

GALERÍA DE PAPEL. LUIS MOROS. AUTORRETRATO HABLADO (2015)

Pantallas en expansión

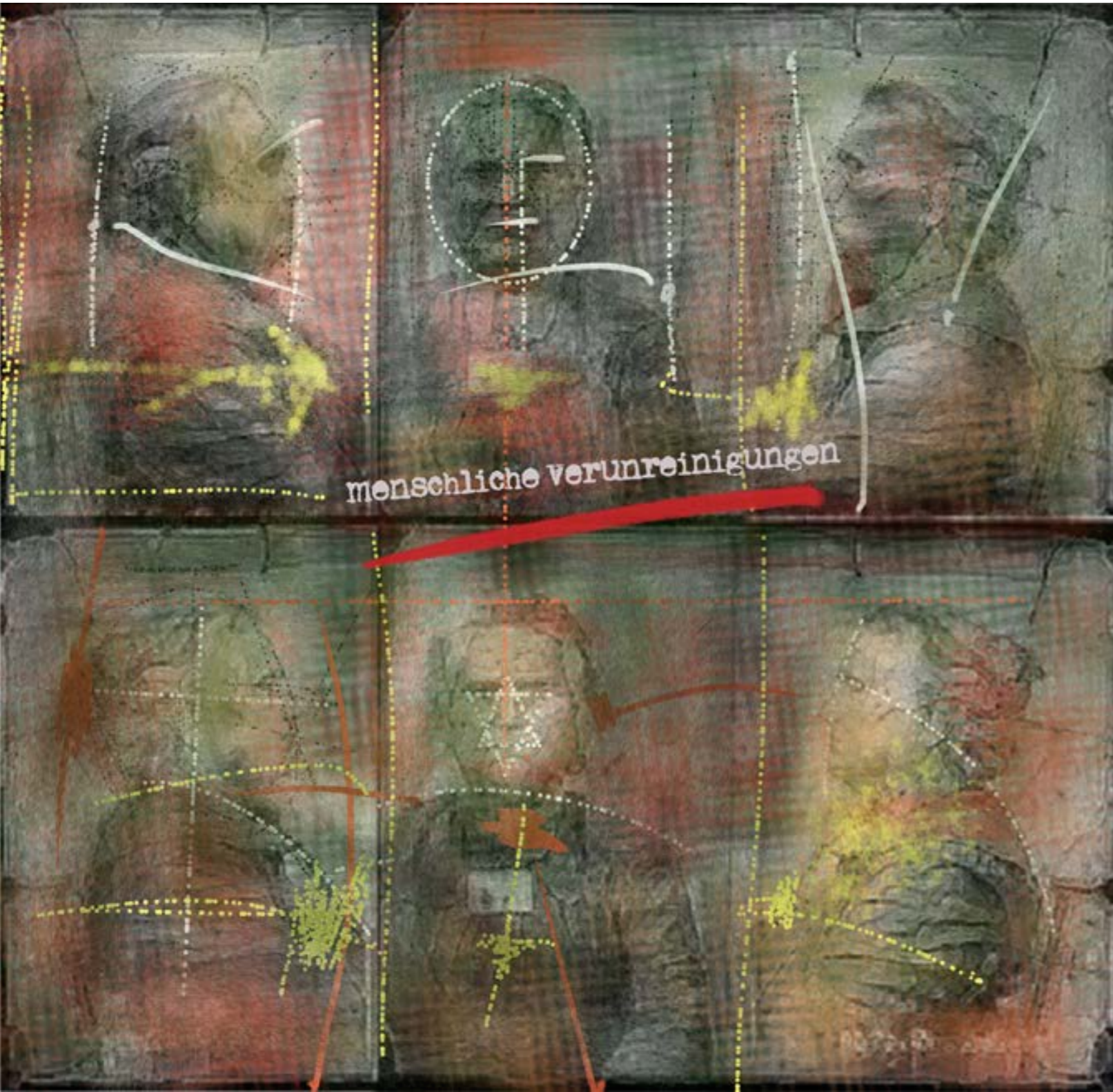
40 años **comunicación**

Nº 175 | Estudios venezolanos de comunicación • Centro Gumilla

Perspectiva Crítica y Alternativa • Integrantes de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura

PRESENTACIÓN	Pantallas en expansión	2
APORTES	● La difícil voz Leonardo Padrón	7
	Cincuenta años de la Cinemateca Nacional, la memoria desapercibida Jesús Abreu.....	11
	El malquerido y los invisibilizados. Reflexiones desde el Festival de Cine Rafael Duarte	15
	Radio y TV de servicio público. ¿Para qué? Antonio Pasquali	21
	Cultura para <i>apparatchiks</i> Carlos Delgado-Flores	25
	Políticas de comunicación, medios y periodismo: lecciones aprendidas en el caso venezolano Héctor A. Vanolli	31
	FRÁGIL: en una simple hoja habita el universo entero Marcelino Bisbal	40
DOSSIER	● Series de HBO, piel del <i>storytelling</i> Fedosy Santaella	47
	La televisión muda en el software Adolfo Manaure	55
	Todo por un <i>like</i> Roberto Rodríguez Mijares.....	63
	Reacción y subversión: la imagen pobre en Venezuela Elvira Blanco Santini.....	67
	Miradas en movimiento: primeras notas de un estudio sobre migraciones y prácticas fotográficas María Ignacia Alcalá	75
	Formas de percibir, formas de creer Jean Louis Rebellou	83
	Narrativas virtuales y capacidades Richard Tahan.....	91
	La escritura fílmica según Christian Metz Jesús María Aguirre.....	97
HABLEMOS	● La Villa del Cine: un ¿pobre? balance de diez años Ricardo Ramírez Requena.....	109
ESTUDIOS	● Consumo cultural de videojuegos en adolescentes Corina Uviedo	117
	El gusto musical venezolano como punto de partida para la formulación de nuevas políticas culturales Marcy Alejandra Rangel	131
	Exploración de YouTube en Venezuela Víctor M. Álvarez Riccio	153
	Agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas Andrea Valentina Chaneton / José Luis Pérez Quintero	163
DATA	● Libertad de Expresión y estándares regulatorios María Fernanda Bastidas.....	177
DOCUMENTOS	● Análisis del discurso periodístico en Venezuela a propósito de presuntas violaciones a los derechos humanos durante las protestas de 2014 Andrés Cañizález / M ^a Victoria Mier y Terán Millán.....	193

APORTES



Galería de papel. *Menschliche Verunreinigungen*. Luis Moros (2016)

Pantallas en expansión

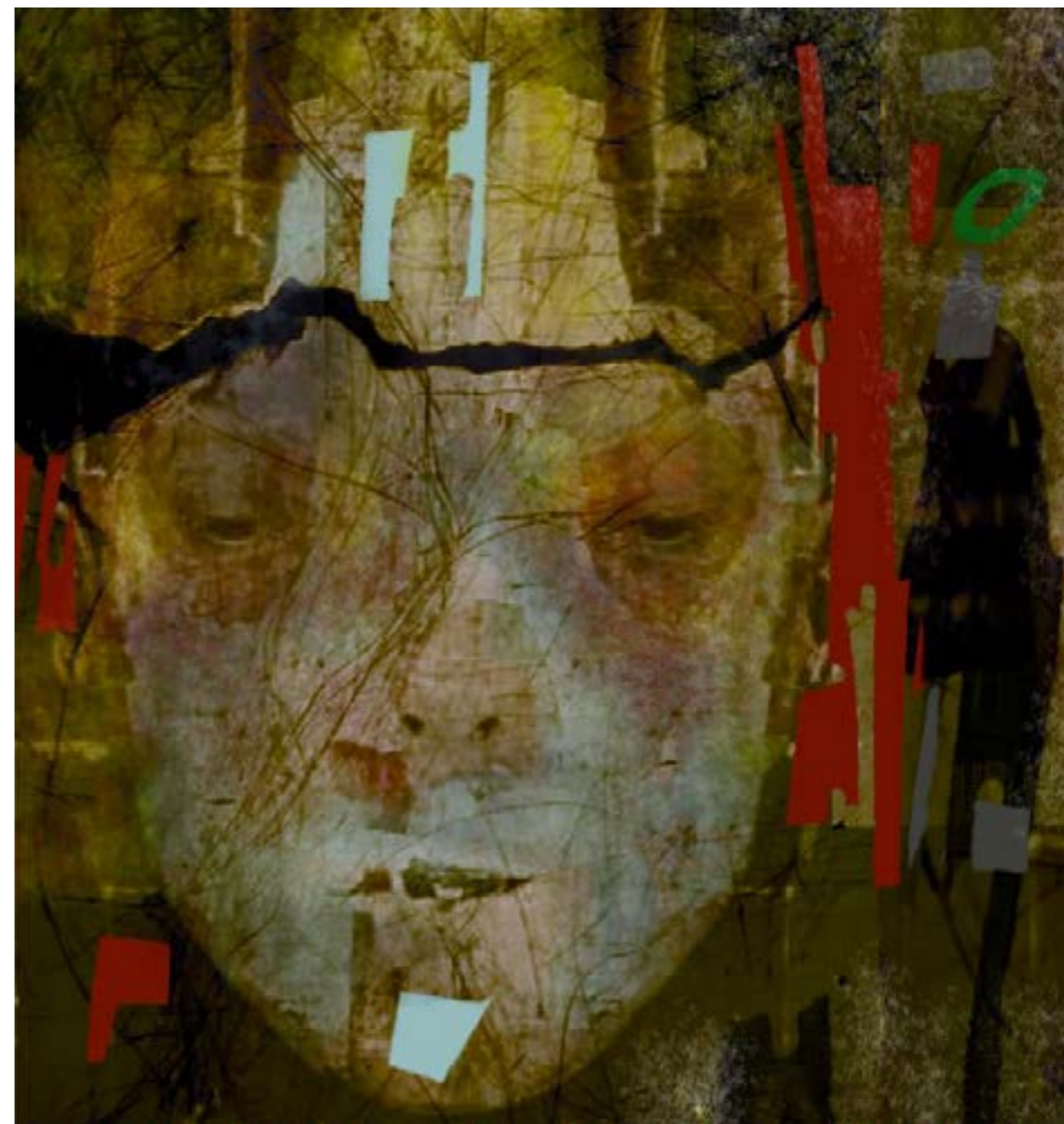
El imaginario Aleph era una esfera tornasolada, cuyo diámetro no superaba los tres centímetros, pero que permitía ver todas las cosas. “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición ni transparencia”. No es difícil hacer una analogía entre el objeto mágico pensado por el escritor argentino Jorge Luis Borges (1945) y los teléfonos “inteligentes” que desde cualquier lugar del mundo nos permiten ver, sincrónicamente, lo que ocurre en otra localización del planeta en la que haya un transmisor. El universo de una persona cabe en la palma de su mano, y accede a él a través de una pantalla.

La centralidad de las pantallas es innegable en la sociedad globalizada. Es difícil disociar nuestro quehacer cotidiano del acceso a información a través de tecnologías como la televisión, la computadora o el celular. Desde lo banal hasta lo sublime, en nuestros equipos audiovisuales experimentamos la política, el trabajo, la ciencia, el entretenimiento y la diversión, y hasta nuestras relaciones personales. Ahora, con Internet y la cultura de la participación que se manifiesta en el contenido *user-generated*, no nos limitamos a ver lo que está en la pantalla, entramos en ella y nos representamos con la intención de que otros nos vean y nos escuchen. Es válido señalar, entonces, que el hombre hoy en día se significa por su consumo audiovisual y además crea masi-

vamente signos de sí mismo para verse y que lo vean.

Esta civilización conectada en red que se proyecta icónicamente no ha estado exenta de críticas. La imagen, como una epifanía, es revelación que impacta uno de nuestros sentidos, pero por eso mismo algunos autores han dicho que la comunicación que se da mayormente a través de ella limita el conocimiento y uso de conceptos abstractos que no pueden observarse. Otros han denunciado que la televisión, con sus formatos narrativos, ha convertido la comunicación en un espectáculo, lo que habría tenido como efecto que aquello que no es entretenido tampoco es deseable. Asimismo, se puede tomar en consideración la opinión de que en esta cultura de lo visual, lo que no es perceptible por los ojos no “existe”, ni es creíble, ni interesante...

En Venezuela, particularmente, hemos sentido la utilización de la imagen y del video para presentar la realidad y para construirla desde el poder político. Bien se ha llegado a decir que la agenda pública nacional ha sido marcada a través de cámaras desde hace muchos años. Eventos inéditos como la pantalla dividida de 2002 y una cadena nacional que duró más de ocho horas, publicidades partidistas de alta factura técnica que son emitidas de forma obligatoria diariamente, y la creación de televisoras “públicas” que han servido de caja de resonancia ideológica del Gobierno, forman parte de la experiencia de los venezolanos en el territorio de lo audiovisual mediado, pero también lo son la penetración



Galería de papel. Fractura. Luis Moros (2015)

cada vez mayor de la telefonía que incorpora capacidad de conexión a Internet y la televisión por suscripción, tecnologías que tienden puentes entre Venezuela y el mundo.

Por la importancia de estos fenómenos, en esta edición de *Comunicación* hemos querido explorar la expansión de lo audiovisual en nuestras vidas y sus efectos. Más allá de cómo las tecnologías imponen nuevas formas de interacción, también es de interés cómo estas son apropiadas e interpretadas en la trama social de los venezolanos, con sus contradicciones y

diversidad. El resultado, por supuesto, es parcial con respecto al universo de las comunicaciones venezolanas, pero es representativo de las experiencias y situaciones con las cuales podemos comprender las tendencias generales.

La comunicación es constituyente de todas las sociedades, lo que significa que sin comunicación no hay sociedad posible. ¿Qué tipo de sociedad estamos construyendo desde las imágenes y los videos que creamos, compartimos y consumimos?



Galería de papel. *El hombre y la bestia ocupan el mismo cuerpo no por azar*. Luis Moros (2015)

La difícil voz

El 27 de junio se celebra el Día Nacional del Periodista. Esta celebración deriva del periódico El Correo del Orinoco, creado por el Libertador Simón Bolívar, que circuló por primera vez el 27 de junio de 1818 y en su homenaje, el 27 de junio de 1964 se instituye esta fecha como el Día Nacional del Periodista. El escritor y cronista Leonardo Padrón –el 31 de julio– escribió en su columna “Todoenprosa”, en el diario El Nacional, este texto que reproducimos como un homenaje al oficio del comunicador, al periodista en la Venezuela del presente.

LEONARDO PADRÓN

La paradoja es la dueña del país. La tierra de gracia: inventario de desgracias. Las rutinas: episodios en vías de extinción. Venezuela es noticia en el mundo porque se ha convertido en un país raro y doloroso. En todas las esquinas se habla de crisis humanitaria mientras el gobierno empuña un discurso que excluye la realidad. Nicolás Maduro pregona el diálogo con la gramática del insulto. Alardea del arranque de los 15 motores productivos y solo se escucha la turbina de la escasez. Es justamente en este momento histórico –en el que nos sentimos irreconocibles– que cobra mayor sentido el rol del periodismo ante el ser colectivo. Hemos visto cómo la celebración del día del periodista tuvo más aire de quejumbre que de fiesta. Obvio. No hay mucho que celebrar en un país donde el periodista es visto por el poder como un enemigo mortal. En rigor, el periodista siempre ha sido una espina incómoda para los gobernantes de turno. Un mal necesario, dirán algunos. Ha sido así siempre: mientras el poder fabrica espejismos, el periodista suele derribarlos. Todo buen periodista es, por definición, un antídoto contra la mentira.

Pero en Venezuela esta tensa relación entre periodismo y poder ha alcanzado ribetes de gravedad extrema. Cualquier inventario de los agravios sufridos en estos tiempos arroja un saldo de escombros. Uno de los episodios más punzantes fue el cierre de *RCTV*, uno de los canales de televisión de mayor linaje en Latinoamérica. A otros canales se les obligó a bajar la cabeza (y a veces, a abrir las piernas) con la misma amenaza de no renovación de la señal radioeléctrica. Otros más fueron comprados con el turbio dinero de la corrupción. Compraron el silencio de sus teclados, la opacidad de sus criterios y el *black-out* de sus cámaras. La radio ha sufrido una mortandad igual de pavorosa. Son decenas de emisoras clausuradas y otras que subsisten bajo el signo de la ilegalidad por tener la concesión vencida. Si giramos la mirada hacia la prensa escrita, el paisaje es igual de alarmante. Basta invocar el asedio a un icono de la prensa escrita como *El Nacional*; la puñalada a *Tal Cual*; el cierre de *El Carabobeño*, con 82 años de historia; la condena a 4 años de prisión del director de *El Correo del Caroní*, por los reportajes sobre la corrupción en

Ferrominera, hasta el informe de la ONG Expresión Libre que ha inventariado en los últimos 3 años el cierre de 22 periódicos por falta de papel. 22 obituarios contra la libertad de expresión.

Mientras tanto, el presidente de Conatel, William Castillo, con insuperable desparpajo, declara esta semana en Chile que en Venezuela hay absoluto respeto a la libertad de expresión.

Mientras tanto, *Últimas Noticias* borra de sus archivos digitales un reportaje ganador de premios internacionales que puso al descubierto a los verdaderos protagonistas de la violencia el 12 de febrero del 2014.

En el inventario de bajas también están los propios periodistas. Cada cierre de un medio implica el despido de enjambres de comunicadores. Algunas figuras emblemáticas han sido desterradas de la televisión por la mala costumbre de ser incómodos y penetrantes. Otros han tenido que reinventarse desde un distinto huso horario o código postal, porque han sido perseguidos y amenazados con cárcel. Todavía están demasiado frescas las agresiones físicas a periodistas y reporteros gráficos en las calles del centro de Caracas el pasado 2 de junio, cuando solo buscaban informar sobre las protestas de un pueblo con hambre.

Hacer el inventario agota. Y asombra. No solo por la inquina del gobierno contra todo lo que huele a información veraz, sino por la actitud de cientos y cientos de periodistas que no se han permitido vender ni un milímetro de conciencia. En cambio, han tenido que asumirse como corresponsales de guerra en un campo de batalla.

“Prensa burguesa”, esa es la etiqueta que Nicolás Maduro le ha endilgado al periodismo independiente. Un adjetivo que unta, como mantequilla, a todo lo que puede. Entonces, en un chasquido de dedos, todos los comunicadores se vuelven sospechosos, traidores a la patria, sumisos amanuenses del imperio.

Decía Víctor Hugo que la prensa es el dedo indicador. El que señala la realidad. Pero para que funcione, debe ser ejercido en libertad. A los periodistas venezolanos les ha tocado, en estos 17 años, replantearse el oficio, aguzar sus métodos, templar el carácter. Nunca había sido tan peligroso informar en este país. Así mismo, ha sido lamentable ver a ciertos periodistas sucumbir a las veleidades del poder. Astilla el ánimo ver cómo aquellos que alguna vez fueron referentes, hoy –desde sus nichos (la dirección de un periódico, un programa de televisión)– hacen de su talento un ejercicio de cinismo y un maridaje inescrupuloso con el régimen.

“También la verdad se inventa”, escribió alguna vez el poeta Antonio Machado. La hegemonía comunicacional pretende eso: una verdad distinta. Los medios oficiales se han hecho expertos en dibujar paraísos artificiales. Silenciar lo inconveniente y satanizar las críticas, he allí sus primeras tareas en agenda.

Pero todo periodista genuino es un adicto a la verdad. Interpelar, denunciar al que patea los derechos humanos, al gorila que tortura, al gobernante sin escrúpulos, ese es su manual de uso. Por eso siempre tendrá una creciente colección de enemigos.

Un buen periodista debe enamorarse de su idioma como su mejor amante. Debe convertir a la calle en su sala de redacción. Sacudir las telarañas que generan la costumbre y la pereza. Reinventarse a cada tanto. Olvidarse de la objetividad artificial y de la subjetividad tarifada. Dudar siempre. Ser más obstinado que su propio miedo. Defender endemoniadamente la libertad de expresión.

El periodismo, en esta sobredosis que es hoy la aldea global (Kapuscinski desecha la metáfora de McLuhan y habla de cosmopolitismo global), se ha llenado de aliados pero también de riesgos. Sucumbir a los cantos de la tecnología en desmedro de la investigación es uno de ellos. Se celebra la aparición de tantos portales de noticias, pero vale la pena advertir que a veces, demasiadas veces,

parecen clones de sí mismos. Portales donde se replican unos a otros informaciones cargadas de levedad, prisa y sequía de datos. El gran riesgo es que así el periodismo se vuelve uniforme, predecible, y peor aún, mediocre.

En tiempos de periodismo cibernético ya no importa seducir al peatón que se detiene ante el kiosco de la esquina. Ahora se busca que el dedo del navegante haga *click* en un titular excesivamente aliñado, para que se asome y así cantar victoria. Cuidado. La verdadera victoria es un reportaje bien hecho, un artículo sólido, una crónica indispensable, una noticia dada con responsabilidad. Cuidado con las trampas que se riegan en el camino buscando la atención del lector. Son trampas en ambas direcciones.

El periodismo es una profesión que debe reflexionar sobre sí misma permanentemente. No puede tener recelo en señalar sus propios errores o negligencias. Distorsionar la verdad en aras de una lectoría mayor es un delito moral. Difamar, arrojar dicterios, condenar sin pruebas es una acrobacia de baja calaña que no debe llamarse periodismo.

Hoy en día, como me lo comentara Jorge Lanata, muchos estudiantes de periodismo están “más preocupados en ser famosos que en ser buenos, no se dan cuenta que siendo buenos igual serán famosos. Lo que pasa es que ser bueno lleva más trabajo”.

Uno de sus desafíos, en estos tiempos de avalancha informativa, es no abandonar la noticia que apenas nace. ¿Cuántas veces un escándalo de corrupción muere a los pocos días, sepultado por las nuevas estridencias de la realidad? El reportaje que merece seguimiento es abandonado porque ante el domingo se impondrán las noticias del lunes y luego el revuelo del martes y más tarde los *tubazos* del miércoles. Y entonces la denuncia inicial se vuelve remota y queda cubierta por el olvido. ¿A quién ayuda eso? Al ministro experto en sobreprecios, al militar con las manos en la harina, al petrolero amigo de los guisos.

Nunca como hoy es tan cardinal el rol del periodista en Venezuela. Le toca ser el custodio de la verdad en un territorio donde la mentira posee mucho dinero, exceso de micrófonos y kilos de poder. Los ojos del periodista deben tasar la degradación y la honestidad, el abuso y el aviso, la barbarie y la justicia. Para sobrevivir al acoso del autoritarismo debe reinventarse, hacer pactos indeclinables con el ingenio.

El periodismo necesita con urgencia recuperar la libertad de decir. Le ha tocado lidiar con un Estado que niega todas las crisis y cuando las reconoce se las endosa, no pocas veces, a los mismos medios. Así, la inseguridad es solo una sensación que los *Runrunes* de Bocaranda multiplican. El desabastecimiento está magnificado por *La Patilla*. La escasez de medicinas es una matriz de opinión alentada por *El Nacional*. La crisis hospitalaria es un delirio febril de César Miguel Rondón. La emergencia eléctrica, pura insidia de *El Carabobeño*. Argumentos que intentan disimular, inútilmente, el fracaso del Estado.

Venezuela es un jeroglífico que desea descifrarse. En tal coyuntura, al periodista le toca ser el traductor de la complejidad, apostando su propio pellejo dentro de un turbio laberinto de intereses. Arthur Miller dijo alguna vez que un buen periódico es una nación hablándose a sí misma. Y justamente eso necesita el país, no sucumbir a la afonía, no perder la voz que denuncia y cuestiona. Por eso celebramos y esperamos que los hostigados y golpeados periodistas venezolanos sigan manteniendo –tercamente– su pacto a fuego con la difícil voz de la verdad.

LEONARDO PADRÓN

Escritor, guionista, locutor, cronista y productor de televisión.

Pero todo periodista genuino es un adicto a la verdad. Interpelar, denunciar al que patea los derechos humanos, al gorila que tortura, al gobernante sin escrúpulos, ese es su manual de uso. Por eso siempre tendrá una creciente colección de enemigos.



Galería de papel. *Viejas notas, viejos recuerdos.* Luis Moros (2016)

Cincuenta años de la Cinemateca Nacional, la memoria desapercibida

Este 2016, la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela cumplió cincuenta años. Fue fundada el 4 de mayo de 1966 por Margot Benacerraf, con la intención de que las películas venezolanas permanecieran resguardadas, protegiendo el acervo audiovisual de los clásicos y material documental sin precedente.

JESÚS ABREU

Hablar de esa obra era inevitable. Como hablar de las imágenes de Araya, esas que muestran sal, agua, trabajo, sol, y que fluyen con un ritmo testimonial y documental único. O hablar de Reverón y de las noches que pasó en el Castillete, cámara en mano, para captar algo de esa luz. Hablar de la Cinemateca era ineludible, porque estaba frente a Margot Benacerraf.

En 1965 Benacerraf se encontraba en París, aún con el revuelo que había causado *Araya* en Cannes, Berlín y en otros rincones de gran importancia para la cinematografía del mundo. En medio de lo que significaba ese fragor cultural, Benacerraf recibió la solicitud de Miguel Otero Silva y de Mariano Picón Salas, que estaban al frente del incipiente Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba), y la premisa de ambos era simple: que Benacerraf regresara al país y se uniera a esa nueva travesía de la cultura nacional. Ella lo aceptó.

“Yo tenía la dirección general y por supuesto lo primero que hice fue fundar la Cinemateca, en

1965, contra viento y marea”, rememoró Benacerraf en una entrevista concedida hace un par de años.

En 1966 la Cinemateca inició sus actividades erigida como un templo para apreciar historias, imágenes, secuencias, planos, cine. Benacerraf quiso que fuera Akira Kurosawa quien dirigiera la primera lección en la Cinemateca Nacional y por eso los planos de *Barbarroja* (1965), filme del riguroso Kurosawa, fueron las primeras imágenes que se vieron en la sala de la Cinemateca en Bellas Artes.

“Nadie sabía lo que era una Cinemateca, recuerdo que los muchachos del Ateneo decían *Cinemanteca*. Primero empezaron a ir tres personas al museo y luego más y más. Tuvimos invitados especiales, como Glauber Rocha, vino Roberto Rosellini, eso fue algo increíble; la gente no estaba preparada para eso, no entendían la importancia de traer a unas personas como esas, y la primera noche de la fundación de la Cinemateca yo anuncié que íbamos a fundarla con la proyección de una película de uno de los

más grandes cineastas como Kurosawa, pero la Cinemateca era esencialmente latinoamericana”, recordaría Benacerraf.

Pasarían los años y las décadas, y la Cinemateca se mantendría como la dimensión necesaria que invitaba a quienes se interesaban por el arte cinematográfico, no solo latinoamericano, sino universal. Pero si los inicios de la Cinemateca fueron el comienzo de una sacralización del oficio del cine y su apreciación, su posterior etapa sería para desacralizarla, y todo por el buen cine; es el periodo de Rodolfo Izaguirre al frente de la institución en las décadas de los sesenta y setenta.

“Nadie respeta a una rumbera en una Cinemateca, solo aquí, con un tipo loco como Rodolfo

Izaguirre”, recordaría el propio Izaguirre.

Rememora claramente dos ciclos icónicos durante su gestión al frente de la institución: un ciclo de Tarzán y otro acerca de las rumberas del cine mexicano. Luego de contemplar negarse a asumir la dirección de la institución—una solicitud de Simón Alberto Consalvi— y de solo imaginar los problemas burocráticos que un cargo como ese podía implicar, Izaguirre aceptó. Comenzaría así la desacralización de la Cinemateca, enseñar a ver buen cine de manera holística, sin saber que se está viendo buen cine; pedagogía pura, como él mismo lo diría.

“Ninguna Cinemateca que se respete en el mundo pasa películas de Johnny Weissmüller de Tarzán, pues yo lo hice: ciclo de cine colonialista, que inventé porque Tarzán es un agente colonial que protegía a unos europeos que iban a robarse el marfil. La gente iba a ver a Tarzán y se llenaba la Cinemateca. Era la época en que los militares argentinos y uruguayos estaban en el poder y muchos de esos argentinos y uruguayos con una larga tradición de cineclubes estaban acá, era gente que asistía a la Cinemateca y con su presencia contribuían a darle sacralidad y dignidad”.

Más memorable fue el ciclo de rumberas en el cine mexicano, que reunió en cada una de las

funciones a José Ignacio Cabrujas, Salvador Garmendia y Pedro León Zapata, para que explicarían cada uno la importancia de esas figuras femeninas hipnotizantes en sus vidas y en su labor creativa. Un público diverso y joven, sin la remota idea de lo que era una conga, la rumba y el bamboleo de caderas de Ninón Sevilla al son del mambo, eran los asistentes atónitos a esos encuentros en la sala de la Cinemateca.

“Algo hermoso, precioso. Lo único que me faltó, y que lamentaré toda mi vida, fue invitar a las rumberas de aquí, las muchachas que fueron rumberas profesionales, nunca me perdonaré. Pero se desacralizó la Cinemateca de tanto Bergman, Antonioni y todo eso; se creó un nuevo público que tuvo la oportunidad de percibir un mundo que no conocía, y todo eso en la Cinemateca, algo vivo”.

Un espacio en el que se fraguaron aspiraciones, se decantaron profesiones y se educaron cinematográficamente varias generaciones. David Suárez, uno de los más prolíficos guionistas del cine nacional, y quien fuera programador de la sala de la Cinemateca, se trasladaba de Puerto La Cruz hasta Caracas, en su juventud, para asistir a una función y regresar ese mismo día.

Medio siglo de existencia de la institución es también un período de tiempo de la desapercibida memoria del cine venezolano. Cinco décadas después de la primera proyección en la Cinemateca es más válida que nunca, por el rumbo histórico del cine venezolano y de sus autores a lo largo del tiempo, una reflexión de Benacerraf en torno al resultado de su empeño. Mucho más con un presente difuso en cuanto al rol de la Cinemateca durante las últimas dos décadas.

“La Cinemateca fue una escuela de cine para toda una generación ¡y hay que ver lo que era la programación!, una de las grandes Cinematecas del mundo. Algún día se sabrá”.

JESÚS ABREU MENA

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello. Cursante del Programa de Estudios Avanzados en Periodismo de Investigación de la UCAB.

“Ninguna Cinemateca que se respete en el mundo pasa películas de Johnny Weissmüller de Tarzán, pues yo lo hice: ciclo de cine colonialista, que inventé porque Tarzán es un agente colonial que protegía a unos europeos que iban a robarse el marfil”





El malquerido y los invisibilizados

REFLEXIONES DESDE EL FESTIVAL DE CINE

El Festival del Cine Venezolano organizado por la Fundación para el Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fundearc), el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Movistar y la Universidad de Los Andes (ULA), presentaron desde el domingo 5 hasta el 9 de junio, diez títulos en competencia y decenas de proyecciones adicionales en el XII encuentro de realizadores y cinéfilos del país.

RAFAEL DUARTE

En medio de inmensas colas para comprar alimentos, apagones programados y pequeños focos de protesta social en distintos puntos de la ciudad de Mérida, se realizó entre el 5 y el 9 de junio del presente año el XII Festival del Cine de Venezuela. Según nota de prensa regional, el evento captó la atención de más de 1.500 cinéfilos de distintas partes del país.

Con diez películas en competencia, de las cuales siete llegaron como óperas primas, el jueves 9 de junio resultó ser *El malquerido*, de Diego Rísquez, la película ganadora del certamen, arrasando con más de diez galardones, dejándole así a *Amor cuesta arriba*, del novel director Nelson Núñez, categorías como mejor ópera prima y mejor guion.

Entre los títulos presentes en las óperas primas figuraron: *Sonata del pajarillo*, *El secreto de mi amigo Sebas*, *Redención*, *Muerte suspendida*, *La gran pelea*, *Guerra de Vargas y Morillo* y *Suramericano*. En los tres días de proyección, una decena de cortometrajes universitarios de

distintas casas de estudios del país, así como un quinteto de talleres referentes a la dirección de fotografía, dirección de arte, semiótica, guion y cine digital, acompañaron las proyecciones.

El festival contó con la asistencia de figuras del medio como el director de cine Miguel Ferrari, ganador del premio Goya 2014 a mejor película por *Azul y no tan rosa*, quien también fue jurado del certamen; la joven actriz Greisy Mena, protagonista junto a Jesús “Chino” Miranda de *El malquerido*; Juliana Cuervos, actriz de películas como *Brecha en el silencio* y *La gran pelea* (presente en el festival); Jackson Gutiérrez, realizador de las películas *Azote de barrio* quien esta vez presentaba *Cuatro esquinas*; y otras figuras como la joven promesa Leónidas Urbina, actor de películas como *Piedra, papel o tijera* y *El desertor*, quienes llenaron de simpatía la gala.

EL MALQUERIDO

El filme de Rísquez, cuenta de forma biográfica la vida del bolerista venezolano Felipe Pirela.

Protagonizado por el cantante de reggaetón Jesús “Chino” Miranda, mejor conocido como “Chino”, la película narra los orígenes artísticos de Pirela desde su Maracaibo natal, pasando por su ascenso musical de la mano del gran Billo Frómeta, así como episodios turbulentos de su matrimonio con una menor de edad y las glorias y desdichas en el extranjero.

La cinta, que estéticamente es atractiva, persuade a través de una buena fotografía haciendo que el espectador se deslastre lo antes posible de la figura comercial que tiene Miranda. El filme de Rísquez, a pesar de haber ganado como mejor película, no convence por completo en el trabajo de edición, pues vemos cómo en dos escenas de animación (hechas en *croma key*), la mala construcción digital —que a mi juicio pudieron justificarse de otra manera— le resta

seriedad a la narración. En la primera escena, observamos a Felipe y a su esposa delante de un falso avión y, en la otra, usando la misma tecnología, vemos a Pirela con su esposa compartiendo un banquete en medio del mar. La mala construcción de las escenas, perturban la estética ya enaltecida, haciendo que el filme pierda belleza. Si bien es cierto que es difícil recrear la época y los detalles oníricos, el director se reivindica honradamente con la buena representación de personajes como Billo Frómeta (Héctor Manríquez), Felipe Pirela niño (Dylan Pérez) Mariela Montiel (Greisi Mena), así como por el buen anclaje de la banda sonora.

La cinta del director de *Reverón* es curiosa. Por ejemplo, en una de las primeras escenas vemos a personalidades de la talla del arquitecto Fruto Vivas, el cineasta Carlos Azpúrua, el diputado a la Asamblea Nacional Fernando Soto Rojas y hasta el mismísimo y polifacético locutor Luis Chataing. Todos ellos en un mismo lugar. La escena transcurre en un bar mientras Pirela canta junto a La Lupe, quien fuera una cantante cubana (Samantha Castillo). ¿La intención, algún mensaje político? No lo sé. Lo cierto es que la secuencia termina en pelea generada por el personaje que encarna Azpúrua.

A decir verdad, cuando vi *El malquerido* no pensé que ganaría tantas categorías por algunas de las razones ya mencionadas. Me dije con asombro: ¿Rísquez, con estos detalles en su producción?! y cuando comparé su trabajo con el resto de producciones presentes en el festival, supuse que el veterano director de películas como *Manuela Sáenz*, *Francisco de Miranda* o *Reverón*, tendría posibilidades para ganar algunas dos o tres; pero el jueves 9 de junio el jurado calificador lo hizo merecedor de siete más, fortaleciendo su carrera como director.

LOS INVISIBILIZADOS

Los días del festival estuvieron cargados de grandes inciertos por los focos de protestas que se originaron a lo largo y ancho del país. Venezuela seguía entre apagones y colas para comprar alimentos; y ante este escenario, se desarrollaba el modesto festival. A ciertas horas de la mañana y de la tarde en las salas de cine se escuchaban las plantas de gasoil que servían como salvavidas para ver cada proyección, y aunque en el recinto se tenía la sensación de que con planta todo sería normal, no todo el tiempo fue así. En uno de los conversatorios en el que participaba la actriz Juliana Cuervos junto a dos chicas de la película *La gran pelea* (Luís Cerasa), se fue la electricidad y todos quedamos a oscuras. Algunos rieron, otros sonrieron y uno que otro criticó. Indistintamente de lo sucedido, el hecho nos recordó, de distintas formas, la crisis que está atravesando el país.

En *La gran pelea*, película que vale la pena ver porque visibiliza muy bien algunas situaciones del país como el problema de los apagones, el estado de los centros de salud del Gobierno y la indomable inseguridad, toma estos elementos y los muestra con humor y seriedad. El filme narra la relación de dos hermanas, una boxeadora y la otra músico, que para alcanzar sus sueños tienen que sortear los problemas de las barriadas en el oriente venezolano. Es una película que a pesar de abordar temas vinculados a la violencia, temas que le han hecho mala fama al cine nacional, se acerca a la realidad actual del país, apoyándose en el matricentrismo como argumento central. En la cinta, la mujer oriental ocupa un papel prota-

gónico que sirve de reflejo para mostrar la fuerza espiritual de la mujer venezolana.

En uno de los conversatorios, Juliana Cuervos (quien hace de madre en el filme) comenta que la película es un proyecto comunitario desarrollado por el profesor Luís Cerasa y su escuela de formación audiovisual, que tienen por objetivo hacer cine con pueblo. A través de un guion bien estructurado y con un puñado de jóvenes actores, la mayoría estudiantes de la escuela de formación, el filme muestra el talento emergente en el campo actoral.

Otra de las películas que vale la pena visibilizar por el gran potencial actoral es *Guerra de Vargas y Morillo*, de Sandro Sánchez. Aunque tiene ciertos problemas técnicos y de guion que el mismo director reconoce con mucha humildad, el filme, elaborado en formato de bajo presupuesto, cuenta la historia de dos familias de los campos larenses (Sarare) que a raíz de la muerte de un chivo entran en una lucha a muerte para defender sus apellidos y su dignidad. La rivalidad de ambas familias se cruza con una historia de amor, al estilo shakesperiano. Lo agradable de la obra de Sánchez es que muestra la geografía e idiosincrasia de la región, haciendo énfasis en el argot popular. Con la participación del primer actor Pedro Durán, el filme es una de las pocas películas venezolanas que exhibe el trabajo del campesino venezolano y que suma actores no profesionales que sin estudios académicos y actorales, representan muy bien.

Finalmente, otro de los filmes que es necesario ver por su profundidad simbólica desde la simplicidad es *Suramericano*, del novel director Domingo Olavarría. La cinta, realizada como un *road movie* o película de viaje, cuenta la historia de cinco personas que cruzan sus vidas en un viaje en autobús desde Caracas hasta Buenos Aires. Catalogada por el mismo Olavarría como una película experimental que superó las trabas del financiamiento institucional a través de la autogestión, la cinta es una invitación a conocer a Suramérica por carretera en una expedición que fuera de la ficción dura aproximadamente veintiún días. Apenas usando cámara en mano y el diseño de un guion técnico, Domingo nos muestra a través de personajes bien dibujados la vida de Carmen, Eduardo, Karina (Karina Veláz-

quez), Alfredo y Emilio. Más allá de mostrarnos sus historias personales, nos revela una serie de elementos identitarios de la región a través de una compilación de hermosos paisajes y gentilicios propios de nuestro sur.

Emilio, interpretado por Emilio Alonso Aquino, es un personaje casi biográfico en la película. Aquino, quien fue atleta olímpico de Venezuela en los años 80, es uno de los miles de invisibilizados que llenaron de gloria e historia a este país, pero que lamentablemente por distintas razones quedaron olvidados. Aunque su profesión actual difiere de la del filme, donde se desempeña como una suerte de asesino a sueldo, nos dice que a ratos ejerce como entrenador de Sambo (disciplina deportiva rusa que se traduce como defensa personal sin armas), también como empresario y actor. Con mucha humildad, Emilio nos dice en uno de los conversatorios: “Gracias a ustedes ya no quedaré olvidado, viviré en el séptimo arte”. En conversación personal, Emilio me cuenta que además tuvo una pequeña participación en la película *Libertador*, de Alberto Arvelo, y que tiene proyectos para seguir contribuyendo con el cine nacional.

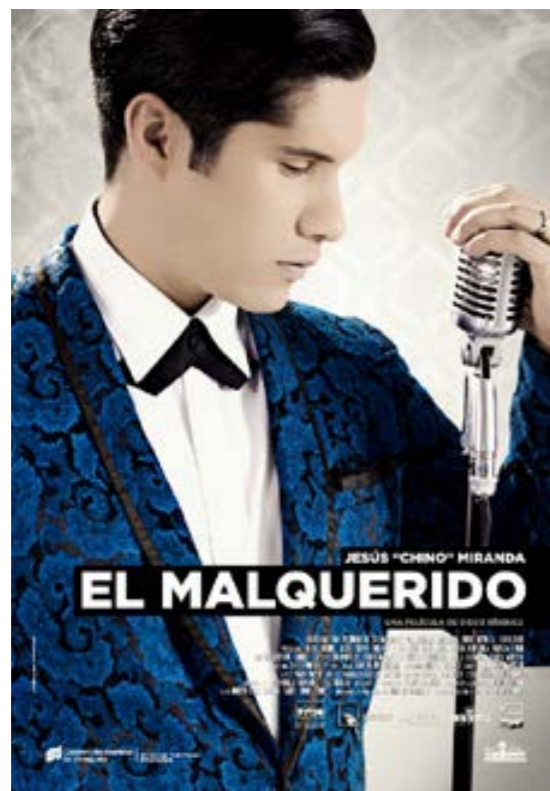
Otro que se ha visibilizado formalmente en el cine nacional es Jackson Gutiérrez, conocido por sus películas caseras como *Azotes de barrio* (que en la actualidad tiene más de siete secuelas). Gutiérrez, quien siendo barbero se convirtió en un referente del cine guerrilla o *underground* del país, se dio a conocer gracias al mundo buhonero y selló su pase a la industria cinematográfica nacional gracias al director de cine Carlos Malavé, con la codirección del filme *Azotes de barrio, recargado*. Los primeros trabajos audiovisuales de Gutiérrez, y el fenómeno comunicacional que este originó, sirvieron como tema de estudio sociológico en algunas universidades del país por el hecho de mostrar la violencia en el barrio a través de una suerte de ficción documental.

Con la participación del primer actor Pedro Durán, *Guerra de Vargas y Morillo* es una de las pocas películas venezolanas que exhibe el trabajo del campesino venezolano y que suma actores no profesionales que sin estudios académicos y actorales, representan muy bien.

En el festival me cuenta que ha abandonado el oficio de barbero y que se ha dedicado al cine porque ha descubierto que este es su pasión. Añade que seguirá trabajando con la temática social, proponiendo siempre alguna solución. Finaliza su conversación diciéndome que el cine venezolano está atravesando por una crisis desenfundada por la crisis económica del país: “Hay problemas para obtener los financiamientos por parte de CNAC, por eso vemos que la mayoría de las producciones son auto-gestionadas”. Y cierra contándome que a pesar de la crisis trabaja en una nueva producción llamada: *Cara o sello*.

FOTOGRAMA FINAL

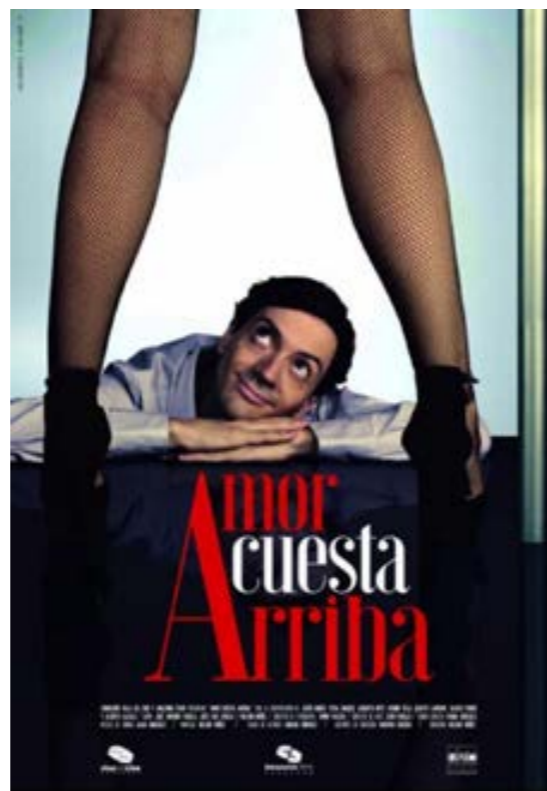
La historia de Cerasa, Sánchez, Domingo, Emilio, Jackson y otros más, es la historia de cada venezolano que a pesar de la crisis sortea las difi-



cultades para seguir construyendo un mejor país. No importa si les colocan trabas institucionales, tienen que hacer colas, o en sus proyectos les cortan la electricidad. Todos ellos, los malqueridos e invisibilizados, artesanos de la memoria, son los que a pesar de los problemas técnicos, de financiamiento o de guion, siguen buscando visibilizar a todos aquellos que son protagonistas de la historia venezolana. Indudablemente cada uno de sus trabajos audiovisuales es un almacén del imaginario social y cultural de la nación que es necesario ver y analizar, para seguir entendiendo lo que somos como país.

RAFAEL DUARTE

Crítico de cine y colaborador de la revista SIC.



El Festival del Cine Venezolano organizado por la Fundación para el Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fundearc), el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Movistar y la Universidad de Los Andes (ULA), cerró su XII edición en los espacios del Aula Magna de la Universidad de Los Andes al conceder el premio como Mejor Película a *El malquerido* del reconocido director Diego Rísquez y Mejor Ópera Prima a *Amor cuesta arriba* de Nelson Núñez.

En la distribución, la mayor parte de los premios corresponde a la película biográfica del bole-rista Felipe Pirela: Actriz de Reparto (Samantha Castillo), Mejor Sonido (Mario Nazoa), Mejor Música (Alejandro Blanco Uribe), Mejor Cámara (Julio César Castro), Mejor Dirección de Fotografía (Cesary Jaworski), Mejor Dirección de Arte (Fabiola Fernández, Diego Rísquez), Mejor Vestuario (Luisa Jacinta Avelledo), Mejor Maquillaje (Juan de Dios), Mejor Edición (Leonardo Henríquez), incluso la Mejor Dirección, Premio del Público y Mejor Película.

El resto de los galardones fueron otorgados a la comedia romántica *Amor cuesta arriba*: Mejor Actor de Reparto (August Nitti), Mejor Actor Principal (Jesús Nunes), Mejor Actriz Principal (Vera Linares), Mejor Casting (Luis Castillo y Carolina Romero), Mejor Guion (José Antonio Varela, José Luis Varela, Nelson Núñez) y al de Mejor Ópera Prima se suma el Premio de la Prensa.

De igual forma, los integrantes del Jurado Oficial en esta XII Edición del Festival del Cine Venezolano, otorgaron una Mención Especial a la trayectoria del actor Laureano Olivares.

Premios al futuro del cine nacional

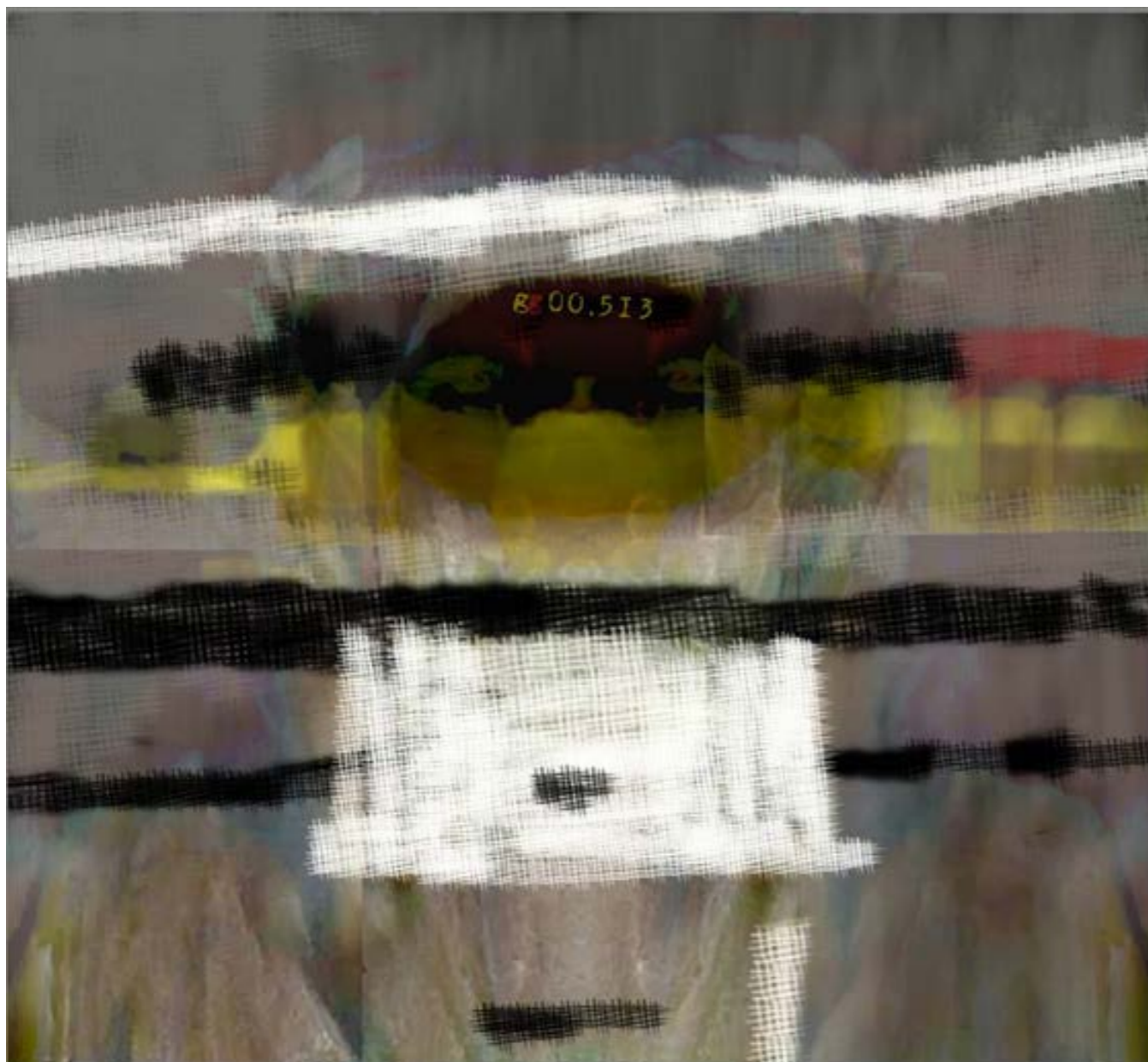
Durante el evento se exhibieron los trabajos audiovisuales de los ganadores del cine átomo y de las tesis de grado ganadoras, donde la calidad demuestra que los realizadores del futuro buscan prepararse para encarar la cinematografía nacional.

En el Maratón Atómico Continental el jurado otorgó el primer lugar de la categoría de animación al cortometraje *El hormiguero*, atendiendo al uso adecuado de los aspectos técnicos para la concreción de un argumento contundente, el primer premio de la categoría ficción al cortometraje *Fátima* debido a su alta calidad técnica, narrativa e interpretativa, tocando temas locales que trascienden a distintas culturas, y el primer premio de la categoría documental al cortometraje *Aurinegro* por la presentación de un personaje auténtico haciendo un uso adecuado del género.

Asimismo, el jurado otorgó el Premio Universidad Audiovisual a la muestra de la Universidad de Los Andes, por la pluralidad de miradas y profundidad en el manejo del lenguaje cinematográfico tanto en la narrativa como en los aspectos técnicos, logrando armonía, fluidez y contundencia en la realización.

Respecto a la categoría trabajos de investigación universitarios otorgó el Premio a la Mejor Tesis Sobre Cine al trabajo: “Cortometraje en lengua de señas venezolanas para la inclusión de personas discapacitadas” de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM), programa artes audiovisuales.

FUNDEARC Fundación para el Desarrollo de las Artes y la Cultura.



Galería de papel. *Guerrilla Genética 00.513*. Luis Moros (2015)

Radio y TV de Servicio Público ¿PARA QUÉ?

El artículo, después de hacer un breve bosquejo de lo que ha sido la radio y la televisión en nuestro país y el rol que esos medios han jugado, nos propone la necesidad de contar con un tercer tipo de emisor: un servicio público republicano, independiente y no gubernamental de radiotelevisión. Nos dice además que esa radiotelevisión debe ser un modelo de imparcialidad política, pluralismo y alta calidad. Al final del texto el autor nos presenta algunos lineamientos del Proyecto de Ley Orgánica de la Radiotelevisión que fue introducido ante la nueva Asamblea Nacional.

ANTONIO PASQUALI

Radio y televisión: los dos medios de más alta penetración que peor cumplen con su cometido por irresueltos problemas estructurales y políticos.

Por un lado, la escasa propensión a la lectura, una carencia crónica de alternativas para el disfrute del tiempo libre y una retardada penetración de Internet (a lo que se suman inseguridad e inflación) hacen que las caseras y gratuitas radio y televisión sigan siendo para las mayorías el conector casi único a la realidad, la información, la cultura y el espectáculo. ¡Nada menos! Concluida la educación formal, millones de venezolanos solo acudirán por el resto de sus vidas, para informarse, aprender y entretenerse, a una radio-televisión convertida de facto en una suerte de ministerio de educación-bis; una realidad que en Venezuela nadie quiere asumir. Ese rol sucedáneo, entre nosotros de dimensiones macro, es mejor comprendido en otras partes. He ahí por qué las 56 democracias que aseguran a sus ciudadanos una radio-televisión de servicio público, asignan a ese ministerio-bis presu-

puestos anuales que pueden promediar el 36 por ciento de su gasto universitario: 2.000 millones de dólares en Estados Unidos, pero unos 4.000 millones de euros en países europeos (compárese con los risibles 400 mil bolívares anuales a VTV o los 200 mil a TVSur).

Por otro lado, más que en el resto de la región, nuestra radio y televisión (la privada y la gubernamental por igual) se fueron arrogando un prepotente y faccioso rol político que trasciende todo límite aceptable, y obviemos recordar episodios demostrativos. Comercio y gobiernos, los dos grandes emisores del país, han abusado hasta la náusea de su poder comunicacional en ambos medios, restándoles tareas informativas y educativas para asignarles un fuerte rol político que los convirtió en auténticos protagonistas de la historia patria.

A las muy anti-izquierdistas “cadenas” meridianas de la Cámara de la Industria Privada de la Radiotelevisión sucedieron las kilométricas y muy anti-derechistas de Chávez y Maduro, a una hegemonía mercantil otra gubernamental, al

lucro la ideología. Intoxicada por ese duopolio de encontrados intereses, a la sociedad se le ocultó siempre lo que una radiotelevisión libre, pluralista y de calidad puede ser y hacer.

El post-chavismo venidero es la oportunidad histórica de dar solución a esos problemas diseñando un sistema de emisoras plurales, inductor de democracia, sin restaurar malos modelos pasados. La actual Asamblea Nacional habrá de dar los primeros pasos en esa dirección, proporcionando a futuros gobernantes una visión sistemática, libertaria, republicana, complementaria y no competitiva de emitir y del recibir, que priorice las diversas necesidades del usuario más que los intereses del emisor y garantice pluralismo, libres contenidos y mejor calidad expresiva.

Al emisor de proximidad o comunitario habrá que blindarle su libertad ante el dinero y los gobiernos, y al privado menos discrecionales concesiones a cambio de un *gentlemen's agreement* por la calidad (no de contenidos) con la Nación. Los gobiernos ya no serán emisores discrecionales al amparo del execrado artículo 10 de la ley resorte; los presidentes dispondrán de algunos minutos “en cadena” los 31 de diciembre para desear feliz año al país, como en todas las grandes democracias del mundo a cuyo clan queremos volver a pertenecer.

Para lograrlo, es imprescindible colocar al lado de la comunitaria y de la privada una tercera fuente emisora: una Radiotelevisión de Servicio Público de coberturas totales, alta calidad, *par condicio* política taxativamente no-gubernamental, una *BBC* criolla que atienda mayorías y sea modelo de pluralismo, calidad y credibilidad en el país y la región. “No somos Suiza”, gritarán los gatopardos; pero salvar a Venezuela pasa por intentar parecerse más a Suiza y menos a Zimbabue o Corea del Norte. Nada de paños calientes, de decisiones inconexas y personalistas, de minimalismos. Es el momento de coor-

dinar grandes ambiciones, de darnos una comunicación libre, plural y creíble que genere una democracia de calidad.

Radio y televisión desempeñan, en Venezuela y Latinoamérica, un rol preponderante en la formación de la opinión pública nacional; de allí la necesidad de abatir su extralimitado protagonismo político y sus pulsiones hegemónicas (comerciales e ideológicas) para dar espacio a más y mejor información, cultura y entretenimiento con reglas del juego transparentes, más libertades democráticas y pluralismo, más calidad general y civilizada convivencia entre lo público, lo privado y lo comunitario.

Para lograrlo, es condición *sine qua non* incorporar al parque mediático –¡finalmente!– un servicio radiotelevisivo público no-gubernamental que sea fiel de la balanza, modelo de imparcialidad política, pluralismo y alta calidad. Desde 1992, el Comité por una Radiotelevisión de Servicio Público (RTSP) viene sensibilizando al país sobre la necesidad de trascender el muy defectivo duopolio comercio/gobiernos (cómplices a veces, acérrimos enemigos otras) mediante el añadido de un tercer tipo de emisor: la quincuagésima-séptima democracia del mundo con radiotelevisión pública no-gubernamental.

Democratizar las comunicaciones significa prender un poderoso inductor y estabilizador de democracia política. Al concluir la presente dictadura el país estará en condiciones de lograrlo y será bueno que todas las partes cooperen con espíritu nuevo. Para indicar desde ahora hacia donde se pudiera ir, RTSP ha entregado a la MUD y oficialmente a la Comisión de Medios de la Asamblea Nacional un *Proyecto de Ley Orgánica de la Radiotelevisión* que daría concreción al artículo 58 de la Carta Magna: “La comunicación es libre y plural”, relativamente a las tres familias de emisores: de servicio público, privados y de proximidad, hoy en el cruce del caos, la ineficiencia y la coacción. Su artículo 1 estatuye que “La recepción y emisión de mensajes radiotelevisivos son libres [...] Incumbe al Estado garantizar a todos el disfrute de tales libertades favoreciendo una participación plural en la capacidad de emitir, y facilitando a todos el acceso a las fuentes de recepción disponibles”. Para alcanzar ese nivel de libertad con claras reglas del juego el proyecto

“No somos Suiza”, gritarán los gatopardos; pero salvar a Venezuela pasa por intentar parecerse más a Suiza y menos a Zimbabue o Corea del Norte. Nada de paños calientes, de decisiones inconexas y personalistas, de minimalismos. Es el momento de coordinar grandes ambiciones, de darnos una comunicación libre, plural y creíble que genere una democracia de calidad.

propone: crear el Consejo Nacional de la Radiotelevisión (Conart), una autoridad independiente (análoga a la FCC norteamericana, el CSA francés o el CRTC canadiense) nombrada por la Asamblea Nacional obligada a garantizar imparcialidad y pluralismo de sus integrantes y respaldada por un Consejo Consultivo de 21 expertos incluyendo tres usuarios. A Conart transferiría Conatel todas las frecuencias y facilidades aptas para radiotelevisión, para que sean administradas con equanimidad y transparencia conforme a un *Plan nacional de distribución de radiofrecuencias y canales radioeléctricos* obligado a publicar un Registro anual de concesionarios. Por otra parte, Conart daría vida a un *Ente concesionario de la radiotelevisión venezolana de servicio público* (RTV), dotándolo de estatutos, nombrando parte de su junta directiva, imponiéndole un pliego de obligaciones y normas de calidad, asignándole el presupuesto, las facilidades de producción y transporte de señal.

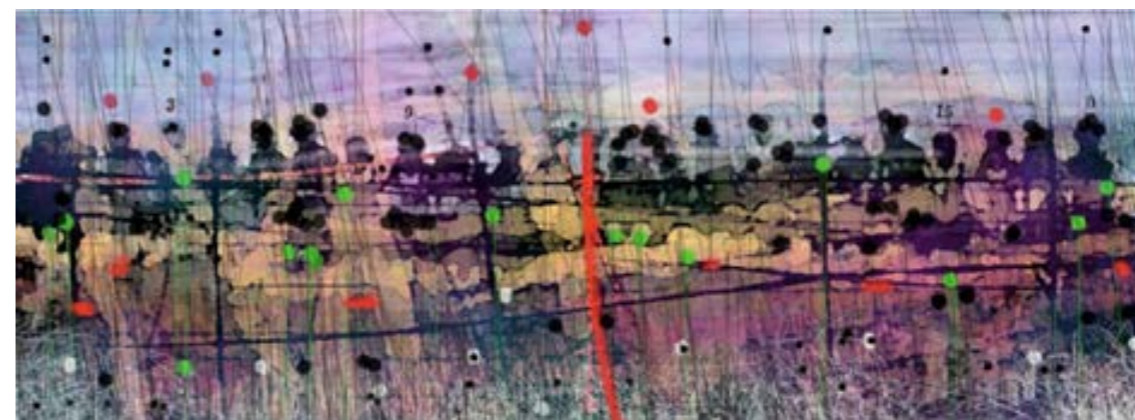
El ente concesionario RTV será el organismo público no gubernamental, con personalidad jurídica y patrimonio constituido por capital mayoritariamente del Estado; solo acataría las disposiciones de Conart y las de una Comisión

Parlamentaria de Vigilancia de la imparcialidad política (la *par condicio*) en servicio público sin ninguna injerencia del Ejecutivo; auto-limitaría sus ingresos publicitarios, descentralizaría progresivamente su producción hacia sedes regionales y aseguraría al venezolano servicios de radio y televisión universales, suficientes, continuos, imparciales, diversificados, útiles y de calidad.

El proyecto prevé la derogación de todas las disposiciones legales que colindan con la nueva ley y la transferencia a RTV de todos los bienes muebles, inmuebles, de monitoreo e inmateriales actualmente asignados a emisoras y transmisoras públicas.

ANTONIO PASQUALI

Egresado de la UCV. Fundó en 1958 el Centro Audiovisual del Ministerio de Educación y en 1974 el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco). Ha sido en 1984-86 subdirector general de Unesco, a cargo del sector Comunicación.



Galería de papel. *Sin título*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. «Qué poco ha escrito en vuestros cuadernos la primavera...» (el Nano). Luis Moros (2015)

Cultura para *apparatchiks*

En este texto el autor hace un balance de lo que ha sido la gestión cultural de los tres años de gobierno del presidente Nicolás Maduro. Nos va paseando por lo que se ha hecho y cuáles son las deudas que quedaron en el papel o simplemente no se pensaron. La conclusión es que el balance cultural de la administración Maduro ya no es rojo por disposiciones de la nomenklatura, sino deficitario en el sostenimiento del aparato ideológico, sobrecargado de apparatchiks.

CARLOS DELGADO-FLORES

Entre abril de 2013 y febrero de 2016 (cuando se escribe este texto) median 34 meses de la gestión del presidente Nicolás Maduro, y en este tiempo se cuentan tres titulares de la cartera de Cultura: el historiador Pedro Calzadilla (designado por Hugo Chávez en 2011 y titular hasta 2014); el músico Fidel Barbarito (2014-2015) y el músico y poeta Freddy Nájuez (2016), quien viene de presidir la Fundación para la Cultura y las Artes del Municipio Libertador –Fundarte–. Tantos cambios parecen advertir o bien un panorama de transformaciones en el sector cultura o bien una expresión de la propia crisis del proceso, revelada en particular por su perfil más ideológico. Opciones que no son antagónicas *per se*, pero que suponen para el análisis la configuración de una ruta a partir de una elección. Con esta idea en perspectiva, puede decirse que sobre las transformaciones en el sector cultura poco puede agregarse al panorama largo y complejo que la misma exhibe a lo largo de las dos administraciones de Hugo Chávez; de lo que sí puede hablarse –y será el propósito principal de

este texto– es de cómo la administración cultural pública entra en una crisis cuyo principal registro no es el presupuestario ni el programático, sino el de la eventual pérdida de la capacidad de constituir aparato ideológico de Estado, con lo cual se muestra como momento particular de la crisis del proceso bolivariano, hecho que luce como un telón de fondo para las descripciones que puedan hacerse de las comunicaciones y la cultura en lo que va de la administración Maduro.

Conviene precisar la referencia de los aparatos ideológicos del Estado. En su texto *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Louis Althusser (1968) retomará la teoría marxista del Estado como instancia represora a través de la cual se establecen las condiciones de producción a lo interno de una sociedad, mediante justamente las formas de reproducción del sentido que siguen –o deben seguir– las relaciones de producción. Señalará entonces el conjunto de instancias institucionales que reproducirán la dominación del Estado en la estructura económico-social: la religión, la escuela, la familia, lo jurídico, lo político, el

deporte, la cultura y los medios de comunicación. Que durante la administración Chávez y la administración Maduro la cultura funcione como parte del sistema de propaganda y no se desdiga como componente de la máquina de producir identidad luce coherente con los referentes teóricos que a modo de consignas se ven repetidos sin cesar en los discursos del poder en el proceso. Una cultura hecha por y para funcionarios de Estado, de medio perfil y escasa formación: *apparatchiks*.

Así, puede resultar ocioso para los efectos de este texto enumerar o comparar el volumen y calidad de la producción de espectáculos teatrales; o de los conciertos del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela; o de las ferias del libro y su incidencia en el mercado nacional; o de la cantidad de egresados de la Universidad de las Artes; o de la declaratoria de la Parranda de San Pedro como patrimonio cultural de la humanidad; o del nivel de cumplimiento de las metas de la Misión Cultura, si antes no se habla de la aprobación y entrada en vigencia de la Ley Orgánica de Cultura.

LA CULTURA ES LEY Y TODO ES (O PUEDE SER) PATRIMONIO

Una primera crítica que puede hacerse a esta ley es su carácter patrimonialista. La LOC en su artículo 3 define el patrimonio cultural como el “Conjunto de los bienes culturales tangibles e intangibles propios de un pueblo o comunidad, creados por el ser humano o de origen natural que constituyan elementos fundamentales de su identidad”; definición que excede en su alcance a la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural vigente, que en su artículo 6 señala: “El Patrimonio Cultural de la República a los efectos de esta Ley, está constituido por los bienes de interés cultural así declarados que se encuentren en el territorio nacional o que ingresen a él quienquiera que sea su propietario conforme a lo señalado seguidamente”, y los limita a solo catorce categorías.

Como desde el Proyecto Nacional Simón Bolívar (*Plan de desarrollo económico y social de la nación 2001-2007*) el Estado venezolano se apartó de la distinción entre ámbito público y ámbito privado, ya que “los espacios públicos y privados se considerarán complementarios y no separados y contrapuestos como en la ideología liberal”, tan amplia declaratoria de patrimonio puede permitir que todo sea patrimonializado en este período constitucional. Solo ahora es que puede apreciarse el sentido político de la Ley: establecer los términos de referencia –ideológicos– de los proyectos culturales que serán aprobados por la administración pública en concordancia con el *Plan de desarrollo económico y social 2013-2019* (el Plan de la Patria) cuyo objetivo histórico número 2 “continuar construyendo el socialismo bolivariano del siglo XXI” se instrumentaliza en el 2.2 “construir una sociedad igualitaria y justa”; el 2.2.3. “potenciar las expresiones culturales liberadoras del pueblo”; el 2.2.3.1; “incrementar sostenidamente la producción y distribución de bienes culturales a nivel nacional” (para lo cual esta ley reúne orgánicamente en el Ministerio todas las decisiones en materia); el 2.2.3.3 “aumentar los espacios y la infraestructura cultural a disposición del pueblo, que permitan el desarrollo local de las artes” (espacios culturales socioproductivos, en el artículo 3 de la LOC); el 2.2.3.4 “impulsar y ampliar la red de intelectuales, artistas, cultores y cultoras, y la organización de redes comunitarias culturales; el 2.2.3.5 “desarrollar investigaciones sobre las tradiciones culturales que impulsen el conocimiento y práctica cultural” (artículo 10, numeral 1 de la LOC); y el 2.2.3.6 “visibilizar la identidad histórico-comunitaria en conexión con la Misión Cultura Corazón Adentro”.

IDEOLOGIZAR LA IDENTIDAD

Los proyectos que se inscriban tienen en la noción “identidad nacional” el gran marco de definición. Tanto el artículo 1 que establece el objeto de la ley: “desarrollar los principios rectores, deberes, garantías y derechos culturales establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, y los tratados internacionales suscritos y ratificados por la República en esta materia; fomentar y garantizar el ejercicio de la

(...) su promoción permanente y a través de todos los medios disponibles, como defensa contra los antivalores del modelo capitalista, que promueve la explotación, el consumismo, el individualismo y la corrupción, y que son el origen de la violencia criminal que agobia a la sociedad venezolana”.

creación cultural, la preeminencia de los valores de la cultura como derecho humano fundamental, bien irrenunciable y legado universal, reconociendo la identidad nacional en su diversidad cultural y étnica; respetando la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas”. Como el artículo 4 que señala los principios rectores de las políticas culturales: “multietnicidad, unidad en la diversidad, pluriculturalidad, plurilingüismo e interculturalidad, dentro de un marco de descolonización y ecosocialismo, libertad de creación, democracia, pluralismo político, humanismo, paz, justicia social, igualdad, equidad, inclusión, solidaridad, soberanía, responsabilidad social, corresponsabilidad, participación, reconocimiento de las tradiciones, dignidad, integridad, respeto a los derechos humanos, no discriminación, libertad de cultos, a los valores éticos y morales, y consolidación de la unión latinoamericana y caribeña fundamentada en el pensamiento de nuestros libertadores”.

Ambos artículos generan un marco para declarar una identidad nacional que se ajuste a estos términos de referencia, pero principalmente a lo declarado en el Plan de la Patria en su objetivo estratégico general 2.4.1 el cual establece “preservar los valores bolivarianos liberadores, igualitarios, solidarios del pueblo venezolano y fomentar el desarrollo de una nueva ética socialista, lo cual se instrumentaliza en el objetivo 2.4.4.1 “preservar los valores tradicionales del Pueblo venezolano de honestidad, responsabilidad, vocación de trabajo, amor al prójimo, solidaridad, voluntad de superación y de la lucha por la emancipación; mediante su promoción permanente y a través de todos los medios disponibles, como defensa contra los antivalores del modelo capitalista, que promueve la explotación, el consumismo, el individualismo y la corrupción, y que son el origen de la violencia criminal que agobia a la sociedad venezolana”.

Ajuste que tal y como lo indica nuestra experiencia, no parece ser negociable, censura y hegemonía estética y comunicacional mediante.

EN MORA

El aspecto que más se discutió, públicamente, sobre la ley fue la creación del Fondo Nacional de

Cultura que iba a ser administrado por el Ministerio y que se constituiría con el 1 % de la utilidad neta anual de las empresas cuyos ingresos superaran las 20.000 unidades tributarias y de los entes que realizaran actividades artísticas con fines de lucro. Sin embargo, la redacción definitiva de la ley que fue publicada en la Gaceta Oficial número 6.154 extraordinario, de fecha 19 de noviembre de 2014 no incluyó esta figura que quedó para la discusión de la Ley de Gestión Cultural Pública, la cual no trascendió de la Comisión de Cultura de la Asamblea Nacional que al final del período 2010-2014 fue presidida por el entonces diputado Cristóbal Jiménez (Psvu).

No fue la única cosa que no se aprobó de la LOC: para la fecha, las leyes concurrentes a la Ley Orgánica de Cultura tenían que haber recibido el ejecútense, puesto que las disposiciones transitorias daban un año para la aprobación de las mismas y sus respectivos reglamentos, pero solo lo ha sido la Ley de Artesanías. (G.O Extraordinaria 6.784 del miércoles 03 de junio de 2015). De la ley de Cinematografía se planteó la actualización, pero lo que inicialmente se intentó –la elaboración de un proyecto consensuado entre los gremios– se convirtió luego en un torneo de proyectos –el del CNAC y los gremios, el de la Villa del Cine y el del “pueblo legislador”– donde se cuestionaban materias vitales como la autonomía del CNAC, el incremento de la contribución de las compañías exhibidoras al Fondo Nacional de Producción de Cine y el establecimiento de “cuotas de pantalla” para la exhibición, por nacionalidad y/o carácter de la producción (comercial, artística, etcétera). Los tres proyectos reposan en el archivo de la Comisión de Cultura de la AN. Sobre el libro y la lectura, se sabe que la Asamblea Nacional aprobó en primera discusión, en octubre de 2015, el proyecto de reforma de la Ley del Libro que formulaba la creación del Sistema Social del Libro y la Lectura, cambiando la denominación del ente de adscripción –Centro Nacional del Libro– a Centro Nacional del Libro y la Lectura; incorporando la materia del libro

Que durante la administración Chávez y la administración Maduro la cultura funcione como parte del sistema de propaganda y no se desdiga como componente de la máquina de producir identidad luce coherente con los referentes teóricos que a modo de consignas se ven repetidos sin cesar en los discursos del poder en el proceso.

en formato digital, la formulación de políticas de promoción de la lectura y la incorporación del poder popular a la gestión de las mismas.

De las demás leyes que debían reformarse o crearse –bibliotecas, archivo general de la nación, artes visuales, escénicas y música– poca o ninguna información se maneja. Se sabe que el despacho de cultura constituyó un Estado Mayor cultural como cuerpo asesor, integrado por Luis Britto García, Lilia Vera, Román Chalbaud, Fruto Vivas, Cecilia Todd, Juan Antonio Calzadilla, Gustavo Pereira, Laura Antillano, Ramón Palomares, Mario Sanoja, Iraidá Vargas, Carmen Bohórquez, Gloria Martín, Juan Calzadilla, Farruco Sesto, Pedro Calzadilla. Cuerpo asesor al cual están incorporados José Luis León, Leo Vargas y Ceres Fajardo, quienes fungen de voceros del Consejo de Gobierno Popular para la Cultura, el cual parece haberse constituido para darle cumplimiento al artículo 23 de la LOC, lo cual contribuye con el surgimiento de dudas sobre el carácter asesor de dicho cuerpo.

Así, el balance cultural de la administración Maduro ya no es rojo por disposiciones de la nomenclatura, sino deficitario en el sostenimiento del aparato ideológico, sobrecargado de *apparatchiks* que ya no permean las bases populares de la revolución, agotando, como parecen estar, su tiempo en reformas legales de dudosa aplicación.

REFERENCIAS

ALTHUSSER, L. (1968): “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. En: *La filosofía como arma de la revolución*. México, Fondo de Cultura Económica. Argentina, Editorial Nueva Visión.

ASAMBLEA NACIONAL (2013): *Plan de la patria. Segundo plan socialista de desarrollo económico y social de la nación, 2013-2019*. Documento en línea disponible en http://www.asambleanacional.gob.ve/uploads/botones/bot_90998c61a-54764da3be94c3715079a7e74416eba.pdf (recuperado en febrero 2016).

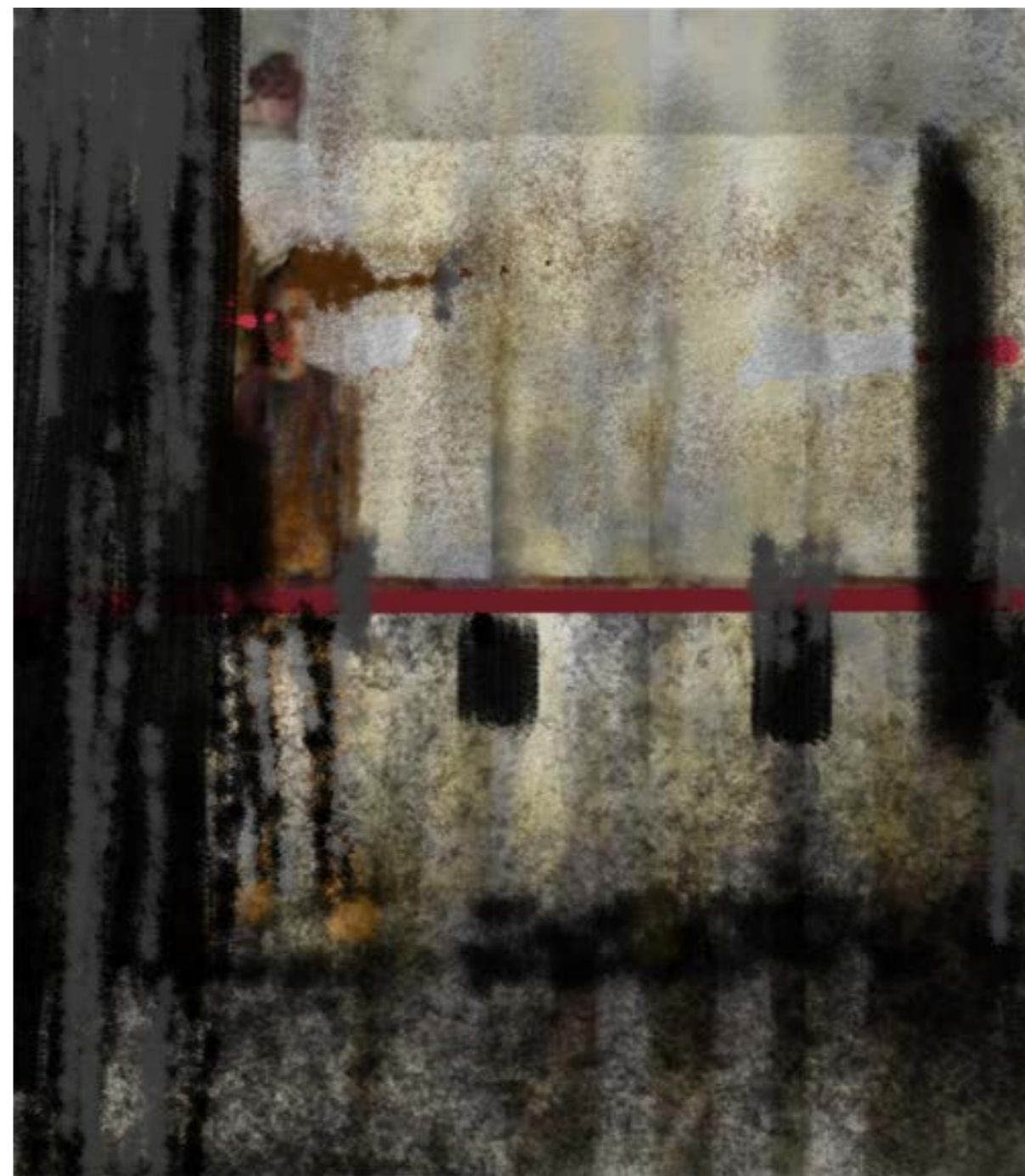
_____ (2015): “Ley para el Desarrollo y la Creación Artesanal”. En: *Gaceta Oficial Extraordinaria* 6.784 del miércoles 03 de junio de 2015.

CIRCUITO GRANCINE (2015): *Proyecto de Reforma de la Ley de Cine*. Documento en línea disponible en <http://www.grancine.net/reforma-ley-cine.pdf> recuperado en febrero de 2016.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (2014): “Decreto número 1.391 mediante el cual se dicta el decreto con rango, valor y fuerza de Ley Orgánica de Cultura”. En: *Gaceta Oficial Extraordinaria* número 6154 del miércoles 19 de noviembre de 2014. Documento en línea disponible en <http://elperroylarana.gob.ve/images/pdfs/ley-orgánica-de-la-cultura1.pdf> (Recuperado en febrero de 2016).

CARLOS DELGADO-FLORES

Magister en Comunicación Social, mención Comunicación para el Desarrollo Social. Director del Centro de Investigación de la Comunicación de la UCAB (CIC-UCAB). Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.



Galería de papel. *Bajo la penumbra de un farol*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *Insisto, es incesto, quizá inséptimo, pero nada más.* Luis Moros (2015)

Políticas de comunicación, medios y periodismo: lecciones aprendidas en el caso venezolano¹

En el artículo se analiza el papel de las comunicaciones en el proceso bolivariano venezolano. Se discuten brevemente algunas de las vertientes ideológicas de las que se nutrieron las políticas de comunicación del chavismo para intentar abordar luego las características que asumieron dichas políticas durante los gobiernos de Hugo Chávez y Nicolás Maduro. Finalmente, se intentará identificar las posibles lecciones aprendidas en este proceso, así como los retos y desafíos planteados para el futuro.

HÉCTOR A. VANOLLI

INTRODUCCIÓN

En su clásico ensayo de 1968, *El orden político en las sociedades en cambio*, el reconocido politólogo estadounidense Samuel Huntington definió el concepto “revolución” como “un cambio rápido, fundamental y violento en los valores y mitos dominantes en una sociedad”, incluyendo, entre estos últimos, los valores y mitos prevalentes en las instituciones políticas, la estructura social, los liderazgos y las actividades y normas del gobierno.

Si bien la llamada *revolución bolivariana* no implicó un cambio “rápido, fundamental y violento”, en el sentido que le otorga Huntington a esos términos, se trató ciertamente de un proceso que intentó cambiar de raíz, como ninguna otra manifestación política lo había intentado antes, los valores y mitos tradicionales de la sociedad venezolana. La identidad política del chavismo

se construyó, fundamentalmente, a partir de la crítica sistemática y visceral de los valores y mitos característicos de las instituciones políticas venezolanas tradicionales, incluida la estructura social, los liderazgos y las políticas de los gobiernos de la llamada IV República. Y como en todo proceso político que se concibe a sí mismo como revolucionario, la nueva clase política se propuso, una vez en el poder, reordenar la sociedad en base a nuevos valores y principios. En el caso del chavismo, estos se asociaron a lo que en un primer momento se denominó *revolución bolivariana* y luego, en una segunda etapa, *socialismo del siglo XXI*.

Para llevar adelante esta labor, y hacer del proceso revolucionario un proceso *irreversible*, como el mismo Hugo Chávez lo proclamó en su momento, el nuevo régimen político dispuso de la

totalidad de la maquinaria del Estado, incluyendo la potestad para el establecimiento de las reglas de juego en materia de comunicaciones.

I. GUERRA PERMANENTE Y COMUNICACIONES

Como heredero intelectual de los movimientos revolucionarios de izquierda que se extendieron por el continente a partir de las décadas del sesenta y setenta, el chavismo se concibió a sí mismo como un régimen en guerra permanente contra sus adversarios. La polarización, en este contexto, se impuso como un elemento esencial de su estrategia política. Como señala Huntington en el ensayo antes citado, el revolucionario tiene por objetivo fundamental polarizar la política. Su meta es la de “simplificar, dramatizar y amalgamar” los problemas políticos en una única y absoluta dicotomía: la dicotomía entre las

fuerzas del progreso y las fuerzas de la reacción.

Y no se trata solamente de una dicotomía temporal, circunscripta a las circunstancias coyunturales que, en determinado momento histórico, le toca afrontar al revolucionario. La lucha política, en esta visión, se inserta en un *continuum*, en el que el combate de las fuerzas *progresistas* contra las fuerzas *reaccionarias* se extiende y transmite a la largo de la historia, asumiendo en cada etapa histórica nuevas formas y representaciones. Así, la lucha de las fuerzas bolivarianas contra sus críticos a fines del siglo XX y principios del XXI constituiría, en realidad, la continuación de las luchas que, en los albores del siglo XVIII, libraron los ejércitos criollos al mando de Simón Bolívar contra las fuerzas españolas, lucha que ya habían asumido siglos antes los pueblos indígenas *originarios* contra los conquistadores europeos. Se trata, en esencia, de una misma y única guerra que, al estilo de las cosmogonías religiosas, se extiende y proyecta indefinidamente en el tiempo, y en la que los roles de buenos y malos simplemente se heredan.

Dado que los términos en los que se libra esta batalla son siempre desfavorables para las fuerzas revolucionarias, esa visión ha derivado

En la práctica, la aplicación de la política de hegemonía comunicacional se traduciría en la erección de un formidable aparato comunicacional estatal, orientado básicamente a la propaganda y la minimización, distorsión o eliminación de las voces disidentes.

con frecuencia en lo que se conoce como el “síndrome de la fortaleza sitiada”. Los enemigos a los que se enfrenta el revolucionario son, por definición, sumamente poderosos. No es por lo tanto de extrañar que este se perciba a sí mismo como permanentemente expuesto a la más variada gama de conspiraciones y maquinaciones por parte de los grandes centros de poder del mundo.

Al igual que lo que había ocurrido antes en Cuba, esta visión se trasladó en Venezuela al ámbito de los medios de comunicación desde el inicio mismo del proceso bolivariano. La guerra entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal se libró fundamentalmente en el campo de las comunicaciones. Fueron los medios los que, en este sentido, proporcionaron el escenario por excelencia para la gran batalla por “la mente y el corazón de los hombres”. No es por lo tanto de extrañar que, en ese proceso, las comunicaciones se transformaran en los instrumentos de combate por excelencia de la revolución bolivariana.

II. LA HEGEMONÍA COMUNICACIONAL

Si bien la tendencia a transformar el aparato de medios del Estado en un instrumento de guerra comenzó a tomar forma a partir de 2001, este proceso alcanzaría su punto álgido en 2002, tras el intento de golpe de Estado de abril de ese año. El apoyo abierto de los principales medios de comunicación privados a las acciones que desembocarían en el alejamiento temporal del poder de Hugo Chávez marcó, como ningún otro fenómeno en la historia del chavismo, la actitud del gobierno hacia las comunicaciones.

A partir de los acontecimientos de abril de 2002, el conflicto de baja intensidad que había caracterizado hasta ese momento la relación entre el poder y la prensa se transformaría en guerra abierta. El ex ministro de Comunicación e Información Andrés Izarra, que fuera luego director general de la cadena Telesur, se encargó de explicitar esa visión en una entrevista concedida en 2010. “Esto es una guerra”, señaló en esa oportunidad. “Cada cual debe elegir su bando. La oposición seguirá hostigándonos y nosotros seguiremos defendiendo la revolución”. Si, al fragor de esa guerra, el gobierno tiene que prohibir los medios opositores, pues, lo hará, indicó².

El propio Izarra se había encargado un par de años antes de delinear los fundamentos de la batalla mediática que venía librando el gobierno venezolano desde el inicio de los años 2000. La construcción del socialismo del siglo XXI, dijo, necesita de una nueva hegemonía, en cuyo marco la totalidad de las comunicaciones debe pasar a depender del Estado en calidad de “bien público”. Dicha hegemonía, a su juicio, debía basarse en el proceso de “construir las capacidades que permitan convencer, atraer, impulsar una serie de valores e ideas sobre el mundo, a todo el grupo social”.³

En la práctica, la aplicación de la política de *hegemonía comunicacional* se traduciría en la erección de un formidable aparato comunicacional estatal, orientado básicamente a la propaganda y la minimización, distorsión o eliminación de las voces disidentes. Para su construcción se siguieron básicamente tres líneas maestras: a) la construcción de un aparato regulador estatal sin parangones en la historia de Venezuela, b) la creación de una poderosa plataforma de medios estatales y c) la aplicación de una política de hostigamiento y amedrentamiento permanente a los medios críticos desde los diferentes órganos públicos del Estado⁴.

El aparato regulador

La construcción del aparato regulador venezolano tendió fundamentalmente a facilitar el control de los contenidos mediáticos por parte del gobierno y siguió básicamente dos líneas de acción: la sanción de leyes, decretos y reglamentos específicos, por un lado, y la sanción o modificación de normas y leyes no vinculadas específicamente a la comunicación pero con incidencia directa o indirecta en el ejercicio profesional del periodismo, por el otro.

Normas específicas

Entre los instrumentos destinados a regular específicamente la actividad de los medios de comunicación se destaca, en un lugar estelar, la llamada Ley de Responsabilidad Social de la Radio y la Televisión. Conocida como *ley resorte*, la norma fue promulgada a finales de 2004 y reformada luego en 2010 para incluir, entre los objetos de aplicación de la misma, a los medios

electrónicos. De acuerdo a su propia letra, la *ley resorte* se propone establecer la “responsabilidad social” de los prestadores de servicios de radio, televisión y portales electrónicos con el objeto de fomentar entre estos “el equilibrio democrático” entre deberes, derechos e intereses. Con ese fin, la norma prohibió, entre otras cosas, la difusión de mensajes que inciten o promuevan el odio y la intolerancia por motivos religiosos, políticos o raciales; hagan apología del delito; constituyan propaganda de guerra o induzcan al homicidio.

En ese listado, sin embargo, se incluyó, además, la prohibición de difundir mensajes que promuevan “la zozobra” entre la ciudadanía, la alteración del orden público, el incumplimiento del ordenamiento jurídico vigente o el desconocimiento de las autoridades legalmente constituidas, estableciendo para los infractores sanciones sumamente onerosas. La norma conminó además a los proveedores de servicios a establecer mecanismos expeditos que permitan restringir, “sin dilaciones”, la difusión de mensajes que pudieran incurrir en las causales establecidas por la ley, responsabilizándolos en última instancia por la difusión de los mismos.

Debido a la generalidad y ambigüedad con que se redactaron dichas prohibiciones, y la amplia discrecionalidad que la ley otorgó a las autoridades reguladoras, la aplicación del mencionado articulado derivó, en la práctica, en la apertura de docenas de procedimientos administrativos contra medios críticos u opositores al gobierno. Peor aún, las características de generalidad, ambigüedad y discrecionalidad de las normas terminaron por institucionalizar la autocensura. Frente a la posibilidad cierta de sanciones draconianas, un gran número de medios optó directamente por evitar la sola posibilidad de incurrir en cualquiera de las situaciones tipificadas por la ley evitando, por ejemplo, invitar a los estudios o consultar al aire a ciertos actores opositores. Algunos portales web llegaron incluso al extremo de anular los espacios reservados para los comentarios de los usuarios frente al temor de que alguno de estos

Como señala Huntington en el ensayo antes citado, el revolucionario tiene por objetivo fundamental polarizar la política. Su meta es la de “simplificar, dramatizar y amalgamar” los problemas políticos en una única y absoluta dicotomía: la dicotomía entre las fuerzas del progreso y las fuerzas de la reacción.

comentarios pudiera ser considerado violatorio de las prohibiciones incluidas en la ley.

Normas no específicas

Entre las normas no directamente vinculadas a las comunicaciones, pero con incidencia directa en dicho ámbito, se destaca, en un lugar igualmente estelar, las reformas al Código Penal aprobadas en 2005. A contrapelo de las tendencias internacionales en el tema, las citadas modificaciones reforzaron las penas para los llamados delitos de opinión (tipificados en Venezuela como vilipendio, difamación e injuria), transformando por lo tanto las denuncias contra funcionarios públicos por parte de la prensa en ejercicios potencialmente peligrosos. Como lo demostró el proceso abierto contra los directivos de tres importantes medios en 2015,

la sola transcripción de denuncias aparecidas en medios internacionales puede ser sujeta a estas figuras⁵.

El Estado comunicador

Como se señaló en los párrafos anteriores, la decisión de expandir y fortalecer el aparato mediático del Estado empezó a tomar forma luego de los acontecimientos que desembocaron en el golpe de Estado de abril de 2002. En 1999, cuando el chavismo asumió el poder, el aparato comunicacional del Estado venezolano se reducía a un conjunto de escasos y deficientes medios, sin ningún tipo de presencia o capacidad de influencia en el debate público nacional, consistente básicamente en el canal estatal tradicional (*Venezolana de Televisión-VTV*), la cadena de *Radio Nacional* y la agencia oficial de noticias (llamada en ese entonces *Venpress*). Se trataba, al decir de Marcelino Bisbal, de un “pequeño parque de medios gubernamentalizados, bastante maltrecho en cuanto a instrumentos tecnológicos para la difusión del mensaje, y con un irrisorio presupuesto para su funcionamiento”⁶.

Los acontecimientos de 2002, en los que los grandes medios privados del país jugaron un papel protagónico fundamental, pusieron dramáticamente de manifiesto las carencias gubernamentales en materia de comunicaciones. El gobierno no contaba con herramientas de comunicación adecuadas para, en el contexto de la extraordinaria crisis política del momento, transmitir sus mensajes en forma rápida y eficiente. Para decirlo con las palabras del entonces viceministro de Comunicación e Información, William Castillo, en la “guerra mediática implacable” a la que estaban siendo sometidas las fuerzas del oficialismo, el gobierno se dio cuenta que no contaba con los medios de comunicación apropiados para hacer frente al “bombardeo mediático” de los medios de comunicación privados⁷.

El replanteo del sistema de comunicaciones venezolano no se detuvo sin embargo en el simple propósito de dotar al gobierno de herramientas comunicacionales adecuadas, de forma de permitirle la difusión de su punto de vista en forma masiva y eficaz en momentos de crisis. Por el contrario, la iniciativa fue mucho más allá. Tras la traumática experiencia de abril de 2002, los medios del Estado estaban además obligados a asumir, sin ningún tipo de complejos, la defensa cerrada y permanente del gobierno. Para usar las palabras del ministro Castillo, el rol de defensa del gobierno por parte de los medios oficiales debía asumirse “de manera consciente y necesaria”, sin ningún tipo de “ambages” o “cortapisas”.

Bajo este imperativo, el sistema de medios del Estado creció en forma exponencial. Del maltrecho y reducido parque de medios deficitarios que el gobierno encontró en 1999 se pasó gradualmente a una formidable red de medios gubernamentales, tanto en el área de las telecomunicaciones como en el área de la prensa escrita y los medios electrónicos. Hacia el 2013, el sistema de medios públicos venezolano constaba de redes compuestas por cinco canales de televisión, más de ocho estaciones de radio (con estaciones transmisoras en diferentes lugares del país, que elevaban dicho número a más de veinte emisoras) y varios diarios y periódicos (siendo los más emblemáticos *El Correo del Orinoco* y *Ciudad CCS*), además de una amplia y activa red de portales electrónicos.

La construcción del nutrido entramado de leyes y normas regulatorias, y el gigantesco impulso a la expansión y modernización del parque de medios del gobierno, fueron acompañados de un ambicioso proceso de creación o adaptación de instituciones burocráticas, que tuvieran la tarea de vigilar el cumplimiento de los objetivos fijados por el Poder Ejecutivo en la materia. La más importante de estas nuevas instituciones fue el Ministerio para la Comunicación y la Información (Minci), creado en 2002 para dirigir la tarea de “llevar al pueblo, de manera oportuna y veraz, la gestión de la Revolución Bolivariana”, así como contrarrestar “los incesantes ataques de la canalla mediática nacional e internacional”⁸. La ampliación del parque de medios, por su parte, culminó con la creación del Sistema Bolivariano de Comunicación e Información (Sibci), creado en 2013 en el ámbito del Minci para coordinar las políticas de comunicación del Ejecutivo.

Consecuencias

Como era de esperarse, la aplicación y ejecución de la política de hegemonía comunicacional del gobierno chavista tuvo efectos devastadores para el ejercicio del periodismo crítico. La creación e implementación de la nueva estructura de regulación y control de medios devino, entre otras consecuencias, en la imposición de seriesísimas restricciones a la libertad de expresión e información, la instalación formal de la censura y la autocensura, el bloqueo al acceso a la información pública, el castigo a los medios críticos mediante la manipulación de la pauta publicitaria oficial y el acceso al papel (en el caso de los medios gráficos) y el secuestro de los medios públicos por parte del gobierno.

III. LAS COMUNICACIONES EN LA IV REPÚBLICA

El proceso de construcción del formidable aparato regulador del oficialismo ha estado por lo general acompañado de una feroz y persistente crítica a las políticas de comunicación de los gobiernos anteriores al advenimiento del chavismo. En ese proceso, el chavismo ha sido presentado incluso como el adalid de la libertad de prensa en el hemisferio. Nunca antes, según el relato oficial, los gobiernos venezolanos se habían esforzado tanto para garantizar, estimular

e impulsar la libre expresión de las ideas como bajo los gobiernos chavistas. Vale la pena por lo tanto preguntarse por la naturaleza de las políticas de comunicación implementadas bajo los gobiernos de la llamada IV República.

Los periodistas, analistas y académicos entrevistados por los representantes del Observatorio Global de Comunicación y Democracia (OGCD) en el marco de una investigación sobre la situación mediática venezolana coincidieron en afirmar que si bien la historia de la IV República es rica en casos de juicios contra medios, allanamientos de redacciones, persecución y detención arbitraria de periodistas y otras acciones restrictivas (llevadas principalmente a cabo en el marco de la represión a la lucha armada que caracterizó dicho período), no puede propiamente hablarse de la existencia de una política continua de asfixia a la libertad de expresión, que fuera además mantenida en forma uniforme y sistemática por la totalidad de los gobiernos de esa época.

El régimen privado comercial de medios existente en ese entonces, señala Bisbal, venía asumiendo una creciente y peligrosa influencia política desde la década del 60, proceso que terminaría convirtiendo a los medios privados en actores políticos privilegiados en la década de los noventa, con capacidad de asumir el papel de juez supremo en el proceso de fijación de la agenda pública. En este marco, los episodios de enfrentamiento entre los medios y el Estado tendieron naturalmente a multiplicarse durante todo este período⁹.

En cuanto al trabajo individual de los periodistas, los profesionales entrevistados por el OGCD coincidieron igualmente en afirmar que si bien las condiciones de libertad e independencia que exige el ejercicio del periodismo profesional estaban por lo general acotadas por los intereses políticos y económicos de las empresas periódicas, el ambiente mediático general permitía, con mayor o menor tolerancia, la existencia de periodistas independientes de la línea edito-

El proceso de construcción del formidable aparato regulador del oficialismo ha estado por lo general acompañado de una feroz y persistente crítica a las políticas de comunicación de los gobiernos anteriores al advenimiento del chavismo. En ese proceso, el chavismo ha sido presentado incluso como el adalid de la libertad de prensa en el hemisferio.

Bajo este imperativo, el sistema de medios del Estado creció en forma exponencial. Del maltrecho y reducido parque de medios deficitarios que el gobierno encontró en 1999 se pasó gradualmente a una formidable red de medios gubernamentales, tanto en el área de las telecomunicaciones como en el área de la prensa escrita y los medios electrónicos.

rial de los medios para los cuales trabajaban. El sistema venezolano de medios de la IV República compartiría, en ese sentido, algunas de las características que por lo general se le atribuyen, en la literatura especializada anglosajona, a los *Mediterranean media systems*: relación “negociada” de los medios con el Estado, publicidad

oficial como importante fuente de ingreso, conexión explícita en los medios con intereses económicos y políticos y bajos niveles de profesionalización entre los periodistas, todo ello en un marco general de relativa pluralidad e independencia¹⁰.

IV. LAS LECCIONES APRENDIDAS

Las extraordinarias circunstancias políticas vividas por Venezuela en las últimas décadas brindan una oportunidad única para re-examinar algunos de los

temas críticos vinculados al rol de los medios, el periodismo y las políticas públicas de comunicación en democracia. Las entrevistas realizadas por el OGDC a periodistas, académicos y analistas de la comunicación demuestran que si bien el rechazo al modelo de comunicación autoritario que encarna el régimen chavista es universal, no hay virtualmente voces que reivindiquen el modelo anterior de relativo control corporativo de la información. En ese sentido, se impone la tarea de extraer de ambos períodos las enseñanzas correspondientes, de forma de evitar repetir en el futuro errores similares. Sin perjuicio de lo que otros observadores puedan agregar, en esta presentación se adelantan las siguientes lecciones aprendidas:

► *Importancia de las comunicaciones libres y plurales.* Como ninguna otra circunstancia, la experiencia venezolana demuestra la importancia decisiva que para la sana convivencia social y el avance en general de las sociedades, tiene la existencia de comunicaciones libres y plurales. La existencia de la pluralidad de voces hace no solo a la esencia de la democracia, sino también a la preservación de la sana convivencia social.

► *Importancia de la crítica.* La crítica juega un papel igualmente esencial en el proceso de construcción y perfeccionamiento de sociedades cada vez más justas. Su supresión, como lo demuestra el caso venezolano, frena dramáticamente el proceso de desarrollo de sociedades abiertas, tolerantes y plurales. De ahí la importancia de garantizar, en todo momento, y bajo toda circunstancia, el ejercicio independiente del periodismo, tanto en los medios privados como en los estatales.

► *Importancia de órganos neutrales e independientes.* La existencia de órganos reguladores neutrales e independientes constituye una de las herramientas fundamentales con que cuenta la sociedad para el manejo de la confrontación y el conflicto. Como lo demuestra la experiencia venezolana, cuando esos órganos abandonan su tarea, para asumir la promoción o defensa interesada de una de las partes, se expone peligrosamente a la sociedad al riesgo de la confrontación, la desintegración y la violencia.

V. LOS RETOS Y DESAFÍOS

Las lecciones aprendidas imponen, a su vez, una serie de retos y desafíos para el futuro.

► *Recuperación de la noción de comunicación pública.* La pérdida de la noción de comunicación pública como el espacio natural de convergencia de los diversos intereses y visiones de la sociedad, impone el desafío de su recuperación. Ese desafío presupone, como lo señala Antonio Pasquali, la creación de medios públicos que prioricen las necesidades del usuario antes que los intereses del emisor¹¹.

► *Recuperación de la noción de independencia de los órganos reguladores.* Al igual que en el punto anterior, la pérdida de la noción de los órganos reguladores como entes técnicos neutrales e independientes, impone la tarea de su recuperación y fortalecimiento. Como se señaló más arriba, la existencia de órganos reguladores neutrales constituye una de las precondiciones para el mantenimiento de la paz social y la convivencia civilizada.

► *Evaluación del legado del “periodismo militante”.* Quienes abrazaron en los últimos años el llamado *periodismo militante* argumentaron que lo hacían con el objetivo de *explicitar*

los intereses que las grandes corporaciones mediáticas disimulan o esconden detrás de sus mensajes. Dado que el ejercicio de dicho *periodismo* derivó, por lo general, en la defensa acrítica y sistemática de las políticas e iniciativas de los sectores políticos en el poder desde medios de comunicación mantenidos o financiados con fondos públicos, se impone la tarea de evaluar el legado dejado por dicha práctica.

► *Monitoreo público de la actividad periodística.* El rol del periodismo se ha presentado por lo general como el de guardián de los intereses públicos. En esa función, el trabajo de los periodistas se ha colocado con frecuencia por encima de cualquier posibilidad de evaluación o criticismo por parte de otros sectores, lo que, con frecuencia, ha servido de excusa a los gobiernos para intentar regular la actividad de los medios. Dada la incidencia del periodismo en el terreno del bien público, se impone el debate en torno al fortalecimiento y expansión de los mecanismos de escrutinio y evaluación del trabajo de los periodistas, tanto por parte de los propios periodistas como de la ciudadanía en general. Entre esos mecanismos se incluyen los llamados consejos de redacción, los consejos de prensa, los colegios profesionales (como los organismos a cargo del cumplimiento de los códigos de ética periodística), los defensores de los usuarios (también conocidos como *ombudsmen*) y los observatorios independientes de medios.

► *Examen de la dicotomía periodistas/empresas mediáticas.* Los intereses profesionales de los periodistas chocan con frecuencia con los intereses políticos y económicos de las empresas para las cuales estos trabajan. La palabra final en dicho conflicto la han tenido, por lo general, las empresas. Dada la incidencia que la actividad de los medios tiene en el bien público, urge la generalización del debate en torno a este tema, de forma de avanzar en la consideración de acuerdos o mecanismos consensuados que permitan acomodar las tensiones que naturalmente emanan de dicha dicotomía en beneficio del libre ejercicio profesional del periodismo.

► *Fortalecimiento de la voz de los periodistas en el debate sobre los medios.* La voz de los perio-

distas profesionales ha estado por lo general ausente de los debates en torno a los grandes temas vinculados al rol de los medios y las políticas de comunicación en democracia. El debate en torno al tema regulación/auto-regulación de los medios es un ejemplo. Si bien se trata de un debate que debería converger naturalmente en las redacciones, los periodistas se han mantenido por lo general al margen de la discusión. Salas de redacciones profesionales, conformadas por cuerpos de periodistas comprometidos con los principios de la profesión, protegidas de las presiones o influencias políticas o comerciales de las empresas para las que trabajan (ya sean estas públicas o privadas) tornarían seguramente irrelevantes las preocupaciones o temores de los sectores con vocación reguladora.

► *Sometimiento de los grandes temas comunicacionales al debate público.* La determinación y elaboración de los criterios en torno a temas tales como la adjudicación de licencias, la publicidad del registro de operaciones comerciales sobre compra-venta de medios (que en Venezuela se mantiene secreta), el acceso a la información pública y el tratamiento de los llamados delitos de vilipendio/desacato tiene un efecto directo en la vida cotidiana de los ciudadanos. Se impone por lo tanto la tarea de exponer estos y otros temas al más amplio escrutinio público posible, de forma que los mismos puedan ser examinados, discutidos y consensuados por la sociedad civil en su conjunto.

HÉCTOR VANOLLI

El autor se desempeñó como coordinador general del Programa del Centro Carter para el Fortalecimiento del Periodismo en Venezuela entre 2008 y 2012.

Nota: el autor desea agradecer a la periodista Diana Sanjinés por su valiosa asistencia durante la confección del presente trabajo.

Las entrevistas realizadas por el OGDC a periodistas, académicos y analistas de la comunicación demuestran que si bien el rechazo al modelo de comunicación autoritario que encarna el régimen chavista es universal, no hay virtualmente voces que reivindiquen el modelo anterior de relativo control corporativo de la información.

Notas

- 1 El presente trabajo fue presentado en Lima, los días 2 y 3 de febrero de 2016, en el marco del Seminario Internacional "Medios de Comunicación, Auto-regulación y Derecho a la Información", realizado en el Hemiciclo Raúl Porras Barrenechea del Congreso de la República.
- 2 MARTEL, Frederic (2011): *Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus. Citado por BISBAL, Marcelino (2013): Saldo en Rojo. Caracas: UCAB.
- 3 *El Universal*, 10 de febrero, 2008
- 4 Por motivos de espacio, en el presente texto se expondrán solo las dos primeras líneas.
- 5 Se refiere a la demanda interpuesta por el entonces presidente de la Asamblea Nacional, Diosdado Cabello, contra *El Nacional*, *Tal Cual* y *La Patilla*, por la mención que hicieron estas publicaciones de una información publicada originalmente por el diario *ABC* de España, en la que se vinculaba a Cabello con el narcotráfico. Los tribunales admitieron la demanda de Cabello prohibiendo la salida del país a 22 directivos de dichas publicaciones.
- 6 BISBAL, Marcelino. *Saldo en Rojo*. Ob. cit.
- 7 DELGADO FLORES, Carlos (2005): "Un ministerio para la pax mediática". En: *Comunicación*. Citado por BISBAL, Marcelino (2015): *Autoritarismo comunicacional*. Caracas: Libros El Nacional.
- 8 Declaraciones de la entonces ministra de Comunicación e Información, Delcy Rodríguez: <http://zapatosconciencia.blogspot.com.uy/2014/08/ministra-delcy-rodriguez-ratifica.html>.
- 9 Uno de los episodios paradigmáticos de este proceso fue la reacción de algunas de las estaciones privadas de televisión a las prohibiciones decretadas por el Estado en materia de publicidad de alcohol y tabaco. En el marco de esa disputa, algunos medios llegaron incluso a quitar de sus pantallas al entonces presidente de la nación.
- 10 HALLIN, D. C. & MANCINI, P. (2008): *Sistemas mediáticos comparados*. Barcelona: Hacer Editorial.
- 11 PASQUALI, Antonio: "Radio y Televisión: una irresuelta prioridad". En: *El Nacional*, 31 de enero, 2016, Caracas.



Galería de papel. *El creador, momentos antes de firmar el decreto para la creación de todo*. Luis Moros (2015)



Frágil: en una simple hoja habita el universo entero

Sirva esta nota para celebrar la muestra Frágil de Víctor Hugo. La exposición se inauguró en el mes de mayo en la Sala Magis de Arte Contemporáneo del Centro Cultural UCAB. Víctor Hugo Irazábal es un maestro en Frágil no solo por el hacer, sino por el pensar. Él es también un hombre de la academia. Con su trabajo, lo expuesto en el Centro Cultural UCAB viene a ser el resultado de un complejo proceso de investigación. Desde el primer encuentro con el curador Humberto Valdivieso dejó claro: “Vengo a esta sala porque me permiten experimentar”. Este proyecto pone a prueba algo inherente al pensamiento en las humanidades: la vida y la sensibilidad. Ambas inseparables de esa cualidad donde nuestra naturaleza se revela insegura y a la vez le otorga sentido y fortaleza al arte: “Lo frágil es un concepto al cual no debemos tenerle miedo. Está ahí. Frágiles somos nosotros. La fragilidad es un componente de la vida. No hay nada más frágil que el hombre”.

MARCELINO BISBAL

La imaginación se asoma cada vez que tengo la oportunidad de ver, sentir y disfrutar algún trabajo artístico de este amigo que es Víctor Hugo Irazábal. Su última exposición, *Abrusiones*, la realizó en el año 2011. Una intervención espacial a través de *Lavapuntos. Intervención Río*, expuesta en una pequeña sala del Centro de Arte Los Galpones de Los Chorros. Ahora nos sorprende con esta nueva muestra que presenta con el título de *Frágil* en este recinto académico de la Universidad Católica Andrés Bello, en su Sala Magis de Arte Contemporáneo del Centro Cultural Carlos Guillermo Plaza.

Si hurgamos en las páginas del Diccionario de la Real Academia Española encontramos que el vocablo *frágil* proviene del latín *fragilis* y posee dos significaciones precisas: “Que se quiebra

o se rompe con facilidad”, y también nos dice de aquella naturaleza que es “débil, poco resistente o que se estropea con facilidad”. Es que la esencia del ser, de nosotros los humanos, es la fragilidad como condición de existencia, del devenir en el tiempo y en nuestra propia condición como dimensión de la vida. El mismo Víctor Hugo nos expresa con relación a *Frágil* que: “El espacio natural, dentro de su constancia, vive una ineludible actividad de cambio. Su fortaleza lleva implícita la fragilidad constante, donde aparecen y desaparecen otras realidades. Producto del proceso vital estamos inmersos en un entorno y un contexto en constante transformación”. Por eso lo frágil, la fragilidad, es lo que caracteriza nuestra existencia y todo aquello que nos rodea.

A partir de ahí Irazábal construye, con sentido artístico, toda una muestra sobre lo *Frágil* que se encuentra presente en la materia natural. En este



caso, en unas hojas desprendidas del árbol, de la selva... recogidas en distintos lugares del país. Con razón se ha dicho que la obra de este artista constituye un trabajo de exploración hecho por un explorador que busca y rebusca en las tierras de nuestra geografía.

Víctor Hugo Irazábal logra representar en sus últimas muestras, que arrancan con su exposición individual *Amazonas* –hacia el año 1994–, la conjunción de diferentes elementos que provienen de lo urbano, de lo criollo, de lo indígena y de lo selvático. Estos trabajos, en su conjunto, configuran un ecosistema estético de tal belleza que dispara la imaginación hacia un universo híbrido en donde el hombre, la naturaleza y los elementos que habitan en ambos, se armonizan en ese hábitat artístico que define a este creador. El propio Irazábal, explicando lo que es su ecosistema artístico, nos dice:

Un ecosistema es la convivencia de la diversidad. En esa convivencia con la diversidad comenzó a interactuar mi experiencia como ser urbano. No me puedo desdoblar en un primitivo porque no lo soy, ya estaba contaminado con lo urbano, y decidí poner a convivir esas dos realidades.

II

Creo que estoy entrando en un terreno que no me corresponde, pues no soy especialista en arte y mucho menos crítico en artes plásticas. Quien esto escribe es tan solo un espectador que disfruta o no de una obra, de una creación. En este proceso de recepción de la obra de arte como público me pregunto si el trabajo creativo de Irazábal parte de aquello que afirmara Walter Benjamin en relación al *sensorium*; es decir, una nueva sensibilidad que se expresa y materializa en la mezcla de técnicas que proceden de campos de creación distintos: la fotografía, el diseño gráfico, la pintura, el ensamblaje, el dibujo, intervenciones en el espacio, el recurso digital... Un estudioso de Benjamin, Jesús Martín-Barbero, nos lo expresa con estos términos: “Irrumpe así una nueva forma de percepción cuyos dispositivos han dejado de ser el *recogimiento* y la *totalización* de la percepción clásica, para ser ahora la *dispersión* y la *imagen múltiple*.” (Resaltado nuestro)

El trabajo de Víctor Hugo Irazábal compromete una experiencia estético-social diferente en donde el *valor cultural* de la obra de arte cede ante el *valor exhibitivo*. En tal sentido podemos decir con Walter Benjamin que: “Todo prodigio tiene dos caras, la de quien lo hace y la de quien

lo recibe. Y no es raro que la segunda sea más instructiva que la primera, puesto que incluye su misterio”. Esta idea siempre ha acompañado el trabajo y el pensar de Irazábal. En 1968 ya nos lo decía:

Quiero que el espectador se sitúe en un plano de actividades dentro de mi obra y no en la pasividad que hasta hace poco lo había caracterizado. Ella es una invitación al público a penetrarla, abordarla, transformarla, vivir, palpar y sentir dentro de ella.

III

La primera vez que escuché de Víctor Hugo Irazábal fue en la Escuela de Comunicación Social de la UCV, por allá en la década de los años setenta. En 1972 ingresa a cursar estudios de Comunicación. Se gradúa en 1980, pero Irazábal ya venía con una trayectoria de estudio y trabajo sobre artes plásticas en general. Había formado parte de grupos y talleres experimentales donde empieza a darse a conocer como pintor, ilustrador, dibujante, ensamblador de objetos diversos, y paremos de contar.

En Víctor Hugo Irazábal encontramos dos vertientes creativas bien definidas. Por un lado, su trabajo artístico donde la pintura, el collage-ensamblaje y el dibujo son predominantes en sus obras. Pero también está presente la faceta del periodista, donde el ilustrador, el diagramador y el diseñador gráfico soportan y definen su trabajo. Desde esta segunda práctica nos conocimos con Víctor Hugo. Allí nació nuestra amistad –a comienzos de la década de los ochenta y hasta el presente– en el diario *El Nacional* donde se desempeñaba como coordinador de proyectos especiales y luego como diseñador-diagramador del “Cuerpo E”, del *Papel Literario* y de *Feriado*. Esta dimensión como diseñador e ilustrador de medios impresos la podemos encontrar, asimismo, en las revistas *Bohemia*, del Bloque de Armas; *Mira*; *Fundateatro*; en el periódico *Economía Hoy*; en *El Mundo*, de la Cadena Capriles y en el semanario humorístico *El Sádico Ilustrado*.

A partir de la década de los noventa se inicia su encuentro con la geografía y el paisaje del país.

Primero fue la aridez de la península de Paraguaná, pero ya venía concibiendo su proyecto, quizás más ambicioso. Desde 1991 se asienta en el Amazonas con la idea de seguir los pasos de Humboldt. Por fin, finalizando el año 1994 presenta su muestra individual *Amazonia. Signos sensibles*. De este trabajo de inmersión y creación selvática e indígena surge el libro *Amazonia. Apuntes de la inmensidad*, editado en 1996 por la Fundación Polar. En esas páginas se recogen las notas y reflexiones del artista de su paso y recorrido por el Amazonas venezolano. El libro se abre con una cronología de Víctor Hugo escrita por su compañera Zulema González.

UN EPÍLOGO INEVITABLE

En esta crónica, que apenas ha recorrido un breve trayecto del trabajo de este artista, quiero mencionar que mi amistad con Víctor Hugo creció desde que él se unió, en 1997, al equipo que edita la revista *Comunicación* de la Fundación Centro Gumilla. Ese año publicábamos el número cien y este se ilustraba con el trabajo sobre el Amazonas. Aparecía la primera “Galería de Papel” creada y coordinada por Irazábal hasta nuestros días.

Finalmente y en un tono más íntimo. Gracias Víctor Hugo por enseñarnos que “en una simple hoja habita el universo entero”. Eso es *Frágil*.

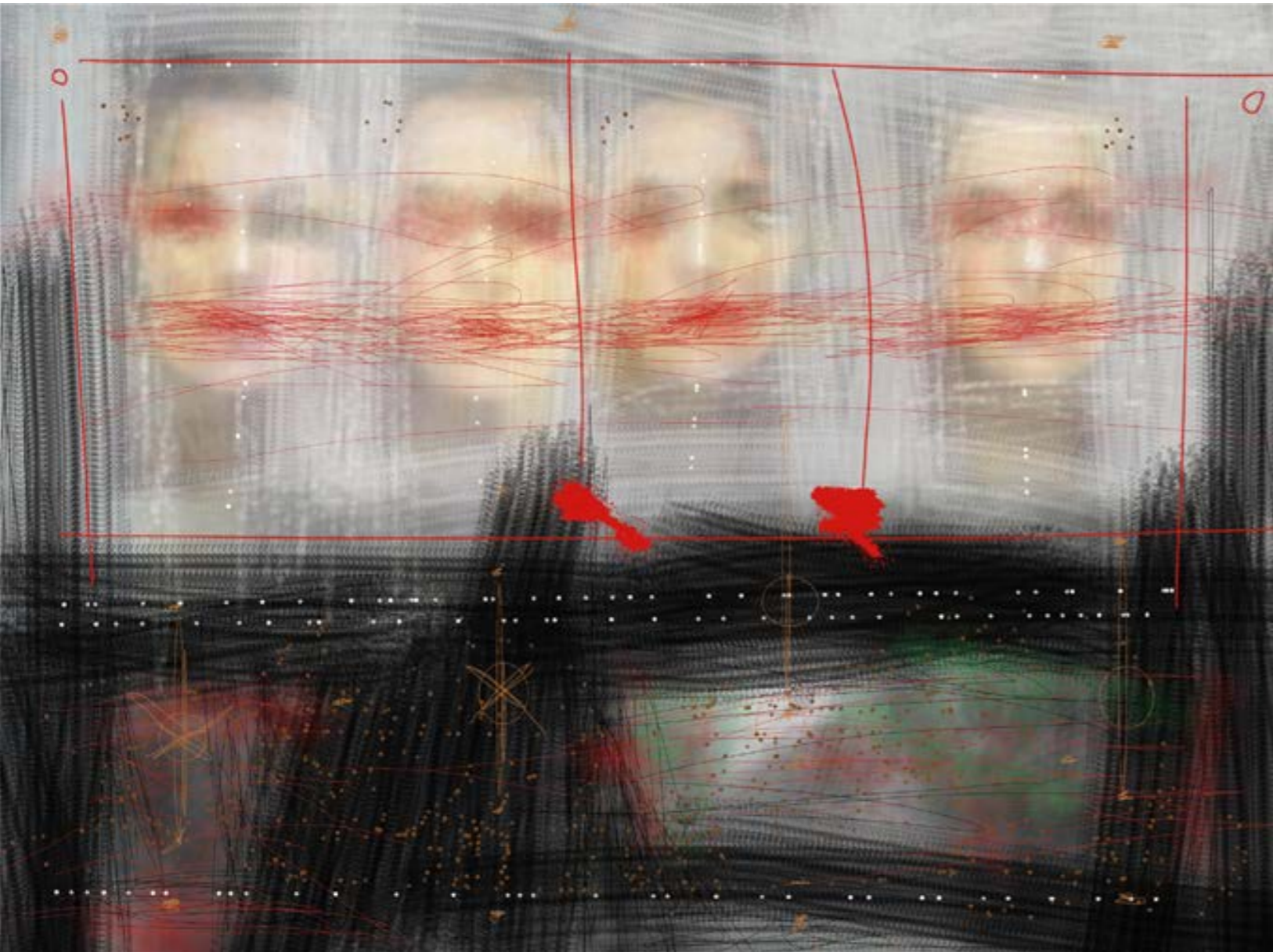
MARCELINO BISBAL

Director de la revista *Comunicación*.



Quiero que el espectador se sitúe en un plano de actividades dentro de mi obra y no en la pasividad que hasta hace poco lo había caracterizado. Ella es una invitación al público a penetrarla, abordarla, transformarla, vivir, palpar y sentir dentro de ella.

DOSSIER



Galería de papel. *Alteraciones para cuarteto de cuerdas*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *Un hombre de la masa*. Luis Moros (2015)

Series de HBO, piel del *storytelling*

FALTA SUMARIO

FEDOSY SANTAELLA

CAPÍTULO 1 / FASCITIS GANGRENOSA

Mire, las bacterias se han multiplicado, han liberado toxinas y enzimas que han resultado en una formación de coágulo, es decir, en una trombosis de los vasos sanguíneos. Los tejidos blandos se han destruido, y se ha formado una funda de tejido que recubre el músculo, es decir una fascia.

Esto es una fascitis necrotizante, o como leemos en *Lovemarks* de Kevin Roberts, una fascitis gangrenosa¹, lo más terrible que le puede pasar a una marca: convertirse en un genérico, esa gangrena que invade la piel de la marca, que la hace vulnerable a los ataques del olvido o de la indiferenciación.

Leamos a Roberts: “Para cualquiera que esté en el mundo de los negocios, la rapidez con la que un producto apreciado se convierte en un vulgar genérico es una amenaza sombría y constante.”² El *Chairman* de Saatchi & Saatchi y *Head Coach* de Publicis Groupe, expone cinco señales de alarma que anuncian que la marca está en camino de convertirse en un genérico, o que ya

lo es. Cuando el producto de una marca es homogéneo, intercambiable, impersonal, abundante y acude al precio mínimo, entonces la marca está en problemas.

Si a ver vamos, muchos productos de una misma categoría pertenecientes a marcas distintas se repiten, son homogéneos, es decir, tienen los mismos componentes y son similares. Para eso, precisamente, sirven las marcas: para hacer la diferencia, por ejemplo, entre productos que son homogéneos. De ahí que cuando un producto se vuelve visiblemente homogéneo, debemos entonces comprender que la marca se está diluyendo.

Un producto cuya marca ha perdido su fuerza, se vuelve impersonal, no se le tiene aprecio y, por lo tanto, se vuelve intercambiable. Es decir, al final, da igual si adquiero este producto de esta marca o este otro de esta otra marca. Para colmo, en esa caída cae algo más: se empieza a bajar el precio del producto con el fin de que se le elija por

ser más económico. Ahí ya estamos en la debacle, ni más ni menos.

Roberts, por supuesto, aboga por hacer la marca mucho más poderosa por la vía de lo que él llama la estrategia Lovemark: hacer que entre la persona y la marca haya una relación amorosa, una relación de intercambio de ideas, de escucha, una relación cargada de historias y de sensualidad.

Lovemark acude al poder de lo narrativo para establecer esa cercanísima relación.

Pero vayamos más allá: la estrategia Lovemark, desde esta perspectiva del poder de la historia como generador de fidelidad de marca, puede encuadrarse perfectamente dentro de una tendencia aún más amplia de la publicidad contemporánea: el *storytelling*, la búsqueda de la conexión con el cliente por medio del poder emocional y profundamente simbólico, precisamente, de las historias.

Hacia allá quisiera apuntar este esbozo de ideas, hacia el enlace entre la marca del canal Premium por suscripción HBO y sus series. Se buscará mirar allí al *storytelling* como una conformación propia al interior de la marca, como una característica constitutiva, englobada, esencial, infusa.

¿Qué hace que se hable de las series de HBO de tal manera? ¿La calidad de sus producciones y de sus historias? ¿O acaso hay algo más en la manera en cómo la marca HBO se cuenta a sí misma que hace que esta destaque y sea considerada una de las más prestigiosas en el mercado de los canales Premium? Esto es apenas, ya se dijo, un esbozo, un comienzo de búsqueda, unos primeros pasos.

CAPÍTULO 2 / PELÍCULAS CASERAS

Parto de la idea de que el *storytelling* no necesariamente se da de forma puntual y explícita a través de campaña publicitaria. HBO Nueva York, muy pronto en sus inicios entendió que la diferenciación era fundamental y que no solo podía apoyarse en el poder de su marca (para el momento del giro que me interesa mirar, se le conocía ya

como un excelente canal de películas), sino que además tenía las herramientas necesarias para contar sus propias historias de manera constante. Es decir, pronto HBO comprendió que el prestigio de su marca no era suficiente. Era necesario algo más.

Así, diez años después de su inicio de transmisiones, es decir, a partir de 1982, HBO empezó a producir películas originales. Era una manera de comenzar a profundizar en un *storytelling* muy particular que me gusta llamar infuso.

HBO produjo ese año dos películas de corte dramático (*The Terry Fox Story* y *Deadly Game*); al año siguiente, tres más de corte también dramático (*Mr. Halpern and Mr. Johnson*, *Between Friends* y *Right of Way*), y ya para 1984 llegó a realizar nueve. A partir de entonces este promedio se mantuvo hasta 2010, cuando bajó a cuatro. Debe destacarse que al año siguiente se estrenaría *Games of Thrones* y que las series de HBO, ya a estas alturas, ocupaban gran parte de su tiempo de programación y de producción.

Desde el principio, no obstante, quedaba claro que su propuesta era hacer otro tipo de historias, más centradas en el guion y en las actuaciones. Estaba también muy presente una cierta revisión del pasado más o menos reciente, e incluso se realizaron filmes con una importante carga de intriga, tanto policial como de *thriller* político, pero siempre con la impronta argumental por delante. Filmes inteligentes para espectadores inteligentes.

Así, HBO se había metido en el *storytelling*. Estaba haciendo películas en casa, y por ahí estaba contando sus propias historias para su gente, para sus subscriptores.

Con esta estrategia, HBO se desmarcaba de la competencia. Cabe destacar que Showtime había hecho en 1980 su primera película original: *Cheaters*, una comedia. En 1983 también realizó otra, *A Case of Libel*. Pero en aquel entonces, quizás bajo la influencia del estilo HBO, Showtime había realizado un drama histórico que se desarrollaba en 1954 y que se centraba en un periodista que demanda a otro porque este lo tilda de comunista en un artículo. La recreación histórica, el drama, el asunto político: no puede negarse que mucho de HBO estaba por ahí dando vueltas.

Con todo, Showtime, por limitarnos a un caso, siempre anduvo a la saga de HBO. Apenas en 1993 logró realizar seis películas. No obstante, en 1997, produjo nada más y nada menos que veinticinco. Aun así, estamos hablando de un logro alcanzado quince años después de que HBO produjera su primera película original. Debe considerarse además que en 1999, HBO presentó *The Sopranos*, y todas las miradas se volvieron entonces hacia esa nueva e insólita serie.

CAPÍTULO 3 / SERIES FOREVER

Las series de televisión no son nada nuevo en el mercado. Es decir, series siempre han existido. ABC y CBS hacen series desde los finales de los años cincuenta. *The Lone Ranger* de ABC es de 1952, y *Naked City*, de ABC también, de 1958; *Perry Mason*, de CBS, de 1957; *Route 66*, también de CBS, de 1964, y *Mission: Impossible*, igualmente de CBS, de 1966. Las series que he nombrado (a excepción quizás de *The Lone Ranger*, que es de aventura) son de corte policial o de intriga. Sus herederas, hoy en día, son *Criminal Minds* o las distintas franquicias de *CSI*.

Muchas de aquellas antiguas historias, más allá de lo policial o del criterio de intriga, incluían también elementos dramáticos, es decir, conflictos de personajes o historias de vida. Piénsese, por ejemplo, en *The Nurses* (luego *The Doctors and the Nurses*), de 1962, un drama médico semanal que finalmente fue convertido en telenovela diaria a partir de 1965. Si hablamos de tradición, *ER* y *Grey's Anatomy* son sus claras descendientes.

En 1971, el *sitcom* *All in the Family*, de CBS, explotó, por primera vez en televisión, temas como el racismo, la homosexualidad, el aborto, el cáncer de seno o la guerra de Vietnam. Si bien todo se hacía en clave de *sitcom*, se abría allí un abanico de temas que más tarde explotaría en todas las direcciones. HBO, recordemos, nació por estos años, en 1972. Showtime un poco más tarde, en 1976.

No obstante, en menos de quince años, HBO había comenzado a hacer una transición interesante. Hay que decir sin embargo que desde sus inicios, HBO supo mantener cierto aire de canal de televisión abierto. Es decir, HBO era en efecto

un canal de películas sin cortes comerciales, pero también se revistió de cierta apariencia de canal comercial. HBO transmitió desde sus primeros años *talk shows*, programas de variedades, infantiles, musicales, *stand-up comedy* y programas de deportes. Podría decirse entonces que el canal mantuvo una flexibilidad, una dinámica, una constancia que lo disponían para el cambio y las nuevas experiencias. No es de extrañar, que entre los *talks shows*, los deportes, los *stand-up* y las películas originales se iniciara un proceso de transición hacia una tierra no explorada: la de las series.

CAPÍTULO 4 / SERIES HBO

En 1983 HBO lanzó su primera serie dramática: *Philip Marlowe*, *Private Eye*. La historia tuvo dos temporadas de once episodios cada una y, por supuesto, estaba inspirada en el famoso personaje de Raymond Chandler. Es decir, no se centraba solamente en los casos sino que también, como en los libros, profundizaba en la psicología de los personajes y echaba una mirada sobre la corrupción de los poderes. Esto sin contar que en 1978, HBO había producido su primera miniserie titulada *The Bastard*, una historia de dos generaciones de inmigrantes ingleses de apellido Kent en la América del período de formación. *The Bastard* estuvo conformada de dos episodios de dos horas transmitidos el mismo día y de manera consecutiva. A *The Bastard* le siguieron las miniseries *The Rebels* (1979) y *The Seekers* (igualmente de 1979), basadas todas en las novelas de John Jakes y así empaquetadas bajo el concepto de las crónicas de la familia Kent. Vendría luego en 1984 la serie *Maximum Security*, que versaba sobre la vida de un psiquiatra y un grupo de prisioneros en una cárcel de máxima seguridad. Trece años más tarde, en 1997, se lanzaría *Oz*, otra serie carcelaria que comenzaría a poner el nombre de HBO entre las primeras filas de lo notable. Al año siguiente, es decir, en 1998, el canal presentaría *Sex and the City*, la atrevida saga de un grupo de amigas en la gran ciudad que logró una cantidad ingente de fanáticos, sobre todo de fanáticas.

Estas historias, así se continúa leyendo, se dan por medio de un *storytelling* de primera que demuestra la pasión de HBO por la creatividad independiente, la calidad artística de la escritura y la excelencia de la producción. Sus historias “retan a los espectadores intelectualmente, desafían sus expectativas y redefinen los géneros”

(...) en sus inicios entendió que la diferenciación era fundamental y que no solo podía apoyarse en el poder de su marca (para el momento del giro que me interesa mirar, se le conocía ya como un excelente canal de películas), sino que además tenía las herramientas necesarias para contar sus propias historias de manera constante. Es decir, pronto HBO comprendió que el prestigio de su marca no era suficiente. Era necesario algo más.

De modo que ya eran dos años seguidos de éxitos, y HBO tenía encima ese peso y el reto de entregar algo superior, algo que terminara de disparar al canal a la estratosfera. De hecho, fue así: su estreno inmediato, el de 1999, fue *The Sopranos*.

La historia de un mafioso de New Jersey con vida familiar de los suburbios y ataques de pánico, se convirtió en todo un furor. Al final llegó a tener seis temporadas y un total de 86 episodios.

La gente hablaba en todas partes de HBO, hablaba de sus series. Aquello no era televisión, era HBO (*It's Not TV, It's HBO* fue el eslogan con que trabajaron desde 1996). Sus series, al parecer, estaban marcando la diferencia, haciendo historia, y en efecto, lo que vino después, podemos decir, ya es historia. Acá algunas de sus series más

resaltantes: *Six Feet Under* (2001), *The Wire* (2002), *Rome* (2005), *In Treatment* (2008), *True Blood* (2008), *Boardwalk Empire* (2010), *True Detective* (2014), *The Leftovers* (2014) y por supuesto, *Game of Thrones* (2011 a la fecha, con seis temporadas).

CAPÍTULO 5 / STORYTELLING INFUSO

La filosofía de HBO, y así está señalado en *HBO A Brand Story* (una especie de manual de *branding* del canal) indica que la marca debe, consistentemente, “empujar los bordes de la creatividad y la innovación hacia nuevos estándares de excelencia, creando y haciendo curaduría de lo mejor, llevando a las alturas la experiencia del espectador.”³ De hecho, HBO se considera “por fuera del *mainstream*.”⁴ Su voz, así se indica, es:

- ▶ Auténtica: nunca elige estilo por encima de la sustancia.
- ▶ Retadora de pensamientos: reta las creencias aceptadas.
- ▶ Arrojadada: constantemente explora nuevos territorios.
- ▶ Valiente: siempre está dispuesta a tomar riesgos.

▶ Ingeniosa: fusiona humor y encuentra la verdadera naturaleza de la situación.

▶ Apasionada: rechaza el compromiso que estanca.⁵

Debe notarse que, desde la primera página, *HBO A Brand Story* apunta la importancia del *storytelling*. Una marca extraordinaria, nos dice el texto, demanda una voz unificada, y esa voz unificada lleva “cuarenta años de *storytelling* sin parangón”.⁶ Poco más adelante se vuelve a insistir en la idea y se habla de un “*storytelling* excepcional”.⁷ Leemos luego: “Nadie cuenta historias como HBO”.⁸ Estas historias, así se continúa leyendo, se dan por medio de un *storytelling* de primera que demuestra la pasión de HBO por la creatividad independiente, la calidad artística de la escritura y la excelencia de la producción. Sus historias “retan a los espectadores intelectualmente, desafían sus expectativas y redefinen los géneros”.⁹

Por supuesto, un canal de televisión que tiene los medios para contar historias, si ve con lucidez la oportunidad, puede llevar la estrategia del *storytelling* a un estadio superior más allá de un simple plan de mercadeo. HBO ha encontrado que la marca es en sí, totalmente, *storytelling*. HBO se ha contado a sí misma, tal como lo han hecho las marcas Disney y Coca-Cola desde mucho antes. Es pues la heredera de un *storytelling* integral, absoluto, completo, infuso, entendiendo infuso como aquello que es parte inseparable y esencial del alma de la marca.

HBO se cuenta a sí misma y, al contarse a sí misma, se aleja de los peligros de la gangrena de lo genérico. La marca, por esta vía, se diferencia, se vuelve exclusiva, cercana, se vuelve, en cierto modo, imprescindible, y puede mantenerse en los niveles de costo que la exclusividad requiere. El paquete de suscripción de HBO, lo sabemos, es el más costoso de la televisión paga. Y esto se logra, en parte, porque su marca es vigorosa. HBO no para de contar historias, no para de reinventarse a través de sus historias. La marca lleva infuso en su alma el *storytelling*.

CAPÍTULO 6 / SERIES LATAM

HBO Latinoamérica, a partir de 2004, tomó los mismos caminos de su casa matriz. Debía dar un paso adelante en la diferenciación, había dema-

Podría decirse entonces que el canal mantuvo una flexibilidad, una dinámica, una constancia que lo disponían para el cambio y las nuevas experiencias. No es de extrañar, que entre los talks shows, los deportes, los stand-up y las películas originales se iniciara un proceso de transición hacia una tierra no explorada: la de las series.

siados canales de películas ofreciendo estrenos, demasiados canales por todas partes. Pero además, para el año 2000, FOX andaba dándole vueltas al mundo de los canales por suscripción latinoamericanos con mucho más interés que en el pasado.

En 1993 se había creado Fox Latin American Channels, y aunque ninguno de los canales era de películas, en cualquier momento FOX podía dar el salto. Se movía, hacía alianzas, compraba distribuciones, se acercaba al paquete de canales de Moviestar. De hecho, en 2009 FOX International Channels Latin America firmó una alianza estratégica con la red LAPT, distribuidora de canales por suscripción con presencia en toda Latinoamérica, que también, por cierto, era una compañía de FOX.

Ya para 2014, Cinecanal y el paquete Moviestar desaparecieron para abrir paso al paquete de canales FOX, con películas de estreno o *blockbusters* y series de primera calidad, cubriendo también por cada extensión de línea distintos segmentos: cine de acción (Fox Action incluye terror, suspenso y acción), familia, comedia, cine clásico e incluso cine latinoamericano e ibérico.

Posiblemente, HBO Latinoamérica, entendiendo tales movimientos y, sobre todo, al tanto de que FOX traería con fuerza series de primera, se adelantó en la producción de sus propias series.

La primera en salir fue *Epitafios*, una producción, tal como se ha dicho, de HBO Latinoamérica en alianza con la casa argentina Pol-Ka Producciones. Se estrenaba así HBO Latinoamérica con una serie *thriller* de trece episodios en su primera temporada. *Epitafios* presentaba a un oficial de policía que iba tras la captura de un asesino en serie que dejaba en el lugar de los asesinatos pistas en formas de epitafios. La segunda temporada se estrenó en 2009, pero antes habría, por supuesto, otras series. En 2005 siguió *Mandrake*, esta vez una producción brasilera hablada en portugués. HBO Latinoamérica comenzaba así a contar historias para sus distintas regiones, en los idiomas y los acentos de esas regiones. Bajo la producción de Conspiração Filmes y con un presupuesto de seis millones y medio de dólares, se llevaron también a serie los avatares—y las aventuras sexuales—de *Mandrake*, el famoso abogado

criminalista creado por el escritor Rubem Fonseca. En 2006 vino *Filhos do Carnaval*, una producción también brasilera que giraba en torno a una familia involucrada en la mafia de las loterías de animalitos. En 2007 las baterías giraron hacia México, otro mercado importante para HBO Latinoamérica. El abordaje se hizo por medio de la serie *Capadocia: Un lugar sin perdón*.

Esta vez en colaboración con Argos Producciones, HBO Latinoamérica entregó una serie carcelaria, tema que, como ya hemos visto, le funcionó muy bien en sus orígenes a HBO Nueva York. La historia tiene lugar en un centro penitenciario de mujeres, donde se va haciendo constancia de toda una lucha de poderes entre los dueños de la cárcel, los carceleros y las reclusas. Se estrenaron luego series como *Prófugos*, producida en Chile; *Sr. Ávila* (con tres temporadas hasta el momento), también mexicana, *O Negócio*, brasilera, y de allí otra buena cantidad de series como *Alice*, *El hipnotizador*, *Psi*, *Magnífica 70* y *Dios Inc.*

¿Qué hizo con esto HBO Latinoamérica? Lo mismo que su casa matriz: pergeñar su propio *storytelling*, lograr que el *storytelling* se convirtiese en esencia de la marca, pues HBO Latinoamérica, con sus series, está contando historias para su gente, para sus suscriptores, y les está hablando en su idioma o en su acento con producciones inspiradas y hechas en cada país.

Kevin Roberts diría que allí lo que ha ocurrido es un cambio de la antigua Economía de la Información (“Nosotros tenemos las mejores películas de Hollywood”, por ejemplo) a la Economía de la Atención. “La gente está sobrepasada ante la cantidad de elecciones que tiene que hacer”, nos dice. “Adiós a la Economía de la Información. La atención humana es nuestra principal moneda de cambio”.¹⁰ Pero para el *Chairman* de Saatchi & Saatchi la Economía de la Atención no es solo llamar la atención, sino también prestar atención, establecer una relación: “Nos obsesionamos en el paso de captar la atención y nos olvidamos de lo

Por supuesto, ese sentimiento, esa fidelidad de la marca, no se logra con cualquier narrativa. HBO siempre está ofreciendo historias que retan, que sorprenden, para decirlo en términos de Lovemarks, que buscan nuevos ángulos de la relación amorosa entre el suscriptor y la marca.

que nos hace querer captarla: las relaciones.”¹¹ HBO Latinoamérica ha buscado así un lazo, una proximidad, una relación por medio de un *storytelling* infuso. Pretende con ello hacer sentir –y demostrarle– al suscriptor que está interesado en él, que invierte en él, que piensa historias para él.

CAPÍTULO 7 / PIEL DE ACERO

Por medio de un *storytelling* mucho más complejo, profundo y abarcador, la marca HBO ha logrado ese sentimiento arraigado al que se refiere Kevin Roberts cuando nos habla de las Lovemarks.

Por supuesto, ese sentimiento, esa fidelidad de la marca, no se logra con cualquier narrativa. HBO siempre está ofreciendo historias que retan, que sorprenden, para decirlo en términos de Lovemarks, que buscan nuevos ángulos de la relación amorosa entre el suscriptor y la marca.

Pero, ¿son realmente distintas las series de HBO? ¿Son realmente distintas sus

historias? De eso quizás no nos quepa duda, pero no podemos decir que son las únicas en ese estilo. Si pensamos en series de otros canales como *Dexter*, *Walking Dead*, *Breaking Bad*, *Vikings*, *Outcast*, *Mad Men* –serie de AMC que fue transmitida en HBO Latinoamérica–, o en lo que está haciendo Netflix, nos encontramos con un universo de series de altísima calidad que está a la par de HBO Nueva York y HBO Latinoamérica. No obstante, quien tiene el prestigio es HBO. ¿Por qué? Porque HBO, justamente, ha hecho del *storytelling* un elemento constitutivo de su marca, una narrativa hacia adentro, una estrategia esencial.

HBO te ha dicho una y otra vez que cuenta grandes historias y que sus historias son diferentes, inteligentes, osadas, desafiantes, profundas. Y ha demostrado que sí, que es cierto, pero además la marca resalta porque ha sido constante al hacerlo y porque te lo ha dicho más que los demás, y lo ha logrado, allí el genio de la estrategia, contando su narrativa en las series que hacen. Estamos ante un

rizo virtuoso, o ante un círculo virtuoso, tal como lo llama Kevin Roberts.

En un círculo virtuoso, una acción lleva a la inspiración y la inspiración produce otra acción. Así ocurre con las series de HBO, cada serie puede traducirse en una acción que inspira al espectador y lo hace querer más historias inspiradoras y a buscar una relación más cercana con la marca.

HBO y su *storytelling* resulta, sin duda, un caso interesante de mirar, pues por medio de marcas como esta podemos entender mejor ese aspecto del *storytelling* infuso que va más allá de una estrategia publicitaria limitada a unas cuantas campañas. La producción de series de calidad dentro de un marco de exclusividad y atención centrada en la atención o la relación hacia el espectador, se constituye en una estrategia de profundo calado que solo es posible si se entiende el alcance del *storytelling*, que, en casos como este, se transforma en una filosofía totalizadora que es parte fundamental de la misión y de la visión de la marca, parte de su esencia. Es su piel sana, su piel de acero, sin gangrenas.

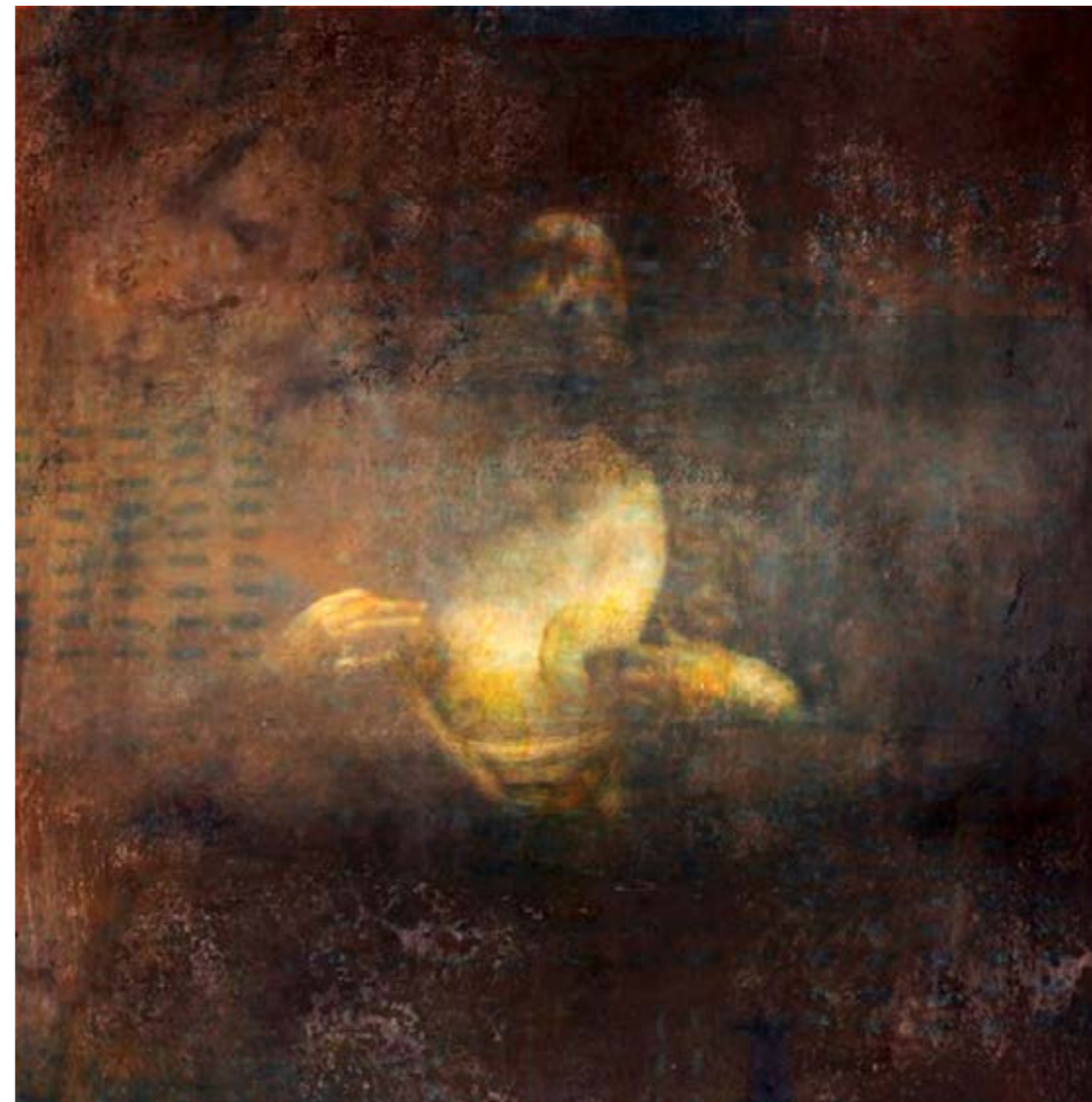
FEDOSY SANTAELLA

Licenciado en Letras. Escritor con varias novelas en su haber. Candidato a Magister en Filosofía por la UCAB. Profesor de pregrado y postgrado en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

Notas

- 1 ROBERTS, Kevin (2005): *Lovemarks*. Barcelona: Urano. Pag. 29.
- 2 *Ibíd.*
- 3 Publicación de HBO (New York, 2014): *HBO A Brand Story*. Pag. 11. Traducción del autor.
- 4 *Ibíd.*, p. 13. Traducción del autor.
- 5 *Ibíd.*, p. 29. Traducción del autor.
- 6 *Ibíd.*, p. 7. Traducción del autor.
- 7 *Ibíd.*, p. 12. Traducción del autor.
- 8 *Ibíd.*, p. 31. Traducción del autor.
- 9 *Ibíd.*
- 10 ROBERTS, Kevin. Ob. cit. p. 33.
- 11 *Ibíd.*, p. 34.

La primera en salir fue *Epitafios*, una producción, tal como se ha dicho, de HBO Latinoamérica en alianza con la casa argentina Pol-Ka Producciones. Se estrenaba así HBO Latinoamérica con una serie thriller de trece episodios en su primera temporada.



Galería de papel. *Desperté de ser niño, nunca despiertes*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *La aprendiz de puta*. Luis Moros (2015)

La TV muda en el *software*

No hay palabra dicha en torno a cuál será el futuro de la televisión. Su presente digital sigue de carreras a un futuro dominado por las aplicaciones que sobre las pantallas disponibles: smart TV, smartphones, tablets y todos los sabores de las PC, están transformando los modelos clásicos de distribución de contenidos, que monetizan desde un orden híbrido basado en la publicidad programática y el ponderado esquema de suscripción con tarifas planas.

ADOLFO MANAURE

Internet sigue su telúrica ruta hacia la transformación de todos los modelos industriales de producción. En los campos de la comunicación social, la convergencia de tecnologías apalancada por la creciente velocidad de procesamiento de datos, la capacidad de almacenamiento en la nube, y la acelerada masificación de los servicios de conectividad han puesto a la producción de contenidos audiovisuales en el centro de la construcción cultural, colocando al video en el lugar que por muchos años ocupó la palabra impresa con la invención de la imprenta y hasta la llegada de la primera señal de televisión.

Las infraestructuras de datos y conectividad, ahora definidas por *software* (SDx) catalizan la velocidad de innovación. En la más reciente edición asiática del Mobile World Congress, celebrada en Shangai, Zou Zhilei, presidente de Carrier BG de Huawei, mencionó que la del video es una industria donde mejor se palpa el impacto de la transformación digital que hoy rige el tiempo presente de la economía global. “En un futuro próximo, el video estará en todas partes en la vida de las personas y será aplicado en una amplia

gama de industrias. Se convertirá en una nueva forma de vida” (CIO América Latina, 2016). El experto asiático se refería a la aplicación del video como metáfora para el consumo, pero también como componente en la cotidianidad, para la experiencia en el punto de venta de las cadenas de *retail*, y en el despliegue de nuevas opciones en pantallas para su presentación, como muros y espejos inteligentes en el espacio doméstico y en rutinas interactivas de realidad aumentada. Es un escenario que se pinta factible en apenas una década y en la que el acceso *on demand* a contenidos televisivos comienza a servir de caldo de cultivo.

Al momento de cifrar el hilo de este proceso de transformación, y las variadas especies de producción audiovisual que desde Hollywood hasta las iniciativas comunitarias impactan el *streaming* de la red, Pino y Aguado (2012) destacan que las “nuevas formas de televisión están constituidas por un nutrido grupo de formatos que conforman a su vez el nuevo ecosistema digital, entre los que cabría destacar desde canales IPTV a *Users Generated Content* (UGC), pasando por

Web TV, vídeos en Web site, Web site de televisión, podcast TV o vídeo *on demand*. Hablamos también de nuevos repositorios o agregadores de contenido –Yahoo, Conneted TV, Boxee, Dayly-motion, Netflix o Amazon, entre otros–. Todos ellos forman un nuevo conglomerado en el que la televisión analógica ha dado paso a nuevos dispositivos, resultado de las nuevas exigencias y condicionantes del panorama impuesto por la red de redes”.

Más allá de las consideraciones críticas que los sitúan como soporte de prácticas piratas, y de contenido basura en la red, el esfuerzo por colocar canales oficiales con material gratuito producido por grandes y pequeñas productoras de video en todas sus especialidades (...) revelan el valor de estas plataformas (...)

Un universo heterogéneo y en fase expansiva resulta ser este momento histórico al que antecedieron voces proféticas: George Gilder (1992) habló del mundo después de la televisión, y en 1995, Nicolás Negroponte nos alertaba que el futuro del medio se pensaría en bits. Llegada una segunda década de masificación de Internet, “el público de la televisión se

atomiza, los canales siguen su proceso de multiplicación, aparecen nuevos agentes de producción y el número de autores augurando el final de la televisión como medio sigue creciendo”. (Blodget, 2012)

Como lo refrendan Pino y Agiado (2012), en el actual proceso de convergencia que afecta a

la industria audiovisual y la red aún estamos por ver cómo evoluciona la tendencia *cross-media* y qué frutos sigue dando en el campo del audiovisual. La confluencia de las dos revoluciones en curso, la de la red y la digitalización (Prado, 2011) supone un desafío, en donde los problemas de índole genérico para el medio –nuevas formas de distribución y acceso a los contenidos o la deslocalización y desincronización del consumo, entre otros–, inciden de forma directa en la industria televisiva.

1. ASÍNCRONO, GLOBAL, LOCALIZADO

La mutación de la televisión en línea, o de las plataformas digitales para el consumo de contenido audiovisual ha sido y es diverso y asíncrono en los distintos mercados del mundo. Mientras en la cultura popular española, la noticia puede estar reflejada en cómo una plataforma agregadora de contenidos audiovisuales como Netflix cierra acuerdos con productores del cine independiente para el estreno simultáneo en línea y salas de cine de una producción cualquiera, Colombia puede estar experimentando la puesta en línea de las señales de la red Caracol o en nuestro país la noticia pudiera estar en el anuncio de una nueva aplicación en Google Play para que los suscriptores del canal de TV paga Fox Sport, puedan llevar su programación a su bolsillo a través del Smartphone. La diversidad de actores es tanta como la de iniciativas, y todas persiguen un objetivo: audiencias más segmentadas y nómadas entre dispositivos de acceso.

Las audiencias son, como lo vienen siendo desde el imperio de la Web 2.0, el motor transformante en el código ADN de la industria televisiva. En 2014, Forrester¹ destacaba que en los Estados Unidos solo 46 % de la población estudiada, con edades comprendidas entre 18 y 88 años de edad, había visto algún programa de televisión en la señal abierta o por suscripción.

Este dato encendía las señales de alarmas ante una realidad, toda la pirámide social del primer mercado hemisférico exploraba las mieles de otras plataformas alternativas a la televisión tradicional, y la inquietud no era solo entre los nativos digitales o millennials, sino entre los *baby boomers* de la post guerra, hoy adultos mayores. En este estudio se asume como tradicional la tele-



Regiones del Mundo	Usuarios Internet 2000	Usuarios Internet 2016	Crecimiento % 2000-16
ÁFRICA	4.514.400	333.521.659	7.288,0 %
ASIA	114.304.000	1.766.289.264	1.445,3 %
EUROPA	105.096.093	614.974.023	485,2 %
ORIENTE MEDIO	3.284.800	129.498.735	3.842,4 %
NORTEAMÉRICA	108.096.800	320.067.193	196,1 %
LATAM & CARIBE	18.068.919	374.461.854	1.972,4 %
OCEANÍA & AUSTRALIA	7.620.480	27.508.287	261,0 %
TOTAL MUNDIAL	360.985.492	3.566.321.015	887,9 %

Fuente: Internet World Stats, datos reportados el 10 de julio de 2016.

visión de progresión lineal en su programación que se emite en horas específicas atendiendo a lo que localmente reconocemos como una parrilla de programación y de publicidad.

La expansión en la demanda de servicios de Internet explica el alcance global de estos procesos de cambio en los sistemas de distribución de contenido audiovisual y en los hábitos de consumo audiovisual por parte de los usuarios de Internet. Las estadísticas del sistema Internet Stats (actualizados semestralmente y disponibles en el URL <http://www.internetworldstats.com>) demuestran el avance en el número de usuarios en todo el mundo, donde las geografías de los mercados emergentes evidencian un crecimiento exponencial y que seguirá en ascenso dada la moderada tasa de penetración en estos países. Como ejemplo: en los Estados Unidos el índice de penetración de Internet ronda 87 % de la población, mientras que en Suramérica este índice se sitúa en 61 %, a pesar de que el número de usuarios de nuestra región se ha expandido en casi 2.000 % en los tres últimos lustros.

2. PLATAFORMAS PARA LA DISTRIBUCIÓN DE VOD

En un ecosistema múltiple en pulsaciones, Clares y Ripoll (2016) identifican las claves del negocio del Video on Demand (VoD) en todo el mundo a partir de la cadena de valor que se viene imponiendo en la industria de la producción cinematográfica. Las autoras se pasean entre los actores y paradigmas de negocios en Norteamérica y Europa, lo que les permitió identificar patrones que compartimos a continuación.

Nos concentraremos en la reseña del mercado norteamericano, porque ha establecido paradigmas en el hemisferio. En el mercado esta-

dounidense se han desplegado muchos casos de éxito en el desarrollo de plataformas de entrega de Video on Demand (VoD), en su mayoría bajo un paradigma transaccional de pago por uso de piezas o por tarifas por suscripción. En la primera dimensión pueden estar DirectTV, iTunes y Amazon. Sin embargo, el caso de Netflix es paradigmático porque representa un caso de resiliencia muy atractivo.

La primera guerra perdida de Netflix fue como cadena de bluckbuster. Pero una vez comprendido el cambio impulsado por las redes, el objetivo de Netflix ha sido acumular el mayor repositorio de producciones audiovisuales en primer momento y luego comenzó a incorporar el estreno de producciones exclusivas que se ha considerado el mayor catálogo del mundo, accesible bajo un modelo de suscripción.

Con el objetivo de competir con los canales tradicionales de televisión en 2012, Netflix se lanzó a la producción propia con las series *House of cards* y *Arrested development*. La primera es un *thriller* político, *remake* de una homónima inglesa. Mientras, *Arrested development* es una serie que inicialmente fue producida por Fox y que Netflix retomó siete años después que fuese cancelada. La táctica para el lanzamiento de estas producciones ha sido su presentación completa del seriado, no mediante la entrega semanal de capítulos. Así logran competirle a Hulu, una plataforma que dispone en línea las más recientes actualizaciones de los seriados de las principales cadenas televisivas de los Estados Unidos. Enfocado en series más que en películas, en el modelo de Hulu el espectador lleva las de ganar porque puede pagar por la suscripción de un servicio en el que se pueden encontrar todas las producciones de las cadenas americanas a una tarifa plana. El

plan más económico incluye publicidad y ronda los ocho dólares al mes, mientras que la *premium* sin publicidad está en los doce dólares mensuales.

Amazon, como *big leager* del comercio electrónico global ha transferido su modelo de *hardware*+contenido que lo hizo exitoso con la incorporación de los lectores Kindle y un modelo de negocios para la venta de libros digitales en el formato de su tecnología e-Book. Bajo un programa de tarifas transaccional por obra, y la oferta de un dispositivo de TV –Amazon Fire TV–, Amazon está en posición de hacerle la competencia a Netflix y ha encaminado esfuerzos hacia la compra de estrenos y la pronta producción original. Sin embargo, su enclave en una tecnología de *hardware* propietaria, le acerca más a los predios de Apple TV, Microsoft o Sony, que disponen de un contenido

que se apalanca en la exclusividad de su sistema operativo, o plataforma de *hardware*, como es el caso de iTunes, Play Station, Microsoft Xbox, o Smart TV de Samsung.

Finalmente, YouTube y Google –como conglomerado– han sido los promotores del contenido audiovisual gratuito. Más allá de las consideraciones críticas que los sitúan como soporte de prácticas piratas, y de contenido basura en la red, el esfuerzo por colocar canales oficiales con material gratuito producido por grandes y pequeñas productoras de video en todas sus especialidades (desde ficción, pasando por seriados, documentales y reportajes periodísticos) revelan el valor de estas plataformas: el volumen global de sus audiencias fieles y la replicación en la totalidad de redes sociales y otras plataformas de contenido. Con la incorporación de publicidad en la reproducción de videos y canales youtubers, la plataforma intenta monetizar el tráfico en sus páginas, al tiempo que explora el desarrollo de canales *premium* de suscripción. Google, por su parte, desde la tienda Google Play promueve la venta al detal de producciones fílmicas y series.

Llegada una segunda década de masificación de Internet, “el público de la televisión se atomiza, los canales siguen su proceso de multiplicación, aparecen nuevos agentes de producción y el número de autores augurando el final de la televisión como medio sigue creciendo”.

De cara al usuario final se pueden reconocer por lo menos cuatro modelos de acceso a las plataformas de VoD, y la televisión en Internet. A continuación se resumen:

- ▶ Modelo *free* o basado en publicidad (*Free VoD /Advertising Based Video on Demand*). Ofrece al usuario acceso libre y gratuito a los contenidos audiovisuales. A cambio, el usuario está expuesto a mensajes publicitarios durante su experiencia.
- ▶ *Video on Demand* basado en transacción de pago (*Payper use*). Permite al usuario acceso a contenido específico a cambio del pago de una tarifa por un periodo de tiempo acotado. Estos precios suelen ser pequeños (entre 0,95 hasta 5 dólares).
- ▶ Modelo de suscripción a Videos en la Nube (*Cloud based EST*). El modelo se basa en el pago por una obra o video con acceso ilimitado a contenidos disponibles en la nube del proveedor. Los precios por cada producción puede ir de los 5 a los 12 dólares.
- ▶ Modelo de suscripción al *Video on Demand*. Con el pago de una tarifa plana, el usuario dispone de todo el reservorio de videos disponibles en el catálogo del operador.
- ▶ Modelo *Freemium*. Es una alternativa que combina el acceso gratuito a determinados contenidos con exposición de publicidad y el acceso por suscripción a material de alta calidad al cual acceden los usuarios contratantes de tarifas de suscripción.

EL CASO DE VIVOPLAY: TV EN INTERNET PARA LATINOAMÉRICA

Desde hace varios años, en Venezuela se han emprendido muchas iniciativas de radio y televisión en Internet. Pero VIVOplay, desde 2014, se viene imponiendo como una plataforma *Over The Top*² que pone a disposición contenidos audiovisuales producidos por canales y productoras latinoamericanas. Tres grandes bloques integran su plataforma: producción original enfocada en noticias y actualidad; contenido VoD (Video on demand) de terceros y el “en vivo” que abarca las señales lineales de los canales, incluyendo VIVOplay.

Tal y como nos lo narró Carlos Hullet, CEO de VIVOplay, como empresa esta iniciativa surge

PROTOCOLOS Y APLICACIONES DOMINANTES POR PANTALLA PARA LA DISTRIBUCIÓN DE VIDEO

	Web	Smartphone Apps	Setup Box	Smart TV
Protocolos	HTML 5	iOS, Android, Windows Phone	Roku, Apple TV, Amazon Fire TV	Android TV, Samsung, LG, Sony

Fuente: Elaboración propia a partir de la entrevista a Carlos Hullet (CEO de VIVOplay).

desde Venezuela con una perspectiva y alcances continentales. “VIVOplay es una empresa latinoamericana que entre sus productos tiene producción de contenidos originales y *premium* hechos en Venezuela. Pero también tenemos contenido *premium* de más de quince países y ofrecemos una parte de contenido gratuito en la que vamos a comenzar a incorporar publicidad”.

Al ser consultado sobre las preferencias sobre el contenido del usuario latinoamericano –es posible una dicotomía entre el contenido de ficción o la preferencia por los programas de información– Hullet considera que la diferencia la hace la calidad más que el género.

“Las personas están dispuestas a pagar por lo que genera valor. Hay gente que considera que una novela le agrega valor, hay otras que encuentran mayor valor en un noticiero”.

Ante la matriz que suele ver a las nuevas tecnologías, y en especial a la VoD y la televisión en Internet, como riesgos para la televisión tradicional, Hullet destaca el carácter complementario de las plataformas para poder llegar a la mayor cantidad de personas, en un entorno de acceso a contenidos que tiende a ser más fragmentado.

“Netflix ha sido un aliado de la industria cinematográfica. Los ingresos de la industria cinematográfica a través de las ventas por Netflix pueden ser mayores que con la taquilla en las salas de cine. Así, VIVOplay es un aliado en la distribución de los canales de televisión pues sus contenidos llegan a más público y a más sitios”.

Agrega Hullet que desde la plataforma de VIVOplay, una gran cantidad de productores independientes que no lograban espacios de programación donde distribuir sus contenidos, llegan a nuevas audiencias y alcanzan ingresos para sostener la producción. Hay películas argentinas, por ejemplo, que no ven en otra parte que no sea en VIVOplay, porque no tienen acceso a otros canales de distribución. Nosotros tenemos novelas que probablemente no se verían en Venezuela a través de un canal de distribución abierta. En resumen, no

estamos encontrados frente a los medios tradicionales. Los canales perciben ingresos con VIVOplay de manera importante. Disney acaba de firmar un contrato de 6 mil millones de dólares con Netflix. Y eso solo ocurre entre aliados.

LA PUBLICIDAD Y SU OXÍGENO

La publicidad viene evolucionando en sus aportes a la monetización de los procesos de distribución de contenidos audiovisuales a través de Internet. Efectivamente, el desarrollo de la capacidad de análisis del comportamiento de las audiencias en tiempo real abre un campo de personalización de campañas a través de la publicidad programática. “La publicidad inteligente permite que a un mismo contenido se le puedan colocar piezas publicitarias diferentes según las características del usuario que está del otro lado de la pantalla”.

Toda la personalización es programada en *software* desde un algoritmo matemático. En su proceso los anunciantes compran publicidad mediante procesos de pujas en tiempo real (RTB o *Real-time Bidding*) a través de distintos actores que facilitan el negocio: los Ad Exchanges, casas de subastas que ofrecen impresiones al mejor postor; *Demand Side Platforms* (DSP), proveedores de tecnología que permiten la optimización del precio gracias al *Big Data* (manejan grandes cantidades de datos sobre los usuarios: perfiles, historial de conversión, target...); los Data Partners, los que proporcionan los datos; los *Trading Desk*, el equipo del anunciante que trabaja directamente con las casas de subastas; y los *Sell Side Platforms* (SSP), los que maximizan el rendimiento de los espacios publicitarios para los medios.

(...) desde la plataforma de VIVOplay, una gran cantidad de productores independientes que no lograban espacios de programación donde distribuir sus contenidos, llegan a nuevas audiencias y alcanzan ingresos para sostener la producción.

Un estudio de International Data Corporation (IDC) señala que el crecimiento esperado para la publicidad en tiempo real es del 59 % anual hasta 2016 y que su volumen de negocio llegará al 40 % de toda la publicidad móvil y en display en 2017 (BBVA, 2015).

Estos esquemas emergentes de exposición publicitaria a la par de la aún vigente modalidad de *display* de *banner* publicitarios en las páginas, se suman a los planes de suscripción a contenidos *premium* como el foco de la estrategia de sostenibilidad de los principales desarrollos en televisión digital.

ADOLFO MANAURE

Estudios en Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela, UCV. Se inició como reportero en el semanario económico El Capital en 1992. Posteriormente formó parte de la redacción de la revista Producto en donde llegó a ocupar la jefatura de redacción. Profesor de postgrado en la UCAB.

Referencias

BBVA (2015): "Publicidad programática, la nueva forma de publicidad basada en el Big Data. Blog BBVA Open4". Disponible: <https://bbvaopen4u.com/es/actualidad/publicidad-programatica-la-nueva-forma-de-publicidad-basada-en-el-big-data>

CLARES, Judith; RIPOLL, Jaume; TOGNAZZI, Alberto (2014): *Distribución audiovisual en internet*. Barcelona: Editorial UOC.

DEL PINO, Cristina y AGUADO, Elsa (2012): "Internet, televisión y convergencia: nuevas pantallas y plataformas de contenido audiovisual en la era digital". En: *Observatorio (OBS) Journal*, vol.6- n°4.

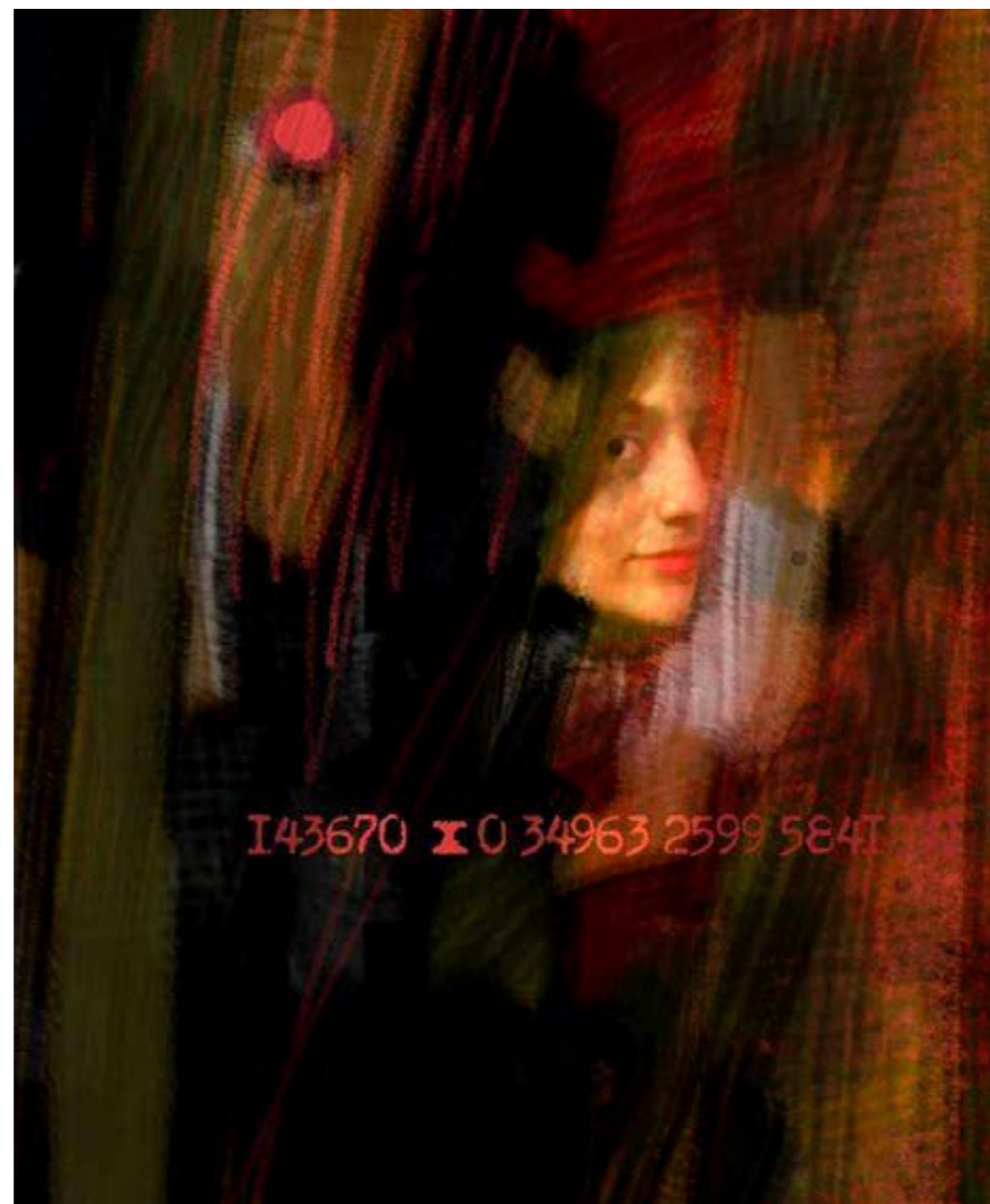
OJER, Teresa (2012): "Modelos de distribución de contenidos audiovisuales: el caso Netflix". En: revista *Comunicación*, N°10, Vol.1, año 2012.

O'REILLY, Lara (2015): "Most Young People Say They Have Stopped Watching TV". En: *Business Insider*. Enero de 2015. Disponible en <http://www.businessinsider.com/forrester-video-and-tv-consumption-report-2015-1>

VILLAFRANCA, Verónica y LÓPEZ, Teresa (2016): "La televisión no se crea ni se destruye, simplemente se transforma". En: revista *Anuncios* N° 1524, 8 de Febrero de 2016.

Notas

- 1 Publicado en *Business Insider*, 26 de enero de 2015. Link disponible: <http://www.businessinsider.com/forrester-video-and-tv-consumption-report-2015-1>
- 2 *Over The Top* (OTT). Es una definición que también alude a las plataformas de distribución audiovisual desde la nube. La configuración se basa en una TV o receptor de TDT, cable, satélite, IPTV o cualquier otro terminal inteligente con acceso a banda ancha y corriendo alguna aplicación de navegación. Estos dispositivos pueden agregar canales digitales, ya sean de pago o no, servicios WebTV como Youtube, Google Video, o permitiendo al telespectador acceder a los contenidos que las propias cadenas de televisión mantienen *online* en sus páginas web.



Galería de papel. *Hay golpes en la vida, tan fuertes*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *La soledad infantil, casi tonta.* Luis Moros (2015)

Todo por un *like*

El fotógrafo estadounidense Ansel Adams (1902- 1984) dijo “No hay nada peor que la imagen nítida de un concepto difuso”. El valor de esa frase radica en su vigencia, pues cobra vida hoy con la misma fuerza que lo hizo cuando fue emitida. Y es inevitable pensar en cómo tratamos de hacer un esbozo del impacto de la fotografía en plena era de las redes sociales, cuando este fenómeno mediático está en plena efervescencia y mutando día a día. Básicamente, aún sin poder definirse del todo.

ROBERTO RODRÍGUEZ MIJARES

Las imágenes han sido parte fundamental en la historia del hombre, como bien evidencian las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira o Chauvet, una suerte del Instagram primitivo y sin mayor interacción entre usuarios. Si bien los medios y técnicas han cambiado, lo que ha permanecido intacto es el valor de la imagen como agente narrativo y aglutinante del tejido social.

En el camino, tanto la pintura como la fotografía alcanzaron democratizarse y salir de los círculos elitistas a los cuales pertenecieron por largos años. El más claro y reciente ejemplo está en cómo poder hacer un daguerrotipo estaba limitado a un número muy reducido de personas (por su costo, disponibilidad de materiales y personas especializadas en hacerlo) y luego pasó a ser una opción para muchas personas gracias a sus teléfonos celulares.

Ahora bien, la brecha que existía entre hacer una imagen y exhibirla masivamente parece haber sido cerrada, al menos en parte, gracias al mundo digital y, en especial, a las redes sociales. Una equivalencia algo extravagante para explicarlo sería como decir que, ahora que todo el mundo

sabe pintar, han creado un museo donde pueden apreciarse las obras de todos estos “artistas”.

Ahora todos somos fotógrafos, o al menos podemos serlo si así lo decidimos. De un solo golpe, la oportunidad que brinda la tecnología –y en ella las redes sociales– ha igualado las reglas del juego. De nada importan la experiencia, el buen manejo de los equipos, el llamado “ojo fotográfico”... Igual derecho y facilidad tiene para compartir una imagen Mario Testino que *Pedro de los Palotes*. No hay escalafón, al menos de entrada, cuando se empieza en este juego.

El debate siempre queda abierto cuando se incluye el término democratización, pues es difícil poner de acuerdo a los puristas y a los progresistas en temas como hasta dónde se compromete y se sacrifica la calidad del producto en aras de que el producto –en este caso una imagen– sea hecho. Para nadie es un secreto que, al menos en el ámbito doméstico, son cada día menos las personas que usan una cámara fotográfica y prefieren capturar una imagen con un teléfono celular o tableta.

Las prioridades son otras. Lo que antes posiblemente se iba al álbum de fotos y en el mejor de los casos a una proyección casera, ahora se comparte, va directo a redes, prácticamente en

tiempo real. La dictadura de la inmediatez tiene sus propios códigos de edición. La cantidad de tomas que se hacen de un *selfie* hasta que se publica uno, habla de mucho rigor y un ojo muy crítico, pero no sucede lo mismo con otras situaciones frente al lente, donde se es mucho menos exigente. Pero el narcicismo, los autorretratos y la era digital son temas para otra reflexión distinta.

Acá vale la pena mencionar que si bien las imágenes son parte importante de las redes sociales, cada una de ellas tiene y maneja unos cánones distintos que definen que una foto vaya a parar a una red y no a otra, o de cómo debe recibir un tratamiento especial según el destino que vaya a tener esa instantánea digital.

Este particular resulta muy interesante, pues cuando se presta suficiente atención, es posible apreciar cómo se han

desarrollado estéticas que ya caracterizan las imágenes en Instagram, Facebook y Pinterest, por ejemplo. Y acá no hablamos de aspectos de fondo, sino de aspectos meramente formales que van desde la iluminación, y pasan por la composición, los colores y, por supuesto el formato.

En cuanto al fondo, la fotografía en redes sociales parece tener –generalizando– dos vertientes: la informativa y la evasiva. La primera es fiel a la tradición de medios impresos, pero la segunda –que igualmente siempre ha existido– se ha exacerbado a nuevos niveles, donde el carácter imperante parece ser el excluyente desde lo aspiracional. Nadie la pasa mal en redes sociales, nadie es feo, nadie es pobre, nadie está triste... La vida perfecta es la de las redes sociales.

La dinámica de las redes sociales también ha propiciado un cambio en la valoración de la imagen de acuerdo con lo que tradicionalmente se hacía. El esquema clásico y quizás simplista

de emisor –mensaje– receptor ha variado, y ahora el peso parece que va hacia el emisor por sobre todas las cosas. Quizás explicarlo a través de la figura del Instagrammer haga más sencillo comprenderlo. Hay personas que se convierten en estrellas de Instagram, seguidos por muchos y con cantidades enormes de comentarios y “me gusta”. Lo curioso es que estas nuevas celebridades digitales, parecen valer más por ser quienes son que por lo que publican. Desde los criterios pasados de valoración de la imagen, hay muchas mejores fotos en las redes, pero con usuarios menos famosos. Estos Instagrammer se convierten en embajadores de marcas, en *influencers*, en máquinas de hacer dinero.

A priori, pudiera parecer que el valor de la foto viene entonces dado por el mercado, que además tiene acceso directo al producto. Sin embargo, vale la pena pensar cómo es que con mejores productos en el mercado, en esa galería virtual donde todo está expuesto, un tamiz hace que unas cosas sean más visibles que otras.

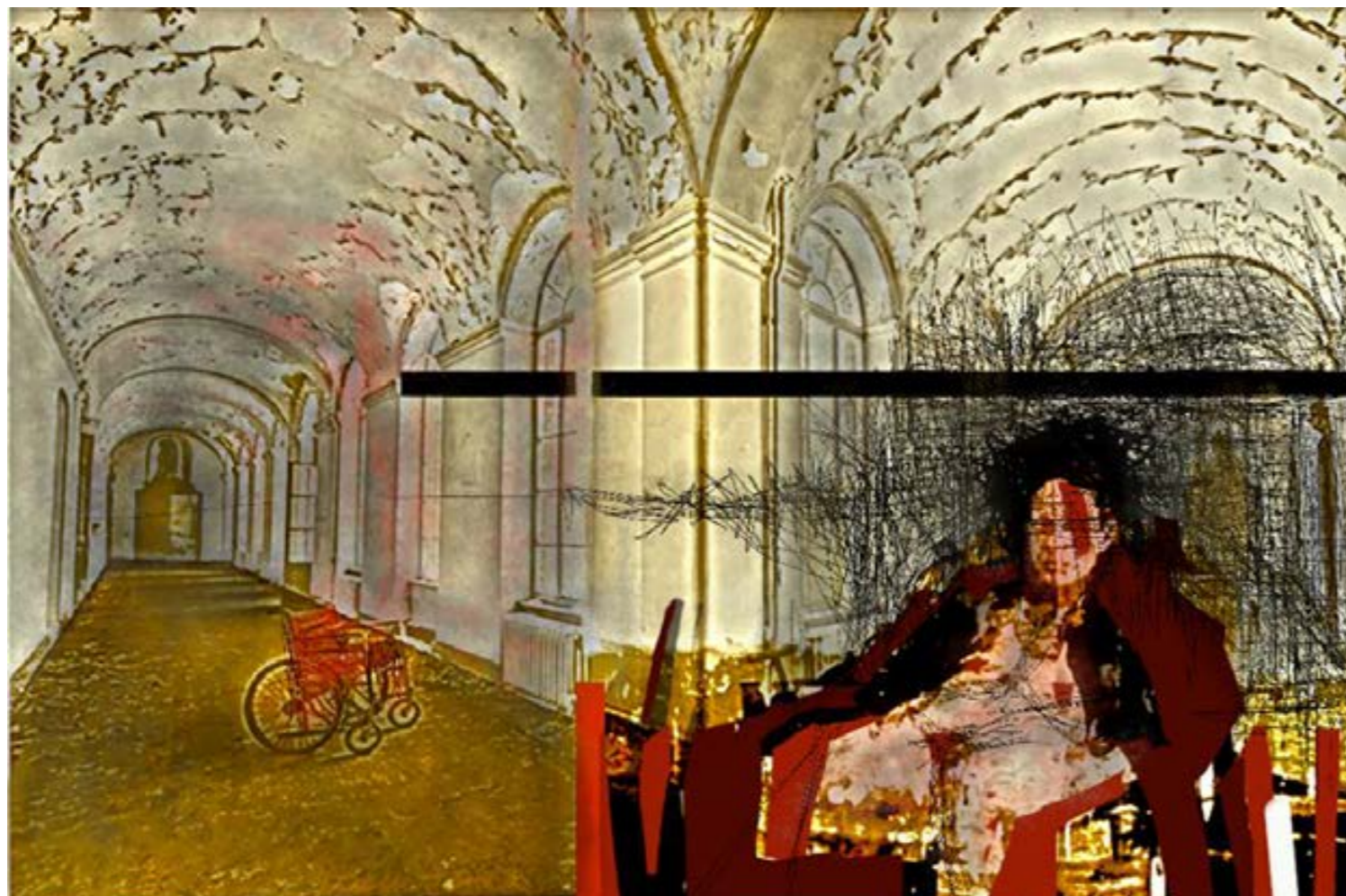
Parece reducirse a un tema de *branding* y mercadeo. Quien mejor sepa venderse en línea logrará más *likes*, que son a su vez la señal inequívoca del gusto general, del éxito. Como si fuese un *reality show* de televisión, da la impresión de que la fotografía ha caído en el juego de la popularidad, donde lo importante es enamorar voluntades desde lo accesorio.

Quizás haya que esperar a que las aguas se calmen y sea posible hacer una mejor radiografía de este momento en la historia de los medios. Caer en la misma emocionalidad que guía al dedo a hacer *click* sobre el “me gusta” de una foto puede hacer que muchos se queden sin los seguidores que necesitan para analizar el proceso.

ROBERTO RODRÍGUEZ MIJARES

Periodista y fotógrafo.

La dinámica de las redes sociales también ha propiciado un cambio en la valoración de la imagen de acuerdo con lo que tradicionalmente se hacía. El esquema clásico y quizás simplista de emisor –mensaje– receptor ha variado, y ahora el peso parece que va hacia el emisor por sobre todas las cosas.



Galería de papel. *Juana La Loca en Praga*. Luis Moros (2015)

REACCIÓN Y SUBVERSIÓN: la imagen pobre en Venezuela

Este ensayo busca analizar la distribución de contenido audiovisual en Venezuela a través de una amplia red de circulación de “imágenes pobres”, mayoritariamente permitida por la piratería. Estas condiciones permiten una consideración de la ambivalencia de la imagen pobre: ni revolucionaria ni reaccionaria por naturaleza, puede ser una y luego la otra en cuestión de segundos –o ambas a la vez–. La imagen pobre puede adaptarse a cualquier política, e incluso perpetuar las condiciones capitalistas de exclusión que son las responsables originales de su degradación. Sin embargo, mantiene un potencial subversivo y puede regresar, resucitada por plataformas digitales, para continuar su resistencia.

ELVIRA BLANCO SANTINI

La mayor parte de la distribución de contenido audiovisual en Venezuela puede visualizarse como una gran red de circulación de *imágenes pobres*, cuya existencia se debe principalmente a la piratería. La imagen pobre es la copia degradada, *pixelada*, corrompida, del archivo original, y su importancia dentro de este sistema de distribución permite considerar su ambivalencia: ni revolucionaria ni reaccionaria por naturaleza, puede ser una y convertirse en la otra en cuestión de segundos. Puede adaptarse a cualquier política, e incluso perpetuar las condiciones capitalistas de exclusión que son las responsables originales de su degradación. Sin embargo, posee un potencial subversivo y puede retornar resucitada por plataformas digitales para continuar resistiendo.

LAS CONDICIONES DE LA IMAGEN POBRE

Las imágenes digitales viajan velozmente a través de plataformas y dispositivos. Una imagen digital en movimiento puede verse en *strea-*

ming, ripeada (ripped, rasgada, “arrancada” de Internet), descargada, y subida nuevamente a la web. Puede ser apropiada, modificada, corrompida. La adaptabilidad es quizás su distinción más importante de su contraparte analógica. Pero estos procesos de transmisión-adaptación-retransmisión le pasan factura a los archivos digitales: sus travesías a través de formatos eventualmente resultan en pérdida de data, produciendo las imágenes degradadas y precarias que Hito Steyerl llama “imágenes pobres”.

Según Hito Steyerl en su ensayo *In Defense of the Poor Image (En defensa de la imagen pobre)*, publicado por e-flux en 2009, una imagen pobre pertenece al nivel más bajo de la jerarquía contemporánea de imágenes, en la cual la resolución es una posición de privilegio. Las imágenes en baja resolución son “las ruinas de la producción audiovisual, la basura que se deposita en las orillas de las economías digitales... (Son testigos) de las violentas dislocaciones, transferencias y desplazamientos de imágenes –su aceleración

y circulación dentro de los ciclos viciosos del capitalismo audiovisual”. Una copia que se deteriora a medida que circula, que ha sido cortada y comprimida y modificada por medio de distintos canales, es un producto marginal de la industria de distribución fílmica que defiende la alta resolución como su máximo valor.

La economía de las imágenes pobres es una desviación de la manera en que el cine *mainstream* se produce y se accede. Steyerl describe cómo la comercialización del cine y el establecimiento de monopolios a escala local y global empujó la producción independiente hacia el *underground* hace unos veinte-treinta años. El cine experimental, militante y ensayístico se mantuvo vivo gracias a individuos que circu-

laban copias dentro de grupos reducidos. Sin embargo, con la aparición de servicios de *streaming* estas copias comenzaron a resurgir en plataformas abiertas como UbuWeb y YouTube. La posibilidad de *peer-to-peer sharing* y descargas gratuitas también ha facilitado el acceso a esos archivos, que ahora pueden ser guardados, editados y re-distribuidos individualmente. Cualquier contenido que los medios convencionales no consideren merecedor de distribución puede “resucitar” como una imagen pobre.

ECONOMÍAS CINEMATOGRAFICAS VENEZOLANAS Y LA IMAGEN POBRE

Steyerl explica que la “resurrección” de ciertas películas como imágenes pobres tiene implicaciones más allá de su apariencia o contenido. El hecho de que solo estén disponibles fuera de los canales tradicionales –del *mainstream*– revela “las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que conduce a su circulación en la web como imágenes pobres”. Mientras emergen formulan preguntas sobre cómo llegaron a ser desplazadas en primer lugar. Steyerl sostiene que la imagen pobre es “resistente” en la medida que continúa circulando a pesar de su degradación y se niega a someterse a las condiciones de exclusión que se le imponen.

Como nota personal, para una investigación en 2014 necesitaba ver *Araya*, de Margot Benacerraf, la ganadora del premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) de 1959. La busqué en dos Librerías del Sur, donde teóricamente se pueden comprar películas venezolanas legalmente, pero no la encontré. El videoclub que quedaba junto al Celarg cerró hace varios años –tal vez allí la podría haber alquilado–. Un domingo fui a pasear en la Plaza de los Museos y le pregunté a uno de los buhoneros que venden películas quemadas en la acera; así conseguí una copia en un *stand* especializado en “rarezas”, películas viejas y extranjeras. Predeciblemente la imagen estaba extremadamente *pixelada* y el sonido muy sucio; era casi imposible verla. Al final pude descargar una copia un poco mejor de The Pirate Bay. En un caso como este el viaje del espectador se desarrolla de manera paralela al de la misma imagen.

En su ensayo Steyerl menciona que la privatización de la producción mediática se ha vuelto gradualmente más importante que la producción financiada por el Estado, lo cual da pie a la circulación de imágenes pobres en vista de que la privatización de contenido intelectual conduce a la piratería. Es interesante contrastar esta afirmación con el caso venezolano: la gran mayoría, si no todas, las películas hechas en Venezuela que se estrenan en el país son producidas y/o distribuidas en cines con algún tipo de financiamiento estatal, según el experto Rodrigo Llamozas. El Estado incluso tiene su propia compañía de distribución, Amazonia Films, y apoya producciones con varios programas de financiamiento a través del CNAC. Llamozas afirma que también existe financiamiento estatal para distribuir películas dentro del país y realizar *transfers* a 35 mm. Sería errado decir entonces que el Estado ha preferido privatizar la producción mediática; sin embargo, su apoyo no se extiende a facilitar el acceso a las películas una vez que abandonan las salas de cine. El sector privado tampoco está interesado –al menos no legalmente.

Hermano, de Marcel Rasquin fue el *hit* taquillero venezolano de 2010. También circuló por salas internacionales, está disponible en formato DVD en España y Estados Unidos, y se puede ver en los servicios de *streaming* por suscripción

“Lo que más me dolió del quemadito de *Hermano* no fue solamente su baja resolución, sino que era un *offline*: una versión sin corrección de color, sin créditos, y con música de referencia –que tenía nada más y nada menos que los Rolling Stones” (...)

Netflix y Hulu. Con todo, nunca fue distribuida oficialmente en Venezuela luego de su exitoso paso por las salas. Según Rasquin, el CNAC estuvo interesado en lanzarla en DVD pero los planes nunca se materializaron. También estuvo en conversación con empresas privadas para vender los DVD a través de canales alternativos: una opción era ubicarlos en tiendas de la cadena de farmacias Farmatodo, y la otra era venderlo encartado en el periódico *El Nacional*. Ninguna de esas posibilidades se concretó y *Hermano* solo ha estado disponible en el país en forma de *quemadito*. “Lo que más me dolió del quemadito de *Hermano* no fue solamente su baja resolución, sino que era un *offline*: una versión sin corrección de color, sin créditos, y con música de referencia –que tenía nada más y nada menos que los Rolling Stones”, dice Rasquin. ¿Por qué los planes de distribución se quedaron en el aire? El director piensa que se sentían más como una obligación moral que como un verdadero “buen negocio”. “Las películas que tienen éxito en la taquilla son canibalizadas increíblemente rápido en el mercado pirata [...] y la verdad es que ese mercado lo ha envuelto todo. Las ventas legales de DVD no existen, y el Estado no está en condiciones para luchar contra la piratería; no tiene el tiempo ni el interés”.

En defensa de la imagen pobre, Hito Steyerl hace referencia a los procesos de reestructuración de Estados-naciones que colapsan y se ven forzados a reinventar su cultura. Esto evidentemente afecta a las cinematecas nacionales, y puede resultar en que “todo un legado de copias cinematográficas se vea privado de su marco de cultura nacional”. “Las copias piratas se cuelan de esas cinematecas y archivos a través de la privatización desordenada”, agrega, citando a Kodwo Eshun al afirmar que las imágenes pobres “circulan en parte debido al vacío dejado por organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil manejar un archivo de 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribución en la era contemporánea”.

En mayo de 2015, al inicio de esta investigación, consulté el programa de la Cinemateca Nacional, considerando que la figura del archivo es vital para la preservación/diseminación/arti-

culación de legados cinematográficos nacionales. Casualmente la organización estaba celebrando su aniversario número 48 con eventos especiales; sin embargo, cualquier expectativa de poder ver una película venezolana clásica se desvaneció con un vistazo al programa: menos de la mitad de los *films* eran nacionales –de esos, ninguno fue realizado antes de 2008, y todos serían proyectados a partir de copias digitales–. Aunque posee una Coordinación de Patrimonio Fílmico y Audiovisual y un texto descriptivo sobre sus actividades, la web de la Cinemateca no contiene información precisa sobre programas de preservación pasados o actuales.

Cuando les pregunté sobre los esfuerzos del Estado por facilitar el acceso a películas venezolanas en DVD, Rasquin y Llamozas refirieron que el CNAC ha lanzado algunas ediciones especiales y recopilaciones de películas nacionales clásicas con tirajes pequeños y distribución limitada (Llamozas mencionó tener varias; yo no pude encontrar un catálogo de esos lanzamientos en Internet). Esto resuena con la afirmación de Kodwo Eshun: las imágenes pobres circulan (más) cuando las organizaciones estatales no mantienen una infraestructura de distribución. Sin formalidad, los consumidores deben lidiar con otras estructuras de distribución, principalmente el mercado pirata. Pero, ¿podría decirse que las imágenes pobres que circulan allí son agentes de resistencia? ¿Pueden ser comercializadas y subversivas a la vez?

Los *quemaditos* (DVD o Blu-Ray piratas) son el modo de circulación principal de las imágenes pobres en Venezuela. Son los protagonistas de lo que Ramón Lobato ha llamado *shadow economies*, literalmente “economías de sombra”, término que puede equipararse en español a economías subterráneas o sumergidas. En su libro *Shadow Economies of Cinema* las describe como “la esfera informal en que bienes y personas son intercambiadas extraoficialmente”, debajo del sistema global de comercio regulado; “(podemos hablar de una economía cinematográfica formal

Una copia que se deteriora a medida que circula, que ha sido cortada y comprimida y modificada por medio de distintos canales, es un producto marginal de la industria de distribución fílmica que defiende la alta resolución como su máximo valor.

que incluye estudios, agentes de ventas y festivales, a la cual hace sombra una zona vasta de comercio informal, que no ha sido medida y es regida de manera inconsistente”. Estas dos clases de economía poseen sus propios mecanismos de regulación y dinámicas de organización. Lobato describe la distribución formal como dominada

por Estados y corporaciones; además tiene “un modelo de negocios que consiste en compartir las ganancias, complejos sistemas de enumeración estadística y patrones de lanzamiento conducidos por las premieres en salas”; en contraste, la distribución informal usualmente se queda fuera de las salas de proyección y algunos de sus aspectos más relevantes son “los tratos individuales, ventas con tarifas fijas, y piratería”. Lobato hace énfasis en que, a pesar de no

ser registrada, la distribución informal de libros, videos y discos es en realidad la fuerza mayor que potencia la distribución cinematográfica global: “El comercio cinematográfico informal es, en un sentido muy importante, una norma global más que una excepción o desviación. La economía pirata internacional excede a la industria legal del cine en tamaño, escala y alcance; de manera que se puede decir razonablemente que las economías sumergidas son de hecho integrales al tráfico de imágenes y sonidos que provee al mundo su dieta diaria de entretenimiento”.

La piratería es innegablemente la norma y no la desviación en la economía venezolana. Las actividades no reguladas son parte del vivir diario de los consumidores y la industria del cine no es la excepción: de acuerdo al Instituto Nacional de Estadística, 5.4 millones de personas participan de la economía informal en el país, que engloba el intercambio de bienes piratas. Incluso si existiera una oferta legal de DVD nacionales, es imposible asegurar que los hábitos de los consumidores podrían readaptarse a los costos de bienes distribuidos formalmente; de hecho, más venezolanos prefieren comprar películas piratas que asistir al cine. En una entrevista de 2006 Abdel Guerere,

presidente de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas, afirmaba que por causa de la piratería solo quedaban tres compañías distribuidoras en el país de las doce que existían en 1999 (la situación parece no haber cambiado mucho para 2015, aunque no hallé cifras oficiales). La variedad disponible en la tienda informal siempre será más amplia que la del cine, y los clientes pueden comprar películas que aún no llegan a las salas. Con un salario mínimo de aproximadamente once dólares¹ –al cambio del mercado negro–, comprar películas y verlas en casa también resulta más económico.

De acuerdo al periodista de *El Tiempo*, Andrés Astudillo, los consumidores usualmente conocen las tiendas piratas más cercanas y se convierten en clientes recurrentes dependiendo de la diversidad y calidad que ofrezcan. Un vendedor de *quemaditos* en Puerto La Cruz le explicaba que ofrecía la mejor calidad porque sus copias “no eran piratas”: “Nosotros hacemos copias fieles del formato original. Antes de que las películas lleguen a Venezuela, tenemos a personas en Estados Unidos y México que las adquieren y así las reproducimos y conseguimos lo que llamamos *un respaldo del formato original*”. De esta explicación resalta que el vendedor asociara *pirata* con una calidad (baja resolución, ruido) y no con una actividad, para indicar que sus copias eran de *clase alta*. También es notable que, como es el caso en la mayoría de los negocios de películas piratas, su oferta consiste mayoritariamente en producciones norteamericanas. En 2012, la periodista del *Diario 2001*, Indira Rojas, entrevistó al dueño de una tienda de Blu-Ray piratas ubicada en un centro comercial lujoso de Caracas. Al preguntarle por qué vendía piratería, respondió que sus negocios anteriores habían quebrado y se había visto obligado a abrir ese nuevo local –lo que implica que vender piratería es una apuesta más segura que otras iniciativas–. El comerciante alquilaba su establecimiento como cualquier otra tienda, pagaba impuestos, tenía todo su papeleo al día, y no necesitaba ningún permiso especial para vender piratería. Esta asimilación perfecta de la comercialización de bienes ilegales en el sistema fiscal evidencia que la informalidad es, de hecho, parte de la economía normal. A través de este proceso de *formalización*, la imagen pobre

A través de este proceso de formalización, la imagen pobre podría estar lentamente perdiendo su potencial político dentro de la sociedad venezolana, y es posible que eventualmente pase a designar una estética más que un modo de circulación atado a la ilegalidad.

podría estar lentamente perdiendo su potencial político dentro de la sociedad venezolana, y es posible que eventualmente pase a designar una estética más que un modo de circulación atado a la ilegalidad.

DESPLAZAMIENTOS DE INDUSTRIAS Y ESTRUCTURAS DE VALORES

En *La industria creativa como engaño de masas*, Gerald Raunig hace referencia a la idea de Paolo Virno de que la *residualidad* y la *informalidad* siempre han sido el futuro de la cultura; que la informalidad de una acción comunicativa, la interacción competitiva típica de una reunión, la variación violenta que anima un programa de televisión –cualquier cosa que pareciera disfuncional o difícil de regular en nuestra cultura– se ha convertido en un aspecto típico de toda producción social. Basado en la afirmación de Virno, Raunig añade que la industria cultural de hoy se basa en un modelo post-fordista en que “los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y la improvisación comunicacional, constituyen el núcleo y no los márgenes”. También menciona que, de acuerdo a Adorno y Horkheimer, la diferencia sobrevive en la esfera cultural siempre que sea integrada por la totalidad de la industria. En el caso venezolano es difícil rastrear cómo el desplazamiento de la industria formal se volvió tan radical –si fue el Estado demasiado débil o la economía informal demasiado fuerte–, pero es cierto que en este momento no se están haciendo esfuerzos significativos para derrotar a la piratería de películas u ofrecer opciones legales a los consumidores. Los vendedores de piratería pueden operar en centros comerciales y pagar impuestos. La industria informal de distribución fílmica es la totalidad. Parece no solo haberse integrado, sino anulado a la formal antes de que esta pudiese afirmarse como una institución tradicional; de esta manera, el país adopta modos post-fordistas antes de haber asimilado completamente las modalidades modernas.

Las imágenes pobres en Venezuela compensan la ausencia de opciones de alta calidad legalmente accesibles, pero también son la base de una economía capitalista inmensa y caótica. Puede que estén al fondo de la jerarquía definida por la

resolución, pero están al tope de otra estructura de valores definida por velocidad y alcance. En palabras de Hito Steyerl, existen en un estado de tensión: “Por un lado (la imagen pobre) opera contra el valor-fetichismo de la alta resolución. Por el otro lado, esa es precisamente la razón por la cual también termina perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera gracias a capacidades de atención comprimidas, la impresión en lugar de la inmersión, la intensidad en lugar de la contemplación, los *previews* en lugar de las proyecciones” –a los *offlines* en lugar de las versiones terminadas–, añadiría. “Mientras el territorio de las imágenes pobres permite el acceso a imágenaría excluida, también está impregnado de las más avanzadas técnicas de comercialización”, por ende la economía de imágenes pobres se revela como más compleja: por una parte, las películas venezolanas son ignoradas por los organismos que deberían actuar como sus distribuidores formales; por la otra, la circulación pirata se convierte en el ente de distribución *default* en el país, pero es impulsada únicamente por intereses financieros.

POLÍTICAS DE EXCLUSIÓN

Lo que está sucediendo en Venezuela –y en gran parte del mundo– actualmente, resuena con los procesos de exclusión descritos por Steyerl que en los 80 y 90 obligaron al cine experimental a pasar al *underground*. Las redes locales de distribución ignoran las imágenes que generan menos ganancias, y ahora copias degradadas marginalizan a otras copias. Las copias de películas comerciales y de Hollywood son privilegiadas en esta economía porque son más atractivas para el público general. Encontrar una película independiente o clásica venezolana no es totalmente imposible, pero sus condiciones de distribución no son para nada ideales; muy pocos vendedores las ofrecen.

Igual que el cine euroamericano experimental encontró su modo de supervivencia con la intro-

Las imágenes pobres en Venezuela compensan la ausencia de opciones de alta calidad legalmente accesibles, pero también son la base de una economía capitalista inmensa y caótica. Puede que estén al fondo de la jerarquía definida por la resolución, pero están al tope de otra estructura de valores definida por velocidad y alcance.

“(la imagen pobre) se trata sobre sus propias condiciones de existencia: sobre la circulación masiva, dispersión digital, temporalidades fracturadas y flexibles. Se trata de rebeldía y apropiación tanto como de conformismo y explotación. En pocas palabras: se trata de la realidad”.

ducción de los servicios de *streaming* y *sharing* en Internet, las partes y migajas de la cultura audiovisual venezolana se asoman en la web, principalmente a través de Youtube. Allí pueden encontrarse películas clásicas e independientes pero también taquilleras de distintas épocas, episodios de shows que están fuera del aire, y videoclips de músicos que hoy día padecen su propia crisis de distribución. Usuarios dedicados han subido, por ejemplo, el documental *Zoológico*, de Fernando Venturini (1992), pero también cantidad de *sketches* del icónico programa de comedia Radio Rochela, cuya salida del aire se dio con el cierre/expropiación de Radio Caracas Televisión en 2007. La segunda película venezolana más taquillera de la historia, *Homicidio Culposo* de César Bolívar (1983) también está

en *streaming* completa, recortada, temblorosa y con una marca de tiempo intermitente. *Generación Halley* (1986), la película sobre cultura juvenil de Thaelman Urgelles, está en YouTube en dos versiones: una completa, otra dividida en doce partes. La ganadora de la Camera d’Or, *Oriana* (1985), de Fina Torres, también está completa, igual que *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón, premiada en el Festival de San Sebastián. Algunos de estos videos tienen pocos *views* y otros acumulan hasta cien mil. La participación de la audiencia en las áreas de comentarios también es diversa: en algunas se emiten juicios de valor sobre los temas y valores técnicos de las películas, y en otras los usuarios expresan su nostalgia por mejores épocas para el cine nacional. Así, se aprovecha la distribución ilegal en Youtube para generar debates entre usuarios y para reconstruir una memoria audiovisual huérfana, compartiendo el contenido gratuitamente y sin obtener beneficios mercantiles.

Hito Steyerl dice que “(la imagen pobre) se trata sobre sus propias condiciones de existencia: sobre la circulación masiva, dispersión digital, temporalidades fracturadas y flexibles.

Se trata de rebeldía y apropiación tanto como de conformismo y explotación. En pocas palabras: se trata de la realidad”. La coexistencia simultánea de dos tipos de circulación de imagen pobre —una basada en soportes físicos como el DVD, el Blu-Ray, la unidad de flash, y otra, más pequeña, en plataformas de *streaming*— en el contexto de la economía cinematográfica de un mismo país confirma su afirmación. No todas las imágenes pobres se relacionan con una cultura de resistencia, y la piratería, que a menudo se asocia con la resistencia contra el monopolio de la información, tampoco es una garantía de democratización en sí misma.

La ausencia de mecanismos formales de distribución, la velocidad del consumismo en nuestra era y las condiciones del capitalismo de información han permitido el surgimiento de una economía de imágenes degradadas en muchas partes del mundo, en particular en el Sur Global, incluyendo a Venezuela. Este sistema es informal y por lo tanto altamente descentralizado, individualista y difícil de medir. La rentabilidad es su único valor. Naturalmente, esto crea dinámicas que resultan en la exclusión de las imágenes pobres menos rentables, que son usualmente aunque no únicamente películas no taquilleras, o que no son productos de Hollywood. Con todo, la imagen pobre marginalizada, en su capacidad de atravesar distintos formatos y canales, tiene el potencial subversivo para resistir esta segunda iteración de discriminación. Los *films* venezolanos en YouTube se parecen a esas imágenes pobres progresistas descritas por Hito Steyerl en su ensayo, pues se niegan a desaparecer del imaginario colectivo: no cuentan con una infraestructura física que garantice su persistencia, y parecen flotar en un limbo legal, pero al ser transmisibles, resisten la negligencia de todas las fuerzas sociales en juego dentro de la compleja economía cinematográfica nacional.

ELVIRA BLANCO SANTINI

Licenciada en Comunicación Social.

Candidata a Magister.

Referencias

- ASSOCIATED PRESS (8 octubre 2006) “Copiado ilegal socava negocio del cine en Venezuela”. *NEWS OK*. Web. 26 abril 2015.
- ASTUDILLO MORALES, Andrés (17 junio 2012): “Venezuela en la lista negra de la ‘piratería’: entre la crisis y el DVD ‘quemao’”. *El Tiempo*. Web. 26 abril 2015.
- HERNÁNDEZ, Osmar (1 Nov. 2014): “Entra en vigor en Venezuela el control a la economía informal”. *CNN en Español*. Web. 26 abril 2015.
- LLAMOZAS, Rodrigo. Entrevista personal. 2 mayo, 2015.
- LOBATO, Ramón (2012): *Shadow Economies of Cinema*. London: Palgrave MacMillan. Impreso.

RASQUIN, Marcel. Entrevista personal. 2 mayo, 2015.

RAUNIG, Gerald. “La industria creativa como engaño de masas.” Trans. Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet. *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2007. Web. 26 abril 2015.

ROJAS, Indira (16 agosto 2012): “El país pirata”. Blog post. *Realidades de Indira*. n.p. Web. 26 abril 2015.

STEYERL, Hito (10 noviembre 2009): “In Defense of the Poor Image”. En: *e-flux journal* n.p. Web. 26 abril 2015.

Notas

- 1 Para principios de agosto 2015.



Galería de papel. *Cruz*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *La Havana es un cementerio, sí señor. No lo tome tan en serio, no señor.* Luis Moros (2015)

MIRADAS EN MOVIMIENTO: primeras notas de un estudio sobre migraciones y prácticas fotográficas

Este ensayo trata de las prácticas fotográficas de las personas sirias refugiadas y en proceso de solicitud de asilo, así como de las representaciones que la prensa cotidiana nacional francesa construye de la guerra siria y de los refugiados. El artículo no solo se propone ofrecer pistas de un conjunto de abordajes teóricos, sino que también quiere pensar en los refugiados y solicitantes de asilo como personas activas: como productores de sentido, como aprovechadores de las herramientas que las TIC ponen a su disposición. Además de explorar qué tipos de auto-representación pueden construir, y en qué medida estas difieren de las representaciones construidas en la prensa.

MARÍA IGNACIA ALCALÁ

Él no era sino uno de los 4,5 millones de personas que en 2015 tuvieron que salir de Siria, empujadas por la guerra civil que sacude el país desde el 2011¹. Él formaba parte de los 1.018.849 que ese mismo año trataron de llegar a Europa a través del Mediterráneo “la ruta de migración más mortífera del mundo” (HRW, 2015: 2)². Él fue uno de los 3.771 que murieron en esta travesía. Pero, sobre todo, y más allá de las estadísticas, él era un niño llamado Aylan Kurdi. Lo conocimos por medio de una serie de fotografías tomadas por la periodista turca Nilüfer Demir y ampliamente difundidas en los medios y en las redes sociales digitales³. La historia de Aylan, las fotografías de su cuerpo inerte, los debates que estas imágenes suscitaron (sobre el dilema ético de su publicación)⁴, las realizaciones artísticas que inspiraron⁵ y las repercusiones políticas que les siguieron, ilustran la medida en que las representaciones mediáticas de los migrantes pueden influir sobre sus condiciones de acogida

(King y Wood, 2001: 2). Ellas nos muestran también la capacidad de ciertas imágenes –en conjunción con ciertos discursos– para interpelarnos a través del detalle, para caracterizar y personalizar ciertos eventos, para certificar, para dar cuenta de una experiencia a menudo oculta detrás de la abstracción de las cifras (Beyaert-Geslin, 2009: 44): la de los migrantes y sus vivencias personales.

Situado en el punto de encuentro de reflexiones sobre la representación fotográfica, los procesos de enmarcado (Goffman) mediático, los usos y contra-usos de las tecnologías de la información y de la comunicación y la regulación política de los procesos migratorios, mi proyecto de tesis de doctorado⁶ trata de las prácticas fotográficas de las personas sirias refugiadas y en proceso de solicitud de asilo, así como de las representaciones que la prensa cotidiana nacional francesa⁷ construye de la guerra siria y de los refugiados.

Este artículo se propone ofrecer pistas de los primeros abordajes teóricos que he trabajado.

VISUAL CULTURE STUDIES, PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES

Siguiendo las consignas de algunos autores de *Visual Culture Studies*, he decidido explorar la “construcción visual de lo social” y la “construcción social de lo visual” (Mitchell, 2002: 170) a través de la articulación entre fotografía y migraciones. Estas construcciones están atravesadas por dominaciones y resistencias. La geógrafa y teórica de estudios visuales Gillian Rose ofrece una manera de comprenderlas por medio de una “metodología visual crítica”.

“Ella utiliza el término ‘crítica’ para referirse a una aproximación que piensa lo visual a través de las significaciones culturales, las prácticas sociales y las relaciones de poder en las que está inserto; y esto quiere decir que hay que reflexionar sobre las relaciones de poder producidas, articuladas y potencialmente desafiadas por maneras de ver y de hacer imágenes” (Rose, 2012: xix).

Para dirigir mis exploraciones bajo esta línea de la “metodología visual crítica”, escogí dos polos, dos lugares distintos de enunciación: el de los refugiados y el de los fotoreporteros que siguen la llamada “crisis migratoria”⁸. De igual manera, planeo enfocarme en dos fenómenos: las prácticas fotográficas y las representaciones. Empecemos por explicitar estas nociones.

Gillian Rose define una práctica como “una manera bastante consistente de hacer algo, de hacer uso de ciertos objetos, conocimientos, gestos corporales y emociones. Es a través de las prácticas que suceden las relaciones sociales y las emociones. Es a través de las prácticas que son actuadas las posiciones subjetivas y las identidades” (Rose, 2012: 549). Estudiaremos las fotos que las personas refugiadas y las solicitantes de asilo toman, guardan y comparten en su cotidianidad, así como las prácticas derivadas del oficio de fotoreportero.

Estas prácticas generan representaciones que, lejos de ser simples reflejos de la realidad, construyen discursos, maneras de ver y de pensar. Stuart Hall concibe la representación como algo que “implica un trabajo activo de selección, presentación, de estructuración y modelado; no se trata solamente de transmitir un sentido preexistente, sino de obrar activamente para que *las cosas tengan un sentido*”⁹ (Hall, 2007: 91).

Volvamos ahora a la población escogida para el estudio, los refugiados y los fotoreporteros, para examinar algunas características de sus respectivas situaciones de enunciación.

LOS REFUGIADOS: SUJETOS EN RUPTURA

Siria, desangrada por una violenta guerra civil desde 2011, ha visto partir más de 4,8 millones de personas (UNHCR, 2016: § 3). El país encabeza actualmente la lista de solicitantes de asilo en el mundo. Sin perspectivas de una pronta resolución del conflicto armado, la situación fue descrita el 30 de marzo de 2016 por el secretario general de las Naciones Unidas, Ban Ki-moon, como “la más importante crisis de refugiados y de desplazamientos de poblaciones de nuestro tiempo” (UNHCR, 2016: § 2).

Nuestro primer polo está constituido entonces por migrantes, definidos por el sociólogo Abdelmalek Sayad como “doblemente ausentes”. “Por una parte, el inmigrante es siempre un emigrante –ausente de su sociedad de origen y cada vez más lejos de esta sociedad cultural y psicológicamente. Por otra parte, el inmigrante sigue siendo un extranjero en la sociedad de acogida, sujeto a un estatus residencial condicional y revocable en permanencia, e impedido de participar en la sociedad civil”¹⁰ (Saada, 2000: 37). Según Sayad, esta figura doblemente disociada “que no sabría tener acá, *de jure*, y allá, *de facto*, una identidad civil” (Sayad, 1991: 298), termina siendo problemática tanto para la sociedad de origen como para la sociedad de acogida.

Más allá de las dificultades ya mencionadas, comunes a todos los migrantes, estas personas han salido –en su mayoría– en la urgencia, y en un momento en el que “en un mundo cada vez más globalizado, las fronteras nunca han sido más difíciles de atravesar. Y los espacios de libre circulación que existen hoy por hoy [como

Estudiaremos las fotos que las personas refugiadas y las solicitantes de asilo toman, guardan y comparten en su cotidianidad, así como las prácticas derivadas del oficio de fotoreportero.

la Unión Europea] contribuyen más al cierre de fronteras que a su apertura” (Brücker y Gemenne, 2012: 23). Francia, país que se representa a sí mismo como campeón de los derechos humanos, no ha sabido responder al desafío actual. En julio de 2015, una reforma en sus legislaciones correspondientes a las solicitudes de asilo han resultado en grandes dificultades logísticas¹¹ y en la tergiversación de los principios que rigen el asilo. Eve Shahshahni afirma que la actual legislación convierte el otorgamiento del estatus de refugiado más en una especie de prima por el sufrimiento que en una protección contra una posible amenaza (Shahshahni, 2015).

Pero estas personas también migran en una época de desarrollo sin precedentes de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC). Retomamos acá algunos trabajos de Dana Diminescu, que ha dedicado gran parte de su carrera como socióloga a trabajar los nexos entre migraciones y las TIC. Aun con reservas sobre su visión idílica de las migraciones, que calla muchas veces las relaciones de dominación por raza, género o clase social que determinan los movimientos migratorios¹², encontramos que sus reflexiones sobre las tecnologías como “instrumentos de co-presencia” y como herramientas clave en la búsqueda de trabajo (Diminescu, 2006) son interesantes y útiles para pensar en los refugiados no solo como víctimas de las circunstancias, sino también como actores y sujetos.

FOTORREPORTEROS: ENTRE INERCIAS PROFESIONALES Y COMPROMISO POLÍTICO

Nuestro segundo lugar de enunciación está constituido por los fotoreporteros de la PQNF (específicamente de los diarios *Le Monde*, *Libération* y *Le Figaro*) encargados de seguir y reportar los acontecimientos relacionados con la guerra civil en Siria y con las migraciones que de esta resultan.

La mayoría de estas personas no ha experimentado una migración forzada. Documentar estas situaciones es el resultado de instrucciones profesionales y, probablemente, de intereses y convicciones personales. Creemos que estas personas serán, en diferentes medidas, reporteros multi-roles, multi-posicionados (Lévêque, 2009: 44), entre la comunicación y el activismo¹³.

A pesar de las buenas intenciones, las prácticas fotográficas de los fotoreporteros dentro de un contexto profesional específico pueden hacer que las representaciones resultantes no sean necesariamente acordes con su compromiso político. En un estudio sobre representaciones machistas en la prensa durante la campaña presidencial francesa de 2012, Séverine Chaumel y Amélie Le Renard encontraron que, aunque algunos reporteros mantenían discursos feministas, las normas profesionales y las obligaciones del trabajo periodístico como era practicado en el 2012 –es decir, dentro de marcos temporales que obligan a la casi inmediatez y en un contexto de competencia feroz entre medios–, impedían el traslado de esos discursos a las prácticas de reportaje (2013). Podríamos construir la hipótesis de que un fenómeno similar ocurriría en nuestro caso: a pesar de discursos comprometidos, quizás encontraremos en las representaciones fotográficas rastros de eurocentrismo, una construcción ideológica que sitúa a Europa como el apogeo de una evolución intelectual y cultural (Quijano, 2014: 788).

Ya hemos establecido que los refugiados y los fotoreporteros producen y hacen circular imágenes desde situaciones sociales distintas. Hay, sin embargo, algunos puntos en común.

LA FOTOGRAFÍA EN TENSIÓN

Tanto los refugiados como los periodistas se sirven de la fotografía, que puede ser vista como una práctica y un medio que se mueve como producto de varias tensiones.

Apuntamos, en primer lugar, la tensión entre documento y arte, un conflicto instalado desde el principio de la fotografía (Gunthert y Poivert, 2007: 7). Hoy por hoy presenciamos todavía las discusiones entre qué debe ser una estética del documento: ¿debe regirse por la ética? (Beyaert-Geslin, 2009: 62). También vemos el paso, no siempre fácil, de documentalistas a la esfera del arte.

Nuestro segundo lugar de enunciación está constituido por los fotoreporteros de la PQNF (específicamente de los diarios *Le Monde*, *Libération* y *Le Figaro*) encargados de seguir y reportar los acontecimientos relacionados con la guerra civil en Siria y con las migraciones que de esta resultan.

Portada de periódico. Recopilada en <http://www.lanacion.com.ar/1824652-el-debate-de-los-medios-frente-a-la-imagen-de-aylan-kurdi>



Otra tensión, fundamental cuando se habla de fotografía, es entre confianza y desconfianza en el realismo de la imagen fotográfica. Como declara Pierre Bourdieu, entre otros, la fotografía es percibida como realista ya que se adapta a funciones sociales definidas como “realistas” y “naturales” (Bourdieu, 1965: 108-109). Existen, sin embargo, opiniones que se fían menos del poder representativo de la fotografía¹⁴. Las manipulaciones posibles en la actualidad han minado, pero no han terminado de socavar, la confianza en las fotos. Esto se debe parcialmente a una herencia pesada de la fotografía, utilizada como instrumento en la construcción de diferencias de raza, de clase, de género, entre otras.

El dispositivo de estas varias instituciones –la policía, las prisiones, los orfanatos, los asilos, los gobiernos locales, los medios de comunicación emergentes– afirmaban su capacidad de poder detectar, castigar o curar al criminal, al enfermo, al huérfano, al loco, al degenerado (en parte basándose sobre el estatus científico de los discursos fisionómicos y frenológicos [...]). En el proceso de producción de un cierto régimen de la verdad, estas instituciones usaron la fotografía como una tecnología crucial a través de las cuales estas distinciones se hacían visibles. (Rose, 2012: 233)

Portada de periódico. Recopilada en <http://www.lanacion.com.ar/1824652-el-debate-de-los-medios-frente-a-la-imagen-de-aylan-kurdi>



La fotografía fue puesta a la disposición de la dominación y de la discriminación o “de su opuesto relativo que, como lo nota Sekula (1989) consistía en la detección, la celebración y el homenaje de la moral, de lo familiar y lo adecuado en los retratos fotográficos burgueses” (Rose, 2012: 233).

La fuerza de estos usos autoritarios no quiere decir que no haya habido y que no haya –y acá encontramos otra tensión– límites, intersticios y resistencias. En el campo de la antropología, Deborah Poole habla de la contingencia –una fotografía muestra solo un momento, y solo individuos en sus particularidades, contra las pretensiones totalizadoras de algunas ciencias– y de la intimidad –las fotografías significan no solo un registro, sino también un encuentro, un intercambio– (Poole, 2005: 166), como dos elementos clave que permiten atenuar las afirmaciones de una fotografía omnipotente.

El devenir de las tecnologías de la información y de la comunicación – especialmente el desarrollo de Internet móvil y la proliferación de teléfonos inteligentes con cámaras– nos hacen pensar en una última tensión presente en la fotografía. Si antes se pensaba en términos de su función de registro del “esto fue” (Barthes, 1980) y de la sacralización de momentos familiares para el recuerdo y el refuerzo de ciertos valores (Bour-

Portada de periódico. Recopilada en <http://www.lanacion.com.ar/1824652-el-debate-de-los-medios-frente-a-la-imagen-de-aylan-kurdi>



El pequeño Aylan. Foto tomada por Nilüfer Demir.

dieu, 1965), hoy por hoy tenemos que añadir a estas funciones otros tipos de usos que toman en cuenta la ubicuidad, incluso la banalización de fotografías que pueden desaparecer tan fácilmente como aparecieron¹⁵.

LA GRAN, PERO NO TOTAL, INFLUENCIA DE LOS DISPOSITIVOS

Tanto refugiados como periodistas se sirven de dispositivos para producir, modificar, intercambiar y publicar fotos. Giorgio Agamben define un dispositivo como “todo aquello que, de una manera o de otra, tiene la capacidad de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar y de asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (2007: 31). Esta proposición, cierta y justa, puede ser completada por los trabajos

Portada de periódico. Recopilada en <http://www.lanacion.com.ar/1824652-el-debate-de-los-medios-frente-a-la-imagen-de-aylan-kurdi>



Ai WeiWei posando como Aylan Kurdi. Fotografía de Rohit Chawla para India Today



de Alexandra Saemmer y Nolwenn Tréhondart quienes, pensando en la creación y realización de libros digitales, afirman que las personas encargadas de estos procesos toman decisiones basadas, entre otros factores, en las prácticas reales e imaginadas de los usuarios (Saemmer y Tréhondart, 2014). Más allá de eso, y una vez el dispositivo hecho y puesto al alcance de las personas, este es completado y modificado por los usuarios; a veces, incluso, en contra de las expectativas y/o de las instrucciones de los fabricantes (Pignier, 2016).

Si la formación de un sujeto es la relación “cuerpo a cuerpo entre los seres vivos y los dispositivos” (Agamben, 2007: 32), vale la pena recordar que los dispositivos han sido igualmente influenciados por lo social, y que la subjetivación es también producto de la interacción social.

Foto de una refugiada siria enviada a su familia a través de WhatsApp durante su viaje. Recopilada en http://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html#/



PRIMERAS NOTAS PARA ORIENTAR LA INVESTIGACIÓN

Habiendo establecido las bases teóricas, podemos plantear nuestro horizonte de interés científico.

Me interesa pensar en los refugiados y solicitantes de asilo como personas activas: como productores de sentido, como aprovechadores de las herramientas que las TIC ponen a su disposición en el difícil proceso de la migración. Me interesa explorar qué tipos de auto-representación pueden construir, y en qué medida estas difieren de las representaciones construidas en la prensa. Esto no quiere decir que cierro los ojos a las limitaciones impuestas por los dispositivos y por las relaciones de poder en lo social. Tomaré en cuenta su influencia, pero trataré también de encontrar las resistencias.

Me interesa pensar en los fotoperiodistas como personas divididas entre varias tensiones. Quiero entender hasta qué punto las inercias profesionales, los moldes impuestos por los dispositivos especializados en la producción de imágenes y textos periodísticos formatean los discursos y en qué momentos podemos ver también los escapes, la construcción de otros discursos.

En una época en la que los dispositivos proliferan casi al infinito (Agamben, 2007: 33-34), se hace crucial pensar sus influencias lejos de visiones maniqueas. Es lo que mi tesis pretende. En una época en la que, a pesar de los discursos

Captura de pantalla del perfil de Instagram perteneciente al fotoperiodista Mauricio Lima. Vemos que su foto de perfil es un llamado a acoger a los refugiados



sobre la 'globalización', estamos más que nunca rodeados de muros, es importantísimo tratar de entender las historias de estas personas que atraviesan diferentes fronteras en movimientos complejos y a menudo trágicos. Es mi deseo con este proyecto de investigación. Sigo la petición de Nicholas Mirzoeff y reclamo el "derecho a mirar".

MARÍA IGNACIA ALCALÁ

Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello y profesora de esa institución desde 2011 en las cátedras de *Introducción a la Comunicación*, *Semiótica*, *Teorías de la Imagen* y *Artes Audiovisuales*. Asistente de Investigación de la línea "Cultura Visual".

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio (2007): *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages.
- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- BENFORD, Robert; SNOW, David (2000): "Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment". En: *Annual Review of Sociology*, Vol. 26, pp. 611-639.
- BEYAERT-GESLIN (2009): *Anne, L'image préoccupée*. Paris: Lavoisier.
- BOURDIEU, Pierre (dir.) (1965): *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- BRÜCKER, Pauline; GEMENNE, François (2012): "Difficiles libertés de circulation". En: CLOCHARD, Olivier (dir.): *Atlas des migrants en Europe, Géographie critique des politiques migratoires*. Réseau Migreurop. Paris: Armand Colin Atlas, pp. 22-25.
- CERVILLE, Maxime, TESTENOIRE, Armelle (2012): "Du sujet collectif au sujet individuel, et retour. Introduction". En: *Cahiers du Genre*, No. 53, pp. 5-17.
- CHAUVEL, Séverine; LERENARD, Amélie (2013): "Comment le travail journalistique amplifie la hiérarchie de genre. Une

rédaction pendant la campagne présidentielle de 2012". En: *Genre, sexualité & société* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2013, consulté le 14 juillet 2016. URL: <http://gss.revues.org/2598>; DOI: 10.4000/gss.2598

DIMINESCU, Dana (2014): "Éditorial". *Revue européenne des migrations internationales*, Vol. 30, No. 3 et 4, pp. 7-13.

_____ (2002): "Les migrations à l'âge des nouvelles technologies". En: *Revue Hommes et migrations*, No. 1240. http://www.hommes-et-migrations.fr/index.php?numeros/migrants_com/1054-Les-migrations-a-l-age-des-nouvelles-technologies (consulté le 14/06/2015).

_____ (2008): "The connected migrant; an epistemological manifesto". En: *Social Science Information*, no. 4, vol. 47, pp. 565-579.

GUNTHER, André, POIVERT, Michel (2007): (dir.) *L'art de la photographie. Dès origines à nos jours*, Paris: Citadelles & Mazenod.

HALL, Stuart (2007): *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime CERVILLE. Paris: Ed. Amsterdam.

HUMAN RIGHTS WATCH (2015): *The Mediterranean Migration Crisis: Why People Flee, What the EU Should Do*. <https://www.hrw.org/report/2015/06/19/mediterranean-migration-crisis/why-people-flee-what-eu-should-do> (consulté le 27/10/2015).

KING, Russell, WOOD, Nancy (2001): (éd.), *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Londres: Routledge.

LÉVÊQUE, Sandrine (2009): "Femmes, féministes et journalistes: les rédactrices de La Fronde à l'épreuve de la professionnalisation journalistique". En: *Le temps des médias*. Vol. 1 No. 12, pp. 41-53.

MIRZOEFF, Nicholas (2011): *The Right To Look, a Counter-history of Visuality*. Londres: Routledge.

MITCHELL, W.J.T. (2002): "Showing seeing: a critique of visual culture". En: *Journal Of Visual Culture*, Vol 1 (2).

POOLE, Deborah (2005): "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies". En: *Annual Review of Anthropology*, No. 34, pp. 159-179.

QUIJANO, Aníbal (2014): "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección a cargo de Danilo Assis Clímaco; con prólogo de Danilo Assis Clímaco. -1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso.

_____ (2000): "Colonialidad del Poder y Clasificación Social". En: *Journal of world-systems research*. vi, 2, pp. 342-386.

ROSE, Gillian (2012): "The Question of Method: Practice, Reflexivity and Critique in Visual Culture Studies". En: SANDYWELL, B., HEYWOOD, I. (éditeurs): *The Handbook of Visual Culture*, Londres et New York: Berg, pp. 542-558.

_____ (2012): *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage.

SAADA, Emmanuelle (2000): "Abdelmalek Sayad and the Double Absence, towards a Total Sociology of Immigration" En: *Culture and Society*, Vol. 18, No. 1, pp. 28-47.

SAEMMER, Alexandra, TRÉHONDART, Nolwenn (2014): "Les figures du livre numérique 'augmenté' au prisme d'une rhéto-

rique de la réception" En: *Études de communication*, No. 43, p. 107.

SAYAD, Abdelmalek (1999): *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.

_____ (1991): *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Bruxelles: De Boeck.

Notas

- Ver el sitio web de la Agencia de la ONU para los Refugiados (UNHCR) y el reporte de la organización no gubernamental Human Rights Watch: *The Mediterranean Migration Crisis: Why People Flee, What the EU Should Do*.
- Todas las citas en inglés y en francés han sido traducidas por mí.
- ejemplo: "La photo d'un enfant mort sur une plage turque à la "une" de la presse européenne", *Le Monde*, 3 de septiembre, 2015 y "El debate de los medios frente a la imagen de Aylan Kurdi, el chico sirio muerto en Turquía", *La Nación*, 3 de septiembre, 2015.
- Ver por ejemplo: "Pourquoi nous avons publié la photo du petit Aylan", *Le Monde*, 6 de septiembre, 2015 y FAHEY, Jamie, "The Guardian's decision to publish shocking photos of Aylan Kurdi", *The Guardian*, 7 de septiembre de 2015.
- Pienso, por ejemplo, en la controversial fotografía en la que Ai Wei Wei posa como el pequeño Aylan sobre una playa.
- Que comenzará formalmente en octubre de 2016.
- PQNF por sus siglas en francés.
- Distintas ONG como *La Cimade*, y la *Gisti* denuncian que la crisis se sitúa en las políticas migratorias de la Unión Europea (especialmente enfocadas en mantener fuera de su territorio a los migrantes) y no tanto en las migraciones en sí mismas.
- Cursiva en el original.
- Sayad pensaba sobre todo en la prohibición de votar impuesta a los extranjeros.
- Una carta abierta de los trabajadores de la plataforma de acogida de solicitantes de asilo (PADA, por sus siglas en francés) denuncia la lentitud y la falta de practicidad como consecuencia de la reforma de julio 2015: estos deterioros tienen un impacto extremadamente negativo, tanto sobre los solicitantes de asilo que sobre los trabajadores involucrados. Ver <https://blogs.mediapart.fr/la-chapelle-en-lutte/blog/210516/lettre-ouverte-de-salariees-de-la-pada-gereepar-france-terre-dasile-paris-19eme>
- Ella describe al "migrante conectado" como un "electrón libre" que mantiene, gracias a los dispositivos tecnológicos, redes múltiples de pertenencia (Diminescu, 2006).
- Un ejemplo de este posicionamiento múltiple es Mauricio Lima. El fotógrafo brasileño, ganador del Pulitzer por sus reportajes para el *New York Times* sobre el camino de migrantes a través de Europa, utiliza sus redes sociales para llamar a un tratamiento más justo de las personas en movimiento.
- Hay discusiones muy interesantes que a este respecto se desarrollaron en el ámbito judicial. Ver, por ejemplo, el catálogo de la exposición *Images à charge: la construction de la preuve par l'image*.
- Pensemos en la facilidad con la que ciertas imágenes son borradas (intencionalmente o no) de los archivos digitales, y en el éxito de la plataforma de fotografía y video efímeros *Snapchat*.



Galería de papel. *Mujer tóxica, perfecta, bien amada por el tiempo y por los hombres*. Luis Moros (2015)

FORMAS DE PERCIBIR, FORMAS DE CREER

Se trata de llevar a cabo un análisis semiótico del discurso visual ofrecido sobre un video disponible en Youtube, que muestra al actual presidente de la Asamblea Nacional, Henri Ramos Allup mandando sacar del Palacio Legislativo las fotografías de Chávez y Maduro, así como el retrato digitalmente reconstruido de Simón Bolívar. El análisis se inicia con una breve aclaratoria teórica sobre el desarrollo de la semiótica, especialmente en Francia de donde se toman los referentes teóricos.

JEAN LOUIS REBILLOU

Emitir la palabra “sujeto” dentro de las ciencias cuyo objeto es el ser humano, sus comportamientos y realizaciones es arriesgarse mucho, máxime si se toma en cuenta que la corriente posmoderna pone muy en entredicho esta categoría heredada de la Modernidad y, por ende, caduca. No siendo filósofo de formación, me resulta más que difícil abordar el problema desde esta perspectiva. No obstante, como investigador preocupado por las estrategias que generan sentido, no puedo prescindir de un marco epistemológico que sustente mi postura teórica frente a lo que Jean-Claude Coquet (1997) llamara “la búsqueda del sentido.” En calidad de lingüista y semiotista, debo presuponer por lo menos intencionalidad en la instancia de la comunicación, salvo en casos de severas alteraciones de la consciencia, causadas por profundas perturbaciones patogénicas, de origen natural o no.

No es mi propósito desarrollar aquí un repaso histórico de las posturas teóricas que se han sucedido en el campo de la lingüística, desde el siglo XIX hasta hoy día. Se resumirá el debate

“El lenguaje sólo es posible porque el locutor se afirma como sujeto.”

E. BENVÉNISTE.

de la manera siguiente. A lo largo del siglo XIX prevaleció el estudio diacrónico de las lenguas de Europa Occidental, en pos de su origen común, el indoeuropeo. Luego, digamos entre 1890 y 1910, surgen dos lingüistas que se centran en la sincronía y elaboran sendas teorías del signo lingüístico: Peirce, en los Estados Unidos y Saussure, en Suiza. Su abordaje muy diferente del signo sigue influenciando de manera profunda lo que hoy se conoce, por una parte, como semiótica peirciana y distintos análisis del discurso y, por otra parte, como semiótica francesa o greimasiana.

En cuanto a la última, conocida también como *La escuela de París*, según la denominara Jean-Claude Coquet (1982), y dentro de la cual me ubico, nace con la publicación, por Greimas, de *Sémantique structurale*, en 1966. De 1966 hasta

2016 son cincuenta años de investigaciones y publicaciones. Intentar dar cuenta de las mismas en pocas páginas se transformaría en un reto que oscilaría entre el bosquejo y la caricatura. Es menester, no obstante, establecer algunos puntos de referencia, con miras a disipar ciertos prejuicios frecuentes entre los humanistas de nuestro país y aclarar los fundamentos epistemológicos y teóricos que sustentan el análisis, que a continuación se presentará, del video mostrando a Henri Ramos Allup ordenando sacar del Palacio Legislativo ciertos retratos que no son de su agrado.

Acabo de referirme a la obra fundacional de Greimas, *Sémiotique structurale*. Se emparenta con la obra del lingüista danés

Hjelmslev y la del antropólogo francés Lévi-Strauss. Concebida en la época del formalismo científico que caracteriza el estructuralismo de los años 60, da muestra del empeño constante del autor en sentar las bases de un enfoque que haga factible el abordaje objetivo del sentido. Es “la Belle Époque” de las estructuras –narrativas, por ejemplo, con los actantes, reducción lógica de los de Propp– y de los sistemas. El potencial heurístico del modelo contribuyó a su amplia difusión. En Venezuela, se conoció a través de la traducción publicada por Gredos en 1971. Lo negativo fue que el modelo actancial de la semiótica narrativa se vio reducido a una suerte de llave maestra capaz de deshilar cualquier relato, pero, eso sí, con fundamentos epistemológicos y teóricos coherentes. Y hoy en día, para muchos, sigue siendo esto y nada más. No obstante, aquel esfuerzo de sistematización formal resultó altamente útil, porque necesario en aquel entonces. En cambio, quedaron a un lado muchos aspectos inherentes al sentido.

El punto de inflexión surge en 1976, cuando Greimas publica en la revista *Langages*, número 43, un escrito fundamental titulado “Pour une théorie des modalités” (“Hacia una teoría de las modalidades”), recogido en *Du Sens II* (1983), publicado en español por Gredos, *Del Sentido II*. En la oración de cierre se lee que si por lo menos uno intenta “establecer secuencias coherentes de

acciones y pasiones de un sujeto, resulta necesario plantearse el problema de *isotopías modales dominantes* y su correspondiente realización discursiva” (Greimas, 1983, 102). Las pasiones se perfilan en el horizonte del “proyecto semiótico”. Acaba de darse el primer paso. Por lo menos se reconoce que el sujeto es más que un ensamblador de estructuras que acaban conformando sistemas. Es lícito aseverar que lo que había sido embaulado aflora, resurge. Los fenómenos sensibles ya no podían ser obviados. Pero transformarlos en objetos de investigación exigiría muchos esfuerzos, cuyos frutos desembocarían en la publicación de *Sémiotique des passions*, obra de referencia obligada, de Greimas y Fontanille (1991), traducida y publicada por Siglo XXI, en 1994 (Semiótica de las pasiones). Los títulos de las obras posteriores dan cuenta, y de manera elocuente, del camino recorrido. Veamos mejor:

- ▶ Fontanille, J. (1995): *Le Devenir*. Limoges: Pulim.
- ▶ Fontanille, J., Zilberberg, Cl. (1998): *Tension et signification*. Mardaga.
- ▶ Fontanille, J. (1998): *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.
- ▶ Fontanille, J. (2004): *Soma et Séma*. Paris: Maisonneuve et Larose.

El último título citado da fe por sí mismo del giro fenomenológico que funge de piso epistemológico para la semiótica francesa de segunda generación, o semiótica del discurso y tensiva. No obstante, es menester insistir en lo siguiente: la semiótica de hoy no reniega sus orígenes greimasianos. De hecho, mal le vendría hacerlo, ya que el mismo Greimas escribió lo siguiente en *Sémiotique structurale* (1966, 8-9):

A plena consciencia nos proponemos enfocar la percepción como el medio no lingüístico en el cual se halla la intuición de la significación. [...] Aunque reconociendo nuestras preferencias subjetivas por la teoría de la percepción tal como otrora ha sido desarrollada en Francia por Merleau-Ponty, acotaremos no obstante que dicha postura epistemológica pareciera también ser, por lo general, la de las humanidades del siglo xx.

Las pasiones se perfilan en el horizonte del “proyecto semiótico”. Acaba de darse el primer paso. Por lo menos se reconoce que el sujeto es más que un ensamblador de estructuras que acaban conformando sistemas.

El mismo Fontanille, en *Soma et Séma* (2004, 13), declara claramente que “El ‘regreso del cuerpo’ al seno de la teoría de la semiótica no significa, es evidente, que se renuncie a su carácter de proyecto científico, así como a la búsqueda de las formas y ‘maneras de significar’ que lo caracterizan.”

Lo primordial, para los efectos de la presente intervención, radica en el hecho de que el discurso viene siendo enunciación abordada como proceso que manifiesta una presencia, vale decir un cuerpo sensible que se da a conocer a través del discurso. En otras palabras, el discurso ya no se enfoca como producto elaborado de una vez por todas, definitivamente establecido, sino más bien como actividad de producción, ya que es enunciación en pleno desarrollo. La instancia del discurso deja de ser un autómatas que echa mano de su programación narrativa, para devenir en un cuerpo sensible que intenta dar cuenta tanto de sus acciones, como de sus afectos, lo que, de nuevo, evidencia la deuda epistemológica de la semiótica francesa de hoy con la fenomenología y, muy en particular, con la obra de Merleau-Ponty.

La anterior aclaratoria en cuanto a la evolución teórica de la semiótica en Francia justifica plenamente el análisis que a continuación se lleva a cabo, el cual versa sobre un video disponible en YouTube, que muestra al actual Presidente de la Asamblea Nacional, Henri Ramos Allup (HRA, de ahora en adelante), mandando sacar del Palacio Legislativo las fotografías de Chávez y Maduro, así como el retrato digitalmente reconstruido de Simón Bolívar.

El campo visual evidenciado por la cámara se organiza en espacio conformado evidentemente por la relación dinámica que se establece entre la verticalidad y la horizontalidad. Los ejes verticales vienen siendo dados por elementos arquitectónicos –columnas, principalmente–, vegetales –troncos de palmeras– y el cuerpo de HRA, quien, entre mociones y emociones, manifiesta su presencia en el eje horizontal. El encuadre utilizado, principalmente realizado con planos medianos, desemboca en una profundidad relativamente limitada, lo que contribuye a poner de relieve los movimientos y comportamientos del actor principal, HRA. Una vez definido el espacio, conviene añadir que el eje de la horizontalidad,

recorrido desde la derecha hacia la izquierda, viene siendo el itinerario de salida seguido por el personal encargado de desalojar los objetos que, según HRA, ya no tienen cabida en el espacio delimitado, sinécdoque visual del Palacio Legislativo en su totalidad. El entorno sonoro lo conforman unos ruidos y ciertas voces, pero principalmente la voz de HRA. Cabe acotar que, dentro de cualquier entorno auditivo, la presencia de una voz humana organiza la percepción alrededor suyo, lo que, aquí, viene reforzando la dinámica visual anteriormente caracterizada.

La secuencia grabada por la cámara es la actualización de una modalidad claramente repetida en términos de /NO QUERER/, lo que implica un objeto definido como antivalor y permite definir un primer sujeto como sigue: $S_1 = S \text{ UO}_{v_1}$, donde O_{v_1} viene configurado por representaciones gráficas de Chávez y de Maduro, así como por el retrato digitalmente reconstruido de Simón Bolívar. Este conjunto se ve globalmente denominado “esa vaina” por HRA y expulsado del Palacio Legislativo, donde él no quiere ver “sino el retrato clásico del Libertador”, que se constituye en O_v único a sus ojos. Como HRA logra su cometido, ya que los empleados desaparecen con los referidos objetos destinados “a Miraflores o al aseo”, se evidencia que el sujeto está dotado también de modalidad de /PODERER/.

Es menester precisar que todo programa de acción presupone su correspondiente fundamentación, que radica en la competencia del sujeto, la cual, a su vez, implica formas de ser, entre las cuales se hallan maneras de percibir y sentir la realidad, representaciones mentales de todo tipo. En este caso, HRA imparte instrucciones sustentadas por un /NO QUERER VER/ que deviene en un /NO QUERER VER SINO/, lo que pone de manifiesto que precisa de la negación para afirmar su diferencia y, por ende, sentar su identidad, la cual, en última instancia, remite a un saber, definido en términos de “el retrato clásico del Libertador”. Resulta clara ahora la secuencia

“El ‘regreso del cuerpo’ al seno de la teoría de la semiótica no significa, es evidente, que se renuncie a su carácter de proyecto científico, así como a la búsqueda de las formas y ‘maneras de significar’ que lo caracterizan.”

modal que determina al sujeto: /NO QUERER, PODER, SABER/, que rige la sustitución de O_v por O_v . Esta primacía de la negación ratifica que “la independencia como negación de la dependencia antecedería la diferencia”, tal como lo avanzara Fontanille (1998, 31), lo que viene siendo reforzado por la correspondiente secuencia audiovisual.

La cámara da fe repetidas veces de un /NO QUERER VER/ claramente expresado, tanto por las palabras, como por el lenguaje corporal de HRA.

De hecho, se trata más bien de dos secuencias. El cierre de la primera se da mediante un plano mediano que muestra a HRA con ambas manos en los bolsillos del pantalón, confirmación somática de la firmeza de su hacer comunicativo. En

este preciso momento, se produce la intervención de un empleado preguntando, casi en voz *off*: “¿Qué hacemos con lo de Chávez?”, lo que genera un cambio en la mente de HRA y, por ende, en su gestualidad y sus palabras: “No quiero ver un solo cuadro aquí que no sea el retrato clásico del Libertador”. E insiste para despejar cualquier duda: “No quiero ver a Chávez, ni a Maduro. Llévense esa vaina para Miraflores o se la dan al aseo [...] Pero aquí, nada.” El movimiento del brazo izquierdo, así como los de la misma mano destacan cada una de las palabras pronunciadas por HRA. Lo que evidencia esta secuencia es rechazo inquebrantable, al mismo tiempo que deja por sentado que su /QUERER/ solo es compatible con “el retrato clásico del Libertador”.

¿Por qué el retrato digitalmente reconstruido de Simón Bolívar se ve tan verticalmente negado y sustituido por “el retrato clásico del Libertador”? Resulta ser que ahí precisamente intervienen ciertas representaciones mentales profundamente arraigadas en la identidad cultural del venezolano y que diecisiete años de chavismo no han podido borrar aún, y menos en un hombre de la generación de HRA. El quid no se plantea, entonces, en términos de /SABER/, sino de /CREER/. Al respecto, Greimas (1983, 127 y sq.),

en unas páginas magistrales, dedicadas a una profunda reflexión en torno al saber y el creer, llama la atención del lector al señalar que el sujeto epistémico, para validar lo que se le somete, acude no solamente a ciertas formas de pensar, sino también a ciertos tipos de mentalidades o creencias. Así es como acota lo siguiente:

La diferencia de estatuto estructural entre, por una parte, las modalidades aléticas (necesidad, posibilidad, por ejemplo) y, por otra parte, las modalidades epistémicas (certidumbre, probabilidad) no puede sino llamar poderosamente la atención del semiótico. (Greimas, 1983, 127)

Y prosigue de la manera siguiente:

Al respecto, puede referirse uno, ya sea insistiendo en el papel del sujeto, a la apreciación o evaluación, o bien, tomando en cuenta la índole del objeto evaluado, a la tensividad del enunciado producido. (Greimas, 1983, 127-128)

En nuestro caso, todo está centrado en los objetos simbólicos rechazados (cf.: “esa vaina”), reemplazados por su simétrico positivo, “el retrato clásico del Libertador”. No hay argumento que explique el cambio, que se ve actualizado en un espacio reducido, en pocos segundos y consiste en el paso de varios objetos a uno solo. Mejor puesta en escena de la intensidad o, en otras palabras, mejor discursivización de la intensidad, imposible. E intensidad = emoción, pasión. Solo de esta manera “el retrato clásico del Libertador” se impone a su equivalente digitalizado, en este mundo caracterizado por la hegemonía de lo computarizado.

Esta primacía del objeto señala no tanto a un sujeto regido por el objeto, sino más bien remite a una suerte de “subjetivación” del objeto, la cual confiere otra dimensión al discurso, que a su vez se desprende también del surgimiento instantáneo del O_v y acelera el tempo del devenir del sujeto instancia del discurso. La cámara no describe un proceso, sino que registra un evento repentino y, por ende, intenso. La racionalidad tiene poca cabida en este tipo de discurso más bien propioceptivo y pasional, que, más que

E insiste para despejar cualquier duda: “No quiero ver a Chávez, ni a Maduro. Llévense esa vaina para Miraflores o se la dan al aseo [...] Pero aquí, nada.” El movimiento del brazo izquierdo, así como los de la misma mano destacan cada una de las palabras pronunciadas por HRA.

un /SABER/, transmite un /CREER/ e invita a vincular tempo y objeto. Mejor dicho, se presencia el paso de un sujeto S_1 que rechaza categóricamente varios objetos negativamente por él valorados a un sujeto S_2 que identifica claramente su objeto de valor O_v . En términos de /QUERER/, O_v es aspectado de manera terminativa y O_v , de manera incoativa. En vista de que el cambio es prácticamente instantáneo, se puede aseverar que el tempo del devenir del sujeto es muy vivo. Por ende, el discurso audiovisual, tanto en términos de lenguaje oral como somático, da cuenta de una disyunción-ruptura definitiva, que puede identificarse como rechazo categórico, y de una unión-adhesión, que puede categorizarse como aprobación única e incuestionable.

Dentro de este marco muy específico, el /CREER/, modalidad que condiciona el /HACER/, no puede ser extenso. En otras palabras, no puede admitir muchos objetos de valor, porque su intensidad se diluiría. Por esto se limita tan solo al “retrato clásico del Libertador”. En función de la índole del objeto valorado, el /CREER/ se presta perfectamente para constituir el piso de valores que pueden ser enfocados como míticos. De hecho, cuando HRA identifica al personal de mantenimiento los objetos que no quiere ver, es cierto que comunica datos de tipo informativo. Entre estos objetos, señala de palabra y gesto “este Simón Bolívar”, que remite claramente, por oposición, al retrato digitalmente reconstruido de Simón Bolívar. En cambio, cuando identifica su percepción positiva, habla del “retrato clásico del Libertador”. En la primera fase, solo identifica al hombre del pasado. En la segunda, no lo nombra: su dimensión de Libertador lo exime de esto y basta ampliamente para hacer aflorar, no el sentido, sino la mirada de valores afectivos que esta denominación hace aflorar en la mente y el corazón de todo venezolano. En términos de racionalidad, me parece acertado el recorrido siguiente, tomado de Fontanille (1998, 233):

Si se recuerda la insistencia en el espacio (“aquí”), es lícito decir que se está presenciando la sustitución de un espacio mítico por otro. Por ende, los objetos expulsados del “aquí”, vale decir del Palacio Legislativo, devienen en objetos profanos, que quedan delante del templo (Cf.: profanum), desprovistos entonces de su dimensión sagrada. En cambio, ocurre lo contrario con el objeto único que para HRA tiene cabida dentro del Palacio Legislativo. De ahí que el chavismo pudo percibir la actuación de HRA como una auténtica profanación.

Las consecuencias en términos de discurso político son numerosas. Debido a la especificidad del presente análisis, centrado en la dinámica modal que caracteriza al sujeto epistémico, resulta obvio que HRA busca reemplazar cierta visión de Bolívar, propia de anteriores epígonos mayoritarios en la Asamblea Nacional, por otra, ajustada a la ideología ahora mayoritaria en la misma. Si bien el Palacio Legislativo y “el retrato clásico del Libertador”, por esta misma razón, pueden verse como sinécdoque del país, no es menos cierto que queda un remanente importante que no quiere compartir esos valores y los rechaza con toda la firmeza posible, ya que su /CREER/ es otro, aunque construido a partir del mismo hombre, de la misma raíz mítica: Simón Bolívar. Se mantiene entonces la polarización que caracteriza desde hace mucho tiempo la vida política de Venezuela. El mismo antagonismo queda vigente, aunque con diferencias evidentes e importantes. Dentro de semejante marco contextual, resulta sumamente difícil trazar el umbral que separa una creencia profunda de un fanatismo mesiánico. En este video, ciertas actitudes de HRA, gestos de la mano izquierda en la primera parte del video, su mirada nunca agre-

La cámara no describe un proceso, sino que registra un evento repentino y, por ende, intenso. La racionalidad tiene poca cabida en este tipo de discurso más bien propioceptivo y pasional (...)

Racionalidad informativa → Racionalidad hedónica → Racionalidad mítica.

siva, así como la risa de un empleado que se está llevando uno de los objetos desacralizados, muestran que todo se desenvuelve sin agresividad, dentro del aquí y ahora del discurso analizado, por lo menos. Pero ¿fuera de esto? La respuesta es obviamente distinta. Se sabe de reacciones mucho menos ponderadas, tanto de parte del alto gobierno, como de la parte del pueblo para la cual el chavismo es una auténtica religión. Esto reafirma que todo es cuestión de percepción sometida a presiones múltiples, dentro de un devenir cotidiano sumamente cambiante, cuya inmediatez dificulta muchísimo la estructuración del correspondiente proceso para su debido análisis racional.

En estas condiciones, el /SABER/ sigue cediendo el paso al /CREER/, a la racionalidad hedónica y mítica. En última instancia ¿no será esto el sustrato profundo de toda adhesión política? Queda patente, así mismo, que /SABER/ y /CREER/ son las dos vertientes constitutivas del sujeto epistémico. Por lo menos era mi intención dejarlo bien claro. Espero que este estudio del video mostrando a “Jesús” Henri Ramos Allup expulsando a los mercaderes del Templo me haya permitido convencerles de que “el saber y el creer remiten a un solo y mismo universo cognitivo.” (Greimas, 1983, 133).

JEAN LOUIS REBILLOU

Profesor Titular de la Escuela de Idiomas Modernos de la UCV. Investigador en semiótica. Especialista en sociosemiótica y discurso político. Miembro de la Asociación Venezolana de Semiótica (AVS).

Referencias

- BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale*. Paris : NRF, Gallimard.
- COQUET, J.-Cl. (1982): (éd.) *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris : Hachette U
- _____ (1997): *La quête du sens*. Paris: PUF.
- FONTANILLE, J. (1995): *Le Devenir*. Limoges: Pulim.
- _____ (1998): *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.
- _____ (2004): *Soma et Séma*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1998): *Tension et signification*. Liège: Mardaga.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- _____ (1971): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- _____ (1983): *Du Sens II*. Paris: Seuil.
- _____ (1990): *Del Sentido II*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991): *Sémiotique des passions*. Paris: Seuil.
- _____ (1994): *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.

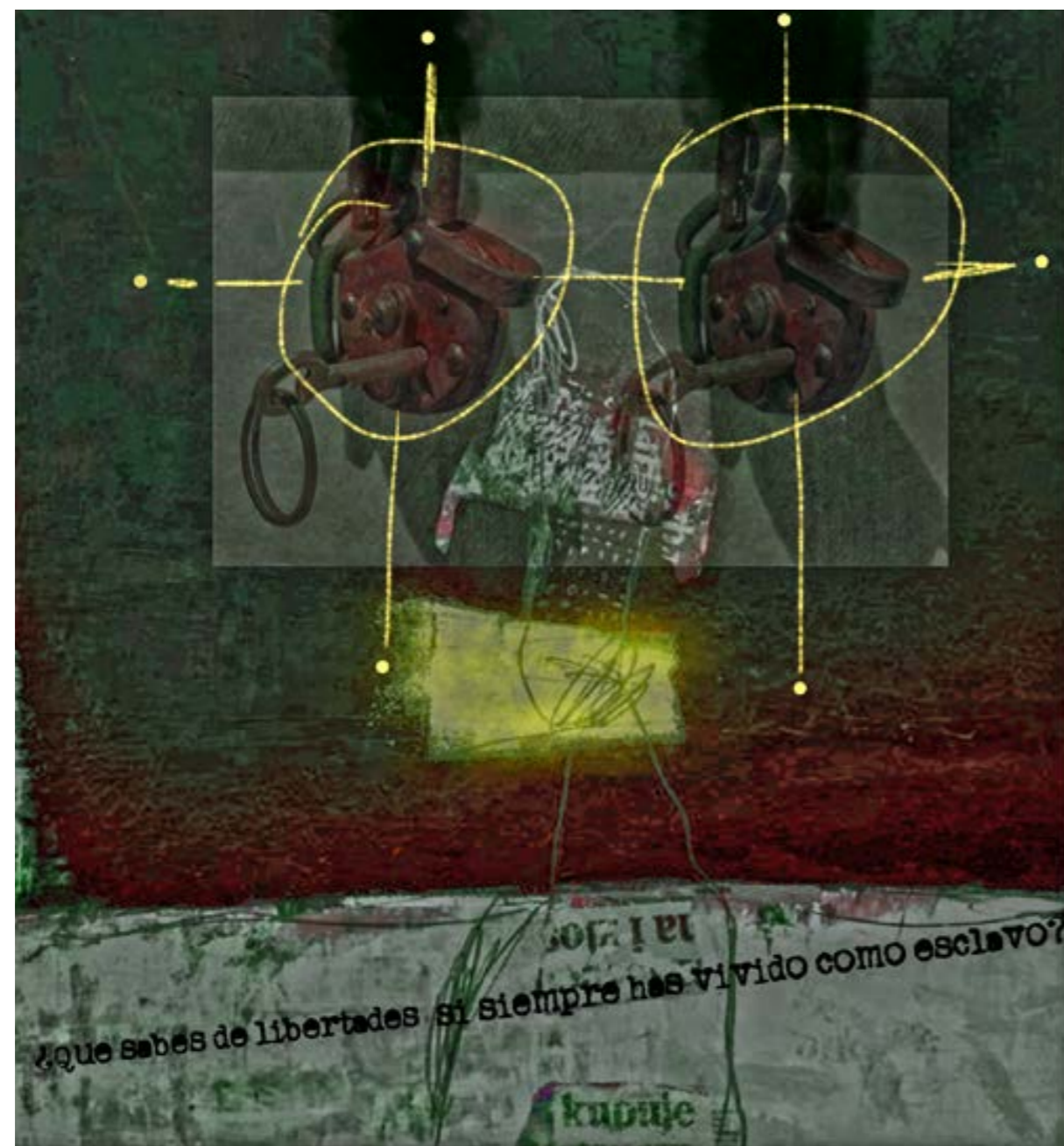
Nota: todas las citas incluidas son traducciones del autor.

Video estudiado:

https://youtu.be/N_DZVcnetlw



Galería de papel. ¡Nojoda, chico, así cualquiera conmueve al mundo!. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *Los cerrojos de Eros y Thanatos, puertas de esta prisión*. Luis Moros (2015)

Narrativas virtuales y capacidades

La realidad virtual implica un cambio tanto en la narrativa audiovisual como en la manera en que experimentamos el mundo, por lo que su valor comunicacional se puede enmarcar desde las opciones, los diseños, y las subjetividades que se supone deben extender nuestra humanidad, en vez de sustituirla. Este ensayo trata de clarificar el tema y las opciones que nos ofrecen las TIC frente a la virtualidad.

RICHARD TAHAN

INTRODUCCIÓN

Las narrativas audiovisuales están experimentando cambios estructurales profundos aunados en la vida virtual, cuyos beneficios y desafíos para el desarrollo social se pueden estudiar desde tres factores principales: opciones, diseños, y subjetividades. El siguiente análisis se realiza en base al enfoque de las capacidades, incluyendo el capital social.

Las capacidades se evalúan desde los procesos que permiten o impiden la libertad de decidir y actuar así como las oportunidades que tienen las personas para alcanzar las metas que quieren. Según Amartya Sen (1999), la libertad es no solo un fin (rol constitutivo), sino también un medio (rol instrumental) para el desarrollo, y podemos identificar la restricción o expansión de las capacidades del individuo en base a cinco factores: político, económico, social, transparencia, y seguridad. Nussbaum (2003), por otro lado, propone diez capacidades básicas: vida; salud física, integridad física; sentidos, imaginación, y pensamiento; emociones; razón práctica;

afiliación; cuidado de otras especies; diversión; y control sobre nuestro contexto político y material.

El capital social se forma cuando nos asociamos con otros individuos, fortaleciéndose cuando “tiende puentes” entre grupos y los individuos se unen para la participación ciudadana así como la socialización informal, generando, a su vez, reciprocidad, honestidad, y confianza (Putnam, 2000).

La realidad virtual consiste de la sumersión en un espacio a través de elementos audiovisuales, es decir, adentrarse a un mundo que “simula” la vida cotidiana.

La realidad aumentada, al contrario, se construye “sobre” la vida cotidiana, con capas de elementos audiovisuales.

OPCIONES

Se entiende como la abundancia o escasez de alternativas que tienen los individuos para tomar decisiones y alcanzar sus metas, afectando directamente las capacidades de cada ciudadano y, por lo tanto, su calidad de vida.

¿Cuáles son las elecciones que nos dejan los avances en la galaxia simulada?

Hay que avanzar cautelosamente porque las voces de los utópicos pueden opacar los desafíos.

“Es solo el comienzo”, escribió Mark Zuckerberg, CEO de Facebook, en 2014 tras anunciar la adquisición de los derechos del Oculus VR, empresa líder en tecnología de realidad virtual, por 2 millardos de dólares. “Luego de los videojuegos, vamos a impulsar la plataforma Oculus para muchas otras experiencias. Imagina disfrutar de asientos en cancha en un juego, estudiar en un salón de clase lleno de estudiantes y profesores de todo el mundo, o consultar a un doctor cara a cara, solo con ponerte unos lentes en casa” (Zuckerberg,

2014; traducción propia¹).

Importante también es que haya alternativas de realidad virtual para el Oculus Rift entre las que destacan: HTC Vive, Sony PlayStation VR, Samsung Gear VR, e incluso la opción más accesible, la caja de cartón de Google para teléfonos celulares, Google Cardboard.

Es cierto que se distinguen numerosos casos que sugieren la posibilidad de que existan alternativas abundantes en la producción y usos de la realidad virtual, entre los cuales destacan:

- ▀ La próxima generación de redes sociales: “En estos momentos tenemos redes sociales muy abstractas, así que será muy interesante ver qué sucede cuando la realidad virtual progrese al punto de ser una manera muy realista de interactuar”, le dijo Palmer Luckey, fundador de Oculus VR, a Fast Company magazine en 2013. “La única diferencia es que puedes ser quien quieras ser, en vez de lo que hayas tenido que ser en la vida real. Son cosas de ciencia ficción, pero no estamos muy lejos. La gente ya gasta horas diarias en Facebook. ¿Qué pasaría si la experiencia fuera verdaderamente atractiva y envolvente, en vez de una versión filtrada de tu personalidad real?” (Dredge, 2014; traducción propia²).

- ▀ La aparición de nuevos modos de producción artística, componiendo obras específicamente para la experiencia virtual. Las películas, por ejemplo, utilizarían cámaras de 360 grados para contar una narrativa que ya no es cuadrada, sino que nos rodea. En vez del clásico tren de los hermanos Lumière que según la leyenda asustó a sus audiencias desde una proyección, ahora nos impresiona un paisaje que nos rodea cuando vemos aquel tren aproximarse, rodando sobre un lago para antes de chocar contra nosotros descomponerse en miles de murciélagos (Milk, 2016).

- ▀ Noticiero virtual, en el que el usuario pueda sumergirse en y vivir de cerca el hecho. Por ejemplo: experimentar la guerra en Siria percibiendo todo su contexto, en vez de distanciado por el televisor (De la Peña, 2015).

- ▀ La realidad aumentada permitiría cambiar la manera en que los profesionales del deporte participan, utilizando lentes virtuales y mejorando su percepción del juego con destellos digitales que le asisten de jugada en jugada (Kluwe, 2014).

- ▀ El potencial para una educación interactiva que permita involucrar e interesar a los estudiantes en sus clases, incluso profundizando y acercando el conocimiento donde sea posible. La manera sería creando laboratorios virtuales donde se puedan ensayar experimentos que previamente serían costosos o complicados, como por ejemplo, estudiar la salmonela. Todo, además, sería diseñado de forma interactiva para capturar la atención de los alumnos, creando historias como resolver casos criminales utilizando el aprendizaje científico (Bodekaer, 2015).

- ▀ Tratamiento de fobias u otros trastornos. “Los psicólogos pueden tratar miedos disruptivos con terapias de exposición, en las que el terapeuta gradualmente presenta los estímulos temidos al paciente en escenarios cada vez más íntimos. Recientemente, algunos psicólogos han combinado exitosamente la terapia de exposición y la realidad virtual para tratar el miedo a volar, a las alturas, y a las arañas,

pidiendo a los pacientes que interactúen con ambientes simulados que garantizan su seguridad” (Jabr, 2010; traducción propia³).

Las opciones podrían ser muchas más a medida que avanza la tecnología, pero los desafíos ya se pueden denotar: “Second Life” podría transformarse en el “First Life” de muchos, si pueden perderse en un simulacro de la vida que absorba sus sentidos, creando adicciones peligrosas que en vez de asociar individuos a través de tecnologías de la comunicación, los aisle.

DISEÑO

En *Redes de indignación y esperanza*, Manuel Castells (2012) expone la manera en que la web y sus redes sociales sirvieron como canales de contrapoder comunicacional para movimientos cívicos. Aunque no necesariamente la causa del descontento ni de la organización popular, sí se reconoce su rol en impulsar y “viralizar” el sentimiento de ira generalizada.

Uno de esos estallidos ocurrió en Egipto. Wael Ghonim fue uno de los ciudadanos que colaboró en propagar la Primavera Árabe, con el simple acto de crear una página en Facebook. Sin embargo, recientemente, Ghonim (2015) se preguntaba si las redes al final no contribuyeron tanto a cohesionar como a, eventualmente, polarizar los debates por su incapacidad de permitir argumentos razonados que contribuyeran a forjar la opinión pública. Es necesario, por ende, diseñar redes sociales que incentiven el cambio verdadero.

Meron Gribetz en su presentación del Meta 2, un equipo para experimentar la realidad aumentada, diría algo similar:

En los próximos años, la humanidad atravesará un cambio, creo. Empezaremos a colocar una capa de información digital sobre el mundo real. Solo imaginen por un momento lo que esto podría significar para los escritores, pintores, neurocirujanos, decoradores de interiores y quizá todos los aquí presentes. Y lo que pienso necesitamos hacer como comunidad es realmente intentar y hacer un esfuerzo para imaginar cómo podemos crear esta nueva realidad de manera que extienda la experiencia humana, en vez de convertirla en un juego

o saturarla de información digital. (Gribetz, 2016; traducción propia⁴)

Desde ese punto de vista, es interesante analizar el fenómeno Pokémon Go, por ser una actividad, a simple vista, banal. Algunos, sin embargo, sugieren que la manera en que está diseñado, lo hace una actividad recreativa sana.

Haciendo uso de sus teléfonos inteligentes, los jugadores salen a las calles a atrapar y coleccionar monstruos virtuales, encontrándolos de vecindario en vecindario a través de sus GPS. Pokémon Go está diseñado específicamente para ser una actividad que te incentiva a salir de tu cuarto, tomar aire libre, caminar, y socializar con otros. Esto es una diferencia importante a los videojuegos de consolas y las críticas que se le puedan hacer por aislar a sus usuarios. Por supuesto que el juego tiene sus desventajas, como hacerte pasar más tiempo conectado a tu celular y ponerte en situaciones de riesgo en la calle. Pero como actividad recreativa, su diseño le permite ser un medio para nutrir el capital social informal y las capacidades emocionales de los individuos (Rutledge, 2016).

SUBJETIVIDAD

En el siglo XXI, la explosión de capacidades comunicacionales exige una mayor responsabilidad individual para tomar decisiones y aprovechar nuestras oportunidades, pero incluso la responsabilidad individual requiere de una sociedad que la enseñe. De ahí que no se pueda pensar al individuo sin una comunidad que lo prepare para los desafíos de su generación, ni una sociedad sin individuos con iniciativa propia. Podemos enseñar a leer, pero si se lee o qué se lee, depende de cada persona. Nutrir nuestras redes intersubjetivas va a ser necesario para aprovechar el empoderamiento que nos brindan las herramientas tecnológicas, impidiendo que se conviertan en un obstáculo para el desarrollo social.

(...) los desafíos ya se pueden denotar: “Second Life” podría transformarse en el “First Life” de muchos, si pueden perderse en un simulacro de la vida que absorba sus sentidos, creando adicciones peligrosas que en vez de asociar individuos a través de tecnologías de la comunicación, los aisle.

Esta hipótesis se enmarca dentro del enfoque de las capacidades y del paradigma constructivista.

En la teoría de Sen (1999), la libertad es el medio para mejorar nuestras condiciones. En ese sentido, la “acción” individual es central para combatir estas “privaciones”, pero esta no se encuentra aislada de las oportunidades sociales, políticas y económicas disponibles. Por ende, hay que reconocer tanto el alcance del individuo como el de la sociedad. La idea es que las libertades promuevan otras libertades, puesto que todas ellas (políticas, económicas, sociales, etcétera) están encadenadas empírica y causalmente. Se vuelve crucial, como consecuencia, estudiar los procesos que permiten o impiden la libertad de decidir y actuar, así como las oportunidades que tienen las personas para alcanzar

las metas que quieren, comprendiendo a los individuos como agentes activos del cambio, en vez de como recipientes pasivos de beneficios. Es por eso que la libertad es, no solo un fin (rol constitutivo), sino también un medio (rol instrumental) para el desarrollo. Veamos como ejemplo el rol de los valores: la moral de cada individuo afecta su relación con los demás, influenciando la igualdad de género, la crianza de los niños, el tamaño de la familia, las concepciones de la fertilidad, el trato al medio ambiente, la corrupción, y la confianza; la libertad depende de los valores, por lo tanto, la ética y la cultura también son capacidades, que a su vez dependen de otras capacidades políticas y sociales como la educación, el capital social, y la libertad de expresión bien entendida, es decir, la discusión y el escrutinio que constituye la opinión pública y que nos permite tomar las mejores decisiones posibles. El desarrollo, según Sen, consiste en expandir las “capacidades” que les permiten a las personas vivir las vidas que valoran.

Si bien el “agente” que se imagina Sen es un actor por el cambio, un individuo cuyo rol consiste en la participación activa en los asuntos públicos, económicos, sociales, y políticos, la libertad indi-

vidual es un producto social. La libertad individual depende de lo que entiende la sociedad por “justicia”, por eso es que no se puede perder de vista la capacidad de asociación del individuo con otros en sistemas de cooperación que beneficien a todos, formando percepciones públicas ventajosas para la libertad a través de la interacción, discusión, escrutinio, y colaboración para la comprensión de los problemas y la resolución de los mismos.

Desde el paradigma constructivista, se puede decir que existe una dialéctica, conversación o negociación constante entre el individuo y la sociedad, en donde el primero produce al segundo y viceversa.

El concepto de responsabilidad subjetiva significa dignidad entre responsabilidad colectiva e individual para vivir la vida que valoramos, afectando las normas sociales objetivadas, nutriendo nuestras motivaciones intrínsecas, deliberando para conformar la opinión pública y llegando a acuerdos que promuevan la justicia.

En el siglo XXI, la expansión del acceso a las nuevas tecnologías, implica tener a nuestra disposición capacidades socio-técnicas, pero nuestras (in)capacidades subjetivas pueden afectar negativamente esas oportunidades, por eso es que no podemos perder de vista que si bien las redes digitales pueden encender movimientos sociales, el verdadero capital social se desarrolla fuera de ellas: desde el individuo y en comunidad.

CONCLUSIÓN

Al enfocar el análisis en las oportunidades que brinda una nueva tecnología de la información y comunicación, podemos diagramar las opciones que tiene un individuo para que su subjetividad le permita tomar decisiones razonables a la hora de alcanzar sus metas y mejorar su calidad de vida.

RICHARD TAHAN

Licenciado en Comunicación Social.
Magíster en Comunicación Social, mención
Comunicación para el Desarrollo Social por
la Universidad Católica Andrés Bello. Profesor
de pregrado y postgrado en la UCAB.

Referencias

- BODEKAER, M. (2015): *This virtual lab will revolutionize science class*. TED. Recuperado el 20/07/16 de: www.ted.com
- CASTELLS, M. (2012): *Redes de indignación y esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- De La PEÑA, N. (2015): *The future of news? Virtual reality*. TED. Recuperado el 20/07/16 de: http://www.ted.com/talks/nonny_de_la_pena_the_future_of_news_virtual_reality
- DREDGE, S. (2014): “Oculus Rift: ten reasons why all eyes are back on virtual reality”. En: *The Guardian*. Recuperado el 20/07/16 de: www.theguardian.com
- GHONIM, W.: *Let's design social media that drives real change*. TED. Recuperado el 20/07/16 de: http://www.ted.com/talks/wael_ghonim_let_s_design_social_media_that_drives_real_change
- GRIBETZ, M. (2016): *A glimpse of the future through an augmented reality headset*. Recuperado el 20/07/16 de: www.ted.com
- JABR, F. (2010): *Virtual Revulsion Therapy: Pixelated Pests Help Treat Cockroach Phobia*. Recuperado el 20/07/16 de: www.scientificamerican.com
- KLUWE, C. (2014): *How augmented reality will change sports... and build empathy*. TED. Recuperado el 20/07/16 de: www.ted.com
- MILK, C. (2016): *The birth of virtual reality as an art form*. TED. Recuperado el 20/07/16 de: http://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form
- NUSSBAUM, M. (2003): *Capabilities as fundamental entitlements: Sen and social justice*. Recuperado el 20/07/16 de: <http://philpapers.org/archive/NUSCAF.pdf>
- PUTNAM, R. (2000): *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- RUTLEDGE, P. (2016): *The Psychological Benefits of Pokémon GO*. *Psychology Today*. Recuperado el 20/07/16 de: www.psychologytoday.com
- SEN, A. (1999): *Development as freedom*. New York: Alfred A. Knoff, Inc.
- ZUCKERBERG, M. (2014): *Facebook post*. Recuperado el 20/07/16 de: https://www.facebook.com/zuck/posts/10101319050523971?stream_ref=10

Citas en inglés

- “... this is just the start. After games, we're going to make Oculus a platform for many other experiences. Imagine enjoying a court side seat at a game, studying in a classroom of students and teachers all over the world or consulting with a doctor face-to-face -- just by putting on goggles in your home” (Zuckerberg, 2014).
- “Right now you have very abstract social networks. So it will be really interesting to see what happens if virtual reality ever progresses to the point where you can have a very realistic way of interacting... The only difference is that you can be whoever you want to be, instead of whatever cards you got dealt in real life. It's the stuff of science fiction, but we are not too far away. People already spend hours a day on Facebook. What if it was truly engaging and immersive, rather than a filtered version of your real self?” (Dredge, 2014).
- “Psychologists can treat such disruptive fears with exposure therapy, in which a therapist gradually presents the feared stimulus to the patient in increasingly intimate scenarios. Recently, some psychologists have successfully combined exposure therapy and virtual reality to treat fears of flying, heights and spiders, asking patients to interact with simulated environments that guarantee their safety” (Jabr, 2010).
- “...in the next few years, humanity's going to go through a shift, I think. We're going to start putting an entire layer of digital information on the real world. Just imagine for a moment what this could mean for storytellers, for painters, for brain surgeons, for interior decorators and maybe for all of us here today. And what I think we need to do as a community, is really try and make an effort to imagine how we can create this new reality in a way that extends the human experience, instead of gamifying our reality or cluttering it with digital information” (Gribetz, 2016).



Galería de papel. *Lluve de nuevo sobre el papel.* Luis Moros (2015)

La escritura fílmica según Christian Metz

El artículo nos hace un completo repaso y síntesis de la concepción teórica acerca del cine del francés Christian Metz. Como el autor del ensayo dice, se trata de unas reflexiones inspiradas en sus estudios, además constituyen un homenaje agradecido a su memoria por un taller que le impartió sobre semiología del cine en el año 1972.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

PRELUDIO SOBRE LA VIDEO-CULTURA

En una época mayoritariamente alfabetizada, uno de los retos de las sociedades inmersas en la video cultura del cine, la televisión y los multimedia digitales, es la alfabetización audiovisual.

Los procesos correlativos de hablar-escuchar, escribir-leer, no tienen aún los correspondientes verbos de acción en el campo audiovisual, y así recurrimos metafóricamente a las operaciones de lectura y escritura de la imagen para referirnos a los distintos procesos de ver de ver cine o TV y filmar o grabar.

Los adolescentes que en el pasado se jactaban de disponer de una estilográfica, hoy presumen de manejar una cámara digital foto-videográfica, incorporada a cualquier móvil o celular.

Sin embargo la socialización en la videocultura rara vez se da a través de los procesos lentos, que implicaban la caligrafía, la ortografía, la comprensión lectora y la composición, sino mediante la asistencia a los espectáculos audiovisuales y la práctica de producir por ensayo y error.

Uno de los factores explicativos de este fenómeno, que se da también en otras artes, es que el aprendizaje es más bien textual que grama-

tical (Lotman 1979), y además no existe, propiamente hablando, una gramática del audiovisual normalizada, que imponga convenciones sobre el discurso audiovisual, sea basadas en criterios derivados de otras artes o sea en usos sociales dominantes.

En esta última dirección se ubica el intento de Christian Metz, uno de los fundadores de la semiología del cine, cuando indaga en los códigos y subcódigos cinematográficos que posibilitan la comunicación audiovisual.

PRIMERA ESCENA: LOS PRECURSORES

Los saberes sobre el cine se han ido constituyendo sobre la historia de los filmes y de los autores; las teorías de la imagen y del sonido, y las prácticas de dirección y otros oficios técnico-creativos y estéticos. A estos se han ido agregando otras indagaciones más bien psico-sociológicas sobre los procesos de creación y recepción.

Por una parte, en las Escuelas de Cine y Artes prevalecen diferenciadas las cátedras de historia, lenguaje y prácticas de cine; por otra parte, los críticos del espectáculo y los usuarios manejan un lenguaje naturalizado, producto de una trayec-

toria centenaria de un invento técnico devenido en séptimo arte. Pero esta transformación ha supuesto un itinerario práctico y teórico, debido a la creatividad y constancia de múltiples artistas e intelectuales. El aporte de Christian Metz hay que encuadrarlo en el marco de un intelectual de formación lingüística, dedicado principalmente

a investigar el cine como lenguaje o medio de expresión, es decir, “los dominios semiológicos (lenguajes, estilos) aunque al final de su vida exploró también la dimensión de las conductas y los procesos psicológicos. (Cuadro 1).

En el campo de los teóricos del cine subyace a lo largo del tiempo un debate sobre la génesis y evolución de la cinematografía, ya que algunos autores consideran que el invento inicial de carácter

científico y diversivo derivó en un formato sujeto al marcaje institucional del cine-drama, en desmedro de otras modalidades: cine-documento, cine-ensayo, cine-poesía.

Según este planteamiento se confunden “las bases fílmicas (semiológicas y tecnológicas) de un artefacto con las posibilidades y restricciones

cinematográficas y sociales de la historia y la praxis del cine” (García 2010: 15).

Reconociendo la labor deconstruccionista del axioma de la “intrínseca naturaleza narrativa” de las películas, no cabe duda de que el cine como hecho cultural se ha consolidado bajo la clave del relato visual (de género o autor), consumido en salas de espectáculos (comerciales o de arte).

Pudiera pensarse que esta desviación se debió a una proterva conspiración de Hollywood, pero esta misma orientación prevaleció aun antes de la fundación de los estudios estadounidenses en Europa, bajo regímenes tan diversos como el nazi o el soviético.

Más aún, el primer y gran intento teórico de la construcción del lenguaje cinematográfico bajo la clave narratológica, es decir del relato, se debió al ruso Eisenstein, que marcó con su teoría del montaje, o más precisamente de la composición, las bases de los ulteriores desarrollos.

“El término ‘montaje’ como es comprendido hoy en día está asociado con el trabajo y la teoría de Sergei Eisenstein, en la cual la edición o montaje se constituye en el arreglo retórico de las tomas en yuxtaposición, de manera que el enfrentamiento entre dos imágenes adyacentes crea una tercera entidad independiente y un significado totalmente nuevo” (www.claqueta.es).

Reconociendo la labor deconstruccionista del axioma de la “intrínseca naturaleza narrativa” de las películas, no cabe duda de que el cine como hecho cultural se ha consolidado bajo la clave del relato visual (de género o autor), consumido en salas de espectáculos (comerciales o de arte).

CUADRO 1

LA COMUNICACIÓN COMO ARTIFICIO Y PRAXIS



Propiamente hablando, el montaje se refiere a la acción técnica por la que se resuelve la composición. “No olvidemos –aclara Eisenstein en uno de sus cursos– que el término composición significa, ante todo, la acción de ‘reunir, poner juntos’ (...) forma de establecer los lazos y juntas regulares entre las diferentes partes de la obra, sus diversos episodios y los elementos de cada uno de ellos” (Eisenstein 1957: 11).

Si bien las ideas sobre el montaje de Eisenstein fueron inspiradas por las técnicas de edición de David W. Griffith y por los experimentos realizados por Lev Kuleshov, la búsqueda de los tipos de montaje y su clasificación en cinco tipos, o niveles, de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal, e intelectual, se debe a él, teniendo en cuenta el posible efecto en el espectador.

Esta concepción más bien narratológica de la composición quedó desdibujada en los manuales de cine cuando el término se redujo al aspecto formal del encuadre referido a una escala y ángulo determinados, según la tradición plástica de la imagen inmóvil, remitiendo la configuración a la dramaturgia sobre la acción fílmica (Stahlin 1966: 182).

Christian Metz, al tratar de analizar el lenguaje cinematográfico, se suma a la orientación narratológica de los clásicos, y como lingüista trata de aplicar los procedimientos de la semiología estructuralista a los textos fílmicos.

SEGUNDA ESCENA: LA POLÉMICA SOBRE EL CINE COMO LENGUA O LENGUAJE

Al abordar la cuestión del carácter de lenguaje del cine, la tendencia común de los teóricos fue la de establecer una analogía con la lengua y su doble articulación. En la polémica con Pasolini y otros teóricos favorables a esa premisa, Metz discrepa al asentar su tesis de que el cine como tal nada tiene que corresponda a la doble articulación de la lengua, ya que el cine no posee unidades distintivas propias y nada tiene que corresponda al fonema o al rasgo pertinente fónico en el plano de la expresión, ni al sema en el plano del contenido (Metz 1972: 180).

Tampoco comparte la homología entre plano y monema (palabra), ni la de plano y enunciado, ya que el primero no es descomponible en último

análisis en unidades discretas fijas (Aguirre, 1972, 2014).

A partir de ahí, Metz realiza sus análisis de los filmes bajo otra premisa que es la de considerar el cine no como lengua, sino como lenguaje capaz de comunicar bajo ciertos códigos flexibles y considera que en el estado en que se hallaban las investigaciones era más fértil explorar el filme desde su dimensión retórica.

Su razonamiento de que la unidad mínima (el plano) no es fijo le lleva a la asunción de una segunda premisa según la cual “la codificación sólo puede referirse a grandes unidades”, tales como la “dispositio –gran sintagmática–, que consiste en prescribir ordenamientos fijos de elementos no fijos (Metz 1972: 184).

El programa de investigación de Metz se orienta a descubrir empíricamente esta gran sintagmática a través del análisis de las marcas que diferencian los planos (plano por plano o dentro del plano), sin olvidar que existe también un nivel sintagmático más grande como es el de las secuencias.

Es decir, a su entender, la desacreditación de la noción de “gramática del cine” no se debe tanto al hecho de que no exista o sea señuelo académico y especulativo, sino al despiste de no haberla buscado donde se debía.

En esta aventura se considera particularmente deudor de Eisenstein, Pudovkin, Koulechov, Balazs, Arnheim, Bazin, Mitry, Agel, Souriau y otros que elaboraron diferentes construcciones de imágenes y relatos, antes de la intervención de los análisis propiamente semiológicos. Y, aunque no mencione a Pasolini entre ellos, es evidente que este contribuyó dialécticamente al afinamiento de su propuesta. También cabe añadir que Metz se sitúa más bien en la tradición de la semiología francesa que en la semiótica anglosajona de Peirce.

TERCERA ESCENA: LA OPCIÓN NARRATOLÓGICA

Basándose en la tradición del montaje y/o composición narrativa de clásicos como Pudovkin y en

Christian Metz, al tratar de analizar el lenguaje cinematográfico, se suma a la orientación narratológica de los clásicos, y como lingüista trata de aplicar los procedimientos de la semiología estructuralista a los textos fílmicos.

los análisis de lectura fílmica de Jean Mitry, Metz efectúa su exploración sobre todo a nivel de la lógica de la implicación y, por lo mismo, de las grandes figuras de construcción.

Recordemos brevemente la experiencia realizada por Pudovkin en 1928, inspirándose en un ensayo efectuado en 1921 por León V. Kulechov, autor de *Dura Lex* –1927–, con un tema tomado de Jack London.

Extrajo de una vieja película un largo primer plano de Iván Mosjukin. El actor aparecía allí completamente impasible y con expresión ausente. Hizo reproducir esta secuencia como para obtener tres copias idénticas y procedió luego a mostrarlas de la siguiente manera:

- ▶ Primer plano de un plato de sopa
—Plano de Mosjukin (1a)
- ▶ Cadáver extendido en el suelo
—Plano de Mosjukin (1b)
- ▶ Mujer desnuda durmiendo
—Plano de Mosjukin (1c)

ANÁLISIS DE TEXTOS FÍLMICOS

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	ESCRITURA FÍLMICA
Estudio de un código o subcódigo en diversos filmes	Estudio de un filme siguiendo todos los códigos
Método comparativo	Método estilístico

Preparado así, este cortometraje fue exhibido a un grupo de personas que ignoraban completamente el experimento. El público quedó entusiasmado ante la versatilidad del autor, que sabía transmitir impresiones tan sutiles: su mirada ante el plato de sopa, su dominio ante el cadáver, su dulzura meditativa ante la mujer (Lo Duca 1960).

Hoy sabemos que las tres expresiones del actor correspondían rigurosamente a una sola e idéntica actitud y el experimento muestra cómo desde el momento en que un encuadre sigue a otro, los una una corriente discursiva, es decir, quieren decir algo secuencialmente.

No está demás decir que ya Barthes y otros semiólogos destacaban el principio narratológico del *post hoc ergo propter hoc* –después de esto, luego por esto– que, si bien es una falacia lógica,

rige la construcción de un relato, o sea la diégesis o significación del relato, y en la lectura cinematográfica marca la comprensión del filme.

La gramática de Metz, por tanto, se va a desarrollar sobre todo en este nivel discursivo, siguiendo las reglas analíticas de la semiología y aplicando los procedimientos de contigüidad y sustitución a los planos.

CUARTA ESCENA: LAS ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Ante todo Metz ofrece un consejo metodológico de ir localizando en el filme los componentes en relación con la intriga: “ese ir y venir constante de la instancia de la pantalla (significante) a la instancia de la diégesis (significado)”, sin caer en la mera discusión de la intriga y de los problemas humanos que implica (Metz 1972: 223).

Su estrategia investigativa, como pudimos comprobar en un seminario dictado en 1972, utiliza dos métodos complementarios según se trate de investigar códigos o subcódigos cinematográficos o bien sistemas textuales:

Para el estudio de la gran sintagmática emplea el primer método, que postula la existencia de un lenguaje cinematográfico entendido “como el conjunto de todos los códigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, y que se trate de un tronco común por convención, como a un sistema real unitario” (Metz 1973).

En efecto, en todo filme narrativo existe una gran sintagmática. Un filme de “ficción”, por ejemplo, se divide en cierto número de segmentos autónomos. Autonomía evidentemente relativa al filme (sintagma máximo del cine).

La noción de “segmento autónomo” es aplicada a cualquier segmento fílmico que constituye

una directa subdivisión del filme (y no una subdivisión de una parte del filme).

En el estado actual de normalización relativa del lenguaje cinematográfico, que corresponden al cine clásico, distribuye los segmentos autónomos alrededor de seis grandes tipos. (Obvia decir que en todo lenguaje artístico las vanguardias tratarán de romper o innovar las reglas con nuevos recursos semio-técnicos, que rompen los tipos o matrices analógico productivas).

De estos seis tipos, cinco son sintagmas –es decir unidades formadas por diversos planos–, y el sexto está constituido por segmentos autónomos consistentes en un solo plano –es decir, por planos autónomos.

QUINTA ESCENA: RESULTADOS DEL ANÁLISIS CLASIFICATORIO

Los principales tipos de construcción son los siguientes (Cuadro 2):

- 1) La escena: reconstruye con medios fílmicos su significante unitario, análogo al que nos ofrece el teatro o la vida, sobre un lugar, un momento, una pequeña acción particular y acabada en sí. Esta visión unitaria pone en juego actividades distintas como la percepción, reestructuración del campo y memoria inmediata. Los hiatos espaciales o temporales en el interior de una escena son hiatos de cámara, y no hiatos diegéticos (ejemplo: leves movimientos de cámara, encuadres, etcétera).
- 2) La secuencia: construye una unidad más inédita, y también más específica: la de una acción compleja (si bien única) que se desarrolla a través de varios lugares, saltándose (elipsis) los momentos inútiles o no relevantes en términos narrativos. En su interior existen hiatos diegéticos que, aunque se consideren insignificantes, señalan la diferencia con los hiatos marcados por el fundido en negro u otro procedimiento óptico de diferenciación segmental.
- 3) El sintagma alternante: basado no en la unidad de la cosa narrada, sino en la de la narración que mantiene próximas las diversas ramificaciones de la acción. Aunque rico en connotaciones, fundamentalmente se define como una

manera determinada de construir la denotación.

En términos de montaje se divide en tres subtipos, si se elige la naturaleza como criterio de la denotación temporal:

a) El montaje alternativo: un contrapunto de planos en la misma duración temporal. El significado de la alternancia es la simultaneidad diegética (ejemplo: plano y contraplano de una conversación).

b) El montaje paralelo: en que la aproximación es simbólica, pues las acciones juntadas no tienen entre sí ninguna relación pertinente en cuanto a la denotación temporal, y esta defeción de sentido denotado abre la puerta a todo tipo de “simbolismo” por superación motivada (ejemplo: contraposición de planos de ricos vs. pobres).

- 4) El sintagma frecuentativo: que reagrupa un número virtualmente indefinido de acciones particulares, imposibles de abarcar de una sola mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérsela en forma casi unitaria. Su significante distintivo hay que buscarlo en la sucesión concentrada de imágenes repetitivas.

Pueden distinguirse varios tipos:

a) El frecuentativo pleno o repetición cíclica que expresa un estado más que una sucesión. La vectorialidad del tiempo deja de ser pertinente (ejemplo: éxito de un cantante con imágenes rápidas de varias giras).

b) El semi-frecuentativo o evolutivo que traduce una continua progresión en base a una sucesión de pequeñas sincronías (ejemplo: deterioro progresivo de relaciones afectivas, resumido en varias imágenes-estadio).

c) El sintagma corchete que enlaza una serie de breves alusiones a acontecimientos semejantes (ejemplo: evocaciones eróticas separadas entre sí por un fundido). Es un equivalente fílmico de la conceptualización y de la categorización.

- 5) El sintagma descriptivo: la sucesión de imágenes sobre la pantalla corresponde únicamente a las series de coexistencia espaciales

entre los hechos presentados (ejemplo: el mismo edificio visto desde ángulos diferentes o diversas tomas de un rebaño de animales). La sucesión de las imágenes sobre la pantalla corresponde únicamente a las series de coexistencias espaciales entre los hechos presentados.

6) El plano autónomo: asociado generalmente al famoso “plano-secuencia”, se refiere también a las llamadas inserciones, además de diversos casos intermedios.

Ofrece dos variantes:

a) Plano secuencia que comprende las tres unidades de tiempo, lugar y ángulo de toma (ejemplo: escena extensa de una despedida tratada en un solo plano).

b) Plano-inserción que comprende una unidad de tiempo, de lugar, de secuencia, pero que se ubica como suplemento en relación al desarrollo de la acción (ejemplo: plano retrospectivo sobre la vida de familia de dos soldados).

Las inserciones se definen por su estatuto interpolado, y en base a él, es posible distinguir cuatro subtipos:

– Imágenes no-diegéticas: metáforas puras (ejemplo: imagen de tempestad por cólera).

– Imágenes subjetivas: vistas como ausentes (recuerdos, sueños, alucinaciones...).

– Imágenes dislocadas: reales pero intercaladas fuera de su colocación fílmica normal (ejemplo: imagen aislada de los perseguidos en una secuencia relativa a los perseguidores).

– Imágenes explicativas: traspolación a otro nivel (ejemplo: primer plano, efecto de lente de ampliación: o tema sustraído a su espacio empírico y transportado al espacio abstracto de una intelección o interpretación ideológica).

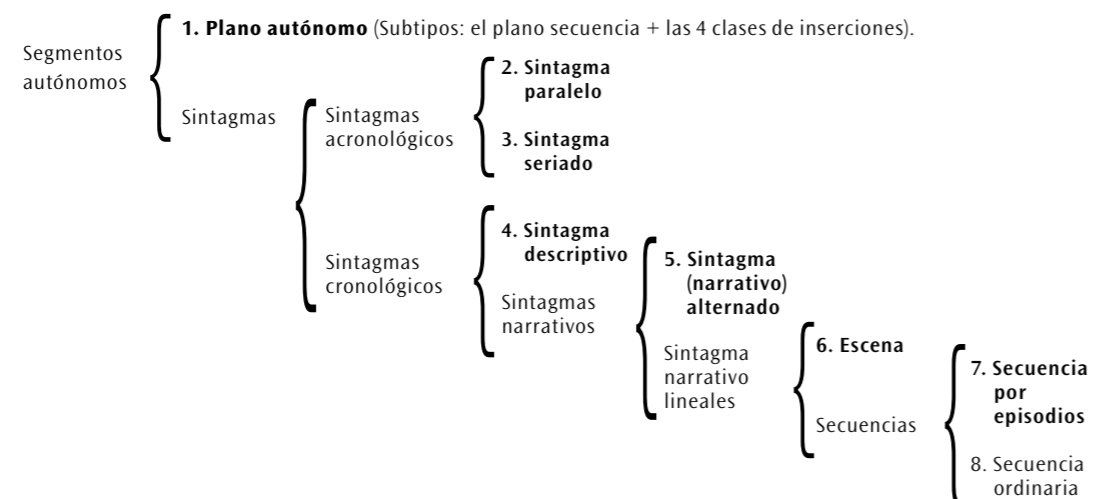
Todos estos tipos de imágenes son inserciones solamente cuando se presentan una sola vez, y en medio de un sintagma ajeno. En un montaje alterno o continuo pueden organizarse en un sintagma alternante o en una secuencia ordinaria.

Cuando Vittorio Saltini, al referirse a la gramática de Metz, lo califica como “una catalogación de maneras usuales de rodar y montar”, no deja de tener razón, pero a esta objeción, responderá que el estudio sintagmático no es el único, sino que además son posibles y necesarios los estudios paradigmáticos, en los que se dé también lugar al sonido (lengua, música, efectos sonoros). Más aún una división del trabajo, destruyendo la unidad e interrelación, puede falsear el fondo del problema.

CUADRO 2

CUADRO GENERAL DE LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

En negrita: los tipos sintagmáticos localizables desde el comienzo en los films (método inductivo), pero que vuelven a encontrarse al final en el sistema (método deductivo), es decir, los ocho grandes tipos sintagmáticos.



NOTA BIOGRÁFICA

Nacido en 1931 en Béziers, en el sur de Bélgica, Christian Metz murió trágicamente a finales de 1993. Metz abrió paso, en los años 60, a la instauración de la teoría del cine como nueva disciplina intelectual. Los artículos de su obra *Essais sur la signification au cinéma* (1968), escritos entre 1964 y 1968, prepararon el camino para la creación de un departamento de estudios de cine en la Universidad de Vincennes (París VIII).

Junto a otros intelectuales de su generación que se inspiraron en la corriente estructuralista (cfr. Bourdieu, Derrida, Genette), Metz asistió a la École Normale Supérieure (rue d'Ulm), donde alcanzó la *agrégation* en “letras clásicas” (francés, griego, latín) después de obtener también un título en alemán y una *maîtrise* en historia antigua. La formación académica de Metz culminó con un *doctorat d'état* en lingüística general en la Sorbona.

Para valorar la importancia de la influencia de Metz, necesitamos saber que, hasta mitad de los años 60, había pocos análisis sobre la naturaleza de las películas (especialmente como imagen) o la institución del cine (especialmente desde el punto de vista del espectador). Es decir, aunque no faltaba la crítica cinematográfica, no se había escrito casi nada sobre el cine como medio. En respuesta a ello, y de acuerdo con la evolución de su marco teórico, la obra de Metz sigue dos amplias líneas de investigación: el estudio semiológico de las películas y el estudio psicoanalítico del cine.

<https://pensadoresocc.wordpress.com/2012/10/08/metz-christian/>

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Profesor Titular de la Universidad Católica Andrés Bello. Doctor en Ciencias Sociales por la UCV. Profesor de pregrado y postgrado en la UCAB. Miembro del consejo de redacción de la revista Comunicación.

Referencias

AGUIRRE, Jesús María (2014): "La gramática universal del cine según Pasolini". En: revista *Comunicación*, Estudios venezolanos de Comunicación. N° 167. Caracas, pp. 76-81.

_____ (1972): *Curso de semiología de cine dictado por Metz*. Notas manuscritas. Lima.

EISENSTEIN, PUDOVKIN y otros (1957): *El oficio cinematográfico*. Bs.As. Argentina: Editorial Futuro.

GARCÍA, Luis Alonso (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.

Lo DUCA (1960): *Historia del cine*. Bs. As. Argentina: Edudeba.

LOTMAN, Yuri (1979): *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

_____ (1979): *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

METZ, Christian (1966): "La grande syntagmatique du film narratif". En: *Communications* 8, pp. 120-124.

_____ (1969): "Los elementos semiológicos del film". En: *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ed. Alberto Corazón,.

_____ (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Bs. As. Argentina: Ed. Nueva Visión.

_____ (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (1977): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MITRY, Jean (1963): *Estética y pedagogía del cine*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

_____ (1991): *La semiótica en tela de juicio*. Madrid: Akal.

STAEHLIN, Carlos María (1966): *Teoría del cine*. Madrid: Ed. Razón y Fe.

Nota final

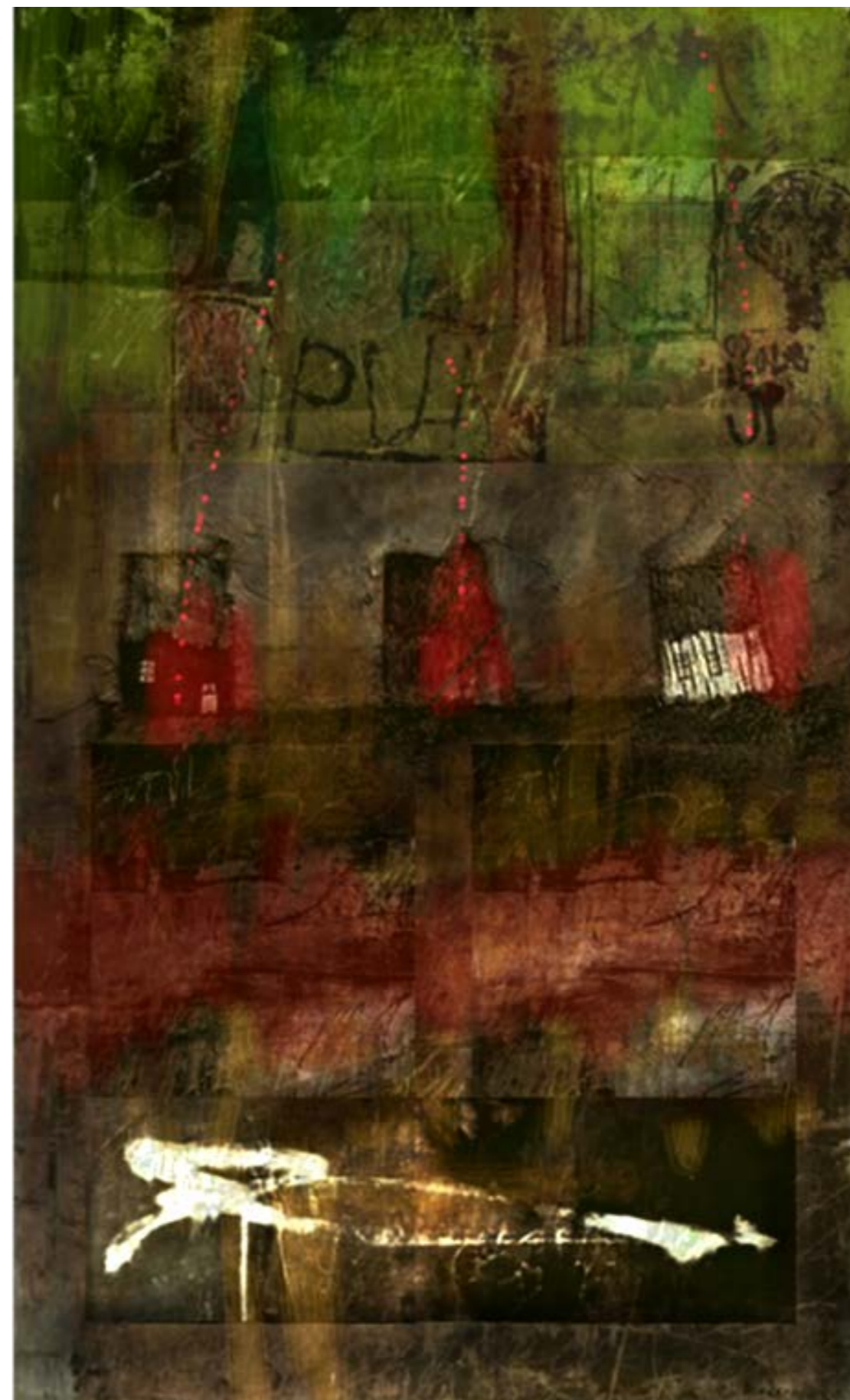
Para un acercamiento didáctico de la gran sintagmática del filme recomendamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yxo4DWW7q54>

<http://es.scribd.com/doc/163818350/La-gran-sintagma-tica-del-film#scribd>

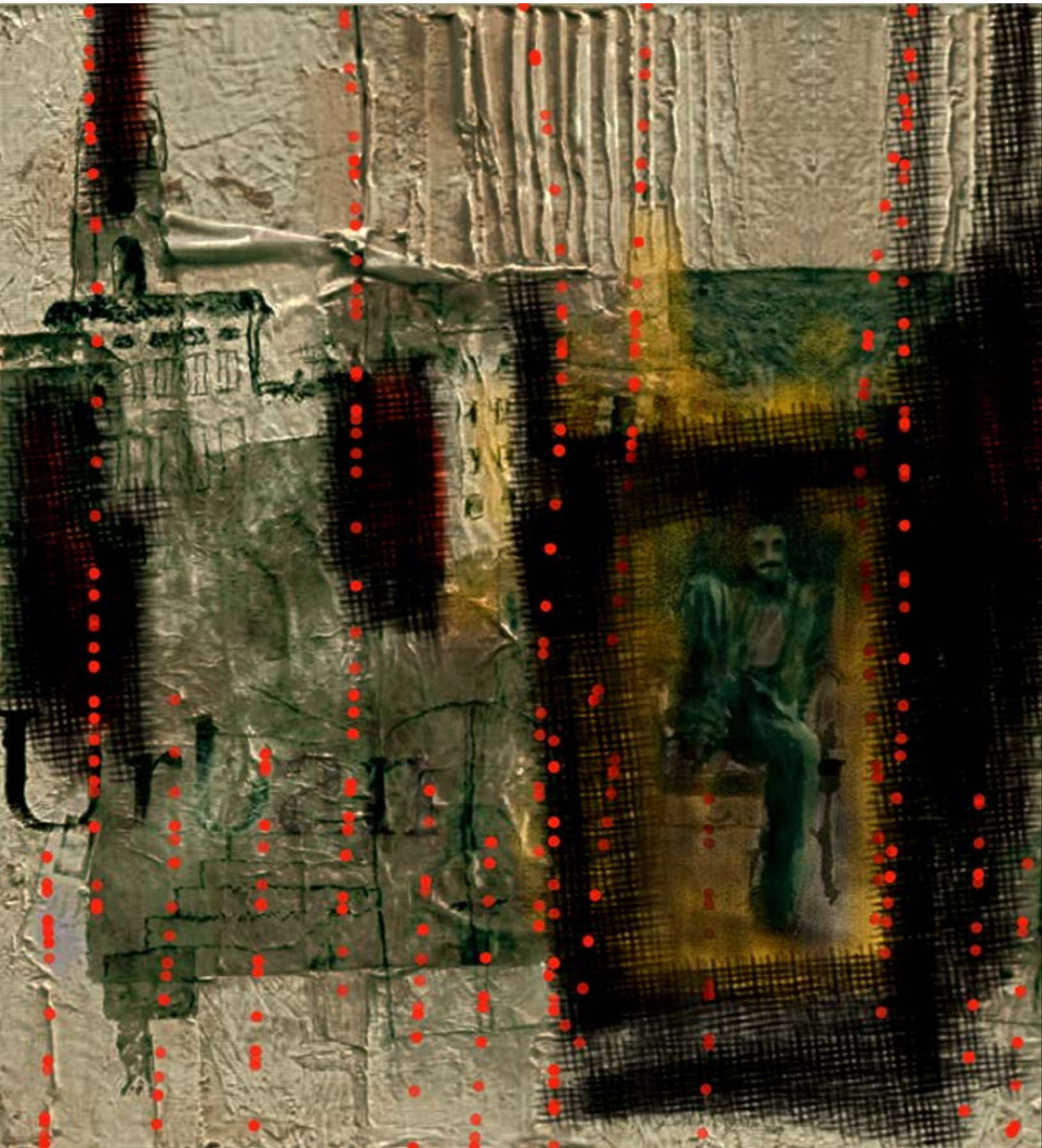
http://issuu.com/j.agudelo/docs/semi_tica_para_principiantes_iii

<http://www.claqueta.es/1943-1944/ivan-el-terrible-parte-i-ivan-groznzyy-i.html>



Galería de papel. Antes que tú me preguntaras el número y el sitio de mi cuerpo. Luis Moros (2015)

HABLEMOS



Galería de papel. *Autorretrato desde niño*. Luis Moros (2015)



La Villa del Cine: un ¿pobre? balance de diez años

Creada en 2006 por el Estado venezolano –una acción que surgió de la propuesta del cineasta Román Chalbaud y del dramaturgo Rodolfo Santana– estuvo de celebración por sus diez años de haber sido fundada. Su presidente, José Antonio Gómez, apuntó que “ganar terreno y reconocimiento en Latinoamérica, y avanzar en la formación de los nuevos y futuros creadores del séptimo arte nacional, forma parte de los objetivos que la Villa del Cine se ha forjado para los próximos años”.

RICARDO RAMÍREZ REQUENA

La creación y desarrollo de La Villa del Cine es todo un caso de estudio. Creada en 2006, fue una iniciativa del gobierno de Hugo Chávez Frías para estimular y promover el cine nacional. En tiempos anteriores al chavismo, el cine venezolano gozó de apoyo por parte del Conac (antiguo Consejo Nacional de la Cultura), lo que nos permitió ser espectadores de varias apuestas por parte de directores jóvenes o experimentados. Hoy en día, en cambio, los vínculos de la Villa del Cine no pasan por el Ministerio Popular de la Cultura (uno de los logros del chavismo fue la creación de un Ministerio que representara a la cultura, por fin, y luego de años de espera), sino por el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información. Su fin último ha sido, junto con la música, representada en especial por la Orquesta Sinfónica y el director Gustavo Dudamel, ser el símbolo de las políticas culturales más ambiciosas del chavismo.

Estas políticas se han centrado en comunicar, divulgar, promover, publicitar y, en términos generales, hacer propaganda. Podemos entender entonces que el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información sea quien rija a la Villa del Cine.

Luego de una inversión de varios millones de dólares, la Villa del Cine dispone de casi cuatro hectáreas de terreno, y estudios de grabación, y filmación, además de espacios para pre y postproducción. Siguiendo iniciativas semejantes a otros países, su éxito o fracaso, a diez años de su fundación, está todavía por discutirse.

► **María Inés Calderón**, cineasta con varios años de experiencia en el mundo del cine venezolano, aceptó respondernos algunas preguntas con respecto a este aniversario. A continuación sus comentarios y reflexiones:



María Inés Calderón, cineasta

(...) ha habido casos como la última película de Chalbaud, en la que estuvieron pagando al director de fotografía y al sonidista tres meses sin trabajar, porque la reproducción se alargó, por deficiencia de un buen equipo de producción.

—Yo te contesto desde mi experiencia como productora. Trabajé para lo que hoy es la Villa, cuando se llamaban Unidades de Producción Audio Visual, y estaban en las torres de El Silencio. En esa época mucha gente de cine trabajó dirigiendo documentales.

—¿Cómo perciben ustedes, en términos institucionales, la creación de la Villa del Cine?, ¿es el resultado de una política cultural idónea?

—Sería ideal si trabajara en coordinación con el CNAC. Haría los costos más manejables. No es el resultado de una política cultural idónea porque la política cultural de este Gobierno es excluyente y discriminatoria.

—¿Cuáles políticas de la Villa del Cine resaltarían como más destacadas?

—Las de formación. Mucha gente que no sabía nada de cine se ha formado de manera accidental. La razón es que la Villa suele contratar gente que no sabe nada de nada, porque es más barato. Solo durante la presidencia de Lorena Almarza hubo la tendencia a contratar gente con experiencia. Ojo, hacen una película con un director/ra de experiencia, como Chalbaud, Lamata, Bolívar, Fina Torres. Algunos jefes de

área con experiencia, y luego muchos inexpertos. Esto da como resultado producciones fallidas que se van de presupuesto. Así mismo, ha habido casos como la última película de Chalbaud, en la que estuvieron pagando al director de fotografía y al sonidista tres meses sin trabajar, porque la reproducción se alargó, por deficiencia de un buen equipo de producción. Hay muchos casos así en casi todas sus producciones. Una de las más accidentadas últimamente fue *Maisanta*.

—Indique cuáles serían las diez películas más importantes realizadas desde la creación de la Villa.

- ▶ *Cheila, una casa para Maita*, de Diego Barberena.
- ▶ *Brecha de silencio*, de Luis Alejandro Rodríguez y Andrés Eduardo Rodríguez.
- ▶ *Miranda*, de Luis Alberto Lamata.
- ▶ *Bolívar, el hombre de las dificultades*, de Luis Alberto Lamata (en este caso la Villa hizo de prestadora de servicio. La película es de una productora española).
- ▶ *Azu*, de Luis Alberto Lamata.
- ▶ *Libertador Morales*, de Efterpi Charalambides.
- ▶ *Macuro*, de Hernán Jabes.
- ▶ *El regreso*, de Patricia Ortega, coproducción.
- ▶ *Piedra, papel y tijera*, de Hernán Jabes.
- ▶ *Azul y no tan rosa*, de Miguel Ferrari, coproducción.

Es importante señalar que muchos cineastas acudían a la Villa para coproducción porque los equipos (cámaras, maquinas e iluminación) y el estudio resultaban económicamente convenientes. Desde que pasó al MINCI no tengo información de coproducciones.

—Señale y explique cuáles políticas han sido las más desafortunadas y si podrían reorientarse adecuadamente en un futuro.

—La política administrativa y gerencial. La de contratación de personal, siendo este mane-

TÍTULO	ESTRENO	ESPECTADORES	GÉNERO	ORIGEN	ÓPERA PRIMA/NO ÓPERA PRIMA	DIRECTOR/A
MIRANDA REGRESA	12/10/2007	149.529	HISTÓRICO	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	LUIS ALBERTO LAMATA
LA CLASE	23/11/2007	15.837	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	JOSÉ ANTONIO VARELA
1, 2 Y 3 MUJERES	01/08/2008	26.527	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	VARIOS
COMANDO X	22/08/2008	25.787	COMEDIA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	JOSÉ ANTONIO VARELA
BLOQUES	31/10/2008	6.062	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	VARIOS
MACURO	14/11/2008	16.514	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	HERNÁN JABES
LIBERTADOR MORALES	31 07 2009	39.512	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	EFTERPI CHARALAMBIDES
ZAMORA	02 10 2009	7.299	HISTÓRICO	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	ROMÁN CHALBAUD
CHEILA	16 07 2010	63.646	DRAMA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	EDUARDO BARBERENA
HABANA EVA	30 07 2010	175.597	COMEDIA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	FINA TORRES
TAITA BOVES	27 08 2010	38.760	HISTÓRICO	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	LUIS ALBERTO LAMATA
MUERTE EN ALTO CONTRASTE	26/11/2010	65.521	DRAMA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	CÉSAR BOLÍVAR
DÍAS DE PODER	3 06 2011	24.835	DRAMA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	ROMÁN CHALBAUD
LA PURA MENTIRA	14/09/2012	17.371	DRAMA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	CARLOS MALAVÉ
BRECHA EN EL SILENCIO	22/03/2013	46.777	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	LUIS Y ANDRÉS RODRÍGUEZ
AZU	05/07/2013	40.512	HISTÓRICO	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	LUIS ALBERTO LAMATA
BOLÍVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES	16/08/2013	140.319	HISTÓRICO	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	LUIS ALBERTO LAMATA
CORPUS CRISTI	13/06/2013	29.288	DRAMA	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	CÉSAR BOLÍVAR
PRIMERO LA TIERRA	20/02/2015	0	DOCUMENTAL	VILLA	ÓPERA PRIMA	CARLOS BRITO
GASPAR MENDOZA	13/03/2015	37.360	DRAMA	VILLA	ÓPERA PRIMA	JULIÁN BALAM
FAVIO	05/05/2015	1.793	DOCUMENTAL	VILLA	NO ÓPERA PRIMA	LUIS Y ANDRÉS RODRÍGUEZ
AMOR CUESTA ARRIBA	20/11/2015	18.497	COMEDIA	VILLA	ÓPERA PRIMA	NÉLSON NÚÑEZ
JUNTERA	11/03/2016	488	DOCUMENTAL	VILLA	ÓPERA PRIMA	C. LA CELULA

jado desde la política de partido, y no desde la gerencia eficiente, es decir: personal calificado. Mientras la parte administrativa la llevaba el Ministerio de la Cultura, (imagino que ahora es peor) la ignorancia sobre gastos de producción que debían ser aprobados para producir, el dinero de caja chica para producción e incluso salarios, eran demorados porque los empleados administrativos no sabían cómo justificar nada. Esto hacía engorrosa la preproducción como dije antes, y por lo tanto el incremento de costos. Por ejemplo, *¿por qué lápices de labios?* era una pregunta típica. No se concebía que en la producción de una película hay una maquilladora y talento femenino.

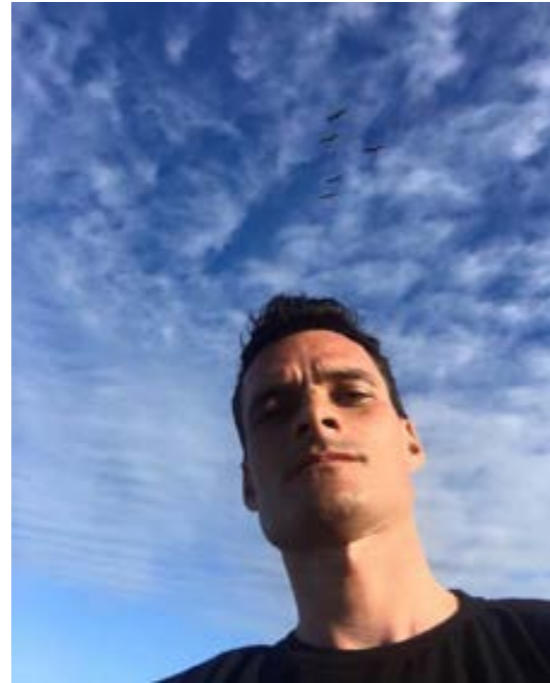
—¿Tuvo sentido la creación de la Villa?, ¿los resultados son positivos o negativos?

—No tuvo sentido porque no se supo diseñar, incluyendo la edificación al lado de una autopista. La insonorización nunca ha sido resuelta, y se invirtieron muchos recursos en ello. Todo fue improvisado, mal planificado. La construcción

se hizo con defectos graves de estructura. Nació de un proceso de gestación fallido, efectista, para complacer a Chávez. Una vez que la película estaba en pantalla, la Villa y el Gobierno se olvidaban de lo que costó hacerla. Lo positivo, más allá de la mala gerencia, fue la posibilidad que hubo para que muchos cineastas produjeran sus películas.

Los buenos productores se cuidaron de contratar personal calificado con los recursos que les dio el CNAC, y usaron las maquinas, estudio y postproducción de la Villa. En esta última área han tenido buenos editores, no porque los contrataron así, sino porque fueron personas con sensibilidad que se fueron formando en el oficio y resultaron excelentes. Una casa productora del CNAC hubiera tenido mucho más sentido.

Una casa productora del Estado, mal manejada, es solo otro desastre económico de este Gobierno.



► **Sergio Monsalve** es un periodista que se ha especializado en crítica de cine, desde una visión poco acomodaticia con autoridades y poder. Es un crítico feroz, que se apoya en las redes sociales y diferentes medios para expresar sus opiniones. Monsalve aceptó compartir con nosotros sus opiniones con respecto a la Villa de Cine. Sus respuestas, sin medias tintas, vienen a continuación:

La Villa del Cine se creó como capricho de Estado, para restarle funciones al CNAC, donde hay mayor autonomía y menor control por parte del Gobierno. Nació mal. Hasta su diseño es un espanto. No es el resultado de una política cultural idónea. Es el producto y el efecto perverso de una intrincada y dispendiosa red de producción de churros de propaganda. Algo parecido a la fundación de Maracay Films por parte de Juan Vicente Gómez, pero peor, por sus pretensiones *soviets* de vanguardia, sus promesas incumplidas y su bancarrota anticipada desde el momento de su concepción.

La Villa del cine es un símbolo de políticas desafortunadas: derroche de dólares en la amplificación colosal del santuario palero del proceso, aviesa distorsión histórica con objetivos netamente proselitistas, desarrollo de un desastroso plan conspirativo de demagogia fílmica, veto a la disidencia, cacería

de brujas, listas negras, discriminación, sectarismo y sustitución de concursos por la entrega discrecional de los proyectos, a manos de cómplices de la movida, de la rosca. ¿Cómo encausar el despropósito? Aboliendo la Villa o mínimo dejándola existir como un apéndice del CNAC. Voto por su destrucción. Me gustaría verla desplomarse como el reten de Catia. No tuvo sentido la creación de la Villa del Cine.

A pesar de lo señalado, hay una producción en la Villa del Cine durante sus años de existencia y, ante todo, un trabajo de postproducción gracias a los equipos disponibles para los cineastas. ¿Ha sido tan terrible su gestión? Todavía quedan años para analizar bien este legado, pero lo cierto es

que, como otras instituciones culturales o no desarrolladas por el chavismo, el balance entre el enorme dinero invertido y los resultados obtenidos, nos hacen pensar que La Villa del Cine todavía nos adeuda unos resultados más destacados.

Veremos qué pasa en la próxima década por venir. Si la hay.

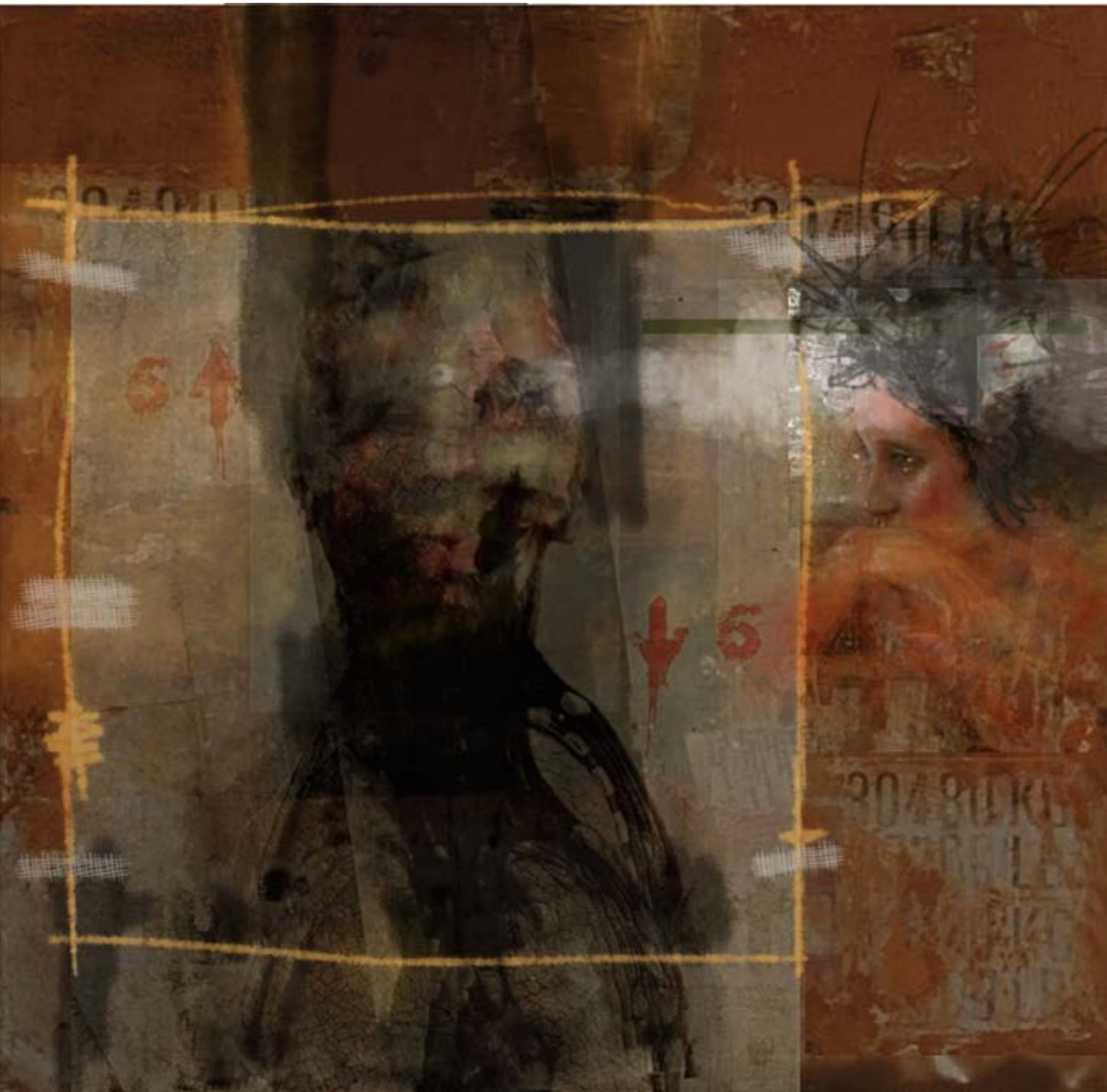
RICARDO RAMÍREZ REQUENA

Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Profesor de pregrado y postgrado en la UCV. Candidato a Magister por la UCV.



Galería de papel. *La paz y la soberbia en el sillón*. Luis Moros (2015)

ESTUDIOS



Galería de papel. *Despedida y esas cosas*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *De ella no hay salida, nunca las hubo*. Luis Moros (2015)

CONSUMO CULTURAL DE VIDEOJUEGOS EN ADOLESCENTES

—caso de adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia—

Las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC), en su avance acelerado, han impactado profundamente al mundo en lo económico, político, social y cultural. Es así como en la presente investigación cobró fuerza el estudio del consumo cultural tecnológico, específicamente el que aportan los videojuegos. Para ello se investigó el consumo cultural de videojuegos en adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia, ubicado en el Municipio Libertador, Distrito Capital. Se intentó dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿cómo se desarrolla el proceso de consumo cultural de los videojuegos en adolescentes de esta institución educativa?, ¿cuál es el rol que juegan estos sistemas de entretenimiento interactivos? y ¿cuál es su nivel de penetración en la vida cotidiana de estos jóvenes?

Information Technology and Communication, in its rapid advance, they have profoundly impacted the world in an economic, political, social and cultural way. Thus, in this investigation, it gained momentum the study of technological cultural consumption, specifically the one that brings video games. For that we investigated the video game cultural consumption in teens going through third year in Gran Colombia Bolivarian High School located in the municipality of Libertador, Capital District. We attempted to answer the following questions: How the process of cultural consumption of video games develops in adolescents of this school? What the role played by these interactive entertainment systems? and what is their level of insight into the daily lives of these young people?

CORINA UVIEDO

INTRODUCCIÓN

Las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) son, sin duda, uno de los avances más importantes de este siglo a escala global; sociedades y personas han sido impactadas por lo que se ha llamado las nuevas tecnologías, cuya penetración es indudable en todas las esferas de la vida cotidiana.

El mundo, aproximadamente desde hace dos décadas, ha tenido que hacer profundas transformaciones para lograr adecuarse a la avalancha de lo digital, y cuando se habla del mundo, por supuesto, se refiere a gobiernos, industrias, comunidades e individuos; todos, logrando pasar su ser analógico a un nuevo ser *online*, cuya esencia principal es el dinamismo voraz, vertiginoso

y de renovación constante de su materia vital: la tecnología.

Se trata de generaciones que han visto cambiar su estilo de vida, rompiendo con la máxima sociológica y antropológica de que los procesos sociales son lentos, y asumiendo como verdad que lo único seguro es el cambio, aunque este venga con un propulsor de la NASA.

Ya Marc Prensky (2001) y Alejandro Piscitelli (2006), vislumbraban desde una perspectiva teórica la existencia de una brecha generacional e incluso cognitiva de grupos humanos que se distinguen con relación al uso que hacen de la tecnología. Los denominan *nativos digitales* e *inmigrantes digitales*, que significa los que nacieron en el *boom* de lo digital y los nacidos antes de la era digital. Otros conceptos que se han utilizado para definir a los *nativos digitales* es *generación-digital* o *generación-net*, para aquellos jóvenes que han crecido con la tecnología. Al decir de Prensky “(...) han pasado toda su vida rodeados de, y usando, ordenadores, videojuegos, reproductores digitales de música, videocámaras, móviles, y todos los demás juguetes y herramientas de la era digital” (2001, p1).

Es justamente a esos jóvenes crecidos en y con lo digital, en los que se enfocará esta investigación como población de estudio, tomando

de todas las pantallas a las que están expuestos o compenetrados, los videojuegos, por la capacidad que tienen de captar su atención e interés, al punto de convertirse en una forma de ocio en la que los adolescentes ocupan una parte importante de tiempo.

Este escenario, al igual que en otros países, ha llevado a muchos especialistas de diferentes áreas y disciplinas a realizar estudios que den cuenta de los efectos producidos por los videojuegos. A tal efecto, cobra importancia para el presente estudio, analizar el consumo cultural de los videojuegos en los adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia, desde la perspectiva conceptual manejada por Néstor García Canclini (1999).

EL PROBLEMA A INVESTIGAR

El progreso vertiginoso de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) es, sin duda, uno de los avances más importantes de este siglo a nivel global; las instituciones y personas en general, desde cualquier perspectiva que se les mire, han tenido que incorporar las TIC como vía para optimizar sus capacidades presentes y futuras y, de esta manera, hacerle frente a un sin fin de desafíos que ocurren a cada instante como resultado de los cambios sufridos por las sociedades. Vale advertir que dichos avances tecnológicos también introducen cambios que transforman la manera de conducirse dentro del contexto social; además, la tecnología en su carácter y plataforma de comunicación es capaz de educar, sociabilizar, entretener e informar masivamente.

A propósito de este señalamiento, Javier Echeverría (2001) destaca que:

Las tecnologías de la información y la comunicación, en sentido amplio, son sistemas de acciones (colectivas, sociales, intencionales), que con diseño previo, y mediante instrumentos basados en conocimiento científico y producidos industrialmente, transforman entidades (objetos, personas, relaciones, espacio, tiempo, etc.) con el fin de lograr (eficientemente o no) resultados valiosos. (p. 9)

De esta acepción, resulta relevante el papel transformador en positivo que las TIC pudiesen

otorgar si responden a un diseño versado científicamente con el propósito de generar los efectos intencionados. Este señalamiento deja entrever las oportunidades y beneficios que se pueden obtener en materia de relaciones sociales, así como en el desarrollo de la creatividad, razonamiento y comunicación.

De hecho, el reconocimiento de la tecnología, hace de ella una exigencia de adopción para la mayoría de los Estados en el mundo. En Venezuela, por ejemplo, la Carta Magna, propiamente en su artículo 110 reseña textualmente que:

El Estado reconocerá el interés público de la ciencia, la tecnología, el conocimiento, la innovación y sus aplicaciones y los servicios de información necesarios por ser instrumentos fundamentales para el desarrollo económico, social y político del país, así como para la seguridad y soberanía nacional. Para el fomento y desarrollo de esas actividades, el Estado destinará recursos suficientes y creará el sistema nacional de ciencia y tecnología de acuerdo con la ley (...).

Este mandato desde la perspectiva jurídica, otorga a las TIC una amplia licencia para desarrollarse abiertamente y, por consiguiente, debe ser accesible a toda su población en general. En este panorama ocupan protagonismo los niños y adolescentes, quienes han demostrado mayor afinidad con las herramientas tecnológicas; al respecto, refiere Xavier Bringué (2008) “Las Tecnologías de Información y Comunicación encuentran en niños y adolescentes un terreno especialmente abonado para su rápida implantación” (p.31).

Como complemento, Charo Sádaba, Xavier Bringué y Mabel Calderín (2011) advierten que:

Sin lugar a dudas, los jóvenes, niños y adolescentes venezolanos son un segmento de población prioritario para conseguir la implantación tecnológica deseada. Varios estudios e investigaciones evidencian que los rasgos que definen a los niños y jóvenes venezolanos les hacen ser el grupo objetivo idóneo a través del cual conseguir y fortalecer el uso y conocimiento de las TIC en el país. (p.5)

Y es que las TIC dentro de su gran gama de usos, permiten a muy bajo costo un entretenimiento interactivo que logra capturar la atención de las poblaciones más jóvenes con la aprobación –en muchos casos– de padres y/o representantes. Ahora bien, y sin perjuicio de esta perspectiva, cobra un eje central para la presente investigación el abordaje desde la perspectiva del consumo cultural entendido por Nestor García Canclini, citado por Guillermo Sunkel (2006) como “El conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (p.42).

Dicho en palabras de Pierre Bourdieu, citado por la venezolana Emilia Bermúdez, en su ponencia titulada “Consumo Cultural y Representación de Identidades Juveniles” (2001):

El consumo comporta símbolos, signos, ideas y valores y estas son el producto de los condicionamientos de clase y de los hábitos, es decir, las estructuras mentales a través de las cuales apprehenden el mundo social y orientan sus prácticas. (p.8)

A la luz de estos enfoques, y dado el interés de la presente investigación, se puede definir el consumo cultural como un proceso donde los actores sociales adoptan comportamientos que los redefinen y, por ende, los transforman, en atención a las prácticas que desarrollan mediante el uso y apropiación de los bienes culturales.

Sin embargo, el consumo cultural en los adolescentes, en la franja etaria correspondiente a la educación básica del sistema educativo venezolano, no pudiese ser el más deseado por las instituciones certificadas para garantizar ciertos patrones de comportamiento sobre estos jóvenes. Bien lo señala Rossana Reguillo (2000):

(...) mientras las instituciones sociales y los discursos que de ellas emanan (la escuela, el

Es justamente a esos jóvenes crecidos en y con lo digital, en los que se enfocará esta investigación como población de estudio, tomando de todas las pantallas a las que están expuestos o compenetrados, los videojuegos, por la capacidad que tienen de captar su atención e interés (...)

Vale advertir que dichos avances tecnológicos también introducen cambios que transforman la manera de conducirse dentro del contexto social; además, la tecnología en su carácter y plataforma de comunicación es capaz de educar, sociabilizar, entretener e informar masivamente.

gobierno en sus diferentes niveles, los partidos políticos, etc.), tienden a ‘cerrar’ el espectro de posibilidades de la categoría joven y a fijar en una rígida normatividad los límites de la acción de este sujeto social, las industrias culturales han abierto y desregularizado el espacio para la inclusión de la diversidad estética y ética juvenil. (pp. 51 y 52)

A propósito de dicho señalamiento, cabe preguntarse si es posible que los jóvenes que videojuegan se configuren más allá de lo pensado, esperado o deseado por otras generaciones que no hacen del juego electrónico su pasatiempo, haciendo de estos, actores sociales visibles que demandan su reconocimiento social *per se*.

Sugiere María Alexia Sanz (2007), “En el caso de los menores de veinte años, la televisión y los videojuegos ocupan un papel importante en su consumo cultural, la cultura audiovisual forma parte de su sociabilización (...)” (p.163). Tal conjetura sugiere que los videojuegos pudiesen tener la capacidad de generar patrones de conductas que guían el comportamiento real y cotidiano de los adolescentes, con la consabida realidad de que estos equipos tienen un campo de desarrollo y acción muy amplios: dentro o fuera del hogar; a través de ordenadores personales o públicos; videoconsolas; de forma individual o en red; en fin, existe una diversidad de presentaciones que hacen de los videojuegos un elemento de fácil acceso.

Es así como en el presente estudio cobra fuerza el análisis del consumo cultural tecnológico, específicamente el que aportan los videojuegos en esta población en particular, en relación con el proceso de consumo, el rol y nivel de penetración, debido a que estos productos se han convertido en un fenómeno social que provoca cambios en las prácticas cotidianas de niños y jóvenes, pues en el mundo de los videojuegos, definitivamente, ellos son los protagonistas.

Por otra parte, en el imaginario colectivo existe la inquietud sobre los beneficios que aportan los videojuegos a los adolescentes en cuanto a habilidades cognitivas y sociales, o si más bien generan

o refuerzan actitudes violentas y de aislamiento. Aunque es una línea de investigación bien interesante y enriquecedora, no es precisamente la que se siguió en este estudio, sino más bien aquella que indaga sobre el comportamiento que asumen las chicas y los chicos ante estas tecnologías de *software* interactivo, qué papel juegan en su cotidianidad y qué tanto han calado en la construcción simbólica que hacen de este objeto social.

A tal efecto, esta investigación se interesó en conocer: ¿cómo se desarrolla el proceso de consumo cultural de los videojuegos en adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia, ubicado en el Municipio Libertador, Distrito Capital?, ¿cuál es el rol de los videojuegos en la vida de estos adolescentes? y ¿cuál es su nivel de penetración?

SENDEROS A TRANSITAR: A MANERA DE OBJETIVOS

Como objetivo general, la investigación se propuso analizar el consumo cultural de videojuegos en adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia, ubicado en el Municipio Libertador, Distrito Capital. De este objetivo central se desprenden tres objetivos específicos de interés para esta investigación, como: 1) Describir el desarrollo del proceso de consumo cultural de videojuegos en los adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia. 2) Identificar el rol de los videojuegos en la vida de estos adolescentes. 3) Determinar el nivel de penetración de los videojuegos que tienen estos adolescentes.

CUESTIONES DE MÉTODO

El presente estudio estuvo centrado en analizar los usos y prácticas que hacen los adolescentes con respecto a los videojuegos, el cual se desarrolló mediante un enfoque cuantitativo, partiendo de la recolección rigurosa de los datos.

De igual manera, la investigación tuvo un alcance descriptivo pues buscó delinear el fenómeno de estudio, es decir, el consumo cultural de videojuegos en adolescentes, específicamente los situados en el tercer año, por tratarse de una etapa intermedia o de transición, en la que los estudiantes todavía poseen aspectos y comportamientos identificatorios de las etapas precedentes,

así como también muestran algunas primicias de las fases posteriores.

Es por ello que esta etapa, constituida por los estudiantes del tercer año, cobra interés para esta investigación, considerando también el hecho de que en este nivel ciertos comportamientos en los adolescentes pueden evidenciar tendencias claras o inclinación hacia patrones determinados, como es el caso del uso que hacen de los videojuegos.

A pesar de que existen algunas investigaciones sobre las incidencias de las diferentes pantallas interactivas en los jóvenes, es necesario seguir analizando los modos de aproximación a estos tipos de bienes culturales, tomando en consideración que de todas las pantallas a las que están expuestos los adolescentes, los videojuegos parecieran ser los que logran seducir y cautivar el interés de este público, al punto de convertirse en una forma de ocio en la que ocupan una parte importante de tiempo.

Es por esta razón que esta investigación se planteó desde un enfoque descriptivo, caracterizar las distintas formas de consumo cultural de los videojuegos en los estudiantes del Liceo Bolivariano Gran Colombia. De esta manera se abordó esta realidad a través de los aportes que hacen los estudios descriptivos.

En este sentido, los datos de la investigación fueron obtenidos directamente en el campo, específicamente mediante los cuestionarios aplicados de manera autoadministrada a los estudiantes de las seis secciones que existen en el tercer año de la educación básica en esta institución escolar.

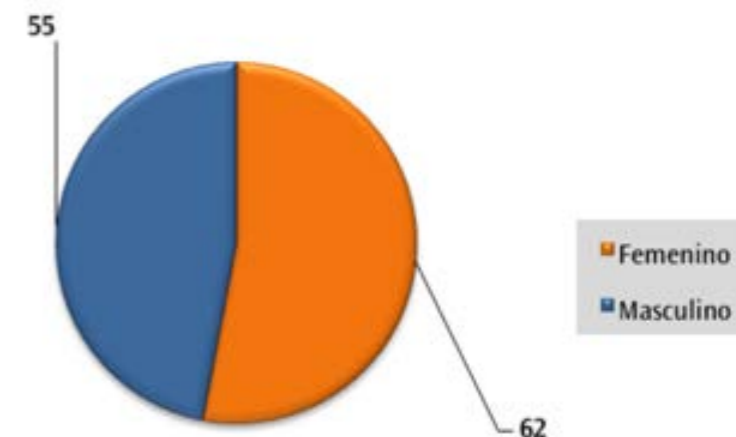
En el marco del contexto expuesto, la investigación se apoyó en un diseño no experimental, tipo de campo, de nivel descriptivo, transeccional sobre una población representada por los alumnos del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia.

PROTAGONISTAS DEL ESTUDIO

La población objeto de estudio estuvo conformada por los estudiantes inscritos, en el período 2014-2015, en la tercera etapa del Sistema Educativo Nacional, específicamente, en el tercer año. Por encontrarse esta población en este nivel de la educación básica, una de sus características perceptibles e iniciales es que se trata de una población netamente adolescente, que usual-

mente está en edades comprendidas entre los 13 y los 17 años. Por tratarse de una investigación con diseño transeccional se tomó el número total de jóvenes de tercer año, de las secciones que se encontraban al momento de la aplicación del instrumento de recolección de datos, resultando 117 adolescentes.

DISTRIBUCIÓN DE LOS ADOLESCENTES POR GÉNERO



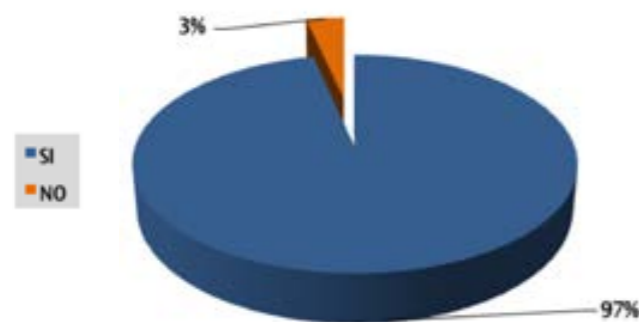
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como primer objetivo a indagar en este estudio, se logró obtener evidencias, a modo descriptivo, del proceso de consumo cultural de videojuegos de estos adolescentes. Estudios realizados sobre el uso de los videojuegos por Xavier Bingué et. al (2011); Patricia Quiñonez (2009) y Elena Rodríguez et. al (2002), refieren la importancia que han adquirido estas plataformas de ocio para los adolescentes en los últimos años, quienes el uso del tiempo libre y de entretenimiento lo comparten con estas pantallas. Como se puede apreciar, del total de los encuestados el 96,58 % manifestó usar videojuegos, y solo el 3,42 % indicó que no los usa.

Estos datos confirman estos estudios y dan forma y significado a la representación social que existe sobre los videojuegos, la cual le imprime un carácter adolescencial. A pesar de que otros públicos videojuegan, parecieran ser los adolescentes quienes más utilizan estas plataformas interactivas de juegos, en contraste con el juego tradicional reminiscencia de los adultos.

El presente estudio estuvo centrado en analizar los usos y prácticas que hacen los adolescentes con respecto a los videojuegos, el cual se desarrolló mediante un enfoque cuantitativo, partiendo de la recolección rigurosa de los datos.

DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DE ADOLESCENTES QUE USAN VIDEOJUEGOS



En relación al uso de los videojuegos, no se puede concluir que las chicas usan más videojuegos que los chicos, sino que a pesar de que el mercado de videojuegos tiene una fuerte tendencia a producir y comercializar juegos para hombres, de allí el sesgo masculinizante, progresivamente las mujeres se van incorporando a esta actividad lúdica. Lo anterior se demuestra en otros estudios y se refuerza también con estos resultados, donde las muchachas alcanzan el 50,43 %, con respecto al 46,15 % de los muchachos que manifiestan usar videojuegos.

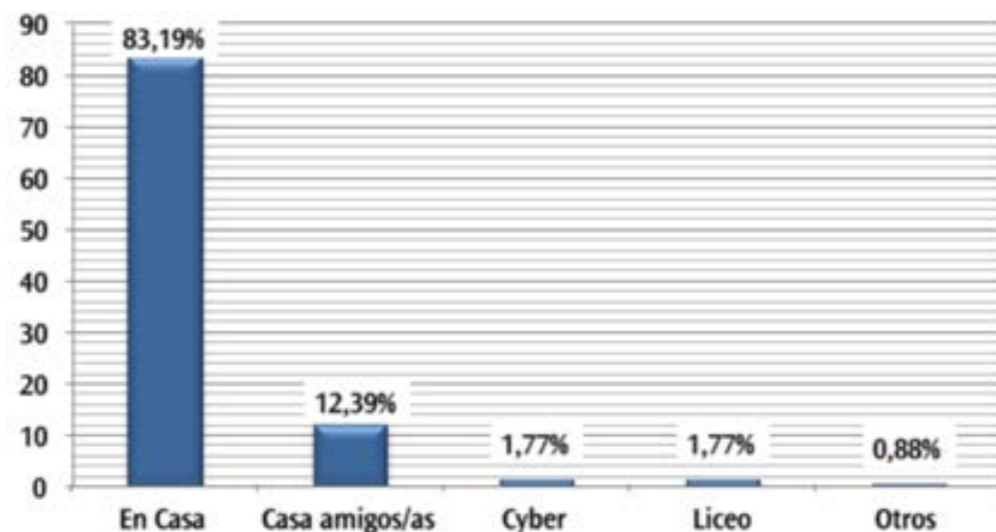
Por otra parte, se logra constatar que tanto chicos como chicas manifiestan comportamientos similares en cuanto al lugar donde frecuentemente juegan. Del 96,58 % de los encuestados que respondieron que sí juegan, lo

hacen principalmente en su casa (83,19 %), aportando pistas a otros estudios que de manera conclusiva han considerado la intimidad del hogar como el espacio central de la nueva configuración de consumo cultural, como el realizado por Marcelino Bisbal y Nicodemo Pasquale (2010), quienes indican que los nuevos formatos de televisión y los medios electrónicos han ayudado a que las personas se replieguen en el hogar.

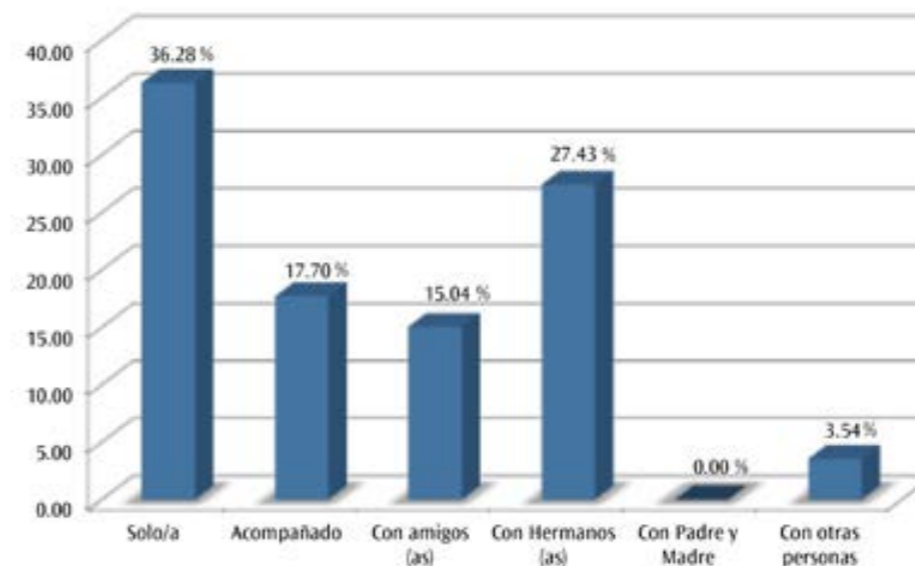
Asimismo, algunas investigaciones que se han realizado en torno a los videojuegos y los jóvenes, dan cuenta que actualmente tanto niños como adolescentes carecen de espacios públicos para el juego social. Tal es el caso de Charo Sádaba y Concepción Naval (2008), por lo que los hogares se constituyen en los nuevos espacios equipados de tecnologías, donde tiene lugar la recreación. El acceso a las plataformas de ocio interactivo que se encuentra en casa, a la mano de los adolescentes, hace que el hogar sea el espacio de juego por excelencia, sobre todo porque, como también refiere la investigación señalada anteriormente, cada vez se hace más difícil encontrar espacios donde jugar en la calle, por el peligro y la inseguridad inminente, signos de estos tiempos.

Los resultados muestran un comportamiento similar tanto de chicas como de chicos, es decir, ambos géneros usan frecuentemente videojuegos en casa, como el espacio si no ideal, por lo menos el que brinda las posibilidades de desarrollo de este tipo de actividades. Aunque este

LUGAR DONDE SE JUEGA CON FRECUENCIA



CON QUIÉNES SUELEN VIDEOJUGAR HABITUALMENTE LOS ADOLESCENTES



estudio no indaga en qué parte del hogar generalmente juegan, estudios anteriores marcan tendencia sobre el hecho de que es la privacidad del dormitorio el espacio más usado por niños y adolescentes. Con respecto a esto, Sádaba et. al (ob.cit.), afirman que el dormitorio es donde se ubica normalmente la tecnología, e indican que en la cultura anglosajona se viene estudiando este fenómeno, al que han denominado *bedroom culture* o cultura del dormitorio.

Por otra parte, la segunda opción seleccionada por los encuestados, *Casa amigos/as*, también refiere el uso de los videojuegos en la vida privada del hogar, es decir, que sea en la casa propia como el de los pares, es el sitio que estos jóvenes identifican para videojugar, llegando a alcanzar entre estas dos opciones, el 95,58 % de las respuestas. Ante este alto porcentaje, las demás opciones quedan rezagadas con respecto a este espacio, le siguen en *Casa de amigos/as*, con 12,39 %, *Cyber* y *Liceo* con 1,77 % cada una y *Otros*, con 0,88 %.

Otro de los resultados en donde no existe mayor diferencia entre sexos es en la compañía al momento del juego. Tanto chicos como chicas manifestaron mayoritariamente que habitualmente juegan solos (36,28 %), contradiciendo estudios donde se destaca el componente lúdico y la posibilidad de interacción de los videojuegos como elementos que permiten el relacionamiento y propician la socialización y comunicación entre pares, como los realizados por Sádaba et. al (ob.

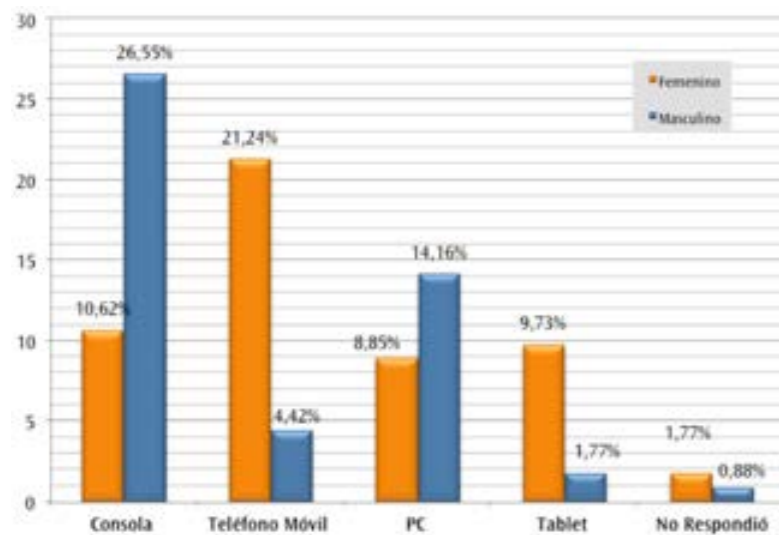
cit.), en el artículo “Una aproximación a la virtualidad educativa de los videojuegos” y Bringué et. al (ob.cit), en el estudio *La generación interactiva en Iberoamérica 2010*. Niños y adolescentes ante las pantallas, considerando como un elemento determinante de esta clase de juego la interacción que se produce con otros.

Sin embargo, los resultados son coincidentes con los obtenidos en el estudio de Bringué et. al (2011), en la que además se desprende que a partir de los 10 años, el juego solitario pareciera adquirir una mayor fuerza, sobre todo en los chicos. En cuanto a las otras opciones resalta el hecho de que las chicas usualmente videojuegan con sus hermanos, siendo esta una respuesta que obtuvo el 27,43 % de afirmación, mientras que los chicos prefieren jugar acompañados (17,70 %) y con amigos (15,04 %) respectivamente, antes que con otras personas (3,54 %). Cabe destacar que algunos estudios que sirven de antecedentes a esta investigación afirman que el uso de los videojuegos como experiencia social es compartido con hermanos y amigos y se atenúa en la interacción con los progenitores en la medida que se hacen más adolescentes.

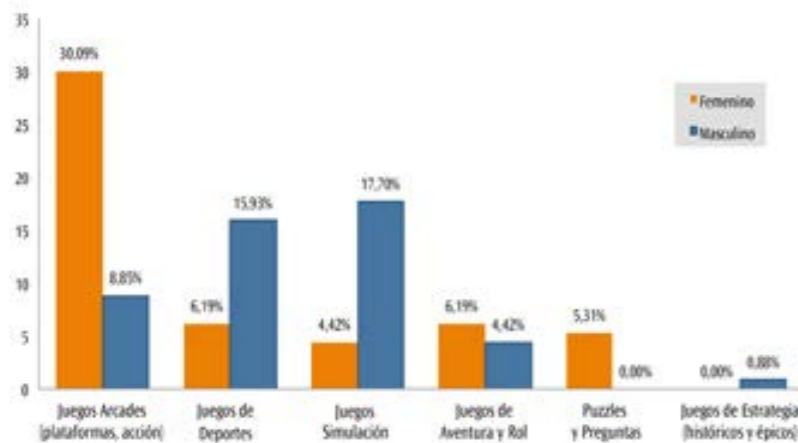
El estudio también indagó sobre el uso de las plataformas de juego por parte de estos jóvenes, obteniéndose una marcada diferencia entre ambos sexos. En este sentido, los muchachos (26,55 %), prefieren el uso de las consolas, antes que otro dispositivo, mientras que las muchachas utilizan

más los teléfonos móviles como instrumento de juego (21,24 %). Asimismo, se puede observar que el (4,42 %) de los chicos utiliza muy poco los teléfonos móviles o celulares, siendo la segunda opción la PC, con 14,16 %, la que más usan. Por su parte, solo el 10,62 % de las chicas manifestó utilizar la consola, quedando de tercera opción la tablet, con 9,73 %, lo que significa que las chicas prefieren los dispositivos o soportes que ofrecen mayor movilidad a la hora de jugar.

CON QUIÉNES SUELEN VIDEOJUGAR HABITUALMENTE LOS ADOLESCENTES



TIPOS DE GÉNEROS DE VIDEOJUEGOS QUE SE USAN CON MAYOR FRECUENCIA



Otro resultado que muestra una marcada discrepancia entre las preferencias que tienen tanto chicos como chicas, es el tipo de género de videojuego que utilizan. De acuerdo a la clasificación del profesor Pere Marqués (2001), seguida en este estudio, se puede advertir que la mayoría de las muchachas encuestadas se entretienen con frecuencia con los juegos de *Arcades*, 30,09 %, cuya dinámica consiste en superar una serie de obstáculos de creciente dificultad, mediante acciones rápidas; mientras que el 17,70 % de los chicos se divierte frecuentemente con juegos de *Simulación*, los cuales permiten la reproducción del funcionamiento de aparatos, fenómenos y situaciones complejas. Las demás opciones quedan reducidas en porcentaje, resaltando en ambos sexos el *Deporte*, con 6,19 %, en las chicas y, 15,93 %, en los chicos.

El principal atractivo o gancho que tienen los videojuegos para los encuestados es la *Competencia* como elemento de seducción para la interacción con estos dispositivos. Visto desde el juego solitario, que ha sido una de las opciones que ha tenido mayor respuesta entre estos adolescentes, es la competencia consigo mismo y con la dinámica que impone el mismo pasatiempo, donde el juego se convierte en el otro a quien hay que superar. Desde el juego con hermanos y amigos, es el clásico vencer al otro lo que gusta, la rivalidad, la lucha, en fin, la competencia donde mostrar las habilidades y destrezas, es lo que llena de satisfacción y eleva la autoestima. En su mayoría, tanto las chicas como los chicos coinciden en indicar como principal atractivo de los videojuegos la *Competencia*, con 26,55 % y 17,70 %, respectivamente. Es a partir de las otras opciones, que se muestran algunas diferencias, como por ejemplo, que al 11,50 % de las muchachas le atrae este tipo de formatos por el hecho de *Superar Obstáculos*, mientras que a los muchachos les impacta más el *Realismo*, alcanzando el 12,39 %.

Cabe resaltar que la opción *Argumentos*, como elemento atractivo de este formato, fue desestimada por ambos géneros, generando interrogantes sobre la importancia o el acento que le colocan algunas investigaciones y la propia industria a los mensajes en este tipo de producto, y si en verdad los usuarios atienden a esos

mensajes o simplemente buscan mero entretenimiento. Aunque la población objeto de estudio no es significativa para considerar esta apreciación como un hecho, sería importante ahondar sobre el particular en otras investigaciones de mayor alcance.

Ahora bien, otro dato interesante lo representa la modalidad de juego preferida, en la que las muchachas se inclinaron por el *juego individual* (31,86 %), por encima de cualquier otra modalidad, al contrario de los muchachos encuestados que optaron por la forma de *Multijugador-En Línea*, con 23,89 %. Asimismo, menos de la mitad de los varones favorecieron la opción *Individual* con (13,27 %), con respecto a las hembras, quienes seleccionaron la alternativa *Cooperativo-Presencial*, con 10,62 %, como segunda opción.

El segundo objetivo que motivó esta investigación estuvo enfocado en identificar el rol que tienen los videojuegos en la vida de los adolescentes que constituyeron la población de estudio. En consecuencia, se encontró que juegan un papel importante, sobre todo, en la relación que establecen con los demás, pues estos formatos representan motivos de conversación entre los pares.

Esto se evidencia en la pregunta acerca de la comunicación que propicia este tipo de plataformas de juego, en la que 26,55 % de las chicas, como el 30,09 % de los chicos respondieron que facilitan la comunicación con sus amigos. Más allá de la relación sujeto-dispositivo, lo que estos chicos hacen después con la información y experiencia aportada por los videojuegos es totalmente comunicable y compartida con los demás.

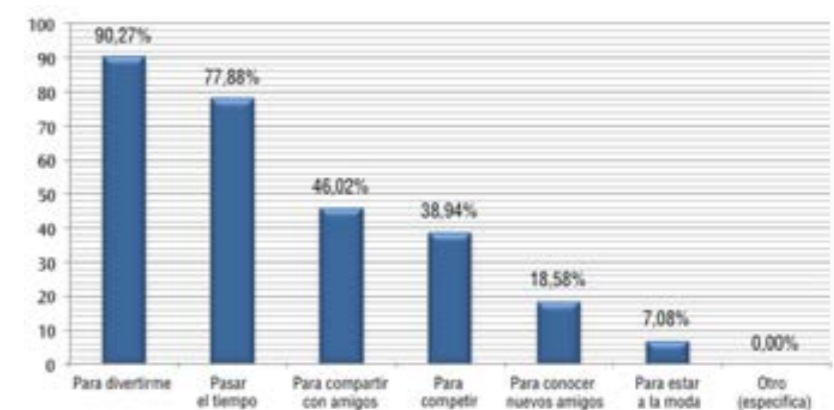
Otro aspecto que se tomó en cuenta para analizar el rol que han desempeñado los videojuegos en estos adolescentes son las expresiones con las cuales concordaron, pues dan indicio de cambio, formas de percibir y de hacer las cosas. Declaraciones como *Me han enseñado a expresarme mejor*, la cual obtuvo 26,55 % del total de chicos y chicas encuestadas, dice que estas plataformas, como efecto colateral, pueden propiciar el surgimiento de habilidades comunicativas o expresivas que son aprehendidas por los usuarios.

La diversión es una de las razones por la que los adolescentes encuestados juegan con este tipo de producto comunicativo. El 90,27 % del total

APRECIACIÓN ACERCA DE LOS VIDEOJUEGOS



RAZONES DE USO DE LOS VIDEOJUEGOS



encuestado confirma que a la hora de interactuar con esta nueva tecnología, lo que busca es el entretenimiento, lo lúdico, seguido por *Pasar el tiempo*, con 77,88 %, es decir, que gran parte de su tiempo de ocio lo dedican al juego con estas plataformas interactivas.

El 46,02 %, juega con estos dispositivos para compartir con amigos, afirmación que permite obtener algunas claves para el análisis de los videojuegos como objeto social de relacionamiento. Por su parte, el 38,94 % de los encuestados coincide en usarlos para competir, siendo este uno de los atributos por el que estos adolescentes juegan.

El tercer objetivo que encaminó esta investigación estuvo dirigido a determinar el nivel de penetración de los videojuegos en estos adolescentes, cuya variable fue medida mediante la frecuencia de uso, el tiempo dedicado y la posesión del producto. En este sentido, los datos arrojaron que ambos sexos están entre jugar *Varias veces por*

semana, alcanzando esta opción el 22,12 % en las hembras y 27,43 % en los varones, y *Todos los días*, con 10,62 % y 13,27 %, respectivamente, datos que se traducen en que los chicos juegan más que las chicas en estos rangos y las muchachas juegan más los *Fines de semana* (10,62 %) y *Una vez al mes* (7,08 %), en comparación con sus pares masculinos, que obtuvieron 4,42 % y 1,77 % para estas categorías.

Otro aspecto determinante en la penetración de los videojuegos es el tiempo que dedican los jugadores. En este caso, los datos muestran una diferencia consistente entre el tiempo que dedican las chicas y los chicos a estas plataformas, pues 23,01 % de las muchachas juegan *Menos de 1 hora*, mientras que la mayoría de los muchachos, 19,47 %, emplean *De 1 a 2 horas*. De igual manera, 14,16 % de las hembras manifestó destinar *De 1 a 2 horas* y 11,50 % de los varones indicó usar videojuegos de *3 a 4 horas* y *Más de 5 horas*, respectivamente. En estas dos últimas opciones, solo 7,08 % de las féminas señalaron emplear este tiempo. Por consiguiente, se puede inferir que las chicas invierten menos tiempo en este tipo de entretenimiento que los chicos.

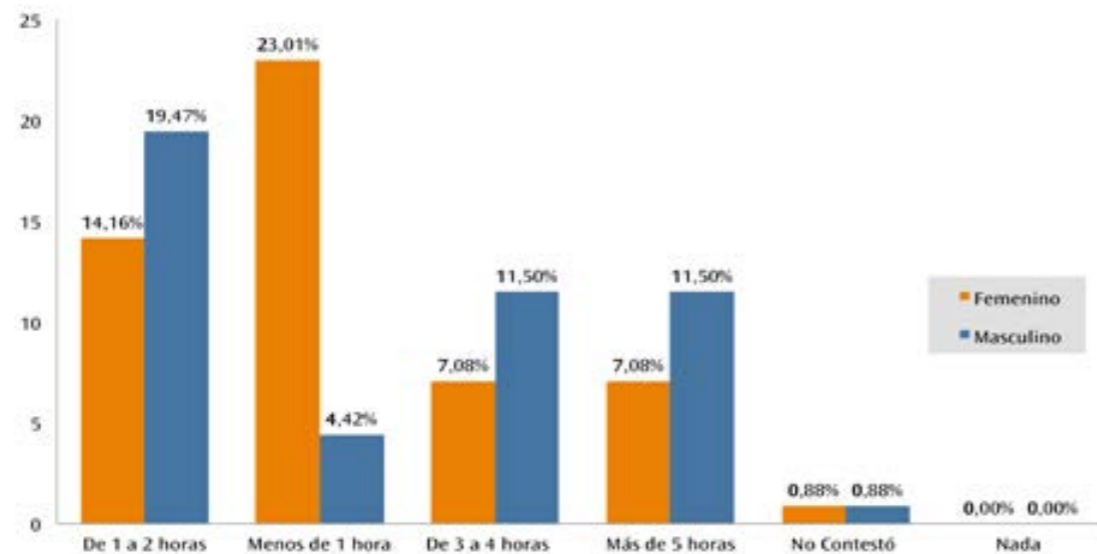
Concatenado con el tiempo que se le dedica a los videojuegos, también fue importante conocer que tanto chicas como chicos, manifiestan mayoritariamente no tener ningún contratiempo por las horas dedicadas a los videojuegos. En este sentido, 40,71 % de ellas respondió de forma negativa a la pregunta, con respecto al 32,74 % de ellos. De los que afirmaron que sí tenían problemas, el 11,50 % correspondió a las chicas y 15,04 % a los chicos. Estos coinciden en declarar que han tenido problemas con la *Madre* en primer lugar, con 26,67 %, siguiendo con *Familiar*, con un 10 %. Solo en el caso de los chicos este dato también se repite con relación al *Padre*.

Sustentados en la percepción común de que los jóvenes desplazan las actividades cotidianas por los videojuegos, se les realizó esta pregunta a los adolescentes encuestados, respondiendo contundentemente, para sorpresa de los que tienen esta impresión, que no han dejado de hacer ninguna de sus actividades, alcanzando el 43,36 % del total de los encuestados. Las otras opciones en las que en menor grado se ven afectadas algunas actividades, y en las que coinciden tanto hembras como varones, es en las *Tareas Escolares*, con 12,39 % y 13,27 %, respectivamente. Asimismo, los *Deberes del Hogar*, en las que el 6,19 % de las chicas manifiesta no conciliar con los videojuegos, con relación al 7,08 % de los chicos.

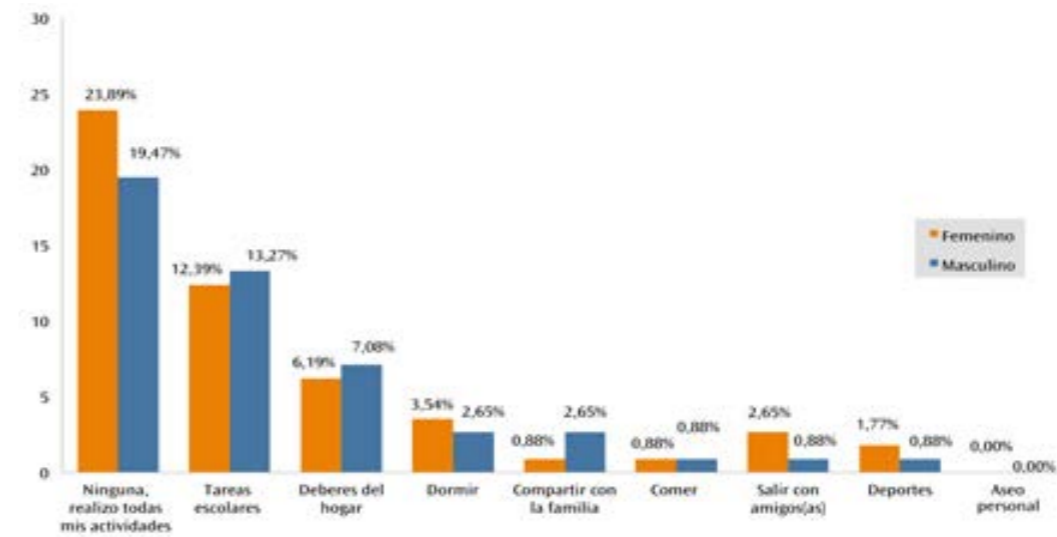
De la diversidad de plataformas que existen en el mercado diseñadas para el juego, como aque-

La revisión realizada da cuenta de una profusión de información sobre el tema en el ámbito internacional pero, aunque esto es vital para la referencia, es imprescindible ir nutriendo el conocimiento de lo local, de nuestras experiencias, del perfil de los consumidores, de los desarrolladores nacionales, etcétera (...)

TIEMPO DEDICADO A LOS VIDEOJUEGOS



ACTIVIDADES PRINCIPALES DEJADAS DE HACER POR USAR VIDEOJUEGOS



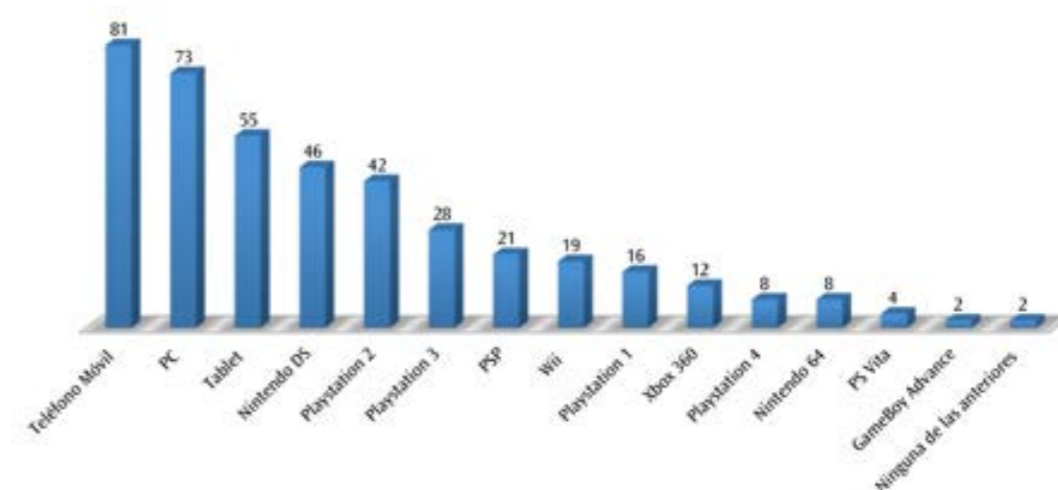
llas que no fueron ideadas principalmente con esa función, pero que poseen aplicaciones que lo permiten, resalta –en las respuestas dadas por los adolescentes encuestados– el teléfono móvil como el principal dispositivo electrónico que tienen estos jóvenes en casa, con 81 respuestas. No es de sorprender este resultado, debido a que investigaciones recientes dan prueba de ello, Marcelino Bisbal y Nicodemo Pasquale (2010) revelan que el uso del celular crea un espacio de conexión íntima y se ha convertido en un generador de sentidos, estableciendo nuevas formas de socialidad.

La otra plataforma que pareciera no faltar en los hogares de los encuestados es la PC o computadora personal, con 73 respuestas y las

tablet con 55, mientras que las consolas, de sumarlas entre sí, serían el factor alfa o dominante de todos los equipos. De ellas, el Nintendo DS obtuvo 46 respuestas, seguido muy de cerca por el Playstation 2, con 42 respuestas, luego el Playstation 3, con 28 respuestas, la consola portátil PSP, con 21 y el Wii, con 19 respuestas.

Tomando en cuenta los costos y la experiencia que ofrece cada consola, se puede inferir que existe una significativa penetración de estos dispositivos por parte de los adolescentes encuestados, ya que solo dos personas manifestaron no poseer ninguna. De los 111 adolescentes restantes, el que menos tiene, posee una de estas plataformas en su casa, y los que regularmente tienen, exhiben tres o más de ellas, por lo que se puede deducir

POSESIÓN DE PLATAFORMAS



que estos jóvenes, de bajo nivel socioeconómico, están equipados con dispositivos y accesorios de última generación y tienen una gama actualizada de ellas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A manera de conclusión se puede afirmar que mediante los estudios de consumo cultural se puede llegar a obtener un perfil de los usuarios sobre el consumo de un bien simbólico determinado y, a través de esta experiencia de investigación, se logró dibujar un perfil de los adolescentes del tercer año del Liceo Bolivariano Gran Colombia, con respecto a su relación con los videojuegos, así como algunas de sus características y rasgos culturales.

El indudable impacto que tienen las nuevas tecnologías en todas las esferas de la vida ha sido uno de los motores de generación de un gran volumen de investigaciones orientadas a describir, analizar, evaluar y teorizar sobre las relaciones que se establecen entre los patrones de consumo y la práctica cultural. En este sentido, se hace necesario profundizar en estudios locales sobre una de esas tecnologías: los videojuegos, debido a su huella tecnológica y su impresión en lo social, aspecto que modestamente se ha reflejado en esta investigación. La revisión realizada da cuenta de una profusión de información sobre el tema en el ámbito internacional pero, aunque esto es vital para la referencia, es imprescindible ir nutriendo el conocimiento de lo local, de nuestras experiencias, del perfil de los consumidores, de los desarrolladores nacionales, etcétera, que contribuyan a darle músculo teórico-metodológico a los estudios sobre los videojuegos.

Debido al rol que juegan los videojuegos en un sector de la población representado por niños y jóvenes, se espera que estudios como este despierten el interés de la comunidad científica y académica, a fin de generar líneas de investigación e inclusión de materias y de programas vinculados a este tema, que permita generar, intercambiar, y difundir el conocimiento de esta área que cada vez cobra mayor interés.

La divulgación de resultados tanto nacionales como internacionales, relacionados con los videojuegos es necesaria para una mejor comprensión de las interacciones sociales y comunicacionales

que establecen los distintos usuarios mediante estas plataformas, sus patrones de consumo y las prácticas culturales que surgen del relacionamiento con esta tecnología de ocio interactivo, es decir, lo que la gente hace con estos aparatos, lo que significan para ellas, lo que aprenden y aprenden y el tiempo y recursos que dedican. Este conocimiento puede permitir a docentes, a padres y autoridades, generar estrategias educativas para el aprovechamiento de las habilidades que se desarrollan con este tipo de formato, las cuales se pueden fomentar en la población escolar.

CORINA UVIEDO

Licenciada en Comunicación Social y Maestría en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

Referencias

- AGUIRRE, J. y BISBAL, M. (Edit). (2010): *Prácticas y trayectorias de comunicación en América Latina*. Caracas: Centro Gumilla.
- BERMÚDEZ, E. (2001): *Consumo cultural y representación de identidades juveniles*. Ponencia presentada en el Congreso LASA 2001 celebrado en la ciudad de Washington DC del 6 al 8 de septiembre de 2001. [Documento en línea]. Disponible en: lasa.international.pitt.edu/lasa2001/bermudezemilia.pdf. (Consultado: 2015, 19 de Abril).
- BISBAL, M. (1999): "La idea del consumo cultural: teoría, perspectivas y propuesta". En: revista *Comunicación*. N° 108. Centro Gumilla, Caracas, Venezuela.
- _____ (1999): *Pensar la cultura de los medios: claves sobre realidades massmediáticas*. 1ª edición. Caracas: Publicaciones UCAB.
- BISBAL, M. y PASCUALE, N. (2010): "El consumo cultural en Venezuela". En: *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- BOURDIEU, P. (2004): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- BRINGUÉ, X., SÁDABA, Ch., TOLSÁ, J. (2011): *La generación interactiva en Iberoamérica 2010. Niños y adolescentes ante las pantallas*. España: Fundación Telefónica.
- CALDERÍN, M., BRINGUÉ, X. y SÁDABA, Ch. (2011): "Incidencia de las pantallas del celular, el videojuego y la TV en la dinámica de la generación interactiva venezolana". En: *Temas de Comunicación*. N°22 (enero-junio). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (2000): *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*. N° 5.457 (Extraordinario). Marzo 24, 2000.

ECHEVERRÍA, J. (2001): *Sociedad de la Información e igualdad de oportunidades para jóvenes*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

GARCÍA CANCLINI, N. (1995): "El consumo cultural, una propuesta teórica". En: García, Canclini N. (Coord.): *El Consumo Cultural en América Latina*. Bogotá: Ediciones del Convenio Andrés Bello.

MARQUÉS, P. (2001): *Los videojuegos. Portal de la Universidad Autónoma de Barcelona*. Revisado en la Red Mundial el 23 de mayo de 2015. <http://peremarques.pangea.org/videojue.htm>

PISCITELLI, A. (2002): *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*. 1ª Edición. Buenos Aires: Editorial Paidós.

PRENSKY, M. (2010): "Nativos e inmigrantes digitales". Adaptación al castellano del texto original "Digital Natives, Digital Immigrants". En: *Cuadernos SEK 2.0*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.marcprensky.com>. (Consultado: 2015, 9 de Junio).

QUINÓNEZ, P. (2009): *Los videojuegos en red como plataforma tecnológica para la interacción comunicacional entre los jóvenes*. Universidad del Zulia. Tesis: autor.

REGUILLO, R. (2000): *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aire: Norma.

_____ (2012): *Culturas juveniles, formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

RODRÍGUEZ, E. (Coord.), MEGÍAS, I., CALVO, A., SÁNCHEZ, E. y NAVARRO, J. (2002): *Jóvenes y videojuegos. Espacio, significación y conflicto*. Madrid: Fundación de Ayuda Contra la Drogadicción. (FAD). [Documento en línea]. Disponible en: mmf.campus-virtual.com/contexto/pdf/P100002.pdf. (Consultado: 2015, 21 de Abril).

SÁDABA, Ch., BRINGUÉ, X. y CALDERÍN, M. (2011): "La generación interactiva venezolana: su relación con la computadora

y el acceso a Internet". En: *Anuario Ininco*. [Documento en línea]. Disponible en: Volumen 23, N°1. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/1652. (Consulta: 2015, 20 de Abril).

SÁDABA, Ch. y NAVAL, C. (2008): "Una aproximación a la virtualidad educativa de los videojuegos". En: revista *Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. Vol.9. Nro.3. En: <http://www.usal.es/teoriaeducacion>

SÁNCHEZ, F. (2002): "Los videojuegos y la globalización". XXI Seminario Interuniversitario de Teoría de la Educación. "Globalización, Inmigración y Educación". Ponencia. Universidad de Granada. España. [Documento en línea]. Disponible en: <http://redsite.es/docu/21site/a1speris.pdf>

SÁNCHEZ, P., ALFAGEME, M. y SERRANO, F. (2011): "Opiniones sobre los videojuegos del alumnado de educación secundaria obligatoria". En: revista *Educec*. Nro.38. Disponible en: http://edutec.rediris.es/Revelec2/Revelec38/pdf/Educece_38_Sanchez_Alfageme_Serrano.pdf

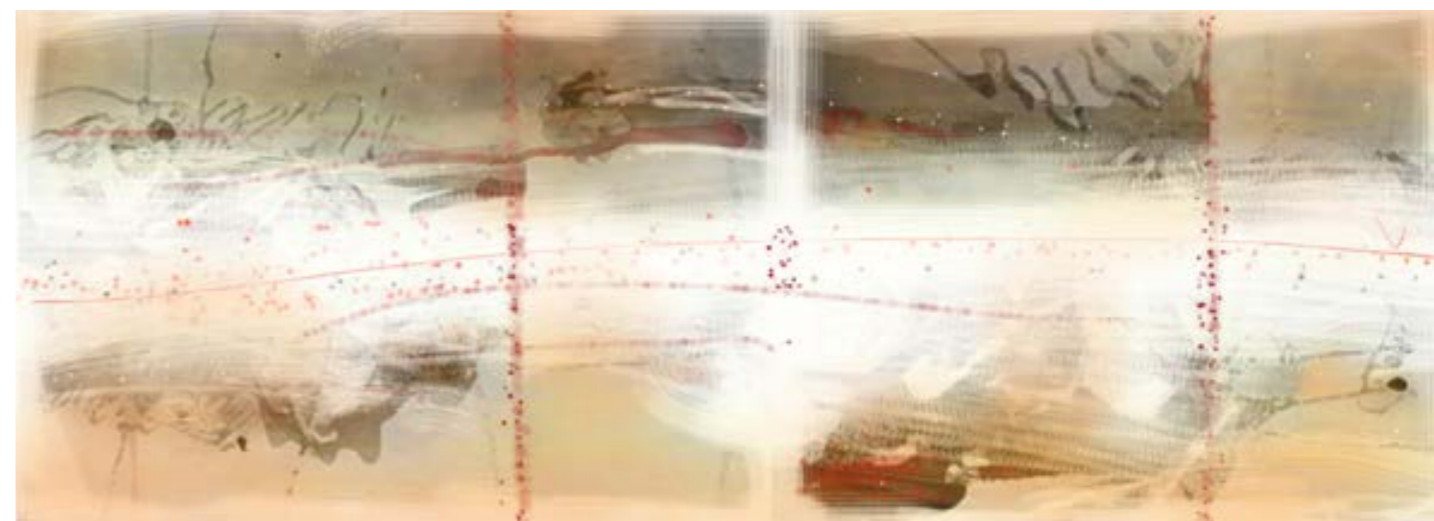
SANZ, Ma. Alexia (2007): *El consumo de la cultura rural*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

SUNKEL, G. (2002): "Una mirada otra. La cultura desde el consumo". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y CEAP, Faces, Universidad Central de Venezuela. pp: 287-294.

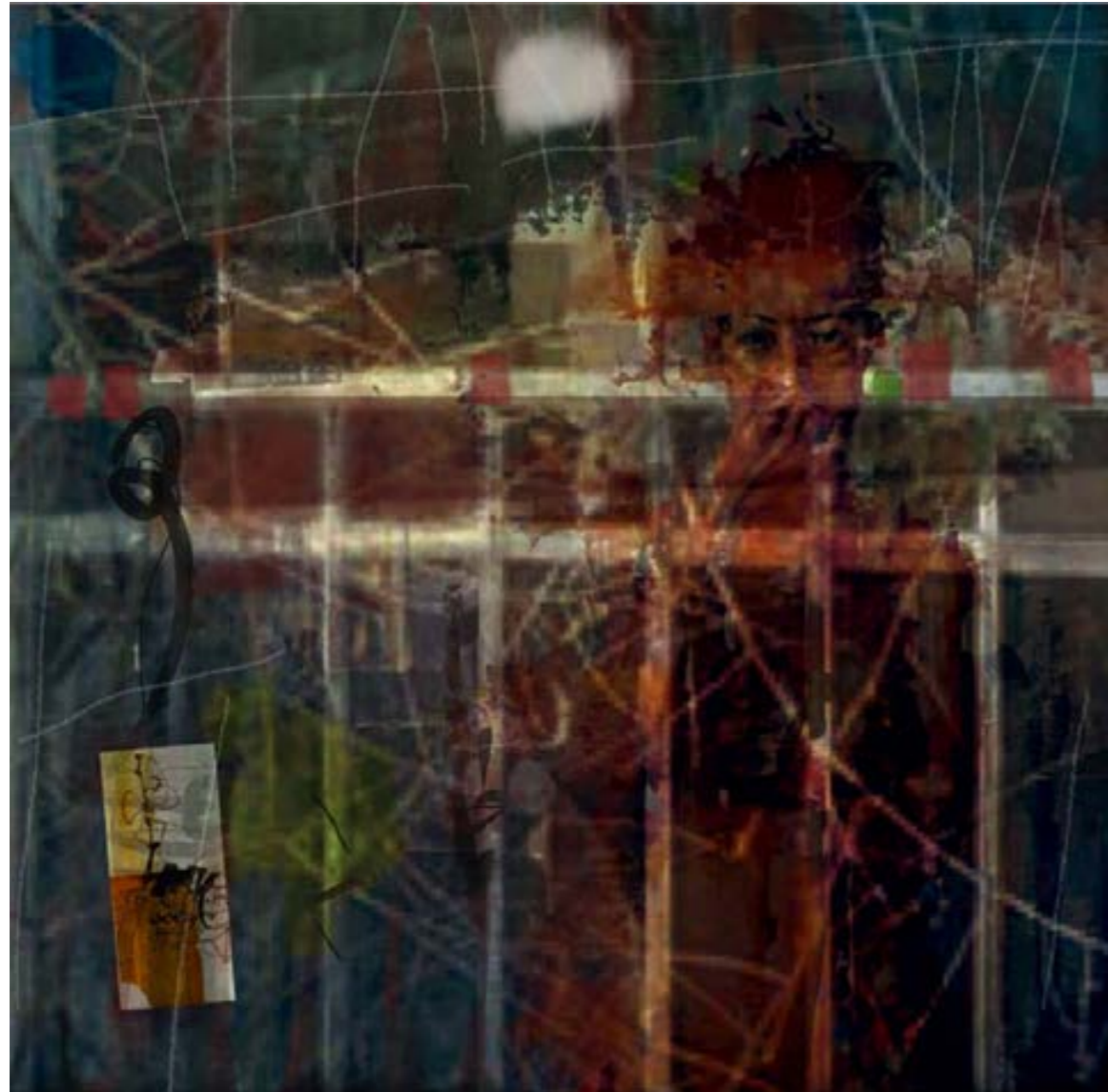
_____ (2006): *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. 2da. Edición. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

TEJEIRO, R. (2001): "La adicción a los videojuegos. Una revisión". En: revista *Adicciones*. Vol.13. Núm.4. En: <http://www.adicciones.es/files/tejeiro.pdf>

TEJEIRO, R. y PELEGRINA, M. (2004): *Los videojuegos: qué son y cómo nos afectan*. Barcelona: Ariel.



Galería de papel. Cartografía emocional. Luis Moros (2015)



Galería de papel. «Delenda est Carthago.», Luis Moros (2015)

The research investigates the evolution of musical taste of the venezuelan and its incorporation in the context of cultural matrices embedded in the process of formation of national culture. From there, it studies the following questions arise: How has it changed the musical taste of Venezuela in recent years? To what extent the Venezuelan music production industry has obeyed the behavior of public taste? How is the relationship between contemporary musical taste, demand and supply of industrial music? The investigation comes to the conclusion that the Venezuelan musical taste has always been linked to the situation in the country, to democratic expression.

El gusto musical venezolano como punto de partida para la formulación de nuevas políticas culturales

La investigación indaga sobre la evolución del gusto musical del venezolano y su constitución en el contexto de las matrices culturales insertas en el proceso de formación de la cultura nacional. Desde ahí, el estudio se plantea las siguientes interrogantes: ¿cómo ha cambiado el gusto musical del venezolano en los últimos años?, ¿hasta qué punto la producción musical industrial venezolana ha obedecido al comportamiento del gusto del público?, ¿cómo es la relación entre el gusto musical contemporáneo, la demanda y la oferta de la música industrial? La investigación llega a concluir que el gusto musical del venezolano ha estado siempre ligado a la situación del país, a la expresión democrática.

MARCY ALEJANDRA RANGEL

Venezuela es un país con una ubicación geográfica envidiable: todo el norte es costa, limita con el mar Caribe, no tiene estaciones climáticas que determinen las ocupaciones de sus habitantes o sus formas de vestir. Ha sido un país anfitrión de inmigrantes de Europa y de América Latina; ha sido tierra de mestizajes desde la colonia. Toda esta historia, incluso la idea de un proyecto modernizador que comenzó a implementarse con los primeros intentos de migración y democracia, sirvieron para que la identidad musical del país comenzara también a formarse a partir de las fusiones.

El gusto musical es un comportamiento social que ayuda a establecer unas preferencias manifestadas y, en el caso venezolano, el país ha estado identificado siempre con la oferta de la música que propone la industria desde la aparición de los medios de comunicación masivos como la radio y la televisión a principios de siglo. Sin embargo, la misma evolución del formato fonográfico y las

preferencias de los consumidores de acuerdo a su contexto ha coincidido también con el establecimiento de la modernidad en Venezuela y con la variación del entorno político, social y económico en cada década de democracia, lo que ha ayudado a que surjan nuevas alternativas de escucha y, con ello, nuevas formas musicales.

En la actualidad, el consumidor de música se ha vuelto más activo con lo que oye. Existe mayor variedad de opciones para consumir y “esta identidad se suma a las ideologías, mensajes e imágenes que transmiten los artistas, haciendo mucho más cercana la relación entre admirador y músico” (Gómez, 2008: 2). Ya lo dice Antoine Hennion, en *Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto* (2010), cuando se refiere a las dos transformaciones que ha experimentado el gusto musical en el último tiempo: una de música a repertorio y la del participante que luego es comprador, oyente o descargador.

En estas condiciones, el gusto musical del venezolano ha oscilado en función de lo disponible, el marco de la lógica planteada por Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición: una tensión entre tradición y modernidad, en la que corre el proyecto interino nacional*.

Además de la cercanía, existe mayor propuesta de agrupaciones independientes que hace unos años. “En la actualidad, las disqueras han perdido imagen y fuerza en el mercado, la tendencia en los últimos años es la producción independiente de los artistas” (Gómez, 2008:2). Las disqueras independientes y los músicos se encargan de sus propias ganancias y también idean sus caminos de autopromoción, haciéndole frente a la piratería y acoplándose a las posibilidades que ofrecen las TIC con la descarga legal que ofrecen páginas como iTunes o de *streaming* como Spotify.

La industria musical venezolana ha pasado por periodos de muchas vicisitudes. De un *boom* expansivo en la década de los ochenta a uno actual de fortalecimiento de las industrias independientes, pero también de recesión económica. La crisis estructural que envuelve el área política y social en Venezuela ha afectado hasta los ámbitos más sólidos del mercado discográfico: en la capital solo opera una de las grandes disqueras del mundo, el control de cambio y la inseguridad han disminuido casi en su totalidad las presentaciones de los artistas internacionales y la apuesta por el mercado digital, las emisoras de radio operan con las restricciones de una Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, existen pocos programas y medios especializados que sirvan de vitrina o den oportunidad a géneros menos comerciales, sin contar la falta de presupuesto que tienen las empresas privadas para apoyar las iniciativas culturales.

En estas condiciones, el gusto musical del venezolano ha oscilado en función de lo disponible, el marco de la lógica planteada por Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición: una tensión entre tradición y modernidad, en la que corre el proyecto interino nacional*.

Si el concepto de gusto es el que define Kant como “una concordancia formal entre el entendimiento ampliado y la imaginación libre”, mientras crece el entendimiento el gusto se hilará para que también crezca la imaginación. Es decir que la tensión sublime entre estos dos factores

se altera dependiendo de la oferta disponible, lo que hace que el público se polarice de acuerdo a su opinión.

Tradicición y modernidad crean una tensión que sirve de hilo conductor para formar una genealogía, una relación de parentesco que hace que las filiaciones entre los géneros musicales se mantengan y se transmitan oralmente de acuerdo a lo que signifiquen para una sociedad, pero que también evolucionen en tanto el gusto y las innovaciones (tecnológicas, académicas o de oxímoron de la tradición) hacen que lo tradicional se desplace hacia lo moderno. Estos supuestos nos llevan a querer indagar sobre la evolución del gusto musical del venezolano y su constitución en el contexto de las matrices culturales insertas en el proceso de formación de la cultura nacional, ante lo cual surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo ha cambiado el gusto musical del venezolano en los últimos años?, ¿hasta qué punto la producción musical industrial venezolana ha obedecido al comportamiento del gusto del público?, ¿cómo es la relación entre el gusto musical contemporáneo, la demanda y la oferta de la música industrial?

LAS MATRICES Y EL GUSTO

Jesús Martín Barbero es de los estudiosos más importantes de la comunicación desde la perspectiva cultural en América Latina. Uno de sus aportes más interesantes para este estudio es la definición y aplicación del concepto de matriz cultural, “una reconstrucción tentativa, incompleta, historizada, dinámica y fragmentaria de ese campo complejo” (Cruces, 2008).

Una matriz es un punto de partida que confronta dicotomías establecidas históricamente por la sociedad y que genera un giro de perspectiva porque hasta entonces, en palabras de Cruces, “han impedido, por añadidura, reconocer la especificidad del contexto latinoamericano” (p.3). Es decir, que una matriz reconoce que la cultura no tiene un sentido único y que este se diversifica a partir de las articulaciones que se generen de ellas. De ahí la expresión en plural, “matrices”.

Las mediaciones constituyen las diferentes matrices culturales, las diversas temporalidades sociales y la pluralidad de los sujetos políticos.

(Torres, 1998). Partiendo de que “las matrices sirven de sostén a la identidad personal y colectiva” (Cruces, 2008) y que, según Barbero, se convierten en mapas para navegar en la oscuridad, las matrices que determinan cómo se ha formado el gusto musical venezolano tienen varios cruces dependiendo de la época histórica y sus hitos, lo que ha permitido que la música hecha en Venezuela se haya bifurcado hacia distintos resultados, variando entre la tradición y la modernidad y entre la reinterpretación y la novedad.

El concepto de matrices culturales se relaciona con el de gusto, propuesto por Pierre Bourdieu en *La distinción* (1979), donde afirma que este es la diferencia práctica de una manifestación inevitable que es parte del *habitus*. Es el principio de todo lo que se tiene y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y lo clasifican; una disposición adquirida “para ‘diferenciar y apreciar’, como dice Kant, o si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de distinción que no es (o no es necesariamente) un conocimiento distinto” (Delgado, 2007:466).

Hennion (2010) señala que el gusto es una modalidad problemática de vinculación al mundo. Es una acción que se basa en entrenamientos corporales, en pruebas repetidas y que se realiza a lo largo del tiempo, porque su éxito depende en gran medida de los momentos. “Es una relación que los humanos establecen poco a poco con los objetos, con los demás, con su cuerpo y con ellos mismos” (p.33).

El gusto musical en Venezuela también está determinado por la moda y por la comercialización de la industria del disco. Jesús María Aguirre, en *Notas sobre la industria cultural de la música en Venezuela* (1981), asegura: “Los gustos musicales de las mayorías han seguido una vía distinta a la que han impuesto las academias y las instituciones docentes, y los centros de influjo real han estado más próximos de las gerencias de producción fonográfica que de las vanguardias estéticas” (p.6).

Existen al menos ocho géneros musicales base que han desarrollado una propuesta musical dentro del mercado venezolano, con más o menos éxito: tradicional y popular; jazz; salsa; bolero; pop/rock, protesta; merengue/bachata; reggae/

hiphop/reguetón y electrónica. Son los géneros que en el mundo discográfico clasifican en romántico, anglo, tropical o urbano. Las matrices, que parten de la conjunción de la historia de Venezuela con la evolución de cada género podrá, según Ricoeur (citado en Laverde y Reguillo, 1998): “Imaginar una descripción nueva de la realidad a través de la conexión de lo semánticamente heterogéneo o distante” (p.9). “Y esa articulación desafía tanto la distinción convencional entre lo propio y lo foráneo como la pretensión dogmática de que pueda darse una interpretación única capaz de totalizar su sentido” (p.10).

Cada género musical, con suficiente alcance como para crear un masivo grupo de seguidores que trasciende el tiempo, construye una evolución en su misma historia que, agrupadas, forman la cartografía del gusto musical contemporáneo venezolano en el marco del proyecto modernizador.

MÚSICA TRADICIONAL/POPULAR

La música popular tiene su génesis en la Revolución Industrial, cuando el mercadeo agresivo ubicó la música como un producto que buscaba ser validado por la burguesía, siempre tomando lo popular, en cualquiera de sus acepciones, como lo negativo. En Venezuela se conforma en los años 40 con la influencia de todos los ritmos Caribe que llegaron de las Antillas, permeando a toda la sociedad venezolana, incluso dándole alas a medios como la radio, el disco y el cine para su posterior auge.

Es la época en que las élites intentan encontrar un género musical que “les guste”, que represente su grado de refinamiento: este fue el caso del vals, que después perdió fuerza con la contradanza cubana y que se enriqueció con el aporte negro. “Así se forja una identidad musical que homogeneiza los gustos en los diferentes estratos sociales. Estos nuevos valores culturales que se popularizan marcan también a las élites, quienes adoptarán de la cultura popular la música y su coreografía, en algunos casos en detrimento de una

(...) las matrices que determinan cómo se ha formado el gusto musical venezolano tienen varios cruces dependiendo de la época histórica y sus hitos, lo que ha permitido que la música hecha en Venezuela se haya bifurcado hacia distintos resultados, variando entre la tradición y la modernidad y entre la reinterpretación y la novedad.

‘venezolanidad’ anhelada, dispersa y confusa” (Bottaro, 1995).

Es la víspera del proyecto modernizador, la génesis de la conformación del gusto musical venezolano. En ese momento surgió en Caracas la música cañonera, una mezcla de merengue, vals, joropo y pasodoble, con letras de lenguaje sencillo y a la vez jocoso, que al principio fue considerada por la élite como una música “baja”, pero que en pocos años se convirtió en la primera innovación musical venezolana, y manifestación de la urbanidad. En 1946 se conformó la agrupación Los Antaños del Stadium, máximos exponentes del género bien entrado el siglo XXI, inclusive.

En 1937 llega a Venezuela Luis María Frómata para tocar en el restaurante Roof Garden con la Billo’s Happy Boys, que sería el inicio de la Billo’s Caracas Boys. Esta agrupación adoptó los ritmos caribeños como parte de su repertorio, principalmente la guaracha, e incluso definió el ritual venezolano de la fiesta, que inicia con un pasodoble que bailan los padres de la familia que agasaja, como un espacio laico para hacer una analogía al cumplimiento de los primeros mandamientos de la ley de Dios: honrar a padre y madre y santificar las fiestas.

La secuencia de repertorio fue adoptada por todas las demás orquestas bailables que surgieron desde entonces, alternando ritmos hasta descansar. Estos pequeños conciertos en salones fueron emblemáticos de los años 50, mientras se gestaban las primeras casas disqueras del país.

La Fiesta de la Tradición es el principal hito musical en el proyecto modernizador como Estado Nación (durante el periodo anterior a la democracia), cuando en 1948 Juan Liscano logró producir un espectáculo sin precedentes para la toma de posesión del presidente de la República Rómulo Gallegos, en el Nuevo Circo de Caracas. Ahí reunió a los principales cultores de las tradiciones venezolanas que no se conocían en la ciudad, lo que permitió que se viera el contraste de identidades. Para muchos, ese fue el inicio del nacionalismo en la cultura venezolana y la

primera vez que se utilizó la música como política cultural en la contemporaneidad.

Fue en 1955 cuando la dictadura de Marcos Pérez Jiménez inauguró la primera etapa del 23 de Enero, un proyecto arquitectónico de corte residencial que incluyó guarderías, parques infantiles, escuelas primarias, centros cívicos, iglesias, cines y edificios comerciales. A partir de 1958, los lugares de desarrollo e inversión nacional se modifican. Y también se empieza a notar cómo Venezuela alcanzaría una de las tasas de crecimiento demográfico más altas del mundo, con 126 % desde 1936, luego de la erradicación del paludismo, según datos del Cendes.

En 1959 Hugo Blanco lanza al mercado su *Moliendo Café*, tema considerado como uno de los más versionados en el continente, con interpretaciones en países tan distantes como Cuba, Puerto Rico, España, Japón e Indonesia. Su aporte fue haber incluido en una misma melodía el joropo llanero con arpa, cuatro, maraca, güiro y además el sonido de la batería en clave 3x2.

En Estados Unidos ya habían descubierto que el fonograma era un método para apaciguar a las crías y sacarle mayor rendimiento al ganado lechero. Simón Díaz –el tío de Venezuela aun después de su muerte en 2014– sin saberlo, se dedicó a componerle al campo desde joven y esa fórmula le resultó exitosa. La historia de la música en Venezuela no puede contarse sin Simón Díaz, ni Hugo Blanco, como los precursores de la picaresca musical en el periodo modernizador.

Díaz fue el responsable de traer los cantos de ordeño a la ciudad, de ser conocido como el principal intérprete de la tonada, lo que generó una nueva matriz: los músicos de raíz tradicional venezolana influenciados por la academia y el jazz.

EL JAZZ Y SU CONJUNCIÓN CON LO VENEZOLANO

El jazz en Venezuela ha sido una apropiación. Quienes desarrollan el género han tenido la osadía de incluir a la técnica el sonido de instrumentos autóctonos como el cuatro, la mandolina y las maracas. Es por eso que su historia zigzaguea con la línea de tiempo de la música tradicional, consiguiendo novedades en la fusión. Su trascendencia se concentra en el legado de Aldemaro Romero

La historia de la música en Venezuela no puede contarse sin Simón Díaz, ni Hugo Blanco, como los precursores de la picaresca musical en el periodo modernizador.

(creador del género Onda Nueva, sus festivales, y la versión más emblemática del *Alma Llanera*, considerada el segundo himno nacional), Gerry Weil (austriaco que ha experimentado con la música afrovenezolana dentro del jazz, pionero en la implementación de la tecnología electrónica en sus composiciones), Vytas Brenner (tecladista proveniente de Alemania que comenzó a tocar instrumentos electrónicos en los años 70) y otros músicos como Nené Quintero (de los percusionistas más destacados de Venezuela).

El Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, creado en 1975 por José Antonio Abreu, es el semillero más prolífico en ese sentido. Es el precursor de un movimiento jazzístico que se formará de manera independiente con los mismos integrantes de estas orquestas, reagrupándose en pequeños ensambles y aprovechando el conocimiento académico –y los instrumentos– en otras formas de expresión, logrando una nueva matriz: el jazz, la tradición de la música venezolana de cámara y la música de raíz tradicional venezolana, en conjunto con una nueva identidad juvenil. En la actualidad, esta es la fórmula que más se repite, una reinterpretación de los géneros tradicionales tendiendo hacia la novedad.

La carrera del guitarrista Aquiles Báez es uno de los ejemplos de los nuevos maestros influenciados por el jazz. Su productora de música venezolana contemporánea llamada Guataca Producciones (2010) comenzó como una disquera independiente y se ha transformado en una plataforma para que músicos y cantantes se puedan dar a conocer en diferentes conciertos y festivales promovidos en conjunto con el empresario Ernesto Rangel en diferentes partes del mundo. C4Trío, inicialmente un ensamble de tres cuatros y un bajo que pertenecía a la Movida Acústica Urbana, es uno de los proyectos más exitosos de Guataca Producciones, con el que iniciaron su carrera discográfica. Es el caso de los trompetistas Linda Briceño y Pacho Flores, quienes iniciaron su obra solista con esta productora.

Otro de los hitos es el Festival Internacional de la Siembra del Cuatro, que nació en 2004 con la dirección de Asdrúbal “Cheo” Hurtado. Este concurso se ha convertido en plataforma para nóveles y virtuosos artistas, como los que hoy

conforman el ensamble C4Trío, Miguel Siso y Carlos Capacho. Rafael “Pollo” Brito fue uno de los artistas dedicados al género tradicional más conocido en los últimos años por su alta exposición en los medios de comunicación. La promoción de su primer disco como solista coincidió con la nueva regulación de la ley resorte, que obliga a emisoras de radio a transmitir 50 % de programación nacional. A pesar de que su formación académica fue con el oboe, es el cuatro el instrumento que desarrollará junto a su carrera como cantante, suma que le ha valido un Latin Grammy y otras nominaciones.

A partir de 2007, seis ensambles que hacían música contemporánea en Caracas comenzaron a tocar juntos todos los miércoles bajo el esquema de *jamming sessions*, con el nombre de Movida Acústica Urbana. La consecuencia en la programación y el aumento sucesivo de público permitieron que se dieran las condiciones para grabar un CD doble en vivo con la música original de todos los ensambles en 2009. El siguiente paso fue mostrarse ante el público en aforos de mayor capacidad como el Aula Magna de la UCV, donde participaron músicos determinantes en su generación. Para 2011 cada ensamble ya tenía vida propia y se integraron otros músicos que tenían la misma visión de contemporaneidad, producto de su formación. Así surgió una de las ideas que marcó el hito más reciente en la historia de la música venezolana contemporánea: Rock & MAU.

Diego Álvarez y Álvaro Paiva unieron a las principales agrupaciones de rock/pop y hip hop de Venezuela para que cantaran sus éxitos –los que suenan en la radio, los que le gustan al público que compra masivamente entradas a conciertos– sobre una banda de instrumentos de música tradicional venezolana. El experimento dio como resultado la participación de 20 agrupaciones en los dos CD que se grabaron, una en dos ciudades y quince conciertos, siendo el último en diciembre de 2014, antes de que la mayoría decidiera hacer carrera fuera de Venezuela motivados por la

Para 2011 cada ensamble ya tenía vida propia y se integraron otros músicos que tenían la misma visión de contemporaneidad, producto de su formación. Así surgió una de las ideas que marcó el hito más reciente en la historia de la música venezolana contemporánea: Rock & MAU.

crítica situación política, social y económica del país.

A partir de la empatía de las agrupaciones pop con los músicos académicos, ha surgido la posibilidad de incluir instrumentos tradicionales de Venezuela en las grabaciones de las bandas nacionales que han dado como resultado premios internacionales y mayor alcance en este tipo de experimentos.

EL ROCK “NACIONAL”, LAS REGULACIONES Y AUGE DEL POP

La historia del rock y el pop están tan estrechamente ligadas que resulta casi imposible contarlas por separado, al menos en la historia de la música venezolana. El rock en español comenzó en los años sesenta como una repetición de los patrones anglosajones de bandas que tenían éxito en el mercado y se ha convertido en parte de la identidad cultural latina. Ya en 1952, un DJ en Cleveland había inventado el nombre “rock and roll” como un gracejo para aludir al sexo (su traducción literal era “balancearse y dar vuelta”). Elvis Presley y Los Beatles subieron de escalafón una década más tarde, para convertirse en los reyes del género.

El rock fue parte de un mestizaje que recibió influencias negras, blancas y europeas. Por eso es una derivación del jazz con blues, góspel, folk, country y R&B, todos géneros descendientes de las etnias africanas nacidos previamente en los Estados Unidos. Por tanto es un género proletario, que escribe sobre las experiencias amorosas y tiene un carácter testimonial, que no político, aunque muchos decidieron inmiscuirse en la política en la misma época en la que el rock apareció.

En Venezuela, las primeras perforaciones petroleras en Maracaibo por parte de empresas estadounidenses permitieron el intercambio cultural entre los jóvenes de la zona. Los intercambios de discos y la gestación de las primeras agrupaciones se dieron a partir de 1959, cerca de la época en la que el twist y el surf envenenaban a los más jóvenes con los sonidos bailables y la frescura del mar. Al mismo tiempo que se gestaba el rock, aparecía con mayor timidez el pop, un movimiento artístico que había nacido en el mundo de las artes plásticas con las pin-up y Andy Warhol y que se consolidó como género musical en los

años ochenta como una derivación del rock and roll más simple. Este es apócope de “popular” y no solo involucra a la música, sino a las artes plásticas, la vestimenta y algunas costumbres. Es la invención de un tipo de música específico, de fácil digestión, que sirve para entretener.

Los exponentes de los géneros pop y rock en Venezuela hicieron un zigzag constante hasta consolidarse o desaparecer de las carteleras. Entre las décadas de los 60 y 80 no es solo la música, sino la propuesta estética, el auge de las disqueras, el apoyo en prensa, radio y la televisión lo que definirá la importancia de cada personalidad en los gustos de la audiencia. El gusto musical del venezolano se fortaleció durante estos veinte años con las opciones que le ofreció la industria musical.

Mientras los espectadores se entretenían con la música, la vida política estaba congestionada entre la llegada de la democracia y la emergencia de la guerrilla recién nacida. La crítica sobre los gustos de los nuevos inventos tecnológicos salía a flote porque, según refiere Roldán Esteva-Grillet (1992), la prensa periódica y la educación gratuita pusieron al alcance de muchos estas nuevas fórmulas de entretenimiento, lo que favoreció el alza de la industria cultural.

A mitad de los años 70 el auge del pop había hecho que el rock prácticamente desapareciera de la industria del disco en Venezuela. El decreto 598 de Protección a la Música Venezolana, conocido como el “uno por uno” permitió que se conocieran nuevas formas de música hecha en casa, distintas a las *mainstream*.

En 1983 se devaluó la moneda por primera vez en la historia democrática de Venezuela y se estableció un control de cambio. Aun así en los años 90 el género pop siguió como el principal producto musical de consumo masivo, a pesar de que la propuesta estética se mantuvo igual hasta pasada la década del 2000: los referentes siguen siendo los mismos y los artistas venezolanos de aquella época continúan con su gloria nostálgica.

Una de las plataformas más importantes para el rock y el pop venezolano ha sido el Festival Nuevas Bandas, una iniciativa que surgió en 1991 y que desde entonces ha sido producido por Félix Allueva, que ha contado con la participación de grupos internacionales. Las bandas nacionales

que han participado muestran el panorama que rigió a la música que se ha producido en Venezuela en los últimos años, a pesar del estancamiento del proyecto modernizador.

En este contexto han surgido bandas como Los Amigos Invisibles, Guaco y Desorden Público, que se han convertido en una propuesta irreverente que no califica dentro de ninguna de las otras líneas de estudio y destaca por toda la gama de géneros que incluyen en sus temas y que los distinguen por su sonido autóctono. Son hacedores de propuestas auténticas e incomparables y que se asemejan al concepto de identidad musical venezolana que pudiera asomarse en el *ethos*. Muestra de que en Venezuela los artistas intentan buscar en su música, alguna vía que los describa en sus raíces. En la medida en que sus artistas puedan dar con ella y con un sonido auténtico, que no imite a las propuestas más comerciales, sin duda se mantendrá en el referente de su público y trascenderá, como ya lo está haciendo la música contemporánea venezolana en su conjunción con el jazz y la apuesta por la reinterpretación.

SALSA, MERENGUE Y BACHATA

La salsa es un género flexible que nació en los barrios de Nueva York y que en 1975 tomó auge, momento en el que se le consideró como un movimiento digno de la industria cultural. Sin embargo, la salsa había tomado la escena popular en los años 50 en conjunto con el chachachá, la charanga y el son cubano. La reunión de estos géneros, incluso del bolero, se dio hasta que en los años 60 comenzara la dictadura cubana y la nueva música comenzó a hacerse al margen de la isla. “El *boom* permitió una difusión extraordinaria de la música y, a pesar de las trampas, ahí también estuvo presente la verdadera expresión del barrio” (Rondón, 1978).

En 1975 Oscar D’León y sus amigos lanzan al mercado ese sueño que llamaron La Dimensión Latina y que, años más tarde, lo consagró como “El Sonero del Mundo”. Al experimento se le sumó Wladimir Lozano, experto en boleros. En la misma época, la Fania penetra en el mercado venezolano y también lo hacen El Gran Combo de Puerto Rico, Ismael Rivera y Cheo Feliciano, quienes ya llenaban conciertos en el Poliedro de Caracas, el primer recinto de espectáculos del

país desde su inauguración, donde Aldemaro Romero asumió el cargo de primer presidente.

El país hizo de la salsa su propia expresión en plena bonanza económica: “En Venezuela era donde estaba el dinero; los músicos venezolanos cobraban más que todos y era ahí donde se vendían los discos... De no haber surgido Venezuela, el *boom* de la salsa no se habría prolongado tanto: en un momento determinado nuestro país fue su máximo y casi único soporte” (p.295-296). Más adelante César Miguel Rondón refiere que la característica más funesta de todas las orquestas venezolanas fue la incapacidad de mantener agrupaciones sólidas que se dedicasen a la producción y desarrollo de una música igualmente sólida.

Venezuela tiene pocas referencias de la salsa nacida en el país después de Oscar D’León, quien logró estar dentro de las más grandes estrellas de la salsa en el mundo, poniendo a bailar incluso a los habitantes de Europa y Asia. No obstante, a partir del año 2000, el resultado de la música contemporánea hecha en Venezuela muestra una convergencia de géneros que van desde la Onda Nueva hasta la salsa, con germen en las diferentes orquestas que pertenecen a El Sistema. Junto con el proyecto de los hermanos Chacón (Charangoza All Stars), Álvaro Paiva (Cabijazz), Noel Mijares (El Arca de Noel), Gonzalo Grau (La Clave Secreta) y Alfredo Naranjo (Guajeo) por nombrar algunos, la salsa se ubica en un lugar diferente al de la salsa brava: buscan conectar el conocimiento de la academia con la enseñanza popular.

A mediados de los años setenta, las orquestas bailables introdujeron merengues en su repertorio cuando la salsa en el mundo tenía cierta escasez de propuestas, y el ritmo logró mantenerse incluso hasta dos décadas después, cuando apareció Juan Luis Guerra con su 4:40. El disco *Bachata Rosa* fue el más popular de todos los tiempos e introduce la bachata como un riesgo. A partir de la influencia del merengero se bifurca de nuevo la línea de tiempo en este género popular que nació en los sesenta: las maracas del bolero son susti-

En Venezuela es un poco más complejo definir el rumbo que ha tenido el merengue en los últimos años: las agrupaciones que han tenido mayor éxito en el país hacen uniones entre el merengue, el pop y el reguetón.

tuidas por la güira, el toque del bongó se parece mucho más al son cubano y se incorporan guitarras. La bachata en la actualidad, como género del folclor urbano de República Dominicana, une el estilo de balada romántica de sus inicios con contenido sexual explícito propio del reguetón en los nuevos exponentes.

En Venezuela es un poco más complejo definir el rumbo que ha tenido el merengue en los últimos años: las agrupaciones que han tenido mayor éxito en el país hacen uniones entre el merengue, el pop y el reguetón. Los últimos ejemplos, además, tuvieron participación activa en las campañas políticas del régimen de Hugo Chávez desde 2012 y posteriores conciertos proselitistas, lo que hizo que tanto la propuesta (canciones de

alabanza al gobierno) como los públicos (fanaticada oficialista) mutaran en medio de la polarización.

BOLERO

Hay dos explicaciones sobre el origen del bolero. La primera, es de hace trescientos años en España, cuando se concibió como una danza. La segunda, es la historia del bolero que conocemos en el Caribe, un género que nació en Santiago de Cuba, a mediados del siglo XIX y que tuvo su *boom* entre 1930 y 1960 como una vertiente de la trova cubana, al mismo tiempo que en Venezuela se iniciaba el periodo de la implantación del proyecto modernizador.

Vanessa Knights, en *El bolero y la identidad caribeña* (2003), habla de la transgresión del género musical en fronteras de clase, raza, sexualidad, lengua y nación. La estudiosa apunta que el bolero llegó a países como Puerto Rico (nexo con la industria discográfica de Estados Unidos), República Dominicana y México—donde fomentó la difusión del género por medios masivos—, a través de las compañías cubanas de teatro bufo que salían de gira. Incluso, su flexibilidad ha permeado con otros ritmos bailables cubanos como el danzón, el son, el mambo, el chacha y también las rancheras, el tango, el rock y la salsa.

Y también ha hecho que en cada país, la evolución del género resulte en varios de los otros que le interesan a este estudio, como la bachata en República Dominicana, la salsa en Estados Unidos y la canción de protesta en Cuba.

El diálogo impersonal del bolero ha permitido que este género se remita siempre a la memoria, “a una estrategia de sobrevivencia cotidiana” refiere Knights, quien también aclara: “Suelen ser diálogos entre un ‘yo’ y un ‘tú’ indeterminados que cambian de significado según el auditorio social/individual” (p.138). La evolución del formato discográfico ha permitido que un género clásico, quizá extemporáneo como este, tenga acceso a las re-ediciones y puedan disfrutarlas en tiendas y medios masivos.

El auge del bolero comenzó luego de la aparición de los LP, en el momento del crecimiento demográfico de las ciudades latinoamericanas, cuando se instaló la comunicación de masas en esas ciudades y permitió que los movimientos migratorios fuesen nacionales e internacionales, promoviendo diferentes culturas en un mismo lugar, lo que también originó un proceso de diversificación musical.

Las dictaduras latinoamericanas jugaron un papel importante al no permitir que las propuestas musicales de Estados Unidos o Europa influyeran en la cultura caribeña, y que además mermara la posibilidad del intercambio musical en los años 60 con el bloqueo norteamericano y la instauración de la dictadura en Cuba, lo que bifurcó la historia del bolero en dos salidas: la aparición de la salsa y la apropiación de sus letras en estos nuevos intérpretes y la canción de protesta. Podestá agrega: “La respuesta en Latinoamérica fue que un vasto número de autores, músicos y poetas se concentraron en denunciar las injusticias del capitalismo, los terratenientes, el analfabetismo, la pobreza y la dominación ideológica” (p.109), es decir: se conforma la canción de protesta.

DE LA PROTESTA AL REGUETÓN

La música (o canción) de protesta es una propuesta estética que nace en la década de 1960, cuando los pueblos latinoamericanos estaban pasando por diferentes situaciones políticas adversas y decidieron incluir en sus canciones letras poderosas con las que pudieran reclamar y exponer sus

“En Venezuela era donde estaba el dinero; los músicos venezolanos cobraban más que todos y era ahí donde se vendían los discos... De no haber surgido Venezuela, el boom de la salsa no se habría prolongado tanto: en un momento determinado nuestro país fue su máximo y casi único soporte”.

puntos de vista. La venezolana Fabiola Velasco (2007) define el género también como un instrumento político que sirvió para difundir en las masas “la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta y conducir a la formación del hombre nuevo, ese que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas” (p.140). Este movimiento se debe a dos causas: las revoluciones antiimperialistas de la época contra Estados Unidos y las influencias regionales recibidas por los cantautores.

En los años sesenta, en Cuba se había recién instalado la dictadura de Fidel Castro; en Brasil comenzaba un proyecto de desarrollo nacional que se vio truncado por el régimen militarista de derecha de Humberto Castelo Branco en 1964, lo que influenció a los jóvenes hacia postulados “de la teoría social crítica, el anarquismo, el trotskismo, el marxismo-leninismo, el nuevo paradigma del estructuralismo y la ‘dialéctica de la liberación’ de Herbert Marcuse, por citar solo algunas ideas que calaron en la juventud” (p.142). Es decir, proliferaron movimientos contraculturales como los hippies en EE.UU. (y el rock and roll) o la Nueva Canción Catalana luego del franquismo, con exponentes como Joan Manuel Serrat.

Venezuela construyó su acervo de artistas dedicados a este género en circunstancias diferentes a las de los otros latinoamericanos: mientras los países vecinos entraban en dictaduras, nosotros acabábamos de instaurar un sistema democrático, que hizo que los seguidores del género se desilusionaran “frente a una democracia inoperante que no encarnaba los ideales concebidos por la juventud revolucionaria de la época. En este contexto, se da una importante renovación de las artes, cuyo foco de irradiación principal fueron las universidades” (p.150). Pero pronto el país llegaría a la bonanza petrolera de los años setenta y los ideales de la canción de protesta mutaron al panfletarismo: ya los argumentos socialistas perdían vigencia frente al avance de Venezuela como un país exportador.

En la década del 2000, con Hugo Chávez en la presidencia, los ideales revolucionarios vuelven a estar presentes, pero ahora desde el poder. Las canciones emblemáticas de los años 60 las utilizó

el gobierno como bandera antiimperialista (sobre todo las de Alí Primera, ya difunto) y Soledad Bravo siguió interpretando sus canciones (y las de otros autores que popularizó, como Silvio Rodríguez) pero del lado de la oposición.

Velasco menciona otros representantes de la canción de protesta, que si bien no pueden ser inscritos en el género, cumplen con todas las características dentro de su estilo: “Demuestra la existencia de un discurso cultural polimorfo, producto de una larga reflexión sobre la herencia, la identidad y la historia latinoamericana” (p.151). Ellos son Fito Páez, Rubén Blades, Charly García y Juan Luis Guerra. En el caso venezolano, solo tienen vigencia Desorden Público y Soledad Bravo, quienes siguen siendo opositores al poder desde la misma concepción que tienen de su arte. Desorden Público es una agrupación de ska venezolana, “la primera banda que da continuidad histórica a ejecutar y promover la música de inspiración jamaicana” (Allueva, 2008: 256).

La canción de protesta, el reggae o el hip hop son movimientos musicales casi indivisibles porque todos promueven la reconstrucción de un paradigma social. El reggae sucedió al mismo tiempo que la canción de protesta, cuando las comunidades pobres de Jamaica encontraron una forma de hacer visibles sus quejas, luego de la independencia del colonialismo británico en 1962. Las letras de este tipo de música se rebelan contra la violencia política. “Se hizo fuerte el discurso en pro de la legalización de la marihuana; del reconocimiento de una fuerza política surgida desde los sectores más marginados del West Kingston, de Trenchtown y de los demás barrios de la capital” (Larrique, 2008).

El reggae como movimiento musical llegó a Latinoamérica influenciado por el éxito musical del jamaicano Bob Marley desde finales de los años 60. Este es el exponente más conocido del género, autor del CD Exodus, el más vendido en la historia del reggae con diez discos de platino en

Por otro lado, la visualización de una tríada entre la cultura, la violencia y el activismo, es lo que ha permitido que las instituciones que le han prestado atención al hip hop hayan podido hacer alguna actividad “con la esperanza de encauzar la violencia de estos jóvenes hacia formas artísticas agresivas antes que a la delincuencia”.

La música sufrió un movimiento telúrico con la aparición de John Cage en la escena, a pesar de que las primeras obras académicas con influencia electrónica surgieron en la Italia de 1900. Sus teorías musicales fueron fieles creyentes del ruido y su emblema fue la utilización de la tecnología para hacer música en el futuro cercano.

Estados Unidos y 20 millones de copias vendidas en el planeta. Actualmente, el género tiene exponentes que no hacen honor a la cultura rastafari y solo cumplen patrones de métrica y melódica en sus composiciones. En Venezuela, los más conocidos son las agrupaciones Negus Nagast, Culto Aborigen, Aguamala, Onechot—más conocido entre los jóvenes por haber sobrevivido a un disparo en el cerebro— y, más recientemente, Rawayana.

Lo importante del reggae como género es que, desde el margen, fue el padre de todos los demás derivados que también piden por la construcción de un mundo con más igualdades, pero sin tener deidades religiosas o políticas. Tal es el caso del hip hop, el dancehall y el reguetón: música negra creada para bailar con la técnica de la calle.

El hip hop es un estilo en sí mismo; una cultura. No solo es una música que nació en los barrios negros de Nueva York, sino que va acompañado de una expresión que incluye la danza, el rap (equivalente al montuno en la salsa, donde el maestro de ceremonias improvisa frases al ritmo del beat), el *disc jockey* (quien manipula los discos en el plato para formar sonidos *scratch*) y el grafiti, además de algunas expresiones asociadas como el *skate*.

El hip hop llegó a Venezuela en la década de los 90, veinte años después de que se instalara en Estados Unidos. Es en 1995 cuando comienza un movimiento *underground* que se reunía periódicamente en el Paseo Los Próceres, para mostrar su habilidad en el dominio del rap. Lo mismo sucedía en el entramado callejero que se encuentra en la Plaza Brion de Chacaíto, donde los bailarines de *breakdance* practican (hasta la actualidad) sus mejores piruetas.

Sánchez (2011) cuenta en la investigación que el movimiento no generó las bases para su consolidación en la clase media urbana del país con relación a los otros que ya estaban establecidos como el rock, pop, reggae, salsa, punk, música disco, heavy metal o el ska. En los años

noventa, la crisis institucional por la que atravesaba Venezuela hizo que la violencia aumentara y así se relacionara con los principios del género naciente, que fue recibido por las zonas populares de las ciudades como una forma de expresión de la realidad del barrio y la violencia que se vive allí, a través del malandro. Ha servido como denuncia tanto en las canciones que se han dado a conocer entre sus seguidores y por la importancia que tiene dentro de otras industrias culturales como el cine venezolano, que incluso han ayudado a enaltecer la figura del malandro como una idea maquiavélica: el héroe del barrio que cae en la delincuencia porque toma la justicia por sus propias manos, “con un fin que lo justifica”.

Por otro lado, la visualización de una tríada entre la cultura, la violencia y el activismo, es lo que ha permitido que las instituciones que le han prestado atención al hip hop hayan podido hacer alguna actividad “con la esperanza de encauzar la violencia de estos jóvenes hacia formas artísticas agresivas antes que a la delincuencia” (Fania Castillo, 2008).

La vinculación de un género musical con el desarrollo social es lo que ha hecho que se amplíe el gusto de los seguidores, que además de sentirse identificados con lo que escuchan, también lo hagan con los resultados que ven. Tal es el caso de la changa tuky en la música electrónica venezolana y, a mayor escala, con El Sistema.

Los estudiosos afirman que el reguetón nació como una vertiente del reggae en español, durante el intercambio entre las culturas de Panamá y Puerto Rico, justo en los años 90. Hay quienes afirman que esa mezcla se dio al inicio del siglo XX, cuando los trabajos del canal de Panamá hicieron que toda la raza negra antillana se concentrara en un solo lugar y que el primer producto de este género fuese una mezcla entre la soca de Trinidad y Tobago, la *konpa direk* de Haití, el calipso y el reggae. Otros dicen que viene de la influencia del raggamuffin y el dancehall, derivados del hip hop, de donde heredaron lo indispensable del *disc jockey* que es quien marca el *dem bow* (el *beat* del hip hop pero con toques de música latina).

La historia del reguetón en Estados Unidos es similar a la de la salsa en los setenta: penetró entre los jóvenes latinos y se convirtió en un modo

de expresión que, en algunos casos, sirvió para expresar descontentos con el sistema y la política de su territorio de origen. La figura del malandro está vinculada al aspecto del cantante: joyas de gran tamaño, accesorios de marca y grandes tatuajes. La protesta, todavía ligada con la vida del barrio, también toca lo religioso, la figura del macho latinoamericano y la fiesta.

A diferencia de otros géneros, el reguetón tiene su propia jerga. “Las palabras—que se convierten en verbos— perrear y sandunguear se utilizan como metáforas y eufemismos, respectivamente, para sustituir el término sexo o bien aludir gestos y movimientos relacionados con la actividad sexual” sostiene Ileana García Mora (2006). La improvisación no forma parte de la estructura: más bien el cantante emplea estrofas cortas, sencillas y de fácil recordación, que se repiten a lo largo de la melodía para que los espectadores puedan improvisar pasos semejantes al coito de los perros. A eso le llaman perreo.

García, en su trabajo *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón* (2006), asegura que las agrupaciones nacionales que incluyeron el género dentro de sus discos (en su mayoría pertenecientes al merengue-hip hop) no vieron éxito alguno hasta que el gusto del público mutó. “Casi nunca el cantante va en contra de lo que la gente quiere oír y, por lo tanto, consumir”, decía un director de *majors*, explicando que las personalidades son quienes marcan las pautas musicales del mercado. “El reggaetón suena en las discotecas más exclusivas de la ciudad, en pachangas y rumbas improvisadas a las puertas de las licorerías caraqueñas, en locales nocturnos, matrimonios y quinceaños y en celebraciones anuales en grandes empresas” (p.25).

El género urbano ha mutado hasta dar con una fórmula que ha logrado aceptación en el público masivo, graduando su lenguaje, suavizando el *beat*, mezclándolo con lo más tradicional del caribe y orientándolo al mercado. Incluso en Venezuela se ha utilizado como género infalible de las campañas políticas, en la que han participado reguetoneros internacionales. En ambos casos ha sido como imagen, sin que sus letras varíen la temática que han venido manejando a lo largo de su carrera: la cosificación de la mujer y el

enamoramiento de las parejas, en el mejor de los casos. La protesta en este género ya no es el norte.

DE LOS BEATS AL TUKY

La música sufrió un movimiento telúrico con la aparición de John Cage en la escena, a pesar de que las primeras obras académicas con influencia electrónica surgieron en la Italia de 1900. Sus teorías musicales fueron fieles creyentes del ruido y su emblema fue la utilización de la tecnología para hacer música en el futuro cercano. Esto lo convirtió en el pionero de la música aleatoria, electrónica y del uso no convencional de los instrumentos musicales. Es considerado uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX.

Son los alemanes Robert Beyer y Herbert Eimert quienes bautizan a la música electrónica con ese nombre en 1951, aunque Karlheinz Stockhausen fuera responsable de haber grabado el primer disco del género formal en la historia. Vytas Brenner es quien marca un punto de inflexión—también— en la música electrónica venezolana. Después de su ofrenda, en los años setenta, las influencias del género se confunden con los pinchadiscos, las pandillas y las fiestas de los clubes en las que se hacían “guerras de minitecas”. Las más conocidas eran New York New York, Sandy Lane, Infierno o Betelgeuse, minitecas que se reunían en el Poliedro de Caracas para mezclar los efectos de los platos.

Cuando surgió la figura del DJ, en la década siguiente, no solo era aceptado, sino además disfrutado el uso de sintetizadores, discos, sonidos artificiales, el ruido de la calle que los académicos de principios de siglo tildaban de impensable. En el exterior se presentan Björk, Daft Punk, Gorillaz en los años 90 mientras en los barrios caraqueños se gestaba la changa tuky, un género pegajoso que se ha difundido tanto en Youtube como en CD “quemaítos” en los barrios de Caracas.

Desde entonces la electrónica en Venezuela se divide en dos: los clásicos DJ que intervienen

La música electrónica está asociada al vicio, a la élite, al escondite, al beat. Está demostrado que en Venezuela tiene un público con cierto poder adquisitivo, puesto que las productoras locales—en sus últimos intentos por sobrevivir a la crisis estructural del país— le han apostado a fiestas de este tipo, invitando a DJ reconocidos internacionalmente a presentar sus sets en grandes aforos.

canciones ya grabadas con efectos de sonido que aplican desde sus sintetizadores y otros equipos, generalmente para fiestas o auditorios al aire libre (en ocasiones considerados elitescos); y la changa tuky (o raptor house), un género tambiénailable –esta vez producido en los barrios y bailado en matines– que juega con la velocidad con la que

mueven los pies sus bailarines. Esta variante de la changa tradicional sucumbió por razones políticas: “El auge de la palabra coincidió con la prohibición tajante de las matines, amén de la aprobación de la reforma a la Ley de Protección del Niño y el Adolescente (LOPNA), el 10 de diciembre de 2007” (Cámara y Torrivilla, 2015).

Entre estas dos vertientes de la electrónica moderna, apareció una agrupación venezolana que logró vincular las visuales con sus sintetizadores

en un espectáculo multimedia llamado Maseratti 2lts, con elementos inspirados en el folclor venezolano.

La movida electrónica en Venezuela también pertenece a la cultura *underground*, aunque no puede compararse con el público de otros géneros de la misma corriente. Su foco se encuentra en la noche de las ciudades, generando movidas entre DJ locales que intercambian fechas para tocar en los bares especializados y durante el día se encargan de producir EP: una suerte de muestra con la música que mezclan en los lugares donde se presentan. La música electrónica está asociada al vicio, a la élite, al escondite, al *beat*. Está demostrado que en Venezuela tiene un público con cierto poder adquisitivo, puesto que las productoras locales –en sus últimos intentos por sobrevivir a la crisis estructural del país– le han apostado a fiestas de este tipo, invitando a DJ reconocidos internacionalmente a presentar sus *sets* en grandes aforos.

Sin los avances tecnológicos que ofrece la electrónica, otros géneros –como el urbano– no habrían evolucionado.

HILANDO LAS MATRICES

La idea de implementar la modernidad en Venezuela como una forma de vida trajo consigo nuevas maneras de abordar casi todos los aspectos de la cotidianidad. La música, que pareciera irrelevante en este contexto, llegó a revolucionar los gustos de los ciudadanos y, con eso, las infinitas posibilidades de innovar en una industria que ha apoyado obras, artistas, formatos, estudios de mercado y políticas públicas que han evolucionado a lo largo de la historia democrática del país.

Cada uno de los géneros musicales aquí descritos son la gran mayoría de los que se han escuchado masivamente en Venezuela desde los años 40. Tienen una estrecha vinculación con las condiciones políticas, sociales y económicas que se dieron en el momento en que se empezaron a hacer masivos.

Una primera forma de explicar esas consecuencias es la ubicación geográfica del país. Venezuela se encuentra al norte de América del Sur y limita con el mar Caribe, sin estaciones climáticas que perjudiquen su buen paisaje. Es la puerta de entrada al continente, vía de comunicación fundamental por su conexión marítima y amplia costa aun en tierra firme. A partir de la Segunda Guerra Mundial, con la venta de petróleo a los Aliados, Venezuela no solo se convirtió en el principal exportador de petróleo en el mundo, sino que se puso en la mira de quienes huían de la guerra. Así, este se volvió un país anfitrión de exilados europeos que llegaron al mismo tiempo que los campesinos se mudaban a la ciudad y, juntos, desarrollaron todas las áreas: infraestructura, tecnología, educación.

Pero hubo una tercera migración: la de quienes vieron en Venezuela una oportunidad de negocio cuando ya, bien entrada la democracia, se vieron los resultados de ese proceso de modernización y el país era una promesa de avances. Esos empresarios se dedicaron a instalar toda la tecnología con la que se podía contar para ese momento. Fundaron las primeras disqueras, las primeras emisoras de radio, los primeros canales de televisión. Todo un monopolio que en los años 80 fue el principal aliado de los artistas y productores que hicieron, del periodo con mayor bonanza petrolera y económica, un espacio para cultivar el talento local.

El reggae es un estilo de vida que nació de la mezcla de la protesta política en contra de la pobreza que dejó la colonización en Jamaica –de la cual se libraron apenas en los años 60–, y una reinterpretación de la Biblia por la influencia de las creencias africanas que habitan en el caribe.

Ese mestizaje produjo, de un intercambio inocente de discos, la unión de todos los gustos musicales que ambas culturas tenían: la extranjera y la local. Así llegaron el bolero de La Lupe, la salsa de Nueva York, el reggae del Caribe, el rock de Los Beatles. La permeabilidad del territorio y la aceptación al otro han hecho que todos estos géneros hayan calado en el gusto de una forma fácil, rápida y, a veces, para siempre. Sobre todo si se prestan para el baile en pareja.

Sin embargo, antes de que los géneros musicales masivos fueran aceptados por la mayoría de la población como una forma de identificación cultural, pasaron por un proceso de rechazo, puesto que habían surgido de las clases más populares. El jazz nació como una confrontación entre la música de negros y europeos; la salsa, formalmente en los barrios latinos de Nueva York; la música tradicional y popular venezolana vinieron del campo y la costa, donde se encontraba la parte de la población con menos educación y recursos; la música cañonera, que antes de ser la primera innovación musical urbana fue considerada una burla por la élite; el rock que se constituyó a raíz de una mezcla de ritmos sajones y, por supuesto, el pop: música creada por la industria de la música para atacar directamente a las masas y estimularlas al consumo.

También hay una vinculación estrecha entre la música como forma de protesta y la política. El ejemplo más evidente es el de la Nueva Canción Latinoamericana que surgió en los años 60, cuando la revolución cubana se instaló como dictadura en la isla. La música de protesta en Venezuela nació como una influencia de esa fascinación por la izquierda que se estaba viviendo en la isla del Caribe y en otros países del sur como Brasil, Chile o Argentina. Para ese momento en América del Sur se instauraban las dictaduras de derecha, por lo que la protesta válida y reaccionaria era la izquierda como punto de partida. En Venezuela hubo un momento de guerrilla, inspirada por los ideales de Fidel Castro y el Che Guevara, pero duró poco. La democracia vio pronto resultados y la bonanza petrolera hizo que disminuyera la exposición de un género musical como este. A pesar de eso, en las universidades se gestó un movimiento que intentó la renovación de las artes y las ideas comunistas que siempre

tuvieron a sus seguidores que florecieron 40 años después, con Hugo Chávez en la presidencia de la República: los ideales revolucionarios ya no son opositores, ahora están en el poder. La moda antiimperialista desempolvó las canciones de Alí Primera, y Soledad Bravo, adversa al régimen, continuó como uno de los íconos de las marchas opositoras.

El reggae es un estilo de vida que nació de la mezcla de la protesta política en contra de la pobreza que dejó la colonización en Jamaica –de la cual se libraron apenas en los años 60–, y una reinterpretación de la Biblia por la influencia de las creencias africanas que habitan en el caribe. Además de ir en contra de la segregación racial y a favor de la legalización de la marihuana, su estilo de vida es la de un hombre sencillo, que disfruta el contacto con la naturaleza y que evita, a toda costa, la violencia. Esto último es lo que prevalece en los nuevos exponentes, generalmente vinculados con lugares costeros.

El espíritu del reggae ha evolucionado hacia otros tipos de protesta que también tienen que ver con la lucha por “un mundo mejor” contada desde las clases más pobres y discriminadas: el hip hop, que nació en los barrios con la intención de denunciar su precaria situación social, exaltando la figura del malandro como la que hace justicia por sus propias manos, pero también padece la violencia diaria en su cotidianidad; y su posterior evolución al reguetón, un género que viene también del barrio pero con una connotación sexual explícita, asociada a la cosificación de la mujer y el baile en pareja con un referente fálico.

Del barrio también vino la changa tuky, una de las expresiones venezolanas de la música electrónica que emergió de las fiestas matiné que se hacían con varias minitecas que producían sus propios temas en casa y que ha inspirado a los habitantes de las zonas marginadas a bailar como una forma de alejarse de la violencia.

El hip hop, el reguetón y el tuky nacieron en entornos donde la violencia es protagonista. La música ha sido la respuesta porque es allí donde

Del barrio también vino la changa tuky, una de las expresiones venezolanas de la música electrónica que emergió de las fiestas matiné que se hacían con varias minitecas que producían sus propios temas en casa y que ha inspirado a los habitantes de las zonas marginadas a bailar como una forma de alejarse de la violencia.

todos los actores sociales pueden expresar sus inquietudes y retratar lo que ven; pueden drenar lo que sienten a través del disfrute, de la inclusión como músicos o productores del género, o también como bailarines y seguidores de estos artistas.

La identificación social de la música urbana es lo que prevalece a la hora de evaluar el gusto del público: sus letras de fácil recordación, la crónica que denuncia –el robo, el asesinato, la lucha del vecino por tener una mejor calidad de vida– y la cadencia pegajosa de estos géneros hacen que se mantengan en el *ethos* de esa parte de la sociedad.

Sin embargo, los géneros musicales que comenzaron como una forma de expresión de un reducido sector de la población se han propagado hasta volverse masivos e, incluso, apoyados por la industria de la música. El merengue, que surgió en la historia como el género que destronó a la salsa, se fue posicionando y quedándose en el público. Sus variaciones a techno-merengue, merengue-hip hop, merengue urbano, electro-mambo, y otros nombres que refieren a fusiones con la música urbana, han sido también la moda en generaciones desde los años 70.

El reguetón nació en los años noventa pero no es sino hasta la primera década del 2000 que se hace frecuente en el oído del venezolano. A pesar de su data reciente, al igual que la bachata comercial, ya tiene diez años sonando en la radio, llenando Poliedros, y afianzándose en el gusto de toda la sociedad. Hay quienes decían que ese género musical era solo de los barrios y ahora se ha propagado a otros sectores. Los detractores rechazan ciertos rasgos que le aportan mayor identificación con la población: su nombre escrito en español, aceptado por la Real Academia Española, con exponentes de moda en la región incluyendo a Venezuela. El consumidor de estos géneros se ha dejado influir por modas al vestir, comer y andar, al igual que pasó en los 60 con la onda hippie que instituyó el rock y el pop como

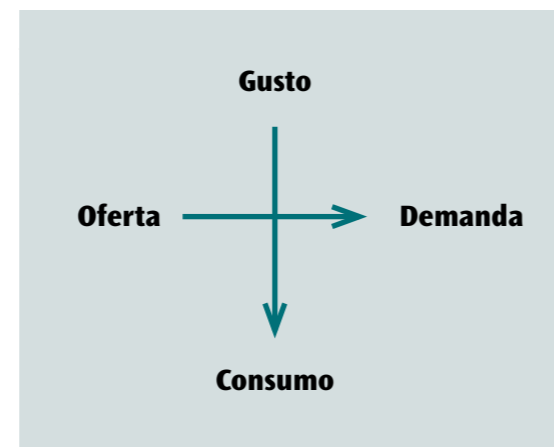
los referentes de una sociedad anglo, que luego se extendió al mundo entero y que, conforme el territorio, se adaptó el estilo a las realidades. Pareciera que el reguetón y sus fusiones no son pasajeros.

La música contemporánea que se dispone a las fusiones y la innovación va de la mano con la creatividad y la tecnología. En Venezuela, estas características se unen a la crisis económica, social y política que ha detenido el proyecto modernizador y su posibilidad de que el consumidor pueda diversificar su gusto. Un ejemplo es la asociación directa que tiene la música electrónica en el mundo con la postmodernidad y la falta de referentes que existen en el país acerca del género y el acceso a instrumentos de alta tecnología.

A través del consumo cultural, que se construye a partir de la oferta y la demanda, la sociedad es capaz de construir y comunicar las diferencias sociales, teniendo el poder de colocarles significado a todos los rituales que las constituyen. Pero es a través del mercado que la sociedad puede intercambiar los bienes y servicios que se producen de esos rituales y esas diferencias. Es decir, en la medida en que el gusto hace presión sobre la demanda y sobre la oferta, el consumo satisface al gusto y este se empodera. De esta manera, el producto cultural se instala en el *ethos*.

El mercado puede incidir en el gusto porque la industria (productores, *majors*, departamento de mercadeo, etcétera) puede modificar el contenido de un producto musical “o influir en la percepción

GRÁFICO 1: RELACIÓN ENTRE EL CONSUMO Y DEMANDA DE MÚSICA



En el caso de la música hecha en Venezuela, el *ethos* –ese comportamiento común que adoptan los individuos parte de un mismo entorno– responde a la violencia, al machismo, al baile, a la fiesta. Pero también a la fragmentación de una sociedad polarizada desde hace más de dos décadas, con unas políticas públicas que han distorsionado no solo la economía y la capacidad productiva del país, sino también las minorías.

La crisis estructural de Venezuela cuenta con la inflación más alta del mundo, seis de sus ciudades dentro del *ranking* de las más peligrosas del planeta y el 80 % de desabastecimiento de medicinas, alimentos e insumos básicos. Estos factores han afectado todas las clases sociales, incluso creando nuevos grupos que han surgido de la clase pobre, que han sumado propiedades y riqueza a costa de su reciente vinculación con el poder.

A esta descripción se le suma que Venezuela jamás sufrió del éxodo que sí vivieron la mayoría de los países latinoamericanos y europeos durante la segunda mitad del siglo XX, a raíz de los regímenes totalitarios. Por eso se convirtió en un país anfitrión de inmigrantes que ahora sufre la diáspora de los jóvenes talentos y la devolución de la descendencia extranjera a sus lugares de origen. El *ethos*, desde luego, se ha llenado también de nostalgia. Si sumamos las dos variables (nuevas clases sociales + diáspora), quizá traigan consigo el surgimiento de nuevos géneros musicales y, posteriormente, nuevas mayorías en el gusto musical.

Los consumidores de la industria musical en Venezuela solo pueden comprar los discos físicos, pues no tienen cómo acceder a las divisas que permiten descargar música y ser parte de una comunidad multicultural que goza de derechos en la libertad de información y uso de Internet. En este sentido, el gusto musical del venezolano se ha visto limitado a la oferta variopinta que ofrecen las discotecas y vitrinas como Youtube que, como toda red social, ofrece opciones al consumidor a través de un mapa de gustos establecidos previamente por las preferencias del usuario y siempre repite el mismo ciclo de recomendaciones de acuerdo a los “me gusta” y “vistas” que tenga el video desde ese perfil y esa ubicación,

muchos de los cuales no están disponibles en el país.

Todavía se le apuesta a la radio como mecanismo tradicional de promoción de la música. Solo una de las *majors* reconocidas a nivel mundial mantiene oficinas en el país, no hay competencia y la crisis no permite que los artistas puedan visitar para hacer promoción o conciertos. Esto impide que el gusto musical del venezolano se afiance y se amplíe, puesto que la mayoría solo tiene acceso a conocer las propuestas musicales que se presentan en los escasos programas de televisión que existen y que no cuentan con el presupuesto idóneo, ni la apertura para presentar propuestas *underground*. Esto ha influido en que los artistas pop/rock que fueron famosos en décadas anteriores todavía estén posicionados en el gusto del público con las mismas canciones que los dieron a conocer y no les exijan, como consumidores y fans, tener material nuevo para mostrar y para seguir apoyándolos. Por estas razones los artistas que se han posicionado en las carteleras son los que tienen mayor visibilidad haciendo las veces de animadores en televisión, eventos políticos, o pueden presentar sus videos en canales especializados de música y los que tienen mayor presupuesto para pagar por publicidad.

Quienes buscan presentarse de manera independiente, en teatros y dependiendo de taquilla y patrocinio, pertenecen a un *target* diametralmente opuesto al que ve esos programas de televisión. Estos son artistas que han grabado sus discos físicos y digitales con su propio personal y recursos, teniendo que hacer las veces de artista, gerente, productor y administrador de su tiempo, su obra y su producto cultural. En esta casilla se encuentran la mayoría de los nuevos exponentes, sobre todo en los géneros jazz, tradicional, electrónica y quizá el rock.

El pop, en analogía directa a la industria del entretenimiento, ha mermado su producción en Venezuela y esto se debe, creemos, a varios

Los consumidores de la industria musical en Venezuela solo pueden comprar los discos físicos, pues no tienen cómo acceder a las divisas que permiten descargar música y ser parte de una comunidad multicultural que goza de derechos en la libertad de información y uso de Internet.

La aparición en el marco del Sistema de Orquestas, de festivales como La Siembra del Cuatro, Caracas en Contratiempo, Nuevas Bandas y productoras de discos especializados en música venezolana y ciclos anuales de conciertos como Guataca Producciones, han estimulado la música venezolana como punto de partida para la innovación.

factores: la crisis de la industria fonográfica, que se ha podido repensar en otros países con la inversión en fenómenos virales, producción de eventos y publicidad no convencional, pero que en Venezuela todavía no se ha logrado sortear la mitad de los obstáculos y más bien va en detrimento; la crisis estructural del país, que ha ido a contracorriente de la producción de cualquier tipo; la falta de presupuesto, que va en contra del crecimiento de los medios de comunicación, artistas, del público que podía pagar por música y conciertos; y también al cambio de los géneros que están en el *ethos*, que cada vez más tienen que ver con su cotidianidad y no tanto con el romanticismo.

El *ethos*, desde luego, se ha llenado también de nostalgia. Si sumamos las dos variables (nuevas clases sociales + diáspora), quizá traigan consigo el surgimiento de nuevos géneros musicales y, posteriormente, nuevas mayorías en el gusto musical.

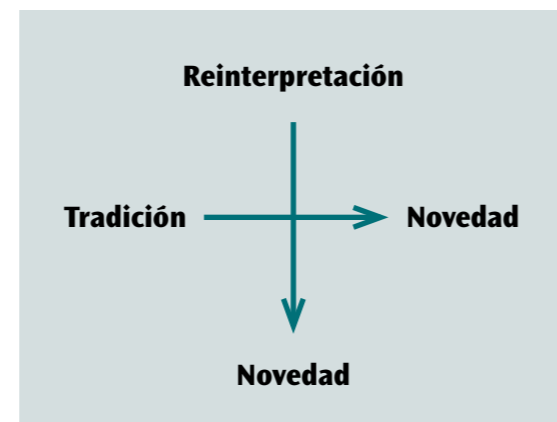
La aparición en el marco del Sistema de Orquestas, de festivales como La Siembra del Cuatro, Caracas en Contratiempo, Nuevas Bandas y productoras de discos especializados en música venezolana y ciclos anuales de conciertos como Guataca Producciones, han estimulado la música venezolana como punto de partida para la innovación. El legado de maestros como Vytas Brenner, Gerry Weil, Nené Quintero y Aldemaro Romero han influenciado en agrupaciones como Ensamble Gurrufío, El Cuarteto, Aquiles Báez, la Movida Acústica Urbana, todos los ensambles que pertenecen a ella y también a decenas de orquestas y agrupaciones independientes formadas desde la academia hacia una reinterpretación de la tradición, convirtiéndose en la novedad. Esta matriz acompaña lo que dice Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición, historia del presente* (1962), donde la tradición –esa suma de recuerdos, hábitos, experiencias comunes que hacen peculiar el espíritu de un país como la vida de sus próceres, las ideas de sus pensadores, las formas jurídicas del Estado– es un valor histórico asociado a la nostalgia que puede siempre repensarse en un continuo proceso crítico o interpretativo frente a la tradición estática.

Esa adecuación a un nuevo paisaje y a la noción de ciudadano bifurcó los caminos de las obras musicales en cuatro áreas:

- Cultivo de la tradición (lo hecho en el pasado en forma tradicional).
- Cosas nuevas hechas del modo tradicional.
- Cosas tradicionales hechas con formas nuevas.
- Cosas nuevas hechas con formas nuevas.

A la vez que la reinterpretación está en directa proporción con la novedad, la tradición lo está con la modernidad. Es por eso que el gusto musical del venezolano ha tomado robustez en la medida en que el país se modernizó y mutaron los valores de lo rural a lo urbano, de lo telúrico a lo político, de lo figurativo a lo abstracto, de lo autóctono a lo cosmopolita.

GRÁFICO 2: MATRICES CREADAS A PARTIR DE LA RELACIÓN ENTRE EL GUSTO MUSICAL VENEZOLANO Y LA OFERTA DE LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA



Siguiendo esta metodología, las corrientes musicales que han llegado a Venezuela y que se han mantenido y/o evolucionado dentro del mercado al pasar los años son:

- Tradicional/Popular
- Jazz
- Bolero
- Salsa
- Merengue/Bachata
- Pop/Rock
- Protesta/Reggae/Hip Hop/Reguetón
- Electrónica

CUADRO 1: CONJUNCIÓN DE MATRICES CULTURALES EN LA RELACIÓN DEL GUSTO MUSICAL VENEZOLANO Y LA OFERTA DE LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA

CLASIFICACIÓN / GÉNEROS	Cultivo de la tradición	Cosas nuevas hechas del modo tradicional	Cosas tradicionales hechas con formas nuevas	Cosas nuevas hechas con formas nuevas
Tradicional / Popular	X	X	X	
Jazz			X	X
Bolero	X			
Salsa	X	X	X	
Merengue / bachata			X	
Pop/rock				X
Protesta	X			
Protesta/Reggae/Hip Hop/ reguetón				X
Electrónica				X

Si aplicamos las matrices reinterpretación –novedad con tradición– modernidad, la conjunción daría como resultado lo que podemos apreciar en el cuadro 1.

En este contexto, la música tradicional y popular en Venezuela intenta conservar la tradición, aunque introduzca nuevos elementos. Lo mismo sucede con el jazz, aunque su naturaleza novedosa ha introducido variantes a la música venezolana, haciéndola de una forma nueva con elementos nuevos.

La salsa es un género que comenzó como un cultivo a la tradición con sonidos como la timba, el son, el montuno, y que a medida que se popularizó, se fue reinventando hasta llegar a generar sonidos nuevos con las mismas raíces. El merengue y la bachata se formaron en una tradición caribeña y con el surgimiento de estos géneros como modas, se fueron reinventando con formas nuevas, que ahora son recibidas por las masas y apoyadas por la industria.

Hay dos formas de ver la música de protesta: como el género que nació de la música popular del caribe para rechazar los gobiernos de turno, como un cultivo de la tradición musical de cada país, y también como una forma discursiva contenida en diferentes géneros que están en el *ethos* del venezolano. Este último, al igual que los géneros pop/rock y las formas electrónicas irrumpieron en la

escena musical para ofrecer contenido nuevo, de forma nunca antes vista. Así se convirtieron en clásicos o están en vías de quedarse dentro del gusto de las audiencias.

El bolero es el único de los géneros musicales ofertados por la industria que se quedó estancado en el cultivo de la tradición y quizá por eso no evolucionó para captar nuevas audiencias o generar nuevas maneras de abordarlo. Este es el ejemplo de tensión entre tradición y modernidad, resultado de la implementación del proyecto modernizador.

En conclusión, estas matrices son constructos y mapas de prácticas que dan cuenta de que la relación entre el gusto musical del venezolano y la oferta de música industrial está determinada por la moda y el gusto. En la mayoría de los géneros, el gusto está marcado por la oferta de las *indies* que representan la mayor cantidad de productos musicales en Venezuela y, aunque no están apoyados por la industria de las *majors*, con suerte algunos logran tener más exposición con patrocinio de la empresa privada y colaboraciones con artistas que les provean mayor visibilidad. La radio, al igual que la televisión, muestra una evidente disparidad con la realidad musical en el país.

En Venezuela, los postulados de la recién promulgada Ley Orgánica de Cultura definen

cuál es el significado de la identidad nacional y además cuál es el sentido de pertenencia que debe alcanzar el pueblo con la cultura popular, lo que va en contra de uno de los fines de la música: que la sociedad se refugie en ella como una búsqueda de identificación personal y colectiva. En la medida en la que existan límites para crear y discernir, el gusto musical no tendrá libertad para evolucionar.

HACIA UNA POLÍTICA DEL GUSTO

Si las instituciones comienzan a valorar la música que hacen las *indies* como un proyecto alternativo pueden generar un movimiento social que haga presión en los sectores estratégicos de las *majors* y así se logre una apertura de la industria para incrementar su porcentaje de consumidores, incluso en las plataformas digitales. También logrará que se estructure una rearticulación que permita la afirmación cultural y política en los contextos locales. Tomando en cuenta que el gusto se obtiene como un resultado del desarrollo histórico del individuo, una política del gusto musical del venezolano ayudaría a consolidar una ciudadanía crítica que se vincule con los movimientos sociales, trascendiendo a los gobiernos de turno.

Vale la pena desarrollar la idea de Yúdice (1999) que requiere repensar la noción de mercado como múltiples circuitos (redes alternativas de distribución, políticas culturales para crear nuevos mercados) que escapan al mercado dominante y que pueden ser planificados y desarrollados por el gobierno y la sociedad civil o una colaboración de estos dos actores que también incluya la participación empresarial. La unión de estos sectores puede provechar los géneros musicales que se instalaron en el *ethos* a raíz del gusto para reducir los niveles de violencia que existen en la población y demostrar la visión de modernidad que puede tener un sector frente a ideas de formación musical y su relación con el desarrollo

social, a través de un legado constructivista, atendiendo al concepto de política del gusto planteada en este estudio.

- Es el momento de aprovechar la corriente innovadora de la música de raíz tradicional venezolana y su inclusión a través de *indies*, para impulsar la creación musical que se aleje del “rescate de valores” y se convierta en la búsqueda de identidad musical propia de los géneros que están instalados en el *ethos*.
- Una política cultural que aproveche las dificultades del mercado musical para potenciar la venta de sus productos. Se debe potenciar la distribución de la venta de la música *indie* y aprovechar la facilidad de acceso a los canales digitales para producir propuestas accesibles al público venezolano.

Lo accesible es lo que puede consumir el ciudadano que está dentro del país a pesar de la situación que lo asfixia y que cada vez remarca más fronteras en medio de un planeta que apuesta a la globalización. Hay un control de cambio como una fuerte barrera para el desarrollo del sector musical que, mientras se mantenga, imposibilitará la importación de instrumentos, compra de música por Internet, distribución de propuesta extranjera, participación de músicos venezolanos en festivales internacionales y viceversa, etcétera. La poca movilización de la vida nocturna de la ciudad ha afectado las presentaciones de los músicos y su socialización estratégica con el entorno; la velocidad de Internet y su banda ancha alejan al consumidor de la oferta de la industria musical del mundo; que Venezuela tenga a seis ciudades dentro del *ranking* de las más violentas, no existan estadísticas confiables o públicas sobre las inversiones y el consumo en los principales campos de la producción y comercialización cultural y la noción de identidad cultural se limite a lo popular vía ley, afectan la libertad que tiene el usuario de decidir qué es lo quiere consumir.

Juan Calvi (2006) diseñó un *Plan de apoyo integral a la música y a la industria discográfica* para España en el que, como esta investigación, suscribe la idea de que las políticas culturales no pueden abandonar la creación musical a las fuerzas del mercado –“entendido este como el mejor mecanismo para identificar los gustos

Hay un control de cambio como una fuerte barrera para el desarrollo del sector musical que, mientras se mantenga, imposibilitará la importación de instrumentos, compra de música por Internet, distribución de propuesta extranjera, participación de músicos venezolanos en festivales internacionales y viceversa, etcétera.

CUADRO 2: PROPUESTA DE UNA POLÍTICA CULTURAL CON BASE EN LA RELACIÓN ENTRE EL GUSTO MUSICAL DEL VENEZOLANO (DEMANDA + CONSUMO) Y LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA (OFERTA)

ÁREAS	OBJETIVOS	ESTRATEGIAS	ACCIONES
OFERTA: Fortalecimiento de la producción de música <i>indie</i>	Disminuir la piratería.	Habituar al consumidor al formato digital/móvil. Estimular la venta de música de artistas nacionales y extranjeros por canales digitales.	Diseñar promociones de descarga de producciones indie a través de aplicaciones en alianza con la empresa privada (caso promoción Pepsi Music + Caramelos de Cianuro). Estimular al comprador de música digital con obsequios que sirvan de incentivo para que otras personas emulen el comportamiento. Asumir los altos costos de regalías de artistas internacionales con ayuda de la empresa privada y los clientes que estén dispuestos a pagar su equivalente en bolívares.
	Lograr que la industria del entretenimiento (productoras, disqueras, medios de comunicación masivos) apoye a la música independiente.	Potenciar la figura del manager y productor por encima del artista, para concentrar el trabajo del músico únicamente en el proceso de creación musical. Tomar los valores que han posicionado al pop como el género musical por excelencia para contribuir al desarrollo de las indies y posicionar los géneros que ellas producen en el mercado sin afectar la propuesta, ni la calidad musical.	Contar con patrocinio o plan de trabajo para contratar a todas las personas indicadas para ejercer un cargo específico: manager, ingeniero de sonido, atrilero, productor de conciertos, community manager, jefe de prensa, etcétera. Utilizar temas del <i>ethos</i> (violencia, machismo, alegría, baile, fiesta, nostalgia, crisis estructural) para los productos comerciales: videos, redes sociales, campaña de difusión, material POP (caso Desorden Público con video sobre la diáspora)
	Producir, distribuir y promover la música tradicional venezolana contemporánea que ha logrado reinterpretar las tradiciones y apunta hacia la innovación.	Habituar al público joven a consumir música tradicional venezolana contemporánea.	Crear nuevos espacios para que la música de raíz tradicional venezolana pueda ser mostrada periódicamente (caso Noches de Guataca y los Miércoles de la MAU). Realizar presentaciones en festivales y clases magistrales (caso proyecto Cultura Urbana y conciertos interactivos de Guataca Producciones, Vasallos del Sol y Talleres Fundación Bigott). Fomentar la investigación musical en conservatorios, centros culturales y universidades (caso Fundef, maestría en Etnomusicología USB y UCV, Voz Ucevista, Voz Ucabista).
DEMANDA: Uso estético de la música como propuesta política	Disminuir los niveles de violencia de la sociedad a través de la música.	Utilizar los géneros que están instalados en el <i>ethos</i> para concientizar a favor de la paz. Integrar a las comunidades a través de la música. Fomentar el intercambio de valores musicales que alejen a los niños y jóvenes de vicios y desmotivación.	Producir conciertos con artistas de las comunidades vinculadas a determinados géneros como protesta/reggae/hip hop/ reguetón/ salsa. (caso concurso Son de Sucre, Festival Skaricua). Estimular la participación de las minorías en el proceso de creación musical. (caso orquestas del sistema penitenciario, orquestas para niños especiales). Contar con el apoyo de alguna productora o disquera que promueva la participación de artistas reconocidos en las comunidades más violentas (caso grabación de video de Chino & Nacho y restauración de fachadas de casas en Petare). Promover programas educativos de música en las escuelas de todo el país. Dictar talleres musicales para la reinserción de personas con anteriores delitos o vicios en la sociedad.
CONSUMO: Estimulación del turismo a través de la música	Promover el turismo interno y de extranjeros al país.	Promover la ubicación geográfica de Venezuela, su calidad musical y los géneros instalados en el <i>ethos</i> .	Retomar la producción de espectáculos en el país y estimular la visita de músicos internacionales de los diferentes géneros musicales asociados al <i>ethos</i> . Potenciar los festivales independientes que existen y fomentar la existencia de otros nuevos, con relevancia social y artística (caso Festival Nuevas Bandas, Festival Caracas en Contratiempo, Por el medio de la calle, caso Bogotá: conciertos Al Parque). Establecer los canales para convertir a alguna de las ciudades principales de Venezuela como Ciudad Creativa de la Música según la Unesco: una ciudad, parte de una red que comparte conocimientos, saberes, experiencia, habilidades directivas y tecnología, que posea una tradición musical para incentivar su desarrollo económico y social (casos: Sevilla (España), Glasgow (Escocia), Bologna (Italia), Gent (Bélgica), Brazzaville (República del Congo) y Bogotá (Colombia)).

musicales y suministrar los productos que los satisfacen”– y no pueden estar dirigidas a un solo sector, sin tener en cuenta a las nuevas tecnologías:

Las posibilidades de transformación de la industria de la música radican fundamentalmente en las políticas culturales públicas que puedan implementarse desde los distintos Estados nacionales, tendentes a recomponer el tejido de las industrias culturales nacionales y locales, aumentando la participación de las pequeñas y medianas empresas discográficas y promoviendo la pluralidad de la oferta cultural en general. (p.57).

Estas líneas estratégicas son un deseo para lograr que la situación política, económica y social que afecta a Venezuela no permita que la música desista en su objetivo de hacer que el artista se exprese y que un montón de personas sean parte de ella. El gusto musical del venezolano ha estado siempre ligado a la situación del país, a la expresión democrática. Si estimulamos al usuario a que deje de conformarse con las opciones que le llegan a través de los medios de comunicación tradicionales y las discotiempos, disminuya su consumo ilegal de música, y lo invitamos a consumir música independiente que esté disponible a través de los canales digitales, a costos accesibles, en su moneda local, y en múltiples plataformas culturales como conciertos, festivales y programas educativos, en esa medida el gusto musical del venezolano se acercará a la idea de multiculturalidad que ahora mismo está arropando al mundo.

La mediación, esa idea que Barbero utiliza como referente de la experiencia urbana y que nos ha traído hasta este esquema final, intenta dibujar un conjunto de “imágenes alegóricas reflejadas de otro juego en el que la muerte desaparece, y cuyo residuo es la música” (Colón, 1998).

MARCY ALEJANDRA RANGEL

Periodista por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) y Magister Scientiarum en Gestión y Políticas Culturales por la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Referencias

- ALLUEVA, F. (2008): *Crónicas del rock fabricado acá*. Caracas: Ediciones B.
- AGUIRRE, J. (1981): “Notas sobre la industria cultural de la música en Venezuela”. En: revista *Comunicación*. No. 32, 5-24.
- BOTTARO, F. (1995): “Música popular y clases sociales; el caso venezolano: años 40”. En: *Caravelle*. No. 65, 159-170.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Ediciones.
- _____ (2010): *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CÁMARA, J. y TORRIVILLA, J. (2015): *El bravo tuky*. Caracas: Libros Lugar Común.
- CALVI, J. (2006): *Plan integral de apoyo a la música y a la industria discográfica*. Madrid: Fundación Alternativas.
- CARRERA, G. (2006): *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monteávila Editores.
- CASTILLO, F. (2008): “‘Mala conducta’. Juventudes narradas en ritmos urbanos”. En: *Voz y escritura*. Revista de estudios literarios. No. 16, 147-158.
- COLBERT, F. y CUADRADO, M. (2007): *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- CRUCES, F. (2008): “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”. En: revista *Anthropos*. No. 2019, 2-15.
- COLÓN, E. (1998): “De los medios a las mediaciones o el devenir de la estética y la historia: diálogo entre Walter Benjamín y Jesús Martín-Barbero”. En: Laverde, M. y Reguillo, R. (Ed.). (1998). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. (p. 49-69). Bogotá: Fundación Universidad Central.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1992): *Para una crítica del gusto en Venezuela*. Caracas: Fundarte.
- GARCÍA, I. (2006): *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón*. Tesis de licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello.
- HENNION, A. (2010): “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”. En: revista *Comunicar*. No. 34, 26-33.
- KNIGHTS, V. (2003): “El bolero y la identidad caribeña”. En: *Caribbean studies*. No. 2, 135-150.
- LARRIQUE, D. (2008): “Reggae e identidades en Caracas: una introducción a los mulatos márgenes de la modernidad”. En: *Revista venezolana de análisis de coyuntura*. No. 2, 341-361.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Convenio Andrés Bello.
- _____ (2002): “Desafíos populares de la razón dualista”. En: Martín-Barbero, J. (2002): *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PICÓN, M. (1962). *Obras selectas*. Madrid-Caracas: Edime.
- PODESTÁ, J. (2007): “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. En: *Revista de ciencias sociales*. No. 19, 95-117.

RONDÓN, C. (1980): *El libro de la salsa: crónica de la música del caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.

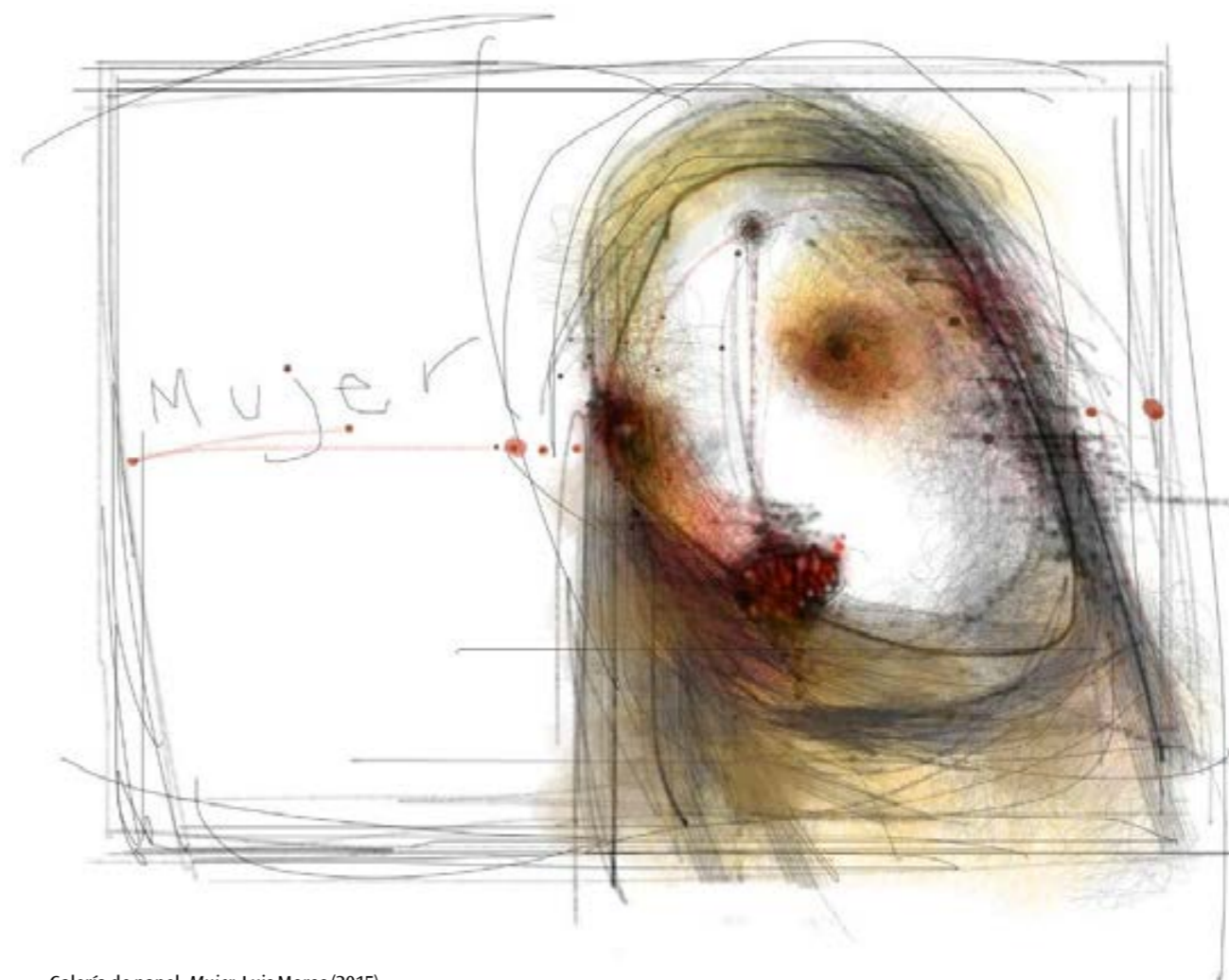
SÁNCHEZ, L. (2011): “El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjín”. En: revista *Cátedra Rectoral*. No. 7, 213-23.

TORRES, W. (1998): “Iluminaciones de navaja en un callejón sin salida. Apuntes sobre la construcción de mapas nocturnos en la Colombia reciente”. En: Laverde, M. y Reguillo, R. (Ed.). (1998). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. (p. 49-69). Bogotá: Fundación Universidad Central.

VELASCO, F. (2007): “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. En: *Presente y pasado. Revista de historia*. No. 23, 139-153.

YÚDICE, G. (1999): “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”. En: García, C. y Moneta, C. (Ed.). (1999): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo.

_____ (2007): *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.



Galería de papel. *Mujer*. Luis Moros (2015)

Youtube is the most viewed video platform in the world and Venezuela is not an exception to that. Because of its popularity, the present work explores the general operation of Youtube and the results of a brief investigation into the presence of venezuelan contents presented in its database.



Galería de papel. *Lujuria y Virtud en Sor Juana Inés de La Cruz*. Luis Moros (2015)

Exploración de *youtube* en Venezuela

Youtube es la plataforma de videos en Internet más visitada del mundo y Venezuela no es la excepción. Por su popularidad, en el presente trabajo se explora el funcionamiento general de Youtube y se presentan los resultados de una investigación breve sobre la presencia de contenidos venezolanos en su base de datos.

VÍCTOR MANUEL ÁLVAREZ RICCIO

El pasado 5 julio, fecha patria en Venezuela por la celebración de la Declaración de la Independencia, el Gobierno decidió encadenar a las radios y televisoras del país para que transmitieran el desfile de la Fuerza Armada Bolivariana en el Paseo de Los Próceres, que fue encabezado por el presidente de la República, Nicolás Maduro.

Lo que la cadena de medios no permitió ver en vivo fue la otra conmemoración, la que realizó la Asamblea Nacional en el Palacio Federal Legislativo. Esta sesión solemne pudo llegar, sin embargo, a miles de venezolanos a través de Internet y especialmente con la emisión en tiempo real que realizó el Poder Legislativo en su canal de Youtube.

El enfrentamiento público entre el Poder Ejecutivo y el Legislativo que se vive en Venezuela le brinda notoriedad a este hecho comunicacional, y genera las interrogantes que orientan el presente trabajo: ¿qué contenidos venezolanos hay en Youtube? Si un órgano como la Asamblea Nacional, que está en el centro del debate público, trabaja con Youtube como herramienta de comunicación, ¿qué producción están realizando otros ciudadanos fuera de los marcos institucionales?

¿REINVENTAR LA TELEVISIÓN?

“Broadcast yourself” es el eslogan de Youtube, que significa “Transmite tú mismo”. Activa desde mayo de 2005, esta compañía inició con la idea de ser un espacio de videos generados por los usuarios para proporcionar diversión. Hoy es un fenómeno mundial: de acuerdo con el medidor Alexa¹ es el segundo sitio más visitado de Internet. Youtube², por su parte, afirma que tiene más de mil millones de usuarios (“un tercio de todos los usuarios de Internet”) y que “cada día se ven cientos de millones de horas de videos y se generan miles de millones de reproducciones”.

La directora ejecutiva de Youtube, Susan Wojcicki³ ha aportado otros datos acerca del desempeño de la compañía: en 2015 se cargaban al menos cuatrocientas horas de video por minuto y 50 % de las visualizaciones provenían de aparatos móviles. Añadió que este sistema ha “reinventado” la televisión porque permite buscar videos en cualquier momento y desde cualquier lugar, además de que facilita la publicación libre con la posibilidad de alcanzar una audiencia global. “A nadie le importa de dónde viene un video siempre que sea bueno y divertido”, declaró.

Youtube presenta al visitante una selección variada de películas en extensión, calidad y temática: musicales, deportivas, de videojuegos, noticiosas, educativas, transmisiones en vivo y más. Si el usuario ingresa utilizando su cuenta de Google, la lista automática de videos privilegiará los tópicos que se hayan guardado en búsquedas anteriores y las suscripciones que haya hecho a canales de productores de contenido, mejor conocidos como youtubers.

Algunos youtubers han alcanzado tal popularidad internacional que convirtieron la difusión de sus videos en una industria, informó Forbes⁴. El sueco Felix Kjellberg (conocido como PewDiePie) ha conseguido hasta 12 millones de dólares en publicidad con grabaciones en las que comenta videojuegos. Por su parte, el canal Smosh, que supera los 22 millones de suscriptores, ha permitido a sus creadores obtener la suma de 8 millones de dólares con cortos de humor. Asimismo, Michelle Phan ha logrado más de 3 millones de dólares con temas de belleza y cosmética, mientras que Rosanna Pansino ha recibido 2.5 millones de dólares por su programa culinario.

Jean Burgess y Joshua Green⁵ investigaron los contenidos más populares en Youtube. Identificaron, entre los videos producidos por los usuarios, los siguientes tipos: *Vlogs* (bitácoras personales); musicales (fotos con audio, versiones de canciones, listas de reproducción, canciones modificadas); registros del mundo (ambientes, eventos deportivos, culturales, etcétera); informativos (noticias, análisis, opiniones); y animaciones.

También son populares los videos traídos de la industria cultural tradicional. Estos son tomados de un medio y subidos a Youtube sin cambios importantes. La difusión pueden hacerla usuarios ajenos a los propietarios de los materiales pero también es notable que muchas empresas crean sus cuentas oficiales. Apariciones de celebridades, series, entrevistas a candidatos presidenciales, segmentos de noticias, adelantos de películas, videos musicales de las casas disqueras: estos son algunos de los productos de la industria

del entretenimiento que hoy en día pueden verse en Youtube.

Profundizando en los videos creados por los usuarios, Burgess y Green afirman que el vlog es la manera más “emblemática” de participación en Youtube. Sus antecedentes están en la cultura de la cámara web, en las bitácoras digitales, y en la cultura de la confesión que caracteriza a los *talk shows* de televisión y a los *reality shows* que observan la vida cotidiana.

Los *vlogs* son lo residual de la comunicación presencial en Youtube, porque el difusor del contenido se dirige directamente a su audiencia e invita a responder en la sección de comentarios de su canal. Algunos youtubers hacen publicaciones para contestar a sus pares, así que las conversaciones, las críticas y las interacciones no ocurren solo entre las audiencias y el administrador del canal, sino entre los productores de contenido también, y entre miembros de la audiencia que discuten el video.

Hacer una distinción definitiva entre contenido industrial y aficionado, o de los medios tradicionales y producido por los usuarios no es, para Burgess y Green, acertado. Algunos canales virtuales producen con la misma calidad, o superior, que los medios tradicionales en términos de registro y edición. Corporaciones, universidades, y partidos políticos tienen canales propios y comparten videos de alta calidad técnica y, sin embargo, no son medios tradicionales.

Pelle Snickars y Patrick Vonderau⁶, profesores de ciencias de la comunicación, opinan que Youtube es el epítome de la cultura digital porque ha expandido las oportunidades de la difusión, ha asentado la posibilidad de compartir videos con pocos recursos, y alberga la mayor colección audiovisual en Internet.

Desde el punto de vista científico, Youtube no es más que una base de datos pero, de acuerdo a la pragmática que ha generado, se constituye en una librería, en un archivo de memoria, en un laboratorio y en un medio. Toda otra iniciativa de crear un archivo fílmico en web será contrastada con su facilidad de acceso y la libertad de anexar contenido, aseguran Snickars y Vonderau.

Navegar Youtube ha sido relacionado con nuevas prácticas mediáticas⁷ que son propias del entorno digital. La visualización de un archivo

Sin obviar la importancia de la crítica sociocultural, se evalúa en este espacio cómo el compartir videos puede vincular a individuos con su propia comunidad en lo geográfico (grupos locales, regionales, nacionales) y con otras personas alrededor del mundo.

no es efectiva si en el título, la descripción, o las etiquetas no aparece el nombre con el cual los usuarios lo buscan. Los navegantes pueden afectar la localización del archivo dentro de la plataforma: la cantidad de vistos buenos (*likes*), de comentarios y de visualizaciones determinan la jerarquización del video porque los más populares aparecen como principales. Esta dinámica audiencia-emisor es propia del entorno digital, y es fundamental en Youtube.

ESTUDIOS GLOCALES

De que Youtube en tanto tecnología forma parte de un movimiento innovador trascendental no cabe duda. Los sitios web que permiten la conversación son los más populares hoy por hoy y han llevado a la Unesco a hablar de una Sociedad del Conocimiento en la cual la información cada vez más abundante aportada por los usuarios puede potenciar la educación, la cultura, la economía, la democracia y el desarrollo en general. Los sitios Wiki, las páginas de compartir documentos escritos, las redes sociales de distinto formato, los blogs, entre otros, forman parte de la ola de tecnologías cuyo centro es la creatividad de los internautas.

Los contenidos audiovisuales resaltan en este flujo multidireccional al consumir mayor ancho de banda que cualquier otro tipo de archivo y por el vertiginoso crecimiento que están experimentando en su cantidad.

Para Aguirre⁸, el audiovisual en Internet ha superado los límites del ocio y del entretenimiento y se ha adentrando en todos los sectores sociales como la medicina, los alimentos, la política, las finanzas, la ciencia, la educación, etcétera.

La primacía de lo audiovisual en Internet ha conformado una cultura “video-narcisista”, agrega Aguirre, en la cual para que algo exista tiene que ser visto; esto podría asociarse de alguna manera con el debate extenso de “apocalípticos e integrados” (ver Delgado Flores⁹) llevado a cabo entre dos grupos de intelectuales: los que han sospechado de Internet por supuestamente degradar la cultura y volverla aun más un espectáculo, y los que lo han alabado por democratizarla y brindar mayor acceso a ella.

Sin obviar la importancia de la crítica sociocultural, se evalúa en este espacio cómo el compartir

videos puede vincular a individuos con su propia comunidad en lo geográfico (grupos locales, regionales, nacionales) y con otras personas alrededor del mundo. Se trabaja, entonces, con una matriz “glocal” que significa, en términos de producción cultural, la presencia de elementos significantes propios de los habitantes de un espacio geográfico (usualmente un Estado soberano, o una población con identidad distintiva) y de elementos de otras naciones, o de múltiples sociedades.

Lo “glocal” representa la mezcla de lo propio y de lo ajeno, de lo cercano y lo distante. En Youtube, y en muchos espacios de Internet, la “glocalidad” aparece con el solo hecho de participar, ya que los modos de producción se sostienen en tecnologías que han surgido en un lugar, en un país, y luego han alcanzado al mundo, y el mundo las ha aceptado. Esas tecnologías, sobre todo las redes sociales más populares, son administradas por compañías con las cuales se establece un primer vínculo de “glocalidad”: la prestación de un servicio de comunicación mediada que trasciende fronteras nacionales sin costo ni impedimento que sea aparente.

Otro nivel de “glocalidad” ocurre, en el caso de Youtube, cuando los ciudadanos de países distintos cargan sus audiovisuales y tienen recepción foránea; en el nivel del consumo se puede ver también la mezclanza: igual se buscan videos identificados con la cultura propia como se buscan de otras.

Conceptualmente es útil hablar de culturas híbridas marcadas por “nuevos lenguajes, sensibilidades, saberes y escrituras, por la hegemonía de la experiencia audiovisual sobre la tipográfica y por la reintegración de la imagen al campo de la producción de conocimiento”. Así lo manifiesta Jesús Martín Barbero¹⁰, quien explica que en las redes se producen imaginarios ligados a músicas, imágenes, personajes y eventos que representan estilos y valores cuyo escenario es el mundo y no un territorio específico; esto afecta incluso las identidades personales que se desplazan simbólicamente con relatos heterogéneos globalizados. Lo local permanece pero se modifica, se mueve, se combina, con narrativas continentales y hasta planetarias.

A pesar de que existe consumo de productos en Youtube que llega a todas partes (canciones, películas, programas), se han descubierto, por otro lado, usos relacionados con espacios geográficos y culturales determinados.

En 2012, la revista Telos¹¹ publicó un estudio realizado en España que aprovechó la capacidad de delimitación territorial de Youtube para investigar qué tipo de videos consumían más los españoles. Explicaron que Youtube ofrece la posibilidad de elegir entre varios idiomas y localizaciones, una de ellas España, además de una opción neutra, denominada como mundial que aglutina los intereses y gustos globales. “Youtube da por hecho que nos va a interesar, a priori, consumir contenidos audiovisuales relacionados con nuestra

localización y predetermina automáticamente nuestro idioma y ubicación correspondientes al área geográfica”.

Los investigadores recogieron una muestra con quince videos diarios durante 27 días, utilizando el motor de búsqueda de Youtube España, que ordena los videos más visitados en ese país. La muestra tomada fue elocuente: 77,8% estuvo conformado por videos españoles, y solo 22,2% por extranjeros. Concluyeron que las redes virtuales se forman en comunidades preexistentes y asentadas geográficamente a modo de ciudades, regiones o países, y que un factor que atrae al usuario es poder conectar de una nueva forma con otros con los que comparte identidad.

Brodersen, Scellato y Wattenhofer¹² llegaron a una conclusión similar. Estudiaron 20 millones de videos de Youtube durante un año, los cuales fueron cargados desde distintas regiones, y descubrieron que 50% de los videos recibieron más del 70% de sus visualizaciones dentro de una sola región. “Nuestros resultados demuestran cómo, a pesar de la naturaleza global de la Web, el consumo de videos en línea aparece constreñido por la localización geográfica”.

Google no ha creado una página de Youtube para Venezuela. Países como Argentina, Brasil, Colombia y México sí tienen portales de Youtube y eso les permite observar, diariamente, listas de los videos más visitados y comentados en el marco nacional. Se conoce, por Alexa, que Youtube es el segundo sitio web más frecuentado en Venezuela, solo superado por el buscador Google.com.ve, y seguido por Facebook.

Como no es posible estudiar qué videos son los más vistos y comentados en Venezuela de acuerdo a las propias estadísticas de Youtube, ni tampoco es viable conocer las recomendaciones de Youtube sobre cuáles son los canales con mayor audiencia en el país, se procedió a investigar la presencia de contenidos venezolanos haciendo búsquedas en el flujo de las tendencias internacionales.

Específicamente los días 16 y 17 de julio se hicieron dos investigaciones dentro de Youtube con los siguientes criterios: la primera búsqueda utilizó la palabra “Venezuela” para encontrar videos que tuvieran ese nombre en su título, en su descripción o en sus etiquetas, y que estuviesen distribuidos según el número de vistas, lo que ordenó, de mayor a menor, los videos que más visitas han tenido; en la segunda búsqueda se utilizó también la palabra “Venezuela”, pero el criterio fue la relevancia, por lo tanto Youtube ordenó los videos según su importancia (*Youtube para dummies*¹³ explica que la relevancia de los videos opera de acuerdo a un algoritmo interno de la plataforma, que valora la relación entre la búsqueda y los metadatos de los videos, los comentarios, y el número de *likes*).

En cada una de estas exploraciones se tomó la información de cien videos para obtener una muestra de doscientos en total. Es válido mencionar que cualquier solicitud de videos con la palabra Venezuela en Youtube, dejando de lado los canales, arroja más de 5 millones y medio de resultados. Como se puede suponer, no todos los audiovisuales vinculados con Venezuela o con su cultura tienen el nombre del país. Podemos dar los siguientes ejemplos: Caracas, 1.170.000 resultados; Leopoldo López, 61.900; Henrique Capriles, 54.700; Hugo Chávez, 652.000; Diablos de Yare, 6.730; arepa, 101.000... Se hacen notar estos datos para demostrar que la investigación

Es importante referir que los doscientos videos revisados han experimentado sus propias alteraciones, algunos aumentaron su popularidad con nuevos likes y visitas, y otros han cambiado su lugar en las listas, especialmente en las de relevancia, desde el momento en que se realizaron los registros.

presente es solo demostrativa de la presencia de Venezuela en Youtube, pero se reconoce que el universo de videos disponibles tiende al infinito en comparación porque está constantemente cambiando y creciendo.

Es importante referir que los doscientos videos revisados han experimentado sus propias alteraciones, algunos aumentaron su popularidad con nuevos *likes* y visitas, y otros han cambiado su lugar en las listas, especialmente en las de relevancia, desde el momento en que se realizaron los registros.

Los resultados que se presentan a continuación están agrupados en categorías, las cuales fueron desarrolladas luego de la observación y anotación de los datos. Las categorías fueron amplias en la medida que incluyeron videos de distintos tipos pero que tenían identidad en cuestiones fundamentales, como la temática, o un formato muy específico. La categoría política, por ejemplo, incluye declaraciones de funcionarios, de líderes partidistas, investigaciones periodísticas sobre temas gubernamentales, etcétera. La categoría farándula integra todos los videos del mundo del entretenimiento, como los concursos de belleza, entrevistas a cantantes, actores y galas de premios.

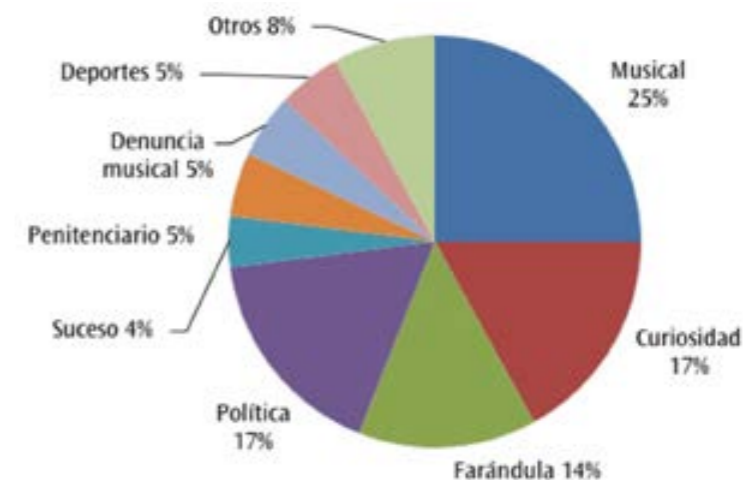
La categoría llamada *vlog* se refiere a un formato específico y restringido para el presente estudio: el youtuber aparece ante la cámara y comparte sus opiniones y experiencias desde un ángulo personal, y en un canal propio.

LOS MÁS VISTOS

En la muestra de los cien videos más vistos que incluyen la palabra Venezuela, se encontró que la mayoría son de tipo musical (25), curiosidades (17) y farándula (14). Se entiende que los musicales son videos cuyo principal propósito es reproducir una o varias canciones de algún artista; los videos curiosos pretenden mostrar cosas extrañas, poco comunes, o artísticas para despertar el interés del internauta; y los videos de farándula se centran en relatar andanzas y situaciones de personajes del mundo del entretenimiento. Estos videos conforman el 56% de los cien más vistos.

Entre los musicales encontramos una parranda navideña de Tania de Venezuela¹⁴ (4.283.662 vistas), un compilado de más de dos horas de música llanera¹⁵ (2.712.114) y una

LOS MÁS VISTOS



canción del grupo Tambor Urbano¹⁶ (1.868.623). De los videos curiosos, se pueden usar como ejemplos los siguientes: una boa constrictora asfixiando un venado¹⁷ (15.114.884), un platillo volador en el Ávila¹⁸ (5.369.359), y El Hombre Que Tocó 101 Tetos¹⁹ (1.554.484). Los videos de farándula están, en muchos casos, relacionados con Miss Venezuela y con artistas populares.

Mención aparte merecen cinco videos que fueron clasificados como denuncia musical, una forma de combinar música con ideas políticas y crítica social. El más significativo es *Venezuela está candela* de Neblinna y *Mestiza*²⁰, un rap ambientado en una zona costera en el cual se acusa al Gobierno de corrupción y se critica la pobreza. También apareció una canción de Ricardo Arjona llamada *Caudillo*²¹, cuyas líricas dibujan a un político revolucionario que olvidó sus promesas, y que fue cargada a Youtube con fotografías del expresidente Chávez.

Se encontró en la muestra que diecisiete videos tenían relación con la política, y que variaban en informativos, de opinión e interpretativos. Destacan *What's going on in Venezuela in a nutshell*²² (3.091.044), *When Insanity Becomes Normal - Venezuela*²³ (1.185.700), *Our Story - Venezuela's Secret & 21st Century Socialism*²⁴ (1.097.843), y *Blackout: Venezuela's Activist Journalists*²⁵ (1.043.579), por ser recuentos con audio en inglés de protestas en Venezuela, la lucha de los opositores contra el Gobierno y la crisis social. Otros videos tenían declaraciones

de funcionarios y políticos debatiendo acerca del país, así como opiniones ciudadanas más o menos argumentadas.

Algunas categorías aparecieron con menor frecuencia: cuatro de sucesos y crímenes mortales (uno de ellos incluye fotos del supuesto cadáver de la actriz Mónica Spears); cinco de deportes; cinco de cárceles en Venezuela (uno de ellos es un reportaje de la periodista Anna Vaccarella de 1994); dos de humor con matiz político (uno mofa al presidente Nicolás Maduro en una “clase de geografía” que incluye cortes de la serie *El Chavo del 8*).

Se registró, solamente, un video tipo *vlog*, publicado por la actriz Sheryl Rubio que ganó fama por la serie juvenil *Somos tú y yo*. En el video, confiesa su tristeza por estar lejos de Venezuela y, por otra parte, su deseo de sacar a sus familiares al exterior.

El resto no fue clasificado: un “detrás de cámaras” de una película pornográfica criolla; un video turístico corporativo que incluye el encuentro con nativos yanomami (este es el más visto de todos, supera las 20 millones de visitas); la grabación del acoso y la burla a dos estudiantes que tenían relaciones sexuales en el baño de una

universidad zuliana (Urbe); la visita a un burdel en Caracas con una cámara oculta de muy baja calidad; y una lista de consejos para vivir mejor.

Estos cien videos, en conjunto, sumaron 194.431.907 visualizaciones al momento de realizar las anotaciones. Por otro lado, la mayoría fue cargada a Youtube antes de 2014 (69 % de los videos fue colgado entre 2006 y 2013), y solo seis videos fueron subidos en 2016.

LOS MÁS RELEVANTES

Entre los cien archivos que Youtube consideró más relevantes si se buscaba la palabra Venezuela, surgió una nueva categoría que representó veinticuatro videos: escasez. Estos audiovisuales recibieron dicha clasificación por relatar la crisis de abastecimiento de productos y medicinas que experimentan los venezolanos. Grabaciones de peleas en colas por comida²⁶, la noticia de los saqueos en Cumaná²⁷ y las imágenes de venezolanos haciendo colas o cruzando la frontera para adquirir alimentos²⁸, ejemplifican este tipo de audiovisuales. Otros tres videos fueron económicos, pero tenían relación con la información de que City Bank cerrará las cuentas del Banco Central de Venezuela, y con la expropiación de Kimberly Clark por parte del Gobierno.

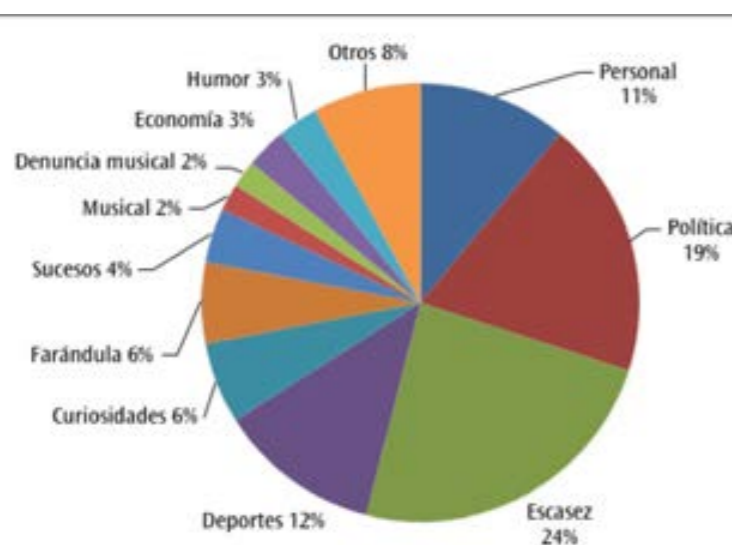
La categoría política apareció diecinueve veces. Formaron parte de este grupo una información acerca de la realización del referendo revocatorio²⁹, y el discurso completo de Luis Almagro³⁰ en la Organización de Estados Americanos con el que presentó su informe sobre Venezuela. También se incluyeron videos de opinión respecto a la actualidad nacional.

Se hace notar que 46 % de la muestra contiene relatos de los conflictos políticos, económicos y sociales que atraviesan los venezolanos, y también que medios internacionales han publicado piezas sobre estos temas (*BBC Mundo*, *Univision Noticias*, *NTN24 Venezuela*, *Al Jazeera*, *CNN*).

La categoría de experiencia personal sirvió para describir videos en los cuales los youtubers explicaron alguna vivencia, y se identificaron once de este estilo. Consejos para no ser robado en las calles, el estreno de un videojuego de celular, y la dificultad de cruzar la frontera son algunos de los testimonios que venezolanos han dejado en sus canales particulares.

Entre los cien archivos que Youtube consideró más relevantes si se buscaba la palabra Venezuela, surgió una nueva categoría que representó veinticuatro videos: escasez. Estos audiovisuales recibieron dicha clasificación por relatar la crisis de abastecimiento de productos y medicinas que experimentan los venezolanos

LOS MÁS RELEVANTES



animación, que haga una parodia social y trabaje con temas de actualidad.

Más allá de eso, se pudo observar que en Youtube sí existe diversidad de archivos referidos a temas venezolanos en los ámbitos de la política, el entretenimiento, los problemas sociales y la actualidad en general, así como testimonios de venezolanos que fueron grabados exclusivamente para esta plataforma. También se notó que venezolanos y extranjeros están compartiendo videos que explican la crisis económica nacional, algunos de ellos con escenas de violencia (saqueos, pobladas) que no aparecen en la televisión de señal abierta.

Una nueva búsqueda descubre cosas interesantes: hay películas venezolanas completas, junto a novelas y series; extractos de noticieros de décadas pasadas y del presente; comerciales desde los años 60; discursos políticos de diversos actores de la vida nacional; entrevistas a expresidentes desde Marcos Pérez Jiménez hasta un joven candidato Hugo Chávez; documentales; testimonios y confesiones de venezolanos que han emigrado de su país; etcétera.

Visto lo anterior, se pretende franquear el camino a la futura investigación de los archivos audiovisuales relacionados con Venezuela en Youtube y en otras plataformas digitales, porque constituyen una de las formas más populares en la actualidad de acceder a nuestras representaciones producidas con una cámara y transmitidas a través de la pantalla en una computadora o un celular.

VÍCTOR MANUEL ÁLVAREZ RICCIO

Licenciado en Comunicación Social. Profesor de pregrado en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB. Cursante de la Maestría en Comunicación Social, Mención Comunicación para el Desarrollo Social en la UCAB.

De resto, se listaron doce videos de deportes, seis de curiosidades, seis de farándula, cuatro de sucesos, cuatro musicales, tres religiosos, tres de humor, dos de temas penitenciarios, dos jurídicos (programa *Caso Cerrado*), y uno de opinión pública con respecto al tema migratorio (entrevistas en las calles).

Es importante mencionar que diecisiete de los cien videos más relevantes fueron catalogados como *vlogs*, y que trataron diversos temas: desde experiencias personales, problemas para encontrar productos y hasta de política hablaron los youtubers.

En uno de los *vlogs*, un caraqueño interpreta en clave de humor a un personaje malandro llamado Yefelshon³¹. Específicamente en el video registrado, Yefelshon se grabó visitando un supermercado gubernamental (Bicentenario) para explicar cómo se organiza el racionamiento de alimentos en el país. Esta publicación ha superado las 300 mil visualizaciones.

Vivir en Venezuela es cada vez peor, de Patricia Echeverría³², es representativo del video tipo *vlog*, porque su autora explica desde su habitación, con una cámara web, las penurias que padece por vivir en Venezuela y cómo eso ha afectado su vida social.

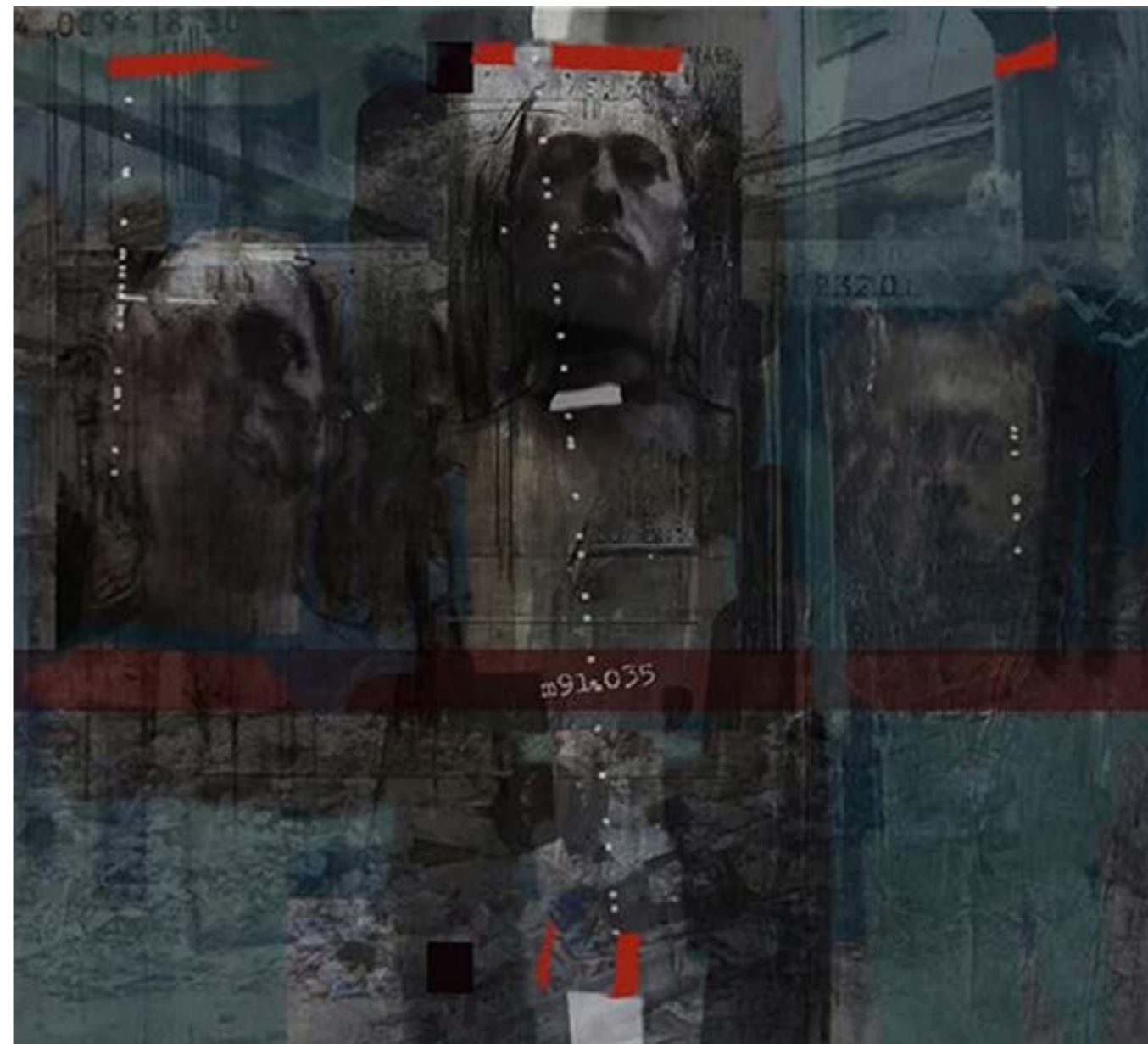
El 78 % de esta muestra fue subido a la plataforma en 2016, y se comprende que por eso existe sincronía entre los temas que están en la agenda pública, como la escasez y la conflictividad política, y los resultados de la búsqueda en Youtube.

UNA PROFUNDA MINA DE DATOS

Esta exploración se encontró con ciertas dificultades: la primera es que al no contar con la posibilidad de tener estadísticas geográficamente localizadas de Youtube para Venezuela, se tuvo que trabajar con tendencias mundiales que no representan, necesariamente, a internautas criollos; por otro lado, y como habían advertido Burgess y Green, clasificar los videos en Youtube encierra complejidades porque muchos mezclan distintas formas y contenidos. Ejemplo de ello puede ser un video en el que una celebridad habla de su vida personal y a la vez hace un comentario político; también puede serlo un video humorístico de

Notas

- 1 Alexa. (s.f.). Recuperado en <http://www.alex.com/topsites>
- 2 Youtube. (s.f.). *Statistics*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/yt/press/es/statistics.html>
- 3 Vidcon. (29 de 9 de 2015): *Industry Keynote with YouTube CEO Susan Wojcicki (VidCon 2015)*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=O6JPxC-BIBh8>
- 4 Berg, M. (14 de 10 de 2015): *The World's Highest-Paid YouTube Stars 2015*. Recuperado en Forbes: <http://www.forbes.com/sites/maddieberg/2015/10/14/the-worlds-highest-paid-youtube-stars-2015/#35a909dd542c>
- 5 Burgess, J., & Green, J. (2009): *Youtube: online video and participatory culture*. (V.M. Álvarez Riccio, Trad.) Cambridge. Polity Press.
- 6 Snickars, P., & Vonderau, P. (2009): *The Youtube Reader*. Librería Nacional de Suecia.
- 7 Kessler, F., & Schäfer, M. T. (2009): "Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System". En: P. Snickars, & P. Vonderau. *The Youtube Reader* (V. M. Álvarez Riccio, Trad., págs. 287-288). Librería Nacional de Suecia.
- 8 Aguirre, J.M. (2016): *Comprender la Sociedad Red: comunicaciones y educación*. Fundación Centro Gumilla.
- 9 Delgado, C. (2015): "Intelectuales e Internet ¿apocalípticos e integrados?". En: *Comunicación*, Estudios venezolanos de comunicación N°169. Centro Gumilla.
- 10 Barbero, J.M. (2002): "La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana". En: *Globalisme et Pluralisme Colloque International*, Montreal. Recuperado en Mediaciones.net: <http://www.mediaciones.net/2002/04/la-globalizacion-en-clave-cultural/>
- 11 Camacho, J. y Alonso, A. (2012): "El fenómeno 'glocal' en las redes sociales. El caso de Youtube en España". En: *Telos*, 92 Cuadernos de Comunicación e Innovación. Telefónica.
- 12 Brodersen, A., Scellato, S., Wattenhofer, M. (2012). "Youtube Around the World: Geographic Popularity of Videos". En: *la International World Wide Web Conference 2012*, Lyon, Francia.
- 13 Sahlín, D. y Botello, C. (2011): *Youtube for dummies*. John Wiley & Sons. Recuperado de Google Books: https://books.google.co.ve/books?id=zaiM6UCdonYC&dq=relevance+in+youtube&source=gbs_navlinks_s
- 14 Juancachorrin. (2008). *Tania de Venezuela - Parranda de Navidad - Musica Navideña*. Recuperado en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Yoc3AOJ_8i8
- 15 Moisés Pérez. (2013). *Música Llanera Venezuela*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5nh-ljskIX3k>
- 16 Héctor Silvera. (2006). *TAMBOR URBANO DE VENEZUELA*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=HZogFHKdqao>
- 17 Giorsil Ortiz. (2008). *Las Serpientes Constrictoras traga venados de venezuela*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XLUVUMU-TaU>
- 18 Lpqt2010. (2010). *OVNI teleférico Caracas Venezuela*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Xqrq68zfk2Q>
- 19 Luis el mejor de you tube. (2014). *vine venezuela 2014 El Hombre Que Toco 101 Tetas, Es mi puto Heroe*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=F6T-msfAUGAY>
- 20 Neblinna y Mestiza. (2014). *Mestiza y Neblinna - Venezuela Esta Candela* [Official Video]. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zyHj6Tt361k>
- 21 Rocksana Pereira. (2012). *Ricardo Arjona - CAUDILLO (VENEZUELA)*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=obbe54yvsYQ>
- 22 Andreina Nash. (2014). *What's going on in Venezuela in a nutshell (English version)*. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=EFS6cP9auDc>
- 23 MinutoDeFísica. (2014). *When Insanity Becomes Normal - Venezuela*. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kmvAdRntWH8>
- 24 Lui Fenty. (2015). *Our Story - Venezuela's Secret & 21st Century Socialism*. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vnRjGYaqvIM>
- 25 VICE News. (2016). *Blackout: Venezuela's Activist Journalists*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=HC7LInc3yDU>
- 26 Relatos Insólitos. (2016). *PELEAS DE BACHAQUERAS POR COMIDA EN LAS COLAS SOLO EN VENEZUELA*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0s4Ok6LNZgI>
- 27 Univisión Noticias. (2016). *Caos y saqueos en Venezuela*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gHP8m8bFbm8>
- 28 NTN24 Venezuela. (2016). *Venezolanos abarrotaron supermercados colombianos durante apertura provisional de la frontera*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KrwJzjox1RU>
- 29 Telesur. (2016). *Venezuela: el 26 de julio CNE entregará informe sobre referendo*. Recuperado en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=r9_33D-utoM
- 30 LoMásTrinado. (2016). *Informe de Luis Almagro en OEA Sobre Crisis de Venezuela*. OEA23J. Discurso Completo. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OM6wZm9jLhE>
- 31 Andres AerF. (2016). *¿COMPRAR COMIDA EN VENEZUELA? | Yefelshon Bloggeando #2*. Recuperado en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=cXyWuQ_cff0
- 32 Patricia Echeverría. (2016). *Vivir en Venezuela es cada vez peor*. Recuperado en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LArJ8WzUyY>



Galería de papel. «Crime scene a few years later». Luis Moros (2015)



Galería de papel. *Ella era como yo... Lindo cuando me llamaba «novio»*. Luis Moros (2015)

Agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas

Se trata de describir la agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas a partir de la identificación de los contenidos científicos y no científicos presentes en sus páginas de inicio, el diagnóstico de sus características formales y su clasificación en un índice de calidad divulgativa elaborado por los investigadores. Es un estudio de la agenda científica de las instituciones universitarias venezolanas.

It's about describing the web scientific agenda of Venezuelan university institutions from the identification of scientific and non-scientific content present in their homepages, the diagnosis of their formal characteristics and their classification in a quality informative index developed by researchers. It is a study of the scientific agenda of the Venezuelan universities.

ANDREA VALENTINA CHANETON • JOSÉ LUIS PÉREZ QUINTERO

INTRODUCCIÓN

La ciencia y la tecnología son factores que favorecen el desarrollo de la humanidad, y como tales deben ser objeto de divulgación dentro de la agenda pública por parte de los medios de comunicación, de las instituciones científico-tecnológicas y de los profesionales relacionados tanto con la investigación como con la comunicación y la educación.

Pese a que en la actualidad ambas actividades son consideradas como “fundamentales para el desarrollo económico y social” (Ferrer Escalona, 2003:9), la comunidad académica ha manifestado con frecuencia la existencia de amenazas que dificultan la actividad científico-tecnológica.

Con base en la relevancia de la universidad como institución social productora de conoci-

miento científico y de profesionales dedicados a la enseñanza y difusión de la ciencia y de la tecnología, se plantea en este estudio –por ser un acercamiento teórico ausente– la revisión de la agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas.

Se trabaja bajo la premisa de que la universidad debería formar parte de las principales promotoras de su propia producción académica y que de no serlo colaborarían con la imagen negativa de la ciencia: si la ciencia y la tecnología no son relevantes pública y notoriamente para las instituciones que las producen, se justifica que los individuos con alfabetización científica deficiente posean un interés recíprocamente precario.

En ese sentido, para esta investigación –inscrita en la línea de investigación *Sociedad del*

Conocimiento y entorno digital (CIC-UCAB)– se planteó como objetivo general describir la agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas a partir de la identificación de los contenidos científicos y no científicos presentes en sus páginas de inicio, el diagnóstico de sus características formales y su clasificación en un índice de calidad divulgativa elaborado por los investigadores, como continuación del estudio *Representación social de la ciencia en estudiantes de bachillerato en Ciencias de colegios privados del Distrito Metropolitano de Caracas* (Pérez Quintero, 2013).

Este trabajo procura iniciar las bases para la elaboración de políticas públicas de divulgación del contenido científico y de promoción de la actividad investigativa por parte de las universidades, colegios e institutos universitarios nacionales, además de permitir un punto de comparación que permita la evaluación en el tiempo de los cambios ejecutados por esas mismas instituciones en su agenda científica, en el entendido de que la ciencia y la tecnología son actividades necesarias para el desarrollo nacional y de que las instituciones universitarias tienen un deber para con la sociedad que puede manifestarse en la divulgación de su saber fuera de su labor docente.

Por otra parte, al no existir antecedentes sobre estudios de agenda científica de las instituciones universitarias venezolanas, este trabajo colabora con el corpus teórico de la comunicación en Venezuela, no solo por su acercamiento y porque alcanza a toda la población institucional, sino también debido a que ofrece un primer instrumento para el uso y modificación de posteriores investigadores, así como una propuesta de índice de calidad de la divulgación de contenidos universitarios web.

Dentro del estudio de la comunicación, este trabajo es de principal utilidad para las líneas de investigación relacionadas con la Comunicación para el Desarrollo y la Comunicación Orga-

nizacional: además de su interés en promover la comunicación de la ciencia y la tecnología como herramientas para el progreso económico y social, también se estudia a una organización, la universidad, por lo que se colabora con el “análisis, el diagnóstico, la optimización y la evaluación de variables que intervienen en los procesos de comunicación ‘de’ y ‘en’ la organización” (Canelón & Silva Villanueva, 2010).

Como se comentó anteriormente, el estudio se fundamenta en la teoría de la *agenda setting* o establecimiento de agenda, la cual pertenece, según Torrico Villanueva (2004:131), al abordaje pragmático de la comunicación. Él la define como la forma en la que “los medios informativos ofrecen una jerarquización de temas”, y agrega que “los asuntos excluidos de los contenidos mediáticos también quedan fuera de la preocupación y los conocimientos de la gente”, por lo que no es necesario dar una opinión acerca de los temas que más le interesan al medio, o declarar posturas firmes sobre sus intereses, misión o visión, sino que solamente con lo que es presentado al público puede hacerse una conclusión ante esos asuntos.

En esta línea, Shaw (1979:96) explica que los medios cumplen un papel fundamental en la escena pública, ya que los temas que ellos tomen o profundicen serán los que las personas les den mayor importancia: “Las personas tienden a incluir o excluir cognitivamente lo que en los medios incluyen o excluyen (...), también suelen asignarle importancia a lo que ellos incluyen que se asemeja al énfasis dado a eventos, personas y situaciones”. Shaw también señala que este efecto no es espontáneo o inconsciente, los medios son persuasivos y estos efectos son adrede.

Usualmente se relaciona a la teoría de la *agenda setting* como una teoría solo aplicable a un medio que pudiera medirse físicamente. En cuanto a este aspecto, en esta investigación se considera que una institución universitaria es un actor social, que tiene intereses, misión, visión y medios de difusión para sus ideas, como su página web. En ellos, la institución le muestra a su público cuáles son sus temas de interés, sus prioridades, sus actividades, eventos, etcétera, por lo que su actividad divulgativa es susceptible de ser analizada desde la teoría de la *agenda setting*.

La investigación tuvo un diseño cuantitativo, documental, descriptivo y transversal. Se ejecutó un análisis de contenido a la población de instituciones universitarias registradas en la Oficina de Planificación del Sector Universitario con su página web activa durante la investigación.

Según Rodríguez (2004), citada por Tosta Manzo (2015:24), “Existen tres tipos de agenda o modalidades: la de los medios, la pública y la política. Estas estarán interrelacionadas en el proceso comunicativo, pero necesitan de un mecanismo de medición para determinar su efecto”.

Para los investigadores, si se entiende que las páginas web de las instituciones universitarias funcionan como un medio y que las universidades generan contenidos científicos, la agenda científica sería aquella que genera un medio en su público para difundir productos provenientes de la investigación de diversas áreas de la ciencia, definida por Bunge (1960:6) “como conocimiento racional, sistemático y exacto, verificable y por consiguiente falible”.

Bunge (1960:6) también resalta la importancia de la investigación científica en el desarrollo humano: “el hombre ha alcanzado una reconstrucción conceptual del mundo que es cada vez más amplia, profunda y exacta”, y aclara que el conocimiento científico es fáctico, trascendente, analítico, especializado, claro, preciso, es comunicable, metódico, sistemático, general, legal, explicativo, abierto y útil”. (1960:11-29)

METODOLOGÍA

La investigación tuvo un diseño cuantitativo, documental, descriptivo y transversal. Se ejecutó un análisis de contenido a la población de instituciones universitarias registradas en la Oficina de Planificación del Sector Universitario con su página web activa durante la investigación. La población estuvo conformada por 67 colegios e institutos universitarios, 39 universidades públicas y 25 universidades privadas.

La matriz de datos fue realizada por los investigadores con base en la observación de una muestra aleatoria de la población para determinar las categorías de análisis, que quedaron divididas en cinco partes: dimensiones generales, elementos presentes en el destacado, elementos presentes en el pre-pie de página (llamado *footer* en la investigación) y análisis de la agenda científica.

Se analizaron ochenta variables como el tipo de universidad, las dimensiones en píxeles de su página de inicio y partes de la página; el dominio web; la presencia de contenidos no científicos

previamente categorizados; las dimensiones, complementos y presentación de los contenidos científicos, todos en los elementos cambiantes de la página, es decir, toda la página de inicio menos el pie de página y el cabezal o *header*.

GRÁFICO 1.
PARTES DE UNA PÁGINA WEB
SEGÚN MODELO DE INVESTIGACIÓN



Fuente: Elaboración propia

TABLA 1. TIPO DE UNIVERSIDAD

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Colegios e institutos universitarios	67	51,1	51,1	51,1
	Universidades públicas	39	29,8	29,8	80,9
	Universidades privadas	25	19,1	19,1	100,0
	Total	131	100,0	100,0	

Los contenidos no científicos fueron divididos en seis categorías: información sobre oferta académica, información sobre contacto y ubicación, información institucional, información sobre servicios institucionales, enlaces de navegación adicionales, e información sobre oferta laboral.

En cambio, los contenidos científicos fueron clasificados de acuerdo con su cantidad, su tamaño en píxeles, sus complementos (número de imágenes, dimensiones promedio de las imágenes, número de videos, número de enlaces, dimensión promedio del texto, tipo de atribución de fuente, presencia o ausencia de desarrollo conceptual y acceso a publicaciones similares)

y su género: noticia, reseña, artículo científico, comentario, enlace o ensayo.

El análisis de la agenda científica consistió en la elaboración de un *ranking* de calidad divulgativa de la ciencia sustentado en un índice de calidad elaborado por los investigadores, el cual estuvo formado por la sumatoria de tres subíndices: el valor basado en la ubicación de los contenidos (sumatoria del producto ponderado del

número de contenidos científicos por parte de la página de inicio, donde el destacado valía 1, el contenido central 0,5 y el *footer* 0,25), el valor basado en complementos de la información (sumatoria del producto ponderado del tipo de complemento por su frecuencia, donde la imagen en movimiento valía 1, la imagen fija 0,5 y los enlaces 0,25) y el valor basado en la relación imagen texto (cociente del tamaño promedio del texto sobre ciencia y el tamaño promedio de las imágenes).

La selección exclusiva del *home* y no de subpáginas fue realizada simulando la jerarquización inherente a la tapa o portada de un periódico, de la cual Clauso (2010:39) comenta: “La primera página (...) resume en los diarios lo principal del contenido, las noticias que los periodistas consideran que conllevan mayor repercusión en la sociedad”.

Las páginas de inicio fueron capturadas como imágenes todas en una misma fecha, a lo largo del día, usando el programa FireShot en un computador con sistema operativo Windows 7 Home Premium, Pentium® Dual Core CPU E5300 @ 2.6 GHZ, con un SO 64 bits, memoria RAM de 3GB,

tarjeta de video AMD Radeon HD 6570 y equipado con un monitor Samsung SyncMaster 740n de 17”, configurado con una resolución de pantalla de 1080*1024px y orientación horizontal. Se realizó una captura por página, inmediatamente después de que completasen su descarga, para no manipular los elementos presentes o privilegiar los contenidos científicos.

Se excluyeron veintitrés instituciones cuya página web estaba inactiva, no cargaba o no existía: Colegio Universitario Jean Piaget, Instituto Universitario de Administración y Gerencia, Instituto Universitario de Tecnología “General Pedro María Freites”, Instituto Universitario de Tecnología Amazonas, Instituto Universitario de Tecnología Cristóbal Mendoza, Instituto Universitario de Tecnología de Los Llanos, Instituto Universitario de Tecnología de Seguridad Industrial, Instituto Universitario de Tecnología del Mar, Instituto Universitario de Tecnología Dr. Federico Rivero Palacio, Instituto Universitario de Tecnología José Leonardo Chirino, Instituto Universitario de Tecnología Los Andes, Instituto Universitario de Tecnología Marilis Méndez, Instituto Universitario de Tecnología Mario Briceño Iragorry, Instituto Universitario de Tecnología Pascal, Instituto Universitario de Tecnología Rufino Blanco Fombona, Instituto Universitario de Tecnología Superior de Oriente, Instituto Universitario Jesús Enrique Lossada, Instituto Universitario Salesiano Padre Ojeda, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Universidad Nacional Experimental Sur del Lago Jesús María Semprum, Universidad Politécnica Territorial de Barlovento “Argelia Laya”, Universidad Politécnica Territorial del Alto Apure “Pedro Camejo”, Universidad Politécnica Territorial del Norte del Táchira “Manuela Sáenz”. También fue excluida la Universidad Nacional Experimental Politécnica Antonio José de Sucre, debido a que se capturó una página distinta a la de la sede principal y se privilegió el criterio de que todas las capturas se hiciesen el mismo día.

Luego de recabar todos los datos, se procesaron usando el programa IBM SPSS Statistics 21. Las mediciones en píxeles se realizaron usando Adobe Photoshop CS5.1 de 64 bits.

En términos de dominios web, las 131 instituciones universitarias venezolanas se agrupan mayoritariamente en el dominio “edu.ve” (62,6 %), pero coexisten con otros dominios menos populares: “tec.ve” (7,6 %); “com.ve” (5,3 %); “blogspot.com” y “.com” (4,6 % c/u) (...)

		Frecuencia	%	% Válido	% Acumulado
Válidos	org.ve	2	1,5	1,5	1,5
	tec.ve	10	7,6	7,6	9,2
	edu.ve	82	62,6	62,6	71,8
	gob.ve	2	1,5	1,5	73,3
	net.ve	2	1,5	1,5	74,8
	com.ve	7	5,3	5,3	80,2
	es.tl	1	0,8	0,8	80,9
	info.ve	1	0,8	0,8	81,7
	web.ve	1	0,8	0,8	82,4
	wordpress.com	1	0,8	0,8	83,2
	blogspot.com	6	4,6	4,6	87,8
	.org	3	2,3	2,3	90,1
	.edu	2	1,5	1,5	91,6
	.net	3	2,3	2,3	93,9
.com	6	4,6	4,6	98,5	
.ve	2	1,5	1,5	100,0	
Total	131	100,0	100,0		

Elaboración propia.

TABLA 3. ÁREA TOTAL CODIFICADA

		Frecuencia	%	% Válido	% Acumulado
Válidos	Menor o igual a 1280*923	15	11,5	11,5	11,5
	Menor o igual a 1280*1290, mayor que 1280*923	27	20,6	20,6	32,1
	Menor o igual a 1280*1769, mayor que 1280*1290	36	27,5	27,5	59,5
	Mayor que 1280*1769	53	40,5	40,5	100,0
Total	131	100,0	100,0		

Elaboración propia.

RESULTADOS

Aspectos formales generales: dominio, estructura y área

Entérminos de dominios web, las 131 instituciones universitarias venezolanas se agrupan mayoritariamente en el dominio “edu.ve” (62,6 %), pero coexisten con otros dominios menos populares: “tec.ve” (7,6 %); “com.ve” (5,3 %); “blogspot.com” y “.com” (4,6 % c/u); “.net” (2,3 %); “org.ve”, “gob.ve”, “net.ve”, “.edu”, “.ve” (1,5 % c/u); y “wordpress.com” junto con “es.tl”, “info.ve”, “web.ve” (0,8 % c/u).

El tamaño de las páginas de inicio tiende a ser mayor que 2.234.247px2 (40,5 %), es decir, mayor a páginas con dimensiones como 1280*1769 píxeles medidas con un equipo similar al usado en esta investigación (se hace esta acotación porque pueden ser páginas con diseño responsivo, por lo que se pueden adaptar a distintos dispositivos, pero en todo caso, su crecimiento es vertical), pero también las hay entre 1280*1290px y 1280*1769px (27,5 %), entre 1280*923px y 1280*1290px (20,6 %), e inferiores a 1280*923px (11,5 %).

Por otro lado, la estructura de las páginas está formada mayoritariamente por cuatro elementos distinguibles: header (99,2 %), destacado (88,5 %), contenido central (100 %) y pie de página (92,4 %), en detrimento del *footer* (48,9 %).

Con respecto a las dimensiones de cada elemento de la página de inicio, el *header* suele ocupar menos de 10 % de la página completa (52,7 %), mientras que el destacado, entre 10 y 20 % (43,5 %). La mayor parte de la página está conformada por el contenido central, que ocupa dimensiones superiores a 60 % (60,3 %), a diferencia del *footer*, que cuando está presente posee menos de 10 %, y del pie de página, que tiende a llenar menos de 5 %.

Aspectos formales específicos: cantidad y distribución por tipo de contenido

En general, más de la mitad de las páginas de inicio de las instituciones universitarias venezolanas no poseen contenidos científicos (64,1 %) y de poseerlo, utilizan cerca de 70 % de su espacio para otros fines.

En el destacado, el área más visible de una página web, solo dos universidades, 1,5 % de la población, resaltaron a la ciencia. En cambio, sí hubo espacio para promocionar mensajes institucionales (51,9 %) y la oferta académica interna (28,2 %). Solo las ofertas laborales tuvieron menos espacio que la ciencia (0,8 %): hubo más

referencias a información sobre servicios internos (7,6%), contacto y ubicación de las instituciones (2,3%), e incluso a enlaces de navegación (6,1%). Cada una de las categorías de contenidos no científicos fueron variables distintas que medían la frecuencia de aparición de los elementos.

TABLA 4.
ÁREA TOTAL DE LA CIENCIA CODIFICADA

	Frecuencia	%	% Válido	% Acumulado
Válidos	Menor o igual a 5%	29	22,1	22,1
	Entre 5% y 10%	8	6,1	28,2
	Entre 10% y 20%	5	3,8	32,1
	Entre 20% y 30%	5	3,8	35,9
	No aplica	84	64,1	100,0
	Total	131	100,0	100,0

Elaboración propia.

En el contenido central, la segunda área más importante por su visibilidad y tamaño, 29% de las universidades colocó contenidos científicos, magnitud solo superior a la obtenida por los datos de contacto y ubicación institucional (22,9%) y la oferta laboral (9,9%). Lo más abundante, nuevamente, fue la información institucional (93,9%), seguida de la oferta académica (84%), la promoción de servicios internos (65,6%) y de los enlaces de navegación (55,7%).

El *footer*, el último elemento revisado en esta investigación, apenas 9,1% de las universidades dedicó espacio a la ciencia, y aunque se mantuvo la relevancia de la información institucional (42,7%), no fue así con otros elementos: abundó la oferta

TABLA 5.
NÚMERO DE ENLACES DE LA PÁGINA WEB

	Frecuencia	%	% Válido	% Acumulado
Válidos	0	101	77,1	77,1
	1	14	10,7	87,8
	2	10	7,6	95,4
	3	1	0,8	96,2
	4	3	2,3	98,5
	5	1	0,8	99,2
	7	1	0,8	100,0
	Total	131	100,0	100,0

Elaboración propia.

de servicios (19,1%) sobre la oferta académica (12,2%), que fueron seguidas por los enlaces de navegación (5,3%) y la oferta laboral (2,3%).

Agenda científica: área, formato y complementos

Con respecto a la agenda científica, que solo está presente en el *home* de 35,9% de las instituciones universitarias venezolanas, la mayor parte de las universidades que sí poseen esos contenidos utilizan a lo sumo 5% de la extensión de su página principal para promoverlos (22,1%) y ninguna dispone de más 30% de su espacio para ellos. Específicamente, 6,1% utiliza entre 5% y 10%; 3,8%, entre 10% y 20%; y el 3,8% restante, entre 20% y 30%. Ese pequeño espacio es el hogar, en 99,2% de los casos, de no más de nueve contenidos científicos.

En el destacado, las dos únicas páginas web que poseían contenidos científicos realizaron atribución directa de la fuente (1,5%), solo una desarrolló el contenido científico (0,8%) y ninguna colocó acceso a publicaciones científicas dentro de las entradas (1,5%). Ambas presentaron la información como noticias (1,5%). Tanto la atribución de fuente, como el desarrollo de contenidos y cada uno de los géneros científicos fueron variables distintas que medían la frecuencia de aparición de los elementos.

En cambio, en las páginas web con ciencia presente en el contenido central (29%), casi todas realizaron atribución de fuente directa (22,1%), dos la hicieron indirecta (1,5%) y siete no hicieron ningún tipo de atribución (5,3%). El desarrollo de los contenidos estuvo presente en once casos (8,4%) y 15,3% permitió acceso a publicaciones científicas. Además, el único género informativo ausente fue el ensayo. Se contaron veintidós enlaces (16,8%), diecisiete noticias (13%), tres publicidades (2,3%), una reseña (0,8%), un artículo científico (0,8%) y un comentario (0,8%).

De las páginas con contenidos científicos en el *footer* (9,2%), la mayoría atribuyó directamente su fuente (6,9%), ninguna desarrolló los contenidos científicos (9,2%) y la mitad enlazó a publicaciones científicas dentro de las entradas (4,6%). Los géneros preferidos en esta sección para las entradas fueron los enlaces (6,1%), las

noticias (0,8%), los artículos científicos (0,8%) y las publicidades (0,8%).

En total, solo 2,3% de todas las universidades complementó la información con videos, no más de dos en una página; 20,6% colocó imágenes fijas, no más de cuatro por página; y 22,9% presentó los contenidos como enlaces, en un caso hubo hasta siete en una sola página. Tanto el número de videos como el de imágenes y el de enlaces fueron variables distintas que medían la frecuencia de aparición de los elementos.

Calidad de la agenda científica: valoración y ranking

De acuerdo con el índice de calidad creado para este trabajo, el menor valor posible es cero, de ahí que las 83 instituciones universitarias que no poseen ningún contenido científico, que suman 63,4% de la población, estén calificadas de esa manera. El máximo valor alcanzado en el grupo venezolano corresponde a 19 (0,8%) y decrece hacia el valor 7 (0,8%), que es seguido por los valores 5 (2,3%), 4 (1,5%), 3 (7,6%), 2 (16,8%) y 1 (6,9%).

En términos específicos, las mejores diez agendas científicas universitarias corresponden decrecientemente a las siguientes instituciones: 1. Instituto Universitario Latinoamericano de Agroecología Paulo Freire (calidad: 18,81), 2. Universidad Nacional Experimental de Los Llanos Centrales Rómulo Gallegos (calidad: 6,52), 3. Universidad de Falcón (calidad: 5,42), 4. Instituto Universitario de Tecnología de Administración Industrial (calidad: 5,27), 5. Universidad Privada Fermín Toro (calidad: 5,14), 6. Universidad del Zulia (calidad: 4,46), 7. Universidad Politécnica Territorial del Estado Lara "Andrés Bello" (calidad: 3,64), 8. Instituto Universitario de Tecnología de Maracaibo (calidad: 3,48), 9. Instituto Universitario de Tecnología Agroindustrial Región Los Andes (calidad: 3,47), 10. Universidad Católica Andrés Bello (calidad: 3,16).

CONCLUSIONES

La agenda científica web de las instituciones universitarias venezolanas es escasa—casi inexistente— y de calidad deficiente. No solo es necesario aumentar el espacio dedicado a la promoción científica dentro de las páginas web, sino

TABLA 6.
CALIDAD DE LA DIVULGACIÓN

	Frecuencia	%	% Válido	% Acumulado
Válidos	0	83	63,4	63,4
	1	9	6,9	70,2
	2	22	16,8	87,0
	3	10	7,6	94,7
	4	2	1,5	96,2
	5	3	2,3	98,5
	7	1	0,8	99,2
	19	1	0,8	100,0
	Total	131	100,0	100,0

Elaboración propia.

ubicarla en zonas con mayor visibilidad—como el destacado—, bajo géneros que permitan un mejor desarrollo de los contenidos que el enlace y el comentario—como la noticia—, usando además complementos adecuados para el espacio digital: hipertexto, hiperimagen, videos e imágenes.

Los resultados contrastan con que la Academia se preocupe por el desinterés en la ciencia. Los contenidos promocionados más frecuentemente en sus páginas web (de acceso público y gratuito) son distintos a los productos y servicios tecnológicos que ella misma produce, cuyo espacio termina siendo un catálogo de publicaciones especializadas, no siempre de acceso público y gratuito, con muy poca audiencia, incluso interna.

La información institucional y la oferta académica son los contenidos más comunes, lo que en términos de *agenda setting* promueve que lo importante para las instituciones universitarias es aumentar su población estudiantil y comunicar sobre áreas distintas a la investigación y el desarrollo: es comprensible la apatía del resto de la sociedad, de los grupos menos cercanos a la producción científico-tecnológica, pues la universidad se posiciona con base en su *agenda setting* como una productora de egresados, no de conocimiento.

El hecho de que 48 instituciones universitarias sí tuviesen indicios de poseer una agenda científica y de que hayan obtenido altos valores de calidad en relación con otras instituciones venezolanas no debe ser valorado como un logro, teniendo en

que sí los poseían no alcanzaron ni la mitad del máximo valor obtenido en la investigación.

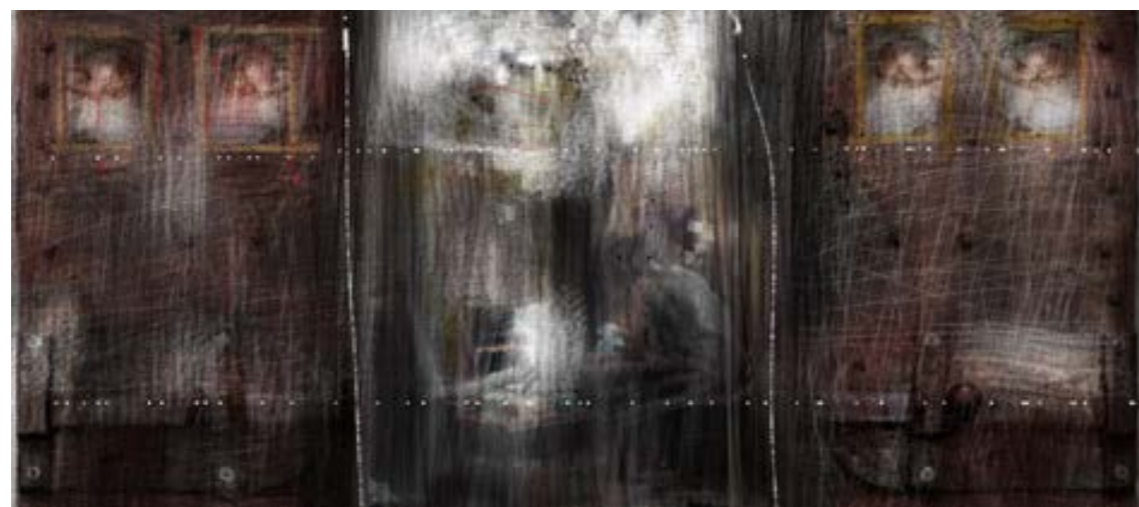
Reiteramos la importancia que ha tenido la ciencia como gatillo del desarrollo económico y social, no solo nacional, sino global. En ese sentido, llamamos a la revisión de la agenda pública universitaria por parte de las autoridades de cada institución, además de a la participación de los investigadores, los docentes y los estudiantes en la labor de procurar la promoción de la investigación interna en todos los niveles académicos.

ANDREA VALENTINA CHANETON

Estudiante de Comunicación Social en la UCAB.
Asistente de investigación en el Centro de Investigación de la Comunicación (CIC-UCAB).

JOSÉ LUIS PÉREZ QUINTERO

Licenciado en Comunicación Social.
Magister en Comunicación Social, Mención Comunicación para el Desarrollo Social por la Universidad Católica Andrés Bello.
Investigador del Centro de Investigación de la Comunicación de la UCAB (CIC-UCAB).



Galería de papel. *Nocturno para instrumento bolchevique*. Luis Moros (2015)

Referencias

BUNGE, M. (1960): *La ciencia. Su método y su filosofía*. Recuperado el 1 de junio de 2016, de Investigación en Ciencia de la Computación: http://users.dcc.uchile.cl/~cgutierrez/cursos/INV/bunge_ciencia.pdf

CANELÓN, A., & SILVA VILLANUEVA, N. (2010): "Comunicación Organizacional en América Latina: retrospectiva, voces y horizonte". En: J. M. Aguirre, & M. Bisbal (Edits.), *Prácticas y travesías de comunicación en América Latina* (Primera edición ed., págs. 183-207). Caracas: Fundación Centro Gumilla.

CLAUSO, R. (2010). *Cómo se construyen las noticias. Los secretos de las técnicas periodísticas* (Primera edición ed.). Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.

FERRER ESCALONA, A. (2003): *Periodismo científico y desarrollo. Una mirada desde América Latina* (Primera edición ed.). Mérida, Venezuela: Ediciones del Rectorado.

PÉREZ QUINTERO, J. L. (2013): *Representación social de la ciencia en estudiantes de bachillerato en Ciencias de colegios privados del Distrito Metropolitano de Caracas*. Universidad Católica Andrés Bello, Postgrado de Comunicación Social. Caracas: UCAB.

SHAW, E. (1979): "Agenda-Setting and Mass Communication Theory". En: *International Communication Gazette*, 99.

TORRICO VILLANUEVA, E. (2004): *Abordajes y períodos de la Teoría de la Comunicación* (Primera edición ed.). Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.

TOSTA MANZO, A. E. (2015): *Agenda Setting: Franklin Brito bajo la lupa de la prensa venezolana*. Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social. Caracas: UCAB.

TABLA 7.
RANKING NACIONAL DE CALIDAD DE LA AGENDA CIENTÍFICA

Institución	Posición nacional	Calidad
Instituto Universitario Latinoamericano de Agroecología Paulo Freire	1	18,81
Universidad Nacional Experimental de Los Llanos Centrales Rómulo Gallegos	2	6,52
Universidad de Falcón	3	5,42
Instituto Universitario de Tecnología de Administración Industrial	4	5,27
Universidad Privada Fermín Toro	5	5,14
Universidad del Zulia	6	4,46
Universidad Politécnica Territorial del Estado Lara "Andrés Eloy Blanco"	7	3,64
Instituto Universitario de Tecnología de Maracaibo	8	3,48
Instituto Universitario de Tecnología Agroindustrial Región Los Andes	9	3,47
Universidad Católica Andrés Bello	10	3,16
Universidad Politécnica Territorial de Yaracuy "Aristides Bastidas"	11	3,11
Universidad Valle del Momboy	11	3,11
Instituto Universitario de Tecnología de Cabimas	12	2,98
Universidad Nacional Experimental de Los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora	13	2,82
Universidad de Los Andes	14	2,63
Universidad Politécnica Territorial de Paria "Luis Mariano Rivera"	15	2,54
Universidad Territorial Deltaica "Francisco Tamayo"	16	2,53
Universidad Privada Dr. Rafael Bellosillo Chacín	17	2,36
Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado	18	2,01
Universidad de Oriente	18	2,01
Universidad Nacional Experimental Simón Bolívar	19	1,97
Universidad Politécnica Territorial de Falcón "Alonso Gamero"	19	1,97
Universidad Politécnica Territorial del Oeste de Sucre "Clodosbaldo Russián"	19	1,97
Universidad Nacional Experimental del Táchira	20	1,89
Universidad Politécnica Territorial del estado Portuguesa "Juan de Jesús Montilla"	21	1,77
Universidad Católica del Táchira	22	1,76
Universidad Politécnica Territorial del estado Trujillo "Mario Briceño Iragorry"	22	1,76
Universidad Deportiva del Sur	23	1,75
Universidad Privada José Antonio Páez	23	1,75
Universidad Privada Alonso de Ojeda	24	1,74
Universidad Privada Yacambú	24	1,74
Universidad Rafael Urdaneta	25	1,72
Colegio Universitario de Enfermería de la Alcaldía Metropolitana de Caracas	26	1,66
Colegio Universitario Dr. Rafael Bellosillo Chacín	26	1,66
Universidad Bolivariana de los Trabajadores "Jesús Rivero"	27	1,61
Universidad Bolivariana de Venezuela	28	1,56
Universidad Metropolitana	29	1,54
Instituto Universitario de la Audición y el Lenguaje	30	1,5
Instituto Universitario de la Frontera	30	1,5
Instituto Universitario de Tecnología del Estado Bolívar	31	1,48
Instituto Universitario de Relaciones Públicas	32	1,35
Colegio Universitario de Psicopedagogía	33	1,32

Institución	Posición nacional	Calidad
Instituto Universitario de Tecnología Juan Pablo Pérez Alfonzo	34	1,23
Instituto Universitario Adventista de Venezuela	35	1,1
Universidad Pedagógica Experimental Libertador	36	1,1
Instituto Universitario de Tecnología de Puerto Cabello	37	1,04
Instituto Universitario Politécnico Santiago Mariño	38	1
Universidad Nacional Experimental de Guayana	39	0,67
Colegio Universitario "Hotel Escuela de Los Andes Venezolanos"	40	0
Colegio Universitario de Administración y Mercadeo	40	0
Colegio Universitario de Caracas	40	0
Colegio Universitario de Enfermería Centro Médico de Caracas	40	0
Colegio Universitario de Enfermería de la Cruz Roja de Venezuela	40	0
Colegio Universitario de Rehabilitación "May Hamilton"	40	0
Colegio Universitario Fermín Toro	40	0
Colegio Universitario Francisco de Miranda	40	0
Colegio Universitario Monseñor de Talavera	40	0
Colegio Universitario Padre Isaías Ojeda	40	0
Colegio Universitario Profesor José Lorenzo Pérez Rodríguez	40	0
Instituto Universitario Avepane	40	0
Instituto Universitario Carlos Soubllette	40	0
Instituto Universitario de Aeronáutica Civil "Mayor (AV) Miguel Rodríguez"	40	0
Instituto Universitario de Ciencias Administrativas y Fiscales	40	0
Instituto Universitario de Diseño Las Mercedes	40	0
Instituto Universitario de Educación Especializada	40	0
Instituto Universitario de Gerencia y Tecnología	40	0
Instituto Universitario de Mercadotecnia	40	0
Instituto Universitario de Nuevas Profesiones	40	0
Instituto Universitario de Profesiones Gerenciales	40	0
Instituto Universitario de Seguros	40	0
Instituto Universitario de Tecnología "Arturo Michelena"	40	0
Instituto Universitario de Tecnología "Laura Evangelista Alvarado Cardozo"	40	0
Instituto Universitario de Tecnología "POLYCOM"	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Alberto Adriani	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Américo Vespucio	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Antonio José de Sucre	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Antonio Ricaurte	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Coronel Agustín Codazzi	40	0
Instituto Universitario de Tecnología de Valencia	40	0
Instituto Universitario de Tecnología del Oeste Mariscal Sucre	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Dr. José Gregorio Hernández	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Elías Calixto Pompa	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Escuela Nacional de Administración y Hacienda Pública	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Henry Pittier	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Industrial	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Industrial Rodolfo Loero Arismendi	40	0

Institución	Posición nacional	Calidad
Instituto Universitario de Tecnología José María Carreño	40	0
Instituto Universitario de Tecnología para la Informática	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Pedro Emilio Coll	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Readic	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Tomás Lander	40	0
Instituto Universitario de Tecnología Venezuela	40	0
Instituto Universitario Eclesiástico Santo Tomás de Aquino	40	0
Instituto Universitario Gran Colombia	40	0
Instituto Universitario Insular	40	0
Instituto Universitario Jesús Obrero	40	0
Instituto Universitario Pedagógico Monseñor Rafael Arias Blanco	40	0
Instituto Universitario San Francisco	40	0
Instituto Universitario YMCA Lope Mendoza	40	0
Academia Militar de la Aviación Militar Bolivariana	40	0
Universidad Bicentenario de Aragua	40	0
Universidad Católica Santa Rosa	40	0
Universidad Central de Venezuela	40	0
Universidad de Carabobo	40	0
Universidad Católica Cecilio Acosta	40	0
Universidad José María Vargas	40	0
Universidad Militar Bolivariana de Venezuela	40	0
Universidad Nacional Abierta	40	0
Universidad Nacional Experimental de la Seguridad	40	0
Universidad Nacional Experimental de las Artes	40	0
Universidad Nacional Experimental del Yaracuy	40	0
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda	40	0
Universidad Nacional Experimental Marítima del Caribe	40	0
Universidad Nacional Experimental Politécnica de la Fuerza Armada Nacional	40	0
Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt	40	0
Universidad Nororiental Privada Gran Mariscal de Ayacucho	40	0
Universidad Panamericana del Puerto	40	0
Universidad Politécnica Territorial "José Antonio Anzoátegui"	40	0
Universidad Politécnica Territorial de los Altos Mirandinos "Cecilio Acosta"	40	0
Universidad Politécnica Territorial del Estado Aragua "Federico Brito Figueroa"	40	0
Universidad Politécnica Territorial del Estado Barinas "José Félix Ribas"	40	0
Universidad Politécnica Territorial del Estado Mérida "Kléber Ramírez"	40	0
Universidad Politécnica Territorial del Norte de Monagas "Ludovico Silva"	40	0
Universidad Privada Alejandro de Humboldt	40	0
Universidad Privada Arturo Michelena	40	0
Universidad Privada de Margarita	40	0
Universidad Privada Dr. José Gregorio Hernández	40	0
Universidad Privada Monteávila	40	0
Universidad Privada Nueva Esparta	40	0
Universidad Santa María	40	0
Universidad Tecnológica del Centro	40	0



Galería de papel. *Hacia una geometría del sexo femenino*. Luis Moros (2015)

DATA



Galería de papel. *Ahora vienen a por todos*. Luis Moros (2015)

LIBERTAD DE EXPRESIÓN y estándares regulatorios

Un evento académico que centró el debate en las normativas para el ejercicio de la libertad de expresión en Internet, la vigencia y cumplimiento de los estándares regulatorios internacionales del Derecho Universal a la Libertad de Expresión en América Latina y Venezuela, y la revisión de la sentencia de RCTV –a la luz de estos criterios– de la mano de periodistas, activistas, e interesados en la temática.

MARÍA FERNANDA BASTIDAS

El pasado jueves 23 de junio, las instalaciones del Centro Internacional de Actualización Profesional (CIAP) abrieron sus puertas al Foro “Libertad de Expresión y Estándares Regulatorios”, organizado por el Centro de Derechos Humanos de la Universidad Católica Andrés Bello (CDH-UCAB) y la organización no gubernamental Espacio Público. Un evento de corte académico que reunió en un panel al director ejecutivo de la organización no gubernamental Espacio Público, Carlos Correa; al relator de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Edison Lanza; y al profesor de la Universidad Católica Andrés Bello, Carlos Ayala, para debatir acerca del surgimiento de Internet como medio de comunicación, los estándares regulatorios internacionales aplicables a este a la luz del Derecho Universal a la Libertad de Expresión y una revisión –de la mano de estos criterios– a la sentencia de *RCTV* como un hito venezolano.

En voz de Carlos Correa se inicia la ronda de participación sobre el Derecho Universal a la Libertad de Expresión y su extensión a un medio como Internet. En este sentido, expresa que:

El debate sobre la libertad de expresión en Internet surge hace aproximadamente seis años en las organizaciones internacionales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA), por la importancia que empezó a tener Internet y las redes sociales en el ámbito del quehacer comunicacional internacional. Uno de los primeros pasos en su abordaje jurídico se centró en el desarrollo de una resolución conjunta de la ONU y la OEA. No obstante, más allá de esto y pocas sentencias al respecto, para la fecha no hay mucha jurisprudencia en las organizaciones universales sobre este tema. Sin embargo, es rescatable que sí existe mucha más jurisprudencia en los ámbitos locales; en América Latina se podría mencionar a Brasil, Argentina y Colombia. En Venezuela, existe poca jurisprudencia al respecto.

El Derecho Universal a la Libertad de Expresión aplicado a Internet, comprende una serie de estándares que nos ayudan a leer y evaluar la realidad bajo ciertos criterios. Algunos de ellos, los menciono a continuación:

Carlos Correa,
director de
Espacio Público



Internet es un modo de expresar o ejercer el Derecho a la Libertad de Expresión

En este sentido, le es aplicable lo desarrollado en el ámbito de la libertad de expresión, cuyas implicaciones legales conlleva pensar y ejercer este derecho en cada una de las plataformas o herramientas—Facebook, Twitter, Youtube, entre otras— que permiten el hecho comunicacional.

Ciertamente, Internet abre la posibilidad de que todos nos podamos convertir en emisores y receptores en simultáneo en la red y esto tiene unas implicaciones legales distintas en cuanto al modelo tradicional del ejercicio de la comunicación social en los medios tradicionales, en los cuales existe una suerte de embudo o filtros informativos entre los hechos noticiosos y su posibilidad de ser difundidos a la colectividad, entre los que se cuentan: un primer portero que es el periodista, un segundo portero que es el jefe de redacción, luego la línea editorial y, por último, la disponibilidad de espacio para su publicación. En Internet, por decirlo de otra forma, hay menos porteros; esto no quiere decir que el impacto sea equivalente. Internet se trata como a otro medio de comunicación al cual también le permea el Derecho Humano a la Libertad de Expresión como derecho universal aplicable a cada individuo.

Proporcionalidad de las potenciales restricciones vinculadas a la libertad de expresión

Toda restricción vinculada a la libertad de expresión tiene que estar en una ley y tiene que ser proporcional a los fines que persigue.

Teniendo en cuenta esto, si uno analiza algunas sentencias o medidas aplicadas en Venezuela, muchas no son proporcionales ni se aplican bajo el debido proceso judicial. Se ejecutan mecanismos de censura mediante procesos administrativos y no judiciales—como debería ser— carentes de recursos para los usuarios y las personas afectadas. La restricción debería ser el último recurso a aplicar; sin embargo, tenemos los ejemplos de *Infobae*, *NTN24*, *DolarToday*, entre otros, cuyo acceso a sus portales web ha sido bloqueado. En el caso de *Infobae*, no la podemos ver en el país porque difundieron las imágenes de un asesinato ocurrido en La Pastora, la persona implicada era un importante dirigente político. Tomando este ejemplo, no me refiero a que esté bien o mal publicar la imagen, a lo que me refiero es a cuán proporcional es la sanción. Considero que no es una sanción proporcional debido a que sacaron todos los contenidos. No se estableció ningún parámetro, como por ejemplo el reciente referente a los linchamientos. En mi caso, no he visto imágenes de linchamiento ni las quiero ver, pero defiendiendo el derecho de las personas que sí las quieran ver.

Siguiendo con este punto de la proporcionalidad y tomando como referencia las imágenes o videos referentes a linchamientos, podríamos desarrollar un programa para cuestionar el linchamiento y la dignidad social que tiene el linchamiento. Para desarrollar el programa se muestran imágenes de una discusión marital que se convierte en un intento de linchamiento, por ejemplo. En este caso se usarían estas imágenes para hacer una reflexión educativa sobre lo injusto que es el linchamiento, pero no lo puedo hacer porque hay una censura previa a todo tipo de contenido asociado a esto. Entonces, ¿Cuánta proporcionalidad existe en este tipo de sentencias?

No aplicar reglamentaciones derivadas de otros marcos normativos

Por ser dinámicas comunicacionales distintas, no es válido aplicar normativas por igual a la libertad de expresión que se ejerce en medios como la telefonía, el espectro radioeléctrico o Internet.



Carlos Correa;
Edison Lanza;
y el abogado
Carlos Ayala Corao
durante el debate

Por ejemplo, la reglamentación del tiempo. Esta reglamentación data de hace veinte años y para ese momento todos veíamos la misma televisión. Hoy en día la televisión es asincrónica, Youtube es asincrónico; si es asincrónico, ¿cómo controlo el tema del tiempo? ¡No funciona! ¿Acaso se puede prohibir el uso de Internet desde las 6:00 p.m. hasta las 8:00 p.m. porque hay niños? Es evidente que no funciona la misma reglamentación que se podría aplicar a la televisión tradicional y a Internet. En este caso, lo que es más factible de aplicar y de mejor resultado es el control parental, una herramienta con la cual los padres pueden regular el contenido que sus hijos ven en la televisión por suscripción, bien sea a discreción o mediante un consenso entre padres e hijos, y que sí se puede aplicar hoy día porque ya la televisión por suscripción es algo convencional. No obstante, esto no se puede aplicar en la televisión abierta, pero lo que sí se puede hacer es advertir previamente que el contenido es sensible. Tomé esta herramienta por el hecho de ser un nuevo dispositivo, que está a disposición de los usuarios de televisión por suscripción y que por el hecho de ser relativamente novedoso, no está contemplado en las regulaciones vigentes.

En Internet, el desarrollo de sus regulaciones propias es una prioridad. Por ejemplo, una de las características de Internet es la sistematización de información; esto aplicado a las sentencias de

divorcios permite que hoy en día esta información esté en línea y facilite el cruce de información a la hora de investigar. No obstante, no se puede colgar en la red todas y cada una de las sentencias. En Venezuela se protege la identidad de las personas con VIH por el componente de estigmatización que esta condición tiene, esta protección se brinda tanto en físico como en digital. Traigo a colación estos ejemplos porque estos son los debates que hay que desarrollar a fin de regular y legitimar el ejercicio de la libertad de expresión en Internet.

Otro factor fundamental, es la dinámica de autorregulación

En Venezuela es fundamental implementar un programa de educación para los medios, tanto tradicionales como ahora en Internet, para que los ciudadanos desde pequeños puedan desarrollar una visión crítica frente a los contenidos que perciben. ¿Una asignatura en el sistema educativo, tal cual es la de gramática? ¡Sí! Hoy en día tenemos una serie de necesidades adicionales, como por ejemplo, la brecha entre los nativos digitales y los no nativos digitales; es decir, los de los ochenta y tantos para acá son nativos digitales y los de atrás son no nativos digitales; y esta realidad implica una inversión que ayude a acortar la brecha para la navegación en la red, que entre otras cosas va de la mano de factores básicos

como el desarrollo de destrezas para la verificación de la información que circula por ella.

La responsabilidad de los intermediarios se circunscribe a la transmisión de datos

Contrario a los estándares universales de la libertad de expresión, en Venezuela los que ejecutan la censura informativa son los intermediarios. Entonces, ¿Qué es lo que hace el Estado venezolano? Tiene un proveedor de Internet como lo es CANTV con el 80% del mercado, que bajo sus instrucciones borra automáticamente el DNS de los sitios web que se desean bloquear, es decir, el índice del sitio web en Internet; el portal web está disponible, pero no con las técnicas convencionales, sino que tienes que saber el número de su DNS para poder burlar el

bloqueo.

Algunos logran evitar ser bloqueados, pero ¿cómo lo hacen? Por ejemplo, *DolarToday*, que tiene un mecanismo que le permite cambiar la dirección de sus datos con una periodicidad muy frecuente, es como si cambiara cada día su número telefónico y lo cambiara en la agenda telefónica, también.

DolarToday es uno de un buen número de los sitios bloqueados en Venezuela, pero ¿acaso estos bloqueos han impedido que la información circule en la población? ¡No! La gente lo ve en las redes sociales porque no se puede bloquear el texto. Entonces, ¿qué es lo que bloquean? El acceso al sitio web porque es el intermediario –CANTV, Movistar y otros– los que ejecutan el bloqueo. No obstante, en algunos casos los intermediarios no nos informan que están bloqueando un sitio web y ellos tienen la obligación de hacerlo porque es el usuario quien está pagando por sus servicios de acceso a Internet. En algunas ocasiones, solo alertan que el sitio “está suspendido”, mas no informan que están bloqueando el acceso a determinado portal por orden de Conatel, porque lo que intentan evitar es que nos demos cuenta de que el acceso está bloqueado. En definitiva, la responsabilidad de los intermediarios solo está

reducida a la transmisión, mientras que la responsabilidad de la emisión de la información es de quién suscribe el dato o la información.

Universalmente, los bloqueos son admitidos para proteger a los menores en relación al tema del abuso sexual. Si alguien difunde fotografías o videos mediante una red social sobre pedofilia o abuso sexual vinculado a menores de edad, inmediatamente el contenido va a ser descolgado y con una orden judicial se puede llegar a conocer quién la colocó en la web, porque esto es considerado un delito. En estos casos es admisible el bloqueo del contenido.

La discusión está en determinar qué criterios se siguen al momento de bloquear el acceso a un sitio web y quién los establece. No obstante, antes de bloquear el acceso de la colectividad a un sitio web, es recomendable dejarle al usuario la potestad de decidir qué contenidos quiere consumir. Existen incontables herramientas en la web que le permiten al internauta filtrar el contenido que desea consumir y el que desea descartar.

Sobre quién recae la responsabilidad y en dónde se debe abordar judicialmente

Es complicado determinarlo debido a la fragmentación de datos en Internet. El manejo de portales digitales no está delimitado a un solo lugar ni servidor. No obstante, la responsabilidad reside donde está la gente.

Neutralidad de la red

Hace poco salió una resolución estadounidense en la que el tema de la neutralidad de la red se enfocaba básicamente en el factor técnico, un diseño de la red que no beneficie a unos sobre otros. Por ejemplo, en darle más velocidad en la carga de datos a una plataforma sobre otra. En Venezuela, sabemos que no existe tal neutralidad en la medida en que se presiona a los intermediarios y los intermediarios bloquean el acceso.

El acceso universal

No es solo tener acceso a Internet, sino garantizar un acceso de calidad. En algunos países se empieza a contemplar el acceso a Internet como parte de las políticas públicas que se deben promover nacionalmente. Con esto, no se refiere a que el Estado se encargue y supla el rol de los

CARLOS CORREA
“DolarToday es uno de un buen número de los sitios bloqueados en Venezuela, pero ¿acaso estos bloqueos han impedido que la información circule en la población? ¡No! La gente lo ve en las redes sociales porque no se puede bloquear el texto”.

proveedores e intermediarios, sino que el Estado genere políticas públicas que garanticen que los proveedores tecnológicos presten un servicio accesible y de calidad para los usuarios que contrataron sus servicios. En Venezuela falta mucho por hacer en esta materia, comenzando por el hecho de que no contamos con acceso a una conexión de banda ancha y que algunos sitios están desconectados.

A lo anterior se suma la interrupción del servicio, el cual no tiene justificación. Venezuela ha tenido varias interrupciones del servicio, algunas de ellas en determinadas zonas geográficas, en concentraciones de personas, en eventos electorales y en el desarrollo de otros eventos. Una de las cosas que hemos detectado y hemos conseguido comprobar por otra vía es que si hay una concentración y le reduces la capacidad a los nodos de conexión, eso hace que se saturen y se caiga el Internet. Si hay una marcha o manifestación, los técnicos bajan o reducen la capacidad de las celdas para la carga de datos en ese evento. En vez de subirla porque hay gente, la reducen para que se caiga. Este tipo de cosas se ha detectado en Venezuela y esto es una medida extrema si lo evaluamos a la luz de la proporcionalidad.

Son rescatables las experiencias de wifi público en determinadas zonas del país, sobre todo aquí en Caracas; sin embargo, esto no está contemplado como una política pública de Estado y ello profundiza la disparidad de acceso.

Y en este punto y a modo de cierre, un factor importantísimo y muy dejado de lado es el acceso para personas con discapacidad. Ciertamente, tenemos procesos virtualizados como la solicitud del pasaporte; en estos casos las personas con discapacidad necesariamente requieren un apoyo de un tercero para poder realizar el trámite, pudiendo haber un mecanismo de apoyo virtual que les permita realizar el proceso de forma independiente.

De esta forma culmina la intervención de Carlos Correa y le da paso a la exposición de los estándares regulatorios en materia de libertad de expresión en América Latina de la mano de Edison Lanza, quien inicia su participación haciendo un recorrido por el desarrollo humano de la mano de los medios de comunicación social...

Edison Lanza, relator de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos



La aparición de cada nuevo medio deja una huella importantísima e impredecible en el devenir de la historia de la humanidad. De pequeño, mis abuelos me dijeron que cuando apareció la radio, esta “era espectacular porque podías estar en la casa y escuchar las noticias...” Ya no tenías que leer la prensa y por lo tanto, se pensó que esta iba a ser abolida. Sin embargo, coexistieron. Cuando apareció la televisión, ocurrió algo muy similar, debido a que la radio ya no tenía sentido alguno, no tenía imagen ni esa cuestión hipnótica que tiene la televisión. Para la fecha, se pensó que iba a dejar de existir la radio y los medios escritos. Sin embargo, han convivido hasta la fecha. Y ahora, aparece Internet; con este yo diría paradójicamente que la televisión ha sido la que en principio más ha sufrido, mientras que ha reavivado a los medios escritos. Hay encuestas hoy día que apuntan que la ciudadanía prefiere leer noticias en Internet que verlas en un video; algunas señalan que por cada diez noticias que se

EDISON LANZA
“Hay encuestas hoy día que apuntan que la ciudadanía prefiere leer noticias en Internet que verlas en un video; algunas señalan que por cada diez noticias que se



leen en digital, solo se ve una en video. Pareciera que la televisión está sufriendo todo el embate de Internet, porque en este está prácticamente todo.

Y como lo apuntaba Carlos Correa, este es el primer medio no unidireccional que les facilita a los usuarios ser prosumidores, es decir, podemos consumir y producir contenidos a la vez. Al tiempo que, su asincronía les facilita a los usuarios consumir el contenido en el momento que deseen, bien pueden seguir una transmisión en vivo o verla cuantas veces quieran en otro momento, en los sitios web o mediante aplicaciones móviles. Es por ello que lo que se está debatiendo ahora y de lo que se estará discutiendo por un buen tiempo es acerca de quién ejerce el control y de

qué forma lo hace sobre los canales de distribución de información. En este sentido, los Estados deben ser garantes de la pluralidad en los medios de comunicación social.

Debo destacar que la región no ha podido resolver satisfactoriamente los temas regulatorios frente a los medios de comunicación social. Los estándares son muy buenos, muy sólidos, pero los gobiernos cuando tienen que aplicarlos se resisten a soltar y dar autonomía, independencia

a la sociedad y a los medios en general. Es por esto que en la región estamos viviendo experiencias de todo tipo. Un vivo ejemplo lo tenemos acá en Venezuela, donde el Estado quiere hegemonizar y controlar a los medios de comunicación, si él puede ser directamente el propietario de los medios lo es mediante la expropiación y adquisición de canales, si no mediante testaferros que adquieren medios de comunicación privados y de algún modo imponen una línea editorial afín con el Gobierno.

Otro mecanismo de coacción conocido por ustedes es, por ejemplo, mediante el manejo de las potestades legítimas que tiene el Estado para influir en la línea editorial de los medios. En este caso, me voy a referir a los medios impresos y el manejo del papel prensa. El Estado maneja la distribución de este recurso y a mis amigos, los medios oficialistas, les doy papel y a los críticos les restrinjo el acceso, se los cobro más caro, entre otras... Cuando esto se produce lo que se está haciendo de forma indirecta es restringir la libertad de expresión. En este punto es preciso recordar el artículo 13, apartado 3 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos que dice: “No se puede restringir el derecho de expresión por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares de papel para periódicos, de frecuencias radioeléc-

tricas, o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios encaminados a impedir la comunicación y la circulación de ideas y opiniones”. No puede haber censura previa ni controles indirectos que impacten el Derecho a la Libertad de Expresión, bien sea por la línea editorial, por la independencia periodística, por la crítica al gobierno... Estas formas pueden impactar de forma discriminatoria en mayor o menor medida como ocurrió con el caso de *RCTV*.

El caso de *RCTV* me permite retomar la discusión sobre el manejo del espectro radioeléctrico como una potestad legítima del Estado. Ciertamente, está el sector empresarial con sus propios intereses, pero aquí el Estado tiende a monopolizar el espectro.

Saliendo un poco de Venezuela, en Guatemala se da lo contrario, un empresario es dueño de todos los canales de señal abierta de televisión. Entonces, imagínense ustedes, para ser presidente de la República, para ser diputado o ejercer cualquier cargo de elección popular hay que ir a pautar con ese señor, porque literalmente quien sale en sus canales puede ser electo mientras el que no, es suprimido de la esfera pública. Un vivo ejemplo de esto fue lo que ocurrió en la campaña presidencial de Otto Pérez Molina. Este empresario financió parte de la campaña a cambio de que si llegaba a la presidencia haría una gran inversión en publicidad oficial en sus medios; lo cual efectivamente ocurrió. Actualmente, en Guatemala se está trabajando a fin de combatir estas formas de corrupción. Pero, con estos ejemplos solo quiero señalar los problemas gigantescos que se dan en la región respecto al manejo de estos recursos nacionales. Por lo tanto, como representantes de organismos que trabajamos en pro de hacer valer los derechos humanos, tenemos que lograr que la sociedad tome el control de estas cuestiones, que existan garantías en estas regulaciones, que sean autónomas al poder político y económico que están detrás de estos fenómenos, independientes en cuanto a la toma de decisiones políticas y que los reguladores estén blindados de ese manejo político o de corrupción que muchas veces hay detrás de estos temas.

Hasta hoy no se ha inventado un sistema que no sea mediado por el Estado, ¿por qué? Porque

estamos hablando de recursos que son limitados, o sea, para tener un canal de televisión hay que tener un espacio en el espectro radioeléctrico, este espacio es finito por más que las nuevas tecnologías propicien su expansión y su uso sea más eficiente. Por lo tanto, no todos los que quieran fundar un medio de comunicación lo van a poder hacer; a diferencia de

la prensa escrita, en la cual si se tiene el capital mínimo para salir al mercado y al equipo de periodistas, se puede poner en marcha el proyecto. Para una emisora o canal de televisión se debe tener una asignación del Estado, una frecuencia, una licencia para transmitir, porque el espectro es un patrimonio común de la humanidad, no es un patrimonio particular ni siquiera un patrimonio del Estado, como a veces se ha hablado. El Estado administra ese espectro y lo asigna porque está legitimado para ello. Por lo tanto, el Estado tiene la posibilidad de definir a quién se lo asigna, la forma en que realiza esta asignación, el mecanismo de renovación, el de revocación de estas frecuencias, cómo se planifica el uso del espectro radioeléctrico, las cuestiones técnicas; en fin, todo lo referente a esto, y es por ello que todas son muy importantes y van a impactar directamente en el ejercicio de la libertad de expresión. Pero, ¿por qué? Porque tal cual lo señaló la Corte Interamericana de Derechos Humanos “los medios de comunicación son los vehículos fundamentales para la realización del ejercicio de la libertad de expresión”. En consecuencia, tienen un rol fundamental en las sociedades democráticas porque las regulaciones o restricciones solo pueden ser necesarias en el marco de una sociedad democrática, es decir, no estamos hablando ni estamos legislando para regular el Derecho a la Libertad de Expresión en una situación de excepcionalidad o en un régimen autoritario; no.

Hay una sociedad democrática que tiene previamente exigencias de liberalismo, exigencias de respeto a la opinión disidente, entre otras. Por consiguiente, las regulaciones que se

“El ejercicio del derecho... no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley...”, es decir, deben estar establecidos en una ley en sentido formal, tienen que estar claras y precisas, tienen que perseguir una finalidad amparada por la propia Convención.

hagan a los medios de comunicación tienen que respetar los principios y las garantías para el libre ejercicio de la libertad de expresión. No puede haber cualquier regulación, no se debe distribuir el espectro radioeléctrico de una manera técnica porque las formas técnicas pueden impactar también en el ejercicio de la libertad de expresión y, por lo tanto, el Estado tiene la obligación positiva de garantizar que se promueva y proteja el Derecho a la Libertad de Expresión en la población y en los medios de comunicación, en la aplicación de esa regulación y, por supuesto, establecer un marco regulatorio donde sea posible el más amplio y libre debate público del ejercicio de la libertad de expresión.

En este sentido, ¿cuáles son los requisitos que la norma internacional establece y qué se debe seguir para garantizar estos principios? Básicamente, los principios que se establecen

en el artículo 13, apartado 2 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos que señala que “El ejercicio del derecho...no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley...”, es decir, deben estar establecidos en una ley en sentido formal, tienen que estar claras y precisas, tienen que perseguir una finalidad amparada por la propia Convención.

En este punto, volvemos a tocar a Venezuela, es evidente que en oportunidades el Gobierno crea cáscaras jurídicas para legitimar todas sus acciones, pero detrás de esas cáscaras jurídicas no hay ninguna metodología jurídica que pueda justamente explicar las limitaciones ilegítimas a la libertad de expresión. Siempre se dice que esto pasó por el Poder Judicial, pero el Poder Judicial no tiene independencia... Entonces, si reglamos estos principios para la regulación del espectro radioeléctrico, tiene que haber una ley, la regulación tiene que ser estricta para garantizar el Derecho a la Libertad de Expresión y cualquier medida que se adopte tiene que ser proporcional. Para dar un ejemplo en este aspecto, si se dice que

es legítimo que se hagan concursos para asignar las frecuencias, luego que se asigna la frecuencia la ley tiene que establecer un plazo para que el medio de comunicación pueda desarrollar su actividad. Si el plazo por el cual se asigna es de un año, no se puede decir que es ilegítimo poner un plazo; pero, un plazo excesivamente corto como este, no es proporcional para desarrollar el proyecto comunicacional. Aprovecho este ejemplo para señalar lo que está pasando ahora con varios medios de comunicación acá. Actualmente, muchos medios televisivos y radiales tienen sus licencias vencidas y están en un limbo jurídico o de inseguridad jurídica; esto les impide desarrollar sus proyectos comunicacionales con tranquilidad y realizar las inversiones que les permitan amortizar sus proyectos. Es por ello que, retomando el tema de los plazos de las concesiones, algo razonable serían unos lapsos que oscilen entre diez, quince y hasta veinte años, para explotar una frecuencia, y que se cuente con las garantías para la renovación de esta.

Rescatando el caso de *RCTV*, un poco lo que pasó fue que cuando se le venció la licencia al medio de comunicación y este solicitó la renovación de la frecuencia, el Estado utilizó esa potestad de renovarla o no. Digamos que en este caso lo hizo de un modo desviado para castigarlo por su línea editorial crítica. Por lo tanto, la finalidad con que se regula al medio de comunicación es también importante.

Por otro lado, hay ejemplos en los que el que tiene la licencia, bien sea una empresa o particular, no cumple con los requisitos para la renovación de la concesión; por ejemplo, debía pasar un porcentaje de publicidad y se excedía o no pagaba las tasas de impuestos correspondientes... Continuando en esta línea, coloco el caso que se dio en mi país, Uruguay, en el que utilizaron un medio de comunicación para defraudar al fisco. Definitivamente, debe existir una potestad legítima del Estado que le permita decidir revocar o renovar las frecuencias. Pero, cuando se utiliza esa potestad de revocatoria injustamente para castigar a un medio de comunicación, se está haciendo un uso desviado de esta, se está violentando la libertad de expresión, se está discriminando y es por ello que justamente la regulación

tiene que garantizar que estas cosas no ocurran en una normalidad democrática.

Otra problemática de la región latinoamericana es que en los conglomerados de los medios de comunicación muchas veces se excluye a determinados sectores o grupos importantes de la población. Por ejemplo: en México y Guatemala cerca del 50 % o 60 % de su población está compuesta por pueblos indígenas, y estos todavía no tienen un medio de comunicación autogestionado. Entonces, nos comenzamos a cuestionar ¿Qué sucedía?, ¿por qué no había un medio de comunicación gestionado por un pueblo indígena? Llegamos a la conclusión de que esto se daba porque en muchos casos les exigían los mismos requisitos que a un empresario que desee establecer un medio con fines comerciales y, es evidente, que cuando se le aplica a una pequeña radio de un pueblo indígena las mismas exigencias técnicas, garantías financieras –entre otras– que a los medios privados o con fines comerciales, no son equiparables y, por lo tanto, se les está impidiendo el desarrollo del proyecto.

Un caso parecido ocurre en El Salvador, donde la única forma de acceder a la frecuencia es mediante subastas; en este caso, el que tenga mayor poder económico será quien gane la subasta, es decir, estos pequeños grupos nunca van a poder acceder a estas esferas mediáticas. En definitiva, lo que se persigue es garantizar el acceso no discriminatorio a los medios de comunicación.

Finalmente, en este punto vale la pena rescatar lo que considero una cuestión fundamental: Venezuela, tras superar esta nefasta experiencia de los últimos años y cuando retome el debate sobre lo que internacionalmente se está discutiendo en esta materia, debe poner un foco muy importante en la autoridad, en la aplicación, en la fiscalización de la actividad comunicacional; es decir, dotar al organismo que va a recoger estos aspectos de independencia, de autonomía, tanto del Ejecutivo como de otros poderes políticos, que haya un consenso en la designación de quienes van a ser los directores, los consejeros, los comisionados de este tipo de organismo regulador.

Es sabido que no hay sistema perfecto, pero sí hay formas distintas de hacer las cosas; sobre todo que se evite que el presidente de la Repú-



blica sea quien designe a quien tiene que regular y tomar las decisiones en estos temas. A mi parecer, en esta materia Norteamérica y Europa han avanzado muchísimo, en América Latina estamos muy rezagados. Por ejemplo, recientemente, en Estados Unidos se acaban de discutir las reglas de neutralidad de la red y de la televisión para abonar. Imagínense, el empresariado hizo un *lobby* muy fuerte para facilitar que estas reglas les favorecieran a ellos y, sin embargo, la Federación sacó la resolución diciendo “No, estos temas son de servicio público, no pueden ser de control estrictamente privado y deben garantizarse determinadas medidas de pluralismo y de diversidad”. Eso solo lo puede hacer una autoridad con personas capacitadas o personal que esté blindado de la política.

Culmino mi intervención con una reverencia al buen periodismo... Hace poco leía una encuesta que se hizo en Suecia y que arrojó como resultado que la institución pública que mayor credibilidad tiene en Suecia es la televisión pública, mucho más que el Parlamento, el Poder Ejecutivo y que otros poderes del Estado. Se preguntarán el por qué de estos resultados, y lo cierto es que han construido una televisión pública que la ciuda-

EDISON LANZA
“Es sabido que no hay sistema perfecto, pero sí hay formas distintas de hacer las cosas; sobre todo que se evite que el presidente de la República sea quien designe a quien tiene que regular y tomar las decisiones en estos temas.”



danía percibe como periodismo independiente, sigue un formato diferente al de otros medios y, fundamentalmente, está al servicio del público y no del Gobierno. Entonces, esta referencia es un modelo a seguir y podría afirmar que es una deuda pendiente que tenemos en la región.

CARLOS AYALA CORAO
“(...) televisoras de servicio público, pero a qué se hace referencia con este término. En términos muy breves se refiere a un medio del Estado, de la nación y no del Gobierno, que tiene una línea editorial independiente, que está obligado a ser plural y que está al servicio del público. Pero, ¿TVES encarna lo anteriormente descrito?”

Esta es una concepción que nació durante la Segunda Guerra Mundial porque mediante las ondas hertzianas se transmitía toda la información relativa a los conflictos bélicos; por lo tanto, para el momento, esta distribución de las frecuencias implicaba un tema de seguridad de Estado. Durante muchos años se mantuvo esta concepción del espectro radioeléctrico y, todavía, hoy en día algunos gobiernos la mantienen debido a que en algunos atentados se han utilizado estas redes.

En países autoritarios se persigue la utilización de estas frecuencias porque son mecanismos para atentar y alterar el orden público. No obstante, la concepción del espectro en sociedades democráticas debería ser diferente y más aún en esta era digital, por el hecho de que los medios digitales ya no requieren tener un espacio en el espectro radioeléctrico, sino que con solo buenos equipos tecnológicos y conexión a Internet se pueden sacar y manejar la cantidad de canales digitales que el usuario se proponga y sea capaz de mantener.

Si se contrasta esta realidad con el pasado, evidentemente los medios tradicionales son muy limitados en comparación con Internet y sus múltiples posibilidades para con los usuarios de consumir y difundir contenido informativo y de cualquier tipo, tomando como bandera el Derecho a la Libertad de Expresión, pero este derecho no es un cheque en blanco y conlleva sus propias responsabilidades. Y en Venezuela estamos viendo que ante esta exacerbación de las posibilidades divulgativas que ofrece Internet se encienden las alertas al momento de censurar o autocensurarse por temor a las represalias que pueda ejercer el Estado. Una mala manera de forzar a asumir las responsabilidades que el ejercicio de la libertad de expresión implica.

En este sentido, retomo la formulación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y del Pacto Internacional de los Derechos Civiles y Políticos, que se refiere a la libertad de expresarse sin temor a sufrir por ello represalia alguna ni temor a ser molestado. Y en este punto vale la pena recordar el artículo 19 de la Declaración Universal de Derechos Humanos que dice que “Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión”.

Recuerdo todo esto para puntualizar que el Estado no es libre de sancionar, de crear leyes independientemente de los acuerdos internacionales a los que se ha suscrito; pero en Venezuela se ha ido en contra vía a lo acordado. Por ejemplo, las modificaciones realizadas en el 2005 al Código Penal lo que hicieron fue ampliar los

tipos de difamación e injuria y, con ello, aumentaron las posibilidades de ser protegido ante estos nuevos delitos y aumentaron las penas. Con esto, Venezuela va en contra vía de todo lo que había sido una tendencia hemisférica de disminuir y de eliminar este tipo de delitos y sanciones, lo que evidencia que en este caso no se están respetando los estándares universales previamente acordados, lo que deriva en que no se están respetando en el ámbito de la comunicación clásica, del periodista en el medio de comunicación, la libertad de expresión de pensamiento, no se respeta la manifestación política de una expresión, la opinión de un campesino en una protesta, ni de un sindicalista en una manifestación... En definitiva, no se está respetando al ciudadano en la calle, lo que se está haciendo es criminalizando la opinión.

Actualmente, se vive bajo una política pública de represión. No es que tenemos unas leyes abstractas, sino que se utilizan para un sector de la sociedad. Hasta la fecha, por ejemplo, no se ha visto que recaiga por igual sanciones a personas que en repetidas oportunidades insultan, difaman e inventan cosas en sus propios espacios televisivos sobre un sector de la población a la que adversan. En este sentido, las responsabilidades ulteriores del libre ejercicio de la libertad de expresión deben recaer sobre todo el que la ejerza, por igual.

Lo anterior es propicio para rescatar el papel del periodista y el buen ejercicio del periodismo. Al periodismo, en los estándares interamericanos se le ha dado su debida importancia como parte fundamental de lo que la libertad de expresión engloba, por facilitar el ejercicio de la libertad de expresión de la ciudadanía y como piedra angular de toda sociedad democrática; porque definitivamente, solamente con un ciudadano bien informado puede haber democracia. Y solo se está bien informado cuando prevalece el pluralismo; los medios de comunicación tienen la obligación de ser plurales porque si solamente informan una versión de los hechos, no están tratando a su audiencia como ciudadanos con plenas habilidades y capacidades de discernimiento, no les están facilitando la libre deliberación y toma de decisiones sin sesgos.

Se respeta que el medio tenga su propia línea editorial, pero lo que el Estado debe garantizar es que se represente la pluralidad de visiones en la sociedad y en sus espacios de deliberación; y esto sí es posible, y como muestra de ello tomo a Finlandia, donde los partidos de oposición tienen derecho a tener presencia en medios de comunicación, independientemente de quien ejerza el poder en el momento. Para ello existe, por parte del Estado, financiamiento público a fin de garantizarle a los grupos minoritarios y de oposición su acceso a los medios de comunicación. En esta línea, recuerdo que en una oportunidad un perito del Estado venezolano mostró cómo ha aumentado el número de medios de comunicación en el país en defensa de una acusación en contra del Estado en la que se alegaba que había una concentración de medios por parte de este. Se mostraba la creación de nuevos medios, pero ese mayor número de medios no implica que exista mayor diversidad, debido a que la pluralidad y diversidad no está representada matemáticamente. Al respecto, cito a Antonio Pascuali, cuyo peritaje fue demoledor al afirmar que en el país la aparición de nuevos medios bajo el tutelaje del Estado ha significado una menor pluralidad, una menor diversidad en la comunicación.

Recordar el caso de *RCTV*, implica retomar la discusión sobre la forma de asignación de las concesiones. Cuando el expresidente Hugo Chávez decidió comunicarle al país la no renovación de la concesión de *RCTV* lo hizo con un fusil en el hombro, apuntando a un camarógrafo en el Patio de la Academia Militar, el 27 de diciembre de 2006, cuando hizo referencia al medio como un “canal golpista”. De inmediato, el alto mando militar expresó su apoyo con aplausos, es decir, la decisión había sido tomada. Con esto me refiero a la importancia de seguir los estándares, de tener mecanismos de asignación de concesiones, mediante procedimientos transparentes, objetivos fundados... Lo que nos

CARLOS AYALA CORAO
“(...) solo se está bien informado cuando prevalece el pluralismo; los medios de comunicación tienen la obligación de ser plurales porque si solamente informan una versión de los hechos, no están tratando a su audiencia como ciudadanos con plenas habilidades y capacidades de discernimiento, no les están facilitando la libre deliberación y toma de decisiones sin sesgos.”

lleva a insistir en que en Venezuela la asignación del espectro radioeléctrico para las frecuencias de radio y televisión abierta sigue siendo a dedo; no hay procedimiento alguno en la ley, no hay concurso, lo que propicia la desviación del poder. En esta oportunidad el Estado argumentó que la asignación de frecuencias es expresión de la soberanía del Estado y que, por lo tanto, es potestad exclusiva de este; asimismo, argumentó que esta asignación es un acto absolutamente discrecional que el Estado no tiene que justificar. Finalmente, el Estado aseguró que en lugar de *RCTV* surgiría un nuevo canal de servicio público.

Y aquí vale la pena traer a discusión el tema de los medios de servicio público, en este caso, televisoras de servicio público, pero a qué se hace referencia con este término. En términos muy breves se refiere a un medio del Estado, de la nación y no del Gobierno, que tiene una línea editorial independiente, que está obligado a ser plural y que está al servicio del público. Pero, ¿*TVES* encarna lo anteriormente descrito?

El caso de *RCTV* analizado por un tribunal independiente llega a la conclusión de que aquí lo que existió fue una desviación de poder, que *RCTV* estaba expresando una opinión que era determinada por su equipo, por sus periodistas, gerentes y accionistas; ejerciendo su libertad de expresión. Que era una opinión crítica al gobierno de turno desde el punto de vista político, pero que en esta sociedad democrática tenía todo su derecho en mantener esa línea editorial abiertamente crítica. También, que esta decisión de no

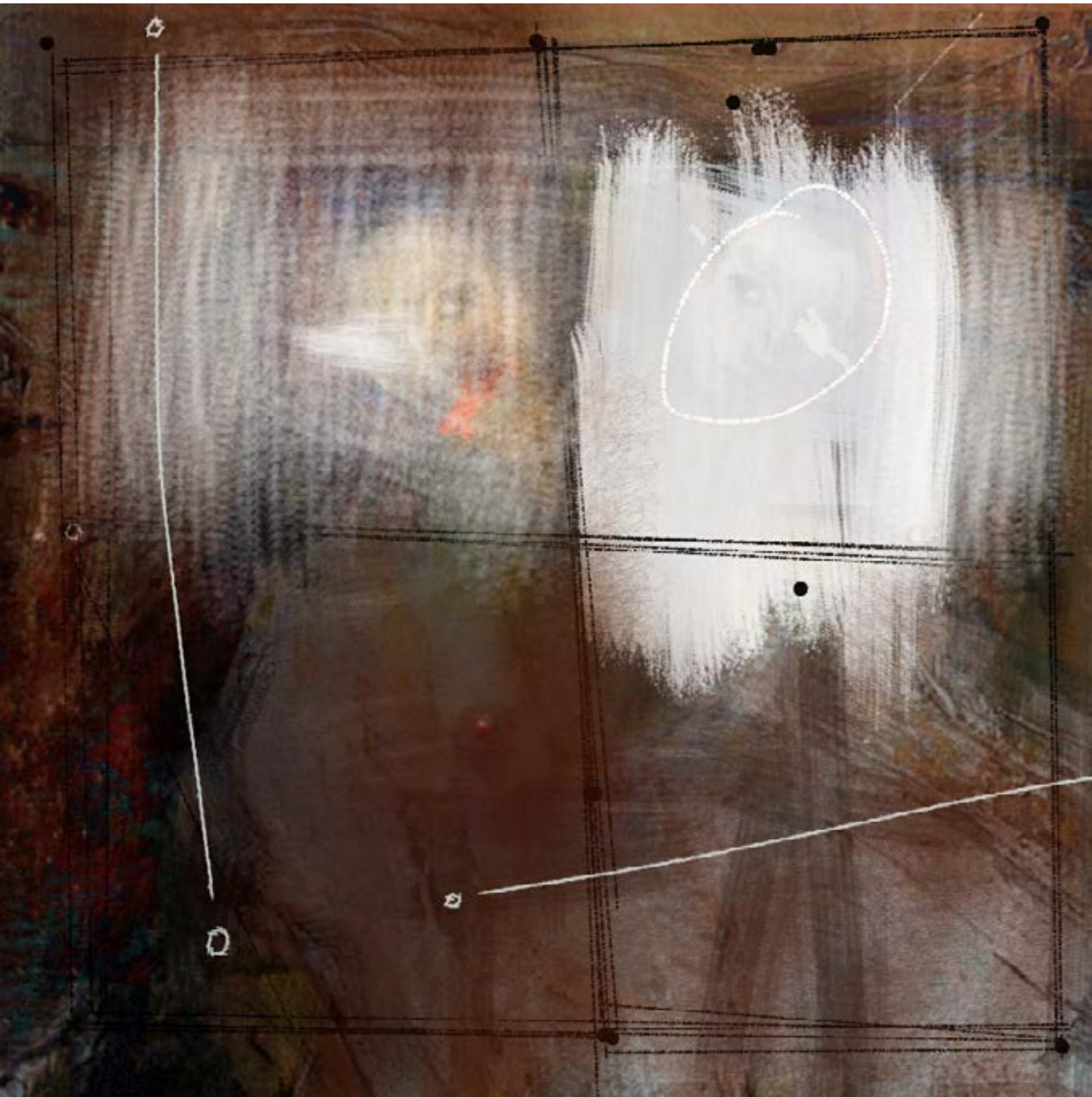
renovar la concesión se basó en un cuestionamiento por parte del Estado, una sanción por parte del Estado a esa libertad de expresión crítica. Que la no renovación no estuvo en realidad en ese acto que se dictó para crear una televisión de servicio público, es decir, en *TVES*, sino que en realidad, ya había sido tomada meses antes por el presidente y su tren ministerial... Lo que nos reafirma que, al día de hoy, en Venezuela no hay una regulación sobre cómo deben ser otorgadas las concesiones de las frecuencias del espectro radioeléctrico, es decir, no se sigue ningún estándar objetivo, no hay procedimientos establecidos; en definitiva, no existe ningún mecanismo que garantice la prevalencia del pluralismo en las asignaciones. Por lo tanto, se carece de procedimientos transparentes e inclusivos y, atendiendo al deber de la no repetición, es fundamental para las organizaciones fiscalizadoras de estos procesos, estudiar y preparar proyectos que atiendan todas estas debilidades que se abordaron.

MARÍA FERNANDA BASTIDAS ASCANIO

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

Diplomada en el Programa de Estudios Avanzados en Comunicación y Gestión de Redes Sociales (E-COM) de la UCAB. Coordinadora Académica del Programa de Postgrado en Comunicación Social de la UCAB.

DOCUMENTOS



Galería de papel. *Cuadrante de mujer*. Luis Moros (2015)



Galería de papel. *La Isla de Morel*. Luis Moros (2015)

Análisis del discurso periodístico en Venezuela a propósito de presuntas violaciones a los derechos humanos durante las protestas de 2014

En Venezuela el clima de conflictividad e ingobernabilidad se incrementó durante las protestas de febrero a abril de 2014 al generarse una tensión interna entre los estudiantes y la sociedad civil que se volcaron a las calles en un movimiento de protestas que en principio se llamó La Salida. La respuesta del Gobierno no se hizo esperar y, después de meses de protesta se registraron más de cuarenta fallecidos, 854 heridos y una cifra de detenciones que superó las 3.000 personas (Provea, 2014). Todo esto puso en tela de juicio el respeto a los derechos humanos por parte del Gobierno de Nicolás Maduro. En este documento se analiza cómo fueron narrados estos hechos por los medios de comunicación El Nacional, Últimas Noticias y Correo del Orinoco en sus versiones impresas y en el período comprendido entre febrero y abril de 2014.

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ • M^a VICTORIA MIER Y TERÁN MILLÁN

INTRODUCCIÓN

Los derechos humanos (DD.HH.), a grandes rasgos, son condiciones básicas que permiten al individuo su realización mediante el establecimiento de estatutos que incluyen libertades, facultades, instituciones y reivindicaciones relativas a bienes primarios inherentes al ser humano como garantía de una vida digna y sin ningún tipo de discriminación. Lo que hoy se conoce como la Declaración Universal de los Derechos Humanos establecida en treinta artículos por la Organización de Naciones Unidas (ONU), tuvo un día su origen en las revoluciones francesa, inglesa y americana.

Los medios de comunicación han servido de difusores y promotores de esta declaración a través de los diversos canales con los que cuentan los comunicadores sociales para ello. Esto,

de alguna manera, ha contribuido a mantener mejor informados a los ciudadanos sobre aquellos factores que van en contra de sus garantías y libertades básicas como persona.

Adicionalmente a ello, y tal como señala el Instituto de Derechos Humanos de Chile (2013), existe una relación entre el ejercicio de los derechos humanos, los medios de comunicación y las sociedades democráticas; esto tomando en cuenta que uno de los derechos fundamentales es la libertad de expresión y que por ello es propicio analizar cómo convergen en la práctica estos tres elementos.

Este trabajo se realizó en dos grandes fases; en la primera, mediante la técnica de análisis de contenido, fueron estudiados aspectos como las micro estructuras del discurso, desglosadas en las dimensiones *asignación de responsabilidades* y

derecho a la palabra, caracterizando la clasificación sintáctica y semántica de las frases; se cuantificó el número de menciones en los textos y se registraron los datos en tablas que permitieron inferir aproximaciones en cuanto a la construcción de los discursos de los diarios objeto de estudio. Posteriormente se procedió a analizar el componente ideológico de los discursos a la luz de la teoría de Van Dijk, el cual alberga aspectos sociales como la selección del léxico para referirse al otro, la discriminación, la dominación, los grupos, entre los más relevantes.

El universo objeto de este estudio está comprendido por artículos de prensa publicados por los diarios *El*

Nacional, *Últimas Noticias* y *Correo del Orinoco* entre el 12 febrero y el 30 de abril de 2015. En este sentido, el tipo de muestreo utilizado fue una muestra intencional o estratégica por cuanto los criterios que fueron seleccionados como determinantes para la selección de dichas noticias obedecieron a la conveniencia o correspondencia con ciertos y determinados derechos humanos que se presume fueron violentados durante las protestas acaecidas en el período estudiado.

JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

El papel del comunicador social en contextos donde la tensión, la intolerancia y la protesta son los protagonistas, es de suma importancia debido a que puede representar el equilibrio y la concordancia entre las partes en disputa; así como no es menos cierto que ante violaciones a derechos fundamentales de los ciudadanos, su rol debe asumir la tarea de convertirse en un defensor y difusor de los derechos humanos y otras disposiciones que contribuyan al establecimiento de sociedades cada vez más democráticas. (INDH, 2013).

De allí que es vital contar en la sociedad con medios de comunicación ecuanímenes que apoyen y promuevan las libertades ciudadanas como indicadores del ejercicio de gobiernos respe-

tuosos de la pluralidad de pensamiento y de la acción de los nacionales.

En este sentido, la importancia del análisis discursivo de los derechos humanos es destacada por Karam cuando señala:

La importancia del estudio discursivo de los DD.HH. se inscribe en el marco de un desgaste de las instituciones encargadas de la procuración de la justicia, profundo deterioro del tejido social y la pauperización progresiva de capas y grupos más amplios de la sociedad.¹

Durante el período febrero a abril de 2014, Venezuela vivió un clima de intensa tensión social: en Caracas, la capital de la República y en no menos de cinco estados (Mérida, Táchira, Carabobo, Bolívar y Miranda) los estudiantes y la sociedad civil salieron a la calle a protestar impulsados por organizaciones políticas opositoras al Gobierno de Nicolás Maduro.

En esta investigación se analizó la forma cómo, en su rol de difusores de información y defensores de la democracia, los diarios *El Nacional*, *Últimas Noticias* y *Correo del Orinoco* registraron las noticias que implicaron presuntas violaciones de derechos humanos y garantías constitucionales durante el período de protestas comprendido entre febrero y abril del año 2014.

La escogencia de estos medios se sustenta en la línea editorial que maneja cada uno. *El Nacional* se caracteriza por ser un periódico abiertamente crítico al Gobierno, mientras que *Últimas Noticias* podría considerarse un punto medio entre el otro extremo asumido por *Correo del Orinoco*, un medio de comunicación del Estado.

Los aportes de esta investigación se relacionan directamente con el establecimiento de un banco de información que, a la luz de la teoría de Teun Van Dijk, sirva para ofrecer aportes al estudio de los derechos humanos desde una perspectiva comunicacional mediante el análisis de las dimensiones *asignación de responsabilidades* y *derecho a la palabra* impresos en notas y artículos de prensa como mensajes discursivos escritos, en medio de la coyuntura política suscitada en el país durante el período señalado.

CUERPO TEÓRICO

Teoría de Van Dijk

El análisis del discurso es un campo de estudio de las ciencias sociales relativamente nuevo, que se ha desarrollado durante los últimos años gracias a los postulados de Benveniste, Charadeu, Shergloff, Sperber, Wilson, Lakoff, Johnson, Fairclough, Wodak, White y Teun Van Dijk. De este último se extrajeron los conceptos que servirán de base teórica para este estudio. En este sentido, Van Dijk apunta:

El análisis crítico (ACD) del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político².

La teoría de ACD desarrollada por Van Dijk es realmente amplia; sin embargo, de esta definición base se pueden extraer elementos que, referidos a continuación, guiaron la delimitación teórica y estructural necesaria para este estudio.

El contexto es particularmente significativo para el análisis del discurso, ya que es el marco en el que se dan las manifestaciones sociales que se producen en un momento determinado. Esta noción es analizada por Van Dijk mediante la utilización del término psicológico “modelo mental”, según el cual el autor apunta que el individuo es capaz de interpretar todo contexto de acuerdo con las creencias, ideologías, asociaciones simbólicas y constructos mentales que tiene acerca de una situación. Estos modelos son, por definición, subjetivos y cambiantes, ya que implican los conocimientos adquiridos y las experiencias previas de los participantes.

Los estudios de contexto realizados por Van Dijk señalan la necesidad de un estudio bidireccional que explique cómo el contexto influye tanto en la producción del discurso en los emisores, como en la interpretación en los receptores.

A pesar de que es imposible determinar la totalidad de los componentes de los modelos mentales de los actores sociales que produjeron el discurso periodístico, la ideología es un elemento de vital importancia que sirve de variable para caracte-

rizar el discurso de los tres diarios seleccionados para esta investigación. En este sentido, Van Dijk señala: “Las ideologías consisten en representaciones sociales que definen la identidad social de un grupo, es decir, sus creencias compartidas acerca de sus condiciones fundamentales y sus modos de existencia y reproducción”. (Van Dijk, 2005: 2).

El espectro de acción de la ideología es realmente amplio y se refleja en gobiernos y organizaciones que establecen lineamientos socialmente compartidos por sus miembros en un nivel teórico y en un nivel práctico, lo que contribuye al afianzamiento de una ideología de grupo.

La teoría revisada hasta ahora permite afirmar que los medios de comunicación son la representación más general de los sistemas ideológicos que subyacen en la sociedad, a pesar de la imagen objetiva que pretenden ofrecer. Los periodistas que construyen el material difundido por los medios se ven influidos por sus modelos mentales y todo lo que ellos suponen en cuanto representaciones sociales ideológicas en dos niveles: macro (ideología del sector social que representan y con el que se sienten identificados) y micro (línea editorial del medio).

La afirmación anterior se sustenta en las características del contexto venezolano. El cuadro de polarización que ha permeado en los últimos quince años ha establecido las condiciones para que los medios de comunicación marquen una línea editorial cada vez más determinada por el sistema político actual. Los tres rotativos seleccionados han asumido una posición política tomando en cuenta que las ideologías en sí no son ciertas o falsas, sino, ante todo, más o menos eficaces en la promoción de los intereses de un grupo.

El Gobierno venezolano es conocido por la construcción de un entramado de medios que sustente comunicacionalmente el llamado socialismo del siglo XXI. Sobre este razonamiento, Bisbal apunta:

A pesar de que es imposible determinar la totalidad de los componentes de los modelos mentales de los actores sociales que produjeron el discurso periodístico, la ideología es un elemento de vital importancia que sirve de variable para caracterizar el discurso de los tres diarios seleccionados para esta investigación.

El gobierno de estos catorce años asumió la idea, más que demostrada en estos tiempos, de que los medios de comunicación son un poder, que ellos son importantes en la estrategia de actuación política que ha vivido nuestra sociedad y que el propio gobierno adoptó y profundizó³.

El *Correo del Orinoco* forma parte de ese entramado de medios que incluye radios y canales de televisión públicos y comunitarios, prensa, entre otras ventanas de información cuyos mensajes tienen incidencia en la opinión pública en general.

Venezuela es un país en el que la gente protesta constantemente y esta característica podría ser considerada como consecuencia de la incapacidad del Gobierno de atender las necesidades ciudadanas.

Van Dijk no limita la ideología al papel de reproducción y legitimación de la dominación del poder y, contrariamente al punto de vista convencional, señala que los grupos dominados necesitan ideologías; por ejemplo, como base para la resistencia. En este sentido, *El Nacional* podría considerarse como uno de los medios que hace contrapeso desde la perspectiva de la empresa privada y desde una posición que confronta constantemente al poder.

En la actualidad el diario *Últimas Noticias* mantiene una línea editorial pro-oficialista, sin embargo para el momento de la selección de la muestra de esta investigación optó por una línea más bien variada en la cual, tanto Gobierno como oposición, son señalados con un criterio que intenta ser más objetivo que valorativo.

A propósito del objeto de estudio de esta investigación y del carácter social y político de los derechos humanos sobre los grupos, Karam señala:

Los derechos humanos se han convertido en un objeto de poder, que interesa y que regula las relaciones entre los actores políticos (nacional e internacionalmente). Estos principios nos ayudan a distinguir niveles cuando nos referimos al discurso de los DH como un discurso político, inserto en las dinámicas de poder de los grupos sociales. Su uso y legitimación implica un tipo de supremacía de un grupo sobre todo, en un sistema de relaciones en el que el referente DH adquiere importancia en

la reconfiguración de las reglas del poder mismo dentro de una formación social⁴.

MARCO CONTEXTUAL: FEBRERO-ABRIL 2014

Violaciones del derecho a la manifestación pacífica

Venezuela es un país en el que la gente protesta constantemente y esta característica podría ser considerada como consecuencia de la incapacidad del Gobierno de atender las necesidades ciudadanas. A propósito de ello, y para dar una muestra macro antes de entrar en los hechos que forman parte de este estudio, Provea señala:

Desde el año 1997, según los datos de 15 años reflejados en el informe de Provea “Inclusión en lo social, exclusión en lo político”, la curva de crecimiento de manifestaciones ha sido constante. En ese período se realizaron en el país 24.051 protestas, los últimos 5 años la cantidad de 13.761 manifestaciones, el 57,2 % del total⁵.

Las cifras de las manifestaciones, entre febrero y abril de 2014 evidencian un repunte del malestar social, según Provea:

Según cifras del OVCS entre los meses de febrero y marzo de 2014 se realizaron en todo el país la cantidad de 3.671 manifestaciones: en solo 2 meses el 83,2 % del total de manifestaciones registradas en el año 2013, cuando hubo 4.410 protestas. Con una base muestral de 7 estados (Distrito Capital, Carabobo, Táchira, Bolívar, Mérida, Lara y Zulia) de 602 protestas realizadas durante los meses de febrero y marzo de 2014, tomada de la base de datos de la organización Espacio Público, con información aparecida en prensa y corroborada, se establece la proyección del comportamiento general de las manifestaciones: el 93,35 % fue de carácter pacífico y el 34,05 % fueron reprimidas⁶.

Uso excesivo de la fuerza y violaciones a la integridad personal

Provea contabilizó un total de 854 heridos y lesionados en el contexto de las protestas en los meses de febrero a abril de 2014.

La GNB fue responsable de causar heridas y/o lesiones a 333 personas durante las manifesta-

ciones, lo que representó un 38,9 % de la cifra total, mientras que otros organismos policiales –en muchas ocasiones acompañados de civiles conocidos como colectivos–, fueron responsables del 25,7 % de la cifra de heridos. Estos operativos incluyeron la participación del Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional (Sebin), Policías Regionales, Policía Nacional Bolivariana (PNB), Cuerpo de Investigaciones Científicas Penales y Criminalísticas (CICPC) y civiles armados.

Amnistía Internacional, por su parte, también constató el uso de armas de fuego y bombas lacrimógenas por parte de la GNB y el SEBIN en las entrevistas realizadas a la muestra de víctimas seleccionadas en su informe: *Venezuela. Los Derechos Humanos en riesgo en medio de protestas*:

Amnistía Internacional ha recibido información sobre el uso de perdigones de goma empleados para dispersar a los manifestantes, en algunos casos sin mediar una clara advertencia, dirigidos directamente al cuerpo de los manifestantes y disparados a corta distancia, los cuales en al menos un caso han provocado la muerte⁷.

Las torturas, tratos crueles, degradantes y maltrato verbal fueron parte importante de las denuncias presentadas por estudiantes y miembros de la sociedad civil durante la represión y detención de los manifestantes involucrados en las protestas.

El Foro Penal Venezolano (FPV), ONG encargada de prestar protección judicial, contabilizó un total de 153 casos de torturas, tratos crueles, inhumanos y degradantes cometidos contra manifestantes detenidos en distintas ciudades del país en el informe de Provea.

AI, por su parte, documentó entrevistas con personas que fueron maltratadas física y psicológicamente por la GNB y el Sebin.

Entre las denuncias recibidas, se incluyen casos de palizas por parte de funcionarios de las fuerzas del orden, con puños, patadas y con objetos contundentes, como cascos, incluso cuando la persona se encontraba restringida en el suelo en el momento de la detención. Asimismo, se han recibido denuncias de detenidos a los que se habría obligado a perma-

necer de rodillas o en pie durante largas horas en los centros de detención, abusos sexuales o amenazas de violación contra jóvenes detenidos⁸.

De acuerdo con el informe de Human Rights Watch: *Castigados por protestar. Violaciones a los derechos en las calles, centros de detención y el sistema de justicia en Venezuela (2014)*, diversos detenidos también señalaron que fueron sometidos a revisiones físicas invasivas por efectivos de la Guardia Nacional, quienes presuntamente buscaban armas y drogas.

Detenciones arbitrarias y violaciones al debido proceso:

Entre febrero y mayo de 2014 se contabilizaron 3.127 detenciones arbitrarias a ciudadanos en el contexto de las manifestaciones realizadas en el país. La cifra incluye en su mayoría a personas que participaban en protestas, pero también a transeúntes que aún sin tener vinculación con las mismas, fueron detenidos y presentados a las órdenes de Tribunales. Al cierre de este informe, del total de aprehendidos, 114 permanecían privados de libertad, 1.912 gozan de medidas cautelares, y 407 tienen libertad plena⁹.

Los 3.127 detenidos se distribuyen desproporcionadamente en veinte estados del país, siendo Miranda, Zulia, Carabobo, Barinas, Táchira y Distrito Capital los estados con mayor detenciones según cifras de FPV y presentadas por Provea.

En cuanto a las irregularidades al momento de la detención y del posterior enjuiciamiento, HRW sostuvo que casi siempre los detenidos fueron mantenidos incomunicados durante largos períodos.

A prácticamente ninguno de los detenidos se les permitió reunirse con abogados defensores hasta minutos antes de la primera audiencia ante un juez. Tanto abogados como personas detenidas dijeron en general se produjeron en los pasillos afuera de las salas de justicia, frente a policías, funcionarios judiciales y otros detenidos (a los cuales a menudo se encontraban esposados), en abierta negación de su derecho a tener una audiencia privada¹⁰.

Al igual que HRW, AI también documentó casos en los que las víctimas tuvieron que lidiar con irregularidades antes de su audiencia. En cuanto a los cargos mayormente imputados a los involucrados, Provea señala:

Los cargos imputados a la mayoría de los detenidos en estos 4 meses de protestas son: Instigación Pública (artículo 285 del Código Penal), Resistencia a la Autoridad (artículo 296 del Código Penal), Agavillamiento (artículo 286 del Código Penal), Obstaculización en la Vía de Circulación Pública (artículo 357 del Código Penal), Asociación para Delinquir (artículo 37 de la Ley contra la Delincuencia Organizada y Financiamiento del Terrorismo), Daños a la Propiedad con Violencia (artículo 474 del Código Penal) y Terrorismo (artículo 52 de la Ley contra la Delincuencia Organizada y Financiamiento al Terrorismo)¹¹.

En la documentación preliminar de FPV presentada en marzo y referenciado en el informe de Provea, se señala además que durante la fase de detenciones se incluyeron ataques contra abogados y activistas de derechos humanos que defendieron a los manifestantes. Este hecho no es nuevo y se relaciona directamente con lo mencionado en otros informes en los que miembros de numerosas ONG fueron tildados públicamente de conspiradores y desestabilizadores del Gobierno.

En relación con las sentencias, el CDH-UCAB documentó que en prácticamente todos los casos los jueces incluyeron medidas cautelares de prohibición de manifestar a los procesados, sanción que no está prevista de forma expresa en la ley y que viola el derecho a manifestar pacíficamente consagrado en el artículo 68 de la Carta Magna.

Algunos casos revisados incluyeron detenciones realizadas por civiles identificados con el Gobierno y con igual posesión de armamento, quienes en varias ocasiones fueron exhortados por el presidente Maduro a asumir labores de control de orden público, actividades que según el artículo 332 de la Constitución competen exclusivamente a cuerpos de seguridad del Estado. El 21 de febrero de 2014, Maduro anunció la conformación de “Comandos Populares Antigolpe”, organismos presuntamente orientados a contrarrestar

el golpe de Estado que según el mandatario se estaba llevando a cabo con las manifestaciones.

A propósito de ello y según los casos estudiados por HRW, la respuesta de las fuerzas de seguridad gubernamentales a los civiles armados incluyó desde el consentimiento y la inacción, hasta directamente la colaboración.

José Alfredo Martín Ostermann (41) y Carlos Spinetti (39) fueron detenidos el 12 de marzo por civiles armados mientras circulaban a pie por una zona cercana a donde se estaba desarrollando un acto a favor del gobierno en Caracas. Las víctimas fueron llevadas a plena vista de tres guardias nacionales que no intervinieron. Los hombres armados golpearon a Ostermann y a Spinetti, les profirieron insultos de tono político (por ejemplo, los acusaron de “traidores a la patria”), amenazaron con matarlos y fotografiaron a Spinetti con un arma en la mano que ellos mismos le obligaron a tomar, antes de entregarlos a la policía. En vez de interrogar a los civiles armados, la policía detuvo a las dos víctimas¹².

De la misma manera, la GNB y los civiles armados fueron relacionados con ataques a áreas residenciales. En principio, estos ataques se desarrollaron como una extensión de los actos de represión y detención de manifestantes que llevaron a cabo de forma sistemática los cuerpos de seguridad del Estado desde que se iniciaron las protestas; sin embargo, pasaron a configurarse como un patrón grave de acciones que buscaban intimidar a los manifestantes al identificarlos como enemigos del Estado y exhortarlos a la no ejecución de su derecho a protestar pacíficamente.

En los 4 estados donde se enfocó la documentación se contabilizaron 204 ataques a zonas residenciales, entre los meses de febrero y mayo del año 2014. El Estado Táchira ocupó el primer lugar con 73 ataques registrados en 38 residencias, urbanizaciones y pueblos; Lara fue el segundo con 59 ataques a 33 residencias y urbanizaciones; Zulia estuvo en el tercer lugar con 49 ataques a 22 residencias, barrios y urbanizaciones; y le siguió Bolívar con 23 ataques en 12 residencias y urbanizaciones. En promedio cada una de estas zonas fue objeto de

al menos 2 ataques. El mes con el mayor número de ataques fue marzo; no obstante, en el mes de febrero se registró un importante repunte, entre los días 19 y 25, durante los cuales ocurrieron 64 ataques que representan 31% del total. Estas fechas coinciden con el momento en el que el gobierno nacional decide la militarización de Táchira, Estado en el que hubo mayor número de ataques¹³.

AI en su informe separa el caso de Leopoldo López del resto de las detenciones. La entrega de López, hecho incluido en este estudio, fue uno de los eventos que más marcó el período de protestas suscitado en 2014, ya que aumentó el descontento colectivo de los manifestantes que se mostraban de acuerdo con la iniciativa opositora denominada *La Salida* liderada por López y la ex diputada María Corina Machado. En relación a esto, AI expone:

La organización considera que, el hecho de que la orden de arresto contra Leopoldo López se dictara un día después de que el Presidente de la Asamblea Nacional, Diosdado Cabello, y el Ministro de Relaciones Exteriores, Elías Jaua Milano, le acusaran de ser responsable de la violencia ocurrida durante las protestas contra el gobierno, vulneran su derecho a la presunción de inocencia, y por tanto al debido proceso. Las palabras del Presidente Nicolás Maduro pidiendo el encarcelamiento de Leopoldo López un día después de su detención no contribuyen tampoco a crear un clima de confianza en el sistema de justicia que debe actuar de forma independiente e imparcial¹⁴.

El juicio de López ha sido señalado por estar lleno de irregularidades judiciales.

MUERTES

El total de individuos que perdieron la vida en los distintos sucesos ocurridos en el contexto de las manifestaciones fue de 42 personas.

28 personas fueron asesinadas con disparos efectuados con armas de fuego, 1 ciudadano fue asesinado a golpes, 6 personas murieron al colisionar con barricadas y/o guayas colocadas en vías públicas, 3 por hechos señalados como accidentes, 2 luego de ser arrolladas por vehículos y otras 2 en circuns-

tancias aún no aclaradas. El número de personas que perdieron la vida en el contexto de los 4 meses de protestas de 2014, representa el 79,2% del total de muertes registradas entre 1997 y 2013, período en el cual 53 personas murieron en el contexto de manifestaciones.¹⁵

Según información de Provea, al menos siete de las muertes involucran a efectivos de cuerpos de seguridad como perpetradores, siete funcionarios como víctimas y veinticinco a civiles armados cuyos testigos los relacionaron con grupos paramilitares o colectivos que abrieron fuego contra los manifestantes.

Los tres informes referidos (Provea, HRW y AI) finalizan estableciendo recomendaciones relativas a desistir la criminalización del derecho a protestar desde el Estado, estimular un sistema judicial autónomo que pueda procesar los casos con mayor celeridad y sin presiones políticas de por medio, descartar la protesta violenta por parte de los manifestantes e invitar a la comunidad internacional a manifestarse en contra de los hechos violentos suscitados.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS Y ALGUNAS CONCLUSIONES

El lenguaje periodístico de *El Nacional*, en cuanto a la primera dimensión y a la categoría *uso de la voz pasiva y voz activa* en la redacción de las noticias, demostró que existe una intención de mostrar claramente las acciones y responsabilidades que son asumidas por los agentes (manifestantes, dirigentes políticos y otros). En el caso de la voz pasiva, se asume que el redactor cuando la utiliza, lo hace para destacar a los manifestantes ante una situación perjudicial para estos.

Este mismo diario buscó caracterizar a los manifestantes desde lo positivo y desde lo negativo, esto tanto en la significación del adjetivo como en la significación del verbo, por cuanto en ambas categorías lo positivo estuvo íntimamente ligado a los manifestantes y lo negativo también, pero para resaltar la posición de víctima de estos agentes.

“AI en su informe separa el caso de Leopoldo López del resto de las detenciones. La entrega de López, hecho incluido en este estudio, fue uno de los eventos que más marcó el período de protestas suscitado en 2014 (...)”

Por otro lado, en cuanto a la dimensión *derecho a la palabra*, en este diario se evidenció una tendencia a recopilar las impresiones de los manifestantes cuyas declaraciones fueron de corte opositor. El tipo de agente *otros y las autoridades* ocuparon el segundo y tercer puesto en cuanto al derecho a la palabra, lo que se pudo interpretar como,

en el primer caso, oportunidades en las que familiares, partes médicas y profesores pudieron esclarecer las circunstancias en las que se dieron los acontecimientos contra los manifestantes y, en el segundo caso, oportunidades en las que se pronunciaron personas con poder y con facultad de hacerlo de acuerdo con los reportes del día.

Al describir las características del diario *Últimas Noticias*, se encontró lo siguiente:

la voz activa tuvo supremacía sobre el uso de voz pasiva, los sustantivos tuvieron un comportamiento típico en el texto, mientras que los adjetivos, disgregados positiva y negativamente por todo el texto, dieron luces del esfuerzo de los periodistas por no beneficiar, al menos tan explícitamente, ni a manifestantes ni a autoridades; los verbos y su significación, por su parte, siguieron el mismo patrón y casi todas las acciones negativas fueron compensadas con acciones positivas, lo que logró que los datos no arrojaran diferencias significativas en el beneficio a ciertos grupos.

El derecho a la palabra estuvo liderado por las autoridades, sin mostrar con esto tendencia a favorecerlas, tal como se mencionó anteriormente, sino más bien a causa del reporte y el parte del día.

En este mismo sentido, el *Correo del Orinoco*, medio que narró a los venezolanos los hechos desde la perspectiva oficial, hizo énfasis en los siguientes aspectos: el uso de la voz activa en el texto demostró una tendencia a identificar los agentes en la mayoría de las oraciones. En cuanto a la voz pasiva hubo énfasis en los dirigentes políticos lo que logró desvirtuar un poco las acciones

ejecutadas por estos agentes. En la categoría de significación de adjetivos, las autoridades y las fuerzas del orden público fueron mencionadas positivamente mientras que los manifestantes obtuvieron lo propio pero en el campo de mención negativo. En cuanto a las acciones realizadas por los agentes y catalogadas como positivas o negativas por los redactores del *Correo del Orinoco* se encontró que las autoridades y las fuerzas del orden público son vistas como un solo agente y sus acciones fueron reconocidas como positivas, mientras que los manifestantes y sus acciones son catalogadas como negativas por estos periodistas.

Cuando se trataron de registrar las oportunidades de habla que tuvieron los agentes en el medio, se evidencia que las citas textuales de las autoridades dominan en el mismo, mientras que los manifestantes y los dirigentes políticos se quedan rezagados, esto muestra un desbalance en las proporciones y maneras de dar oportunidad a los participantes en las noticias.

Van Dijk establece a la ideología, la discriminación y el sesgo informativo como algunos de los elementos de convicción del ACD, todos enmarcados en el contexto de conflictividad social.

El Gobierno venezolano, en pleno conocimiento del impacto de los medios de comunicación, utilizó el *Correo del Orinoco* para dar una visión general acerca de las acciones ejecutadas por el oficialismo y la oposición en el marco de las protestas de los meses de febrero a abril de 2014. Ambas visiones convergieron para que el diario construyera su propia idea sobre lo que considera como derechos humanos y, según la información recogida, esta idea que sugiere que el disfrute de los mismos se hace posible según la tendencia política del ciudadano.

Por su parte, la visión de los derechos humanos que tiene el diario *El Nacional*, de acuerdo con las dimensiones analizadas en este estudio, da cuenta del carácter universal que tienen los mismos para los redactores de las noticias seleccionadas, ya que estos reconocen especialmente la constitucionalidad y legalidad del derecho a la protesta pacífica.

En este sentido, la línea editorial de *Últimas Noticias* es más abierta y no se determinó totalmente por la polarización que entonces vivía y aún vive el país. La diversidad de criterios plas-

mados por los periodistas en la muestra fue una de las características intrínsecas de este diario y uno de los determinantes del concepto que tiene el mismo sobre los derechos humanos.

Esta idea sugiere que el diario pareciera no ahondar en lo que estas facultades suponen para la sociedad y se limita a informar los hechos sin dar demasiadas muestras de la importancia que tiene la violación de un derecho humano, lo cual no permite saber a ciencia cierta cuál es la valoración que el medio le da a estas facultades.

A pesar de que existe un estilo periodístico para la redacción de noticias, la escogencia de cierto tipo de palabras evidencia el grado de formalidad, la relación entre los participantes en el habla, la inserción interinstitucional o grupal del discurso y la ideología del hablante. Este razonamiento abre la puerta para adentrarse en el concepto de discriminación propuesto por Van Dijk, que para el caso del objeto de estudio de este trabajo, se trataría de discriminación política visible en la elección léxica de los redactores.

En el caso del *Correo del Orinoco*, el uso de la voz activa y pasiva para la redacción de ciertas noticias, el carácter de los sustantivos, la elección de algunos adjetivos y la significación de los verbos, en ocasiones basados en la tendencia política del agente, propiciaron la elaboración de una imagen minimizada de los agentes que se identificaron como adversos al Gobierno.

En cuanto a *El Nacional*, el discurso no manifiesta ni usa grandes expresiones que denoten discriminación política hacia las figuras abiertamente relacionadas con el Gobierno. Los redactores no concentraron su carga negativa en los manifestantes pero sí lo hicieron en las fuerzas del orden público, exaltando su papel como organismos represores de las protestas.

En este mismo orden de ideas y contrariamente a sus similares, *Últimas Noticias* hizo la selección del léxico y la construcción de las frases según un criterio que buscó la distribución más o menos equitativa de las responsabilidades mediante el uso de adjetivos y verbos que distribuyeron la carga negativa y positiva entre los actores. Esta tendencia comporta la necesidad del medio por equilibrar la significación de las acciones asumidas por las autoridades, manifestantes y dirigentes políticos, dejando un poco de

lado la acción de las fuerzas del orden público con porcentajes relativamente bajos de aparición.

El autor seleccionado para esta investigación establece una diferenciación entre grupos dominantes y grupos dominados, siendo los primeros productores de modelos de contexto que hacen parecer su discurso más creíble según la noción de ideología. Para efectos de este estudio se identifica al oficialismo como el grupo dominante, dado que es el que cuenta con la mayor cantidad de recursos comunicacionales que sirven de difusores para su ideología de grupo.

Correo del Orinoco, como medio representativo del grupo dominante, se encargó de ser el canal mediante el cual el oficialismo dio a conocer su visión de los hechos y afianzó el poder de este grupo con la exaltación positiva del *nosotros* representado en las autoridades y en las fuerzas del orden público y la disminución de los *otros* representado en los manifestantes.

La noción de ideología no es unidireccional y los grupos dominados se valen de este razonamiento para la construcción de postulados que contravengan los establecidos por el poder y los grupos dominantes. De acuerdo con este principio, los grupos de oposición construyen ideologías que organizan representaciones sociales que exigen resistencia y cambio.

El Nacional, como medio abiertamente opositor, se ajusta a este criterio en tanto que este rotativo podría considerarse como una de las pocas ventanas que tiene la oposición para ventilar su posición política. En este sentido, el discurso periodístico de este medio se centró en resaltar el carácter positivo de los manifestantes como los agentes que más protagonismo alcanzaron, tendencia que puede interpretarse como un esfuerzo del medio por ofrecer cierto contrapeso a la versión del Gobierno poniendo a este tipo de actor como autor de las acciones positivas y receptor de las negativas. El medio no intentó descalificar propiamente al grupo dominante representado en las autoridades, como sí logró

Este mismo diario buscó caracterizar a los manifestantes desde lo positivo y desde lo negativo, esto tanto en la significación del adjetivo como en la significación del verbo, por cuanto en ambas categorías lo positivo estuvo íntimamente ligado a los manifestantes y lo negativo también, pero para resaltar la posición de víctima de estos agentes.

En cuanto a *El Nacional*, el discurso no manifiesta ni usa grandes expresiones que denoten discriminación política hacia las figuras abiertamente relacionadas con el Gobierno. Los redactores no concentraron su carga negativa en los manifestantes pero sí lo hicieron en las fuerzas del orden público, exaltando su papel como organismos represores de las protestas.

La polarización que actualmente vive el país alcanzó su punto más álgido durante las manifestaciones que sirvieron de insumo para esta investigación y los hechos fueron relatados según los criterios ideológicos de cada medio, concibiendo tres conceptos de derechos humanos que reconstruyeron la realidad social de entonces.

hacerlo con las fuerzas de orden público a cargo del Gobierno.

La identificación de los grupos dominantes y dominados en *Últimas Noticias* fue, de la misma manera, difusa y según las cifras recogidas en el análisis de contenido, a pesar de que existen tendencias, estas no son determinantes ni tan diametralmente opuestas para identificar en la lectura la existencia de un grupo dominante que desmejore o intente anular la posición de los dominados.

Otra forma de afianzamiento del modelo de contexto ideológico es el derecho a la palabra. *Correo del Orinoco* se caracterizó por la inclusión en alta proporción de fuentes informativas vinculadas al grupo dominante, lo que constituye un sólido sesgo que, en ocasiones dio paso a que el redactor excluyera la versión de los afectados y, que cuando los incluyera, lo hiciera a favor del modelo de contexto profesado por el medio. Esto evidentemente generó un desequilibrio en la oportunidad de habla de los agentes y en el carácter objetivo de los hechos.

El derecho a la palabra en *El Nacional* siguió su tendencia de contrapeso al grupo dominante, lo cual se evidencia en la oportunidad de opinión que ofreció a los manifestantes, quienes en todos los casos se mostraron en desacuerdo con las detenciones a los estudiantes y las violaciones a los derechos humanos presuntamente cometidas por las autoridades.

En el diario *Últimas Noticias*, por su parte, el derecho a la palabra estuvo liderado por las autoridades; sin embargo, al ser revisadas las declaraciones, se evidencia que la oportunidad de habla de este tipo de actores está más relacionada con el reporte del día que con muestras claras de que exista una concordancia ideológica del medio y de sus periodistas con las afirmaciones realizadas.

Las dos dimensiones estudiadas dieron como resultado la exposición de las estrategias discursivas

utilizadas por los medios para ejercer un control mental en los lectores desde una perspectiva que, para efectos de esta investigación, es primitiva y excluye diversos factores que igualmente tienen competencia en el proceso, pero que no tienen cabida en este estudio.

Es difícil determinar de manera tajante qué medio ejerce una mayor o menor dominación, por lo que es necesario evaluar más bien la plataforma de cada medio en términos de los grupos a los que representan.

El *Correo del Orinoco* es el medio que forma parte del entramado con mayor cantidad de medios disponibles para la difusión de una visión que incluye a los agentes que el Estado identifica abiertamente como responsables de los hechos y a las personas que más derecho tienen a la palabra en el texto. Más allá de que no existen certezas de que efectivamente se dé el acto de convencimiento, debe tomarse en cuenta que el contenido de un mismo mensaje emitido por varios medios tiene la intención de afianzar la convicción de aquellos lectores que coinciden con el modelo de contexto ofrecido por el texto y de sobreponerse ante aquellos que lo adversen.

Por otra parte, *El Nacional* trata, desde la perspectiva contraria, de atenuar el efecto de medios como *Correo del Orinoco*; sin embargo, desde una plataforma menos numerosa de medios que adversan de manera frontal al Gobierno, por lo que el mensaje transmitido por estas ventanas tiene menor posibilidad de alcance.

Contrariamente a lo establecido por los dos medios antagonistas de esta investigación, el discurso periodístico de *Últimas Noticias* no refleja una intención de control del pensamiento porque ahondan muy poco en las implicaciones de fondo de cada hecho en los que presuntamente fueron violentados los derechos humanos de los involucrados como víctimas.

La polarización que actualmente vive el país alcanzó su punto más álgido durante las manifestaciones que sirvieron de insumo para esta investigación y los hechos fueron relatados según los criterios ideológicos de cada medio, concibiendo tres conceptos de derechos humanos que reconstruyeron la realidad social de entonces.

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ.

Doctor en Ciencia Política. Investigador de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Preside la Asociación Venezolana de Investigadores de la Comunicación (Invecom). Investigador del Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) de la UCAB. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

MARÍA VICTORIA MIER Y TERÁN MILLÁN.

Licenciada en Comunicación Social. Mención Periodismo de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Analista de medios en *Monitoreo Digital*.

Referencias

- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2009): "Venezuela. La lucha contra la impunidad a través de la jurisdicción universal" [en línea]. En: revista *Amnistía Internacional*: 138. Disponible en: <http://amnistiainternacional.org/publicaciones/101-venezuela-la-lucha-contrala-impunidad-a-traves-de-la-jurisdiccion-universal.html> [consulta: 22 abril 2015].
- _____ (2011): "Venezuela. Las garantías de los derechos humanos deben ser respetadas" [en línea]. En: revista *Amnistía Internacional*. Disponible en: <http://www.amnesty.org/es/region/venezuela/report-2011#section-154-5> [consulta: 3 mayo 2015].
- _____ (2014): "Venezuela. Los Derechos Humanos en riesgo en medio de protestas" [en línea]. En: revista *Amnistía Internacional*. Disponible en: <https://www.amnesty.org/es/documents/AMR53/009/2014/es/> [consulta: 8 mayo 2015].
- AYALA, Carlos (2013): "La jerarquía constitucional de los tratados relativos a derechos humanos y sus consecuencias" [en línea]. En: Méndez, Ricardo (coord.). *Derecho internacional de los derechos humanos*. Memoria del VII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional: 53-54. Disponible en: <http://www.civilisac.org/web/wp-content/uploads/jerarquic3ada-de-los-tratados-de-ddhh-ayala-coraop.pdf> [consulta: 17 febrero 2015].
- BARRIOS (2014): "Estudiantes llevaron documento a la OEA". En: *Últimas Noticias*: 14.
- BENCOMO, Magdalena (2015): "Ideal 'gran plan de derechos humanos'". En: *Últimas Noticias*: 10.
- BOLÍVAR, Adriana (1996): "Estudio en el análisis crítico del discurso". En: *Cuadernos de Postgrado*, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (14).
- BOLÍVAR, Ligia (2012): "Centro de Derechos Humanos UCAB: Venezuela y la CIDH" [en línea]. En: *Provea*. Disponible en: <http://www.derechos.org/ve/2012/05/02/centro-de-derechos-humanos-ucab-venezuela-y-la-cidh/> [consulta: 18 febrero 2015].

BENAVIDES, José Luis y QUINTERO, Carlos (2004): *Escribir en prensa*. España: Pearson Education.

CAÑIZÁLEZ, Andrés (2004): *Apuntes sobre medios y periodistas en una sociedad polarizada* [en línea]. Disponible en: http://800.ucab.edu.ve/tl_files/CIC/recursos/apuntes127.pdf [consulta: 31 julio 2015].

CARRASCO, Sergio (2009): *Metodología de investigación científica: Pautas metodológicas para diseñar y elaborar el proyecto de investigación*. Lima: Editorial San Marcos.

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. Gaceta Oficial, 5453, 24 de Marzo de 2000.

FUNDACIÓN ACCIÓN PRO DERECHOS HUMANOS (1969): "Convención Americana de los Derechos Humanos" [en línea]. En: *DerechosHumanos.net Herramientas para la Defensa y Promoción de los Derechos Humanos*. Disponible en: <http://www.derechoshumanos.net/normativa/normas/americ/CADH/1969-CADH.htm> [consulta: 15 febrero 2015].

GIMÉNEZ, Claudia y VALENTE, Xavier (2010): "El enfoque de los derechos humanos en las políticas públicas: ideas para un debate en ciernes" [en línea]. En: *Cuadernos del Cendes* (27) 74. Disponible en: http://www.scielo.org/ve/scielo.php?pid=S1012-25082010000200004&script=sci_arttext [consulta: 12 febrero 2015].

GIUSTI, Roberto (2012): "Solo puedes escapar de la CIDH si te vas de la OEA" [en línea]. En: *El Universal*. Disponible en: <http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/120507/solo-puedes-escapar-de-la-cidh-si-te-vas-de-la-oea> [consulta: 29 mayo 2015].

GUISANDES, Gastón (2015): "En Venezuela existe total libertad de expresión" [en línea]. En: *VTV*. Disponible en: <http://www.vtv.gov.ve/articulos/2015/03/17/gaston-guisandes-en-venezuela-existe-total-libertad-de-expresion-video-8900.html> [consulta: 15 agosto 2015].

HUMAN RIGHTS WATCH (2008): "Una década de Chávez. Intolerancia política y oportunidades perdidas para el progreso de los derechos humanos en Venezuela" [en línea]. *Human Rights Watch*. Disponible en: http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/venezuela0908spweb_0.pdf [consulta: 20 abril 2015].

_____ (2014): "Castigados por protestar. Violaciones a los derechos en las calles, centros de detención y el sistema de justicia en Venezuela" [en línea]. *Human Rights Watch*. Disponible en: <https://www.hrw.org/es/es/report/2014/05/05/castigados-por-protestar/violaciones-de-derechos-en-las-calles-centros-de> [consulta: 12 mayo 2015].

INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS CHILE (2013): "Medios de comunicación social y derechos humanos. Derechos humanos en el tratamiento de la noticia" [en línea]. En: *Situación de los Derechos Humanos en Chile. Informe anual 2013*: 239-243. Disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/605/INFORME%20ANUAL%202013.pdf?sequence=4> [consulta: 11 julio 2015].

KARAM, Tanius (2003): *Derechos humanos y comunicación en México. Estudio sobre la prensa capitalina*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en: <http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis%20TK.pdf> [consulta: 5 febrero 2015].

KIENTZ, Albert (1976): *Para analizar los mass media: el análisis de contenido* [en línea]. Disponible en: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/32398> [consulta: 5 abril 2015].

Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, Gaceta Oficial No. 39610, febrero 2011. Disponible en: <http://www.>

conatel.gob.ve/files/lehrs06022014.pdf [consulta: 2 marzo 2015].

LUSVERTI, Carlos (2012): “Del dicho al hecho”. En: revista *SIC*, 745: 232.

MARIÑO, Vicente (2009): *Desde el análisis de contenido hacia el análisis de discurso. La necesidad de una apuesta decidida por la triangulación metodológica* [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/258902/Desde_el_an%C3%A1lisis_de_contenido_hacia_el_an%C3%A1lisis_del_discurso._La_necesidad_de_una_apuesta_decidida_por_la_triangulaci%C3%B3n_metodol%C3%B3gica [consulta: 28 julio 2015].

MARTÍN, Raúl (s.f): “Análisis de contenido” [en línea]. En: *Estadística y metodología de la investigación*. Disponible en: https://www.uclm.es/profesorado/raulmartin/Estadistica_Comunicacion/ANÁLISIS%20DE%20CONTENIDO.pdf [consulta: 16 abril 2015].

MARTÍNEZ, Miguel (2006): “La Investigación Cualitativa. Síntesis conceptual” [en línea]. En: *Revista de Investigación en Psicología*. UNMSM, Lima Perú. Disponible en: <http://prof.usb.ve/miguelm/La%20Investigacion%20Cualitativa%20-%20Sintesis%20Conceptual.html> [consulta: 2 julio 2015].

MELAMED, Mariano (2010): “Chávez: ‘Vamos a retirarnos de esa nefasta CIDH’” [en línea]. En: *Noticias internacionales en Radio Francia Internacional*. Disponible en: <http://www.espanol.rfi.fr/america/20100226-chavez-vamos-retirarnos-de-esa-nefasta-cidh> [consulta: 20 mayo 2015].

NOGUERO, Fernando (2002): “El análisis de contenido como método de investigación” [en línea]. En: *Revista de Educación*, 4: 167-179. Disponible en: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf?sequence=1> [consulta: 15 abril 2015].

OFICINA DEL ALTO COMISIONADO PARA LOS DERECHOS HUMANOS. “Derechos Humanos” [en línea]. *Naciones Unidas*. Disponible en: <http://www.ohchr.org/SP/Issues/Pages/WhatareHumanRights.aspx> [consulta: 16 marzo 2015].

ONU (1996): “Declaración Universal de los Derechos Humanos” [en línea]. En: *Organización de Naciones Unidas*. Disponible en: <http://www.un.org/es/documents/udhr/> [consulta: 12 febrero 2015].

ORGANIZACIÓN CIVILIS DERECHOS HUMANOS (2012): *Conflicto Venezuela* [en línea]. Disponible en: <http://www.conflictive.org.ve/derechos-humanos/civilis-seguimiento-al-retiro-de-venezuela-del-sidh.html> [consulta: 22 mayo 2015].

PALELLA, Santa y MARTINS, Feliberto (2006): *Metodología de la Investigación Cuantitativa*. Caracas: Fedeupel.

BISBAL, Marcelino et all. (2013): *Saldo en rojo*. Caracas: Konrad Adenauer.

PROVEA (2000): “Informe Anual” [en línea]. En: *Provea*. Disponible en: <http://www.derechos.org.ve/informes-anales/informe-anual-2000/> [consulta: 7 febrero 2015].

_____ (2010): “Situación de los Derechos Humanos en Venezuela (2010). Informe Anual” [en línea]. En: *Provea*. Disponible en: <http://www.derechos.org.ve/informes-anales/informe-anual-2010/> [consulta: 22 abril 2015].

_____ (2013): “Situación de los Derechos Humanos en Venezuela. Informe Anual” [en línea]. En: *Provea*. Dispo-

nible en: <http://www.derechos.org.ve/informe-anual-2013/> [consulta: 4 mayo 2015].

_____ (2014a): “Venezuela 2014, protestas y DDHH” [en línea]. En: *Provea*. Disponible en: <http://www.derechos.org.ve/informe-venezuela-2014-protestas-y-ddhh/> [consulta: 7 mayo 2015].

_____ (2014b): “Venezuela 2014: Protestas y derechos humanos” [en línea]. En: *Provea*. Disponible en: <http://www.derechos.org.ve/2014/06/10/organizaciones-de-ddhh-presentaron-el-informe-venezuela-2014-protestas-y-derechos-humanos/> [consulta: 18 febrero 2015].

RODRÍGUEZ, Ernesto (2005): *Metodología de la investigación*. México: Universidad Autónoma de Tabasco.

RODRÍGUEZ, Gustavo (2014): “Murió estudiante herida a perdigonazos”. En: *Últimas Noticias*: 18.

ROJAS, Eligio (2014): “Reportan 3 muertos y 28 heridos en marcha opositora”. En: *Últimas Noticias*: 12.

SOCIEDAD INTERAMERICANA DE PRENSA (SIP) (2015): “Reunión de medio año – Venezuela” [en línea]. En: Sociedad Interamericana de Prensa. Disponible en: <http://www1.sipiapa.org/asamblea/venezuela-2015/> [consulta: 20 marzo 2015].

TELESUR (2014): “Venezuela rechazó ‘maniobras’ de Panamá en la OEA”. En: *Correo del Orinoco*: 19.

ÚLTIMAS NOTICIAS (2013): “Venezuela se retira de Cidh” [en línea]. *Últimas Noticias*. Disponible en: <http://www.ultimas-noticias.com.ve/noticias/actualidad/politica/venezuela-se-retira-de-la-cidh.aspx> [consulta: 17 mayo 2015].

_____ (2014a): “Rodríguez: no hay permiso”. En: *Últimas Noticias*: 10.

_____ (2014b): “Defensora rechaza uso de fuerza”. En: *Últimas Noticias*: 13.

VAN DIJK, Teun (1990): *La noticia como discurso*. Disponible en: <http://www.discursos.org/oldbooks/Van%20Dijk%20-%20La%20Noticia%20como%20Discurso.pdf> [consulta: 12 abril 2015].

_____ (1999): “El análisis crítico del discurso” [en línea]. En: revista *Anthropos*, 186: 23-36. Disponible en: <http://www.discursos.org/oldarticles/E1%20an%C3%A1lisis%20cr%C3%ADtico%20del%20discurso.pdf> [consulta: 14 marzo 2015].

_____ (2005): “Ideología y análisis del discurso” [en línea]. En: *Utopía y praxis Latinoamericana*, 29: 2. Disponible en: <http://www.discursos.org/oldarticles/Ideolog%C3%ADa%20y%20an%C3%A1lisis%20del%20discurso.pdf> [consulta: 10 abril 2015].

_____ (2006): “Discurso y manipulación: discusión teórica de algunas aplicaciones” [en línea]. En: revista *Signos*, 60: 49-74. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071809342006000100003&script=sci_arttext [consulta: 12 abril 2015].

VIERA (2014). “Leopoldo López se entregó con el resguardo de la GNB”. En: *Correo del Orinoco*: 9.

WEFFER, Laura (2014): “Víctimas en Chacao”. En: *Últimas Noticias*: 13.

WIMMER, Roger y DOMINICK, Joseph (2001): *Introducción a la investigación de medios de comunicación*. México: Thompson Learning.



Galería de papel. Viejos fotogramas. Luis Moros (2015)

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXX



Los libros manuscritos, con sus capitulares ricamente ornamentadas y, más tarde, la invención de la imprenta, la cual logra incor

VÍCTOR HUGO IRAZÁBAL



Galería de papel. *Dopamina sin referente*. Luis Moros (2015)

Director

Marcelino Bisbal

Editor adjunto

Consejo de Redacción

Consejo editorial

Jesús María Aguirre
Marcelino Bisbal
Agrivalca Canelón
Andrés Cañizález
Gustavo Hernández
Carlos Delgado Flores
Humberto Valdivieso
Francisco A. Pellegrino
Honegger Molina
José Martínez-de-Toda
Carlos Correa
Luis Carlos Díaz

Consejo Fundacional

José Ignacio Rey
José Martínez-de-Toda
Francisco Tremontti†
Jesús María Aguirre
César Miguel Rondón
Marcelino Bisbal
Ignacio Ibáñez†
Epifanio Labrador

Colaboradores**del presente número**

Leonardo Padrón
Jesús Abreu
Rafael Duarte
Antonio Pascuali
Héctor A. Vanolli
Fedosy Santaella
Adolfo Manaure
Roberto Rodríguez Mijares
Elvira Blanco Santini
María Ignacia Alcalá
Jean Louis Rebellou
Richard Tahan
Ricardo Ramírez Requena
Corina Uviedo
Marcy Alejandra Rangel
Víctor M. Álvarez Riccio
Andrea Valentina Chaneton
José Luis Pérez Quintero
María Fernanda Bastidas
María Victoria Mier y Terán Millán
Andreína Elena Aponte Domínguez

Revisión

Marlene García

Asesor Gráfico

Víctor Hugo Irazábal

Producción Editorial

Bimedia 21 Diseño Editorial



Edificio Centro Valores,
local 2, esquina Luneta,
Altigracia. Apartado 4838
Caracas, Venezuela ZP 1010.
Teléfonos: 564.9803 - 564.5871
Fax: 564.7557

Redacción Comunicación:

comunicacion@gumilla.org

Redacción SIC:

sic@gumilla.org

Unidad de Documentación:

documentacion@gumilla.org

Administración:

administracion@gumilla.org

Suscripciones:

suscripcion@gumilla.org

Depósito Legal

pp 197502 DF851

ISSN: 0251-3153

Comunicación no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los artículos firmados que expresan, como es obvio, la opinión de sus autores.

Los textos publicados en la sección de Estudios de la Revista son arbitrados.

La revista *Comunicación* de la Fundación Centro Gumilla está indizada en la base de Datos Clase "A" de la Fundación Venezolana de promoción del investigador, al igual que en Latindex (Catálogo de revistas)

Visite nuestra página en la web:

<http://www.gumilla.org>