

CONTENIDO

EDITORIAL / *Leading Article*

Somos imágenes cazadoras de imágenes / 11

TEMA CENTRAL / *Main Topic*

ANÁLISIS DEL CINE DOCUMENTAL Y DE AUTOR

Analysis of the documental cinema and author

Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo / 14

El documental como significante / 37

Narraciones apocalípticas y autenticidad en el cine contemporáneo / 59

CULTURA POLÍTICA Y REPRESENTACIONES SOCIALES

Politics Culture and Social Representations

Venezuela: ¿cultura política en trance? / 77

TIC Y EDUCACIÓN

ICT and Education

Simulación de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje / 97

TRATAMIENTOS Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS

Treatments and Journalistic Class

El periodismo y sus procesos profesionales, más allá y más acá de la Web / 117

Normas para la presentación de originales al Anuario ININCO / 151

Normas de Arbitraje / *Arbitration Rules*

Países que participan en este número / *Countries that participate in this number*

España (CEU San Pablo-Abat Oliba), Chile (Universidad Bolivariana), Venezuela (UCV, UCAB)

89,95 EN LA EVALUACIÓN INTEGRAL 2008 DEL PROGRAMA DE PUBLICACIONES CIENTÍFICAS Y TECNOLÓGICAS DEL FONDO NACIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN (FONACIT)
200 AÑOS DEL 19 DE ABRIL DE 1810



AÑO BICENTENARIO UGEVISTA
Comunicando Democracia / *Communicating Democracy*

ANUARIO ININCO INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN

ISSN: 0798-2992 / Depósito legal: pp198906DF26
Publicación Semestral



TEMA CENTRAL

ANÁLISIS DEL CINE DOCUMENTAL Y DE AUTOR

CINE DOCUMENTAL SOBRE ARMANDO REVERÓN

EL DOCUMENTAL COMO CATEGORÍA CINEMATOGRÁFICA

LA SUPERACIÓN DEL NARCISISMO CULTURAL EN EL CINE POSTMODERNO

CULTURA POLÍTICA DE LOS VENEZOLANOS

SIMULACIÓN DE ENTORNOS VIRTUALES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

EL PERIODISMO COMO PRÁCTICA PROFESIONAL ESPECÍFICA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA



ANUARIO ININCO
Investigaciones de la Comunicación

ISSN: 0798-2992

Depósito legal: pp 198908df26

Publicación semestral

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Avenida Neverí • Centro Comercial Los Chaguaramos • Piso 3 • Los Chaguaramos
Caracas-Venezuela • Apartado de Correos 47.339 • Caracas 1041-A • Venezuela

Telefax: (58-212) 693.00.77

e-mail: anuarioininco@gmail.com

carloseguzman@cantv.net

Premio «Monseñor Pellín»

XIII edición, 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL
DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES
Y EDUCACIÓN

Rectora
CECILIA GARCÍA-AROCHA

Vicerrector Académico
NICOLÁS BIANCO

Vicerrector Administrativo
BERNARDO MÉNDEZ

Secretario
AMALIO BELMONTE

Decano
VINCENZO PIERO LO MONACO

Coordinadora Académica
MARIÁNGELES PÁYER

Coordinador Administrativo
EDUARDO SANTORO

Coordinador de Postgrado
VIDAL SÁEZ SÁEZ

Coordinadora de Investigación
MARINA POLO

Coordinador de Extensión
HUGO QUINTANA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN (ININCO)

Director ININCO UCV

Director General de Publicaciones
GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ / gustavo797@cantv.net

Director Editor Anuario ININCO UCV

CARLOS E. GUZMÁN CÁRDENAS
carloseguzman@cantv.net / cguzmancardenas@gmail.com
Twitter: @anuarioininco

Observatorio ININCO de la Comunicación y la Cultura UCV

<http://observatorioininco.ning.com/>
<http://www.youtube.com/user/ininco>
observatorioininco.ucv@gmail.com
Facebook: Observatorio ININCO de la Cultura y la Comunicación
Twitter: @visionininco

Consejo Editorial

MORELLA ALVARADO MIQUILENA, CARLOS COLINA SALAZAR
CARLOS E. GUZMÁN CÁRDENAS, BERNARDINO HERRERA LEÓN
MARÍA FERNANDA MADRIZ, LUISA TORREALBA MESA

Pasantes

BÁRBARA FISCHER / JOSELIN RODRIGUES / JULIANGI BLANCO /
REBECA SOTILLO / LEIDY D. RIVAS / YOHAN DAVID ÁVILA

Traducción inglés, francés y portugués

CARLOS E. GUZMÁN CÁRDENAS / PIERRE NEGAUD
negaud@yahoo.fr

ANUARIO ININCO

Investigaciones de la Comunicación

Integrante de la Red Iberoamericana
de Revistas de Comunicación y Cultura

1

Vol. 22 • 2010

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Caracas, junio 2010

ANUARIO ININCO/INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN

Instituto de Investigaciones de la Comunicación

Facultad de Humanidades y Educación

Universidad Central de Venezuela

Editor responsable Anuario ININCO, UCV: Carlos Enrique Guzmán Cárdenas

Selección fotográfica y de imágenes: Carlos Enrique Guzmán Cárdenas

Diagramación y montaje: Dora Nicholls de García - Carlos Pérez Cárdenas

Depósito legal: pp 198908DF26

ISSN: 0798-2992

@ININCO Junio 2010

La misión del Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación es la eficaz y oportuna divulgación científica de las investigaciones que se realizan en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Entre sus objetivos destacan: a) fomentar y divulgar las investigaciones científicas de la comunidad académica, nacional e internacional, en el campo de la comunicación, la cultura y disciplinas correlativas; b) contribuir a la elevación del nivel científico y docente en el ámbito universitario en la toma de conciencia del compromiso colectivo de socializar el trabajo de la investigación científica y de reflexión; c) proporcionar soluciones a los problemas nacionales, regionales e internacionales de la comunicación por intermedio de los resultados publicados de sus investigaciones y participar en aquellos procesos de toma de decisión compatibles con sus objetivos; e) contribuir al desarrollo integral e independiente de Venezuela e incidir en la construcción de las respuestas democráticas y abiertas, humanas y libres, de aprendizaje, en torno a los temas complejos -y no de pensamiento único- de la comunicación y la cultura. Tiene como visión la reflexión fecunda sobre nuestra sociedad comunicando democracia.

UCV. Facultad de Humanidades y Educación. ININCO
Anuario ININCO: investigaciones de la comunicación /
UCV, FHE, ININCO. — Caracas: ININCO, 2010
22 cm.; il; tablas; p. 256 — (anuario ININCO, 1, Vol. 22)
ISSN: 0798-2992

I.título II. UCV III. FHE IV. ININCO

1.comunicación social 2.investigaciones-comunicación.

Tiraje: 500 ejemplares

Papel: Bond 20

El Anuario Ininco/Investigaciones de la Comunicación está indizado en:

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal
LATINDEX

Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura FELAFACS

Biblioteca Digital de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

Red de Revistas de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)

Portal de la Comunicación InCom-UAB

Red de Información Socio-Económica REDINSE

Con la sigla AnIn en la Bibliografía Generale della Lingua e Letteratura Italiana (BIGLLI)

- Índices Acumulados 1980/2006 (indización ININCO)

Forma parte del registro de publicaciones científicas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Esta revista está incluida en la colección Scielo Venezuela (<http://www.scielo.org.ve/scielo.php>)

Publicación financiada principalmente por el Fondo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (FONACIT) y el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico (CDCH) de la UCV

Web site: www.ucv.ve/humanidades/fhe2005/institutos/ininco/index.htm

Web site: <http://www2.scielo.org.ve/scielo.php>

El Anuario ININCO/Investigaciones de la Comunicación no suscribe, necesariamente, las opiniones emitidas por los autores. Los textos son arbitrados y publicados de conformidad por sus autores. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización de los autores. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

En orden alfabético, por apellidos y país

ALFREDO ALFONSO. Secretario General Universidad Nacional de Quilmes UNQ. **Argentina.**

GUSTAVO CIMADEVILLA. Departamento de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Río Cuarto UNRC. Coordinador Grupo Comunicación, Tecnología y Desarrollo ALAIC. **Argentina.**

SUSANA FINQUELIEVICH. Programa de Investigaciones sobre la Sociedad de la Información. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires UBA. **Argentina.**

† ANIBAL FORD (1934-2009). Universidad de Buenos Aires UBA. **Argentina.**

OCTAVIO GETINO. Observatorio Industrias Culturales (OIC). **Argentina.**

EDWIN R. HARVEY. Cátedra UNESCO de Derechos Culturales, Universidad de Palermo. **Argentina.**

GUILLERMO NÉSTOR MASTRINI. Facultad de Ciencias Sociales. Ciencias de la Comunicación. Cátedra de Políticas y Planificación de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires UBA. **Argentina.**

HÉCTOR SCHARGORODSKY. Director Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas. Universidad de Buenos Aires UBA. **Argentina.**

IEN ANG. Instituto de la Investigación Cultural (Centre for Cultural Research. CCR). Universidad de Western Sydney. **Australia.**

JOHN HARTLEY. ARC Centre of Excellence in Creative Industries and Innovation. Universidad Tecnológica de Queensland. **Australia.**

JOHN SINCLAIR. Facultad de Artes, The Australian Centre. Universidad de Melbourne UNIMELB. **Australia.**

LUIS RAMIRO BELTRÁN SALMÓN. **Bolivia.**

MARCELO GUARDIA CRESPO. Departamento de Ciencias de la Comunicación Social. Universidad Católica Boliviana San Pablo UCB. **Bolivia.**

ERICK R. TORRICO VILLANUEVA. Universidad Andina Simón Bolívar UASB. **Bolivia.**

JOSÉ TEIXEIRA COELHO NETTO. Observatorio de Políticas Culturales. Universidad de Sao Paulo. **Brasil.**

VALÉRIO CRUZ BRITTO. Universidad do Vale do Rio dos Sinos UNISINOS. Editor de la *Revista Eptic On Line*. **Brasil.**

JOSÉ MARQUES DE MELO. Director de la Cátedra UNESCO / UMESP de Comunicación. Universidad Metodista de São Paulo. **Brasil.**

CESAR RICARDO SIQUEIRO BOLAÑO. Universidad Federal de Sergipe UFS. Presidente de ALAIC. Director de la *Revista Eptic On Line*. **Brasil.**

EDUARDO BARRETO VIANNA MEDITSCH. Universidad Federal de Santa Catarina UFSC. **Brasil.**

VINCENT MOSCO. Departamento de Sociología. Queen's University. **Canada.**

JOSÉ JOAQUIN BRUNNER REID. Director Centro de Políticas Comparadas de Educación, Universidad Diego Portales UDP. **Chile.**

VALERIO FUENZALIDA FERNÁNDEZ. Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Facultad de Comunicaciones. **Chile.**

GUILLERMO SUNKEL. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. **Chile.**

ANDRÉS DARÍO CALLE NOREÑA. Director *Revista Escribanía*. Universidad de Manizales. **Colombia.**

JESÚS MARTÍN BARBERO. **Colombia.**

ANCÍZAR NARVÁEZ MONTOYA. Universidad Pedagógica. **Colombia.**

CÉSAR AUGUSTO ROCHA TORRES. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Minuto de Dios, UNIMINUTO. **Colombia.**

JOSÉ IGNACIO AGUADEZ GÓMEZ. Universidad de Huelva. **España.**

LLUÍS BONET I AGUSTÍ. Departamento de Economía. Universidad de Barcelona UB. **España.**

LUIS ALFONSO ALBORNOZ. Presidente de ULEPICC. Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. **España.**

SALVADOR CARRASCO ARROYO. Facultad de Economía. Universidad de Valencia UV. **España.**

VICTOR FERNÁNDEZ BLANCO. Departamento de Economía. Universidad de Oviedo UNIOVI. **España.**

LUIS CÉSAR HERRERO PRIETO. Departamento de Economía Aplicada. E.U. Estudios Empresariales. Universidad de Valladolid UVA. **España.**

† DANIEL E. JONES (1950-2007). Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Ramon Llull. **España.**

BLANCA MUÑOZ LOPEZ. Departamento de Ciencia Política y Sociología. Universidad Carlos III de Madrid. **España.**

MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. **España.**

ANA SEGOVIA. Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Periodismo III. Universidad Complutense de Madrid UCM. **España.**

FRANCISCO SIERRA CABALLERO. Director del Grupo Interdisciplinario de Estudios en Comunicación, Política y Cambio Social (COMPOLITICAS). Universidad de Sevilla. **España.**

JUSTO VILLAFANE GALLEG0. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I (CAVP1) Universidad Complutense de Madrid UCM. **España.**

VINCENT DUBOIS. Instituto de Estudios Políticos. Grupo de Sociología Política Europea-PRISME (CNRS UMR 7012). **Francia.**

BERNARD MIÈGE. Institut de la Communication et des Médias. GRESEC. Universidad Stendhal Grenoble 3. **Francia.**

LUCA DAL POZZOLO. Observatorio Cultural del Piemonte. **Italia.**

CLAUDIA PADOVANI. Departamento de Estudios Históricos y Políticos. Universidad de Padova. **Italia.**

MICHELE TRIMARCHI. Association for Cultural Economics International ACEI. *Economia della Cultura. Revista de la Asociación por la Economía de la Cultura.* IULM Universidad de Milán. **Italia.**

DELIA CROVI DRUETTA. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. Vice-Presidente de ALAIC. **México.**

RAÚL FUENTES NAVARRO. Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO. **México.**

OCTAVIO ISLAS CARMONA. Cátedra de Investigación en Comunicación Estratégica y Cibercultura. Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México. **México.**

GUILLERMO OROZCO. Universidad de Guadalajara UDG. **México.**

ERNESTO PIEDRAS FERIA. Director general *The Competitive Intelligence Unit.* **México.**

ROSANNA REGUILLO CRUZ. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente ITESO. **México.**

ENRIQUE E. SÁNCHEZ RUIZ. Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara UDG. **México.**

RAÚL TREJO DELARBRE. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. **México.**

HELENA SOUSA. Centro de Estudios de Comunicación y Sociedad. Universidad de Minho UMINHO. Asociación Internacional de Estudios de Comunicación Social (AIECS-IAMCR). **Portugal.**

BEATRIZ GARCÍA GARCÍA. School of Sociology and Social Policy. University of Liverpool. **Reino Unido.**

WILLIAM GLADE. Departamento de Economía. Universidad de Texas en Austin. **USA.**

TOBY MILLER. Universidad de California, Riverside UCR. **USA.**

JANET WASKO. Escuela de Periodismo y Comunicación. Universidad de Oregon UO. Asociación Internacional de Estudios de Comunicación Social (AIECS-IAMCR). **USA.**

GEORGE YÚDICE. Department of Modern Languages and Literatures. Universidad de Miami. **USA.**

HUGO ACHUGAR. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana. Universidad de la República. **Uruguay.**

SANDRA RAPETTI LOCANTO. Universidad de la República. **Uruguay.**

† LUIS STOLOVICH (1948-2006). Universidad de la República. **Uruguay.**

JESÚS MARÍA AGUIRRE. Facultad de Humanidades. Escuela de Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. **Venezuela.**

CARLOS ARCILA CALDERÓN. Escuela de Comunicación Social. Universidad de Los Andes ULA. **Venezuela.**

RAFAEL ARRAIZ LUCCA. Universidad Metropolitana UNIMET. Miembro de la Academia de la Lengua Venezolana como Individuo de Número. **Venezuela.**

MARCELINO BISBAL. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

ANDRÉS CAÑIZALEZ. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. CIC. Director *Revista Comunicación.* **Venezuela.**

DAVID DE LOS REYES. Facultad de Humanidades y Educación. Doctorado en Humanidades. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

ENRIQUE ALÍ GONZÁLEZ ORDOSGOITTI. Facultad de Humanidades y Educación. Doctorado en Humanidades. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

MORAIMA GUANIPA. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

CARLOS ENRIQUE GUZMÁN CÁRDENAS. Innovarium Inteligencia del Entorno. Observatorio Cultural y Comunicacional de Venezuela. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

TULIO HERNÁNDEZ CÁRDENAS. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

OSCAR LUCIEN REYES. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO-UCV. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

MIREYA LOZADA. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Psicología. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

MARITZA MONTERO. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Psicología. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

ANTONIO PASQUALI. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO-UCV. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

MARIA EUGENIA PEÑA DE ARIAS. Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información. Escuela de Comunicación Social. Universidad Monteávila. **Venezuela.**

MIGDALIA PINEDA DE ALCÁZAR. Facultad de Humanidades. Universidad del Zulia LUZ. **Venezuela.**

MAX RÖMER PIERETTI. Facultad de Humanidades. Escuela de Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. **Venezuela.**

ELIZABETH SAFAR GANAHL. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO-UCV. Universidad Central de Venezuela UCV. **Venezuela.**

LEOPOLDO TABLANTE. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. CIC. **Venezuela.**

Contenido / Content

Editorial / Leading Article

- Somos imágenes cazadoras de imágenes
We are hunting images of images
CARLOS ENRIQUE GUZMÁN CÁRDENAS..... 11

Tema Central / Main Topic

ANÁLISIS DEL CINE DOCUMENTAL Y DE AUTOR Analysis of the documental cinema and author

- Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo
Four documentaries on Armando Reverón: a comparative analysis
MARÍA GABRIELA COLMENARES 19

- El documental como significante
The documentary as significant
VALENTINA RAURICH VALENCIA..... 37

- Narraciones apocalípticas y autenticidad en el cine contemporáneo
Apocalyptic narrations and authenticity in the contemporary cinema
JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN y JORGE MARTÍNEZ LUCENA..... 59

CULTURA POLÍTICA Y REPRESENTACIONES SOCIALES Politics Culture and Social Representations

- Venezuela: ¿cultura política en trance?
Venezuela: ¿political culture in trance?
ANDRÉS CAÑIZÁLEZ 77

TIC Y EDUCACIÓN
ICT and Education

Simulación de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje
Simulation of virtual environments of teaching and learning
SERGIO TEIJERO PÁEZ..... 97

TRATAMIENTOS Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS
Treatments and Journalistic Class

El periodismo y sus procesos profesionales, más allá y más acá de la Web
The journalism and their professional processes, further on and here of the Web
MARIELA TORREALBA 117

Normas de Arbitraje / Arbitration rules 151

Editorial / Leading Article

Somos imágenes cazadoras de imágenes

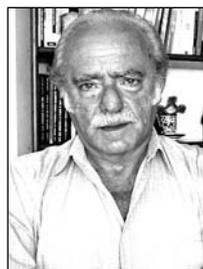
We are hunting images of images



Finales del 2009 y 2010, se han caracterizado por la sensible pérdida de tres notables pensadores críticos en distintos campos de conocimiento académico. **Aníbal Horacio Ford Von Halle (Buenos Aires, 13 Septiembre 1934- 6 Noviembre de 2009)**, uno de los intelectuales más renombrados que tuvo Argentina, especialista en teorías de la comunicación y miembro del Comité Científico Internacional del Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación.

Domingo Felipe Maza Zavala (Barcelona, 4 Noviembre 1922 - Caracas, 7 Noviembre de 2010), economista, escritor, miembro de la Academia Nacional de Ciencias Económicas y ex directivo del BCV. **Manuel Antonio Caballero Agüero (Barquisimeto, 5 Diciembre 1931- Caracas, 12 Diciembre de 2010)**, historiador, escritor, Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia y periodista. Ambos, profesores de la Universidad Central de Venezuela. En tal sentido, nuestra editorial esta dedicada a ellos.

En el caso de Aníbal Ford, que era escritor y periodista, cumplió en los últimos tiempos un rol fundamental como docente universitario y dejó una marca indeleble en su paso por las aulas de la UBA. Egresado de Filosofía y Letras, Ford integró los equipos de la primera Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y fue, después de la Noche de los Bastones Largos, uno de los fundadores del Centro Editor de América Latina. Preso durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, presidente de facto de la Nación entre 1966 y 1970, se dedicó luego a varios oficios mientras publicaba en *La Opinión Cultural*. Más tarde fue profesor titular de *Introducción a la Literatura en Filosofía y Letras*, redactor del diario «Noticias» y jefe de redacción de la revista *Crisis*. Cuando la publicación fue cerrada



por el proceso militar, dejó de publicar y trabajó en una empresa de productos químicos. En su obra se cruzan ficciones, ensayos e investigaciones como «Sumbosa», «Ramos generales», «Los diferentes ruidos del agua», «Homero Manzi», «Oxidación», «Medios de comunicación y cultura popular», «Desde la orilla de la ciencia», «Navegaciones», «La marca de la bestia» y «Resto del mundo». Ford dirigió, también, en la Editorial Norma la **Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación**. Hasta sus últimos años, el renombrado intelectual se desempeñó como investigador y Profesor Consulto de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y publicó artículos y trabajos en diversas revistas internacionales. Su variada biografía deja en evidencia los rasgos más destacados de su legado profesional, al que agregó un eslabón más el año 2008, cuando creó y dirigió la revista digital *Alambre*.

Hay quienes se refugian en la oscuridad de la expresión y ello se confunde con el rigor científico, lo que da lugar a la falsa apreciación de que la economía es una disciplina abstrusa, fuera del alcance del común. Afortunadamente hay quienes pueden exponer sus ideas con transparencia y sencillez, sin dejar de ser por ello rigurosos en el conocimiento y en su transmisión (MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. Septiembre de 2001, en el V Encuentro Internacional de Economía, celebrado en la sede del BCV).



En Venezuela, la obra de D. F. Maza Zavala ha contribuido notablemente a la difusión de la cultura económica en su versión más avanzada. De ello dan testimonio sus publicaciones en distintos países de la América Latina, específicamente las relativas a la macroeconomía, obra que editada en Caracas para 1985 llevaba ya cinco ediciones. Se graduó de bachiller en filosofía en 1940 y obtuvo su Licenciatura en Ciencias Económicas y Sociales en la Universidad Central de Venezuela (UCV) en 1949; en la misma casa de estudios, alcanzó el título de Doctor en 1962. **Profesor Titular Jubilado de la UCV**, Maza Zavala se desempeñó como Director del Banco Central de Venezuela (1997-2004), Director del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales (1963-1968), miembro del Consejo Técnico del Centro de Estudios del Desarrollo, (1963-1971) y **Decano de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UCV (1972-1975)**. Asimismo, fue profesor en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) y Santa María (USM), en

ésta última se desempeñó como coordinador de cursos de Postgrado en Economía y Administración. Fue diputado del Congreso de la República durante dos períodos designado por partidos de izquierda; participó en la COPRE, Comisión Presidencial para la reforma del Estado (1985) y Comisión Presidencial para la Nacionalización Petrolera (1969-1971). El prestigioso economista ocupó el cargo de Director del diario «El Venezolano» (1963) y publicó sus primeros artículos en «El Nacional» en 1946 y el último en este mismo diario en octubre del 2010. Entre ambos escritos periodísticos median 64 años, durante los cuales este periodista y economista se convirtió en un referente del pensamiento económico venezolano y latinoamericano.

Cientos de artículos en numerosos diarios y revistas, ensayos en publicaciones especializadas, conferencias, libros en colaboración y textos propios son el legado escrito de un autor que hizo contribuciones fundamentales al andamiaje teórico sobre los problemas del subdesarrollo y la dependencia económica. Maza Zavala fue iniciador de las unidades de estudio del BCV, y continuador de la obra de Peltzer y José Antonio Mayobre. Entre algunas de sus obras se destacan: «Análisis macroeconómico», «La economía internacional y los problemas del desarrollo: ensayos», «Crisis, ajustes y espacios reales para la acción estatal en la reactivación y el desarrollo», «Hispanoamérica Angloamérica: causas y factores de su diferente evolución», «Los procesos económicos y su perspectiva», «Explosión demográfica y crecimiento económico: una relación crítica», «Hacia la independencia económica, Dependencia y subdesarrollo», «Balance de un quinquenio de gobierno 1994-1998: gestión fiscal, monetaria y cambiaria», «Monografía y ensayos escogidos», entre otros.

Hay tres fases dominantes en la expansión de la mitología revolucionaria en la sociedad venezolana: el prestigio real de los libertadores, la mitología popular y el culto oficial. (...) el 4 de febrero de 1992 un grupo militar se alzó no en nombre de principios políticos o filosóficos, no en función de un programa de gobierno, sino, dijeron, para hacer cumplir la voluntad de Bolívar, Zamora y Simón Rodríguez, Padre, Hijo y Espíritu Santo (CABALLERO AGÜERO, Manuel Antonio. 12 de Diciembre de 2010. Diario El Universal).

Manuel Antonio Caballero Agüero, Licenciado en Historia en la Universidad Central de Venezuela (UCV). **Profesor Titular jubilado de la UCV**, de cuya escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Educación fue director. Ph.D en la Universidad de Londres; su tesis doctoral lo hizo ser el primer venezolano



publicado por la Universidad de Cambridge. Fue profesor contratado en la Universidad de Nápoles; Premio Nacional de Periodismo (1979) y Premio Nacional de Historia (1994). Era columnista de «El Universal» y anteriormente lo fue de «El Nacional» y el «Diario de Caracas». Autor y co-autor de más de cincuenta libros sobre historia, política y literatura; entre los que destacan: «Gómez, el tirano liberal» (1993); «La crisis de la Venezuela contemporánea» (1903-1992), publicado en 1998; «Rómulo Betancourt, Político de Nación» (2004); «El Desorden de los Refugiados» (2004); «Dramatis Personae: doce ensayos biográficos» (2004); ¿Por qué no soy bolivariano? (2006); «Contra la abolición de la historia» (2008); «Polémicas y otras formas de escritura» (2008) y su último libro «Historia de los venezolanos en el siglo XX» (2010).

*Sin embargo, a pesar de estas infortunadas idas, un hilo conductor queda para todos aquellos que tuvimos la oportunidad de conocer, conversar, entrevistar y charlar con cada uno de ellos: sus compromisos intelectuales, académicos y personales con una **visión democrática de la vida**, lejos de un atisbo militarista, populista y mítico. Cada uno de ellos, nos enseñaron la fructífera labor de una **comunicación democrática militante**; imágenes que siempre seguiremos.*

*Para concluir, destacamos que se suma a los postgrados «Maestría en Comunicación Social» y «Especialización en el Uso creativo de los Medios» impartidos por el ININCO-UCV, el programa conducente al Grado Académico de **Magíster Scientiarum en Gestión y Políticas Culturales**, bajo la Coordinación Académica del Soc. Msc. Carlos Enrique Guzmán Cárdenas. El Consejo Consultivo Nacional de Postgrado (CCNPG) elevó a consideración del Consejo Nacional de Universidades (CNU) en fecha 11/03/2010, informe favorable, recomendado la autorización del mismo. El programa académico definitivo y aprobado de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales se sustenta en un Plan de Estudios que privilegiará un enfoque crítico de las políticas públicas culturales y sus procesos de gestión en la realidad venezolana, he instala en los cursantes una mirada reflexiva y creativa de la cuestión cultural asentado en la función de investigación.*

De esta manera, el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) de la Universidad Central de Venezuela, sigue contribuyendo con el desarrollo integral e independiente de Venezuela, en la construcción de respuestas democrá-

ticas y abiertas, humanas y libres, de aprendizaje, en torno a los temas complejos –y no de pensamiento único– de la comunicación y la cultura.

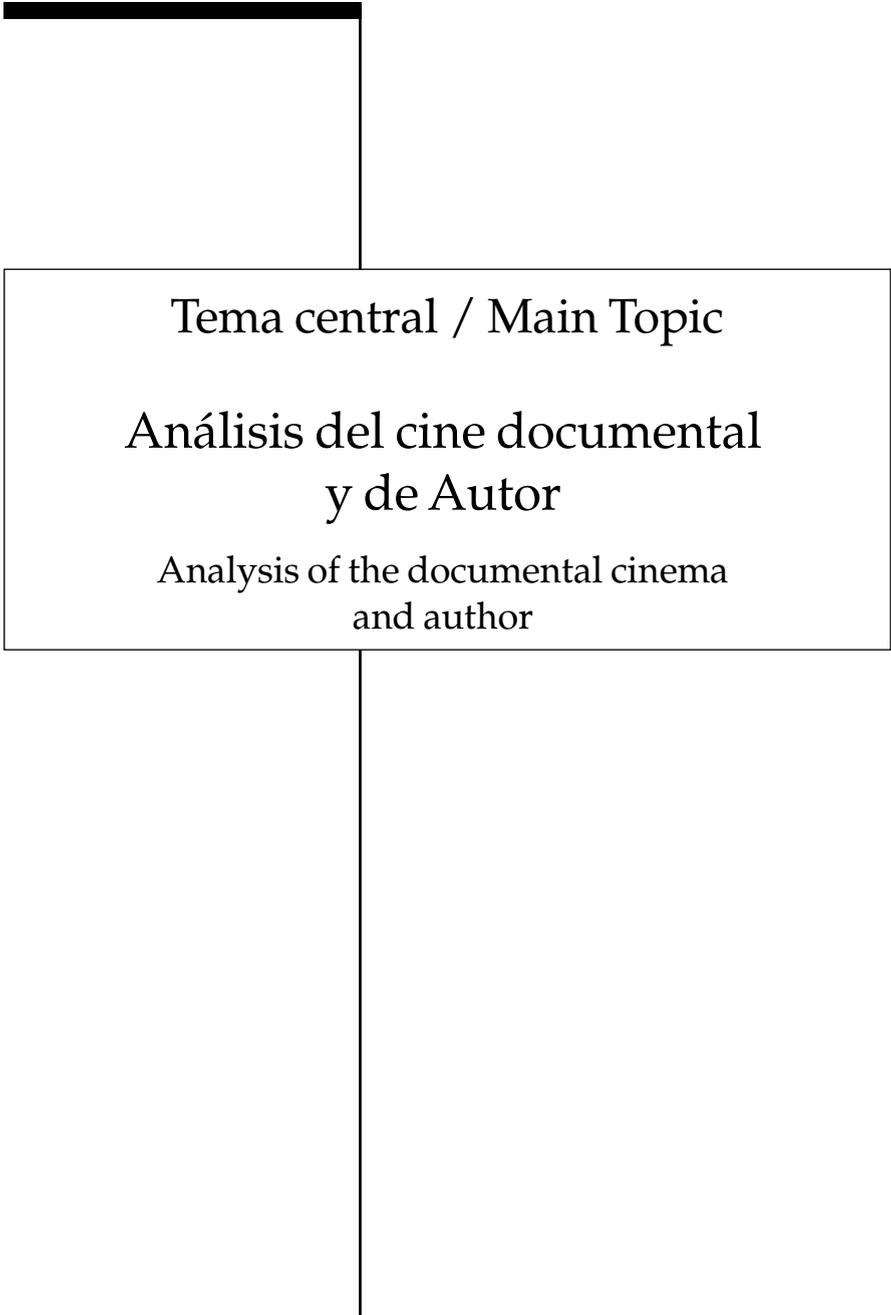
*Subrayamos nuestro agradecimiento hacia el **Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico (CDCH) de la Universidad Central de Venezuela** y al **Fondo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (FONACIT)**, que a pesar de la crisis presupuestaria universitaria para el año 2010, colaboraron con su patrocinio financiero en este esfuerzo académico editorial del Instituto de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad Central de Venezuela, «La Casa que Vence la Sombra».*



CARLOS ENRIQUE GUZMÁN CÁRDENAS
Director Editor del Anuario ININCO /
Investigaciones de la Comunicación

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACIÓN
comunicando democracia / communicating democracy

AÑO BICENTENARIO UCEVISTA
200 años del 19 de Abril de 1810



Tema central / Main Topic

Análisis del cine documental
y de Autor

Analysis of the documental cinema
and author

MARÍA GABRIELA
COLMENARES E.
(Venezuela)

Profesora Agregada del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (FHE-UCV), a cargo de la Cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico desde 1994. Ha sido Jefe del mencionado Departamento (2002-2003) y Coordinadora Académica de dicha Escuela (2005). Además de haber sido miembro del Comité de Redacción de la revista *Cine-oja* (1985-1999), ha colaborado con los diarios *El Nacional*, *Últimas Noticias* y *El Universal*, las revistas *Archivos de la Filmoteca* (Valencia, España), *Encuadre* y *Programación* de la Fundación Cinemateca Nacional.
Correo electrónico:
mgcolmenares@intercable.net.ve;
mgcolmenares@yahoo.com
Telf.: + 58 414-2791003.



Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo

*Four documentaries
on Armando Reverón:
a comparative analysis*

Recibido: 11 /11/ 2009

Aceptado: 12 /12/ 2009

© De conformidad por su autora para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo

El análisis del cine documental se ha convertido en una línea de investigación importante dentro de la Cátedra de Teoría y Análisis del Departamento de Cine de la Escuela de Artes. Desde esta perspectiva, consideraremos como documentales aquellos textos fílmicos producidos a partir de una puesta en escena cuya materia es concreta, real e histórica. El presente trabajo se propone analizar y comparar entre sí cuatro documentales sobre el pintor venezolano Armando Reverón, realizados respectivamente por Edgar J. Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) y Alberto Torija (1992), con la finalidad de caracterizar las particularidades semánticas, retóricas y expresivas de cada uno de ellos. En primer lugar, los documentales serán analizados como textos fílmicos producto de la interacción de diversos códigos y s-códigos. Este análisis, de acuerdo con el instrumento diseñado por la Cátedra, comprenderá los siguientes aspectos: i) Segmentación, ii) Análisis de la estructura temática, iii) Análisis de la estructura narrativa, iv) Análisis narratológico y v) Análisis del uso de la lengua cinematográfica. A continuación, se procederá a analizarlos desde un enfoque semio-pragmático, es decir entendiendo la realización y lectura de filmes como prácticas sociales programadas en las que la producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas.

Descriptores: Análisis narratológico / Análisis del uso de la lengua cinematográfica / Cine / Cine Documental / Documentales / Estructura temática / Estructura narrativa / Textos fílmicos / Prácticas Sociales / Segmentación.

ABSTRACT

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Four documentaries about Armando Reverón: a comparative analysis

The analysis of documentary film has become an important research line in the Theory and Analysis Chair of the Cinema Department of the School of Arts. From this perspective, we consider as a documentary every filmic texts produced from a staging area which is concrete, real and historical. This paper intends to analyze and compare four documentaries about the Venezuelan artist Armando Reverón, made respectively by J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) and Alberto Torija (1992), in order to characterize the particular semantic, rhetorical and expressive of each of them. First, the documentaries will be analyzed as filmic texts product of the interaction of various codes and s-codes. This analysis, according to the instrument designed by the Chair, shall include the following aspects: i) segmentation, ii) analysis of the thematic structure, iii) analysis of narrative structure, iv) Narrative Analysis and v) analysis of the using of the cinematic language. Then, we will proceed to analyze them from a semio-pragmatic approach, that means, understanding the realization and the reading of films as social practices programmed in which the production of meaning relies mostly on external determinants.

Key Words: Narrative Analysis / Analysis of the using of the cinematic language / Film / Documentary Film / Documentary / Thematic Structure / Narrative structure / Filmic Texts / Social Practice / Segmentation.

RÉSUMÉ

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Quatre documentaires sur Armando Reverón: une analyse comparative

L'analyse du film-documentaire est devenue une ligne importante de recherche au sein de la chaire de Théorie et Analyse, du Département de Ciné de l'École des Arts. De ce point de vue, nous considérons comme Documentaire tout texte filmique réalisé à partir d'une mise en scène dont la matière est concrète, réelle et historique. Ce travail se propose d'analyser et de comparer entr'eux-mêmes quatre documentaires sur le Peintre Vénézuélien Armando Reverón, réalisés respectivement par J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) et Alberto Torija (1992), afin de caractériser la particularité sémantique, rhétorique et expressive de chacun d'eux. Tout d'abord, les documentaires seront analysés comme textes filmiques, produit de l'interaction de divers codes et s-codes. Cette analyse, conformément à l'instrument conçu pour la Chaire, comprennent les éléments suivants: i) la ségmentation, ii) l'analyse de la structure thématique, iii) l'analyse de la structure narrative, iv) l'analyse narrative et v) Analyse de l'utilisation de la langue cinématographique. Ensuite, on procédera à analyser à partir d'une approche semio-pragmatique, c'est à dire, en comprenant la réalisation et la lecture des films comme pratiques sociales programmées, dans lesquelles la production de sens repose essentiellement sur des déterminations externes.

Mots clés: Analyse Narrative / Analyse de l'utilisation de la langue cinématographique / Ciné / film-documentaire / Documentaire / structure thématique / structure narrative / Texte filmique / pratique sociale / Ségmentation.

RESUMO

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Quatro documentários sobre Armando Reverón: uma análise comparativa

A análise da película documentável transformou-se uma linha importante da pesquisa na cadeira da Teoria e da Análise do Departamento do Cinema da Escola das Artes. Desta perspectiva, nós consideramos como um documentário cada os textos relativos aos filmes produzidos de uma área de estágio que seja concreta, real e histórica. Este papel pretende analisar e comparar quatro documentários sobre o artista venezuelano Armando Reverón, feito respectivamente por J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) e Alberto Torija (1992), a fim caracterizar o semântico particular, retórico e expressivo de cada um dele. Primeiramente, os documentários serão analisados como o produto relativo aos filmes dos textos da interação de vários códigos e s-códigos. Esta análise, de acordo com o instrumento projetado pela cadeira, incluirá os seguintes aspectos: i) segmentação, ii) análise da estrutura temática, iii) análise da estrutura narrativa, análise narrativa do iv) e v) análise da utilização da língua cinematográfica. Então, nós prosigueremos analisá-los de uma aproximação semio-pragmática, essa meios, compreendendo a realização e a leitura das películas como as práticas sociais programadas em que a produção de significado confia na maior parte em causas determinantes externas.

Palavras-chave: Análise narrativa / análise da utilização da língua cinematográfica / Película / película documentável / documentário / Estrutura temático / estrutura narrativa / Textos relativos aos filmes / Prática social / Segmentação.

INTRODUCCIÓN

El documental puede definirse, desde la perspectiva del Análisis Fílmico y Cinematográfico, como el conjunto de textos fílmicos producidos a partir de una puesta en escena cuya materia es concreta, real e histórica. Suele entenderse que el realizador, desde su visión del mundo y a través de un grado variable de intervención tanto en la puesta en escena como en los registros y el montaje, interpreta y califica los hechos y personajes representados. Así, el documental admite reconstrucciones de hechos históricos, entrevistas frente a la cámara, comentarios en off, y recursos constructivos y representativos que dan lugar a diversas modalidades de representación documental (Roffé, 1987).



Tomando en cuenta tal diversidad, el presente trabajo se propone analizar y comparar entre sí cuatro filmes sobre el pintor venezolano Armando Reverón. Estos documentales fueron editados en un solo volumen por la Fundación Cinemateca Nacional, como parte de su Colección de Videos. El primero de ellos fue realizado en 1934 por Edgar J. Anzola, pionero del cine venezolano, promotor de la modernidad en nuestro país, activista cultural y amigo del pintor (Marrosu, 1997, 1998; Delgado, 1997). El segundo es el resultado de una visita privada al Castillete realizada en 1945, por el fotógrafo Roberto Lucca. El tercero, de 1951-52, corresponde a la por entonces joven cineasta Margot Benacerraf, pionera del cine autoral en Venezuela. El último fue producido en 1992 por el Museo Armando Reverón y dirigido por Alberto Torija, sobre textos de los críticos Miguel Arroyo y Juan Calzadilla. Cada uno de estos filmes comparte una temática similar –la figura del artista Armando Reverón y algunos aspectos de su obra– pero el tratamiento dado a esta temática difiere en cuanto a la modalidad de presentación, los aspectos expresivos, temáticos e ideológicos.

Los documentales serán analizados como textos fílmicos producto de la interacción de diversos códigos y s-códigos semánticos y expresivos, de acuerdo con el instrumento de análisis de la Cátedra. Luego, desde una **perspectiva semiopragmática**, se procederá a insertarlos en las instituciones

y modos de producción de sentido y afectos que los enmarcan. Esto último, entendiendo la realización y lectura de filmes como prácticas sociales programadas en las que la producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas.

La primera parte del presente trabajo estará dedicada a precisar los aspectos teóricos y metodológicos del análisis. En la segunda se llevará a cabo el análisis fílmico y cinematográfico de los documentales. En la tercera parte se desarrollará el estudio de cada film de acuerdo con la perspectiva semi-pragmática. Cuarto y último, serán presentadas las conclusiones.

1. PRECISIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

1.1. El análisis de textos fílmicos documentales

La mayor parte de los estudios sobre la significación en el film, al igual que la gran mayoría de los instrumentos para el análisis de éste, han sido formulados sobre la base del cine narrativo, perteneciente o no al **Modo de Representación Institucional**. Esto se debe, en parte, al papel predominante del cine narrativo en los circuitos dominantes de difusión cinematográfica y televisiva. Cabría señalar que, fuera de las salas cinematográficas comerciales, tanto la televisión como Internet son ricas en material no ficcional.

Los filmes documentales suelen construir o representar un mundo, es decir, una *diégesis*, pero no siempre lo representan en forma narrativa. Pueden estructurarse a partir de alguno de las diversas formas de organización del discurso, a saber: narración, descripción, argumentación o explicación. Tomando en cuenta esto, el análisis de los cuatro documentales se basará en los siguientes aspectos:

- i) **Segmentación:** consiste en delimitar dentro del *continuum* del texto fílmico unidades significativas, de acuerdo con un criterio fijado por el analista. Los criterios de segmentación dependen del tipo de discontinuidad que se considere. Si se parte del plano del contenido, las discontinuidades podrán ser narrativas (temporales, espaciales, de acción) o temáticas. Si se da prioridad al plano de la expresión, las discontinuidades se refieren a cambios en la configu-

ración de la imagen o el sonido (cortes, disolvencias, fundidos, silencios). Los filmes serán segmentados en escenas, las cuales podrían agruparse en unidades de nivel superior, como secuencias o partes (Roffé, 1990).

- ii) **Estructura temática:** Se refiere a la interdependencia de temas y subtemas que subyacen en el nivel más profundo de la lectura de un film. Aquí se revela la proposición ideológica del autor (Roffé, 1990).
- iii) **Análisis de los modos de organización del discurso:** Se refiere a la identificación y análisis de las diferentes formas de presentación en el documental. La narración, la descripción, la explicación y la argumentación suelen aparecer combinadas, por lo que es indispensable determinar la forma de organización predominante, es decir, la que constituye la armazón o estructura del discurso, y las formas de presentación secundarias, aquellas que van subordinadas a la predominante. La narración se da cuando una historia se manifiesta en una diégesis, entendiendo por historia la transformación (o su intento) y la temporalización de contenido en las cuales se produzca la intervención de, al menos, dos actantes sujetos antagónicos (Odin, 1988). La descripción representa el mundo en diferentes ámbitos y esferas de actividad, de acuerdo con las siguientes preguntas explícitas o implícitas: ¿qué es? ¿cómo es? ¿qué partes tiene? ¿para qué sirve? ¿cómo se comporta? Es indispensable en los documentales científicos o educativos. La argumentación busca persuadir al público a través de herramientas racionales u orientadas a la emoción y en ella el locutor expresa una toma de posición frente al tema tratado. Es frecuente en el documental político. La explicación supone la existencia de una información y utiliza el lenguaje en función referencial, presentando dicha información en forma fiable, con la pretensión de cambiar el estado epistémico del interlocutor (Casamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002). Es indispensable en los documentales científicos, educativos o políticos.
- iv) **Análisis del uso de la lengua cinematográfica según la acepción saussureana del término:** Se refiere al conjunto de códigos, s-códigos

y elementos no codificados interrelacionados, correspondientes a las sucesivas etapas de la creación cinematográfica, es decir, puesta en escena, registros sobre soportes de imágenes y sonido, modificaciones de registros y montaje (Roffé, 1990).

1.2. El enfoque semiopragmático

Los textos fílmicos son sólo uno de los elementos involucrados en el proceso de comunicación cinematográfica, pues no son en sí mismos portadores de significados sino que bloquean la producción de algunos y favorecen la producción de otros. La producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas, es decir, dependientes del contexto (Odin, 1998). De acuerdo con Odin, tales determinaciones vienen reguladas por:

- i) **Los modos de producción de sentidos y de afectos puestos en práctica por el realizador y el espectador.** Estos modos se caracterizan por la clase de efectos que buscan producir y son puestos en práctica tanto por el emisor como por el receptor del texto fílmico. En el modo espectacular se da a ver el film como un espectáculo, como algo que se desarrolla en un escenario que no es el nuestro. En el **modo ficcionalizante** se hace ver el film para vibrar al ritmo de los acontecimientos narrados. En el **modo energético** se hace ver el film para vibrar al ritmo de las imágenes y los sonidos. El **modo privado** consiste en ver un film para regresar a hechos ya vividos. El **modo documental** se propone informar sobre la realidad de las cosas del mundo. El **modo argumentativo o persuasivo** busca convencer o dar una lección, moraleja o verdad. El **modo artístico** construye el film como el producto de un autor. El **modo estético** lleva al espectador a interesarse en el trabajo de las imágenes y los sonidos. Lo específico de cada modo reside en la combinatoria de las operaciones que lo constituyen, por ejemplo, en el modo documental se interviene la *diegetización* (construcción de un mundo), podría o no intervenir la narrativización y el tratamiento enunciativo se da en términos de verdadero o falso (Odin, 1994). En el modo ficcionalizante

zante intervienen las operaciones de figurativización, diegetización, narrativización, mostración (hacer creer al destinatario que lo mostrado representa algo real), creencia, puesta en fase y fictivización (el espectador posiciona al enunciador del film como ficticio, no obligado a responder por las condiciones de verdad de lo narrado). Los filmes no ficcionales bloquean todas o parte de las operaciones de ficcionalización (Odin, 1998a).

- ii) **Las instituciones, que son poderes normativos que someten mutuamente a realizadores y espectadores a ciertas prácticas para que pueda cumplirse la comunicación cinematográfica.** Las restricciones institucionales son de diversa índole, pero nos ocuparemos sólo de las instituciones propias del campo cinematográfico. Entre ellas se encuentran la institución del cine dominante, del cine familiar, el cine experimental y el cine educativo. Un tratamiento fílmico similar puede encontrarse en filmes familiares, experimentales o en documentos. Dependiendo de las diferentes determinaciones para la lectura, es decir, dependiendo de la institución en que se inserte el film en un momento dado, éste puede producir diversos efectos. Un film familiar enmarcado en la institución documental genera un efecto de autenticidad no contemplado originalmente por la institución del cine familiar. Por otra parte, en una misma institución tienen cabida tratamientos fílmicos diferentes. Las instituciones cumplen varias funciones. En primer lugar, regulan la elección de los modos y jerarquizan su utilización. Por ejemplo, la institución espectacular invita a dar prioridad al modo espectacular, ficcionalizante o energético, pero no bloquea los otros modos, por lo cual películas que en este marco funcionan en el modo ficcional pueden también hacerlo en el modo privado o argumentativo. En segundo lugar, las instituciones introducen restricciones que especifican el funcionamiento de las operaciones. Por ejemplo, si el modo privado nos invita a regresar sobre lo vivido, la institución del cine familiar especifica que tal retorno se haga a partir de imágenes tomadas de nuestro propio pasado. Finalmente, sancionan los filmes, los realizadores y los espectadores que no se pliegan a las restricciones institucionales. Como ejemplo podemos señalar que un film familiar

no fue hecho para ser visto como un film de ficción; al proyectarse en una sala cinematográfica, este film será rechazado por el público, que lo considerará malo y aburrido. A la inversa, en el contexto familiar, un film realizado como film de ficción será rechazado por los miembros de la familia, porque no permitirá reconstruir lo vivido por cada uno (Odin, 1994).

2. ANÁLISIS FÍLMICO Y CINEMATOGRAFICO DE LOS DOCUMENTALES

2.1. Segmentación

El film de E.J. Anzola tiene un marcado carácter descriptivo, por lo que la segmentación se basó en la identificación de los elementos descritos en cada segmento (espacios, como el Castillete; procesos, como el de pintar un cuadro; personajes, como los monos de Reverón), y arrojó un total de 11 escenas, agrupadas en cuatro secuencias y dos partes.

El film de R. Lucca resultó el más difícil de segmentar, pues no tiene una articulación lógica, narrativa ni descriptiva propiamente dicha. Las escenas se definieron por la participación de un personaje ejecutando acciones similares o relacionadas, y corresponden a un total de 19, agrupadas en seis secuencias y dos partes. La primera parte se desarrolla en el Castillete y corresponde a la casi totalidad del film, la segunda muestra las playas de Macuto y el Museo de Bellas Artes.

El film de M. Benacerraf se segmentó de acuerdo con las discontinuidades presentes en el plano del contenido y de la expresión. Se tomaron en cuenta las discontinuidades en el uso de la música (cambios de música académica a música autóctona, acordes fortísimos, silencios), los temas, el uso de marcas expresivas de carácter visual (disolvencias, fundidos a negro). En total, se segmentó el film en 15 escenas agrupadas en cinco secuencias y tres partes.

Por último, el video de A. Torija se segmentó tomando en cuenta la coincidencia en las discontinuidades de expresión y contenido. Las escenas se definen por sus temas y siempre van delimitadas por fundidos a negro y silencios. Son un total de 25 escenas, agrupadas en siete secuencias y cuatro partes, definidas todas por sus temas.

2.2. Estructura temática

En el film de Anzola predomina la sencillez del planteamiento. Los temas principales son el litoral como entorno geográfico determinante en la obra y el modo de vida de Reverón; el Castillete como lugar de su interacción humana, expresión de su modo de vida y espacio propiciador de su actividad pictórica; el acto creador de Reverón y las concepciones del artista sobre éste; la consideración de Reverón como artista en sentido pleno y auténtico, aceptado como tal por la alta cultura. La proposición ideológica consiste en una valoración positiva del artista y su modo de vida, visto como alguien cercano y familiar, no como un personaje excéntrico ni alienado del mundo. Se presenta a Reverón como un artista que vive en armonía con la naturaleza y el entorno humano que lo rodea. Se procura acercar al espectador al personaje, brindando una imagen auténtica y afectuosa de éste.



La proposición de Lucca, pese a mostrar prácticamente los mismos lugares (el Castillete, Macuto, Museo de Bellas Artes), personajes (Reverón, Juanita, los monos) y acciones (Reverón pintando, los monos en sus gracias), tiene una proposición contraria a la de Anzola, debido a la manera como está tratado el material. Los visitantes actúan como intrusos en el contexto cotidiano de Reverón y esto hace que él y Juanita no desarrollen su vida cotidiana con naturalidad. El tema del film es la visita de esos personajes citadinos y el film mismo como prueba de que tal visita se efectuó. Reverón y Juanita aparecen como personajes excéntricos, seres aislados de su entorno, curiosidades de feria con respecto a las cuales el espectador se siente distante, ajeno.

Benacerraf trata como temas el Castillete, considerado como escenario en el que se despliega el mundo interior de Reverón, subjetivo y fantástico; la obra de éste, presentada en términos líricos, vagos e imprecisos; y, finalmente, el acto de pintar como proceso en el que Reverón plasma ese mundo subjetivo y fantástico. La proposición ideológica tiende a la

descontextualización de Reverón, la exaltación lírica del artista, y su presentación como sujeto a cargo de un mundo subjetivo y fantasmagórico, alienado del entorno geográfico y humano. Aquí también hay una barrera infranqueable entre el espectador y Reverón, creada por el lirismo de la representación y la subjetivización en la descripción del artista y el Castillete.

Los temas del video de Torija se ordenan según las pautas conceptuales de la disciplina crítica, la historia del arte y la institución museística. Luego de una introducción breve, se presenta la formación de Reverón, sus concepciones del arte, las influencias que recibió, la periodización de su obra y su estilo, la luz como problema fundamental de su obra pictórica, los géneros cultivados a lo largo de su trayectoria, los materiales y técnicas empleados, su obra no pictórica (objetos funcionales y no funcionales, el Castillete mismo) y, a manera de epílogo, el reconocimiento de la importancia de Juanita Ríos en su vida y su obra. La proposición ideológica se encuentra precisamente en el apego al rigor del discurso especializado, empleado al servicio de la divulgación propia de la institución museística.

2.3. Modos de organización del discurso

En el film de Anzola predomina la descripción por medio de la imagen, pues se trata de un film mudo. A veces intervienen intertítulos que aportan información puntual y mínima sobre la ubicación y los espacios (Macuto, el Castillete, Caracas, el Museo de Bellas Artes), los nombres y ocupaciones de los personajes (Reverón, los nombres de los monos, Juanita, los vecinos del Castillete), las acciones (el acto de pintar, el ritual del artista, los materiales y herramientas involucrados) y las relaciones (de Reverón con los vecinos y Juanita, con el entorno).



Prevalece la función referencial en el uso de la lengua cinematográfica y cabe destacar la participación entusiasta, casi alegre, de Reverón y Juanita. Estos parecen ofrecer su vida cotidiana a la cámara de Anzola con familiaridad y afecto que son compartidos por el cineasta. Sin embargo, todo el conjunto descriptivo parece servir a una función argumentativa, pues a lo largo del film

y a través de la descripción –viva, inmediata y cercana, fresca– de los elementos concretos antes mencionados, se pretende demostrar el estatus de Reverón como artista serio y en sentido pleno, como un hombre dedicado por completo al arte y cuya vida refleja sus concepciones artísticas.

El film de Lucca parece construirse como una descripción. Sin embargo, por la falta de articulación entre sus sucesivas partes, la lejanía de los planos, la ausencia de coordenadas y referencias sobre lo que se ve en la imagen, y la presencia de los visitantes caraqueños, se convierte casi en el puro acto de mostrar: el Castillete, sus habitantes, el hecho de la visita misma. Al tratarse de un film mudo y en ausencia de textos escritos que aporten información sobre el universo representado, los únicos capaces de dar un sentido a los acontecimientos ocurridos durante esta visita privada resultan, precisamente, los visitantes, es decir, el camarógrafo y el grupo de amigos que lo acompañó en esta visita a Reverón.



También predomina la descripción en el film de Benacerraf. Se describe el Castillete, las muñecas de Reverón, el proceso de éste al pintar un autorretrato y parte de su trayectoria. Sin embargo, no es la función referencial la que predomina en el uso de la lengua cinematográfica, sino la función poética. La descripción está matizada por una exaltación lírica, en la que el énfasis no está puesto en lo descrito sino en la propia descripción. Esto se manifiesta a través del uso conjunto de la imagen y la música, o a través de la voz en off que recita un texto cargado de adjetivos, adverbios y figuras.

El video de Torija combina la descripción con la explicación, ambas referidas a estados y procesos dentro de la obra y la vida de Reverón. Las descripciones, orientadas a informar, se subordinan a la explicación y se basan, principalmente, en la enumeración visual y/o verbal de obras, objetos, técnicas y materiales, según unas coordenadas espaciales y conceptuales bien delimitadas. El carácter predominantemente explicativo del discurso se evidencia en el uso referencial de la lengua cinematográfica,

destinado a presentar la información en forma fiable, con el criterio propio de la institución museística, con orden y claridad. Para hacerlo, se recurre a clasificaciones, definiciones, ejemplificaciones, analogías, citas visuales (obras, documentos fotográficos). La finalidad del discurso consiste en hacer saber y comprender al espectador, con datos y argumentos. El enunciatador es un experto, posee un saber producto de la investigación.

2.4. Uso de la lengua cinematográfica

El film de Anzola es mudo. En él hay un extenso uso de las panorámicas con reencuadres o paneos ocasionales para abarcar una porción más amplia del espacio. La mayor parte está filmada en blanco y negro, pero hay dos fragmentos filmados a color: la descripción del paisaje de Macuto y sus alrededores y el inicio de la sesión pictórica de Reverón, en el Castillete. Este hecho hace que los mencionados fragmentos destaquen en relación con el resto del film. La descripción del Castillete combina planos abiertos, medios y primeros planos, y en ella se destaca la relación entre los personajes y el entorno geográfico y arquitectónico. Los personajes desarrollan sus actividades con normalidad, como si la cámara no interfiriera para nada en el ritmo de sus vidas. Esto evidencia la intimidad o familiaridad entre el cineasta, Reverón y Juanita. La sesión pictórica muestra en detalle el proceso creativo de Reverón, los materiales que emplea, los rituales del pintor. El artista desarrolla su actividad en plena complicidad con la cámara, con naturalidad. De allí que la impresión global sea de autenticidad e inmediatez en los hechos mostrados, por lo cual el espectador se convierte en un testigo privilegiado del acto creador y la cotidianidad de Reverón.

El de Lucca también es un film mudo, pero hecho totalmente en color. Está construido como una sucesión de «cuadros» de la visita del fotógrafo y sus acompañantes al Castillete. Este hecho y la ubicación de la cámara, casi siempre frontal y a distancia media con respecto a lo filmado, lo insertan en el Modo de Representación Primitivo. El montaje no construye el espacio, el tiempo ni articula acciones. Actúa meramente como elemento que une un plano con otro, probablemente en el mismo orden en que fueron filmados, en una secuencia que no es temporal ni lógica. Los personajes se colocan frente a la cámara como posando y sus acciones no corresponden a

las de su vida cotidiana. Hay poco intercambio entre el campo y el fuera de campo, con la excepción de los segmentos en que Reverón se dirige al camarógrafo –y por ende a la cámara– para mostrarle sus pinturas. No hay interacción entre Reverón, Juanita y los visitantes. En general, se crea una distancia infranqueable entre los habitantes del Castillete y el espectador.

Benacerraf construye su film en tres partes, cada una con un patrón expresivo diferenciado de las otras. La primera parte es una larga descripción del Castillete, con planos abiertos en angulaciones y ubicaciones de cámara insólitas. El uso del travelling lateral, hacia delante y hacia atrás es frecuente, aunque también se emplean el zoom in y el zoom out. Se pasa del patio al área de vivienda y el estudio, de allí se regresa al exterior y, de nuevo, al estudio y un paseo por las muñecas del artista. La iluminación en los interiores tiende al claroscuro. La disposición de las muñecas parece haber sido intervenida por la autora, de acuerdo con el efecto subjetivo y fantasmagórico que se manifiesta en buena parte del film. Esta primera parte va acompañada y puntuada por música académica disonante o por música indígena y música afrovenezolana. La segunda parte, acompañada por la voz en off que recita un texto pretendidamente poético, tiene como fondo una música similar a la de la primera parte. El narrador maneja equivocadamente las pausas y la entonación, alarga la vocal de la sílaba tónica en las palabras y, por esto, la voz en off suena como una monótona letanía. Por otra parte, el texto concentra su intención poética en la desmedida y vacía adjetivación de todos los sustantivos. En esta parte se alterna material filmado por la autora, fotografías, material de archivo y obras del artista filmadas con paneos y acercamientos. La tercera parte, en la que finaliza la pintura del autorretrato, busca crear un efecto subjetivo y fantasmagórico a través de planos cerrados del artista y un montaje que lo alterna con las muñecas, colgadas y ubicadas en un espacio abstracto, iluminadas en claroscuro. El montaje acelera progresivamente su ritmo, en



concordancia con el de la música hasta el cierre, con un brusco acorde. No se pretende registrar el proceso creativo del artista, ni ubicarlo en su medio para que registre su interacción con éste. No hay autenticidad ni inmediatez, sólo la visión del cineasta que se impone a la materia tratada.

El video de Torija utiliza materiales diversos en la banda de imágenes: a) material de archivo fotográfico y fílmico, incluyendo segmentos de los filmes de Anzola y Benacerraf; b) obras pictóricas grabadas en video, de Reverón, sus maestros y los artistas que lo influenciaron; c) fundidos a negro que marcan las discontinuidades temáticas entre las escenas. En cuanto a la banda sonora, Torija incluye: a) voz en off que describe, analiza, comenta, explica y asigna nombres a los procesos, períodos, estilos, técnicas, uso de materiales, etc., en la obra de Reverón. La voz mantiene un tono neutral, distanciado, correcto, casi académico y está siempre presente. Los breves fragmentos en los que no se escucha, explica previamente lo que vendrá a continuación. Lo que menciona el narrador corresponde, en perfecta sincronía, a lo que muestra la imagen; b) música como fondo o ambiente, por lo general de sintetizador, minimalista, que cambia de una escena a otra para marcar el cambio en el asunto tratado y dar variedad. Siempre está a un volumen más bajo que la voz en off; c) silencios: acompañan los fundidos a negro en sincronía, marcando los límites entre las escenas. El criterio compositivo general es el de la máxima claridad expositiva e inteligibilidad.

3. ESTUDIO SEMIOPRAGMÁTICO DE LOS DOCUMENTALES EN TÉRMINOS DE INSTITUCIONES Y MODOS DE PRODUCCIÓN DE SENTIDOS/AFFECTOS

El film de Anzola corresponde al modo documental, basado en las operaciones de diegetización y mostración. En él se construye un mundo con gran riqueza de elementos concretos-descriptivos bien identificados y contextualizados, y se otorga un carácter ontológico al contenido proposicional de lo mostrado (se muestra algo que existe, algo que estuvo efectivamente allí). El enunciador se responsabiliza por la veracidad de los hechos mostrados y se presenta como testigo cercano a Reverón y Juanita, con una mínima intervención sobre lo mostrado, lo cual da fe de su autenti-

cidad. De acuerdo con todo esto, el film fue producido dentro de la institución del cine documental y ha funcionado como tal a lo largo de su trayectoria en la exhibición.

El film de Lucca, por el contrario, corresponde al modo privado, pues fue hecho en parte con la intención de que los visitantes del Castillete pudieran rememorar lo vivido allí. No opera aquí la puesta en fase, pues no hay un trabajo conjunto y coherente de los medios expresivos al servicio de la experiencia fílmica y la enunciación. En el film sí se cumplen las operaciones de diegetización y mostración, aunque cabe señalar que la diegetización es más bien débil, por la ausencia de información que permita al espectador asignar referentes a los hechos, espacios y personajes mostrados. Quizás se trate de una cierta modalidad del film familiar, pues se parece a esos registros de excursiones y viajes en los que se pretende recordar lo visitado y dejar una evidencia de que quienes compartieron, filmaron y aparecen en la película estuvieron efectivamente allí. No sin cierta ambigüedad, es posible adscribir esta película a la institución del cine familiar.

El film de Benacerraf corresponde simultáneamente a los modos artístico y estético, pues el espectador lo construye como la producción de un autor cuyo interés reside en el trabajo expresivo destinado a producir un goce estético. Se cumplen las operaciones de diegetización y mostración. El enunciador asume la responsabilidad sobre la verdad de lo mostrado, pero pone más énfasis en la intervención de la materia mostrada a través del elaborado uso de los elementos expresivos. De allí que el film se adscriba a la institución del cine de arte y ensayo o al cine de autor.

El video de Torija está producido según el modo documentalizante y en él funcionan las operaciones de diegetización y mostración. La diegetización es débil, pues aunque se intenta construir un mundo, abundan las descripciones de entidades abstractas o conceptuales como estilo, períodos, etc. El trabajo de la enunciación se encuentra al servicio de la claridad expositiva, manteniendo el interés del espectador. El enunciador asume la responsabilidad por la verdad de lo enunciado y se construye como poseedor de un saber –respaldado por la institución museística, la crítica y la historia del arte– que busca compartir con sus interlocutores. El video se inserta en la institución del cine educativo.

4. CONCLUSIONES

Desde la perspectiva del análisis de los textos, cada uno de los filmes se construye a partir de diferentes criterios compositivos. El film de Anzola lo hace sobre la búsqueda de la autenticidad y la inmediatez en el testimonio, con una marcada tendencia a la transparencia, buscando un acercamiento íntimo al artista y documentando su vida cotidiana con honestidad y una mínima intervención por parte del cineasta en la puesta en escena. El de Lucca se presenta en el extremo opuesto y se construye según las pautas del Modo de Representación Primitivo, apenas como prueba de que el cineasta y el grupo de amigos que lo acompañan estuvieron efectivamente en el Castillete, en compañía de Reverón y Juanita. Benacerraf impone su visión de Reverón al espectador y la elaboración del film sigue el criterio de la máxima opacidad. El film de Torija aspira a la máxima claridad conceptual en la exposición, con la finalidad de que el espectador comprenda el legado artístico de Reverón.

El análisis semiopragmático permite comprender que las diferencias en la elaboración de los cuatro filmes corresponden a proyectos comunicativos diferentes que dependen de las instituciones en las que fueron producidos y en el marco de las cuales se espera que sean exhibidos. En tal sentido, los filmes de Anzola, Benacerraf y Torija son claramente identificables con las instituciones del cine documental, de autor o de arte y ensayo, y educativo, respectivamente. Resulta problemático el film de Lucca pues parece haber sido producido como un film familiar, según el modo privado, pero se encuentran en él elementos que hacen pensar que se pretendía mostrar obras de Reverón a personas diferentes a las que visitaron el Castillete con el cineasta, quizás pertenecientes al círculo de amistades de éste. Por otra parte, el film entra a la exhibición pública gracias al Museo Reverón y el video de la Cinemateca Nacional. En este contexto institucional, el film es apreciado como un mal producto, obra de un cineasta primitivo o no profesional.

Desde una perspectiva más general, en relación con las herramientas analíticas apropiadas para una aproximación al cine que tradicionalmente se conoce como documental, la propuesta de análisis presentada aquí parece constituir un avance, pues ha permitido trabajar sobre el corpus seleccionado para identificar las particularidades semánticas, expresivas y

comunicativas de cada film. Habría que desarrollar un poco más el punto relacionado con las formas de organización del discurso, haciendo énfasis en la manera como se manifiestan los diversos mecanismos discursivos y enunciativos a través de las materias de la expresión propias del cine, es decir, imagen en movimiento, ruidos, música, habla y grafismos.

Finalmente, quiero destacar que aquello que consideramos como cine documental, desde una perspectiva enfocada estrictamente en el texto fílmico, es susceptible de ser redefinido y caracterizado con mayor precisión en el marco del enfoque semioprágmatco. He aquí un ámbito de estudio sobre el que convendría insistir.

BIBLIOGRAFÍA

AZUAGA, Ricardo; COLMENARES, María Gabriela

Análisis del cine documental: fundamentos y perspectivas. Ponencia presentada en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa. Caracas: UCV.

CASAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; TUSÓN VALLS, Amparo

2002 *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

DELGADO, Carlos

1997 *Producción cinematográfica de Edgar J. Anzola*. Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Cine. Caracas: Escuela de Artes (UCV).

MARROSU, Ambretta

1988 «Periodización para una historia del cine venezolano» en *Anuario Ininco* 1: 9-46. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, UCV.

1997 «Los modelos de la supervivencia», en Hernández, Tulio (Ed.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ODIN, Roger

1994 «Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions», en Müller, Jürgen (Ed.). *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, Vol. I. Münster, Nodus Publikationen.

1998 «Por una semiopragmática del cine» en *Objeto Visual* 5: 116-132. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

1998a «Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador: enfoque semiopragmático» en *Objeto Visual* 5: 134-156. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ROFFÉ, Alfredo

1987 «Amazonas, el negocio de este mundo», en *Cine-oja* N° 13: 1-2. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.

1990 «Una aproximación al análisis fílmico», en Hernández, Tulio (Ed.). *Pensar en cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

VALENTINA
RAURICH VALENCIA
(Chile)



El documental como significativo

*The documentary
as significant*

Antropóloga Social de la Universidad de Chile. Actualmente se encuentra realizando un Doctorado en Antropología de Iberoamérica en la Universidad de Valladolid (España). Es docente de la Universidad Bolivariana (Chile) en donde imparte la cátedra de Antropología Visual. Ha desarrollado su trabajo de investigación en el área de la antropología de la comunicación visual y ha publicado diversos artículos y ensayos en revistas nacionales e internacionales especializadas.

Correo electrónico:
vraurichv@gmail.com

Recibido: 07 /04/ 2010

Aceptado: 07 /05/ 2010

© De conformidad por su autora para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

VALENTINA RAURICH VALENCIA

El documental como significante

Este ensayo discute el concepto de documental como categoría cinematográfica fundada en su capacidad para replicar la realidad. Basándose en una revisión histórica de las construcciones simbólicas que dan origen a la idea del cine como herramienta capaz de capturar el mundo visible y del documental como forma de representación objetiva y veraz, aquí se sostiene que no es más que la misma categorización de una obra como documental la que actúa como significante de realismo y veracidad.

Descriptores: Cine / Construcciones simbólicas / Documental / Significante.

ABSTRACT

VALENTINA RAURICH VALENCIA

The documentary as signifier

This essay discusses the concept of documentary film as a category founded on the ability to replicate the reality. Based on a historical review of the symbolic constructs that gives rise to the idea of cinema as a tool able to capture the visible world and the documentary as a form of objective and truthful representation, it is argued here that is just the categorization of a work as documentary which acts as signifier of realism and accuracy.

Key Words: Cinema / Symbolic Construction / Documentary / Signifier.

RÉSUMÉ

VALENTINA RAURICH VALENCIA

Le Documentaire comme signifiant

Le présent essai discute le concept de documentaire comme catégorie cinématographique fondée sur une supposée capacité de répliquer la réalité. Sur la base d'une révision historique des constructions symboliques qui ont donné lieu à l'idée du cinéma comme outil capable de capturer le monde visible, ainsi que du documentaire comme une forme de représentation objective et véridique de ce monde, nous soutenons que ce que signifient le réalisme et la véracité d'une œuvre n'est rien d'autre que sa propre classification sous la catégorie de documentaire.

Mots clés: Ciné / Constructions Symboliques / Documentaire / Signifiant.

RESUMO

VALENTINA RAURICH VALENCIA

O documentário como significativo

Neste ensaio discute-se o conceito de documentário como categoria cinematográfica baseada na sua capacidade para replicar a realidade. Partindo de uma revisão histórica das construções simbólicas que dão origem à ideia do cinema como instrumento capaz de capturar o mundo visível e do documentário como forma de representação objetiva e veraz, aqui defende-se que é a própria categorização de uma obra como documentário que actua como significante de realismo e veracidade.

Palavras-chave: Cinema / Construção simbólico / Documentário / Significativo.

El 30 de octubre de 1938, la radio CBS de Nueva York presentó el clásico de ciencia ficción «La guerra de los mundos», de H.G. Wells, en una adaptación de Orson Welles y el *Mercury*



Theatre On The Air. Precedida por una introducción aclaratoria, la obra se transmitió como si se tratara de *flash* noticiosos que interrumpían la transmisión regular. Al día siguiente el *New York Times* titulaba en primera página: «Radioescuchas en pánico, asumen drama de guerra como hecho». El subtítulo agregaba. «Muchos huyen de sus casa para librarse de ‘Ataques de gas de Marte’ las llamadas telefónicas abruman a la policía tras la transmisión de la fantasía de Wells» (*New York Times*, 1938: 1)

¿Por qué esta teatralización radiofónica generó pánico en sus oyentes? ¿Es que el noticiero de radio posee un vínculo particular con la realidad o no es más que una fórmula que el público asume como esencialmente verídica? Estas mismas preguntas son válidas respecto al documental, más aún cuando verificamos que éste suele definirse en los términos en la que lo hace Jeane Allen:

El documental se justifica como una categoría cinematográfica sobre la base de su habilidad para replicar la realidad, no con el propósito central de entretener o divertir, sino como evidencia y argumento. Para el documental la verosimilitud reside en la capacidad del cine para proveer registro visual de los eventos que suceden frente a la cámara (su componente fotográfico), minimizando el impacto del proceso de filmación en la motivación o la dirección de esos eventos (el componente usado con mayor frecuencia para distinguirlo del cine de ficción), y adoptando un estilo fílmico asociado con la mínima manipulación del evento pro-fílmico por la cámara y el proceso de edición (un estilo que a veces comparte con lo ficticio del cine dirigido) (Allen; 1977: 37)

Lo que Allen describe es un tipo de texto fílmico como representación objetiva, verdadera, autorizada y autoritaria de la realidad. De hecho, la palabra «documental» transmutada de adjetivo en sustantivo, de atributo a esencia, acarrea connotaciones de autenticidad y testimonio. A ello hay que sumarle el hecho de que al cine y al video se les supone una capacidad

particular para representar el mundo fielmente en tanto herramientas que registrarían la imagen que tienen frente a sí, sin la intervención o la interpretación humana.

1. ORÍGENES DE UNA FORMA SIMBÓLICA

Comprender el vínculo entre cine y realidad requiere remitirse a lo que hoy percibimos, no sólo como la forma correcta, sino natural de representar el mundo tridimensional sobre una superficie plana. Aquello que hoy llamamos simplemente 'perspectiva' y que asumimos es un elemento indispensable de cualquier representación realista, fue una invención del Renacimiento. Entonces recibió el nombre de *Perspectiva Artificialis*, en oposición a la *Perspectiva Naturalis* o *Communis* que hacía referencia a la óptica, a la percepción visual. Como señala Panofsky (2003), esta perspectiva lineal no debe ser vista sólo como una cuestión de leyes matemáticas, sino también como: «(...) un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o finalmente como la expansión de la esfera del yo» (Panofsky, 2003: 49)

La perspectiva lineal es entonces una «forma simbólica», un signo concreto de los nuevos paradigmas de una época histórica. No se trata sólo de un cambio en el estilo pictórico, sino que es fruto del creciente humanismo de la época, que otorga un rol preponderante a la visión como proveedora de conocimiento acerca del mundo material.

Para finales del siglo XVIII, surgido del debate entre una cierta concepción idealista de lo visible y la nueva concepción filosófica que empezó a creer en la verdad del mundo físico, el realismo pictórico se presentó prácticamente como una ciencia que debía abordarse de la misma forma que una búsqueda de las leyes de la naturaleza (Quintana, 2003). Es en este ambiente, como parte de una empresa tecnológica y científica, que comienzan los intentos por desarrollar una herramienta que permitiera capturar imágenes del mundo. Cuando finalmente la fotografía se presentó al público, fue acogida triunfalmente como un instrumento de investigación científica que, gracias a su naturaleza mecánica, no sólo era capaz de conjurar la sub-

jetividad del fotógrafo, sino que, al congelar el momento, permitía capturar elementos que escapaban al ojo humano.

Como señala Pierre Bourdieu (2003), la invención de la fotografía, lejos de establecer sus propios estándares de realismo, simplemente siguió los lineamientos de la ideología dominante que gobernaba la pintura:



Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados 'realistas' y 'objetivos'. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un 'lenguaje sin código ni sintaxis', en resumen de un 'lenguaje natural', es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento (Bourdieu, 2003: 136).

Cuando el cinematógrafo se presentó en sociedad en 1895, las opiniones estaban divididas acerca de si su destino era ser una forma de registro privado o público, una herramienta de la ciencia o una nueva forma de periodismo. El kinetoscopio de Edison, un aparato que, tras insertar una moneda, permitía la visualización individual de bandas de imágenes sin fin, ofrecía breves secuencias que incluían combates de boxeo, peleas de gallos, bailes indios, etc. Por su parte, Louis Lumière concibió el cinematógrafo como un aparato de salón, destinado a los fotógrafos amateur que podrían registrar escenas familiares en movimiento (*portraits vivants*); y fue para promover ese producto que filmó y proyectó secuencias de la vida diaria (Toulmin y Loiperdinger, 2005). Sin embargo, en poco tiempo fue evidente que el público estaba dispuesto a pagar por ver estas escenas en espacios públicos. Había nacido el cine como espectáculo, como entretenimiento, y su material eran los eventos del mundo cotidiano.

Si en sus orígenes la cámara fotográfica estaba destinada a los científicos y los artistas, a la élite, finalmente encontró su público en la burguesía; el cine se inventó teniendo en mente a la burguesía, pero fue adoptado por un público popular y fueron las demandas de ese público las que modelaron la estética cinematográfica de esos primeros años. Durante las dos

primeras décadas que siguieron a su invención, estos *portraits vivants* –que en su paso de la esfera privada a la esfera pública pasaron a ser conocidos como vistas o *actualités*– formaron parte del atractivo del cine. En medio del verdadero espectáculo de variedades que era la proyección cinematográfica, se sucedían filmaciones de menos de un minuto que mostraban lugares lejanos, eventos noticiosos, comedias, dramatizaciones y, como atracción especial, vistas locales. Rodadas en la ciudad o el pueblo en el que se presentaba la proyección, la publicidad convocaba al público invitándolo a reconocerse a sí mismo en las filmaciones de la salida de la iglesia, el desfile o las calles de la localidad (Toulmin y Loiperdinger, 2005). Aparentemente estas imágenes entusiasmaban al público convertido a la vez en espectador y espectáculo.

En estos primeros años la magia y la novedad del cine se bastaba a sí misma para atraer al público. Ya fuera una escena cómica o dramática, un desfile o la llegada de un tren, todo generaba el mismo interés y se filmaba igual: una toma única desde un punto fijo frente a la acción. Era la reproducción de la imagen renacentista, trasladada ahora a otro sistema de representación: la fotografía en movimiento, capaz de registrar la sutileza de lo irrepetible.

Convertido ahora en la principal atracción popular, el cine despertó el interés de las productoras deseosas de atraer a las clases acomodadas, que hasta entonces se habían mantenido alejadas de éste espectáculo de *vaudeville*. Los costos de producción se incrementaron, los programas de películas breves se eliminaron y dieron paso al largometraje; el sistema de estudios hollywoodense rodeó la industria con un aura de glamour y, veinte años después de su invención, el cine se había convertido en una industria cultural dominada por las clases hegemónicas. Para los años '20 el éxito social y comercial del cine estaba vinculado con las películas de ficción. Se trataba fundamentalmente de melodramas inspirados en la novela realista decimonónica, que privilegia la idea del relato como doble de la realidad y supone un acto de suspensión de la incredulidad por parte del espectador. Dentro de esta lógica se asume que el espectador tiene consciencia de que lo que se le va a contar es una historia imaginaria, pero voluntariamente se deja llevar por la narración y reacciona como si fuera verídica. Su eficacia,

entonces, consiste en involucrar al público en la trama y provocarle emociones, y para ello se requiere que los personajes y las acciones formen parte de un mundo autocontenido y verosímil. La escenificación, la filmación, el montaje, etc., deben ser instrumentales a ese objetivo, evitando cualquier elemento que revele la mediación y, por lo tanto, destruya la fantasía (Quintana, 2003).

En este contexto, y entendiendo que el cine basado en actores y escenas seleccionadas de la vida misma poseían un potencial y una complejidad fuera del alcance de los relatos actuados contra fondos artificiales de las películas de estudio, es que **Grierson (1898-1972)** comienza a darle forma al concepto de «documental». Sin ubicarlo en el ámbito elitista de los



movimientos vanguardistas, pero sí como una iniciativa alternativa al sistema de estudios y sus intereses exclusivamente mercantiles, el manifiesto de Grierson (1998) quería darle un valor estético y social a la producción de un cine basado en los eventos del mundo. Así, su mayor contribución fue fundar –o, más específicamente, institucionalizar– un sistema de producción distinto y unificar una diversidad de prácticas basado en unos objetivos que se presentaban como moralmente superiores a la industria del entretenimiento y bajo un título capaz de capturar la imaginación y gatillar la idea de un vínculo particular entre imagen y realidad.

Hasta entonces las *actualités* y la mayor parte de las películas no ficcionales que formaban parte de los programas del cinematógrafo, se basaban en una sucesión de tomas independientes, una serie de imágenes encuadradas de acuerdo a los cánones establecidos por la práctica fotográfica, vinculadas temática, geográfica o temporalmente y cuya sumatoria sólo intentaba agregar información. Se trataba de verdaderos álbumes de fotografías en movimiento que, basado en la acumulación de vistazos fragmentarios, entregaban una imagen panorámica y privilegiada de lugares y eventos que, se entendía, existían o tenían lugar con independencia de la presencia de la cámara.

A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental (Grierson, 1998: 141).

Originalmente en su versión francesa la palabra «documental» se usó para referirse a las filmaciones sobre viajes y luego se extendió a todas las películas rodadas en ambientes naturales, que incluían desde noticieros y películas promocionales, hasta films de aventuras filmadas en locaciones exóticas. Lo que hizo Grierson en distintos artículos, y más tarde reafirmó **Paul Rotha (1907-1984)** en su libro *Documentary Film* de 1936, fue no tanto definir como delimitar el uso del término a una serie de obras cinematográficas que cumplieran con ciertos requisitos. Se trataba de películas que, filmadas en terreno y editadas al servicio de un argumento o un hilo narrativo –en contraste con el material espontáneo y desorganizado de las *actualités*–, presentaban una interpretación particular acerca de un proceso social o histórico y no la imposición de un argumento dramático preconcebido sin vínculo alguno con las circunstancias del lugar –como ocurría con las películas de aventuras. De modo que el objetivo central del documental concebido por Grierson no era presentar un retrato fiel de los eventos, sino interpretarlos de modo de otorgarles estructura y significado.



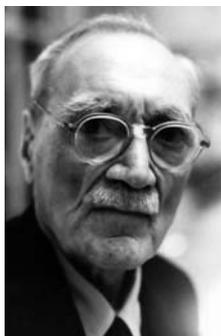
En un principio el concepto de documental defendido por John Grierson y Paul Rotha estaba vinculado a un concepto particular de realismo enraizado en la tradición artística de fines del siglo XIX que, en oposición a la presentación de mundos fantasiosos que permitían a los burgueses evadir los dramas del mundo, se proponía revelar las injusticias sociales. Los trabajadores y ciudadanos que, tratados en su actividades cotidianas, habían sido los protagonistas y los espectadores de las primeras imágenes cinematográficas, ahora

habían desaparecido o habían quedado reducidos a estereotipos en los dramas y comedias de la industria cinematográfica. Grierson vio en el cine documental la posibilidad de reposicionar ese aspecto del mundo en la pantalla, pero ya no como instantáneas aisladas carentes de contextualización e incapaces de generar consciencia, sino con el claro objetivo de explicar el rol que esos individuos suprimidos de la imaginación oficial, cumplían en el mantenimiento y el progreso del sistema social y económico.

Grierson valoraba el aspecto creativo y experimental del cine que exploraba las posibilidades del medio y en su película *Drifters* (1929) es evidente la influencia de cineastas como Eisenstein y Ruttmann. De modo que la etiqueta documental, además, adquiriría la categoría de verdadero sello de calidad artística, sin embargo, a diferencia de las vanguardias artísticas, Grierson y Rotha entendían que el documental sólo se justificaba en la medida en que fuera accesible y comprensible para un público masivo y se concentrara en las problemáticas del momento más que en la experimentación artística.

Desde su perspectiva, el documental sólo se justificaba en la medida en que se hiciera cargo de la complejidad del mundo moderno y revelara la índole esencialmente cooperativa de la sociedad industrial británica, promoviendo la integración, el orden, y la racionalidad de los individuos. En otras palabras, se trataba de promover la lealtad de los ciudadanos con el Estado, haciéndoles comprensibles los eventos y los cambios sociales en los que estaban inmersos, generando así un cambio en la actitud mental. El que en ese momento el cine apareciera como el medio más adecuado para cumplir ese objetivo no era más que un elemento incidental y el estilo que adoptara cada obra en particular era secundario: «(...) Si hay un acuerdo común en la 'estrategia' que he indicado, las diferencias en las 'tácticas' diarias no afectarán seriamente la unidad» (Grierson, 1946: 181).

Hoy el **documental griersoniano** ha quedado asociado al documental expositivo (de acuerdo a la tipología propuesta por Nichols) dominado por la voz omnisciente e incorpórea de un narrador que guía al espectador mientras las imágenes actúan como meras ilustraciones (Nichols, 1997). Lo cierto es que, precisamente porque el énfasis estaba puesto en la transmisión de un mensaje más que en el compromiso con reglas formales, el



Movimiento Documentalista Británico supuso una alta dosis de experimentación, diversidad de estilos y la utilización de todo tipo de recursos dramáticos. El documental debía cumplir un objetivo político y, por consiguiente, la estética debía adaptarse a la temática y el contexto de su recepción: «Si nuestro trabajo pretende ser certero, es porque la gente necesita certezas (...) Si la forma es objetiva y dura, es porque creemos que la siguiente fase en el desarrollo humano necesita ese tipo de aproximación mental» (Grierson, 1946: 179).

Si me ha parecido necesario extenderme en los postulados que nutrieron los inicios del documental, es precisamente porque revelan que sus primeros practicantes eran altamente conscientes y reflexivos acerca de los dispositivos retóricos con los que construían sus discursos cinematográficos. Grierson no defendía la legitimidad del documental para referirse al mundo basado en la capacidad de la cámara para capturar la realidad, ni confiaba en la imagen como fuente de conocimiento; por el contrario, entendía que la realidad era compleja y que su comprensión requería un ordenamiento guiado por conceptos teóricos y políticos. Dentro de esa concepción, la imagen cinematográfica –que sólo puede capturar lo visible y no refleja la subjetividad de su autor– requiere del montaje, la narración, la música o las recreaciones para presentar un argumento. La autoridad de la interpretación que organiza el relato no se fundamenta en una pretendida objetividad, sino en la presunción de que la subjetividad del análisis es o debiera ser compartida por el colectivo al que está dirigido, pues emerge de la élite intelectual de la sociedad. Para los primeros documentalistas el cine es un instrumento al servicio de las ideas y por lo tanto no les resulta conflictivo asociar su proyecto con el concepto de propaganda:

El objetivo de la propaganda es la persuasión y la persuasión implica una actitud mental particular acerca de éste, otro y demás temas. Ser veraz dentro de los límites técnicos de la cámara y el micrófono exige descripción, que es el objetivo del film instructivo, y no dramatización, que es el requisito del método documental. Por lo tanto, en el documental incluso una simple declaración acerca de un hecho requiere una interpretación dramática de modo que pueda «adquirir vida» en la pantalla (Rotha, 1936: 134).

Lo que posteriormente hizo a Grierson un blanco fácil de la crítica fue el hecho de que, a pesar de su discurso político comprometido con las clases trabajadoras, en la práctica los documentales hechos bajo el auspicio del Estado estuvieron al servicio de los intereses del capitalismo. En un período histórico en el que las explosiones sociales se sucedían en toda Europa, el **Movimiento Documentalista Británico** promovió una imagen heroica del obrero sacrificado que mantenía en movimiento la industria y el comercio, sin revelar los intereses y las fuerzas a las que esa abnegación beneficiaban. En su determinación por consolidar su visión de un cine 'superior' inmerso en los procesos del mundo contemporáneo, Grierson no vio contradicción en buscar el subsidio gubernamental y con ello dio origen a uno de los ejemplos más claros de lo que más tarde Althusser bautizaría como 'Aparatos Ideológicos del Estado'.

Inmediatamente terminada la guerra, la necesidad de un nuevo realismo social que lidiara con el drama, el dolor y las contradicciones de la posguerra hizo que el documental griersoniano, comprometido con los poderes hegemónicos, perdiera prestigio y los fundamentos sociales que habían legitimado la validez de su interpretación subjetiva del mundo quedaron en entredicho. El realismo social que había sido su cimiento fue denunciado por la nueva generación de cineasta como un realismo burgués, preocupado de presentar al proletariado como parte de una estructura inmutable, en vez de dar cuenta de la lucha de clases, los procesos sociales y los valores de la clase obrera. Este nuevo movimiento cinematográfico, el *Free Cinema* británico, en un principio recogió el documental como forma de expresión. Sus películas eran «libres» en el sentido de que fueron hechas fuera de los márgenes de la industria cinematográfica y que sus declaraciones eran completamente personales. Financiadas fundamentalmente por el Fondo para el Cine Independiente del *British Film Institute*, tenían como protagonistas a personas corrientes y principalmente de clase obrera en sus lugares de trabajo y de esparcimiento, mostrados con simpatía y respeto. Evitando la narración explícita de la *voz en off*, utilizaron un estilo poético que contraponía el sonido con la imagen. Más tarde abandonarían el formato documental para dedicarse a la producción de dramas que presentaban temas y protagonistas de la clase trabajadora (Kolker, 1983).

A diferencia de otros movimientos cinematográficos nacidos en un contexto social e histórico determinado, como el *Neorrealismo italiano*, el *Free Cinema* británico o el *Avant Garde* francés, el concepto de documental sobrevivió a la ideología que justificó su práctica. Tras la guerra, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña, el documental quedó básicamente en manos de la televisión. Del concepto desarrollado por Grierson y Rotha, en el nuevo medio sólo sobrevivió la idea de un texto audiovisual utilitario vinculado a ciertas convenciones que lo distinguían de las obras de ficción tradicional y revelaban su referencia al mundo histórico. Adaptado a los requerimientos del reportaje periodístico que imponía la idea de la objetividad por sobre el concepto del documental como planteamiento de un punto de vista, la edición se alejó todo lo posible de la dramatización, la narración adquirió un tono explicativo despojado de cualquier poética y la imagen pasó a cumplir el rol de ilustración al servicio de diversidad de discursos que la cámara aparentemente tan sólo registraba.

El documental no volvió a ser tema de discusión teórica hasta la aparición del *Cinéma Vérité* en Francia y el *Direct Cinema* en Estados Unidos. Es frecuente que ambos nombres se usen como sinónimos, que se los reúna bajo una misma etiqueta o que se haga referencia a ambos movimientos como resultado de la aparición de nuevas tecnologías, que a su vez permitieron el desarrollo de un nuevo estilo documental. En realidad, detrás de cada uno es posible reconocer algunas inquietudes similares –fundamentalmente la necesidad de eliminar la voz autoritaria e incorpórea de la narración documental que había perdido legitimidad– que impulsaron el desarrollo de la tecnología necesaria para poder llevar a cabo dos proyectos radicalmente distintos.



Para Jean Rouch (1917-2004) –criticado tanto por las autoridades coloniales como por los movimientos independentistas africanos a raíz de su película *Les Maîtres fous* (1955)– se trataba de experimentar nuevas formas de hacer y usar el cine, de modo de permitir a los sujetos hablar por sí mismos e implicar a todos los participantes en la construcción del

documental. De sus muchas películas, la que tendría mayor impacto en el mundo del documental y del cine en general sería *Chronique d'un été* (Morin y Rouch, 1961), en la que las introspecciones y las discusiones políticas generadas por la pregunta «¿Es Ud. feliz?» hecha micrófono en mano, junto con la participación y la reflexión de los mismos cineastas, evidencian la presencia intrusiva de las herramientas cinematográficas. Para Edgar Morin esta forma documental respondía a los requisitos de una investigación que no sólo revela las reflexiones e inquietudes del ciudadano común sino que, al hacer visible su metodología, acerca al espectador a la verdad (Winston, 1993).

Desde una perspectiva opuesta, el *Direct Cinema* defendió el uso de la cámara como una herramienta de observación pasiva e invisible y una construcción documental que pretendía presentar los acontecimientos tal como éstos se habían desarrollado, carentes de toda manipulación. La presunción subyacente es que la presencia del cineasta no modifica el comportamiento de las personas ni el transcurso de los eventos, de modo que la realidad se revela a sí misma ante el lente distante de la cámara que observa y registra. Las tomas largas y el tipo de edición aparentan no querer organizar un relato, sino comprimir los eventos en el orden en el que ocurrieron.

Quizás lo más interesante del *Direct Cinema* fue la crítica y la discusión teórica que aún hoy generan las declaraciones de sus practicantes. Documentalistas como Robert Drew, Richard Leacock o Albert Maysles no sólo reclamaban estar haciendo un cine más auténtico que cualquier otro pues capturaba eventos espontáneos libres de cualquier manipulación, sino que defendían la superioridad ética de su forma documental pues representaba una observación objetiva del mundo. Stella Bruzzi (2003) hace notar que los practicantes del *Direct Cinema* fueron los primeros documentalistas en proclamar la «autenticidad» de su trabajo, entendiendo ésta como «el derrumbe de la distancia entre representación y realidad», basados en la idea de que la cámara se convertía en una ventana a través de la que cualquiera podía observar el mundo (Bruzzi, 2003: 5). Brian Winston, por su parte, sostiene que ambos movimientos legitimaban la «verdad» de su representación a partir de su vínculo con la ciencia: el *Cinéma Vérité* hacía alusión a la metodología de las ciencias sociales, en tanto el *Direct Cinema* reflejaba la epistemología y el uso de herramientas de las ciencias naturales (Winston, 1993).

Sin restarle importancia a las diferencias entre ambos proyectos, me parece interesante explorar las semejanzas subyacentes y que resultan evidentes cuando se los compara con el documental griersoniano. Si en los años '30 y '40 el tema era la nación, las instituciones y, por sobre todo, la sociedad, en los nuevos formatos documentales de los '60 el punto de interés es el individuo y sus experiencias. Cuando en las películas del Movimiento Documentalista Británico aparece un sujeto identificable, éste está allí como representante de un colectivo y condensa todas las características, aspiraciones y visión de mundo atribuidas a un grupo social – ya fuera el trabajador industrial, el soldado o el enemigo. Desde esa perspectiva se puede entender que la voz del documentalista también está allí representando algo más que su propia individualidad. No es la «voz de Dios», ni se legitima a partir de una supuesta objetividad, ni está hablando en nombre de alguien más, es la voz de la sociedad en su conjunto, de un grupo cohesionado (...) o la voz del Estado; y la validez de su discurso se sostiene en tanto sus oyentes comparten la idea de que esa voz posee autoridad para hablar con certeza acerca de determinados temas. En los documentales de los '60 ya no hay ninguna voz legítima que pueda reclamar la validez de su interpretación de los eventos del mundo. Es posible que, como señala Winston, la construcción documental y el uso del cine reflejen los métodos de la ciencia, pero finalmente de ninguno de esos acercamientos surge una dilucidación. Lo que el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité* comparten es precisamente el ser métodos de acercamiento a los eventos del mundo que, en última instancia, no admiten ninguna comprensión racional; lo único concreto son los individuos, incluido los documentalistas, que pueden compartir el momento interactuando u observando desde la distancia.

Por cierto, el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité* no eran las únicas formas documentales existentes durante la década del '60. Cineastas como Alain Resnais, Chris Marker o Joris Ivens (*Les Statues meurent aussi*, Resnais y Marker, 1953; *Nuit et brouillard*, Resnais, 1956; *Dimanche à Pékin*, Marker, 1956) de algún modo estilizaron la tradición del documental autorial y poético iniciado por Grierson, pero ampliaron y profundizaron las temáticas, mantuvieron una perspectiva comprometida con la izquierda política y descartaron la narración concluyente a favor de una exposición más ambigua y reflexiva. Serían esos documentalistas los que influirían en el desarrollo del documental latinoamericano, primero en Cuba y luego en el resto de la región.

2. CONSOLIDACIÓN DEL MITO

Dando por sentado que cualquier forma de cine implica necesariamente una mediación entre lo que se filma y su referente, es evidente que no es en el nivel de lo presentado por la imagen donde es posible distinguir entre cine de ficción y documental. Autores como Nichols (1997), Renov (1993) o Bruzzi (2003), examinan el cine documental precisamente en términos de su retórica, de sus distintas modalidades, con la intención declarada de ir más allá de la dicotomía ficción-documental basada en vínculos diferenciados con la realidad. Sin embargo, en última instancia todos los análisis se fundamentan o remiten a conceptos de autenticidad ligados a la semejanza entre la representación y el mundo histórico.

Bill Nichols (1997) se refiere al documental como «(...) una forma cinematográfica que hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el mundo histórico, pero no puede separarse limpiamente de las estrategias de la narrativa o la fascinación de la ficción» (Nichols, 1997: 19). De modo que, aunque en un nivel inferior, el documental se emparenta con los discursos de sobriedad –como la ciencia, la economía o la política– que intentan ejercer algún grado de poder para fines particulares. «Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad» (Nichols, 1997: 32).

Para ello el documental requiere que su argumentación acerca del mundo resulte persuasiva, de modo que recurre a un realismo que minimiza «la resistencia o la duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad» y que se funda en una representación que imita la percepción visual y auditiva presentando «la vida tal como se vive y se observa» (Nichols, 1997: 217-218). A esta cualidad indicativa de la imagen se le suma el realismo de la evidencia retórica, cuya forma varía en el tiempo de acuerdo a diferentes conceptos de representación. Así, si bien pueden coexistir, cada nueva modalidad surge de un enfrentamiento con la previa cuya naturaleza convencional se ha vuelto cada vez más evidente. Aunque este autor reconoce que ningún estilo será nunca un discurso ideal o definitivo para referirse

al mundo, sin duda concibe el desarrollo del documental como la historia de un permanente progreso hacia formas más complejas y auto-conscientes: «Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico» (Nichols, 1997: 67).

Es este breve párrafo la única concesión que hace Nichols a la idea de que el realismo responde a factores más profundos y no es meramente un asunto formal. El concepto de realismo es complejo, aun cuando sólo se lo limite al ámbito artístico, pues a pesar de tener orígenes históricos, ha sido reclamado por distintos movimientos con connotaciones distintas. Lo que me parece importante resaltar es que en última instancia aquello que se acepta como realista en un momento dado, aun cuando se refleje y se naturalice en convenciones, responde a actitudes cambiantes respecto a lo que es la realidad, a como el ser humano se vincula con distintos aspectos de ella y el qué, cómo, quién y cuándo es apropiada representarla. Eso es precisamente lo que refleja la diferencia entre el documental concebido por Grierson y las versiones posteriores.

La forma, en teoría, es siempre la fusión de métodos de presentación específicos, la experiencia seleccionada específicamente, y las relaciones específicas entre productor y audiencia. Es engañoso abstraer la 'forma' (los métodos de presentación) de estas relaciones mutuamente determinadas. Eso, en estricto, es formalismo, que asume que la elección de un método de presentación es puramente técnica. El formalismo, en este sentido, ha sido reforzado por un fetichismo hacia el medio. El verdadero proceso de producción es un conjunto de propiedades materiales; de procesos de significación dentro de éstos; de relaciones sociales entre productores y entre productores y audiencias; y luego la selección inherente y consiguiente del contenido. Reducir este conjunto complejo al 'medio', con supuestas propiedades objetivas que gobiernan todos estos procesos y relaciones es, en estricto, un fetichismo (Williams, 1977: 4).

Renov (1993) evalúa que los análisis del documental se han enfocado, erróneamente, en el rol del significado más que en el del significante, puesto que se presume que «es el 'cine de los hechos', 'la no ficción', el terreno de la

información y la exposición más que el empleo de la diegética o la imaginación» (Renov, 1993: 13). Propone, en cambio, una poética documental, entendiendo ésta como la comprensión de «los principios de construcción, función y efectos específicos del cine y el video no ficcional». (Renov, 1993: 21). En el caso de la práctica documental, estos principios se vincularían con cuatro funciones estéticas: 1) registrar, revelar o preservar; 2) persuadir o promover; 3) analizar o interrogar; 4) expresar. En otras palabras, todo documental respondería a esas cuatro funciones, «impulsos» o «deseos», aunque no necesariamente a todos por igual o de una forma particular.

Lo que resalta en este planteamiento es que el único elemento que distingue al documental respecto a otras películas, es precisamente el registro. Renov (1993) entiende que en un momento dado las formas de satisfacer esa función pueden revelarse como mera ilusión y, por lo mismo, los «marcadores de la autenticidad documental son históricamente variables» (Renov, 1993: 23). Ejemplo de ello son las tomas temblorosas, mal expuesta y con movimientos bruscos de *Kon-Tiki* (Heyerdahl, 1950), alabadas en la época por Bazin, que vio en ellas la inscripción de la experiencia y que hoy son parte de los recursos dramáticos utilizados por la ficción o la publicidad. Sin embargo, para Renov este impulso por registrar y preservar forma parte de un instinto universal de auto-preservación cultural.

El énfasis aquí está sobre la réplica de la realidad histórica, la creación de una realidad de segundo orden cortada a la medida de nuestro deseo – engañar a la muerte, detener el tiempo, restaurar las pérdidas. La mayoría de las veces el documental ha estado motivado por el deseo de explotar el poder revelador de la cámara, un impulso raras veces acompañado de un reconocimiento de los procesos a través de los cuales se transfigura lo real (Renov, 1993: 25).

Stella Bruzzi rechaza la visión de Nichols de la historia del documental como un ‘árbol genealógico’, en el que cada nuevo estilo cinematográfico vuelve obsoleto al anterior. Al mismo tiempo critica la postura de Renov, que así como idealiza el documental puro en el que existe una relación directa entre la imagen y lo real, al mismo tiempo demuestra la imposibilidad de esa aspiración. En oposición, Bruzzi entiende que el documental es una

negociación entre la realidad por un lado y la imagen, la interpretación y el prejuicio por el otro. Es decir, la práctica documental no es una empresa ingenua concentrada en la meta imposible de alcanzar el «Santo Grial de la autenticidad perfecta» sino que, a partir de la aceptación de esa incapacidad del documental para entregar una imagen sin distorsiones de la realidad, es que se desarrollan diferentes estilos y formas documentales. «El documental está involucrado en una relación dialéctica entre aspiraciones y potenciales, hasta el punto en que el texto mismo revela las tensiones entre la búsqueda de la forma más auténtica de representar los hechos y la imposibilidad de este propósito» (Bruzzi, 2003: 4).

Todos estos análisis, si bien destruyen el mito del documental y de la imagen cinematográfica como reflejos de la realidad, por otro lado refuerzan la idea de que la única representación 'auténtica' del mundo está vinculada a conceptos universalmente compartidos como los de semejanza, objetividad, imparcialidad, veracidad. El que esos conceptos puedan ser relativos o que de hecho dentro de otros contextos culturales e históricos puedan no estar vinculados a la representación apropiada, 'auténtica', legítima del mundo, es algo que está fuera de consideración. En otras palabras, entiendo que no se trata de que los seres humanos recurran a una herramienta de mediación para reproducir el mundo, sino que esa herramienta constituye un medio para presentar una visión de mundo, por lo mismo es de suponer que está sometido a normas «(...) indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico» (Bourdieu, 2003: 44).

La noción de documental como representación del mundo unida a la idea del formato audiovisual como medio de comunicación, le otorgan a este tipo de texto un alto valor simbólico. Y efectivamente, pareciera que la categorización de una película o un video como 'documental' –en oposición a cine de ficción, experimental o propaganda– de algún modo implican un reconocimiento social de que esa obra en particular representa un argumento legítimo acerca de eventos concretos. Por lo mismo, aparece como un formato discursivo privilegiado como herramienta de resistencia, de divulgación de injusticias sociales, de activismo político.

El término género resulta apropiado para referirse al documental si lo contextualizamos dentro de la historia del cine. Tomado de los estudios

literarios, en los orígenes del cine el término quedó directamente vinculado con el sistema de producción en serie de los grandes estudios y supone, no una clasificación de la obra terminada, sino la adhesión durante la etapa de producción a un tema, una trama, un tipo de personajes, etc. El sistema de los géneros hizo más eficiente la producción permitiendo la estandarización –cuando no la simple reiteración– de un número limitado de temáticas y características formales reunidas bajo una misma etiqueta. Pero, más importante aún, también permitió facilitar su consumo por un público con expectativas que se adecúan a la oferta a partir de su conocimiento previo de otras obras pertenecientes a la misma categoría. Francesco Casetti (1994), habla de una comunicación por cliché posible gracias a un acuerdo tácito entre realizador y espectador que involucra el uso de fórmulas narrativas recurrentes y la predisposición de leer lo nuevo a través de lo ya conocido.

Así, el documental implica una modalidad de discurso que impone ciertas exigencias formales para que sea reconocible y aceptable por los espectadores, pero tras esas formas subyacen modos particulares de vincularse con el mundo que reproducen el orden social y por lo tanto varían de acuerdo al contexto social e histórico. Sin embargo, el sólo término documental hace referencia a un realismo y, como señala Barthes, «(...) no hay ningún dibujo, por 'exacto' que sea, cuya misma exactitud no se haya convertido en estilo (en un 'verismo'); ni escena filmada cuya objetividad deje de ser leída, en última instancia, como el propio signo de la objetividad» (Barthes, 1986: 13-14).

Retomando entonces las preguntas iniciales podemos decir que si los auditores de la versión de Orson Welles de «La guerra de los mundos» reaccionaron de la forma que lo hicieron, no fue porque existiera un vínculo particular entre el noticiero radiofónico y la realidad, sino porque el formato correspondía a una forma legitimada como representación veraz de los eventos del mundo. Del mismo modo, es la mera catalogación de una película como documental, y no alguna cualidad intrínseca del género, la que actúa como significante de veracidad o realismo, siendo su intención ejercer una violencia simbólica al imponer una visión legítima del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Jeane

1977 «Self-reflexivity In Documentary». *Ciné-Tracts, Vol. I, No.2*. Montreal: Institute Of Cinema Studies.

BARTHES, Roland

1986 «El Mensaje Fotográfico». En *Lo Obvio y Lo Obtuso. Imágenes, textos, voces*. Barcelona: Paidós.

BRUZZI, Stella

2003 *New Documentary. A critical Introduction*. Londres: Routledge.

BOURDIEU, Pierre

2003 *Un Arte Medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CASSETTI, Francesco

1994 *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra.

GRIERSON, John

1946 «The Documentary Idea: 1942». En *Grierson on Documentary*. En Hardy, Forsyth (Ed.), London: Collins.

GRIERSON, John

1998 «Postulados del documental». *Textos y Manifiestos del Cine*. En Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (Eds.), Madrid: Cátedra.

KOLKER, Robert P.

1983 *The Altering Eye*. New York: Oxford University Press.

NEW YORK TIMES

1938, 31 Octubre «Radio Listeners in Panic, Taking War Drama as Fact» Disponible en: <http://www.war-of-the-worlds.org/Radio/Newspapers/Oct31/NYT.html> [consultado, 2009, 1 de Septiembre].

NICHOLS, Bill

1997 *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.

PANOFSKY, Erwin

2003 *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

QUINTANA, Ángel

2003 *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

RENOV, Michael

1993 «Toward a Poetics of Documentary». En Renov, Michael (Ed.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

ROTHA, Paul

1936 *Documentary Film*. London: Faber.

WILLIAMS, Raymond

1977 «Realism, Naturalism And Their Alternatives». En *Ciné-Tracts*, Vol. 1, No. 3. Montreal, Institute Of Cinema Studies.

WINSTON, Brian.

1993 «The Documentary Film as Scientific Inscription». En Renov, Michael (Ed), *Theorizing Documentary*. New York, Routledge.

JUAN ORELLANA
GUTIÉRREZ DE TERÁN
(España)

JORGE MARTÍNEZ
LUCENA
(España)

JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN

Doctor en Humanidades por la Universidad CEU San Pablo de Madrid y licenciado en Filosofía por la Universidad Pontificia de Comillas (España). Director del Postgrado en Dirección Cinematográfica del Instituto Superior de Estudios Profesionales CEU y profesor de «Narrativa Audiovisual» en la Universidad CEU San Pablo. Su último libro es *Como en un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*.

Correo electrónico: orellana@ceu.es

JORGE MARTÍNEZ LUCENA

Doctor en Humanidades y Comunicación por la Universidad San Pablo CEU y licenciado en Filosofía por la Universitat de Barcelona (España). Es profesor de «Historia del Pensamiento» y de «Cine y cultura» en la Universitat Abat Oliba CEU. Su último libro es *Los antifaces de Dory. Retrato en «collage» del sujeto posmoderno*.

Correo electrónico: jmartinez@uao.es



JUAN O. GUTIÉRREZ



JORGE M. LUCENA

Narraciones apocalípticas y autenticidad en el cine contemporáneo

*Apocalyptic narrations
and authenticity in the
contemporary cinema*

Recibido: 11 /11/ 2009

Aceptado: 12 /12/ 2009

© De conformidad por sus autores para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización de los autores. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Y JORGE MARTÍNEZ LUCENA

Narraciones apocalípticas y autenticidad en el cine contemporáneo

La bibliografía apocalíptica sobre la cultura occidental es amplia en los últimos tiempos. Una de sus posibles fundamentaciones teóricas la encontramos en el freudiano concepto de narcisismo cultural. Este artículo quiere mostrar, a través del cine de autor de la última década, que: a) el círculo hermenéutico entre narcisismo y apocalipsis no es productivo para la crítica cultural; b) el debate acerca de la noción de «autenticidad» resulta más adecuado para describir la situación actual; y c) el ideal de autenticidad defendido por C. Taylor no es utópico en el panorama cultural en el que nos encontramos.

Descriptores: Autenticidad / Crítica / Cultura / Cine / Narcisismo.

ABSTRACT

JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Y JORGE MARTÍNEZ LUCENA

Apocalyptic narrations and authenticity in the contemporary cinema

The apocalyptic bibliography about Western Culture is wide in the last times. One of its possible theoretical foundations is the Freudian notion of *cultural narcissism*. This paper aims to show, through the author cine of the last decade, that: i) the hermeneutical circle between narcissism and apocalypses is not productive for the cultural criticism; ii) the debate about the concept of “authenticity” defines more properly the actual situation; and iii) the ideal of authenticity defended by C. Taylor is not an utopia in the cultural landscape where we stand.

Key Words: Authenticity / Criticism / Culture / Cinema / Narcissism.

RÉSUMÉ

JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Y JORGE MARTÍNEZ LUCENA

Récits apocalyptiques et authenticité dans le cinéma contemporain

La littérature apocalyptique de la culture occidentale est considérable ces derniers temps. L'une des ses prédictions théoriques possibles se trouve dans le concept freudien de *narcissisme culturel*. Cet article vise à montrer, à travers le cinéma d'auteur de la dernière décennie, que: a) le cercle herméneutique entre le narcissisme et l'apocalypse n'est pas productif pour la critique culturelle; b) le débat sur la notion d'«authenticité» est plus approprié pour décrire la situation actuelle et c) l'idéal d'authenticité défendu par C. Taylor n'est pas une utopie dans le paysage culturel dans lequel nous vivons.

Mots clés: Authenticité / Critique / Cultura / Ciné / Narcissisme.

RESUMO

JUAN ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Y JORGE MARTÍNEZ LUCENA

Narrações apocalípticas e autenticidade no cinema contemporâneo

A bibliografia apocalíptica sobre a cultura ocidental é larga nos últimos tempos. Uma de suas fundações teóricas possíveis é a noção freudiana do *narcisismo cultural*. Este papel aponta mostrar, com a cinematografia do autor da última década, isso: i) o círculo hermenéutico entre o narcisismo e os apocalipse não é produtivo para a desaprovação cultural; ii) o debate sobre o conceito da “autenticidade” definem mais corretamente a situação real; e iii) o ideal da autenticidade defendido por C. Taylor não é uma utopia na paisagem cultural onde nós estamos.

Palavras-chave: Autenticidade / Desaprovação / Cultura / Cinema / Narcisismo.

INTRODUCCIÓN

Con este artículo queremos mostrar cómo la categoría del narcisismo aplicada a la crítica cultural genera una serie de problemas conceptuales que la alejan del realismo. Sin embargo, dicha aplicación encarna un intento teórico de describir un fenómeno cultural que realmente está teniendo lugar en nuestros días. Por eso nos interesa explorar la capacidad explicativa del concepto de autenticidad utilizado por el filósofo Charles Taylor, ya que parece dar razón de nuestra situación, reconociendo el problema cultural que se plantea, a la vez que evitando las contradicciones derivadas de asumir el modelo inmanentista freudiano, que nos llevarían a una afirmación de ineluctable apocalipsis que, creemos, no describe la situación actual.



Así, en primer lugar, haremos una brevísima presentación teórica de lo arriba explicado (puntos 1 y 2), para pasar después a ilustrarlo a través del contenido de diferentes películas de nuestro cine posmoderno. Porque «en una narración cinematográfica se nos entrega de una forma intuitiva e inmediata, sensible, lo que en un tratado especulativo o filosófico requeriría numerosas páginas» (Orellana, 2007: 13).

1. EL NARCISISMO CULTURAL Y SU CÍRCULO VICIOSO

Entendemos aquí el narcisismo como una afección del sujeto según la cual la alteridad perdería relevancia ontológica con respecto a la existencia del yo. Se trata así de un endémico debilitamiento del nexo entre el yo y el otro, debido a que el sujeto se concibe a sí mismo como su propio ideal. Teniendo en cuenta esto, podemos reconocer que son básicamente dos los modos de afirmar el narcisismo en el mundo de la crítica cultural: el optimista (Marcuse, Lipovetsky, etc.) y el apocalíptico (Freud, Lasch, Anatrella, MacIntyre, Bloom, etc.).

El modo optimista vendría a decir que el narcisismo cultural generalizado no supone ningún problema moral. «Es una ilusión creer –afirma

Lipovetsky– que la sociedad individualista se desliza ineluctablemente hacia la permisividad generalizada» (Lipovetsky, 2000: 96). Se trataría simplemente de la irrupción de la nueva civilización erótica de la que habla Marcuse en *Eros y Civilización*, o de lo que Lipovetsky llama «civilización del deseo» (Lipovetsky, 2007: 7). La vieja moral desaparecería como opresora y aparecerían unos nuevos límites éticos basados en una preocupación por la «higiene» y por el «desarrollo personal». La nueva moral, por tanto, no tendría un fundamento racional, sino que sería una simple regularidad democrática, una mera «interiorización de las normas colectivas» (Lipovetsky, 2000: 84).

Sin embargo desde la segunda postura, la apocalíptica, en la línea de las jeremiadas freudianas de *El malestar en la cultura*, nos encontramos con la enunciación de los peligros de un mundo narcisista, que opta por determinarse exclusivamente por el principio de placer. Allan Bloom, en su *The Closing of the American Mind*, nos enumera los peligros del relativismo; MacIntyre, en su *After Virtue*, afirma que la cultura occidental ha sido desarbolada por el emotivismo y por el individualismo, que han fragmentado la sociedad y nos han alejado de la tradición de tal modo que se ha hecho imposible una fundamentación moral. «Pese a los esfuerzos de tres siglos de filosofía moral y uno de sociología –afirma MacIntyre–, falta cualquier enunciado coherente y racionalmente defendible del punto de vista liberal-individualista» (2004: 318).

El mito de Narciso, según esta versión de la crítica cultural, tiene un rostro mucho menos amable. Ya no se trata del niño nietzscheano que juega. Toni Anatrella, desde la psiquiatría social, lo sintetiza del siguiente modo: «Falta de interioridad, tendencia a la autoagresión y sexualidad primaria (...) traducen una incertidumbre aún insospechada. Ahora deberemos calibrar las consecuencias de ese handicap contemporáneo que supone la incapacidad de establecer el sentido del Ideal» (1994: 24). Christopher Lasch intenta perfilar la diferencia entre el narcisismo y un simple egoísmo social describiendo sus rasgos de carácter asociados: «Dependencia de la calidez vicaria que otros nos brindan, mezclada con el temor a la dependencia, esa sensación de vacío interior, esa ira sin límites y reprimida y esos antojos orales insatisfechos». Y sus características secundarias: «El seudoesclareci-

miento autorreferente, la seducción calculada, el amor autodegradante y ansioso» (1999: 55).

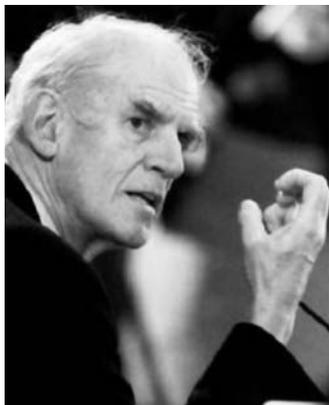
El propio Anatrella, más sistemáticamente, detalla algunas de las consecuencias del narcisismo cultural: a) la negación de la autoridad, del principio de realidad freudiano, de la figura paterna, como ha desarrollado Risé en su *El padre: el ausente inaceptable*; b) las nuevas relaciones amorosas efímeras, o «líquidas» (Bauman, 2005), como las ha llamado Bauman; c) la existencia de fenómenos de pertenencia englobados en lo que se denomina en sociología «neo-tribalismo» (Maffesoli, 1990) o nuevas fuentes de «capital social» (Putnam, 2002); d) la fuga a los paraísos artificiales a través de la tecnología (Maldonado, 1998), del consumo (Ritzer, 2000), de las drogas, el sadomasoquismo; la depresión. Así, cada una de estas características de nuestra cultura, es decir, de los comportamientos estándar de los habitantes de nuestra cultura, permitiría que fuésemos cada vez más narcisistas, porque, gracias a ellos, podríamos actuar siempre como si la parte de la realidad no apetecible no existiese. El simulacro, la simplificación sinecdótica (Martínez Lucena, 2008) constante de la realidad nos permitiría no salir nunca de la propia inmanencia de nuestra subjetividad, de la dictadura de los propios deseos.

Narciso es, pues, alguien cuya psicología es el producto de esa confusión entre el yo y el ideal del yo. Y, como decía Durkheim, la personalidad es el individuo socializado. Si esto es así, y parece que así se ve desde los esquemas teóricos tanto de Lasch como de Anatrella, el narcisismo cultural se convierte en sinónimo de apocalipsis, porque el individuo, irremisiblemente, es conformado patológicamente. Cuanto más narcisista sea una cultura más narcisistas serán sus habitantes cultivados en ella, con lo cual más narcisista todavía será dicha cultura. Si entramos dentro de ese círculo vicioso no es posible salir. Nos vemos abocados a una progresiva radicalización de la situación, a una decadencia, a un declive que se puede hacer infinito, pero que no coincide con nuestra experiencia.

2. LA LOTTA CONTINUA POR LA AUTENTICIDAD

Nuestra intención es la de afirmar que tanto los optimistas como los apocalípticos tienen razón y se equivocan. Creemos que los optimistas tienen

razón en afirmar que la moral no ha desaparecido sino que se ha transformado o naturalizado. Mientras que se equivocan en afirmar que eso no supone un malestar. Y creemos que, como contrapartida, los apocalípticos aciertan en reconocer la inadecuación que provoca esta nueva situación, mientras que se equivocan en abocar su análisis teórico a un círculo vicioso hacia la debacle.



Se trata pues de buscar alguna teoría que recoja los aciertos y que esquive los errores tanto de optimistas como de apocalípticos. **Charles Taylor** y sus escritos encajarían en este perfil. Su concepto de «**autenticidad**» podría explicar de modo más realista lo que de verdadero hay en la teoría del narcisismo cultural. Lo que vendría a decir Taylor es que la modernidad se caracteriza por potenciar una concepción de la libertad muy peculiar, que él llama autenticidad. Ésta sería el ideal moral de la «autorrealización», que consistiría en «ser fiel a uno mismo» (Taylor, 1994: 51), y «lejos de excluir relaciones incondicionales y exigencias morales más allá del yo, requiere verdaderamente de éstas en alguna forma» (*Ibíd.*: 104). Así, dicha autenticidad entraña, por un lado: (A) «(...) creación y construcción así como descubrimiento, originalidad, y con frecuencia oposición a las reglas de la sociedad e incluso, en potencia, a aquello que reconocemos como moralidad». Pero también requiere: (B) «(...) apertura a horizontes de significado –pues de otro modo la creación pierde el trasfondo que podría salvarla de la insignificancia– y una autodefinición en el diálogo» (*Ibíd.*: 99). Tal como lo ve Taylor: (A) se identificaría con la libertad autodeterminada, mientras que la verdadera autenticidad requeriría también el cumplimiento de (B).

De este modo, vemos cómo el narcisismo cultural vendría a resultar de esa exaltación de la parte formal de la autenticidad, que va unida al olvido de la parte material de la misma (Botturi, 2003). Sería pues la malformación de algo que, para Taylor, es esencialmente positivo: el moderno deseo de autenticidad. Frente al inevitable inmanentismo de la explicación cultural narcisista, que nos llevaba irremediabilmente al círculo vicioso en acelera-

De este modo, vemos cómo el narcisismo cultural vendría a resultar de esa exaltación de la parte formal de la autenticidad, que va unida al olvido de la parte material de la misma (Botturi, 2003). Sería pues la malformación de algo que, para Taylor, es esencialmente positivo: el moderno deseo de autenticidad. Frente al inevitable inmanentismo de la explicación cultural narcisista, que nos llevaba irremediabilmente al círculo vicioso en acelera-

ción hacia un aciago fin, nos encontramos aquí con la posibilidad de reconocer el problema y la posible solución. No tenemos que negar el problema, como hacían los optimistas, o negar la posibilidad de una solución realista, como hacían los apocalípticos. Podemos reconocer la dificultad y descubrirnos en condiciones de afrontarla.

Lo que pretendemos en lo que sigue es evidenciar –con todos los límites de espacio impuestos por la naturaleza de un artículo– que el cine de autor de los últimos diez años (¿postmoderno?) que retrata nuestra sociedad post-moralista también levanta acta de los puntos que hemos detallado en la crítica cultural de nuestros días: a) existe un narcisismo cultural en nuestros días; b) esto genera un malestar que denota la obliteración del componente material de la autenticidad; y c) se habla de una apertura a la alteridad como vía para la superación realista del inmanentismo narcisista. Con esto creemos colaborar en la lucha cultural que Taylor llama *lotta continua* «(...) en torno al ideal de la autenticidad, definiendo su adecuado significado». Se trata, como él bien dice, de «(...) poner de nuevo en pie al ideal que la motiva» (Taylor, 1994: 104).

3. EL NARCISISMO Y SU MALESTAR EN EL CINE POSTMODERNO

El Narciso es alguien cuyo único ideal es él mismo. El ideal, por tanto, se empieza a convertir no en algo distinto del sujeto, propuesto por la comunidad o «urdimbres de interlocución» (Taylor, 2006: 64), a las que pertenece, y que se persigue libremente buscando la felicidad, sino en algo que el sujeto decide en cada momento bajo el efímero criterio de su conveniencia o apetencia. Abre los ojos, de Amenábar (1997), tiene su base argumental en la posibilidad futurista de vivir la existencia según el dictado de los propios sueños. El aislamiento egológico es total. Hay muchísimos personajes del cine contemporáneo que padecen este cerramiento sobre ellos mismos: pensemos, por ejemplo, en el Juan Antonio de Vicky, Cristina, Barcelona de Woody Allen (2008), o en los protagonistas de *The dreamers* (Soñadores) de Bertolucci (2003), *Remake* de R. Gual (2005) o de *The squid and the whale* (Una historia de Brooklyn) de Noah Baumbach (2005). El «individualismo» (Taylor, 1994: 38ss) del que habla Taylor es la característica principal de los personajes de estos filmes, personajes que, sucumbiendo a la dictadura

de los deseos, buscando el lastimoso bienestar nietzscheano, acaban cayendo en una profunda infelicidad.

Por otra parte, si el sujeto narcisista es el origen de su propio ideal, a la larga tendrá que intentar sepultar de algún modo la angustia que se generará en él al darse cuenta de su incapacidad de responder a sus preguntas vitales. Para sepultar esta angustia se abren dos caminos: el suicidio o el olvido, tratados ampliamente en el cine contemporáneo, como se puede ver en filmes como *The Virgin Suicides* (Las vírgenes suicidas) de Sofia Coppola (1999), *Last Days* de Gus Van Sant (2005), *Memento* de Christopher Nolan (2000), *Mies vailla menneisyttä* (Un hombre sin pasado) de Aki Kaurismäki (2002), o *The Machinist* (El maquinista) de Brad Anderson (2004). En la edición de 2004 del Festival de San Sebastián, en cinco películas de la sección oficial se suicidaba el protagonista. Por su parte, la opción del olvido tiene sus raíces en el hecho de que el narcisista vive la realidad como algo malo, en la medida en que ésta no se adapta al principio de placer. Así, tenemos también el olvido consumista en el que el supermercado posmoderno se ofrece como un sustitutivo oral, como sucedáneo de la anhelada satisfacción. Fenómenos sociológicos como *Sexo en Nueva York* (1998-2004) se basan en esa sacralización del bienestar y del consumo.

Entre el suicidio –opción radical– y el olvido –espejismo que se ofrece a las clases pudientes– se abre el inmenso terreno del malestar. La insatisfacción existencial llena de rencor y amargura atraviesa centenares de títulos de los últimos años. Baste citar películas como *The Hours* (Las horas) de S. Daldry (2002), *Margot at the wedding* (Margot y la boda) de Noah Baumbach (2007), *Mujeres en el parque* de Felipe Vega (2006), *Saraband* de Bergman (2003), *La pianiste* (La pianista) de Michael Haneke (2001), *Elephant* de Gus Van Sant (2003), *Match Point* de Woody Allen (2005), *En la ciudad de Cesc Gay* (2003), *Requiem for a Dream* de Darren Aronofsky (2000).

Pero si hay un exponente emblemático del malestar contemporáneo es la crisis de la paternidad. La fractura del modelo familiar y la disolución del rol de padre hacia lo que los psicólogos sociales han denominado la paternidad periférica o sencillamente paternidad ausente (Risé, 2003), han generado una sociedad sin padres, es decir, sin referentes de autoridad ni vínculos con la tradición en acto. Una persona sin vínculos filiales fuertes está conde-

nada a vagar por el mundo en busca de una identidad, de unas raíces desde las que crecer. Como afirma Taylor: «Mi identidad (...) es el horizonte dentro del cual puedo adoptar una postura» (Taylor, 2006: 52). El cine contemporáneo propone cada vez más películas que abordan directamente la ausencia del padre y su búsqueda –o la búsqueda de una figura sustitutoria–. Pensemos en películas como *The return* (El regreso) de Andrey Zvyagintsev (2006), *Dear Frankie* (Mi querido Frankie) de Shona Auerbach (2004), *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar (1999), *Como un relámpago* de Miguel Hermoso (1996), *Babel* de González Iñárritu (2006), *Grace is gone* (La vida sin Grace) de James C. Strouse (2008), *Mon fils à moi* (Mi hijo) de Martial Fougeron (2006), *Vete de mí* de Víctor García (2006), *Half Nelson* de Ryan Fleck (2006), *Catch me if you can* de Steven Spielberg (2002) o *My first mister* (Educando a J) de Christine Lahti (2002), no son más que algunos ejemplos.

Como ejemplo de búsqueda de figuras sustitutivas nutricias del padre es muy interesante *Die Welle* (La ola), de Dennis Gansel (2008). Esta impactante película nos cuenta lo que sucede en un instituto, cuando durante una semana al profesor Rainer Wenger se le ocurre la idea de un experimento que explique a sus alumnos cuál es el funcionamiento de los gobiernos totalitarios. En apenas unos días, lo que comienza con una serie de ideas inocuas como la disciplina y el sentimiento de pertenencia grupal, se va convirtiendo en un movimiento neofascista real: La Ola. El personaje



más interesante es el de Tim, que encarna a un alumno que se siente muy poco querido en su casa. Su motivación principal es sentirse afectivamente acogido. Por eso le vemos regalar droga a sus compañeros de instituto, en vez de venderla, con el fin de «caer bien», de sentirse valorado y apreciado. Él va a recibir la Ola como si se tratara de la anhelada respuesta al deseo de su corazón. Algo similar le va a ocurrir a Marco, que ante la infidelidad entre sus padres, aspira, en sus palabras, a una experiencia de «unidad», algo que la Ola parece proporcionarle. En una sociedad de pertenencias precarias,

de falta de estímulos, de desorientación referencial, la pertenencia «fuerte» a un grupo carismáticamente guiado se convierte en un apetecible espejismo al que agarrarse como un clavo ardiendo. Se trata de lo que ya denunciaba Hannah Arendt en el capítulo XIII de *Los orígenes del totalitarismo*: la precondition para que el totalitarismo actúe a sus anchas es la «soledad», que se consigue mediante el «desarraigamiento» y la «superfluidad» (Arendt, 2004: 576). Algo parecido es lo que ocurría en *The believer* (El creyente) de Henry Bean (2001), *American History X* de Tony Kaye (1999), en *Fight Club* (El club de la lucha) de David Fincher (1999) o en *Jarhead* de Sam Mendes (2005). Y, en una clave mucho más positiva, aunque quizás insatisfactoria por sentimental en *The Station Agent* (Vías Cruzadas) de Thomas McCarthy (2003).

También encontramos la variante de la paternidad sin objeto, es decir, la búsqueda del hijo, el adulto que busca a alguien que le llame padre. Es el caso de *Broken flowers* (Flores rotas) de Jim Jarmusch (2005), *Don't Come Knocking* (Llamando a las puertas del cielo) de Wim Wenders (2005), *Le chiavi di casa* (Las llaves de casa), de Gianni Amelio (2004) o incluso de la animación de *Finding Nemo* de la PIXAR (2003). A medio camino entre la búsqueda del padre y la del hijo encontramos *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti (2004).

Como síntesis del colapso de la paternidad encontramos *Before the Devil knows you're dead* (Antes que el diablo sepa que has muerto) de Sidney Lumet (2007). Desde el esquema de una tragedia griega, Lumet hace un terrible recorrido por las consecuencias últimas de la deconstrucción familiar. Aquí no se trata de una familia rota, sino de una familia «normal», pero con rencores, desafectos sin resolver, y con muy poca cercanía humana. Es una familia que se autodestruye, como Saturno devorando a sus hijos; una familia en la que nada de lo que ocurre es justo, nada tiene que ver con la misericordia ni con el perdón. Por el film desfilan todas las lacras de la sociedad post-industrial: el afán incontrolado de dinero, el recurso a las drogas y al alcohol como fórmula para afrontar las circunstancias duras, el divorcio, el adulterio, la estafa y todo ello herméticamente envuelto en un celofán de soledad radical. El actor Albert Finney representa al padre, incapaz de llevar hasta el fondo el reto de su paternidad.

4. DEL DESEO DE AUTENTICIDAD A LA SUPERACIÓN DEL NARCISISMO EN EL CINE POSTMODERNO

Si el narcisismo se caracteriza por un círculo vicioso en el que el individuo se tiene a sí mismo y a su inmediatez instintiva como referente, su aislamiento es una consecuencia lógica. La relación con «el otro» va a ser siempre instrumental y supeditada a los intereses, más o menos calculados, de la propia instintividad. Relaciones de poder, usar y tirar en el plano sexual, la lógica del consumo aplicada a las relaciones amorosas, incomunicación, violencia, son declinaciones inevitables de la ego-lógica del narcisismo. Cualquier invasión de un «otro» que atente contra la ego-lógica e implique dolor debe ser evitada a toda costa. Sin embargo, en los últimos años estamos asistiendo al cuestionamiento de esta actitud existencial y cultural que ha sumido al hombre contemporáneo en una radical soledad. Películas recientes sobre la soledad son, por ejemplo, la española *53 días de invierno* de Judith Colell (2006), la francesa *Je ne suis pas là pour être aimé* (Yo no estoy aquí para que me quieran) de Stéphane Brizé (2005), y la alemana *Sommer vorm Balkon* (Verano en Berlín) de Andreas Dresen (2005).

La incomunicación en la pareja ha sido explotada hasta la saciedad en la filmografía de Ingmar Bergman (Orellana, 2005: 13-32) desde los años sesenta. *Los comulgantes* (1962) ya aborda directamente esa temática, que llega a un punto álgido en *Secretos de un matrimonio* (1973), para terminar con *Saraband* (2003). El guión de *Trolösa* (Infiel), dirigida por Liv Ullman (2000), es también un ejemplo elocuente. *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999) y *Caché* de Michael Haneke (2005) están en la misma línea. Como la muy comercial *Lost in translation* de Sofia Coppola (2003) o *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006), que es una película española que lleva al límite el tema de la imposibilidad de comunicación-relación. La película danesa *Bang Bang Orangurang* (Bang, bang, orangután) de Simon Staho (2005), por ejemplo, es muy expresiva del proceso que describimos: Åke Jönsson es un exitoso hombre de negocios orgulloso de sí mismo, de su carrera profesional y de su cochazo. Un Narciso moderno perfecto. Hasta que un fatídico día, por un trágico accidente, su vida se viene abajo y pierde el amor de su mujer y su trabajo. Se da cuenta entonces de que su narcisismo le había llevado hacía tiempo a dejar de amar a su familia. Esta película nos lleva de

la mano de su personaje a la siguiente reflexión: hay que amar los dones de la vida antes de que nuestro egoísmo los arruine, a veces irreparablemente. «Tengo miedo de no tener a nadie a quien amar», afirma el protagonista -recordándonos a la última frase de Donnie Smith (interpretado por W.H. Macy) en *Magnolia* de Paul-Thomas Anderson (1999): «tengo tanto amor que no sé dónde meterlo». Él, que sólo se había amado a sí mismo y a su imagen, se convierte en un buscador de alguien a quien amar, cuidar, alguien por quien dar la vida. Pero eso no está en sus manos, es otro don que no se puede planear. Por eso, la redención final vendrá de escuchar un «Te amo» agrídulce, poco consolador, pero tremendamente real. El film es también un hermoso canto a los lazos paterno-filiales, tan poderosos como llenos de límite y contradicción.

La apertura al otro se vislumbra, pues, como la única posibilidad de romper el perímetro asfixiante que nos ha impuesto el paradigma narcisista. Pero una apertura que, antes de proponerse como búsqueda amorosa del otro, es más bien una búsqueda mendicante, el reconocimiento de una necesidad estructural de ser acogido y afirmado por otro. Al desaparecer el yo auto-redentor urge la búsqueda del otro-redentor. Esta redención no se plantea en términos escatológicos, sino como el anhelo de una experiencia de acogida, de ser físicamente abrazado. A pesar de su forma inmanentista, esta ruptura del cerco ego-lógico, permite redimensionar la condición humana en un marco antropológicamente más auténtico, que muestra la categoría de apertura como característica esencial del ser humano. La clave está en que el que abraza puede ser testigo de un amor más grande que él mismo, para que el abrazado perciba una correspondencia salvadora de su humanidad toda. El problema se plantea íntegramente en terminología posmoderna en la letra de la canción *Save me* de Aimee Mann, que suena en el clímax de *Magnolia* de Paul-Thomas Anderson (1999), y que dice: «Vamos, sálvame. Si puedes, sálvame. De las filas de los anormales que sospechan que jamás podrán amar a nadie, excepto a otros anormales que sospechan que jamás podrán amar a nadie».

Como vemos que sucede en *Lars and a true girl* (Lars y una chica de verdad) de Craig Gillespie (2007), este abrazo puede ser potenciado o sostenido por una comunidad. En este filme el protagonista es alguien cuya in-

capacidad para dejarse tocar le provoca un delirio psicológico que sólo sana a la larga, gracias al abrazo incondicional de su familia y de su pueblo entero, que lo acoge sin censurar su delirio, materializado en forma de muñeca hinchable que le hace las veces de novia.

Pero son muchas las películas que proponen el abrazo físico como terapia sanadora y restauradora del orden humano pre-narcisista. Un abrazo que reconstruye los vínculos rotos y dinamita la soledad radical que antes describíamos. La película *Crash* de Paul Haggis (2004) nos ofrece un testimonio muy elocuente. Todas las tramas se basan en el rechazo de la diferencia, el odio al diferente, al otro. El diferente (el hispano, el chino, el musulmán, el negro) es una amenaza para una cultura narcisista que pretende que el espejo le devuelva la imagen de ella misma. En ese contexto nos fijamos en la subtrama del sargento Ryan, que había realizado unos tocamientos lascivos a Karen, que es negra y por tanto objeto natural de agresión para un racista como él. El agente se ve impelido unas secuencias más adelante a volver a abrazar a Karen castamente, para salvarle la vida. Ella es la que deberá superar su resistencia a dejarse abrazar por el antiguo agresor, y confiar en este nuevo abrazo redentor. Recordemos el detalle de cómo Ryan, que anteriormente le había manoseado sus partes íntimas, ahora le baja púdicamente la falda para que no quede descubierto su muslo. Es muy elocuente el primer diálogo del film: «Es la sensación de contacto. En cualquier ciudad por donde camines pasas muy cerca de la gente y esta tropiezo contigo. En Los Ángeles nadie te toca. Estamos siempre tras este cristal. ¡Y añoramos tanto ese contacto!».

Siguiendo con el cine multi-protagonista (Martínez Lucena, 2009), nos parece especialmente elocuente *Babel* de González Iñárritu (2006). De los distintos abrazos que coronan algunas de las tramas del film, traemos a colación el que cierra la película, porque integra, además, la cuestión de la paternidad: el padre ausente que abraza a su hija desnuda al borde del suicidio. Paternidad periférica, incomunicación, soledad, rompen su hechizo cuando padre e hija inician un camino de mutua apertura que comienza con un contacto físico. Primero se dan la mano y luego, se vinculan con un mutuo abrazo que les acoge por completo. Un abrazo catártico en que expían con lágrimas su pasado de aislamiento.

Conviene recordar que el personaje de esta chica, interpretado por Rinko Kikuchi, es una sordomuda, minusvalía que expresa persuasivamente la incapacidad de comunicación. El alejamiento interior de su padre le lleva a una incomunicación global, cósmica. Sin embargo ella, expresa su deseo de comunicarse a través del sexo compulsivo. Buscando una relación sexual a cualquier precio, lo que realmente busca es un abrazo físico protector y sanador. En el fondo busca a su padre sin saberlo. Será en la escena final citada cuando ella experimente su verdadera necesidad a la vez que encuentre la respuesta.

Otra película que funciona en la misma dirección es *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet (2005). Ahí tenemos a una mujer, Hanna, cuya experiencia de sufrimiento límite en la guerra de los Balcanes le ha llevado a un encerramiento sobre sí misma similar a un agujero negro. Ella hace bien su trabajo, pero no quiere que nadie entre en su vida. Ha perdido la fe en la alteridad y la soledad es para ella un refugio seguro. Su soledad no es fruto de un ingenuo endiosamiento, pero a fin de cuentas es una forma de autosuficiencia como otra cualquiera. Para ella el paso que le va a permitir abrirse existencialmente al otro –a Josef– está expresado cuando es capaz de enseñarle sus cicatrices sobre el pecho y el costado, y Josef –cegado– palpa con sus dedos las heridas. Ese primer contacto culmina con el abrazo final, que tras fuerte resistencia por parte de Hanna, hace añicos su torre de marfil y se entrega a compartir su vulnerabilidad.

Es realmente significativo que la canción que acompaña estas escenas sea la misma que cierra la película *La princesa de Nebraska*, de Wayne Wang (2007), una canción de Antony and the Johnsons que supone un grito que pide ayuda a alguien de fuera. Traducida dice así:

Espero que haya alguien que me cuide ¿iré allí cuando muera? Espero que haya alguien que libere mi corazón. Es bonito abrazar cuando estoy cansada. Hay un fantasma en el horizonte cuando me voy a dormir ¿Cómo puedo quedarme dormida por la noche? ¿Como daré descanso a mi corazón? Oh, estoy asustada en un lugar entre la luz y la nada; no quiero ser la única que se quede allí. Hay un hombre en el horizonte. Quisiera irme a dormir. Si caigo a sus pies esta noche ¿dará descanso a mi mente? Así que espero no ahogarme o paralizarme en la luz.

Vemos pues cómo el elemento semántico-social (B), de la definición de la autenticidad que nos daba Taylor, se reconoce en la «educación sentimental» (Marías, 1992) de nuestro cine posmoderno como encarnado en ese abrazo auténtico que desafía la apocalíptica inmanencia narcisista.

BIBLIOGRAFÍA

ANATRELLA, Tony

1994 *Contra la sociedad depresiva*. Santander: Sal Térrea.

ARENDR, Hannah

2004 *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

BAUMAN, Zygmunt

2007 *Amor Líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

BLOOM, Allan

1989 *El cierre de la mente humana*. Madrid: Plaza & Janés.

BOTTURI, Francesco

2003 «L'ontologia dialettica della libertà», en VV.AA. *Soggetto e Liberta nella condizione postmoderna*. Vita e Pensiero, Milano.

LASCH, Christopher

1999 *La cultura del narcisismo*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

LIPOVETSKY, Gilles

2000 *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.

2007 *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.

MACINTYRE, Alasdair

2004 *Tras la virtud*. Madrid: Crítica.

MAFFESOLI, Michel

1990 *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.

MALDONADO, Tomás

1998 *Crítica de la razón informática*. Barcelona: Paidós.

MARCUSE, Herbert

2003 *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.

MARÍAS, Julián

1992 *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.

MARTÍNEZ LUCENA, Jorge

2008 *Los antifaces de Dory*. Barcelona: Scire.

2009 «El cine multi-protagonista como lenguaje más sutil», en *Observaciones filosóficas*, nº 8 (forthcoming).

ORELLANA, Juan

2005 *Pasión de los fuertes*. Madrid: CIE Dossat.

2007 *Como en un espejo*. Madrid: Ediciones Encuentro.

PUTNAM, Robert D.

2002 *Sólo en la bolera*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

RISÉ, Claudio

2006 *El padre: el ausente inaceptable*. Madrid: Tutor.

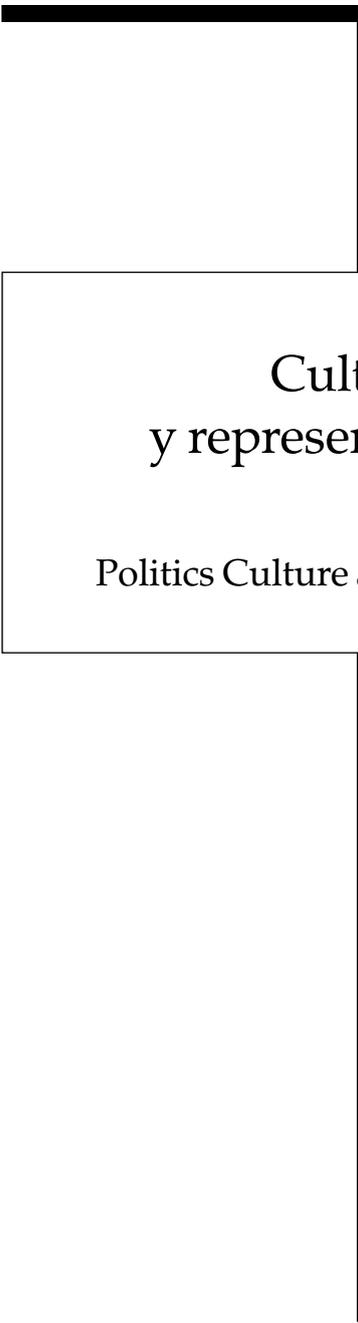
RITZER, George

2000 *El encanto de un mundo desencantado*. Barcelona: Ariel.

TAYLOR, Charles

1994 *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós.

2006 *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.



Cultura política y representaciones sociales

Politics Culture and Social Representations

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ
(Venezuela)



Venezuela: ¿cultura política en trance?

*Venezuela: ¿political
culture in trance?*

Magíster Scientarium en Ciencia Política por la Universidad Simón Bolívar (USB). Comunicador Social de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Investigador del Centro de Investigación de la Comunicación de la UCAB (CIC-UCAB) y Coordinador Académico del Programa de Estudios Avanzados en Libertad de Expresión y Derecho a la Información, en esa casa de estudios. Investigador nivel II del Programa de Promoción del Investigador en Venezuela. Fue director de la revista Comunicación, que edita el Centro Gumilla en el período 2000-2006. Miembro del Comité Científico Internacional del *Anuario Ininco / Investigaciones de la Comunicación*.

Correo electrónico:
acanizal@ucab.edu.ve

Recibido: 07 /05/ 2010

Aceptado: 21 /06/ 2010

© De conformidad por su autor para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1º de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

Venezuela ¿Cultura política en trance?

El artículo repasa conceptos de la cultura política, para abordar una mirada sobre las transformaciones sociopolíticas de las últimas dos décadas en Venezuela. A partir de estudios realizados en este período, pueden leerse algunos signos sobre las implicaciones, para la cultura política del venezolano, que tienen los cambios político-institucionales iniciados en 1999. En el texto se revisan las actitudes de los venezolanos hacia el sistema democrático.

Descriptores: Cultura política / Transformaciones sociopolíticas / Venezuela.

ABSTRACT

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

Venezuela ¿political culture in trance?

This article reviews the concept of political culture in order to approach the socio-political transformations in Venezuela of the last two decades. From this analysis, it provides some important highlights and its implications towards the political culture of the Venezuelans initiated since 1999. This article analyses the attitudes of Venezuelans towards the democratic system.

Key Words: Political Culture / Socio-political transformations / Venezuela.

RÉSUMÉ

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

Venezuela "La culture politique en transe?"

L'article passe en revue les concepts de la culture politique afin de jeter un coup d'œil sur les transformations socio-politiques des deux dernières décennies au Venezuela. A partir d'études réalisées tout au long de cette période, certains signes peuvent être lus sur les implications, pour la culture politique du Venezuelien, sur la base des changements politiques et institutionnels initiés depuis 1999. Le texte examine les attitudes des Vénézuéliens envers le système démocratique.

Mots clés: La Culture politique / Transformations socio-politiques / Venezuela.

RESUMO

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

Cultura política do ¿de Venezuela no transe?

Este artigo revê o conceito da cultura política a fim aproximar as transformações sócias-político em Venezuela das últimas duas décadas. Desta análise, fornece alguns destaques importantes e suas implicações para a cultura política dos venezuelanos iniciados desde 1999. Este artigo analisa as atitudes dos venezuelanos para o sistema democrático.

Palavras-chave: Cultura política / Transformações sócias-político / Venezuela.

En Venezuela no ha existido un poderoso marco ideológico capaz de aglutinar esfuerzos, exigir sacrificios, postergar gratificaciones y dar un sentido de orientación al país o a sus grupos dirigentes. En el último cuarto de siglo sólo hemos tenido un conjunto más o menos difuso de ideas que se refieren a que el país debe desarrollarse, que debe ser democrático y que debe haber igualdad social.

MOISÉS NAÍM y RAMÓN PIÑANGO

El caso Venezuela: Una ilusión de armonía

1986

PRIMERAS ANOTACIONES

Es necesario comenzar con algunas precisiones, antes de abordar propiamente aspectos de la cultura política del venezolano. Entendemos, siguiendo a González Fabre, que la cultura «es un acontecimiento histórico», por lo que viéndola en perspectiva



«(...) la recibimos de nuestros mayores, la modificamos con nuestro modo de vida y nuestras acciones, y la transmitimos modificada a las siguientes generaciones» (González Fabre, 2005:10). No es, entonces, una dimensión que predetermina nuestro modo de actuar, como lo han planteado de forma casi caricaturesca algunos *culturalistas*, pero sin duda condiciona nuestra conducta. En esa dinámica, el individuo está con su carga histórica, pero conserva su voluntad personal transformadora, no sólo en su fuero privado, sino principalmente en relación con los otros individuos, en el marco de las dinámicas de sus respectivas sociedades.

Con frecuencia suele definirse cultura política (Di Tella, 2004:146) como «(...) el conjunto de actitudes, normas y creencias compartidas más o menos ampliamente por los miembros de una determinada unidad social y que tienen como objeto fenómenos políticos». Sin embargo, como observa

el propio Torcuato S. Di Tella, tal definición puede ser restrictiva, por lo que a su juicio debe incluirse dentro de lo que entendemos por cultura política al discurso político o social «no solamente cuando hable de política», sino también cuando sin hablar explícitamente de política tenga un impacto transformador en las relaciones entre los individuos, tales como «(...) instaurar deberes, construir esperas y ciertas nociones del espacio social, generar creencias, obtener confianzas en determinados sistemas, etc.» (Di Tella, 2004: 146).

El abordaje de la cultura política, asimismo, debe verse en el contexto de las instituciones y la participación ciudadana. A modo de síntesis, y tal como lo plantean los investigadores chilenos Miguel Andrade y Christian Miranda (2000), pensamos que el ejercicio de la ciudadanía, o participación ciudadana, implica algunas condiciones: la fundamental es que se pertenezca a una comunidad política, esta pertenencia puede ser activa o pasiva; como segunda condición que existan mecanismos e instituciones con el fin de regular, articular, concretar y negociar la diversidad de intereses presentes en la sociedad; una tercera condición es la conciencia y determinación de la comunidad de una participación libre y, consciente de los derechos y deberes de esta condición, éstos serán capaces de poner en juego sus intereses y demandas pero sobre todo dispuestos a ejercer influencia en las decisiones públicas que derivan de estos espacios; un cuarto elemento es la vigencia de un espacio público de interacción en el cual se validen los diferentes intereses presentes en la sociedad.

Las contradicciones y situaciones de tensión se expresan en diferentes ámbitos en la interacción entre instituciones e individuos. En Venezuela, por ejemplo, no siempre se vería –en términos morales– como un mal sino como un bien la violación de una norma estatal para favorecer a una relación personal. Desde tal perspectiva, se invierten los valores según González Fabre, para quien si la sociedad no se percibe a sí misma fundada sobre un sistema de relaciones institucionales, sino que encuentra lo esencial de su socialidad en relaciones primarias, «(...) mediatizar la relación personal a favor de las reglas impersonales cobra un sesgo de inmoralidad: ¿cómo no facilitarle la vida a un amigo?» (González Fabre, 2005:27)

El país ha conocido esfuerzos y proyectos modernizadores a lo largo de varias décadas. Se trata de contraponer normas e instituciones moder-

nas a las relaciones primarias. Sin embargo, podríamos decir que tal modernización ha sido disímil y en algunos casos ambigua, mientras que en ciertas esferas hemos asistido a un franco retroceso. El pacto de élites que le dio sustento al modelo democrático de 1958, si bien fue una conciliación cupular, no resultó un acuerdo de familias. Tal sistema político «(...) llegó a ser de partidos y no de caudillos, para luego volver a concentrarse en un caudillo» (González Fabre, 2005:31). Del mismo modo, las Fuerzas Armadas tuvieron un proceso de modernización relativa, dentro de un conjunto de instituciones, en los que algunos casos los personalismos –en la dirección de las mismas– fueron determinantes. Dentro de dichas instituciones, que trataban de exhibirse como modernas, especialmente a partir de la década de los 70, con el primer boom petrolero, siguió siendo un patrón culturalmente aceptado la referencia personal (de quién se es amigo o familiar), aunque con algunas excepciones en las que se apostó por la «meritocracia».

Como lo ha apuntado González Fabre, la modernización venezolana, ambigua o disímil, tiene una conexión con una disfuncionalidad de nuestra sociedad: «(...) resulta clara la incapacidad de nuestro sistema económico para producir internamente lo preciso para el bienestar de la población de acuerdo a las expectativas históricas del país. Quedamos entonces fiados al nivel de una renta que se genera fuera del control nuestro» (González Fabre, 2005:34). De acuerdo con este autor, tal disfuncionalidad tiene tres elementos; en primer término está la propia ineficiencia estatal en la producción de bienes y servicios, cuando los ha asumido como una tarea suya; en segundo lugar, está un sector empresarial rentista, que vive del Estado, pero a su vez éste no establece reglas de juego perdurables en el tiempo; y por último están las expectativas de la población venezolana, expresadas en términos de consumo, que poca relación tienen con la capacidad real del aparato productivo nacional.

La dinámica de una sociedad que vive fundamentalmente de una renta que está fuera de su control y de sus posibilidades efectivas de producción, ha llevado a que una parte importante de la sociedad, al menos así lo revelan estudios desde fines de los años 70 (González Fabre, 2005:41), sostenga la siguiente opinión: «Venezuela es un país rico cuyo problema consiste en que los corruptos se han apoderado del Estado y lo están saqueando.

Debemos pues poner en la presidencia a un hombre íntegro, preocupado por el país y por los pobres, y con ello se resuelve el problema».

¿UNA CULTURA POLÍTICA EN TRANCE?

El sistema político venezolano atravesó a lo largo de la década de los años 80 y 90 una serie de hechos que erosionaron su credibilidad y demostraron la pérdida de su capacidad para conciliar intereses: viernes negro, *caracazo*, intentos de golpe de Estado de 1992, juicio a un presidente en funciones, crisis bancaria. Este proceso tuvo un punto culminante en 1998, cuando resultó electo como jefe de Estado Hugo Chávez, quien justamente había prometido «desmontar las bases de un sistema corrupto y agotado». Como lo apuntó Carlos Guzmán (2005:61-62), en el país comenzaron a expresarse cambios en las orientaciones, evaluaciones y percepciones del ciudadano con respecto a la política, y de forma llamativa surgieron «(...) nuevas formas de acción colectiva en términos de campos antagónicos y excluyentes, inclinados por opciones radicales y antisistémicas».

Este proceso tuvo como escenario la casi desaparición de la intermediación partidista, en un contexto de crisis institucional de la democracia caracterizada por: el cuestionamiento de las élites políticas, instrumentalización de la política y de la propia toma de decisiones, deslegitimación de los partidos, desdeologización de la política, descenso en las variables de identificación partidista y participación electoral, una fase ascendente de pérdida de confianza institucional y pérdida de confianza en los partidos y sus líderes. De acuerdo con José Molina Vega (citado por Guzmán, 2005:62), este proceso de *desinstitucionalización* de la mano de la «personalización de la política» supone una revisión de la propia cultura política del venezolano.

Se vivió, con mayor fuerza desde fines de los 80, el ocaso de lo que fue un *bipartidismo atenuado* –definido así por José Molina Vega (citado por Guzmán, 2005)– debido al predominio de dos partidos con opción de gobierno (Acción Democrática y COPEI) y la presencia de una tercera fuerza relevante (Movimiento al Socialismo), cuya votación parlamentaria osciló entre el 5% y el 10% en el período que abarcaron las elecciones desde 1973 hasta 1988. En la primera parte de los años 90, el modelo es definido como *consen-*

sual, no polarizado e institucional, pero a fines de esa década, con las elecciones de 1998, entramos en una fase caracterizada por la aparición de la *desalineación partidista* y el *voto antipartido*. Se trata, siguiendo a Molina Vega, de un cambio para dar paso a la figura de un liderazgo personal dándose así una desconexión y cierta desvinculación entre los partidos, la sociedad y la propia opinión pública, lo cual entre otras cosas altera lo concerniente a los procesos de socialización política (Guzmán, 2005:62).

De acuerdo con el análisis de varios autores, se palparon transformaciones en la cultura política. Dichas transformaciones, que se expresan principalmente en la última década del siglo XX, resultan acompañadas de un proceso de franco declive y *desinstitucionalización* de los actores políticos tradicionales, marcado esta vez por la *polarización* y la desalineación con las organizaciones partidistas con rasgos de volatilidad electoral, aparejado de la reestructuración del sistema político, el triunfo de nuevas organizaciones e incluso la convocatoria y aprobación de una nueva constitución. Sin embargo, no puede hacerse una lectura solamente desde el punto de vista de las instituciones. El agotamiento del sistema político venezolano con notoria pérdida de institucionalización se evidencia en muchos otros factores que tienen relación con *las percepciones, las creencias, las opiniones, las evaluaciones y las actitudes* que acompañan a los quehaceres de la política; vale decir, aquellos que configuran una particular representación social venezolana sobre el término democracia (Oropeza, 2004: 6).

A manera de ejemplo y tomando las cifras del artículo de Carlos Guzmán *La cultura política del venezolano* (2005:62), en 1995, se aplicó la encuesta sobre «*Cultura Democrática en Venezuela*» en tres ciudades venezolanas para un total de 700 casos (300 casos en Caracas, y 200 casos en Maracaibo y Mérida) por intermedio de Consultores 21 con la participación de la Fundación Pensamiento y Acción y patrocinio del Instituto Republicano Internacional. A propósito de la definición normativa de democracia que se referían a Venezuela, los resultados alistaron: 1) La mayoría de los venezolanos «*quieren la democracia*», aunque no a cualquier precio; 2) La *democracia pensada* estaba asociada fundamentalmente con libertad, como aspecto positivo, y con una serie de males presentes (corrupción, etc); 3) La *democracia deseada* hace referencia a unos «*principios*» (justicia, igualdad) y a unos

«bienes tangibles» (seguridad, desarrollo económico, bienestar), en condiciones de libertad, responsabilidad, orden y participación ciudadana.

Una década, en palabras de Tulio Hernández (2005), en la que Venezuela vive transformaciones profundas de su sistema político, con una situación de fragmentación, ruptura y polarización. Dichos fenómenos están en el país a partir del quiebre de las identidades políticas y de los imaginarios sociales que habían operado como sustento cultural y ‘cemento ideológico’ del sistema político, según el sociólogo, desde que en 1958 se lograron modos de convivencia instaurados consensualmente.

No puede, sin embargo, asumirse una tesis mecánica entre cambios políticos y transformaciones de la cultura política. Conviene recordar lo señalado por Thais Maingón y Jorge Díaz Polanco:

La teoría de la cultura política señala que los cambios en una sociedad son a menudo el resultado de un conjunto de procesos que se viene gestando desde hace algún tiempo y por lo tanto es requisito que éstos se encuentren lo suficientemente presentes en la sociedad para estar en condiciones de medirlos, analizarlos, aprehenderlos y comprenderlos. Los cambios de la cultura política no son fáciles de estudiar y demandan análisis sucesivos en el tiempo para darle seguimiento a las opiniones, percepciones y actitudes que tienen o expresan los ciudadanos respecto a los mismos (2002:3).

El concepto cultura política describe «las actitudes, creencias y reglas que guían un sistema político, que están determinadas conjuntamente por la historia del sistema y las experiencias de sus miembros»; los valores, concepciones y actitudes que se orientan hacia el ámbito específicamente político, es decir, el conjunto de elementos que configuran «la percepción subjetiva que tiene una población respecto del poder», es el núcleo de lo que se denomina cultura política¹ (Guzmán, 2005:64). Conviene no olvidarlo para poder colocar en balanza los cambios sustantivos que han tenido lugar en Venezuela en los últimos años y cómo se relacionan con la cultura política de los venezolanos.

¹ Por su parte, Oropeza (2008) precisa que el término «cultura política» ha sido usado como un «concepto paraguas», que cubre –como definición mínima– la estructura compleja de percepciones, creencias, valores y conductas relacionados con la política, compartida por la mayoría de los miembros de una sociedad.

LOS VENEZOLANOS Y LA DEMOCRACIA

A partir de la revisión de estudios de opinión se puede tener una primera aproximación a esa relación que tienen los venezolanos con la democracia. Según Ángel Oropeza (2004): Los datos permiten sugerir la preponderancia de una concepción particular de democracia donde las referencias a los estilos autocráticos y de «mano dura» son más frecuentes que las referencias a contenidos que resalten la importancia del consenso y de las soluciones conciliatorias como norma distintiva de un sistema democrático. De acuerdo con este autor, «(...) hay razones para suponer la existencia en la Venezuela contemporánea de una tensión entre conflicto y consenso», cuando se aborda la representación social de la democracia entre los venezolanos (Oropeza, 2004:11).

Tal tensión o incluso contradicción se ve claramente al revisar los estudios realizados por la Corporación Latinobarómetro desde 1995 hasta el 2004, a través de la aplicación anual de su Encuesta Latinobarómetro. Los datos señalan una postura claramente dominante por parte de los venezolanos en el rechazo a los gobiernos militares. Sin embargo, ante el auge de problemas como delincuencia, inseguridad ciudadana y corrupción, los venezolanos consideraban necesario que el gobierno aplique medidas más drásticas, calificando que un poco de mano dura del gobierno no le viene mal al país, con un setenta y ocho por ciento (78%) de aceptación para 1995 y un descenso de 25 puntos porcentuales para el 2004, ubicándose en cincuenta y tres por ciento (53%). Otro dato de dicho estudio (Latinobarómetro, 2004) revela que Venezuela está entre los cinco países donde la percepción ciudadana es más baja en relación con esta idea: la discusión pública favorece a la democracia; sólo 49% de los venezolanos cree en ello, mientras que en Uruguay lo hace el 72%.

Para algunos autores (Guzmán, 2005:65), en Venezuela debe hablarse de una contraposición entre una cultura política autoritaria y una cultura política democrática. De acuerdo con



Guzmán (2005), los resultados de las encuestas de opinión pública desde 1979 indican, en términos generales, que entre los venezolanos existe una tendencia destacada a dar mayor importancia a características sistémicas asociadas a los valores de orden, libertad, justicia e igualdad para la consecución de ciertos fines sustantivos. Esto significa, a grandes trazos, que el venezolano parece darle mayor importancia a características sistémicas como «condición» de situación social que a los elementos procedimentales de la democracia, si entendemos a la democracia como un procedimiento político instaurado para defender los derechos y las libertades de los individuos frente al poder del Estado.

Tal como lo han constatado otros investigadores, «(...) los venezolanos perciben a la democracia como aquel sistema de gobierno que tiene dos fines principales: el mantenimiento del orden y de la libertad (Maingón y Díaz Polanco, 2002). Sin embargo, vale acotar, con Oropeza (2004), que al referirse a la idea de libertad debe diferenciarse entre una concepción individual, personalista, y otra más social o política del término. A su juicio, el habitante de Venezuela parece privilegiar la libertad conductual de las personas por encima de la calidad de las libertades públicas². Para un venezolano común, la democracia se asocia principalmente con la consecución de ciertos fines sustantivos, tales como la “mayor suma de felicidad posible”, la igualdad, la comprensión, la justicia, y el “bienestar general” (Oropeza, 2004). Visto desde tal perspectiva, el venezolano tiende a concebir principalmente la democracia como un sistema que tiene que garantizar a la población la satisfacción de demandas sociales».

Como lo detectó una amplia investigación de Gladys Villarroel en 1993, citada por Ángel Oropeza (2004), los venezolanos favorecen en primer término una democracia orientada al desarrollo económico y con contenidos sociales. De esta forma, tiene preeminencia entre los venezolanos

² En el caso de Venezuela, según Oropeza (2008), varias investigaciones apuntan hacia la preeminencia de una restringida concepción individual de libertad (o «libertad negativa», asociada principalmente a la ausencia de restricciones o limitaciones), en desmedro de la necesaria (y complementaria) concepción positiva o política del término. Según estos hallazgos, el venezolano privilegia –o, al menos, presta más atención– a la libertad conductual de las personas que a la calidad de las libertades políticas, que son justamente las que garantizan la viabilidad y permanencia en el tiempo de las primeras. Esto permitiría explicar algunas de las aparentes paradojas en su comportamiento político.

una idea de democracia como «condición» o «democracia sustantiva», acompañada en menor grado de una concepción de democracia «método» u «operativa». Ésta última, además, limitada básicamente a su dimensión electoral, dejando en un segundo plano otros aspectos formales que caracterizan a un modelo democrático como: control civil de las fuerzas armadas, tolerancia a la oposición, contrapeso de poderes públicos, transparencia de los procesos electorales, etcétera. Esta preponderancia de lo electoral puede ayudar a entender que Venezuela encabezara la tabla regional en 2005, en el informe Latinobarómetro de ese año, ante la pregunta ¿Cuán democrático es el país? En una escala del 1 al 10, en la cual 10 era equivalente a totalmente democrático, la escala de los venezolanos fue de 7,6 (Latinobarómetro, 2005:49).

La opción democrática, con sus características propias de Venezuela, parece haber dominado la escena de la nación a partir de 1958, y no puede menospreciarse tal logro político para lograr la convivencia social. Desde que comenzaron a realizarse los primeros estudios de opinión sobre los valores políticos, a inicios de la década de los años 70, se ha mantenido históricamente alto el apoyo al modelo democrático, más allá de la insatisfacción con la gestión de ciertos gobiernos y la pérdida de credibilidad en los partidos.

La encuesta Mundial de Valores realizada en Venezuela en 1995-1996 y 2000, pidió a los entrevistados que dijeran si estaban «*muy de acuerdo*», «*algo de acuerdo*», «*algo en desacuerdo*» o «*muy en desacuerdo*» con la frase: «*La democracia puede tener problemas, pero es mejor que cualquier otro sistema de gobierno*». El porcentaje de quienes estuvieron muy de acuerdo o de acuerdo con esta idea fue ochenta y seis por ciento (86%) en 1995 y, noventa y tres por ciento (93%) en el 2000. Como puede verse, el apoyo al régimen democrático en el caso de Venezuela se ha mantenido a pesar del proceso de des-institucionalización del sistema de partidos.

Sin embargo, como recuerda Carlos Guzmán (2005:68) a pesar de este apoyo claro al sistema democrático, no puede obviarse que históricamente ha gravitado la posibilidad de una salida militar, justamente para establecer el orden. El estudio de Baloyra, en 1973, cuando pocos pensaban en la posibilidad de un golpe militar en Venezuela, algo más de la mitad de los

entrevistados (51%) creían que, *en ciertas ocasiones, se justificaba un golpe de Estado*, independientemente de su posicionamiento ideológico: izquierda (55%), centro (56%) y derecha (55%) (Guzmán, 2005). Esto se vio reforzado por una investigación más reciente de Adolfo Vargas y Zaira Reverón, realizada en 2004. Si bien hay un rechazo al modelo de una dictadura militar, como tal, un 35% de los venezolanos apoyarían una salida de fuerza «(...) si de esta manera pudiésemos resolver los problemas económicos y sociales del país». El apoyo baja sustancialmente cuando se usa el término dictadura, sólo 15% la respaldaría (Guzmán, 2005:72).

Otra contradicción, propia de un campo como la cultura política, que se basa en percepciones e interpretaciones subjetivas de los ciudadanos, está en relación a la generación o no de consensos. De acuerdo con Oropeza (2004), en Venezuela existe una concepción de democracia que subraya la importancia y/o necesidad de los consensos entre intereses y sectores distintos, para la toma de decisiones, al lado de otra que parece enfatizar la necesidad que el gobierno asuma «ejecutivamente» las decisiones que se consideran necesarias, incluso recurriendo a prácticas coercitivas, por encima de la búsqueda de consensos y transacciones.

Junto a la mencionada contraposición entre consenso y prácticas coercitivas, existe una clara personificación de la política, y particularmente del ejercicio del poder. Según Oropeza (2004:10-11), es evidente el predominio de los contenidos que hacen referencia a un locus externo de control por sobre un locus de control interno. Sobre este piso psicológico-actitudinal, entonces, la predisposición está en privilegiar –en ocasiones– el orden por encima de la libertad, y a aceptar soluciones mesiánicas y fórmulas simplistas para resolver los problemas; tal fenómeno tiene recurrencia «tan alta como evidente».

La elección del presidente Hugo Chávez en 1998 debe verse como un fenómeno político multicausal. Después de repasar varios aspectos de cómo los venezolanos entienden la democracia, como parte de su cultura política, y de revisar en los primeros párrafos la crisis institucional que vivió el modelo democrático de 1958, puede comprenderse el ascenso de un *outsider* de los partidos tradicionales a la primera magistratura, y que haya mantenido durante largos años altos niveles de aceptación popular, ampa-

rado en un discurso que reivindica la justicia social como prioridad de la acción gubernamental.

DOS MIRADAS FORÁNEAS

A lo largo de las páginas precedentes nos hemos concentrado en el manejo de autores venezolanos, o residenciados largamente en el país, para analizar el tema de la cultura política en Venezuela, en las últimas tres décadas. Nos parece enriquecedor traer a colación dos miradas foráneas que nos aporten otras vertientes de análisis.

En primer término, el texto de Kenneth Roberts, «*Polarización social y resurgimiento del populismo en Venezuela*», ayuda a ubicar el punto de quiebre de un modelo democrático, que a partir de su fundación en 1958 gozó de tres décadas de un relativo éxito en la conciliación de intereses y en la resolución de conflictos. La poblada popular conocida como *El Caracazo*, ocurrida en febrero de 1989, marcó un antes y un después en la vida venezolana. Para Roberts constituyó el inicio de un período de conflictividad y polarización social. Si bien el plan económico del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez tuvo marcha atrás, después de los sucesos, este nuevo modelo económico acentuó las diferencias políticas entre los estratos sociales. Aunque las reformas de Pérez encontraron oposición entre los líderes empresariales que dependían de los mercados locales protegidos y de las rentas petroleras administradas por el Estado, su receptividad en las clases media y alta fue en general mucho más favorable que entre los sectores pobres. Poco después de comenzar las reformas, las encuestas de opinión pública mostraron que en la clase alta las aprobaban casi el doble de quienes se oponían al nuevo modelo, mientras que en la clase baja el número de los que se oponían era más de seis veces superior al de quienes las apoyaban (Roberts, 2003:85).

Por otro lado, Daniel H. Levine al analizar las tesis desarrolladas en el campo académico para explicar la decadencia del sistema democrático en Venezuela, ubica dos que están claramente en el campo de la cultura política. Según este autor, la primera escuela en sentirse reivindicada fue la de los «culturalistas». Estos autores sostienen que existe una unidad cultural

subyacente y duradera en América Latina, hostil a la democracia y favorable a formas fuertes y autoritarias de gobierno, y que los esfuerzos por construir formas políticas diferentes (entiéndase democráticas) están finalmente destinados a estrellarse contra la roca de una cultura autoritaria persistente. Un exponente reciente de esta visión para Venezuela es Richard Hillman (Levine, 2001:16).

Otra de las explicaciones que analiza Levine, para referirse al caso venezolano, está asociada con la tesis de que las características peculiares del petro-Estado (gigantesca burocracia, excesiva autonomía de los líderes, corrupción endémica masiva, instituciones elitistas y participación obstruida) hacen que esta particular democracia no sea ni viable ni democrática. No es democrática porque cuando el dinero se acaba, e incluso si el nivel de su crecimiento baja, el clientelismo se acaba y las lealtades se debilitan. No es democrática porque hay excesivo poder en manos del Estado y las élites de Estado, y demasiadas instancias de decisión quedan fuera del control popular. El trabajo de Terry Karl (1996) es el más cercano a esta posición (Levine, 2001). Sin duda alguna el factor de la renta petrolera, que ya mencionamos en párrafos anteriores, es un asunto que no puede soslayarse al analizar la cultura política del venezolano.

CAMBIOS RADICALES: A MODO DE CONCLUSIÓN

Venezuela ha tenido desde 1998, con la elección como presidente de Hugo Chávez, una serie de cambios radicales, en el orden político, institucional y discursivo. No es objeto de este ensayo analizar la naturaleza de tales transformaciones, pero es necesario no perderlas de vista cuando hablamos de la cultura política del venezolano. En algunos casos los factores culturales, presentes en percepciones, opiniones y representaciones, ayudan a explicar los cambios políticos. En estos últimos párrafos nos apoyaremos en el texto de Valia Pereira Almao, *Cambio político radical y actitud hacia la democracia en Venezuela*.

Como señalamos, a partir de los estudios de opinión referidos, hay una notable tendencia de los venezolanos a apoyar la democracia como sistema de gobierno. De este modelo, principalmente, los venezolanos rescatan el valor del voto, y quedan en un segundo plano otras características de

la democracia, que tienen que ver con contrapesos institucionales, participación ciudadana, etcétera. De acuerdo con Pereira, a partir de allí, entonces, puede percibirse que los procesos de consulta y elecciones realizados desde 1999 en adelante son apreciados por una parte de los venezolanos como expresiones de vigencia democrática (2001:54). En el lapso de una década se han efectuado una docena de consultas electorales, incluyendo novedosos referendos para la aprobación de la constitución (1999) o para la revocación del cargo de jefe de Estado (2004). Sin duda que ello debe haber contribuido a fortalecer la imagen democrática de la nación en un sector importante del país.



Otro signo distintivo de los últimos años, con matices como vimos con antelación, tiene que ver con las preferencias democráticas o dictatoriales. Como lo evidencia el cuadro de Valia Pereira Almao, la mayoría de los venezolanos se autodefine como demócratas, con pocas variaciones en el tiempo, e incluso no hubo cambios sustantivos ni siquiera en la década de los años 90, una época de gran descontento, inestabilidad política (dos intentos de golpes militares) y de cambios trascendentes en el comportamiento político de las personas (personalización de la política y descenso en el partidismo tradicional).

Pereira Almao llama la atención, en relación con el cuadro 1, sobre los resultados del año 2000, cuando el país vivía una suerte de nuevo fervor democrático, tras la aprobación de la nueva constitución y amplio consenso en la necesidad de refundar el modelo político, bajo la égida de Hugo Chávez. Para la autora: «(...) el fenómeno del liderazgo de Chávez estimuló un entusiasmo masivo por la democracia, que incluye tanto a las personas muy descontentas como a una parte de aquellas de tendencia radical que eran resistentes al sistema democrático» (2001:56). El discurso de Chávez, con constantes referencias a la justicia social (uno de los valores que los venezolanos identifican con el modelo democrático), junto a la reiterada invocación

Cuadro 1³

Preferencia	BATOBA	IEPDP	VALORES	REDPOL	Consultores 21
Democrática	1983	1993	1995	1998	2000
Demócratas	1.471 87%	1.133 87%	1.003 86%	1.174 79%	1.372 94%
No demócratas	218 13%	167 13%	159 14%	309 21%	80 6%
Casos No válidos	100	199	38	17	48
Muestra total	1.789	1.499	1.200	1.500	1.500

Fuente: Pereira Almao, 2001: 56.

del poder soberano del pueblo, parecen haber despertado el interés por la democracia en sectores que vivieron una suerte de letargo político.

Finalmente, en esta valoración de la democracia, en un claro período de transición, es llamativo que los venezolanos le adjudiquen a la democracia aspectos que en realidad se relacionan con acciones gubernamentales. Así, al solicitar a los entrevistados en la encuesta REDPOL del 1998 (Pereira Almao, 2001:63) la opinión sobre lo peor de la democracia, en una pregunta abierta, el 46% señaló la corrupción, el 28% se refirió a la ineficacia social y funcional del Estado (pobreza, desatención social, inapropiada y deficiente administración) y un 13% a la delincuencia, entre otras variadas y minoritarias alternativas.

Como lo resalta Valia Pereira Almao (2001:64): «(...) la gente entrevistada no mencionó como lo peor de la democracia ninguno de los rasgos que la caracterizan como forma de gobierno, sino los aspectos negativos de la acción política gubernamental (corrupción, ineficiencia estatal y delincuencia)». Esto evidentemente indica la distinción que hacen los entrevistados entre la democracia y efectos sociales adversos de los gobiernos, lo cual re-

³ La encuesta BATOBA data de 1983, fue administrada por Enrique Baloyra y Aristides Torres. La encuesta IEPDP fue diseñada y aplicada en junio de 1993 por el Instituto de Estudios Políticos y Derecho Público de la Universidad del Zulia. La encuesta mundial de valores data de 1995. La Red Universitaria de Estudios Políticos de Venezuela (REDPOL) efectuó el sondeo en noviembre de 1998. La empresa Consultores 21 realizó la encuesta del año 2000 entre el 26 de junio y el 7 de julio de ese año.

fuerza la creencia de que la democracia, principalmente, debe producir políticas sociales. Es la razón, posiblemente, que llevó a que una mayoría del país aprobará los cambios radicales que proponía Hugo Chávez en su campaña electoral de 1998. Se trataba, a fin de cuentas, de encontrar cambios en la forma de gobernar el país, manteniendo un sistema democrático, entendiendo además a éste como sinónimo de elecciones regulares.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, M. y MIRANDA, C.

(2000) *Ciudadanía y educación: Un debate pendiente en Chile*. Santiago de Chile: Universidad Austral.

CORPORACIÓN LATINOBARÓMETRO

(2004) *Informe Latinobarómetro 2004. Una década de mediciones*. Corporación Latino-barómetro: Santiago de Chile. Consulta en línea el 22.02.2009: <http://www.latinobarómetro.org>

(2005) *Informe Latinobarómetro 2005*. Corporación Latinobarómetro; Santiago de Chile. Consulta en línea el 22.02.2009: <http://www.latinobarómetro.org>

DI TELLA, T.

(2004) *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Ariel.

GONZÁLEZ FABRE, R.

(2005) *La cultura pública en Venezuela*. Colección «Temas de formación sociopolítica» N° 43. Caracas: Centro Gumilla.

GUZMÁN, Carlos Enrique

(2005) La cultura política del venezolano. En: *Comunicación*. N° 130. Caracas: Centro Gumilla, pp. 60-75.

HERNÁNDEZ, Tulio

(2005) Venezuela 1989-2005: la polarización política como conflicto cultural. En: *Comunicación*. N° 132. Caracas: Centro Gumilla, pp. 88-101.

LEVINE, D.

(2001) Diez tesis sobre la decadencia y la crisis de la democracia en Venezuela. En:

Venezuela en transición: elecciones y democracia 1998-2000. Carrasquero, J.; Maingon, T. y Welsch, F. (editores). Caracas: Red Universitaria de Estudios Políticos de Venezuela, pp. 10-35.

MAINGON, T. y DÍAZ POLANCO, J.

(2002) Comportamiento político-electoral del venezolano y construcción de tendencias: 1998 y 2000. En: *Cuadernos del Cendes*. N° 49. Caracas: Cendes-UCV, pp. 3-16.

NAÍM, M. y PIÑANGO, R.

(1986) *El caso Venezuela: Una ilusión de armonía*. Caracas: Ediciones IESA.

OROPEZA, A.

(2004) *Manuscrito del examen doctoral*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Mimeo.

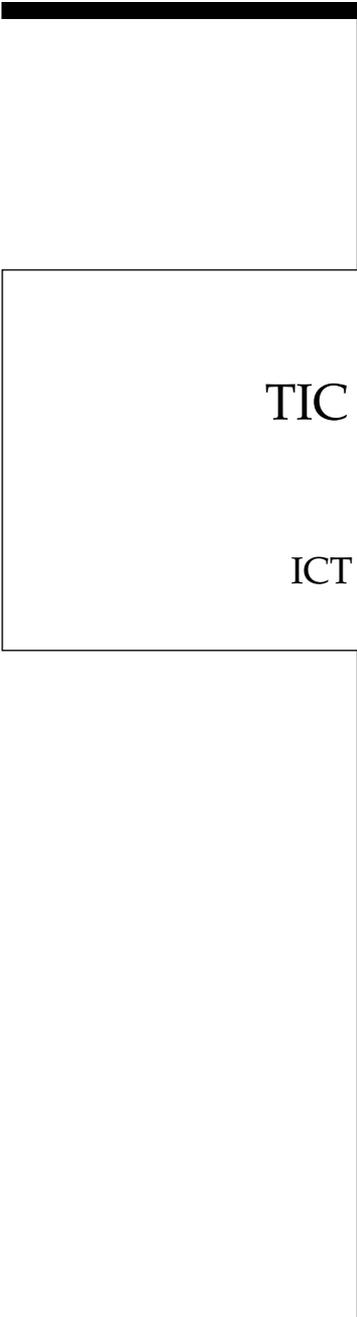
(2008) Libertad positiva y liberación popular. En: *El Nacional*. 12.03.2008.

PEREIRA ALMAO, V.

(2001) Cambio político radical y actitud hacia la democracia en Venezuela. En: *Venezuela en transición: elecciones y democracia 1998-2000*. Carrasquero, J.; Maingon, T. y Welsch, F. (editores). Caracas: Red Universitaria de Estudios Políticos de Venezuela, pp. 52-68.

ROBERTS, K.

(2003) Polarización social y resurgimiento del populismo en Venezuela. En: *La política venezolana en la época de Chávez*. Ellner, S. y Hellinger, D. (Editores). Caracas: Nueva Sociedad y Universidad de Oriente, pp. 75-96.



TIC y educación

ICT and Education

SERGIO TEIJERO PÁEZ
(Venezuela)

Profesor Agregado de la Escuela de Bibliotecología y Archivología de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Profesor de las asignaturas Introducción a las Tecnologías de Información y Comunicación, Aplicaciones de las Tecnologías de Información y Comunicación en Unidades y Servicios de Información y el seminario E-Learning. Su línea de investigación se ubica en los Entornos Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje, la cual constituye a su vez en su Trabajo de Tesis Doctoral en Educación. Ingeniero Electricista, Especialista en Automatización, graduado en la Universidad de La Habana, Cuba. Ha participado en veinte eventos científicos de carácter nacional e internacional presentando un total de 15 ponencias. Ha publicado veinticinco artículos en revistas nacionales e internacionales y cinco libros de texto de apoyo a la docencia.

Correo electrónico:
steijero@cantv.net /
steijero@gmail.com

Teléfono celular: +58 0416 6335561



Simulación de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje

*Simulation of virtual
environments of teaching
and learning*

Recibido: 08 /02/ 2010

Aceptado: 12 /03/ 2010

© De conformidad por su autor para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

SERGIO TEJERO PÁEZ

Simulación de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje

Este trabajo está orientado a la simulación de un modelo sistémico de un entorno virtual de enseñanza y aprendizaje. Inicialmente se define el contexto teórico de la simulación de sistemas definiendo las diferentes etapas que comprende como son: la definición del sistema, la formulación del modelo, la definición de la colección de datos, la implementación del modelo en computadora, la validación, la experimentación y por último la interpretación. Se definen los diferentes modelos de simulación haciendo énfasis en el modelo sistémico objeto de estudio, para posteriormente abordar las principales características y ventajas de la simulación en educación. El tema de los Entornos Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje (EVE-A) se analiza desde varios ángulos. Se describen sus principales características y las herramientas utilizadas para su creación y gestión, tanto en el campo del software propietario como del software libre. Finalmente, se presenta una propuesta de modelo sistémico para el EVE-A y su simulación.

Descripciones: Modelo de sistemas / Simulación de sistemas / Entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje / Modelo sistémico de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje / Simulación de entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje.

ABSTRACT

SERGIO TEJERO PÁEZ

Simulation of virtual environments of teaching and learning

This work is oriented to the simulation of a systemic model of a virtual surrounding of teaching and learning. Initially, we define the theoretical context of the systems simulation, describing the different stages that include: the definition of the system, the formulation of the model, the definition of the collection of data, the implementation of the model in computer, the validation, the experimentation and finally the interpretation. The different models of simulation are defined doing emphasis in the systemic model, the study object, later to approach the main characteristics and advantages of the simulation in education. The subject of the Virtual Surroundings of teaching and learning is analyzed from several angles. The tools used for their creation and management are described and their main characteristics, as much in the field of the proprietary software like of free software. Finally we present a proposition of systemic model for the virtual surroundings of teaching and learning and its simulation.

Key words: Systemic Model / Systems Simulation / Virtual surroundings of teaching and learning / Systemic model of virtual surroundings of teaching and learning / Simulation of virtual surroundings of teaching and learning.

RÉSUMÉ

SERGIO TEJERO PÁEZ

Simulation d'environnements virtuels d'enseignement et d'apprentissage

Ce travail est orienté à la simulation d'un modèle systémique d'un environnement virtuel d'enseignement et d'apprentissage. D'entrée de jeu on définit le contexte théorique de la simulation des systèmes mentionnant les différentes étapes, telles que: la définition du système, l'élaboration du modèle, la définition de la collecte des données, l'exécution du modèle dans l'ordinateur, la validation, l'expérimentation et finalement l'interprétation. Les différents modèles de la simulation mettent l'accent sur le modèle systémique, l'objet d'étude, pour aborder postérieurement les principales caractéristiques et les avantages de la simulation dans l'éducation. Le sujet des environnements virtuels d'enseignement et d'apprentissage (EVE-A) est analysé sous plusieurs angles. Les outils utilisés pour leur création et gestion sont décrits, ainsi que leurs caractéristiques principales tant dans le domaine du logiciel propriétaire que du logiciel libre. Enfin on présente une proposition de modèle systémique pour le EVE-A et sa simulation.

Mots clés: Modèle de systèmes / Simulation de systèmes / Environnements virtuels d'enseignement et d'apprentissage / modèle systémique d'environnements virtuels d'enseignement et d'apprentissage / Simulation d'environnements virtuels d'enseignement et d'apprentissage.

RESUMO

SERGIO TEJERO PÁEZ

Simulação de ambientes virtuais do ensino e da aprendizagem

Este trabalho é orientado à simulação de um modelo sistemático de um cerco virtual do ensino e da aprendizagem. Inicialmente, nós definimos o contexto teórico da simulação de sistemas, descrevendo os estágios diferentes que incluem: a definição do sistema, a formulação do modelo, a definição da coleção de dados, a execução do modelo no computador, a validação, a experimentação e finalmente a interpretação. Os modelos diferentes da simulação são definidos que fazem a ênfase no modelo sistemático, o objeto do estudo, para aproximar mais tarde as características e as vantagens principais da simulação na instrução. O assunto dos arredores virtuais do ensino e da aprendizagem é analisado de diversos ângulos. As ferramentas usadas para suas criação e gerência são descritas e suas características principais, tanto quanto no campo do software proprietário como do software livre. Finalmente nós apresentamos uma proposição do modelo sistemático para os arredores virtuais do ensino e da aprendizagem e da sua simulação.

Palavras-chave: Modelo dos sistemas / Simulação dos sistemas / Arredores virtuais da instrução e da aprendizagem / Modelo do sistémico de arredores virtuais da instrução e da aprendizagem / Simulação de arredores virtuais da instrução e aprendizagem.

INTRODUCCIÓN

La educación virtual surge como una necesidad de los nuevos tiempos que permite que la enseñanza llegue a aquellos que no pueden recibirla presencialmente. Esto supone la premisa que exista una universidad real, donde la estructura administrativa adoptada permita la configuración de los distintos contenidos y su transmisión por medios tecnológicos.



Esta modalidad en educación permite la posibilidad de realizar todos los procesos docentes, investigativos y administrativos a través de la Red, permitiendo que el estudiante se coloque en el centro de la atención, regulando su propio ritmo de aprendizaje, conciliando su tiempo de trabajo, estudio, socialización y recreación para su capacitación permanente.

El estudiante deberá seleccionar la temática e información de su interés, de acuerdo a sus propias necesidades, mediante modalidades presenciales y/o virtuales, utilizando los diferentes medios de auto-instrucción y comunicación que ofrece el mundo moderno. Este nuevo rol del estudiante lo ubica en el centro de la atención al tener que planificar y gestionar su propio aprendizaje para finalmente: «aprender-haciendo».

El papel del docente será ejercer el liderazgo al proponer ideas, teorías y métodos de colaboración virtual transformándose en guía del aprendizaje, tutor y promotor de debates virtuales, consejero e impulsor de las redes, aprendiendo en la interacción e interrelación con los miembros de la comunidad virtual. El docente también sintetiza, articula, evalúa y publica resultados de la actividad académica y de investigación enriqueciendo de manera permanente el debate así como generando y poniendo a disposición del estudiantado los materiales para la consulta y el estudio a través de las redes.

Los Entornos Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje (EVE-A) surgen como respuesta a las nuevas demandas educativas que, mediante la utilización de nuevas tecnologías, permiten el desarrollo de metodologías alternativas para el aprendizaje. La formación apoyada en medios digitales

está generando profundas transformaciones en el enfoque, los métodos y los materiales utilizados en los procesos de enseñanza y aprendizaje que forman parte de la sociedad actual, la cual en la medida que transcurre el tiempo está fuertemente marcada por el constante desarrollo tecnológico. De tal manera que es imposible negar que la formación continua a lo largo de toda la vida sea cada vez más necesaria para el mundo profesional, de ahí que las tendencias de formación hayan dado pie a la creación del *E-Learning*. La definición del término *E-Learning* hace referencia, por una parte, al uso de las tecnologías de Internet (E) y por otra, a una metodología de transmisión de conocimiento y desarrollo de habilidades centradas en el sujeto que aprende (*Learning*).

La irrupción de las telecomunicaciones y sus amplias posibilidades están abriendo en el terreno educativo espacios, en nuevos modelos formativos que no se sustentan en las condiciones tradicionales de espacio y tiempo. En la primera etapa existían materiales educativos, basados en el uso de las computadoras, que se caracterizaban por tener un diseño cerrado, poco compatibles entre sí y con una posibilidad casi nula de ser adaptados a diversos contextos y plataformas tecnológicas. Con el propósito de abandonar esos modelos cerrados y brindar a los usuarios un sistema educativo de calidad, se crean los «**Sistemas de Gestión de Aprendizaje**» (LMS, *Learning Management System*) que permite planear, implementar, monitorear y principalmente evaluar procesos de aprendizaje específicos.

Un LMS posee instructores que pueden crear o brindar contenidos, monitorear la participación de los estudiantes dentro del sistema, además de evaluar la actuación y desarrollo de los mismos. De igual forma, promueve en los estudiantes diferentes habilidades para el uso de herramientas interactivas como foros de discusión, videoconferencias, teleconferencias, chat y correo electrónico entre otros. En este trabajo se presenta el modelo y la simulación de un EVE-A como muestra de un esquema que permite facilitar el camino hacia una educación permanente durante toda la vida.

1. CONTEXTO TEÓRICO SOBRE SIMULACIÓN DE SISTEMAS

Para Ruiz (2007) la simulación de sistemas es la experimentación con un modelo de una hipótesis o un conjunto de hipótesis de trabajo. Es una técni-

ca numérica para conducir experimentos en una computadora digital. Es el proceso de diseñar un modelo de un sistema real y llevar a cabo experiencias, con la finalidad de comprender el comportamiento del sistema o evaluar nuevas estrategias, dentro de ciertos límites de funcionamiento del sistema. Es una forma de abordar el estudio de cualquier sistema dinámico real en el que sea factible poder contar con un modelo de comportamiento y en el que se puedan distinguir las variables y parámetros que lo caracterizan.

Las etapas que permiten realizar un estudio de simulación son (Ruiz, 2007):

Definición del sistema. Se realiza un análisis preliminar del sistema con el fin de determinar la interacción con otros sistemas, las restricciones existentes así como, las variables y componentes que interactúan dentro del propio sistema.

Formulación del modelo. Una vez definido con exactitud los resultados que se esperan obtener, se define y construye el modelo con el cual se obtendrán los resultados esperados así como todas las variables que forman parte del modelo, sus relaciones lógicas y el diagrama de flujo que lo describe de manera completa.

Definición de la colección de datos. Se expresan con claridad y exactitud los datos que el modelo va a requerir para producir los resultados esperados.

Implementación del modelo en computadora. Se define si se va a programar la simulación mediante algún lenguaje específico o si se va a usar algún paquete ya existente para procesarlo, con los datos ya definidos, y obtener los resultados.

Validación. Se detallan las posibles deficiencias en la formulación del modelo o en los datos que lo alimentan utilizando opiniones de expertos, exactitud al predecir datos históricos, exactitud en la predicción a futuro, comprobación de fallas del modelo al utilizar datos que hacen fallar al sistema real, entre otras.

Experimentación. Se realiza después que el modelo ha sido validado generando los datos deseados y realizando un análisis de los indicadores requeridos.

Interpretación. Se interpretan los resultados que arroja la simulación y se toma una decisión.

Los modelos de simulación de sistemas para Ruiz (2007) se presentan en tres formas fundamentales: teórico, conceptual y sistémico. El **modelo teórico** contiene la descripción teórica de todos los elementos que se requieren para la simulación. El **modelo conceptual** se establece mediante un cuestionario y trabajo de campo. El **modelo sistémico** resulta de estudiar o analizar sistemas adoptando una visión global de los mismos, que se va refinando progresivamente mediante una descomposición de arriba hacia abajo. Se comienza por concebir todo el sistema como una caja negra, en la que sólo se pueden distinguir las entradas y salidas. Posteriormente se pasa a describir el interior, se identifican partes internas o subsistemas, se descompone cada subsistema en otros menores hasta que los componentes sean tan simples, que se puedan estudiar fácilmente. Esta manera de trabajar se conoce como «pensar globalmente y actuar localmente». La modelación de un entorno virtual de enseñanza y aprendizaje se basa en el modelo sistémico y se apoya en el modelo conceptual.

Los simuladores en educación son parecidos a los entrenamientos o preparación y se enfocan a tareas específicas incluyendo para su ejecución narrativas animadas, videos de caricaturas hipotéticas e históricas basadas en la realidad, evaluación del aprendizaje, resolución de problemas de habilidades y el trabajo del profesor. Estos simuladores se apoyan en computadoras para generar una muestra de escenarios representativos para un modelo, donde representar todos sus estados resulta complejo y a veces imposible (Ruiz, 2007).

Ruiz (2007) explica que la simulación en educación permite el aprendizaje por descubrimiento, donde el alumno es el propio artífice de su aprendizaje, partiendo de hipótesis que al desarrollarlas permiten la búsqueda de las causas y efectos de los distintos fenómenos, fomentar la creatividad, donde el alumno dispone de una caja de herramientas que permite la edición de diferentes escenarios y esquemas conformados a partir de editores gráficos, procesadores de texto y numéricos, elementos multimedia, bases de conocimiento y otros, ahorrar tiempo y dinero, lo cual resulta muy útil en la actualidad educativa, enseñanza individualizada, lo que le permite al

alumno llevar su propio ritmo de aprendizaje y la autoevaluación, que hace posible que el alumno realice actividades para conocer el grado de conocimientos adquiridos, mediante respuestas a preguntas referidas al tema que está estudiando.

Ruiz (2007) plantea que las principales características de un entorno de simulación para la educación contempla la creación de un entorno gráfico, que permite al usuario trabajar con imágenes de alta resolución y representación gráfica, la conexión con el exterior, que acerca el modelo simulado a la realidad física, la incorporación de módulos de planificación del aprendizaje, para lograr una mayor dimensión pedagógica de la herramienta, facilitando la conducción del aprendizaje así como la posibilidad de conexión con otros programas, utilizando técnicas de intercambio dinámico de datos y la incorporación de estándares de gestión de funciones y librerías escritas en diversos lenguajes.

Ruiz (2007) continúa señalando como ventajas de la simulación, el uso de lenguajes de programación gráfica, mediante los cuales es posible elaborar un proyecto de simulación utilizando objetos gráficos, que pueden enlazarse configurando un esquema de bloques permanentes jerarquizado por categorías, que asociado a una o varias pantallas de objetos gráficos, mostrarán la información durante la fase de simulación, la posibilidad de ampliación de bibliotecas de objetos, para que los usuarios puedan crear sus propios bloques funcionales e incorporarlos a sus librerías, con el fin de adaptar la herramienta al uso requerido, la utilización de interfaz hombre-máquina, para facilitar el diálogo haciéndolo más interactivo y amigable así como la instrumentación virtual, para simular instrumentos de manera que el alumno, pueda realizar la mediación de señales o su análisis utilizando el computador como un instrumento.

2. ENTORNOS VIRTUALES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

Para Rosemberg (2001) construir el aprendizaje dentro de una institución educacional o de otro tipo implica crear un ambiente y una cultura que estimule el generar y compartir conocimientos, apoye una atmósfera de aprendizaje a partir de los errores y asegure que lo aprendido se incorpora

en un futuro en las actividades, decisiones e iniciativas de la institución y de los educandos. Para lograr este propósito Internet es la herramienta apropiada. Lograr el aprendizaje a través de Internet requiere acceso a la información cuando sea y cuando se necesite, lo que implica disponer de la infraestructura para conectarse a la información, de la autoridad o permiso para recuperar y usar la información, poder acomodar los horarios para acceder a la información y disponer de tiempo para obtener, revisar, absorber y aprender de la información.

Un enfoque comprensivo de la información requiere que la misma sea confiable, exacta, completa, organizada y rotulada para una fácil recuperación y uso. Necesita de un balance para saber diferenciar qué necesidades deben cubrirse en forma presencial y cuáles en forma virtual. Significa entregar información correcta a las personas adecuadas y en el tiempo preciso, saber valorar los diversos y cambiantes requerimientos de información y la necesidad de satisfacer la demanda a un costo y velocidad adecuada (Rosenberg, 2001).

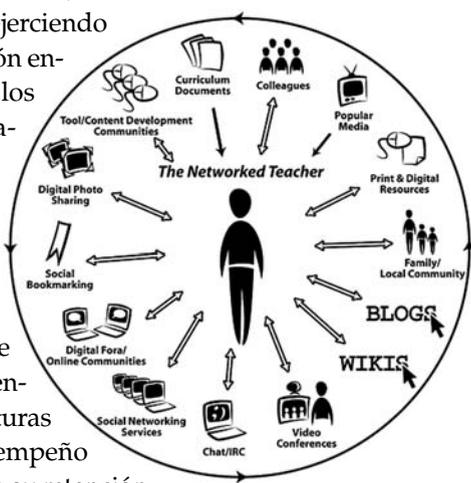
Para una comprensión adecuada de la información se requiere además de una cultura abierta, al crear instituciones de aprendizaje con cultura de acceso abierto a la información y al conocimiento, que estimulen el compartir conocimiento para crear una verdadera inteligencia colectiva en la institución. A lo anterior se une la necesidad de contar con una tecnología efectiva y moderna que posibilite la obtención de información oportuna, sin límites de tiempo y horarios, entre otras (Rosenberg, 2001).

Miratía (2009) antes de referirse a los entornos virtuales, define la **virtu- lidad** como un espacio amplio de creación, un espacio real para compartir y donde las personas pueden aprender. Igualmente, se refiere a la virtualización como un proceso y producto de la representación numérica virtual de objetos y procesos que tienen como base la informática y la telemática. Posteriormente, define el entorno virtual como un sitio donde es posible aprender sin coincidir en el espacio ni en el tiempo, asumiendo las mismas funciones de aprendizaje que desarrollan los sistemas de formación presencial en el aula de clases. Finalmente, define el aprendizaje virtual como la adquisición e internalización de conocimientos mediante representaciones numéricas digitales de objetos, procesos y fenómenos en el ciberespacio.

Este mismo autor define el papel del docente-tutor en el entorno virtual como un guía, facilitador o mediador de los procesos de aprendizaje en línea que se dedica a la instrucción de los alumnos, siendo su objetivo propiciar el aprendizaje significativo, autorregulado y autónomo de los estudiantes con el fin último de contribuir a la formación de comunidades virtuales de aprendizaje. En tal sentido, reitera este autor, que el docente-tutor motiva a los estudiantes para emprender el proceso de aprendizaje en línea, interactúa con ellos utilizando diversas herramientas en línea, propone contenidos, facilita información, valora los esfuerzos y trabajos realizados, ejerciendo finalmente una labor de mediación entre los alumnos, la institución y los contenidos de aprendizaje (Miratía, 2009).

Miratía (2009) concluye que el docente-tutor en el entorno virtual es un experto en el tema de enseñanza y en el tema central del curso y es por ello que puede colaborar con el participante orientándolo y asesorándolo en las lecturas que debe realizar. Facilita el desempeño del estudiante promoviendo tanto su retención en el curso, como en el logro de aprendizajes significativos que conduzcan a un desempeño favorable. Continúa afirmando que el docente-tutor en el entorno virtual ejerce un control permanente del curso, facilitando la comunicación y ofreciendo una retroalimentación pertinente y apropiada.

Según explican De Benito (2000) y Onrubia (2005), los EVE-A constituyen el entorno adecuado para aplicar y reforzar las técnicas de aprendizaje a distancia y en colaboración, utilizando de manera eficiente todos los recursos tecnológicos disponibles. Sus diferencias fundamentales con los entornos clásicos presenciales, radican en la forma y los tipos de canales de comunicación utilizados. El uso de los EVE-A cambiará el rol del profesor y del alumno, la tipología de las actividades del alumno y los materiales de soporte utilizados, pasando de los textos clásicos y audioteca a hipertextos



y videoteca, entre otros. Continúan explicando estos autores, que los EVE-A se caracterizan por la interacción y la comunicación que se establece entre el alumno, el profesor y los contenidos del aprendizaje. Se basan en un modelo participativo para el aprendizaje en colaboración y en el trabajo de grupo, que permiten acceder a las diferentes actividades y recursos que promueven el aprendizaje activo por parte de los alumnos. El rol del profesor se orienta al diseño del proceso instructivo para seleccionar los contenidos, la secuencia y la estructura del entorno del aprendizaje. Proporciona ayuda y apoyo al estudiante en el uso de la información y el conocimiento, impulsándolo a su autogestión y a construir sus propios conocimientos de manera autónoma en función de sus habilidades, conocimientos e intereses (De Benito, 2000 y Onrubia, 2005).

Los EVE-A constan de sesiones formativas con tutoría activa y participativa y materiales de apoyo, unido a la más moderna tecnología y metodología para un exhaustivo seguimiento del estudiante durante el proceso de aprendizaje. Los materiales didácticos se organizan en módulos independientes que ofrecen una máxima personalización, comprensión de contenidos y motivación de los usuarios. El componente multimedia hace que el aprendizaje se realice de manera más amena y sencilla. El contenido teórico de cada módulo recoge los conceptos, observaciones y situaciones que reflejan los aspectos tratados.

Las actividades prácticas en los EVE-A se desarrollan partiendo de una metodología de formación flexible, dinámica e interactiva orientada al aprendizaje activo con gran cantidad de ejercicios, individuales o colectivos, preguntas, artículos, búsquedas en Internet y otros. Existe además un servicio de tutoría que permite la solución de dudas y/o consultas mediante la comunicación con el tutor. Las evaluaciones y su seguimiento permiten al profesor comprobar la efectividad del proceso en tanto que el alumno puede medir sus conocimientos y aprendizaje.

Para De Benito (2000) las herramientas para la creación y gestión de los EVE-A contienen todas aquellas aplicaciones que facilitan el diseño y desarrollo del aprendizaje siendo las principales; la comunicación interpersonal o trabajo en colaboración, las tareas administrativas y la gestión de los alumnos, entre otras, las cuales contribuyen a la eficacia del proceso en su

conjunto. Estas herramientas pueden ser clasificadas como de gestión y administración académica, creación de materiales de aprendizaje multimedia, comunicación y trabajo en colaboración así como creación, gestión y distribución de los cursos en la Web.

Las principales características de las herramientas para la creación y gestión de los EVE-A son el seguimiento del proceso del estudiante, que proporciona al profesor información proveniente de ejercicios y de la auto-evaluación, estadísticas de los materiales de aprendizaje consultados, tiempo invertido y otros, a fin de realizar un seguimiento al estudiante. Comunicación interpersonal, que posibilita el intercambio de información, diálogo y discusión entre todas las personas implicadas en el proceso. Trabajo en colaboración, entre alumnos a través de diferentes aplicaciones, para compartir información de documentos, solución de problemas y toma de decisiones. Gestión y administración de alumnos, para llevar a cabo actividades de matrícula, consulta de expedientes académicos, elaboración de certificados, privilegios de acceso a los recursos y otros.

Otras características incluyen la creación de ejercicios de evaluación y auto-evaluación, para que el profesor pueda constatar el nivel de conocimientos del alumno y la efectividad del proceso de enseñanza y aprendizaje, recibiendo el alumno la información del grado de conocimiento adquirido, el acceso a la información y contenidos del aprendizaje, utilizando diversos recursos como hipermedias, simulaciones, textos, imágenes, tutoriales y otros, la interacción, entre profesor-alumno, alumno-alumno y alumnos-contenido del aprendizaje, la facilidad del uso de contenido en formato hipertexto, la conexión de diferentes utilidades con la misma herramienta, la posibilidad de acceso remoto así como la actualización de información por niveles de usuario con diferentes privilegios de acceso.

Los tipos de herramientas ubicadas en el campo del software propietario son *FirstClass*, que proporciona aplicación de correo, trabajo en colaboración y posibilidad de crear una Intranet. Está diseñada para la educación, permite crear entornos de aprendizaje flexibles e interactivos, que posibilitan espacios para compartir información y comunicación. *WebCT*, presenta diferentes utilidades y el diseño de un curso contiene una serie de páginas HTML, que contemplan actividades expositivas y de interacción. Permite la auto-evaluación del estudiante, utilización de glosarios de términos,

evaluación en línea, enlaces a referencias de materiales o documentos complementarios, índices alfabéticos de palabras claves relacionadas con el contenido, base de datos de imágenes, seguimiento del proceso del alumno, herramientas para la comunicación y correo electrónico, entre otras. Otra de las herramientas es *TopClass* utilizada para la creación, distribución y gestión de cursos a través de Internet. Facilita la comunicación, distribución de materiales y gestión de alumnos. Contiene página personal del alumno, correo interno, grupos de discusión entre el profesor y los alumnos así como presentación y corrección de exámenes, tutoría personalizada e inscripción en línea (De Benito, 2000).

Según Sharon (2006), *Moodle* es una herramienta diseñada sobre software libre que permite la administración de cursos a distancia. Presenta un diseño simple, liviano, eficiente y compatible con otro software de su tipo, alta seguridad haciendo uso del chequeo de formularios y validación de datos, administración del sitio para cambiar la apariencia, añadir módulos, cambiar lenguaje entre otras. La administración de usuarios se realiza mediante la identificación única de cada persona, cada cuenta tiene varios accesos, los profesores tienen privilegios de edición para evitar modificaciones del curso y cada usuario puede definir su zona horaria y su idioma de preferencia. La administración de los cursos permite escoger entre varios formatos de presentación, los profesores pueden definir sus métodos de calificación, es posible visualizar los resultados de los foros, preguntas, tareas propuestas, lo cual hace que se logre un seguimiento cercano de las actividades realizadas por los estudiantes. Contiene los módulos de tarea, chat, consulta, foro, diario, recursos y encuesta.

3. MODELO SISTÉMICO PARA LOS ENTORNOS VIRTUALES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

Según Teijero (2003 y 2004), el corazón de un modelo sistémico de enseñanza y aprendizaje es el gestor de datos, el cual se encarga de facilitar todas las operaciones que se realizan en dicho entorno. En la propuesta presentada por Teijero, este gestor lo integran el módulo académico, el módulo de audiovisual, el módulo de evaluación y el módulo de ayuda los cuales quedan definidos de la siguiente manera:

Módulo Académico. Representa todo el ámbito educativo y sus funciones básicas son:

Cursos. Integrado por:

- Biblioteca Personalizada. Se visualizan los documentos elaborados por los profesores. Constituyen depósitos de información que sirven de apoyo al alumno.
- Información del Curso. Se informa todo lo relativo a los cursos dictados en el EVE-A.
- Cursos Autorizados. Se exponen los cursos dictados por otras instituciones afiliadas. La solicitud de estos cursos se realiza a través del Gestor Académico.
- Tablón de Anuncios. Se publican los calendarios de inicio y culminación de clases, fechas de evaluaciones virtuales, presenciales y otras.

Club de Ex-alumnos. Integrado por:

- Bolsa de trabajo. Se publican las ofertas de trabajo del mes.
- Opinión del alumno. Permite dar opiniones sobre su desarrollo profesional.
- Foro de Experiencias. Permite compartir experiencia profesional entre exalumnos.
- Contacto con Exalumnos. Permite la comunicación asíncrona y directa.
- Anuncios. Permite publicar anuncios de interés colectivo y particular.

Foro de actualidad. Integrado por:

- Foro de Debate. Permite medir conocimientos entre alumnos.
- Tablón de anuncios. Se publican los anuncios de interés para los alumnos.

Evolución del trabajo. Presentan estadísticas sobre el mercado laboral y su evolución.

Cafetería. Integrado por:

- Noticias. Permite estar al tanto del acontecer nacional e internacional.
- Contactos con Alumnos. Permite la comunicación asíncrona con los alumnos activos del EVE-A.
- Publicaciones. Permite consultar los documentos existentes en la biblioteca.
- Preguntas. Se dan respuestas a las preguntas más frecuentes.
- Recepción. Se le da la bienvenida al alumno y se le explica, cómo son los estudios en el EVE-A así como otros temas de interés.

Módulo de Audiovisual. Facilita la creación de canales y/o materiales de comunicación audiovisual para su uso en tiempo real o bajo demanda. Sus funciones básicas son:

Videoteca. Se exponen diferentes videos realizados por los profesores.

Audioteca gráfica. Se exponen archivos de audio con gráficos explicativos, realizados por los profesores.

Videoconferencia. Permite realizar encuentros a distancia entre personas, en tiempo real e interacción visual, auditiva y verbal.

Módulo de Evaluación. Facilita las tareas del profesor en el proceso de evaluación, haciendo diagnósticos de comportamiento. Sus funciones básicas son:

- Evaluación. Permite al alumno poner a prueba sus conocimientos utilizando evaluaciones de tipo selección u otras.
- Resultados. El alumno puede consultar la puntuación obtenida en la evaluación presentada.

Módulo de ayuda. Proporciona al alumno y al profesor un escenario de ayuda en línea, escrita y de voz para facilitar la navegación dentro del EVE-A. Sus funciones básicas son:

- Voz. Se presentan personas virtuales que dan soporte al usuario del EVE-A.
- Visor. Se muestran en forma de diapositivas, todos los entornos que componen el EVE-A con sus respectivas explicaciones.

4. SIMULACIÓN DE ENTORNOS VIRTUALES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

A partir de la propuesta de Teijero (2003 y 2004), el EVE-A simulado utilizando técnicas de multimedia y 3D, consta como elemento principal del Gestor de Datos quien a su vez está integrado por el Módulo Académico, el Módulo de Audiovisuales, el Módulo de Autoevaluación y el Módulo de Ayuda. A través del Módulo Académico se puede navegar por los diferentes tipos de cursos autorizados que se están dictando, obteniendo información acerca de los mismos. También se puede acceder al tablón de anuncios y obtener el calendario de los cursos que están programados para dictarse de manera reciente y por último una oferta de posibles cursos a dictar, colocados con el objeto que mediante su preinscripción se pueda conocer la demanda de los mismos. Mediante el ingreso a la biblioteca es posible que los profesores ubiquen materiales de interés para los cursos, los cuales posteriormente pueden ser accesados y descargados por los alumnos.

Navegando por el Módulo Académico se entra al Club de Ex-alumnos, donde aparece la bolsa de trabajo con las ofertas más recientes y sus principales características. Los ex-alumnos pueden manifestar su deseo de contactar dicha oferta, enviando su cédula de identidad a través de un mensaje que muestra el sistema de manera preestablecida. También aparecen los anuncios de interés, donde se muestran los aspectos relevantes a manera de información y/o recordatorio. Es posible además mediante un mensaje preestablecido conocer la opinión de los ex-alumnos y realizar foros de discusiones en línea. Navegando por el foro de actualidad es posible consultar anuncios, realizar foros de debates entre el profesor y los alumnos así como

la evolución del empleo. Navegar por la cafetería permite leer la prensa por Internet, tener contacto mediante el envío de mensajes entre alumnos así como tener acceso a las nuevas publicaciones que han sido incorporadas a la biblioteca.

Navegar por el módulo de audiovisual permite entrar a la videoteca, sitio donde los profesores colocan la secuencia de un curso que el estudiante puede ver a través de imágenes en 3D y sonido. También se puede tener acceso a la audioteca que permite al estudiante escuchar, con la presentación de una imagen fija, una parte de un curso que puede ir integrando con otras hasta completar todo el contenido del mismo. Finalmente, es posible tener acceso a la videoconferencia, la cual consta con un grupo de herramientas que permiten la comunicación de voz, video y datos entre participantes desde diferentes partes del mundo.

Al navegar por el módulo de autoevaluación el estudiante puede autoevaluarse de manera individual y por grupo logrando que una vez concluida ésta, los resultados puedan ser enviados al profesor siendo posible obtener la nota de manera automática, si se trata de una evaluación de selección, o vía sistema una vez corregida por el profesor. Finalmente al consultar el módulo de ayuda se obtiene una ayuda en línea mediante un visor y la imagen de una persona que explica qué es el EVE-A y responde a las dudas más comunes que suelen presentar los estudiantes.

CONCLUSIONES

Mediante la elaboración de este trabajo ha sido posible presentar el modelo y la simulación de una herramienta que permite aplicar y reforzar las técnicas de la enseñanza y el aprendizaje a distancia y en colaboración, utilizando de manera eficiente todos los recursos tecnológicos disponibles. Los resultados de la simulación han permitido demostrar que el desarrollo de una herramienta de este tipo, no sólo permitirá llevar a cabo los procesos de enseñanza y aprendizaje de manera virtual, sino además validar otros sistemas de este tipo que hacen posible el desarrollo de la capacidad en el individuo para aprender, a través de una educación permanente vinculando la forma y los medios disponibles para obtener la información.

BIBLIOGRAFÍA

DE BENITO CROSETTI, Bárbara

- 2000 Taller: Herramientas de trabajo en el campus virtual. III Congreso Internacional sobre Comunicaciones, Tecnología y Educación *Redes, multimedia y diseños virtuales*. Dpto. de Ciencias de la Educación. Universidad Illes Balears.

MIRATÍA, Omar

- 2009 Tutoría Virtual. Presentación en Power Point. Caracas: Facultad de Ciencias, Universidad Central de Venezuela.

ONRUBIA, Javier

- 2005 *Aprender y enseñar en entornos virtuales: Actividad conjunta, ayuda pedagógica y construcción del conocimiento*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1098789>. [Consulta: 2009, julio 10].

ROSENBERG, Marc

- 2001 *E-Learning. Estrategias para transmitir conocimiento en la era digital*. Bogotá: McGraw-Hill.

RUIZ GUTIÉRREZ, José

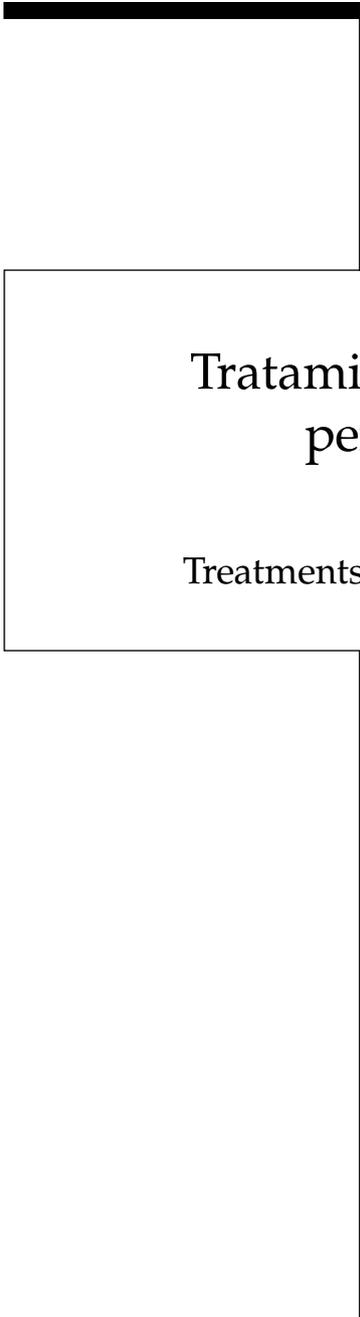
- 2007 *Simulación de herramientas y estrategias de aplicación en el aula*. Ciudad Real: Cátedra de Tecnología Eléctrica E. Secundaria I.E.S. Fco. García Pavón TOMELLOSO.

SHARON MONTI, Félix

- 2006 *Evaluación de plataformas y experimentación en Moodle de objetos didácticos* [Documento en línea]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2123038>. [Consulta: 2009, julio 10].

TEIJERO PÁEZ, Sergio

- 2003 *Propuesta de integración sistémica de entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje y servicios bibliotecarios como marco de trabajo efectivo en el aprendizaje interactivo y permanente*. Trabajo de Ascenso. Caracas: Escuela de Bibliotecología y Archivología. Facultad de Humanidades y Educación. UCV.
- 2004 *Diseño de Entornos Virtuales de Enseñanza-Aprendizaje y Servicios Bibliotecarios*. III Coloquio de Investigaciones en Bibliotecología, Archivología y Ciencias de la Información. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.



Tratamientos y géneros
periodísticos

Treatments and journalistic class

MARIELA TORREALBA
(Venezuela)

Profesora Agregada en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Estudios de Doctorado en Teoría del Desarrollo CENDES-UCV. Magíster Scientiarum en Planificación del Desarrollo (2004), Especialista en Comunicación Cultural (1985) y Licenciada en Comunicación Social (1983) por la UCV. Profesora de Pregrado y Postgrado en la UCV y UCAB. Representante del Área de Comunicación Social ante la Comisión de Estudios de Postgrado (CEP) de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV. Miembro de diversas asociaciones científicas. Investigadora responsable de la línea de investigación del ININCO-UCV *Tratamientos y Géneros Periodísticos* y Coordinadora del Grupo de Trabajo «*Periodismo: Prácticas sociales y textuales*» de la Asociación de Investigadores Venezolanos de la Comunicación (InveCom).

Correo electrónico:
mtorreal@cantv.net;
periodismoecs@yahoo.es
Teléfono ININCO-UCV: + 58 212
6930077; +58 412-5943860



El periodismo y sus procesos profesionales, más allá y más acá de la Web

*The journalism and their
professional processes,
further on and here of the Web*

Recibido: 08 /02/ 2010

Aceptado: 12 /03/ 2010

© De conformidad por su autora para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

MARIELA TORREALBA

El periodismo y sus procesos profesionales, más allá y más acá de la Web

En el presente texto analizamos la vigencia e importancia de la información periodística en la vida social, la cual ha sido –aparentemente– puesta en cuestión, por la multiplicación de recursos y oportunidades que se abren a la comunicación y la información. Para ello estudiamos los procedimientos profesionales a los cuales recurren los periodistas, los cuales han surgido a lo largo de la práctica social y profesional que es el periodismo, haciendo énfasis en la caracterización de los tratamientos periodísticos.

Descriptor: Periodismo / Tratamiento / Género / Información.

ABSTRACT

MARIELA TORREALBA

The journalism and its professional processes, beyond and more here of the Web

In this essay we analyze the validity and importance of news reporting in social life, which has been –apparently– questioned by the multiplication of resources and opportunities opened to the communication and the information. For this, we study the professional process which use the journalists, which have emerged along the social and professional practice that is the journalism, with emphasis on the characterization of journalistic treatments.

Key Words: Journalism / Treatment / Gender / Information.

RÉSUMÉ

MARIELA TORREALBA

Le journalisme et ses procédés professionnels, au-delà et plus près de la Web

Dans cet essai, nous analysons la validité et l'importance de l'information journalistique dans la vie sociale, qui a été, apparemment, mise en question, par la multiplication des ressources et des possibilités qui s'offrent à la communication et l'information. Pour cela, nous étudions les procédés professionnels auxquels recourent les journalistes, lesquels ont émergé tout au long de la pratique sociale et professionnelle qu'est le journalisme, mettant l'accent sur la caractérisation des traitements journalistiques.

Mots clés: Journalisme / Traitement / Genre / Information.

RESUMO

MARIELA TORREALBA

O jornalismo e seus processos profissionais, mais adiante e aqui do Web

Neste ensaio nós analisamos a validade e a importância do relatório da notícia na vida social, que foi - questionado aparentemente pela multiplicação dos recursos e das oportunidades abertos à comunicação e à informação. Para isto, nós estudamos o processo profissional que usam os jornalistas, que emergiram ao longo da prática social e profissional que é o jornalismo, com ênfase na caracterização de tratamentos jornalísticos.

Palavras-chave: Jornalismo / Tratamento / Género / Informação.

En momentos en que se escuchan opiniones sugiriendo que el periodismo ha perdido su centro y su función ante la multiplicación de posibilidades que se le brindan al ejercicio de informar y comunicar derivadas de la expansión del ciberespacio y la Web 2.0, conviene poner de relieve cómo la información periodística es consecuencia de una práctica profesional especializada cuya vigencia está lejos de haberse agotado.



A través de la revisión y análisis de los supuestos teórico-metodológicos de algunos de los procedimientos profesionales propios del periodismo, queremos en este texto demostrar como **el periodismo es tanto una práctica social como una práctica profesional específica, diferente de otras prácticas comunicativas** a las que como humanos recurrimos desde los tiempos más remotos. Suponer que el periodismo ha agotado su propia y particular manera de procesar la información proponiendo a la ciudadanía un presente de social de referencia, implica asumir que no existe sociedad como un todo, que los miembros de ésta no comparten intereses comunes, que no se ven afectados como un todo, que no tienen un horizonte común. Significa la diáspora y la babelización del mundo en el cual 7, 8 o 10 mil millones de islas humanas establecen patrones más o menos aleatorios de relación comunicativa.

La acción individual de comunicación e información responde a necesidades de comunicación humanas que expanden y desarrollan en todo su potencial al *homo comunicante* que somos y convivirán con el periodismo como lo ha hecho la asamblea, la conversación y el intercambio que nos ha hecho humanos. Aunque parezca obvio, conviene reiterar que no toda acción individual y/o grupal, personal y/o institucional de comunicación y/o información es periodismo. En las últimas décadas han convergido el abaratamiento y la simplificación de los procesos técnicos que permiten a personas, grupos y/o instituciones comunicarse a través de la Web u otros medios, y ello ha expandido y multiplicado las más disímiles expresiones comunicativas, informativas, creativas y un largo etcétera que da cuenta de las más diversas intenciones y necesidades humanas.

Es frecuente señalar que el periodismo es una práctica profesional que puede ser ejercida por cualquiera en la medida en que informar, interpretar y opinar son actividades en las que cualquiera puede ser declarado competente, son además acciones que nos hacen humanos y a las que tenemos derecho. En efecto todo el presupuesto anterior es cierto, aunque el periodismo no informa ni como lo haría cualquiera, ni sobre lo que haría cualquiera; no interpreta como lo haría cualquiera, ni sobre lo que haría cualquiera y... la opinión... la opinión es harina de otro costal que abordaremos más adelante.

El periodismo es una práctica social institucionalizada que a través de un relato (sea este texto, imagen, sonido o las combinaciones que de éstos se deriven) divulgado en diversos soportes y a través de diversos medios nos dice de lo significativo que nos rodea proporcionándonos interpretaciones relevantes e importantes sobre nuestro entorno. La información periodística no es *cualquier* tipo de mensaje que aportemos, elaboremos y propongamos a los otros. Google, el maestro, la familia, los mismos medios de comunicación tradicionales aportan información y establecen una comunicación que no tiene necesariamente el estatuto de periodística. La ficción, el entretenimiento, la información para el ejercicio de la medicina o la ingeniería no son información periodística y debemos poner de relieve que la información periodística se ha formado y desarrollado históricamente delimitando un conjunto procesos, conceptos y métodos que consolidan en relatos y versiones que proponen –a través de una práctica profesional– a la sociedad un marco de referencia que nos permite constatar que seguimos juntos. Estos procesos, conceptos y métodos se expresan en abordajes profesionales: **los tratamientos de la información periodística**.

En este texto, en primer lugar, caracterizaremos y diferenciaremos la información periodística de la información y la comunicación. Expondremos como, pese a la sinonimia en el uso de los términos, informar e interpretar periodísticamente es una acción profesional específica que permite incluir, excluir, seleccionar y jerarquizar relatos sobre la realidad que nos afecta como grupos sociales. Posteriormente abordaremos la opinión la cual tiene un importante ámbito y expresión en el periodismo pero que no es propiamente periodismo. Finalmente, abordaremos los tratamientos

informativos periodísticos más frecuentes en la sociedad contemporánea: los propiamente informativos y los interpretativos.

I. LA INFORMACIÓN Y LA «INFORMACIÓN»

El abordaje teórico sobre la información y la comunicación, aun cuando se desarrolla fundamentalmente a partir del siglo XX, es una preocupación humana y social desde la antigüedad. Para no entrar en revisiones para las que nos faltan tiempo y espacio¹, nos limitaremos a una breve revisión de aquellos autores que han marcado pauta en los estudios sobre el tema. Pasquali en su ya clásico estudio apunta:

El término «comunicación» debe reservarse al intercambio de mensajes a nivel antropológico entre «agentes» y «pacientes» humanos en acción auténticamente recíproca o dialógica, que incluye la elaboración y comprensión mental del mensaje el cual fluye al comienzo y al final del circuito por canales naturales eferentes-aférentes y que ejercen influencia en las formas y modos de convivencia de los interlocutores (1979:51).



Los conceptos de información y comunicación han sido confusamente utilizados. El Informe MacBride (1980) destacaba la ambigüedad de los usos dados a éstos y destaca que son dos fenómenos distintos, tal como lo hizo Pasquali en su momento o Miguel Rodrigo Alsina (1999), quien revisa estos conceptos en particular el de información a la luz de los cambios sociales y tecnológicos en el marco de los cuales cerró el siglo y el milenio pasado, coincidiendo con apreciaciones anteriores y privilegiando los aportes de Pasquali. Rodrigo señala sobre la *información* que no sólo es «una forma» sino que ella supone una propuesta de negociación y de confrontación de subjetividades:

¹ Una síntesis analítica de los diferentes estudios se encuentra en el artículo de Rodrigo Alsina (1999) cuyo título indica su propósito «*Redefiniendo el concepto de información*». Otro texto es el Piñuel y Lozano (2006), quienes realizan una extensa revisión de los estudios del tema.

Una información presupone una negociación porque, en primer lugar, propone un contrato pragmático. Es decir, todo mensaje establece, implícita o explícitamente, cómo debe ser usado y qué efectos pretende producir. Una noticia se basa en un contrato pragmático fiduciario, ya que es una información cuya virtualidad está en que el mensaje debe ser creído. Por contra, el entretenimiento, la ficción, propondría un contrato pragmático lúdico (Rodrigo Alsina, 1999).

Rodrigo privilegia el fin, como lo hiciera Francesco Fatorello. El italiano destacaba que en la información no existe un intercambio de lo real, sino la transmisión de una versión elaborada de lo real, la cual es entendida como un acontecer social, por lo que destaca la permeabilidad subjetivante del fenómeno de lo informativo, en tanto que describe el proceso informativo como integrado por sujetos promotores (emisores) y por sujetos receptores (perceptores), por lo que se habla (la forma del objeto de la información) y por el contexto social. El fenómeno social de la información consiste en la interpretación completamente subjetiva del promotor y en la interpretación no menos subjetiva del receptor, por lo que quien cree poder informar sin ningún objetivo está en un error (Fatorello, 1969:22).

Recientemente Piñuel y Lozano (2006), han presentado una propuesta teórica sobre la comunicación, explican que la teoría de la comunicación se ha enfrentado a dos tipos de praxis científicas de verificación, las que provienen desde las ciencias biológicas, matemáticas y cibernéticas y las de las ciencias sociales, del lenguaje y de la historia. Las primeras acuden al recurso de una revisión veritativa de carácter formal que debe resolver el problema de la verdad y las segundas a una revisión que debe tomar en cuenta el uso humano de la expresión, necesariamente ligada a los fines. En su revisión de los estudios de la comunicación realizados desde diversas disciplinas proponen una teoría de la comunicación en la que se la entiende como garante y herramienta de la transmisión del capital social y biológico de la sociedad en una relación de condicionamiento recíproco entre conocimiento, comunicación y sociedad que amplía la teoría de la comunicación propuesta por Martín Serrano (1986) quien establecía una relación recíproca entre sociedad y comunicación. Piñuel y Lozano señalan:

La comunicación es aquello que dota a los sistemas sociales de suficiente conectividad para reproducir sus propias operaciones. Allí donde no hay comunicación se ubican los límites del sistema, fuera de ella es obvio que tampoco puede existir sentido (2006:269).

Aun cuando Piñuel y Lozano se explayan en el análisis de la noción de información desde las matemáticas y la cibernética, optan por la idea de expresión, mensaje y significado en el marco de las ciencias vinculadas a lo humano y a lo social. Sin embargo mantenemos el término para el periodismo toda vez que –pese a la profusa polisemia en su uso– existe toda una tradición teórica en las ciencias sociales y humanas de su empleo, así como en las discutidas ciencias de la comunicación y en el periodismo mismo como disciplina.

Por ello no deberíamos entonces hablar de información en singular y a secas, sino en plural y adjetivada, en particular desde lo social y lo humano en tanto ella se produce y fundamenta en atención a sus fines y objetivos. La complejidad societaria y los sucesivos avances tecnológicos surgidos desde los inicios de la Modernidad crearon y siguen creando espacios para nuevas interacciones comunicativas e informativas entre los hombres. Pero en ese espacio surgió «un» tipo de información que fue fundamental en los cambios por venir. Este tipo de información no surgió de repente, se fue moldeando con los siglos y en estrecha interacción con los cambios sociales y tecnológicos nos dio cabida a todos en el mundo, nos proporcionó una representación del mismo y es radicalmente diferente a la experiencia personal del *blogueo* o *twitteo* que expande nuestros derechos y capacidades comunicativas e informativas, que más o menos aleatoriamente nos pone en contacto con los otros sin contigüidad física.

Piñuel y Lozano explican como el periodismo es una práctica comunicativa diferente de otras:

No es lo mismo el relato del acontecer que elabora un periodista que el relato del acontecer que elabora un sujeto cualquiera cuando se lo comunica a otro sujeto, ya sea oralmente, por carta, o por cualquier otro medio a su alcance (como por ejemplo Internet). El relato del acontecer que elabora el periodista (forzosamente, además, construido conforme a la estructura que impone el

medio utilizado: prensa, radio, televisión, multimedia, Internet, etc.) se somete a criterios de previsión y de validez que impone el oficio: tomar en cuenta el perfil de sus audiencias pero también tomar en cuenta el compromiso editorial del propio medio como empresa. El relato del acontecer que elabora un sujeto cualquiera cuando se lo comunica a otro sujeto se somete a criterios de previsión y de validez impuestos por la situación social en que se realiza la interacción comunicativa: no son los mismo criterios de previsión y validez impuestos por una situación fuertemente ritualizada (ceremonias sociales de todo tipo: parlamentos, iglesias, escuelas, universidades, hospitales, empresas, etc.) que los impuestos por situaciones débilmente ritualizadas (encuentros ocasionales de la vida cotidiana) (2006:235).

Responder al perfil de las audiencias y al compromiso editorial de las empresas no son argumentos suficientes para explicar la «coincidencia» entre los titulares de cualquier día de los más diversos medios. El periodismo es una práctica social que se desarrolla a través de instituciones histórica y normativamente designadas para la expresión de relatos e interpretaciones sobre la realidad. Pero estos relatos e interpretaciones no se realizan sobre «cualquier» tema de la realidad sino que se realizan sobre aquellos en los que se presupone la existencia de impacto y afectación de éstos sobre la misma sociedad, estos relatos permiten a los ciudadanos constatar que otros le acompañan, que otros como él se ven afectados por los mismos sucesos en el mismo tiempo. Esta práctica social se deriva de una práctica profesional específica y es diferente de otras prácticas comunicativas y/o informativas en la medida en que el periodista privilegia en los procesos de selección y valoración de sucesos, temas e *issues* no a aquellos que le interesen y/o afecten de manera personal sino a aquellos que afecten e interesen a la sociedad en el día a día. Su abordaje no es una expresión propia sino una que es producto de una tradición de formación profesional que construye relatos y versiones como producto de un procedimiento profesional específico. Si bien puede existir más de una natural coincidencia entre las preocupaciones e intereses personales de los periodistas y los temas que aborda, no ejecuta éste su práctica profesional en atención a su yo, sino en atención a su compromiso profesional y ético.

La información periodística surge y es parte –aun cuando no la única– del proceso que se ha desarrollado en torno a la prensa, la radio, la TV y la

Web. La información periodística es la expresión que se desarrolla en atención a la existencia de un emisor institucionalizado (que cuenta con requerimientos éticos y privilegios normativos socialmente establecidos en atención a una práctica profesional especializada) que se dirige a través de un canal estructurado a múltiples individuos quienes delegaron en este emisor institucionalizado su percepción y apreciación del mundo y el tiempo en el que viven. Además esta práctica social se ha conformado histórica y normativamente en torno al derecho de libertad de expresión y al derecho a la información. El periodismo cumple así una función social específica que posibilita el ejercicio en la práctica de estos derechos.

Esta práctica social y profesional especializada tiene que ver con la necesidad social que le da origen. En el momento en el cual los hombres creímos ser fraternos, iguales y libres surge como contrapartida indispensable, en virtud de la cada vez más poblada y compleja estructura social la información periodística que nos permitía estar igualmente informados, ser fraternos y, en consecuencia, ser libres. No es un azar que la mayor parte de las primeras constituciones nacionales surgidas en paralelo con los Estados modernos consagren entre sus primeros derechos el informativo de los colectivos y los individuos. La información periodística apuntala y ayuda al funcionamiento de la estructura social, su naturaleza es indesligable de la sociedad en la cual se forma y los valores que indican su importancia y relevancia –que determinaran la significación social de la información misma– se construyen en retroalimentación con los de la sociedad.

II. YO OPINO, TÚ OPINAS, NOSOTROS OPINAMOS...

Aunque la acción de opinar hoy nos parezca natural no siempre fue así. Todavía en 1784 Federico II de Prusia decía: «Una persona privada no está autorizada a emitir juicios *públicos*, especialmente juicios reprobatorios, sobre (...) Una persona privada no está capacitada para someter todas esas cosas a juicio porque le falta el conocimiento completo de las circunstancias y los motivos» (en Habermas, 1981:63). La opinión fue una lucha y una conquista que se dio en diversos escenarios y arenas: en los parlamentos, en las iglesias, en las calles y, sobre todo, en los diarios que hicieron de esta batalla una privilegiada. Y aunque el periodismo está profundamente

vinculado con el derecho y acción de opinar no es (ni lo ha pretendido) ser su propietario y ni su sinónimo.

La gente común diferencia en los medios lo qué es información y opinión. Se pregunta en un caso «¿Viste lo que pasó, pasa, pasará?» y en otro dice: «¿Viste lo que dijo Fulano?». El ciudadano común, sin entrar en disquisiciones epistémicas, diferencia cómo en un caso se establecen relaciones con lo real (aun con lo «real» del ciberespacio) y en el otro se expresará un individuo o un grupo concreto, a quien nombraremos con familiaridad extrema estableciendo con éste una relación única y cuasi-personal.

La opinión es una ilusión de conocimiento, dice Luis Aníbal Gómez (1976:34). La opinión es un juicio valorativo de un ser humano, pero cuando se la divulga a través de los medios de comunicación, es decir cuando otro ser humano toma contacto con esta expresión no asume la misma como «verdad», tampoco interpreta que la opinión dada está necesariamente anclada en la realidad. Lo que un «opinador» dice no necesariamente nos importa ni afecta a todos, algunos opinadores nos afectarán y les creeremos. A otros los ignoraremos y ni siquiera intentaremos leerlos. Cada ciudadano únicamente se sentirá apelado por algunos «opinadores» de su escogencia y decidirá de antemano cuánta atención y credibilidad concederles, a otros los obviará. En la opinión nos expresamos a nosotros mismos y nuestros lectores establecerán con nosotros relaciones «personales». La opinión podrá ser ejercida potencialmente por cada uno de los ciudadanos, obviamente los medios privilegiarán a unos sobre otros y obviamente también los periodistas podemos ser opinadores en nuestra condición humana y ciudadana.

Los temas, tratamientos, abordajes, estructuras narrativas y conceptuales que cada persona que opina (yo, tú, nosotros...) asignen a su texto serán decididos por el opinador. Si bien éste está interesado en comunicarse con el otro no recurrirá necesariamente a estándares y prácticas profesionales periodísticas, por el contrario, creará su propia manera de hacerlo. Valorará de muy disímil manera los temas y aun cuando en muchos casos se ocupará de aquellos de actualidad, no lo hará por la actualidad misma, sino por su propia postura frente a ellos.

La aparición de la imprenta dará un importante impulso a la expansión de la opinión. Sin embargo, serán los «anuncios de nuevas» los precursores.

La noticia transitará de los *avvisi* manuscritos de los comerciantes venecianos existentes en el siglo XIII a las primeras hojas y gacetas impresas. Relata Vázquez Montalbán «(...) La primera carta que Colón envió desde América fue impresa y publicada hasta nueve veces en 1493. Lo que se dice un best-seller. La información ya va ligada inicialmente no sólo al capricho de una curiosidad guiada por el azar o la mitología cultural, sino por los centros de interés material del público» (1995: 59).

Bücher explica como los primeros diarios de noticias se transforman en prensa de opinión: «Los periódicos pasaron de ser meros lugares de publicación de noticias a ser también portadores y guías de la opinión pública, medios de lucha de la política partidista» (en Habermas, 1981:210). Habermas refiere que esta segunda fase del periodismo es conocida como la del periodismo de escritores, quienes soportan en solitario el riesgo económico, prolongando la discusión pública; e, incluso detalla como: «Resulta ejemplar observar este tipo de prensa en épocas revolucionarias, cuando los periódicos de las más minúsculas agrupaciones y asociaciones brotan por doquier (en el París del año 1789 cada político poco importante tiene su club; cada dos, su periódico; 450 clubs y cerca de 200 periódicos se constituyeron entre febrero y marzo)» (1981:211).

Este período ha sido designado con diversos nombres prensa doctrinal, periodismo de escritores, prensa política. Durante el predominio de la opinión en la prensa, ésta se entiende como un instrumento de prolongación de las luchas ideológicas, estéticas, éticas, políticas. No es azarosa entonces la solicitud de Bolívar cuando pide que le envíen la imprenta que le es tan útil como los pertrechos. Esta prensa afirma, dice Habermas, su función crítica y sólo con la consolidación del Estado burgués de derecho y con la legalización de una publicidad políticamente activa se desprenderá la prensa de su condición polémica, convirtiéndose casi simultáneamente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos en una prensa-negocio que atenderá no sólo la valorización de la empresa, sino que:

(...) se modifica la relación entre la editorial y la redacción. La actividad de la redacción había dejado de ser ya –bajo la presión del progreso técnico en el modo de obtener noticias– una mera actividad literaria para especializarse en sentido periodístico. La selección del material llega a ser más importante que



su artículo editorial; la elaboración y enjuiciamiento de las noticias, su corrección y disposición más apremiante (Habermas, 1981:213).

A partir de este momento la prensa empieza a definir su perfil y función más informativo que opinático. Se mantiene la opinión en los medios de comunicación con un espacio privilegiado e identificado por la firma y el rostro del autor pero se la diferencia de los textos propiamente periodísticos.

III. LOS TRATAMIENTOS PERIODÍSTICOS

Pareciera un lugar común decir que la polisemia en periodismo es frecuente. Diversos autores² emplean diferentes términos (función, intención, actitud psicológica, modo, estilo) para referirse a los propósitos de la información periodística. Incluso hay quienes designan éstos con el nombre de género y, consecuentemente se ven obligados a diferenciar entre los géneros informativos, los interpretativos y los de opinión. Ante un reportaje que puede limitarse a informar pero que ha sido identificado como género para la interpretación se evidencia la confusión.

La clasificación y la noción de géneros ha sido parte de una larga y controversial historia, que también ha tenido su contraparte en el periodismo. Para facilitar el debate que abordamos en otra oportunidad³ debemos

² Ulibarri (1994) habla de *Propósito*: Informativo, Interpretativo y Valorativo; Castejón (1992, 2009) habla de *Tendencias* Divulgativa e Interpretativa y Periodismo de Opinión; Martínez Albertos (1983) habla sin diferenciar entre los términos de *tratamientos*, *géneros*, *modos*, e incluso de *actitudes psicológicas* válidas frente a la información, las cuales son: Información, Interpretación y Opinión. Rafael Yanes Mesa (2004) realiza una exhaustiva revisión de los propósitos periodísticos a los cuales llaman *géneros*, incrementando la confusión. Sin embargo, su actualizada revisión incluye la perspectiva anglosajona y los diversos esquemas del mundo iberoamericano (información, opinión, interpretación).

³ En el año 2000 presentamos un trabajo de investigación que abordaba la reseña como género periodístico. La segunda parte de este trabajo, la relativa a la reseña, fue publicada en el 2005, omitiendo los capítulos relativos al estudio de los géneros. El trabajo completo se encuentra disponible en la Biblioteca de la Escuela de Comunicación Social de la UCV.

señalar que la noción de géneros periodísticos debe reservarse para diferenciar las características y estructuras de los textos y relatos (noticias, reseñas, reportajes, infografías, etc.) haciendo así reconocimiento del sentido del término que se refiere a las propiedades discursivas⁴ de los textos.

En ánimo de aclarar proponemos entonces entender el término género como «(...) soluciones complejas, histórica y culturalmente establecidas y remodeladas para problemas comunicativos recurrentes» (en Calsamiglia y Tusón, 1999: 261). Los géneros son un «tipo» de unidad de discurso con particulares características formales y de contenido, cuya convencionalidad, siguiendo a las autoras, se expresa en una *estructura interna*, una *interacción concreta* y una *estructura externa*. La *estructura interna* se refiere a los rasgos verbales y no verbales; la *interacción*, nivel que describen como *situativo*, se remite a los fenómenos rituales, a las características de la organización de la interacción, al marco de participación y a los rasgos no lingüísticos de la situación social y la *estructura externa* se refiere a los ámbitos comunicativos, a la selección de las categorías sociales de los actores y a la adecuación de los géneros y los ámbitos sociales (Calsamiglia y Tusón, 1999).

Los géneros periodísticos serían entonces aquellas unidades discursivas que comparten características formales y de contenido que se realizan en la práctica social y desde la práctica profesional que es el periodismo. Aun cuando los géneros remiten a un aprendizaje social y textual la noción de género es estrecha para dar cabida en el concepto tanto al propósito de la información –que comparten diversos tipos de géneros–, como a los métodos y sistemas profesionales que siguen periodistas y medios y que se han desarrollado desde los orígenes mismos del periodismo, estos métodos y sistemas comprenden y expresan un *meta-propósito: satisfacer las diversas necesidades informativas del público sobre la realidad*.

Debemos destacar que el proceso de «construcción de la noticia» trasciende la noción de género, ya en 1974 Gomis señalaba que: «(...) los géneros

⁴ «Dentro de una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género literario o no literario no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas» (Todorov, 1996: 52).

son modos convencionales de captar y traducir la realidad (...) cada uno de ellos cumple una función distinta y cubre un sector de este amplio arco que va de la noticia al editorial» (1974: 49). El termino género entonces se nos hace insuficiente puesto que la noticia tiene como función presentar/anunciar las nuevas, la entrevista crear ficciones de relaciones interpersonales en la sociedad, el reportaje presentar situaciones complejas de manera amplia, etc. Tenemos entonces que preguntarnos: ¿Cómo queda entonces la finalidad o propósito informativo-interpretativo en la noticia, la entrevista u otro género periodístico?, ¿Cómo quedan los procedimientos profesionales periodísticos que involucran fuentes, medios, investigación, selección, jerarquización?

Siguiendo a Borrat podemos decir que este procedimiento profesional/institucional supone no sólo la elaboración de textos, relatos o versiones de la actualidad: los géneros; sino que supone:

- *reunir informaciones* que recibe de, o busca en, las fuentes;
- *excluir, incluir y jerarquizar informaciones* sobre hechos, actores, procesos, tendencias e ideas de actualidad;
- *construir y jerarquizar los temas* que, sobre la base de las informaciones incluidas, compondrán el temario de la actualidad periodística;
- *investigar esos temas* mediante la búsqueda, en las mismas u otras fuentes, de datos adicionales y mediante la aplicación de conceptos, modelos y teorías;
- *narrar y comentar esos temas* produciendo textos según los géneros y los estilos periodísticos que decida;
- *excluir, incluir y jerarquizar los relatos informativos y los comentarios de actualidad* ya producidos para componer con los incluidos, el temario de la superficie redaccional (Borrat, 1989:39).



Debemos destacar que cuando diversos autores hablan de *tendencia*, *propósito*, *estilo*, *función* no sólo se refieren a un propósito y a una finalidad sino a un procedimiento. La noción de *tratamientos de la información periodística* involucra, condensa y expresa tanto propósitos como procedimientos. A su vez, los propósitos que se persiguen y los procedimientos profesionales que se realizan cuentan con determinados métodos y sistemas profesionales que permiten el abordaje, la interpretación y la presentación en los medios de difusión de diversos tipos de relatos y versiones (los géneros) sobre la vida social.

Se reconocen como propósitos y finalidades del periodismo: informar, interpretar y opinar, los cuales son disímilmente analizados y valorados por diversos autores⁵. Aun cuando diversos autores incorporan la opinión como tendencia, tratamiento o estilo propio del periodismo, establecen diversas reservas y límites. Castejón (1992, 2009) diferencia la opinión de la información, reconociendo como propiamente periodísticas a las tendencias divulgativas e interpretativas, incluso señala que el articulista y el periodista asumen al redactar actitudes distintas (2009). Ulibarri (1994) por su parte se limita a enunciar los géneros valorativos (editorial, comentario, etc.) y no presenta la descripción sistemática a nivel de fuentes, métodos, recursos expresivos y de razonamiento que propone para los géneros con propósito informativo o interpretativo.

Martínez Albertos señala que desde la década de los 60' del siglo XX



se reconocen tres *modos* de tratar la información periodística: la información, la interpretación y la opinión o comentario, a los que califica de tratamientos esenciales del periodismo y ubica la información y la interpretación en las páginas informativas del diario. Indica además que la opinión conecta directamente con la retórica tradicional y añade:

⁵ Borrat, Castejón, Álvarez y una larga tradición norteamericana, hacen énfasis en la información. Algunos autores incluyen la noción de orientación, ampliando y especificando la opinión. Algunos otros incluyen la educación. Las discusiones teóricas sobre el papel del periodismo desde la perspectiva de la agenda o del *newsmaking* apoyan diversas propósitos en el periodismo. Pero es constante el de informar.

Es lógico pensar que los editorialistas del siglo XIX, a diferencia de lo que pasó a los reporteros, se encontraron todo hecho en las Preceptivas clásicas. Su tarea consistió, simplemente en adaptar las viejas formas al nuevo lenguaje que iba impregnando progresivamente las páginas de los periódicos como consecuencia de la crecida incontenible de los relatos informativos. No hay verdadera aportación de los profesionales del periodismo a la Retórica (Martínez Albertos, 1983: 215-216).

Coinciden los autores, aun cuando utilizan términos diferentes, en la importancia del enfoque y las acciones profesionales que presiden el acto de cobertura y procesamiento de los relatos y versiones periodísticas. Ese enfoque y esas acciones, implican: *Interpretar*.

Interpretar es literalmente descifrar, aclarar, demostrar, explicar, traducir, leer. Los tratamientos periodísticos son una interpretación. Gomis indica que «El periodismo puede considerarse un método de interpretación sucesiva de la realidad social» (1997: 35), en la medida en que éste propone un acercamiento periódico y sucesivo a la realidad. Por ello concebimos la información, la interpretación y la opinión en el periodismo como tres grados de interpretación de la realidad. Los dos primeros son versiones y relatos que sobre la actualidad realizan los periodistas y se presentan en las secciones informativas de los medios. La opinión es ejercida por un «opinador» que expresa «su» postura sobre la realidad –no siempre sobre la actualidad– y se presenta en secciones diferentes a las propiamente informativas.

En las informaciones periodísticas encontramos, en términos de Borrat, una *interpretación implícita*, narrativa, lo que llamamos tradicionalmente información periodística; una *explícita* en la que el texto explica y analiza sin juzgar, este segundo grado de interpretación es información periodística en la que priva el tratamiento interpretativo; y una tercera *interpretación evaluativa*, lo que comúnmente llamamos opinión. Tanto Castejón, como Ulibarri, como Martínez Albertos aun cuando incluyen en sus análisis la opinión la diferencian de los abordajes más propiamente periodísticos.

Borrat señala que «(...) el periódico es *narrador* y muchas veces también *comentarista...*» (1989: 14); luego, acota: «Narrar es la manera primordial que tiene el periódico de usar públicamente el lenguaje político. Comentar es una segunda manera, que en parte coincide y en parte difiere

con el temario de los relatos informativos: el periódico comenta sólo una parte (...)» (*Ibíd*:95). Gomis coincide con ello y señala:

Pero la opinión no abarca la totalidad del fenómeno y las mismas páginas llamadas de opinión resultan una porción reducida del contenido de los periódicos. La mayor parte del contenido lo compone la llamada información o, más directa y llanamente, las noticias. Y así «noticias» ha venido a ser la palabra clave, junto con «medios» para poner título a los estudios sobre los fenómenos periodísticos (2004:349).

Informar periodísticamente es una acción que supone la intervención de un profesional que interpreta la realidad. El cambio expresado por Borrat (1989), Gomis (1974,1997) al hablar de la información como una interpretación presenta como ventaja superar el concepto restringido de información que largos años de predominio de la objetividad habían impuesto, al mismo tiempo que al hablar de interpretación se involucra y reconoce la existencia de sujetos e instituciones mediadoras que intervienen en la elaboración de esta interpretación. Pero la propuesta incrementa la polisemia de los conceptos que se usan en el área, por lo que parece acertada la propuesta que hace Castejón de hablar de una Tendencia Divulgativa y de una Interpretativa como tratamientos de la información periodística cuyos metapropósitos y procedimientos son diferentes:

Si su objetivo es referir lo que aconteció en una realidad determinada, sin pasar a la explicación o el análisis, el reportero estará circunscrito, sin lugar a dudas –por muy extenso, profundo y detallado que sea su trabajo–, en el campo de la información pura. Pero, sí, por el contrario, intenta establecer las causas para inferir las consecuencias, o si busca esclarecer el significado de un gran y complejo acontecimiento, entonces estará dentro de la esfera del Periodismo Interpretativo (Castejón 2009:95).

Reconocemos entonces en el periodismo como práctica profesional específica, no sólo la elaboración de géneros con estructuras y finalidades específicas, sino que las mismas están presididas por un propósito más informativo-divulgativo o más interpretativo-explicativo, que además se realiza en atención a diversos grupos de procedimientos profesionales.

Mesquita resume las dos tesis que pudieran considerarse fundantes de una epistemología del periodismo: objetivismo y constructivismo.

En la perspectiva 'objetivista', la realidad social surge como un dato *a priori* que el periodista debe observar con el fin de poder reconstruirlo fielmente. En la óptica 'constructivista', la 'realidad' y la 'información' son entendidas como construcciones sociales –y no como un conjunto de datos preexistentes– que ponen en juego todo el sistema de representaciones de los periodistas (...) Estas tesis, con todos los matices que comportan, nos remiten, finalmente, a la vieja polémica entre el realismo y el idealismo (Mesquita, 2007: 52).

Y aun cuando la objetividad es filosóficamente insostenible explica «(...) los sistemas conceptuales `positivistas y `constructivistas pueden integrarse como dos momentos sucesivos, siendo el primero el momento de la acción y el segundo el de la reflexión» (Mesquita, 2007: 53). Además acota como ambos permiten una subjetividad que no es arbitrariedad sino esfuerzo explicativo y una ficción fundadora que permite la ilusión de conocer la realidad, además como Martínez Albertos más que hablar de objetividad, propone hablar de rigor informativo e imparcialidad valorando la capacidad de distanciamiento como acción profesional (Mesquita, 2007: 58).

Como práctica profesional diferenciamos los tratamientos periodísticos en atención al papel que cumple el periodista. Pero, también podemos diferenciar los tratamientos en función de las características y propósitos que se encuentran en el producto profesional que se presenta al público. Podemos en líneas generales hablar de dos grandes tratamientos: el más informativo (en términos de Borrat: la interpretación implícita, en términos de Castejón Tendencia Divulgativa) y el interpretativo (la interpretación explícita que analiza y evalúa sin juzgar). Tal como explicamos en el aparte anterior no consideramos la opinión propiamente un tratamiento periodístico dada su diversidad y unicidad en la que autor, texto y enfoque son uno. A lo largo de la práctica social que es el periodismo han surgido abordajes que han adoptado diversas denominaciones: Periodismo Investigativo, Cívico, Interactivo, de Precisión, Nuevo Periodismo, etc. Estas prácticas profesionales no las consideramos propiamente tratamientos sino

modalidades⁶ dentro de los tratamientos informativos e interpretativos, toda vez que estas diversas modalidades aun cuando cuentan con rasgos diferenciales de carácter estilístico, metodológico o temático, sigue predominando en unas u otras un enfoque más informativo-divulgativo o uno más interpretativo-explicativo.

IV. EL TRATAMIENTO INFORMATIVO Y SUS MODALIDADES

Cuando «nace» la información periodística lo hace en el seno de una sociedad industrial, allí surge y crece al amparo de una industria que requería de un producto día a día. Esta industria también necesitaba un producto que no chocara ideológicamente con nadie, al decir de Federico Álvarez (1978). Surge así la que ha sido conocida como *Doctrina de la Objetividad*, el más antiguo y primer tratamiento profesional de la información periodística. El presupuesto de partida de esta Doctrina es, como señala Álvarez, extremadamente simple: *Los hechos son sagrados, la opinión es libre*. Surge así consustancial con el nacimiento del periodismo una manera de tratar y enfocar la información que pretende diferenciarse de la propuesta persuasiva y retórica que la prensa de opinión había tenido hasta esos días. En la Doctrina de la Objetividad, para ser información periodística se exige una rigurosa separación entre los hechos y las opiniones, un plausible presente (casi como negación del pasado y el futuro), hechos cuasi materializados y un periodista sin dimensión humana capaz de convertirse el mismo en objeto, en espejo de la realidad (Álvarez, 1978:33 y ss).

Federico Álvarez cita a Elizabeth Mallet, directora del *Daily Courant*, que ya en 1702 indicaba que ese diario no haría «(...) comentarios o conjeturas propios, sino que narrará solamente la materialidad del hecho; suponiendo que otras gentes tienen bastante sentido de hacer reflexiones por sí mismas» (en Álvarez, 1978: 36). En el *suponiendo el sentido de los otros* se encuentra por lo menos la mitad de lo que es la Doctrina de la Objetividad, la cual surge en un momento en el que se aspira a la libertad, la fraternidad y

⁶ Castejón señala que una vez establecida la naturaleza de una tendencia se pueden agrupar en ella diversos tipos de periodismo cuyos objetivos no exceden los propósitos de la tendencia referida (2009: 96, 115).

la igualdad entre los hombres. La otra mitad de esta doctrina responde a las necesidades de la naciente industria que era el periodismo, que requería para poder contar con un producto diario, no chocar ideológicamente con nadie, superando la impronta del «compartir» ideológico del que se deslastraba la prensa.

La objetividad en el periodismo tiende a los principios de accesibilidad, genericidad y universalidad y sus temáticas no abordan los hechos en una dimensión compleja y completa, sino de evento materIALIZADO o materializable y parcial. Pero hacer posible la ilusión de entender el mundo sin interferencia de otro, implicó una estructura que negaba la presencia del intermediario (llámese medio o periodista). El periódico se convierte así en el vocero de todos y el periodista recurre a la denotación, al lenguaje impersonal, a su «negación» como individuo. Lograda entonces la diferenciación con la prensa de opinión se establece una determinada manera de concebir, procesar y producir la información periodística como objetiva. El primer tratamiento de la información periodística es un proceso profesional (como práctica social y textual) que realizó diversos aportes en la consolidación del periodismo: delimitación de un oficio, expresión (formal, pero expresión al fin) de que el estar informado y el informar era un derecho. Adicionalmente uno de los aportes de la Doctrina de la Objetividad es el que insiste en sus procesos profesionales en la importancia del contacto con la realidad, por lo que proporciona a la ciudadanía contacto con su tiempo espacio.

La Doctrina de la Objetividad necesita materializar y fragmentar los hechos, responde al espíritu de la época y se constituye como toda buena doctrina en una dictadura que desde el siglo XX ha sido combatida y atacada por muchos y defendida –consciente e inconscientemente– por los detentores del poder a quienes conviene la fragmentación y materialización del tiempo y de los hechos, por lo que exigen a medios y periodistas «ser objetivos». Superada la dictadura objetivista (en buena medida por su insuficiencia que se hace evidente a principios del siglo XX) se desarrollarían en la práctica otros tipos de abordaje que pretenden satisfacer las necesidades informativas del público. Algunos de ellos rompen radicalmente con el presupuesto de que la información periodística es un espejo de la realidad.

Otros rescatan y reelaboran modalidades de tratamiento de la información en los que reconocen la permanencia de la necesidad de conocer, de saber. En síntesis: de estar informados.

Consideramos que el tratamiento informativo es un procedimiento profesional empleado por el periodista para *abordar* versiones de los hechos y acontecimientos que surgen en la realidad, aun cuando su abordaje-indagación puede ser más o menos exhaustivo y/o detallado no pretende aprehender la complejidad y completitud de los hechos-acontecimientos que se consideran significativos para ser dados a conocer. Consecuentemente la *interpretación* que realiza el periodista en el marco del tratamiento informativo es una interpretación implícita en la que el periodista se limita a referir los hechos-acontecimientos de los que ha tenido conocimiento. El periodista *presenta* un texto, relato o versión en la que no se tiene otro propósito que «mostrar» la actualidad informativa.

El tratamiento informativo cuenta con diversos *métodos y sistemas* de trabajo profesional que privilegiarán el día a día. El periodista contará con tiempos escasos para la cobertura y procesamiento de los hechos, toda vez que se limitará a mostrar lo acontecido. El mayor peso de su trabajo se desplazará a los elementos aportados por las fuentes y la investigación realizada. Su propia interpretación y análisis de los eventos se reducirá al mínimo puesto que «(...) el objetivo esencial del periodista es simplemente narrar lo ocurrido tal como lo observó o le fue referido por las fuentes» (Castejón, 2009: 96).

Castejón señala que dentro de la Tendencia Divulgativa se encontrarían las prácticas del Periodismo en Profundidad, el Nuevo Periodismo y otras modalidades de abordaje estilístico de la información; puesto que su propósito es el de informar con mayor detalle o el de presentar un mayor y mejor trabajo textual, sin trascender el relato de los hechos. Incluso el Periodismo Investigativo, el Periodismo on-line o Periodismo Digital pudieran ser considerados como parte del tratamiento informativo si el abordaje, interpretación y presentación de los hechos que se relatan no trascienden el objetivo de relatar lo conocido. Otras modalidades como el Periodismo de Precisión o el de Explicación sí hacen explícita su intención de comprensión de los hechos-acontecimientos, por lo que serían parte de un tratamiento

que no pretende ser espejo de la realidad, sino que busca proporcionar elementos que permitan al periodista y al público comprenderla.

V. EL TRATAMIENTO INTERPRETATIVO Y SUS MODALIDADES

El tratamiento interpretativo surge en respuesta a un mundo que se hace cada vez más complejo. En los inicios del siglo XX la ciencia, la política, la tecnología son cada vez menos comprensibles. La información periodística de corte objetivista se multiplica, pero es una herramienta insuficiente para comprender la realidad. En la revista *Time* en la década del 20 del siglo pasado, dos periodistas empiezan, literalmente, a recortar y pegar fragmentos de realidad, propios del diarismo, para tratar de entender el mundo. Proponen en la práctica una nueva manera de abordar el trabajo periodístico sobre los hechos-acontecimientos: el periodismo interpretativo.

En el tratamiento interpretativo el periodista se asume como sujeto que conoce, el hecho se redimensiona, se reconoce como complejo, se buscan en él sus causas, sus consecuencias, los elementos que colateralmente inciden en su devenir. La palabra interpretación en el periodismo generó una importante controversia al incorporarse al mundo de las redacciones puesto que su empleo implicaba reconocer que el mundo «objetivo» no era posible. En consecuencia surgió la confusión entre términos como opinión e interpretación, ya que sólo se admitían dos maneras de ver la realidad como información y como opinión, y si algo no era información «objetiva» debía ser opinión. Neale Copple indica «Hay confusión respecto a interpretación, observación y opinión. La interpretación es superdefinición» (Copple, 1968: 23).

Álvarez es tajante, el periodismo interpretativo es información periodística y no opinión y acota «(...) la interpretación no debe ser confundida con la emisión de opiniones directas. Postula la necesidad de enfocar los hechos en sus relaciones causales y en sus vinculaciones con el contexto que le es propio» (Álvarez, 1978:103). Tanto los tratamientos interpretativos como los informativos descansan en supuestos teóricos que explican las diferencias entre ellos. En uno de ellos el periodista asume que es posible presentar y dar a conocer un visión de la realidad, aun parcial y focalizada. En el otro, en el periodismo interpretativo, el periodista y el medio asumen

abiertamente la naturaleza compleja del mundo y la capacidad humana para entenderlo y explicar su significado a los otros. Álvarez señala:

Para el periodismo interpretativo ese lector es un miembro importante de la comunidad con el cual se tiene una obligación: informarlo de una manera veraz, coherente, orgánica y útil. Es un derecho del ser humano como ciudadano y persona. Lo que ocurre es que muchos años de tratamiento objetivo han subvertido la verdadera relación entre los medios de comunicación y el público (...) Restaurar la relación correcta es misión fundamental del periodismo interpretativo (Álvarez, 1978:138).



Castejón señala que el Periodismo Explicativo y, añadiríamos, el de Precisión así como el Periodismo Cívico pueden ser considerados como de tendencia interpretativa, puesto que buscan trascender el acto de narrar lo acontecido y explicarlo, hacerlo orgánico y útil. También pueden ser considerados interpretativos ciertos trabajos de Periodismo Investigativo y/o Digital que trascienden la denuncia y el develamiento de lo expresamente oculto, que trascienden la urgencia y la prisa de dar a conocer. Álvarez señala que la interpretación periodística supone el sentido profundo y la explicación de las noticias, pero al mismo tiempo es más que su profundidad o explicación, es un enfoque global que analiza, recompone y dota de sentido a la realidad, además este tratamiento periodístico permite al periodista recuperar «(...) el uso del cerebro, largamente abandonado durante la hegemonía de la objetividad» (1978:104).

La aceptación de la interpretación en las redacciones, su incorporación en los *pensa* de estudio ha sido un proceso lento no exento de conflictos⁷. En un primer momento se aceptó en el reportaje y en él alcanzó su mayor desarrollo. Herrera indica que la interpretación no está reducida o condicionada a ningún género en particular, puesto que sus técnicas y procedimientos pueden aplicarse a cualquier género (Herrera, 1981:72). Lo mismo destaca Álvarez quien acota que la interpretación no tiene que ver con la extensión de un texto, sino con la densidad del mismo.

⁷ Álvarez resume parte de esas controversias (1978: 86 y ss.).

Consideramos que el tratamiento interpretativo es un procedimiento profesional empleado por el periodista y por equipos de trabajo periodístico para *abordar* el proceso de realización de versiones de los acontecimientos que surgen en la realidad reconociendo en los mismos sus relaciones causales y/o colaterales, con propósito explicativo y analítico. Su abordaje-indagación pretende aprehender la complejidad y completitud de los hechos-acontecimientos que se consideran significativos para ser dados a conocer, ubicándolos en el tiempo espacio y proporcionando al lector un contexto que le permita comprender. La *interpretación* que realiza el periodista en el marco de este tratamiento es explícita y este profesional consciente de su subjetividad busca domesticarla en afán explicativo y racional. El periodista *presenta* un texto, relato o versión que busca *de-mostrar* la actualidad informativa, la cual se asume como compleja, dinámica y cambiante, por lo que debe ser enfrentada no desde la exactitud mecánica sino desde la honestidad y rigor profesional (Castejón, 1992:83).

El tratamiento interpretativo cuenta con diversos *métodos y sistemas* de trabajo profesional que privilegiarán la investigación, la profundidad y el análisis de datos y argumentos, consultando a la mayor parte de las fuentes involucradas y/o con algo que decir sobre el acontecimiento que se investiga y narra. Si bien el periodista contará con tiempos escasos para la cobertura y procesamiento de los acontecimientos la urgencia no dominará su acción. El mayor peso de su trabajo se desplazará al análisis de los elementos aportados por las fuentes y la investigación realizada, toda vez que: «La técnica interpretativa involucra un ejercicio reflexivo que permite asumir los hechos desde una perspectiva integral, situándolos dentro de su propio hábitat contextual o procesal para que adquieran su verdadero sentido o significado» (Castejón, 1992:118). Además señala Castejón que en el marco de esta tendencia dos presupuestos son fundamentales: «(...) 1) una realidad cualquiera no puede ser analizada sin un enfoque global, y 2) los acontecimientos noticiosos son dinámicos» (2009:135).

VI. ¿TODOS INFORMAMOS E INTERPRETAMOS?

Al principio de este texto señalábamos que no todas las expresiones

que cursan en la Web u otros medios⁸ pueden considerarse periodismo. Si bien es cierto que la red ha transformado muchas cosas y que se formulan al periodismo nuevas exigencias que implican que éste –como práctica social y como práctica profesional– se verá obligado a reinventarse en sus medios, en sus géneros, en sus procesos, en sus métodos, en su relación con las audiencias –ahora usuarios activos–, etc.; no es menos cierto que su propósito fundamental: *proporcionar a la sociedad una interpretación de su entorno* nunca como ahora será una necesidad social más acuciante, dada la misma naturaleza de la red que potencia, expande y multiplica la comunicación e información entre los seres humanos. Esta práctica social y profesional –antes, como ahora– será la responsable de proporcionar a la sociedad «un» presente social de referencia que nos permita constatar que seguimos juntos en nuestra diversidad.

Informar e informar periodísticamente no son procesos homologables, en un caso es una acción y un derecho de cada uno de nosotros que responde a las más disímiles necesidades e intenciones humanas, en el otro es un complejo proceso profesional socialmente construido que no puede ser considerado producto del azar, la casualidad o la arbitrariedad. Por el contrario, el periodismo ha acumulado –creado y adaptado– a lo largo de los siglos un aprendizaje que le ha permitido proponerle a la sociedad, a través de diversos medios y formatos, procesos y métodos para la interpretación y presentación de relatos sobre los eventos relevantes que ocurren en ella. Este aprendizaje, aun cuando recientemente sistematizado, no puede ser calificado de incipiente y precario. Aun cuando el periodismo en su desarrollo como profesión y como disciplina tiene mucho camino por andar (incluyendo la comprensión de las redes y el salvar los desafíos que ellas implican) no podemos desconocer las experiencias que el periodismo ha venido desarrollando desde la Modernidad hasta las que crea y/o adapta en la red. Tampoco podemos desconocer la abundante producción teórica que se dedica al análisis y sistematización de lo que surge en el

⁸ García Orosa y García Capón explican como las bitácoras o blogs explican cómo han sido utilizadas por ciudadanos, por periodistas alejados de entramado informativo o por los mismos medios aprovechando la flexibilidad y ventajas de la red, pero acotan que las mismas, aún las específicamente periodísticas son diferentes (García O. y Capón G., 2004: 116).

seno de las redacciones ni la multiplicación de los centros de enseñanza e investigación⁹.

Conviene en todo caso poner de relieve que el periodismo ha acumulado este aprendizaje siguiendo un camino que va de la realidad al análisis, estudio, investigación y enseñanza. Este elemento –de la práctica a la teoría– es particularmente interesante y en buena medida explica que todavía no exista consenso sobre su estatus académico y, consecuentemente, tampoco hay consenso sobre la especificidad de las prácticas de las que se ocupa el profesional. Los nexos que cursan entre teoría y práctica a objeto de «justificar» la especificidad profesional de una práctica son fácilmente visibles, cuando los conocimientos, explica Núñez Ladevéze (2002), son condición previa y necesaria al ejercicio de la misma, como en el caso del conocimiento de anatomía para la realización de una cirugía. También es fácil distinguir teoría y práctica cuando son actividades distintas e independientes (manejar y saber los principios de ignición de un motor) y el estatus del ingeniero que puede explicar la construcción del motor queda justificado porque el conocimiento teórico es condición para la construcción del motor que habremos de manejar.

Sin embargo, el periodismo es una práctica que posteriormente se analiza y se estudia, por lo que pareciera que la ¿teoría? que le sustenta y explica es accesoria y prescindible, por lo que pudiera suponerse que el periodismo es una intuición, un reflejo o una destreza aprendida (como saber manejar sin saber por qué prende un motor). Esto significaría que el periodismo no cambia, no se adapta y no crea. Significa que no puede enseñarse (más de lo que puede enseñarse cualquier destreza). Y significa también que no puede ser estudiado desde su propia especificidad.

⁹ En Venezuela, país que no cuenta con una abundante producción editorial, se publicaron entre 1994 y 2007 ciento ocho (108) títulos en comunicación en un promedio de 8 títulos nuevos por año. Aguirre destaca como la mayor cantidad de títulos se encuentran en la temática vinculada con el periodismo (2007). Al introducir en Google el término revistas académicas en periodismo encontramos más de medio millón de referencias y en Latindex se registran 203 revistas en comunicación y 122 en información. No sólo se cuenta con una producción académica que se dedica al estudio, análisis e investigación del periodismo, sino que la enseñanza del mismo ya cuenta con un aprendizaje y una tradición acumulada. En América Latina hemos pasado de 13 escuelas en la década del 50 del siglo pasado a poco más de 450 centros en el 2006 (López García et al, 2006).

Veamos cada uno de estos supuestos, asumiendo de momento una supuesta jerarquía de la teoría frente a la praxis. Si bien el periodismo, dado el impacto social del mismo, ha sido centro de interés de filósofos y lingüistas y, posteriormente, objeto privilegiado de estudio de diversos científicos sociales, también ha sido y es estudiado desde su propia especificidad. Asumir como válido el supuesto de que el periodismo sólo puede ser estudiado desde otras disciplinas y ciencias supone que las mismas son cotos cerrados, que no crecen, cambian ni se interrelacionan; supone además que el periodista asume su función como una práctica objetivista, en la que es espejo de la realidad, por lo cual está incapacitado para reflexionar sobre la misma. La enseñanza del periodismo, como su estudio, son una respuesta a las necesidades y demandas sociales que en el siglo XX proliferan. Ante la multiplicación de espacios y medios para la práctica del periodismo surge la preocupación por sistematizar, analizar y producir los conocimientos que deberán enseñarse, si bien en ambos caminos (la enseñanza y la investigación) queda mucho por recorrer y están plenos de desniveles en la ruta no puede negarse que el periodismo es una práctica sobre la que puede reflexionarse, que puede ser sometida a procesos de sistematización y análisis capaces de incorporar el cambio y la vida. Aun con sus aciertos y errores los programas de formación de periodistas y los proyectos de investigación sobre el periodismo que se han desarrollado a lo largo del último siglo son una muestra de que el periodismo puede enseñarse y estudiarse en relación interdependiente entre el periodismo y otras disciplinas que se ocupan de lo social.

Veamos el último supuesto, el periodismo es una destreza natural y común a todos los seres humanos puesto que todos podemos informar e interpretar, ello supone que el periodismo no cuenta con pautas que expliquen (y puedan enseñarse y/o investigarse) y perfeccionen su accionar, consecuentemente el periodismo no cambia. Conviene señalar nuevamente como lo hicimos al principio de este texto que si bien la información, la interpretación y la opinión son acciones y derechos humanos, el periodismo informa e interpreta de una manera particular puesto que «(...) hay aspectos que son propios, inherentes a la actividad informativa en sí misma, al modo de realizarse para obtener la información y a las técnicas de elaboración para que respondan al interés del público» (Núñez, 2002:88). Este

supuesto además implica una visión en la que se desvincula el conocimiento y la realidad, puesto que la teoría se encuentra en un nivel mejor y superior que la vida.

Luis Núñez Ladevéze (2002) al explicar el surgimiento y evolución del periodismo como práctica social y al resumir los estudios que se han preocupado de su impacto en la sociedad, pareciera en un primer momento darle la razón a quienes suponen que informar e interpretar periodísticamente son actividades a las que cualquiera puede dedicarse de contar con tiempo y recursos para ello¹⁰. Sin embargo, destaca como el periodismo es una actividad que surge y se forma durante un largo proceso de adaptación:

Estos modos y técnicas, que se refieren a la presentación, selección, redacción y valoración de la información son el producto de un largo proceso de adaptación del ejercicio del periodismo a su función o, mejor dicho, a la diversidad de expectativas sociales sobre como ha de informarse (Núñez, 2002:88-89).

Parte de *este largo proceso de adaptación* supone el desarrollo de los enfoques y tratamientos que el periodista utiliza al elaborar textos y versiones sobre la actualidad, dotando de especificidad al periodismo frente a otras formas de información y comunicación. Esta especificidad se expresa por su objeto (la realidad) y por la capacidad de transformación del mismo, a través de los tratamientos periodísticos como procedimientos profesionales, en actualidad.

¹⁰ Indudablemente el periodismo era una práctica social que «en principio» podía ser ejercida por cualquiera, toda vez que surgió por el desarrollo tecnológico y por la especialización y división del trabajo «El periodismo no surge como otros oficios, artes y profesiones, por especialización de conocimiento, sino por la capacidad de la tecnología para satisfacer las posibilidades de mediación informativa y porque, quien se dedica a una ocupación o a una profesión, no dispone de tiempo para dedicarse a otra, aunque nada le impediría que pudiera hacerlo» (Núñez Ladevéze, 2002: 83) dice provocadoramente antes de pasar a explicar y cuestionarse sobre los rasgos que en la práctica y en la teoría dotan al periodismo de una especificidad en construcción.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Jesús María

2007 «Investigación venezolana en Comunicación y Cultura de masas. Panorama bibliográfico: 1994-2007» (88-97). En: *Comunicación*, N° 140.

ÁLVAREZ, Federico

1978 *La información contemporánea*. Caracas: Contexto Editores.

BORRAT, Héctor

1989 *El periódico, actor político*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CALSALMIGLIA, Helena y TUSÓN, Ana

1999 *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel lingüística.

CASTEJÓN LARA, Enrique

1992 *La verdad condicionada*. Caracas: Corprensa.

2009 *Periodismo. Recursos para la verdad*. Caracas: Panapo-Liven Editores.

COPPLE, Neale

1968 *Un nuevo concepto del periodismo*. México: Editorial Pax.

FATORELLO, Francesco

1969 *Introducción a la técnica social de la información*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo.

GARCÍA OROSA, Berta y CAPÓN G., José

2004 «Las bitácoras o weblogs y la lógica del campo informativo. Un análisis comparativo con la agenda mediática tradicional» (113-128). En: *Estudios del Mensaje Periodístico*, N° 10.

GÓMEZ, Luis Ánibal

1976 *Elementos para el estudio de la opinión pública*. Caracas: Trabajo de Ascenso presentado en la Universidad Central de Venezuela. Caracas, mimeo.

GOMIS, Lorenzo

1974 *El medio media. La función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones.

1997 *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.

- 2004 «Para una teoría de la actualidad» (347-360). En: Casals C., María Jesús (coord.) (2004). *Mensajes periodísticos y sociedad del conocimiento. Libro homenaje al profesor José Luis Martínez Albertos*. Madrid: Fragua Editorial.

HABERMAS, Jürgen

- 1984 *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HERRERA, Earle

- 1981 *El reportaje, el ensayo: de un género a otro*. Trabajo de Ascenso presentado en la Universidad Central de Venezuela, Caracas: mimeo.

LÓPEZ GARCÍA, Xavier et al

- 2006 «Planes de estudio de comunicación en América Latina. Estudio de caso en Argentina, Colombia, Chile, México y Venezuela». En Chasqui N° 94, junio 2006. Disponible en: <http://www.chasqui.comunica.org/content/view/466/1>, consulta realizada en septiembre de 2009.

MACBRIDE, Sean et al

- 1980 *Un solo mundo voces múltiples. Comunicación e Información en Nuestro Tiempo*. México: FCE.

MARTÍN SERRANO, Manuel

- 1986 *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis

- 1983 *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Editorial Mitre.

MESQUITA, Mario

- 2007 *El cuarto equívoco. El poder de los media en la sociedad contemporánea*. Madrid: Editorial Fragua.

NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis

- 2002 «Encuentro entre teoría y práctica del periodismo desde un enfoque interdisciplinario» (79-96). En: *Analisi*, N° 28.

PASQUALI, Antonio

- 1979 *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

PIÑUEL, José Luis y LOZANO, Carlos

2006 *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona: Paidós.

RODRIGO ALSINA, Miquel

1999 «Redefiniendo el concepto de información» (59-75). En: *Voces y culturas*, N° 7. Disponible en: <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?tabla=docu&bd=ISOC&id=306050>, consulta realizada en 2002.

SORIA, Carlos

1994 «Las relaciones entre la información y el poder político: revisión crítica de la teoría del 4° poder» (23-32). En: *Diálogos*, N° 38.

TODOROV, Tzetvan

1996 *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.

TORREALBA, Mariela

2000 *Entre los géneros periodísticos: la reseña*. Caracas, Trabajo de Ascenso presentado en la Universidad Central de Venezuela. Caracas: mimeo.

ULIBARRI, Eduardo

1994 *Idea y vida del reportaje*. México: Trillas.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel

1995 *Historia y comunicación social*. Bogotá: Gráficas Modernas.

YANES MESA, Rafael

2004. «El periodismo y sus géneros anexos» (285-299). En: Casals C., María Jesús (coord.) (2004). *Mensajes periodísticos y sociedad del conocimiento. Libro homenaje al profesor José Luis Martínez Albertos*. Madrid: Fragua Editorial.

Normas para la presentación de originales al Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación

Norms for the presentation of original to Anuario ININCO

Los ensayos, estudios e informes de investigación a ser considerados para su publicación por el Consejo Editorial y el Comité Científico Internacional del Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación deberán cumplir con las siguientes convenciones:

1. Los ensayos, estudios e informes de investigación a publicar deberán ser inéditos. El Consejo Editorial y el Comité Científico Internacional se reservan la decisión de publicar textos ya editados en otras ocasiones, en versión impreso o electrónica, dependiendo de la relevancia temática.
2. Los textos deberán ser presentados en original, escrito a doble espacio, en papel tamaño carta y con una extensión comprendida entre quince (15) y veinte (20) cuartillas de 25 líneas (de 30.000 a 42.000 caracteres con espacios); además, estarán acompañados de una copia digital, en formato word o rtf. En el caso que aparezcan gráficos o figuras en los textos, deberán ir éstos en otra copia digital siendo señalados su ubicación en el texto original.
3. Las referencias bibliográficas deben indicarse dentro del texto de acuerdo con el sistema autor-fecha. Por ejemplo: (Pasquali, 1990); (Agudo Freitas y Gómez, 1980). Para las citas textuales, se señalará el número de página o la referencia a varias páginas, a continuación de la fecha, según los siguientes ejemplos: (Capriles, 1985: 98); (Chacón, 1988: 36-44). En caso de nombrarse el autor en el texto, bastará la mención de la fecha y, si es el caso, de las páginas: «En palabras de Klapper (1974: 10),...»

Los datos completos de las referencias deben ser colocados al final del texto, en orden alfabético por autor y cronológico en relación con un mismo autor:

ÁLVAREZ, Federico

1990 «Treinta años de periodismo en democracia», en *Anuario ININCO* nº 3: 31-51. Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

PASQUALI, Antonio

1967 *El aparato singular: Análisis de un día de TV en Caracas*. Caracas: Instituto de Investigación, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

1990 *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

SAFAR, Elizabeth

1995 «El nuevo escenario de las comunicaciones», en VV.AA. *Las telecomunicaciones en Venezuela*. Caracas: Alfa.

Si hubiese que citar otros libros u otros artículos del mismo autor publicados a lo largo de un mismo año se añadirán, al número de la fecha, las letras minúsculas a, b, c, etc.

4. Las referencias bibliográficas extraídas de Internet deben igualmente indicarse dentro del texto de acuerdo con el sistema autor-fecha. De igual forma, los datos completos de las referencias deben ser colocados al final del texto, en orden alfabético por autor y cronológico en relación con un mismo autor. Por ejemplo:

LOPEZ, J. R.

2002 «Tecnologías de comunicación e identidad: Interfaz, metáfora y virtualidad», en *Razón y Palabra* [Revista Electrónica], Vol. 2, Nº 7. Disponible en <http://www.razonyplabra.org.mx> [consultado, 2003, 3 de junio].

5. Cada autor deberá anexar en hoja aparte un resumen de su trabajo científico, en los idiomas Español, Inglés, Francés y Portugués, de un máximo de 100 palabras (aproximadamente, 10 líneas o 650 caracteres con espacios), por cada resumen. Del mismo modo, una ficha profesional o mini-curriculum actualizado (aproximadamente, 5 líneas o 325 caracteres con espacios), acompañado de una foto digitalizada.
6. Una vez estimada la pertinencia de los trabajos propuestos, el Consejo Editorial constatará el cumplimiento formal de las presentes Normas y procederá a someterlos, dentro de la modalidad, *dobles ciegos* al arbitraje de especialistas y / o pares investigadores. En cada caso, el Consejo Editorial estimará la conveniencia o no de someter un trabajo a más de un arbitraje. Las observaciones del árbitro serán dadas a conocer a cada autor, a fin de que las tome debidamente en consideración y, de ser necesario, realice las modificaciones sugeridas.
7. Los colaboradores se comprometen a respetar los lapsos establecidos por el Consejo Editorial en lo referente a entrega de los originales y a la pronta devolución de los textos, cuando éstos hubieren sufrido modificaciones.

Normas de Arbitraje

Arbitration Rules

EVALUACIÓN DEL ÁRBITRO

A. Recomendaciones

Así como con el establecimiento del arbitraje ha querido ofrecer nuevas garantías de calidad y compromiso intelectual, el Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación se orienta también a una mayor apertura hacia la información y la discusión, que prevé en los textos una cierta variedad de géneros, tales como: síntesis de proyectos de investigación; avances de resultados de investigación; ensayos y artículos que planteen y/o desarrollen situaciones panorámicas o puntos de discusión teóricos o metodológicos; presentación de documentos; ponencias en eventos; resúmenes y actualizaciones de tipo bibliográfico, de programas docentes, de líneas de investigación y de materiales de apoyo docente.

De este modo, el Consejo Editorial considera que, de acuerdo con el tipo de trabajo, las exigencias cualitativas podrán ser diversas, especialmente por lo que se refiere a exhaustividad, procedimientos metodológicos y estilo. Esta previsión no invalida el mantenimiento de los criterios académicos fundamentales de la evaluación –coherencia, relevancia, precisión, con sistencia teórico-metodológica–, en los que se basa también el esquema incluido en la planilla adjunta.

B. Planilla

Título del trabajo: _____

1. Evaluación:

- 1.1. COHERENCIA. (El trabajo debe inscribirse explícita o implícitamente en un conjunto referencial que permita comprobar su sentido unitario, la pertinencia de sus elementos y la convergencia de los temas implicados.)

1.2. RELEVANCIA. (El trabajo debe ubicarse claramente en el contexto de una materia y una temática que permitan evaluar la importancia de los planteamientos o de las informaciones, o contener una explicación justificativa suficiente.)

1.3. PRECISION. (El texto debe presentar una terminología unívoca o cuya ambigüedad quede justificada específicamente. Esta precisión debe corresponder a un marco teórico conocido o claramente presentado en el trabajo, a una lógica explícita y a un uso correcto de la lengua).

1.4. CONSISTENCIA TEÓRICO-METODOLÓGICA. (Los planteamientos contenidos en el trabajo deben partir de presupuestos paradigmáticos claramente presentes, y más aún cuando consistan en nuevos desarrollos o en su discusión crítica, en cuyo caso debe estar igualmente presente la referencia clara al paradigma diferente o nuevo que motiva la crítica. Igualmente, la metodología empleada o propuesta debe mantener coherencia con esos presupuestos.)

2. Decisión:

a. publicable

b. publicable con correcciones menores, indicadas en el texto por el árbitro

c. publicable con modificaciones indispensables, sugeridas por el árbitro

d. no publicable

3. Justificación de la decisión:

Nombre del Árbitro: _____

C.I.: _____

_____ Firma:

Fecha: _____

publicaciones 2009

**Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
Universidad Central de Venezuela**

Blondet Serfaty, José Enrique
LOS JARDINES DE LA CASA DEL REAL AMPARO.
UN MODELO DEL SIGLO XVIII EN CARACAS.
[Coedición con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo]

De Ondiz, Joseba
RIEGO Y DRENAJE AGRÍCOLA PARA INGENIEROS.

Di Prisco, Carlos Augusto
TEORÍA DE CONJUNTOS.

González, Mary Carmen y Esteban Papp
PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA TÉCNICA QUIRÚRGICA
EN LA REGIÓN BUCO-MAXILOFACIAL.

González Guerra, Miguel
MEDICINA EN LA AMÉRICA ABORIGEN.
Un ensayo reivindicativo.

Guevara Díaz, José Manuel
METEOROLOGÍA.
(1ª reimpresión de la 2ª edición)

Lima Gómez, Otto y otros autores
MANUAL DEL PROTOCOLO DE EVALUACIÓN
NEUROPSICOLÓGICA LURIA-UCV.

Palacios, Mariantonia
LA MÚSICA EN TIEMPOS DE *EL COJO ILUSTRADO*.
Audio CD

Rodríguez Rojas, José
LECCIONES DE ECONOMÍA AGRARIA VENEZOLANA:
Factores de producción y desarrollo tecnológico
de la agricultura venezolana 1945-2000.

Nuestras publicaciones pueden ser adquiridas
en el Departamento de Relaciones y Publicaciones
del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico,
ubicado en la Av. Principal de La Floresta,
Quinta Silenia, La Floresta, Caracas.

Teléfonos: 286.8648 (Directo)
284.7077 – 284.7666
Fax: Ext. 244
Email: publicac@movistar.net.ve

Igualmente, están a la venta
en la librería de la Biblioteca Central,
PB, Ciudad Universitaria, UCV
y a través del portal www.lalibreriadelaucv.com

Toda la información inherente al Programa
de Publicaciones puede ser consultada
en www.cdch-ucv.org.ve



ANUARIO ININCO • Nº 1 • Vol. 22 • Junio 2010

Impreso en Venezuela

durante el mes de febrero del año dos mil once

en los talleres de

LUZ MÁRQUEZ NEGRETTI

IMPRESOR DIGITAL

Caracas

luzmarquez1950@gmail.com

