docente a colapsar llevando a acentuar los conflictos sentidos hasta ahora, a una tapa de manifiestos, con la consecuente baja calidad educativa, se colocaría en riesgo la formación del futuro talento humano requerido por el país.

## 1. RESILIENCIA ORGANIZACIONAL

La resiliencia es la combinación de una serie de factores que interactúan entre sí ante un sujeto en ocasiones de riesgo con escasa tolerancia al fracaso que le permiten salir adelante superar la situación y salir fortalecidos. Se asocia a la manera como un grupo de personas o empresas reaccionan al haber atravesado circunstancias difíciles, desastres naturales o provocados por la mano del hombre. Grotberg (1998) entiende la resiliencia como: “la capacidad del ser humano para hacer frente a las adversidades de la vida”.

Desde una perspectiva organizacional, las instituciones resilientes son aquellas que sobreviven a las crisis, logran adaptarse a ellas, y además salen más fortalecidas (León, 2013). A nivel empresarial se habla de resiliencia cuando las empresas se ajustan a las diversas situaciones de los mercados sin tener que poner en riesgo su independencia y esencia. Se sustenta en la interacción que se produce entre la organización y

su entorno. Esta cualidad genera que la resiliencia no sea absoluta ni terminantemente estable, ya que se observan rasgos y características particulares resultantes en los diferentes contextos que se manifiesta, por esta razón no es adecuado concentrarse en el aspecto individual, se debe ampliar hacia variables familiares y comunitarias.



### 1.1 PILARES DE LA RESILIENCIA ORGANIZACIONAL

Sambrano (2012) indica que los pilares de la resiliencia organizacional son la autoestima colectiva, la identidad cultural, moralidad o ética y el humor social. En sí, todas aquellas características, hechos, situaciones que elevan la capacidad organizativa o individual para hacer frente a la adversidad, disminuir la posibilidad de un desajuste psicosocial en condiciones de factores de riesgo o no.

- **Autoestima Colectiva.** Para Melillo (2010) la autoestima colectiva se puede interpretar como amor por lo que es propio y la autopercepción del lugar en donde se hace o en donde se vive. Sambrano (2012) la define como la base de los demás pilares en tanto influye en la valoración que el individuo hace de sí mismo; expresa una actitud aprobatoria e indica la medida en que la persona se cree capaz, significativa, triunfadora y valiosa.
- **Identidad Cultural.** Sambrano

(2012) define la identidad cultural como un conjunto de valores, que funcionan como elementos dentro de un grupo social, encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. Es de indicar que la génesis y desarrollo de la identidad cultural surgió multicondicionada, todo el sistema de hechos, acontecimiento y factores económicos, políticos, científicos – técnicos, sociales y antropológicos de la cultura como totalidad compleja han llevado a repensarle y redefinirle en diferentes épocas y momentos de la historia. El tema es vasto y complejo, porque la identidad está estrechamente unida a la noción de cultura, y ésta no es fácil de precisar.

- **Moralidad o Ética.** Sambrano (2012) define la moralidad o ética como la capacidad de comprometerse con valores y extender el deseo personal de bienestar a toda la comunidad. La moralidad está relacionada con el sistema de valores que encierra seis virtudes: honestidad, integridad, respecto, confianza, responsabilidad y espíritu único.

Las Universidades de Colombia, consideran la moral o la ética, como una de las tantas ramas de la filosofía. Es una ciencia, ya que estudia las cosas por sus causas, de lo universal y necesario, que se dedica al estudio de los actos humanos. Pero aquellos que se realizan tanto por la voluntad y libertad absoluta, de la persona. Todo acto humano que no se realice por medio de la voluntad de la persona y que esté ausente de libertad, no ingresan en el estudio o campo de la ética.

- **Humor Social,** se centra en encontrar lo cómico en la propia tragedia. Así lo define García (2010) afirmando que desde la educación el valor pedagógico del humor igualmente permite al estudiante ahorrarse sentimientos negativos aunque sea transitoriamente y soportar situación adversa, siendo en este sentido una fórmula adecuada como factor protector resiliente. En el mismo orden de ideas, Sambrano (2014) al hacer referencia al humor social como pilar de la resiliencia, lo asocia con el estado de ánimo, a la disposición, al modo de ser, por lo que es definido como una actitud positiva ante las adversidades, una forma diferente de contemplar la realidad del entorno, ver los problemas desde otra perspectiva permitiendo encontrar soluciones creativas y desarrollar la capacidad de transmitirlo.

## 2. PROCESO METODOLÓGICO

La investigación fue organizada metodológicamente atendiendo a las orientaciones propias del paradigma positivista, con un enfoque cuantitativo bajo el método empirista inductivo. En cuanto al tipo de investigación fue aplicada, descriptiva y de campo, sustentada en Hernández y otros (2010).

La investigación descriptiva busca especificar propiedades, características y rasgos de cualquier fenómeno que se analice de un grupo o población. El diseño fue no experimental de tipo transversal caracterizado por analizar y describir la variable en un momento dado. Es decir, se observan los hechos estudiados atinentes a la resiliencia organizacional como variable de análisis, tal y como se manifiestan en su ambiente natural.

La población de la investigación quedó conformada por ciento setenta y dos (172) docentes titulares pertenecientes a las facultades de Administración

de empresas, Trabajo social y contaduría Pública de la Universidad de La Guajira, Colombia distribuidos en el siguiente cuadro.

**Cuadro 1**

**Estratificación de la muestra para la población docentes titulares**

Facultades	Universidad de la Guajira		Total Muestra
	Población Docente Titulares	Factor FM=57%	
Administración de Empresas	98	57	56
Trabajo Social	96	57	55
Contaduría Pública	106	57	61
<b>Total</b>	<b>300</b>	<b>57</b>	<b>172</b>

Fuente: Orozco (2015)

La técnica de recolección de datos fue la observación mediante encuesta y como instrumento se diseñó un cuestionario para medir la resiliencia organizacional, considerando tres (3) reactivos por cada indicador lo que indica que el instrumento general estuvo conformado por cincuenta y cuatro (54) ítems, la escala valorativa de este instrumento lo conformaron cinco alternativas de respuestas como se muestra en el cuadro 2.

**Cuadro 2**

**Ponderación de las opciones de respuestas del instrumento**

Ítems con dirección positiva	Ponderación	Ítems con dirección negativa
5	Totalmente de acuerdo	1
4	De acuerdo	2
3	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	3
2	En desacuerdo	4
1	Totalmente en desacuerdo	5

Fuente: Hernández y otros (2010)

El proceso de validación del instrumento de recolección, se realizó a través de la técnica juicio de expertos. Para determinar el grado de confiabilidad se aplicó una prueba piloto a veinte (20) docentes contratados y los docentes titulares de las Universidades Públicas de la Costa Norte colombiana que desarrollan las facultades de Administración de Empresas, Trabajo Social y Contaduría Pública, utilizando para ello el coeficiente Alfa de Cronbach el cual fue utilizado por ser compatible para ítems de más de dos (2) alternativas a través de la siguiente ecuación:

$$r_{tt} = \frac{k}{k - 1} \left[ 1 - \frac{\sum S_i^2}{S_t^2} \right]$$

De acuerdo con los cálculos de la confiabilidad se demostró que para la variable Resiliencia Organizacional obtuvo un valor de 0,82 lo que significa que el instrumento diseñado es altamente confiable, presentando un nivel de confiabilidad fuerte de allí su aplicabilidad a la población objeto de estudio. Los valores alcanzados del coeficiente de confiabilidad fueron interpretados de acuerdo al contenido del cuadro 3 siguiendo el nivel de confiabilidad según el valor en el rango del coeficiente.

### Cuadro 3

#### Significado de los valores del coeficiente

Valores del coeficiente	Niveles de confiabilidad
0.00 a 0.20	Insignificantes (muy poca)
0.21 a 0.40	Baja (muy débil)
0.41 a 0.70	Moderada (significativa)
<b>0.71 a 0.90</b>	<b>Alta (fuerte)</b>
0.91 a 1.00	Muy alta (Casi perfecta)

Fuente: Ruiz (2014), citado en Hernández y otros (2010)

Para este estudio se utilizó la estadística descriptiva para describir las puntuaciones obtenidas para cada variable mediante la distribución de las puntuaciones o frecuencias, a los efectos de plasmar el comportamiento de cada indicador y dimensión. Para tal fin, se estimaron las frecuencias absolutas y relativas así como las medias. Para la cuantificación de los mismos, se efectuó un baremo tomando en cuenta el promedio por indicador y el promedio total de la dimensión donde la escala de evaluación final se presenta en el cuadro 4.

### Cuadro 4

#### Baremo para interpretación de la media

#### Variable: Resiliencia Organizacional / Gestión Docente

Rango	Baremo	Niveles
1	$1,00 \leq X \leq 1,81$	Muy Bajo Nivel
2	$1,82 \leq X \leq 2,60$	Bajo Nivel
3	$2,61 \leq X \leq 3,40$	Moderado Nivel
4	$3,41 \leq X \leq 4,20$	Alto Nivel
5	$4,21 \leq X \leq 5,00$	Muy Alto Nivel

Fuente: Orozco (2015)

### 3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Los resultados de una investigación es el aparte del estudio, donde se entrelazan todos aquellos datos que se encontraron en el proceso investigativo. A este respecto, Sierra (2009) refiere que los resultados de una investigación es la parte de ella que permitirá a quien la realice, establecer las conclusiones de la misma. Así la discusión tiene lugar al explicar los resultados obtenidos, es decir, una evaluación crítica de los resultados desde la perspectiva del investigador.

**Variable:** Resiliencia Organizacional. **Dimensión:** Pilares fundamentales de la resiliencia organizacional.



**Tabla 1**

**Frecuencia y media aritmética para la dimensión:**

**Pilares fundamentales de la resiliencia organizacional**

Indicadores	Autoestima colectiva			Identidad cultural			Moralidad o Ética			Humor social			TOTAL DIMENSION		
	Facultades			Facultades			Facultades			Facultades			Grupo A	Grupo B	Grupo C
Categorías	Admón. de empresa	Trabajo Social	Contaduría Pública	Admón. de empresas	Trabajo Social	Contaduría Pública	Admón. de empresas	Trabajo Social	Contaduría Pública	Admón. de empresas	Trabajo Social	Contaduría Pública	Admón. de empresas	Trabajo Social	Contaduría Pública
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
Totalmente de acuerdo	65%	27%	55%	68%	39%	55%	68%	39%	55%	74%	57%	62%	69%	41%	56%
De acuerdo	33%	65%	33%	27%	53%	33%	27%	53%	33%	26%	42%	28%	28%	53%	32%
de acuerdo ni en Desacuerdo	2%	5%	9%	2%	4%	9%	2%	4%	9%	1%	1%	8%	2%	4%	9%
En desacuerdo	0%	1%	2%	2%	4%	2%	2%	4%	2%	0%	0%	2%	1%	2%	2%
Totalmente en desacuerdo	0%	1%	2%	0%	0%	2%	0%	0%	2%	0%	0%	1%	0%	0%	1%
<b>TOTAL</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>
<b>MEDIA POR INDICADOR</b>	<b>4,63</b>			<b>4,63</b>			<b>4,63</b>			<b>4,73</b>					
<b>MEDIA POR GRUPO</b>												<b>4,65</b>	<b>4,32</b>	<b>4,40</b>	
<b>MEDIA DE LA DIMENSION</b>												<b>4,46</b>			

Población	
Facultades	Docentes
Administración de Empresas	56
Trabajo Social	55
Contaduría Pública	61
<b>Total</b>	<b>172</b>

Baremo para la interpretación de la media		
Rango	Baremo	Niveles
1	1,00 ≤ X ≤ 1,81	Muy Bajo Nivel
2	1,82 ≤ X ≤ 2,60	Bajo Nivel
3	2,61 ≤ X ≤ 3,40	Moderado Nivel
4	3,41 ≤ X ≤ 4,20	Alto Nivel
5	4,21 ≤ X ≤ 5,00	Muy Alto Nivel

Fuente: Orozco (2015)

Con respecto a la tabla 1, contiene los resultados relacionado con el objetivo Describir los pilares fundamentales de la resiliencia organizacional, destacando la media de los indicadores que conforman la dimensión: Autoestima colectiva, Identidad cultural y Moralidad o Ética, se observa que el mayor valor de la media la obtuvo Humor social (4,73) catalogado como muy alto nivel según el baremo para la interpretación de la media, seguido de autoestima colectiva, identidad cultural y moralidad o ética (4,63) respectivamente todas ubicándose en muy alto nivel.

Se observa además que el Grupo A, con el 69%, el Grupo C, con el 56% definieron totalmente de acuerdo, el Grupo B el 53% de acuerdo, aspecto perfilado por los docentes como elemento potenciador de la resiliencia, ello obedece a que tienen una actitud aprobatoria en cuanto a las personas con las cuales trabajan, promueven valores a partir de actividades sociales respetando consigo la manera de ser de cada individuo de acuerdo a las diversas situaciones

que se presentan en la institución, considerando que estos tres grupos se estudiaron por separado pero sus medias demuestran que dentro de la misma universidad, ellos mantienen según los resultados una tendencia positiva como docentes generadores de estudiantes emocionalmente resilientes en su gestión, hecho que se manifiesta en el ejercicio de su profesión docente a partir de propiciar actividades desarrolladas entre otras cosas con su entorno con soluciones creativas.

Considerando los puntajes alcanzados por los indicadores antes citados, se obtuvo la calificación de la dimensión, la cual agrupó una media aritmética de (4,46) identificada muy alto nivel de acuerdo al baremo de interpretación de la media, se deducen fortalezas en los docentes de las tres (3) facultades estudiadas. No obstante, los docentes desconocen cuál es el papel que desempeña en el proceso resiliente en su universidad.

## CONCLUSIONES

El humor social es una herramienta indispensable para fomentar un cambio en la perspectiva de vida de los individuos, ayudándolos a tolerar situaciones adversas del diario acontecer personal, laboral y social, por cuanto se hace favorable su presencia en las Universidades de Colombia. En consecuencia, el tutor-universal por así llamar al docente, necesita poner en práctica el ejercicio del humor tanto en el proceso de enseñanza como en su práctica profesional y además fomentar el desarrollo de esta competencia al estudiante. Por tanto, esta competencia es vital como estrategia educativa y como fuente de bienestar.

En cuanto a los pilares fundamentales quedó demostrado que el humor social obtuvo la mayor puntuación en las medias y los otros indicadores como lo son autoestima colectiva, identidad y moralidad que los caracteriza de la resiliencia dieron resultados bastante similares evidencia un gran potencial para el desarrollo e implementación de la resiliencia de manera formal en la Universidad de la Guajira.

Se recomienda a las universidades incorporar a su gestión administrativa y docente la resiliencia. Insertar los pilares fundamentales de la resiliencia en la estructuración de las asignaturas. Conformar equipos de trabajo resilientes con el fin de desarrollar la creatividad, habilidades y destrezas necesarias para la toma de decisiones ante las situaciones adversas, planificar de manera efectiva estrategias de solución a problemáticas.

El desarrollo de la resiliencia en las Universidades de Colombia, debe llevar no sólo a ahondar en aquellos factores personales que facilitan la resiliencia, sino además a tomar una perspectiva más elevada desde la que se observa a la propia comunidad como posible motor de la mejora resiliente tanto a nivel personal como grupal. La resiliencia en las universidades traspasa el ámbito de lo psicológico a lo social a través del compromiso activo con la justicia y el bienestar

de la propia sociedad en su conjunto. En las Universidades de Colombia, se debe procurar la identidad colectiva con fundamento en el principio del Multiculturalismo,

## BIBLIOGRAFÍA

- Balestrini, A. (2009). Metodología: Diseño y Desarrollo del Proceso de Investigación. Editorial Spersing. España.
- Forés, A. y Grané, J. (2012). La resiliencia en entornos socio educativos. Narcea S.A. de ediciones. Madrid, España.
- García, J. (2010). El valor pedagógico del humor en la educación social. DDB, Bilbalo, España.
- Hernández, R; Fernández, C y Baptista, P. (2010). Metodología de la Investigación. Editorial. Mc Graw Hill Interamericana Editores. México
- León, P. (2013). Resiliencia organizacional: una aproximación. Colombia: Universidad del Rosario.
- Manciaux, M. (2005). La resiliencia: resistir y rehacerse. Editorial Gedisa. Madrid, España.
- Melillo, A. (2010). Emociones positivas, trauma y resistencia. Ansiedad y Estrés. Editorial Gedisa. Madrid – España.
- Salanova, M. (2009). Organizaciones saludables: una aproximación desde la psicología positiva. Psicología positiva aplicada (psicología positiva: bases científicas del bienestar y la resiliencia). Madrid, España. Alianza Editorial.
- Sambrano, J. (2014). Resiliencia: transformación positiva de la adversidad. Editorial Alfa. Caracas, Venezuela

Sanpedro, J. A. (2013). Ingenio Estratégico. Resiliencia e impulso creativo en tiempos de crisis. [on line] citado 1 Junio 2016 Disponible World Wide Web <http://www.glcconsulting.com.ve/>

Siebert, A. (2009). La Resiliencia, Cómo construir empresas en contextos de inestabilidad. Grupo Editorial Norma. Colombia.

Torres de Duran, E. (2013). La resiliencia como plataforma para la reinención de los individuos, las organizaciones y los países. Lima: Centro de Gobernanza Pública y Corporativa.

#### Para citar este artículo:

Orozco, B. (2015). Resiliencia organizacional. Autoestima Colectiva, Identidad Cultural, Ética y Humor Social en la Universidad de la Guajira, Colombia. *Revista Luciérnaga/Comunicación*, Año 7 (14). Facultad de Comunicación Audiovisual- Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP. México. Págs. 100-108.

