RAZÓN CRÍTICA

Revista de estudios jurídicos, sociales y humanos

RAZÓN
crítica
Revista de estudios jurídicos,sociales y humanos

Razón Crítica
Revista de Estudios Jurídicos, Sociales y Humanos

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera 4 N.º 22-61, módulo 7 piso 6
Bogotá D.C., Colombia
Código Postal: 110311
Teléfono: (+571) 2427030 Exts. 1470, 3132
razoncritica@utadeo.edu.co

ISSN impreso: 2500-7807
ISSN electrónico: 2539-5300
DOI: http://dx.doi.org/10.21789/issn.2500-7807

N.º 6 - Enero - junio del 2019.

Razón Crítica es una publicación semestral editada por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Los artículos publicados son responsabilidad de sus autores y no comprometen la posición editorial de *Razón Crítica*. La totalidad de los textos incluidos fueron autorizados para su publicación por sus autores, quiénes declararon el cumplimiento y aprobación de las normas de la *Revista*.

Actualmente su contenido se encuentra incluido en: Google Scholar, DOAJ, Academia.edu, SSRN, Mendeley, FLACSO Argentina, ROAD y Redib.

UTADEO
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

TABLA DE CONTENIDO

DOCUMENTOS REVISTA

10 PRESENTACIÓN

DESCRIPTORES GUÍAS

13 Misión

13 Visión

14 Principios fundamentales

14 Público objetivo

DOSSIER. LA INDETERMINACIÓN DE LA IMAGEN: EL ACTO NARRATIVO EN LA ERA DIGITAL

19 Editorial. *Fractus, fracta, fractum*. La indeterminación de la imagen y su relación con el acto narrativo en la era digital
Germán A. Duarte

33 Narrativa y estética dela database
Laura Fattori

61 Paranoia en movimiento. La posibilidad del método paranoico-crítico en la cinematografía gracias a la era digital
Cristina Crane

89 Los subterfugios digitales de Jafar Panahi
Bertold Salas Murillo

113 Cronomosaicos: metáforas espaciales del tiempo en la novela hipermedia TOC, de Steve Tomasula

Juan Alberto Conde

133 La configuración de espacios fractales en la música minimalista
Diego Franco

155 Man in the Square: Una parodia del individuo modern
Gül Yaşartürk, Rana İğneci Süzen

173 Reseña. De "The Exhibitionary Complex" (1988) a "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage" (2015) de Tony Bennett. Una mirada a la práctica museística
Giulia Cordin

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

183 La publicidad social como herramienta para la construcción de ciudadanía
Francesca Senes, David Ricciulli-Duarte

201 Percepciones doctrinales y algunas jurisprudenciales sobre el concepto de familia
Julie Marcela Daza Rojas

237 La limitación constitucional a la reelección de autoridades ejecutivas, su convencionalidad y legitimidad popular: una crítica a la sentencia del Tribunal Constitucional Plurinacional boliviano
Luis Gonzalo Inarra Zeballos

257 Redes de defensa transnacionales frente a estructuras políticas federales. El caso afromexicano
Bianca Silvia Ramírez Navarro, Claire Wright

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Castellano

Inglés

Portugués

TABLE OF CONTENTS

JOURNAL DOCUMENTS

10 PRESENTATION

DESCRIPTORS GUIDES

13 Mission

13 View

14 Fundamental principles

14 Audiences

DOSSIER. IMAGE UNCERTAINTY: NARRATIVE IN THE DIGITAL ERA

19 Editorial. *Fractus, fracta, fractum.* Image Indeterminacy and its Relation to the Narrative Act in the Digital Age
German A. Duarte

33 Database Narrative and Aesthetics
Laura Fattori

61 Paranoia in Motion: The possibility of the Paranoiac-critical Method in Digital Age Cinematography
Cristina Crane

89 Jafar Panahi's digital subterfuges
Bertold Salas Murillo

113 Chronomosaics: Spatial Metaphors of Time in *TOC* Hypermedia Novel by Steve Tomasula
Juan Alberto Conde

133 Configuration of fractal spaces in minimal music
Diego Franco

155 Man in the Square: Una parodia del individuo modern
Gül Yaşartürk, Rana İğneci Süzen

173 Review. From "The Exhibitionary Complex" (1988) to "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage" (2015) by Tony Bennett. A point of view about the museum practice
Giulia Cordin

RESEARCH ARTICLES

183 Social advertising as a tool for citizenship-building
Francesca Senes, David Ricciulli-Duarte

201 Doctrinal and jurisprudential perceptions on the concept of family
Julie Marcela Daza Rojas

237 Constitutional Limitation to the Re-election of Executive Authorities, their Conventionality and Popular Legitimacy: A Criticism to the Sentence by the Plurinational Constitutional Court of Bolivia
Luis Gonzalo Inarra Zeballos

257 Transnational Defense Networks in Federal Political Structures. The Afro-Mexican Case
Bianca Silvia Ramírez Navarro, Claire Wright

ARTICLE SUBMISSION GUIDELINES

Spanish

English

Portuguese

TABELA DE CONTEÚDO

DOCUMENTOS PERIÓDICO

10 APRESENTAÇÃO

DESCRITORES GUIAS

13 Missão

13 Vista

14 Princípios fundamentais

14 Público objetivo

DOSSIÊ. A INDETERMINAÇÃO DA IMAGEM: O ATO NARRATIVO NA ERA DIGITAL

19 Editorial. *Fractus, fracta, fractum.* A indeterminação da imagem e sua relação com o ato narrativo na era digital
Germán A. Duarte

33 Narrativa e estética do banco de dado
Laura Fattori

61 Paranoia em movimento: a possibilidade do método paranoico-crítico na cinematografia graças à era digital
Cristina Crane

89 Os subterfúgios digitais de Jafar Panahi
Bertold Salas Murillo

113 Chronomosaics: metáforas espaciais do tempo no livro hipermídia *TOC*, de Steve Tomasula
Juan Alberto Conde

133 A configuração dos espaços fractais na música minimalista
Diego Franco

155 Man in the Square: uma paródia do indivíduo modern
Gül Yaşartürk, Rana İğneci Süzen

173 Resenha: de "The Exhibitionary Complex" (1988) a "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage" (2015) de Tony Bennett. Um olhar sobre a prática museologista
Giulia Cordin

ARTIGOS DE PESQUISA

183 A publicidade social como ferramenta para a construção da cidadania
Francesca Senes, David Ricciulli-Duarte

201 Algumas percepções de doutrina e jurisprudência sobre o conceito de familia
Julie Marcela Daza Rojas

237 A limitação constitucional à reeleição de autoridades executivas, sua convencionalidade e legitimidade popular: uma crítica à sentença do Tribunal Constitucional Plurinacional da Bolívia
Luis Gonzalo Inarra Zeballos

257 Redes transnacionais de defesa diante de estruturas políticas federais. O caso afro-mexicano
Bianca Silvia Ramírez Navarro, Claire Wright

REGRAS PARA APRESENTAÇÃO DE ART IGOS

Castelhano

Inglês

Português

PRESENTACIÓN

Razón Crítica es una publicación periódica de carácter académico e investigativo, dirigida por la Facultad de Ciencias Sociales de la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia), con una periodicidad semestral; esta tiene como ***objetivo*** generar un espacio de reflexión, postulación y difusión de resultados de procesos de investigación, especialmente, respecto a las Ciencias Sociales y afines[1]. En este sentido, se encuentra dirigida a la comunidad académica nacional e internacional que tenga interés sobre el área de profundización de la publicación.

La *Revista* se estructura a través del reconocimiento, como principios fundamentales, de (a) la pluralidad, (b) la promoción de la investigación, creación e innovación, (c) la cultura de autoevaluación y cuestionamiento del conocimiento; y (d) el aprendizaje con un carácter de construcción permanente.

De acuerdo con lo anterior, la selección y evaluación de los artículos para cada una de las ediciones de la *Revist*a implica un proceso que busca garantizar la calidad de estos, entre los textos recibidos. Para ello, los artículos remitidos al proceso deberán ostentan un carácter de inéditos, originales, y no haberse sometido a un proceso de arbitraje en otra publicación[2]; dicho carácter será asumido por el autor mediante la remisión de declaración de originalidad y autorización de uso. Los artículos podrán ser escritos en castellano, inglés y portugués; y deben poder ser categorizados en artículos de investigación, reflexión o revisión, fundamentalmente. De los textos postulados se hará una evaluación preliminar y los que reciban conceptualización favorable, serán remitidos a dos pares evaluadores académicos externos, siguiendo el método de doble ciego.

Como revista académica, se garantiza las diferentes líneas de pensamiento y percepciones. Sin embargo, la *Revista* no ostenta responsabilidad de las opiniones y los conceptos de los autores que son seleccionados para su publicación. La publicación de un artículo en la *Revista* infiere la autorización al director(a)-editor(a) de esta, para su reproducción parcial o total, con fines académicos, no comerciales, ni lucrativos, en sitios web, redes, bases de datos bibliográficas, índices, directorios o cualquier otro medio de reproducción electrónica, haciendo referencia siempre al autor(a) y a la *Revista*.

Finalmente, la publicación se regirá por las políticas editoriales y éticas que fueron aprobadas por el Comité Editorial, de acuerdo con las exigencias propias de las mismas.

---

1. Se orienta a temas relacionados con las siguientes disciplinas: ciencia política, derecho, relaciones internacionales, sociología, comunicación social y periodismo, cine y televisión y humanidades. Se dará prioridad a los estudios y propuestas inter, trans o multidisciplinarios de los campos mencionados.

2. Los textos que estén archivados en repositorios de las instituciones correspondientes podrán ser aceptados siempre que el autor, acompañando la declaración de originalidad remita los soportes de que el documento solo está archivado y no publicado.

PRESENTATION

Razón Crítica is a periodical publication of academic and research nature, directed by the Faculty of Social Sciences of the Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia). It will be published every six months. Its purpose is to create a space for thought, for postulation and for dissemination of research results, especially with regard to social and related sciences[1]. It is addressed to national and international academic community that has an interest in the focus areas of the Publication.

The journal fundamental principles are: (a) plurality, (b) promotion of research, creation and innovation, (c) culture of self-assessment and questioning of knowledge; (d) learning as a lifelong construction.

Evaluation and selection of articles for the Journal issues involves a process that seeks to ensure, among the received texts, the quality of those chosen. For this purpose, the articles shall be unpublished, original, and not having gone through an arbitration process in another publication[2]. Authors must certify that they meet these conditions by sending a declaration of originality and authorization for use. Articles may be written in Spanish, English and Portuguese. They should be able to be categorized primarily as research, reflection and/or revision papers. Submitted texts will be subject to a preliminary assessment, and those well evaluated, will be sent to two (2) external scholarly peer reviewers, following double-blind method.

As an academic Journal, *Razón Crítica* guarantees the different lines of thought and perceptions. However, the Journal is not responsible for the opinions and concepts emitted by the authors. The publication of an article implies authorization to the director and/or editor of the Journal, for its partial or complete reproduction, for academic, non-commercial, nonprofit purposes, in websites, networks, bibliographic databases, indexes, directories or any other means of electronic reproduction, always mentioning the author and the Journal.

The Journal shall be ruled by all the editorial and ethical policies approved by the Editorial Committee, in accordance with the requirements of these.

---

1 It is oriented towards issues related to the following disciplines and / or areas of expertise: Political Science, Law, International Relations, Sociology, Social Communication and Journalism, Movies and Television, and Humanities. Priority to studies and proposals inter-, trans- and / or multidisciplinary of these fields will be given.

2 The texts are archived in repositories of the institutions they may be accepted provided that the author , accompanied by the declaration of originality brackets refer the document is only archived and not published.

PRESENTAÇÃON

Razón Crítica é uma publicação periódica, de natureza académica e de investigação, direcionada pela Faculdade de Ciências Sociais da Fundação Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colômbia), publicada semestralmente. Visa criar um espaço de reflexão, aplicação e divulgação dos resultados dos processos de investigação, especialmente em matéria de ciências sociais e semelhantes[1]. A Revista é destinada a comunidade acadêmica nacional e internacional com interesse nas áreas de especialização da Publicação.

A Revista reconhece como princípios fundamentais: (a) pluralidade, (b) promoção de investigação, criação e inovação, (c) cultura da auto-avaliação e questionamento do conhecimento; (d) aprendizagem com um caráter de construção permanente.

A seleção e avaliação de artigos para cada uma das edições da Revista envolve um processo que visa garantir a qualidade deles, entre os textos recebidos. Los artigos referidos ao processo devem ser originais, inéditos e não tendo antes um processo de arbitragem em outra publicação[2]. Autores devem comprovar que atendem a essas condições através do envio de uma declaração de originalidade e autorização de uso.Todos os autores e co-autores, ao tempo da referência do artigo devem enviar por via electrónica a declaração de originalidade assinada. Nenhum artigo pode ser apresentado para os avaliadores a menos que foi feito o envio de tal declaração. Eles podem ser escritos em espanhol, inglês e português. Em qualquer caso, deve ser capaz de ser categorizado basicamente como artigos de investigação, reflexão ou avaliação. Será feita uma avaliação preliminar dos textos postuladas, e aqueles que recebem conceituação favorável serão referidos a dois revisores acadêmicos externos, seguindo o método duplo-cego.

Como revista acadêmica, diferentes linhas de pensamento e percepções são garantidas. No entanto, a Revista não tem responsabilidade pelas opiniões e conceitos dos autores selecionados para publicação. La publicação de um artigo na Revista implica a autorização para o diretor e o editor da Revista, para sua reprodução, parcial ou total, con fins acadêmicos, nao comerciais ou lucrativos, em web sites, redes, bancos de dados, índices, diretórios ou qualquer outro meio de reprodução eletrônica, referindo-se sempre ao autor e a Revista em menção.

Finalmente, a publicação rege-se pela política editorial e ética que foram aprovada pelo Comitê Editorial, de um acordo os requisitos do mesmo.

---

1 Ela está focada em questões relacionadas com as seguintes disciplinas e/ou áreas de conhecimento: Ciências Políticas, Direito, Relações Internacionais, Sociologia, Comunicação Social e Jornalismo, Cinema e Televisão e Ciências Humanas. Será dada prioridade aos estudos inter-, trans- e/ou multidisciplinares nos mencionados campos.

2 Os textos que estão arquivados nos repositórios das instituições relevantes podem ser aceitados desde que o autor envie a declaração de originalidade e os suportes que o documento é apenas arquivado e não publicado.

MISIÓN

Razón Crítica es una publicación periódica de carácter académico e investigativo, dirigida por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia), que busca generar un espacio de reflexión, postulación y difusión de resultados de procesos de investigación, especialmente, respecto a las ciencias sociales y afines.

MISSION

Razón Crítica is a periodical publication of academic and research nature, directed by the Faculty of Social Sciences of the Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia), whose mission is to create a space for reflection, for postulation and for dissemination of research processes results, especially with regard to social and related sciences.

MISSÃO

Razón Crítica é uma publicação periódica, de natureza académica e de investigação, direcionada pela Faculdade de Ciências Sociais da Fundação Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colômbia), cuja missão e criar um espaço de reflexão, aplicação e divulgação dos resultados de processos de investigação, especialmente em matéria de ciências sociais e semelhantes.

VISIÓN

Posicionarse como un espacio, de alta calidad y reconocimiento, para la difusión de resultados de investigación, principalmente, de la comunidad académica nacional e internacional respecto a las ciencias sociales y afines.

VISION

The Journal has the vision to position itself as a space of high quality and recognition, for the dissemination of research results, mainly, from the national and international academic community on Social and related sciences.

VISSÃO

Posição-se como um espaço de alta qualidade e reconhecimento, para a divulgação da investigação resulta, principalmente, as ciências sociais e a comunidade acadêmica nacional e internacional relacionada.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

Son principios fundamentales de ***Razón Crítica***: (a) la pluralidad, (b) la promoción de la investigación, creación e innovación, (c) la cultura de autoevaluación y cuestionamiento del conocimiento; y (d) el aprendizaje con un carácter de construcción permanente.

FUNDAMENTAL PRINCIPLES

Fundamental principles of ***Razón Crítica*** are: (a) plurality, (b) promotion of research, creation and innovation, (c) culture of self-assessment and questioning of knowledge; (d) learning as a lifelong construction.

PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS

Como princípios fundamentais, de: (a) pluralidade, (b) promoção de investigação, criação e inovação, (c) cultura da auto-avaliação e questionamento do conhecimento; (d) aprendizagem com um caráter de construção permanente.

PÚBLICO OBJETIVO

Razón Crítica garantiza las diferentes líneas de pensamiento y percepciones, por ende, estará dirigida a la comunidad académica, en general, nacional e internacional; incluyendo, especialmente, a estudiantes de pregrado y postgrado, investigadores, grupos y semilleros de investigación, a las instituciones académicas o centros de investigación, y demás personas o entidades que ostenten interés en conocer resultados de procesos de investigación, especialmente, respecto a las ciencias sociales y afines.

OBJECTIVE AUDIENCES

Razón Crítica guarantees the different lines of thought and perception. It will be directed to the academic community in general, nationally and internationally; including especially undergraduate and postgraduate students, researchers, groups and seedbeds of research, academic institutions and/or research centers, and other people or organizations who have interest in learning about research results, especially with regard to social and related sciences.

PÚBLICO OBJETIVO

A revista ***Razón Crítica*** garante as diferentes linhas de pensamento e percepção, portanto, ele será direcionado para a comunidade acadêmica em geral, nacional e internacional; especialmente, para estudantes de graduação e pós-graduação, pesquisadores, grupos e pesquisa de sementes, instituições académicas e / ou centros de investigação e outras pessoas ou entidades que mantêm interessados em resultados de processos de pesquisa, especialmente em relação ciências sociais e afins.

DOSSIER.
LA INDETERMINACIÓN DE LA IMAGEN: EL ACTO NARRATIVO EN LA ERA DIGITAL

EDITORIAL

Fractus, fracta, fractum. La indeterminación de la imagen y su relación con el acto narrativo en la era digital

El texto sobre la narración fractal, *Fractal Narrative. About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces* (2014) entra en su quinto año de vida, y, si bien en nuestro contexto tecnológico las trasformaciones sociales parecen escaparse de una obsoleta *durée* bergsoniana, algunos fenómenos expuestos en el texto siguen, a mi parecer, en continuo desarrollo. Recordando, por una parte, el proceso que me llevó a teorizar sobre la narración fractal y, por otra, el contexto tecnológico que me permitió evidenciar la naturaleza fractal de la narración audiovisual contemporánea, puedo constatar que, con la implementación del HTML5 y con la subsecuente asimilación de la multidimensionalidad del *World Wide Web*, el espacio fractal que diariamente habitamos y que hace cinco años se intuía inminente es hoy una realidad que se expande y abarca cada día más acciones humanas.

El concepto de la *narración fractal* nace de la constatación de dos teorías que progresivamente se consolidaron durante la segunda mitad del siglo pasado. La primera, siguiendo un orden cronológico, es la afirmación de Marshall McLuhan de que el medio es el mensaje. De hecho, esta tesis no solo transforma la comprensión de los medios, sino que también genera una subsiguiente "taxonomía térmica" de medios fríos y calientes, y su aplicación a las diferentes expresiones culturales. Esta frase ejemplifica y resume una condición humana bien precisa, que entiende al ser bajo una comprensión topológica, es decir, una forma que delinea una condición

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

humana análoga al *dasein* heideggeriano[1]. De hecho, McLuhan no solo expuso de forma clara la relación entre el sujeto y el objeto, sino que, a través del vuelco generado por su frase, puso al sujeto en un espacio topológico donde la experiencia no es asimilada de forma egológica. El sujeto, para McLuhan, no representa una mera presencia en el espacio. Aceptando que el medio es el mensaje, se distingue la naturaleza topológica de la existencia que había sido descrita magistralmente por la fenomenología —especialmente por Merleau-Ponty— algunos años antes del fundamental *Understanding Media: The Extensions of Man*. Si recordamos las palabras de Merleau-Ponty, "[…] nous sommes au monde, et non pas seulement dans le monde" (1945, p. 281), las analogías con el concepto mcluhaniano saltan a la vista, más si cabe si retomamos el análisis que McLuhan hace sobre las tecnologías eléctricas, en especial del telégrafo.

> During the mechanical ages we had extended our bodies in space. Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned. Rapidly, we approach the final phase of the extensions of man-the technological simulation of consciousness, when the creative process of knowing will be collectively and corporately extended to the whole of human society, much as we have already extended our senses and our nerves by the various media (McLuhan, 1994, pp. 3-4).

Para McLuhan, el telégrafo materializa una ruptura profunda en el ser. Por un lado, gracias al telégrafo, McLuhan constata que en su contexto tecnológico —profundamente marcado por la electricidad— la tecnología deja de ser una simple extensión del cuerpo: el telégrafo ejerce una verdadera externalización del sistema nervioso central. Por otro, se genera un colapso —de dimensiones aún desconocidas— de las precedentes y claramente definidas esferas de lo público y de lo privado, fenómeno sobre el que nos advierte Antonio Caronia con las siguientes palabras:

> Nell'era dei mass media audiovisivi l'informazione sembra zampillare dall'interno della casa, dal telefono, dalla radio, dal televisore, dal computer. Il progressivo "addosmeticamento" dei media e la graduale

1 Sobre el *dasein* heideggeriano y sus analogías con las teorías de McLuhan y, en general, con los estudios de medios, véase Battin y Duarte (2018).

> "mediatizzazione" della casa sono avvenuti per adattamento reciproco. Perciò se l'esterno, cioè il mondo, si rovescia dentro la casa nella forma di flussi informativi, l'interno, cioè la casa, può estroflettersi nel mondo (1996, p. 90).

Usando como instrumento de análisis la frase "el medio es el mensaje", a través del cual Caronia encauzó las teorías expuestas en el texto apenas mencionado, podemos ver que la grave invasión de la esfera privada —materializada con la presencia física en las salas de cada casa del hoy arcaico televisor— parece casi innocua en comparación con la gravísima extrapolación de lo privado a lo público.

Externalizando su sistema nervioso central, el sujeto creó una red infinita que se propagó y, a su vez, lo propagó por ella. El sujeto puso sus más íntimos deseos en la esfera pública, transformándose así en sujeto del poder. De hecho, sabemos que el sueño del poder siempre ha sido invadir la esfera privada, que hoy en día se convirtió en cosa pública; la esfera privada se publicó, o, como diría Flusser, se expuso, se exhibió, se prostituyó (2008). La presencia de la imagen del poder en la esfera privada, encarnada por el retrato del monarca, y el sueño de vigilancia constante en la reclusión del núcleo privado siempre fueron el deseo del poder. Como afirma Foucault en su fundamental *Surveiller et punir*, el sueño del poder era el de instaurar una suerte de toque de queda perene (1975). Es interesante resaltar que el dispositivo que, de cierta forma, le permite a Foucault concretizar la figura de la sociedad disciplinaria es el panóptico de Bentham. Cierto es que este tipo de construcción arquitectónica, que encarna el *Zeitgeist* del incipiente siglo de los medios de reproducción mecánica y del consumo bulímico de la imagen, fue concebida y destinada para ejercer un estricto control penitenciario, y, en consecuencia, ejemplifica el tipo de sociedad disciplinaria sobre el que teorizó Foucault[2]. Sin embargo, el interés de Foucault por el diseño arquitectónico de Bentham se concentraba en la organización del espacio sobre el que esta actúa. Es decir, partiendo del hecho en que el panóptico disloca la natural relación *ver-ser visto*, Foucault nos muestra claramente que el espacio social se expresa a través de relaciones entre objetos y sujetos y, en consecuencia,

---

2 Es interesante recordar que, para Bentham, este tipo de construcción representaría una sociedad completamente racionalizada y "correcta". En palabras de Bentham: "Morals reformed–health preserved–industry invigorated–instruction diffused–public burden lightened […] all by a simple idea in architecture" (Bentham, 1843, p. 39).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

el espacio social es un espacio topológico regido por un dispositivo que incluye todas las cosas, lingüísticas o no lingüísticas. De hecho, el dispositivo, como es puesto en evidencia por Agamben (2006), es la red que establece las relaciones de poder entre todos los elementos que forman el espacio social y, por esta razón, el dispositivo lo engloba todo, abarca lo dicho y no lo no dicho.

De la complejidad de este dispositivo, que no solo nos permite aflorar los tortuosos mecanismos sociales que sostienen una sociedad disciplinaria, sino también el concepto de *dispositivo* —y especialmente en el panoptismo como organización espacial y a su vez expresión de una sociedad disciplinaria—, emergen, a mi parecer, dos grandes deseos que han marcado profundamente nuestra especie. En efecto, en el concepto de *la sociedad disciplinaria*, así como es expuesto por Foucault, se revela la convergencia entre la necesidad de creación de un espacio capaz de contener y almacenar la información producida por la humanidad —que, como podemos imaginar, es infinito—y el deseo de orden, censura y transformación de este espacio y su contenido infinito. En otras palabras, por un lado, el producir información y, por otro lado, disponer de esta como instrumento de control social[3].

Sin embargo, el concepto de *narración fractal* no nace de la simple constatación de que el contexto tecnológico influye directamente sobre el almacenamiento, el acceso y la distribución de la información. Siendo un firme discípulo de McLuhan, entiendo que su frase fundamental, "el medio es el mensaje", posibilita la comprensión del papel de la tecnología en la construcción de las formas narrativas. Cierto es también que, como apenas expuesto en las líneas anteriores, el papel de la tecnología en la construcción y organización de las narraciones pasa a un segundo plano o, mejor, es producto de un proceso aún más profundo que viene a inserirse en el núcleo de la condición humana. El medio es el mensaje, porque es el medio quien configura y genera el espacio social. El medio es el mensaje, porque, como afirma Benjamin, la actividad cognitiva se transforma en contextos tecnológicos diferentes (Benjamin, 2002, p. 356). El medio es el mensaje, porque de este deriva nuestra percepción del

3 Es importante recordar que entendemos aquí *información* en su concepto etimológico de *informare*, es decir, la producción de formas mentales, imponer forma al evento o, en el contexto de la comunicación de masa, dar forma a la esfera pública. Como nota Roland Barthes con respecto a la multiplicación de las imprentas durante la revolución de 1789, la escritura en ese contexto mediático deja de comunicar o expresar para empezar a infligir, a forzar; incluso empieza a ir más allá del mismo lenguaje. En este punto, véase Barthes (2014).

espacio y del tiempo, y, por ende, nuestra forma de relacionarnos con los objetos y sujetos que forman dicho espacio. El medio es el mensaje, porque el contenido es irrelevante, a diferencia de la forma de producirlo, de la velocidad de generarlo y de la forma de consumirlo. Más que producto de una tecnología, las formas narrativas son la más sincera expresión de un espacio experimentado, un espacio y un tiempo sentido, un espacio habitado y compartido de forma colectiva. En otras palabras, la forma narrativa es el intento fallido de legar una experiencia (*Erlebnis*), que a su vez es vivida a través de una tecnología y que infructuosamente es legada por la misma tecnología[4].

El concepto de la *narración fractal* nace de esta constatación y se desarrolla sobre el terreno fértil que los estudios fundamentales de Gilles Deleuze prepararon durante la década de los ochenta. Es gracias a los trabajos de Deleuze, sobre todo *Cinéma 1. L'Image-mouvement* y *Cinéma 2. L'Image-temps*, que el análisis de la narración audiovisual tomó una distancia decisiva con los procesos de la lingüística. La ferviente búsqueda del esperanto visual, *inuce* en las primeras teorías del montaje de Eisenstein[5], empieza a menguar decisivamente con los grandes aportes de Deleuze. Producto del ingreso a una fase postestructuralista, y, a mi juicio, también resultado directo de la inminente introducción de la tecnología digital en diversos campos sociales, las teorías de Deleuze sobre la narración audiovisual trajeron a un primer plano su naturaleza multidimensional, y sobre todo el carácter puramente espacial del acto narrativo en el campo audiovisual. Comunicar a través de la imagen en movimiento es, en otras palabras, organizar un espacio que será experimentado (*erlebt*) por el espectador. Hoy, los más recientes estudios que de forma multidisciplinar han conjugado la neurociencia y el cine demuestran que el espacio de la narración es realmente experimentado, es realmente vivido por el espectador[6]. Esos estudios, que empiezan a revelar el misterio de la creación de sentido a través de la imagen en movimiento, hoy le dan toda la razón a Deleuze: la narración audiovisual es una pura organización del espacio, *ergo,* una geometría.

Durante la década de los ochenta, cuando Deleuze publicó los dos textos sobre el cine, el carácter espacial de la narración audiovisual empezaba a ser evidente. La inminente tecnología digital empezaba

---

4 Sobre la experiencia y su relación con la tecnología, aconsejo Francesco Casetti (2015).
5 Véase Einsenstein (1943, 1949).
6 Véase Gallese & Guerra (2015).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

a diseñar una serie de construcciones hipertextuales que ponían al desnudo el error del estructuralismo: la narración a través de la imagen en movimiento no puede ser asimilada como una lengua:

> La référence au modèle linguistique finit toujours par montrer que le cinéma est autre chose, et que, si c'est un langage, c'est un langage analogique ou de modulation. On peut dès lors croire que la référence au modèle linguistique est un détour dont il est souhaitable de se passer (Deleuze, 1990, p. 76).

Es precisamente sobre la posibilidad de construir narraciones de carácter hipertextual en el campo audiovisual que el concepto de la *narración fractal* empezó a tomar forma. Por una parte, las estructuras hipertextuales empezaban a reflejar el proceso mental de vincular información, de conectar lugares. Como ya notaba Vannebar Bush (1945), describiendo a *Memex* en el breve ensayo de su autoría, existen claras analogías entre el proceso mental y la construcción de una red hipertextual electrónica. *Memex* representa el verdadero primer paso hacia la materialización de la estructura hipertextual, y, en consecuencia, esta nueva forma de almacenar, generar, asociar y organizar la información acercaba progresivamente el acto narrativo a una pura organización del espacio y su fruición a una simple navegación del espacio precedentemente establecido.

Todo indicaría que después del desarrollo de la red telegráfica, la verdadera externalización de nuestro sistema nervioso central, la organización de la información ha empezado a organizarse de forma hipertextual. Es curioso notar que la forma hipertextual ha sido puesta en evidencia también en contextos tecnológicos precedentes a la electrónica. Como lo recuerdan Genette (1982), Roland Barthes (2014) o Jay David Bolter (1991, p. 22), quien describe la forma hipertextual como el eco que existe entre palabras, afirmando así que cada palabra, párrafo o texto evoca uno precedente, y, en consecuencia, la forma hipertextual existe de forma clara en el texto impreso. Todo texto tiene relación con uno precedente, y es por esto que Bolter entiende la escritura como la creación de una *network* de elementos verbales en los que la jerarquía juega un papel principal tanto en la estructura espacial como en el orden y proceso del raciocinio. Sin embargo, es curioso constatar que, a pesar de que la percepción de la escritura como tejido hipertextual sea una comprensión con amplio consenso, es precisamente en el seno de la informática —es

decir, durante la segunda mitad del siglo pasado— donde emerge y se desarrolla a cabalidad el concepto de *hipertexto*. De hecho, el vocablo fue presentado por Ted Nelson en la década de los sesenta.

Creo fundamental recordar que la palabra *hipertexto* se basa sobre la exclusiva naturaleza multimedia del medio digital, naturaleza que se vislumbraba desde la tecnología video-electrónica, tecnología intermedia entre lo analógico y lo digital[7]. Si leemos con detenimiento *A file Structure for The Complex, The Changing and The Indeterminate* de Ted Nelson, podemos ver claramente que la estructura del concepto de *hipertexto* se posiciona en el campo semántico de un forma textual flexible y multitextual que, por su naturaleza caótica, impone la ausencia total de soporte material, y, en consecuencia, impone un nuevo orden que acepta —como un *complexus* (Morin, 2005)— una serie de factores heterogéneos, pero que en su orden particular no aplica una fuerza de homogenización. Recordemos las palabras de Nelson describiendo su concepto:

> Let me introduce the Word "Hypertext" to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations: it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. Let me suggest such an object and system, properly designed and administrated, could have great potential for education, increasing the student's range of choices, his sense of freedom, his motivation, and his intellectual grasp. Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge (Nelson, 1965, p. 42).

El concepto de *hipertexto,* como lo define Ted Nelson, comprende a mi parecer los fenómenos narrativos y sociales que se han desarrollado y consolidado a través de los prefijos más usados y discutidos en los estudios sociales y mediáticos en los últimos años: *trans*, *inter*, *cross*. ¿No es el fenómeno *intermedia* de Dick Higgins un fenómeno que pone la práctica artística en el contexto hipertextual[8]? ¿No engloba la estructura

---

7 A este propósito, véase Spielmann (2005).

8 Cabe recordar que, para Higgins, el acercamiento intermedial del artista también deriva de un cambio de sensibilidad generado por la sobreposición de medios, algo que notamos también en el concepto de *hipertexto* de Nelson.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

hipertextual teorizada por Nelson las principales características de la narración *transmedia* como definida sucesivamente por Jenkins, entre ellas la no linealidad de la narración y su apertura? Si el hipertexto implica la ausencia de soporte, y, en consecuencia, actúa una fuerza de desmaterialización del medio, ¿no es un efecto natural de la hipertextualidad la convergencia mediática, y a su vez la narración transmedial propuesta por Jenkins? ¿No es el paso de un medio a otro el simple producto de la adquisición de una organización hipertextual que no concibe el fenómeno como un paso, mas como el uso natural de la misma forma hipertextual[9]? De hecho, el concepto de *hipertextualidad*, como resalta Robert Coover, indica un espacio narrativo multidimensional y posiblemente infinito, ya que este presenta una serie infinita de posibles vínculos, redes, *networks*, que pueden ser programados o simplemente aleatorios[10]. Como podemos ver, el carácter multidimensional del hipertexto implica la lógica *intermedia* puesta en evidencia por Higgins, es decir, el uso dialéctico entre los diferentes medios, tal y como él mismo sostiene:

> For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has risen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world (Higgins, 1967).

Pero, a su vez, la multidimensionalidad apenas mencionada también implica la lógica *transmedia* propuesta por Jenkins, ya que la forma multidimensional del hipertexto implica la multiplicación al infinito de diferentes puntos de entrada y de salida de la estructura narrativa. Esto no solo indica que la narración se libera definitivamente de la linealidad —ya postulada por Aristóteles—, sino también que la narración adquiere dimensiones tan grandes que no puede ser "contenida" en un solo

9 Véase Landow (2006).
10 A este propósito, consúltese Duarte (2014), en especial, el capítulo "Hypertext: A digital Episteme".

medio. En palabras de Jenkins, en referencia a su concepto de *transmedia storytelling*:

> The Matrix is entertainment for the age of media convergence, integrating multiple texts to create a narrative so large that it cannot be contained within a single medium. The Wachowski brothers played the transmedia game very well, putting out the original film first to stimulate interest, offering up a few Web comics to sustain the hard-core fan's hunger for more information, launching the anime in anticipation of the second film, releasing the computer game alongside it to surf the publicity, bringing the whole cycle to a conclusion with The Matrix Revolutions, and then turning the whole mythology over to the players of the massively multiplayer online game. Each step along the way built on what has come before, while offering new points of entry (Jenkins, 2008, p. 95).

La multidimensionalidad también abarca el concepto *crossmedia*, que reconoce al Internet como el espacio donde los nodos narrativos se desarrollan. De hecho, la multidimensionalidad del hipertexto es producto de un fenómeno progresivo de fragmentación de la forma tradicional de los medios de comunicación, una fragmentación que se inició desde la popularización de las tecnologías eléctricas y que, durante la segunda mitad del siglo pasado, alteró profundamente la difusión, el consumo y la producción de las expresiones culturales.

La serie *inter*, *trans*, *cross*, en mi opinión, no es otra cosa que el intento de conceptualizar la progresiva hipertextualización de la narración, y, al mismo tiempo, la constatación de que el artista enfrentaba la necesidad, desde la década de los cincuenta, de desarrollar nuevos mecanismos de creación de sentido, esta vez capaces de apropiarse de los mecanismos de medios precedentes, ora obsoletos. Este fenómeno, que lógicamente atañe a todas las expresiones culturales, se materializaba en la desintegración gradual de los medios tradicionales a favor de las plataformas multimedia y multifuncionales, donde los objetos culturales, hechos precedentemente para otro medio especifico, empezaban a converger[11]. Claramente, estos complejos fenómenos de remediación[12] que se entrelazaban sin duda con

---

11 A este propósito, véase Casetti (2011). También aconsejo sobre los fenómenos transmediales y de adaptación Deprêtre y Duarte (2019).

12 Sobre el concepto de *remediación*, véase Bolter y Grusin (2000).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

una sociedad compleja y fuertemente influenciada por el capitalismo —que no es más que una fuerza de producción de sentido, y cuya fábrica de deseos se materializaba en Hollywood— eran el producto de la irrupción de una nueva tecnología. En el caso del concepto de *intermedia*, era la tecnología videoelectrónica que, iniciando a desmaterializar el medio, imponía una relación dialéctica entre medios capaces de articularse. En el caso del *transmedia*, era el vislumbre del espacio infinito de Internet, donde se ejercía la apertura de la obra; esta vez, a diferencia del fenómeno analizado por Eco (2006) su apertura no era una simple alusión. Internet abría la obra, y esta apertura tomaba cuerpo a través de las primeras experiencias del P2P.

Como fue expuesto en las líneas precedentes, por una parte, la afirmación de McLuhan permitía una comprensión diferente sobre la estrecha relación entre la tecnología y las formas narrativas. Por otra, estas formas narrativas, en la obra de Deleuze, habían adquirido una comprensión puramente espacial. El acto narrativo pasaba así a ser pertinencia de la geometría y no de la lingüística; se alejaba de la semiótica y se arraigaba en la fenomenología. El raciocinio que se formaba requería el trazo de un paralelo que permitiera no solo el examen de la estrecha relación entre tecnología, geometría, procesos sociales, construcción de imaginario colectivo y *Raumgestaltung*, sino que a su vez permitiera identificar la geometría que, conjugándose con la tecnología digital, estuviera influenciando la construcción de los espacios narrativos de nuestros días. Es de esta forma que la geometría fractal empezó a poblar los análisis de las nuevas tendencias narrativas, sobre todo, las experiencias interactivas, así como aquellas que se generaban gracias a la práctica P2P.

Los principios de la geometría fractal —desarrollada exclusivamente por la capacidad de cálculo que ofrecen los computadores— empezaban a converger con algunos fenómenos narrativos, que también eran exclusivos de la tecnología digital. La geometría fractal, de hecho, había conferido forma al infinito, había hecho converger el infinito potencial y el infinito actual en maravillosas figuras autosimilares. Los fractales son espacios infinitos capaces de autogenerarse por su estructura abierta. Como en una página web, capaz de aceptar siempre más información (como es el caso de YouTube), los fractales representan espacios abiertos y recursivos capaces de almacenar cantidades infinitas de información.

Es también una característica de la geometría fractal proporcionar una imagen al caos, reconocer la irregularidad en la naturaleza, la cual

representa la forma de las estructuras narrativas en nuestro contexto digital. En efecto, el acto narrativo —que como pudimos ver es una pura organización del espacio y que, a su vez, es un tipo de organización que deriva directamente del contexto tecnológico— genera, en nuestro contexto digital, estructuras narrativas carentes de inicio y de final. Estructuras narrativas que diluyen la visión aristotélica de la narración. Adicionalmente, en nuestro contexto digital, debido a la inmaterialidad y a la apertura fractal del espacio narrativo, la creación de la narración se transforma progresivamente en un acto colectivo, en el que la tecnología también desempeña un papel activo.

A mi juicio, son estos últimos fenómenos en el ámbito de la narración audiovisual los que se pondrán en un futuro próximo en el centro del debate. Se tendrá que llegar a cuentas con la influencia de la tecnología en la construcción de los espacios narrativos. Esta vez, no será, sin embargo, una influencia pasiva. Se deberá analizar una presencia activa de la tecnología en el proceso creativo. Habrá de entenderse que los espacios narrativos en el ámbito digital son formas fractales en continua y colectiva transformación, y que, por esta misma razón, se tendrán que replantear, hasta en términos jurídicos, conceptos tales como los de *autoría*, *texto*, *soporte*, *difusión*, etc. Sin embargo, estos temas, puestos en un plano antropocéntrico, no serán de gran relevancia por el simple hecho de enfrentarnos al fenómeno de la completa enajenación del ser humano del proceso creativo y de las formas expresivas, hasta hoy de su exclusiva potestad.

Creo que, en un futuro no muy lejano —viendo las recientes experiencias de edición exclusivamente realizadas por un *software*—, la producción de sentido, a través de la imagen en movimiento, empezará a ser tarea de la máquina. Esta posibilidad no parece ser descabellada si consideramos que el mundo empieza a ser exclusivamente poblado por personas que aprendieron a comunicar, a hablar, con un televisor y no con su madre. Parece ser una consecuencia natural de un proceso iniciado por la tecnología videoelectrónica[13]. La enajenación del componente humano podría también ser una consecuencia natural, si tenemos en cuenta la naturaleza indeterminada de la imagen en movimiento. Creo que la ausencia de una relación sólida entre el significante y el significado en el campo audiovisual hace de este un terreno más fértil para la

13 A este propósito, véase Goldsen (1977).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 ISSN 2500-7807 | PP. 19-32 | DOI:10.21789/25007807.1445

experimentación y a su vez para la comprensión del papel de la tecnología digital, y de la inteligencia artificial si se quiere, en la expresión artística.

Es precisamente sobre estas reflexiones que se fundó la iniciativa de publicar un número monográfico acerca de la indeterminación de la imagen y de su relación con el acto narrativo en la era digital. Es en medio de este fenómeno donde auspicio que se dirigirá la atención de los estudios tanto sociales como artísticos. Aquí, en este texto monográfico, considero que son analizados los mayores fenómenos del tema apenas expuesto. En este número, el lector encontrará una serie de reflexiones sobre la relación entre la imagen en movimiento y el establecimiento de una red mundial de comunicación. Encontrará también las implicaciones estéticas, sociales y filosóficas que este fenómeno conlleva. El número adicionalmente goza de una interesante contribución sobre una práctica surrealista —práctica que, por cierto, se basa sobre la indeterminación de la imagen— y los límites que esta encontró en un contexto anterior al digital. El número tiene además el placer de presentar un trabajo en el que se analizan de forma perspicaz las interesantes formas narrativas que emergen del uso de la tecnología digital como instrumento de liberación de la opresión ejercida por la teocracia iraní. El uso de la tecnología digital se hace asimismo presente en una contribución que en su análisis abraza los fenómenos de fragmentación y de interacción con los espacios narrativos digitales. Esta contribución, que ahonda de manera exquisita la cuestión del tiempo diegético en un contexto de narraciones interactivas, introduce un breve ensayo que pone en evidencia, a través de la musicología —y, en consecuencia, de la expresión musical, arte máxima que se expresa a través del tiempo— la presencia de formas fractales en la música minimalista. El número no hubiera podido ignorar la complejidad social en la que estas manifestaciones artísticas se desarrollan. Es por eso que cierra la serie de ensayos con una interesante contribución que estudia la obra de Ruben Östlund, la crítica de lo contemporáneo y de las formas de reificación de las expresiones culturales. El texto es sin duda una contribución que abre las puertas a un replanteamiento de los fenómenos expuestos por la Escuela de Frankfurt —a través de un pertinente análisis de Baudrillard — al estudio de la producción de valor de una industria cultural en el medio de la revolución digital, en el medio de un mundo globalizado que encuentra en el modelo del iluminismo la forma de la opresión. Por último, sin que por ello sea menos importante, el número monográfico cierra con una reflexión estrictamente saldada al modelo del iluminismo apenas mencionado, y, en mi opinión, la organización arquitectónica que

mejor lo ha representado: el museo, expresión máxima del colonialismo. Cerramos el número con una reseña sobre el texto emblemático de la museología, en la que, no solo se presenta el análisis del complejo expositivo, sino también se expone la analogía entre el museo como creación de una forma narrativa —a través de una *Raumgestaltung* bien precisa— y las narraciones digitales. De esta analogía emerge también un vector de análisis de la sociedad disciplinaria y su versión más actual, su versión inmaterial, su versión digital.

Referencias

Agambem, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

Barthes, R. (2014). *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.

Battin, J. M. & Duarte, G. A. (Eds.). (2018). *We Need To Talk About Heidegger. Essays Situating Martin Heidegger In Contemporary Media Studies*. Berlin: Peter Lang.

Bentham, J. (1843). *The Works of Jeremy Bentham*, vol. IV. J. Bowring (Ed.). London: William Tait.

Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (2000). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: MIT Press.

Bush, V. (1945, julio). As We May Think. *The Atlantic Magazine*. Recuperado de http://www.theatlantic.com/magazine/archiv/1945/07/as-we-may-think/3881/#

Caronia, A. (1996) *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato*. Padova: Franco Muzzio Editore.

Casetti, F. (2011). Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age. *Screen*, *52*(1), 1-12.

Casetti, F. (2015). *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Bompiani: Milano.

Deleuze G. (1990). *Pourparlers*, Paris: Minuit.

Deprêtre, E. & Duarte, G. A. (Ed.). (2019). *Transmédialité, bande dessinée & adaptation*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Duarte, G. (2014). *Fractal Narrative. About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*. Bielefeld: Transcript.

Eco, U. (2006/1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Eisenstein, S. M. (1943). *The Film Sense* (editado y traducido por J. Leyda). London: Harcourt.

Eisenstein, S. M. (1949). *Film Form: Essays on Film Theory* (editado y traducido por J. Leyda). London: Harcourt.

Flusser, V. (2008). *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Saint-Amand: Gallimar.

Gallese, V. & Guerra, M. (2015). *Lo schermo Empatico. Cinema e neuroscienze*: Milano: Rafaello Cortina Editore.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Saint-Amand: Gallimar.

Goldsen, R. (1977). *The Show and Tell machine: How Television Works and Works You Over*. New York: Dial Press.

Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: The johns Hopkins University Press.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, NYU Press.

Higgins, D. (1967). Statement on Intermedia. En W. Vorstell (Ed.), *Dé-coll/age (décollage)*. Frankfurt: Typors Verlag.

McLuhan, M. (1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologies de la perception*. Paris: Galimard.

Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Points.

Nelson, T. (1965). A file Structure for the Complex, The Changing and The Indeterminate. *Proceedings of the ACM 20th National Conference*.

Spielmann, Y. (2005). *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

German A. Duarte

Doctor en Filosofía con énfasis en Filosofía Cinematográfica
de la Ruhr-Universität Bochum
Profesor de historia del cine y teoría de medios de comunicación de
Freie Universität Bozen-Bolzano, Italia
https://orcid.org/0000-0002-0902-7790
gduarte@unibz.it
DOI: 10.21789/25007807.1445

NARRATIVA Y ESTÉTICA DE LA DATABASE

Laura Fattori[(a)]

DATABASE NARRATIVE AND AESTHETICS

NARRATIVA E ESTÉTICA DO BANCO DE DADOS

Fecha de recepción: 11 de febrero del 2018
Fecha de aprobación: 5 de diciembre del 2018
Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Fattori, L. (2019). Narrativa y estética de la database. *Razón Crítica*, 6, 33-59, doi: 10.21789/25007807.1446

(a) Laura Fattori
Profesional en Cine y Televisión de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Investigadora independiente
https://orcid.org/0000-0003-4800-3334
l.fattori.ev@gmail.com

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | CIENCIAS SOCIALES | UTADEO | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 |ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

RESUMEN

Las tecnologías fotoquímicas de representación coincidieron con el desarrollo del telégrafo, verdadera externalización del sistema nervioso central. En ese mismo periodo, se inició la configuración de los impulsos eléctricos para el intercambio de información, lo que propició el desarrollo de un nuevo sistema de comunicación, un sistema acéntrico que liberaría la humanidad de un régimen comunicativo jerárquico. La nueva fórmula informativa, fundada sobre la hipotética libre y directa interacción entre individuos, se vio potenciada cuando la estructura de red, ejemplificada con los cables interoceánicos, se sirvió de la imagen cinematográfica y su aura de objetividad. Es en ese contexto, y bajo esa misma remediación que conjugaba el telégrafo con la imagen cinematográfica, que vemos el surgimiento de narrativas que se expresan a través de un cierta estética de *database*. En este ensayo analizaremos, entre otras, la obra de Dziga Vértov y su interés en desarrollar un sistema en el que el sentido es producido de manera abierta y libre en la interconexión global permitida por una red eléctrica. Veremos la forma en que la narración en la era eléctrica inició progresivamente a basarse exclusivamente en la imagen en movimiento. También analizaremos la forma en que Georges Méliès materializó un sistema de relaciones sociales de entretenimiento e información, así como la forma en que este gran ilusionista articuló la tecnología cinematográfica con la telegráfica, para así poner en movimiento una red de información social basada en las representaciones de la realidad, en pocas palabras, una sociedad del espectáculo.

PALABRAS CLAVE: Estéticas de *database*, narración digital, Dziga Vertov, Jean Baudrillard, Lev Manovich, Marshall McLuhan.

ABSTRACT

Photochemical representation technologies coincided with the development of the telegraph, a true externalization of the central nervous system. The configuration of electrical impulses for the exchange of information emerged in the same period, leading to the development of a new communication system; a non-centric system that would liberate humanity from a hierarchical communicative regime. The new informative formula –based on the free-and-direct hypothetical interaction between individuals– was strengthened when the network structure, exemplified by interoceanic cables, made use of the cinematographic image and its halo of objectivity. It is in such a context, and under the same remediation conjugated by the telegraph and the cinematographic image, that we observe the emergence of narratives expressed through certain database aesthetics. In this essay we will study, among other subjects, Dziga Vértov's work and his interest in developing a system in which meaning is produced in an open and free fashion as part of the global interconnection allowed by an electrical network. We will see how narratives during the electric age progressively began to be exclusively based on motion pictures. We will also analyze how Georges Méliès realized a system of social relations of entertainment and information, as well as the way in which this great illusionist articulated both film and telegraphy technologies in order to set in motion a social information network based on representations of reality; in other words, a society of the spectacle.

KEY WORDS: Aesthetics of database, digital narration, Dziga Vertov, Jean Baudrillard, Lev Manovich, Marshall McLuhan.

RESUMO

As tecnologias fotoquímicas de representação coincidiram com o desenvolvimento do telégrafo, verdadeira externalização do sistema nervoso central. Nesse mesmo período, iniciou-se a configuração de impulsos elétricos para a troca de informações, o que levou ao desenvolvimento de um novo sistema de comunicação, um sistema acêntrico que libertaria a humanidade de um regime comunicativo hierárquico. A nova fórmula informativa, baseada na hipotética interação livre e direta entre os indivíduos, foi reforçada quando a estrutura da rede, exemplificada pelos cabos interoceânicos, fez uso da imagem cinematográfica e de sua aura de objetividade. É neste contexto, e sob a mesma remediação que conjugava o telégrafo com a imagem cinematográfica, que vemos o surgimento de narrativas que se expressam através de uma certa estética de banco de dados. Neste artigo analisaremos, entre outras, a obra de Dziga Vértov e seu interesse em desenvolver um sistema em que o sentido seja produzido de forma aberta e livre na interconexão global permitida por uma rede elétrica. Veremos a forma em que a narração, na era elétrica, começou progressivamente a se basear exclusivamente na imagem em movimento. Também analisaremos como Georges Méliès materializou um sistema de relações sociais de entretenimento e informação, bem como a forma usada por este grande ilusionista para articular a tecnologia cinematográfica com a telegráfica para, dessa forma, pôr em movimento uma rede de informação social baseada nas representações da realidade, em poucas palavras, uma sociedade do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Estética de banco de dados, narração digital, Dziga Vertov, Jean Baudrillard, Manovich Lev, Marshall McLuhan.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

Introducción

Las tecnologías fotoquímicas de representación coincidieron con el desarrollo del telégrafo, verdadera externalización del sistema nervioso central (McLuhan, 1996). En ese mismo periodo, se inició la configuración de los impulsos eléctricos para el intercambio de información, lo que propició el desarrollo de un nuevo sistema de comunicación, un sistema acéntrico que liberaría la humanidad de un régimen comunicativo jerárquico. La nueva fórmula informativa, fundada sobre la hipotética libre y directa interacción entre individuos, se vio potenciada cuando la estructura de red, ejemplificada con los cables interoceánicos, se sirvió de la imagen cinematográfica y su aura de objetividad. Es en ese contexto, y bajo esa misma remediación que conjugaba el telégrafo con la imagen cinematográfica, que vemos el surgimiento de narrativas que se expresan a través de un cierta estética de *database*. Consideremos, por ejemplo, la obra de Dziga Vértov. Sus películas responden precisamente a la necesidad de desarrollar un sistema producido de manera abierta y libre en la interconexión global permitida por una red eléctrica. Sin embargo, Vértov no fue el único que entendió que la narración en la era eléctrica se basaría exclusivamente en la imagen en movimiento. Poco antes, el mismo Georges Méliès materializó un sistema de relaciones sociales de entretenimiento e información. Méliès, al articular la tecnología cinematográfica con la telegráfica, puso en movimiento una red de información social basada en las representaciones de la realidad; en pocas palabras, una sociedad del espectáculo.

En la sociedad del espectáculo, la idea de la imagen en movimiento como copia objetiva de la realidad fundó los cimientos de una estructura social y de una experiencia individual que vivía como única experiencia directa el simulacro. Hoy, con las herramientas de nuestro contexto digital,

nos encontramos en capacidad de reconsiderar cómo la estructura de la red es, entonces, una estructura que, al privilegiar la irrealidad estructural de sus imágenes y sus vínculos, origina una profunda ruptura con la realidad y por ende la desaparición del individuo mismo.

En la primera sección de este ensayo plantearemos el nacimiento de la sociedad del espectáculo en la obra de Georges Méliès, quien, a través de la puesta en escena y de la articulación tecnológica del cine-telégrafo, popularizó como sistema de comunicación social *el reenactment*. En la segunda sección profundizaremos la idea de espectacularización de la información y veremos como esta será la esencia de la tecnología cinematográfica (y en consecuencia del medio audiovisual) como medio informativo. En la tercera parte, encontraremos, a través de los aportes del gran cineasta soviético Dziga Vértov, los primeros acercamientos a una propuesta de estética de la *database*. Veremos sus implicaciones culturales así como el desarrollo de una forma narrativa alternativa a las estructuras clásicas y lineales. Desarrollaremos el cuarto apartado analizando cómo Vértov propone un modelo de comunicación basado en una configuración narrativa topológica que privilegia un proceso de comunicación y creación de sentido colectivo sobre una estructura jerárquica o alfabética. También se examinará la manera en que, a través de la estética de *database,* se aleja la imagen cinematográfica de la esfera de la representación para ubicarse en la pura presentación. Sucesivamente, ahondaremos en la forma en que la irrealidad estructural de la imagen electrónica produce una condición inevitable de hiperrealidad que pronostica así la muerte de lo real. En la última parte concluiremos el texto analizando el papel del individuo en relación con la red que se ha convertido en su realidad.

La imagen en movimiento y el nacimiento de una nueva narrativa global

En su obra *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Marshall McLuhan (1996) describe el telégrafo como la disyuntiva sociocomunicativa más importante de nuestra época: la tecnología, entendida desde Prometeo como una extensión del cuerpo humano, comienza a ser entendida como una externalización de nuestro sistema nervioso central. La tesis de McLuhan representa sin lugar a dudas una ruptura profunda que llega hasta lo más recóndito de la condición humana. De hecho, la comprensión precedente de la tecnología,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

según la cual esta es una extensión de los sentidos humanos, implica la comprensión de la tecnología como ente mediador de la relación entre el objeto y el sujeto. Es este preciso entendimiento el que lleva a McLuhan a acuñar su célebre idea del medio como mensaje. Sin embargo, el proceso de exteriorización del sistema nervioso central, puesto en evidencia con el análisis de McLuhan del telégrafo, implica no solo una nueva comprensión de la tecnología —esta vez no como extensión del cuerpo—, sino también la inevitable creación de una red abierta de información y de sentido, en la que el sujeto, viviendo una condición no mediada por la tecnología, estaría sumergido. El telégrafo, precisamente, encarna la inmediatez de la comunicación eléctrica, ya que a través de la conectividad interoceánica permite una presencia y accesibilidad simultánea entre diferentes personas en el globo (McLuhan, 1996).

Desde el nacimiento del telégrafo, la visión de una red de información global ha sido motivo de disputa por parte de los intereses políticos que verían en la inmediatez un instrumento de control y colonización indiscutiblemente eficaz. No es coincidencia que las primeras agencias de información nacieran en los países con intereses coloniales: en Francia la *Agence France-Presse*, *Reuters* en el Reino Unido y *Wolff* en Alemania. Estas agencias de comunicación asentaron un poder hegemónico alrededor de las noticias de última hora[1]. La traducción de noticias de periódicos extranjeros les permitió a las agencias portar la información proveniente de lugares lejanos a sus propios confines geopolíticos. En este mismo periodo, la información empezó a ser canjeada y comprada con una altísima rentabilidad. Sin embargo, la culminación del acto informativo[2] llegó años después con el desarrollo de una tecnología capaz de materializar visualmente la información y reproducir 'objetivamente' los eventos. Gracias a la imagen en movimiento, la noticia, que ya no carecía de imagen, ingresó al sistema global de relaciones sociales, lo que hizo de la imagen noticia y de la noticia imagen. De hecho, fue la imagen cinematográfica la que les dio forma y materializó

1 Charles-Louis Havas se considera el fundador del concepto de agencia de noticias. Havas, consciente del gran interés en los asuntos internacionales, fundó en 1825 la Agencia Havas en la que traducía información para la prensa nacional francesa. Bernhard Wolff y Paul Reuter fueron dos de sus empleados.

2 Entendemos, en este contexto, *información* en su sentido etimológico. Del latín, *In-formare*, cuyos componentes léxicos son el prefijo *in-* (que indica dirección hacia dentro), *forma* (horma, modelo) y *-are* (usado para nombrar verbos). Esta configuración léxica hace referencia entonces a la acción y efecto de formar en la mente *otro*, de dar forma mental. Será más tarde en la historia que el verbo *informar* empezará a hacer alusión al acto de reportar hechos o eventos. Véase Duarte (2016).

los eventos de actualidad. La razón de la hegemonía de la imagen en movimiento, como veremos más adelante, reside precisamente en la capacidad de encarnar lo que se considera una representación objetiva de la realidad.

Recordemos que el desarrollo inicial del cine se dio en investigaciones científicas llevadas a cabo, y de forma contemporánea, por el fotógrafo Eadweard Muybridge, y sobre el estudio del movimiento animal por el fisiólogo Étienne Jules Marey. La cronofotografía[3], según Marey, pone al descubierto la insuficiencia del ojo humano, y solo su perfeccionamiento podría ser logrado por la cámara fotográfica. El lente 'objetivo' habría desglosado el movimiento (Duarte, 2014) y, a su vez, habría permitido, según Marey, comprender los procesos y fenómenos naturales[4].

Pese a sus orígenes en la esfera científica, la imagen en movimiento adquiere progresivamente una dimensión comercial. El mercado en el que la gente pagaría por ver la nueva tecnología de las imágenes en movimiento ya había sido inaugurado. La naciente industria del entretenimiento, que había sembrado sus pilares en los panoramas en movimiento (Duarte, 2014, c. 2, 6), inicialmente acogió al cinematógrafo como una tecnología más. No olvidemos que la sociedad, y especialmente la sociedad francesa, vivía un interés por los medios visuales que se conjugaban magistralmente con el ilusionismo. Pensemos en la Exposición Universal de París de 1900. En esta, no solo las *brownies* de John Eastman habrían dado inicio a la era de la fotografía instantánea. Cortas muestras cinematográficas de los hermanos Auguste y Louis Lumière y presentaciones de Cinerama —que se habían basado principalmente en la presentación y popularización de los medios visuales y, de especial manera,

---

3 Esta es una técnica de análisis del movimiento mediante una secuencia de imágenes fijas. El ejercicio más reconocido de esta disciplina es la secuencia "El caballo en movimiento", llevada a cabo por Muybridge en 1878.

4 Esto habría impulsado a Marey a desarrollar el zoopraxiscopio, un artefacto que proyectaba una secuencia de imágenes dibujadas alrededor de un disco de vidrio que, en la rotación del mismo, producía una ilusión de movimiento. Al parecer este instrumento intrigó a Thomas Edison luego de que Muybridge le propusiera colaborar en una fusión entre el zoopraxiscopio y el fonógrafo de Edison. En aquel periodo el interés por los dispositivos visuales estaba en auge y la carrera por desarrollar un método de grabación y reproducción de imágenes en movimiento era reñida. Sin embargo, Edison habría comprendido que el zoopraxiscopio no era un modo práctico o eficiente para grabar o proyectar el movimiento, por lo que volcó su esfuerzos en desarrollar, como parte de un sistema audiovisual entero, un aparato que "[…] hiciera para el ojo lo que el fonógrafo hace para el oído" (Patente EE. UU. 110 (1888)). El inventor estadounidense llamaría este instrumento quinetoscopio. Lo hizo tomando las raíces griegas kineto que significa movimiento y scopos que significa ver u observar. El 9 de mayo de 1893 lo presentaría en el Instituto de Artes y y Ciencias de Brooklyn. Una ranura de tragaperra habría sido añadida posteriormente como base de funcionamiento de la mecánica del aparato. Así, una moneda por persona se convirtió en el precio y condición de la ilusión del movimiento.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

en la tecnología fotoquímica— hicieron parte del programa que mostraba al público los grandes avances tecnológicos de la era industria[5]. Sin embargo, la tecnología cinematográfica no representaba un simple avance tecnológico, el estado actual de nuestro universo mediático lo demuestra. El cine gozaba de un aura heredada de la fotografía instantánea: las imágenes en movimiento eran percibidas como copias objetivas de la realidad. Precisamente, las primeras piezas cinematográficas manifiestan características principalmente realistas: películas puramente documentales cuya intención no es más que representar la realidad a través de cortas y sencillas escenas al aire libre. Pensemos en las películas proyectadas el 27 de diciembre de 1895 en el Salón Indien del Grand Café de París, realizadas por los hermanos Lumière y que eran una pura documentación de la realidad. El cine, heredero directo de la tecnología fotográfica, le daba a la imagen, así como a la información transmitida por este medio, una fuerte noción de veracidad (Duarte, 2009). En cuanto se registraba el mundo de manera documental, con una fórmula puramente demostrativa (Sadoul, 1972), la representación cinematográfica manifestaba el mismo propósito que la fotografía, con la diferencia de que el cinematógrafo presentaba una extensión temporal. Los cortos de los Lumière eran fotografías en movimiento, pruebas reales de una realidad verídica (Panofsky, 1997). Esta realidad, gracias a la técnica de proyección desarrollada por los Lumière, se habría convertido en una práctica colectiva y habría iniciado el proceso de inclusión de las imágenes en movimiento en la red de comunicación. En efecto, a diferencia de Edison, quien entendió las muestras visuales como un acto individual (el quinetoscopio como *peep show*), los Lumière colectivizaron la experiencia cinematográfica por medio de las interacciones entre el (ahora) público, su realidad y la documentación, y percepción de la misma. En palabras de Casetti:

> An "idea of cinema" is eventually also an essential component of experience. Thanks to the emergence of an idea, we reconsider what we are experiencing, and we understand what sort of thing it is. The idea tells us that we are experiencing something, and what it is that we are experiencing; it allows our experience reflexively to acquire selfconsciousness. Every experience, in order to really be one, must

5 Otro elemento de gran notoriedad fue la estructura más grande de la exposición: la Galería de las Máquinas, un innovador edificio en hierro y vidrio que, comprendiendo 15 hectáreas, albergó la exhibición más extensa de Edison: 493 invenciones. Esta edificación también presentó fuentes luminosas y el uso nocturno de la electricidad.

> align bewilderment and knowledge. It is an experience not only because it surprises us and takes hold of us, but also because it makes us understand that it is an experience and a particular type of experience (Casetti, 2015, p. 34).

El hecho de que la ilusión (el tipo de experiencia) se popularizara como práctica social, pero más importante, como realidad misma, fue lo que llevó rápidamente a la imagen en movimiento a convertirse en la base de las relaciones sociales. Podemos incluso afirmar que en ese mismo momento se inició la reducción de la experiencia directa y el nacimiento de las representaciones espectacularizadas analizadas por Guy Debord en un contexto tecnológico mucho más cercano a nuestro contexto digital. Como Debord expuso en *The Society of the Spectacle*, "todo lo que antes se vivía directamente, ahora se ha convertido en una mera representación" (1970, p. 8). Si seguimos esta tesis, el exponer la realidad no implica conseguir un punto de vista objetivo e imparcial sobre la naturaleza, como los Lumière habrían supuesto; conlleva, propiamente, a que se dé una ruptura con la realidad. La vida real, antes legitimada en la experiencia directa, ahora se desarrolla en la misma exposición de ficciones y simulaciones, es decir, en su propia representación. Es precisamente este desarrollo de la realidad y su experiencia lo que lleva a Debord a afirmar que "lo verdadero es un momento de lo falso" (1970, p. 10). Siguiendo este marco, es precisamente un experto en ilusiones quien sería capaz de entender y tomar ventaja de las dinámicas y formas del espectáculo que, más adelante, comprendería todo el complexo de comunicaciones y relaciones sociales.

El espectáculo como estructura informativa

Entre 1897 y 1902 nació un nuevo género: las *actualités reconstituées*[6]. Georges Méliès, el gran ilusionista, ejerciendo una combinación tecnológica, o remediación[7], llevó a cabo puestas en escena de eventos y actualidades de importancia mundial. Inspirado en una forma de

---

6 Las *actualités reconstituées* eran recreaciones de eventos sociales relevantes o de gran importancia. Estos eran puestos en escena, filmados y posteriormente proyectados a una audiencia.

7 Jay David Bolter y Richard Grusin (1999) definen *remediación* como el fenómeno de representación o incorporación de un medio en otro.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

comunicación masiva, y visualizando perspicazmente el mercado que se creaba alrededor de la necesidad de información de última hora, Méliès conjuga el cinematógrafo y el telégrafo, y esto genera un nuevo proceso social que de cierta forma inicia el fenómeno de globalización.

En el mítico estudio a las afueras de Montreuil-sous-Bois se ponía en imagen una noticia que naturalmente carecía de ella. Así, se atribuía al instrumento que encarnaba una representación objetiva de la realidad —el cine— una dimensión mediática, informativa y, en consecuencia, espectacular. Es precisamente con la obra de Méliès que la cámara cinematográfica se empieza a perfilar no solo como instrumento narrativo —gracias a la natural remediación con el teatro, la literatura y la práctica fotográfica—, sino también como medio de información espectacularizada que construiría un imaginario colectivo.

La información adquiría una imagen, una forma, una realidad percibida como tal gracias a la esencia de la imagen fotográfica. Pensemos cómo en 1898 el teatro Robert-Houdin presentaba cuatro películas dedicadas al evento de la explosión del acorazado Maine en La Habana —hundimiento que desató el conflicto bélico entre España y Estados Unidos— ocurrido el 15 de febrero del mismo año[8].

El método de Méliès disfrazaba la esencia informativa con una configuración de vestuarios y puestas en escena que espectacularizaban el conflicto, un conflicto que transformaba la geopolítica mundial dictando el declive del imperio español. La sociedad manipulada por la prensa sensacionalista —corrompida por primera vez por la idea de que hay una objetividad en la imagen fotográfica en movimiento— afrontó a partir de la explosión del acorazado una condición social en la que, con carácter internacional e inmediato, la prensa se convirtió en el cuarto poder.

Explosión del Acorazado Maine en La Habana (*Explosion du cuirassé Maine à La Havane*, 1898) tuvo una recepción exitosa en Europa, ya que al otro lado del Atlántico ocurría un evento que transformaba el planeta y la opinión pública lo presenciaba, por primera vez, por medio de imágenes en movimiento (McLuhan, 1996). Las películas de Méliès culminaron el proceso de remediación más importante del siglo: el telégrafo aportó la

8 Los medios de comunicación y la prensa jugaron un papel primordial al suscitar a la opinión pública a actuar como agente indirecto del conflicto. La prensa desempeñó un papel importante en el problema diplomático que terminaría en conflicto bélico. Recordemos que la sociedad norteamericana ya tenía que hacer frente a un mecanismo de manipulación de masa: la prensa amarillista, que distorsionaba y exageraba los hechos o valores semióticos de una noticia para hacerla más llamativa y aumentar su circulación. A este respecto véase Duarte (2009).

información proveniente de lugares muy lejanos en cortísimos lapsos y la imagen fotográfica, a su vez, la legitimó. La magia, de la que Méliès era un experto, es, a final de cuentas, la creación de realidades alternativas, y, al poner en escena tales actualidades, tales realidades, Méliès creó una nueva estructura informativa basada sobre el espectáculo. En otras palabras, a través su maestría en el campo del ilusionismo, Méliès construyó, gracias al cinematógrafo, una realidad que era sentida como tal por el público de inicios del siglo XX, el cual vivió de forma espectacular el conflicto hispanoamericano y se volvió dependiente a la imagen en movimiento. El público ansioso de información de última hora —aunque fuese consciente de que eran solo reconstrucciones— experimentaba la noticia únicamente a través del espectáculo. Resaltamos bien el vocablo *experimentaba* ya que la información, debido a su espectacularización, se convertía plenamente en una experiencia sensorial. La mediación del evento ejercida por la imagen fotográfica en movimiento resulta en la reducción de la realidad a mera apariencia. En consecuencia, la realidad es reificada, y la distinción entre la vida real y su representación desaparece (Debord, 1970). La experiencia directa con la realidad es sustituida por una relación específica entre sujeto y la imagen, y es en la exposición de este fenómeno que Debord define *espectáculo*, que no es una simple colección de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes (1970).

En los párrafos anteriores vimos cómo la imagen en movimiento se convirtió en víctima e instrumento del hechizo del espectáculo, que se alimentó de la conectividad de la red de información para establecer un nuevo espacio social. En este punto la figura de Dziga Vértov cobra importancia en nuestro análisis, ya que él habría sido capaz de distinguir las dinámicas espectaculares del medio cinematográfico: una configuración de sentido en la cual la eficiencia y la funcionalidad actúan como combustible en la producción de ideas y sentido (Lyotard, 1984); el verdadero consumidor se convierte en un consumidor de ilusiones (Debord, 1970), pero, sobre todo, el capitalismo se convierte en una fuerza de producción de sentido (Baudrillard, 1993). Este cineasta soviético propuso una visión de la tecnología cinematográfica como un sistema abierto de información opuesto al implantado por el espectáculo. Con él nace una nueva necesidad informativa, cuya plena realización se vería limitada por la materialidad fílmica, pero que años más tarde, en vez de desvanecer, se materializaría en la tecnología digital.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

La necesidad social de un nuevo espacio narrativo

La revolución rusa asumió la cadencia de la máquina como ritmo esencial de las transformaciones sociales. La cámara cinematográfica no se escapó de estos ritmos y adoptó el formalismo en una búsqueda de representación objetiva de la sociedad. Sin embargo, el movimiento formalista no se concentrará en una mera representación de la realidad, pues considera que esta no es suficiente. Podríamos afirmar que el formalismo representa una ruptura con la intensa búsqueda de continuidad (*raccord*) que caracterizó el cine desde que la escuela de Brighton desarrolló, durante el primer decenio del siglo, la posibilidad técnica de homogenizar y articular diferentes espacios y tiempos narrativos. El formalismo soviético, a mi parecer, debido a la influencia de la cadencia maquínica, empieza a ver la narración de otra manera y a articularla rompiendo antiguos paradigmas. En *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, por ejemplo, la furia de un marinero ante la hipocresía de sus superiores lo lleva a romper tanto un plato como la continuidad en la famosa secuencia de ritmo violento, que ejemplifica la teoría del cineasta sobre la ausencia de continuidad temporal como herramienta cinematográfica. Recordemos que, para Eisenstein, cada elemento-cuadro de la estructura narrativa está pensado no con un valor intrínseco o individual, sino que adquiere valor en función de la película como una totalidad, una unidad orgánica o un organismo viviente (Eisenstein, 1977). Para él, la dialéctica entre imágenes-elementos desencadena en un nuevo concepto en la mente del espectador.

Podríamos entender de manera muy similar el acercamiento al proceso de significación de Lev Kuleshov, quien exploró la creación de sentido en la imagen en movimiento a través de su experimento sobre los efectos de la yuxtaposición. En ese análisis, Kuleshov da soporte científico a la teoría de que el concepto es generado por la articulación, en este caso, de dos imágenes. Como sabemos, él siempre utilizó un mismo plano que (para usar los términos de Eisenstein) se transformaba en su colisión con otros. Es decir, se intuye que el espectador crea una unión mental de planos de la cual se generará el sentido. El efecto Kuleshov muestra que las conexiones —realizadas por el espectador— desarrollan la narración[9]. Esta experiencia, como base científica de la forma de creación de sentido en

9 Claro está que, como aseguraría Jean Mitry a propósito del experimento de Kuleshov, el espectador que percibe las imágenes solo puede relacionarlas con experiencias propias. Por ejemplo, la respuesta a la imagen de una mujer desnuda será completamente diferente si el

la imagen en movimiento, postulaba que la forma dialéctica, claramente teorizada por Eisenstein con el concepto de *montaje de atracciones*, era la esencia del dispositivo cinematográfico.

En el marco de ambos casos, es clara la intención de entender al espectador como un pensador activo que entra en una relación con la narración articulada, una profunda y misteriosa relación de creación de sentido. La relevancia histórica del cine soviético nace en este contexto con el surgimiento de los primeros acercamientos teóricos sobre la creación de sentido a través de las imágenes en movimiento. Es precisamente aquí donde el cine de Dziga Vértov adquiere gran importancia. A pesar de compartir tanto el contexto sociopolítico como las inclinaciones políticas de sus camaradas soviéticos, Vértov entendió la cinematografía como herramienta revolucionaria en un sentido más profundo. Vértov, en contra de una estructura social que diera a una clase privilegiada la total administración de los medios de comunicación, ya fuera la burguesía o el proletariado en sus declinaciones bolcheviques o mencheviques, se alejó del aparato institucionalizado de la propaganda del régimen comunista. La autoridad, como es usual en las manifestaciones déspotas, invadía todo tipo de contenidos culturales, en este caso en particular, los contenidos cinematográficos. Por esto, en el manifiesto Kinoki (*We: Variant of a Manifesto*), Vértov declara como objetivo principal del cine la materialización de una plataforma abierta de información opuesta a los dramas de entretenimiento banal (en el caso de la pequeña esfera burguesa) y a los estándares propagandísticos narrativos concretos (en el caso del poder bolchevique), con los que las autoridades creaban un imaginario homogéneo que guiaría a la población a voluntad del dictador de turno (Vértov, 1984).

Si la revolución de la cinematografía para Kuleshov y Eisenstein (entre otros) comprendía a través de la autoconciencia el despertar de las mentes adormecidas, para Vértov todo cine dramático (de orden burgués) "previene el entendimiento de los unos con los otros" (Vértov, 1984) e impone una realidad mágica, falsa. Recordemos que Vértov explícitamente se oponía al cine-magia, y la figura del cineasta como mago (Vértov, 1984), precisamente porque él veía que la imagen cinematográfica —como postularía Debord años después— es la base de las relaciones humanas.

espectador se trata de un niño o un adulto; de si el espectador como interpretador conoce el deseo sexual o no (Mitry, 1997).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

Justamente, la necesidad de una narración que se alejara de las normas y engaños preestablecidos por el sistema lleva a Vértov a desarrollar la estructura alternativa plasmada en *El hombre de la cámara* (1929), película que por medio de una acumulación de imágenes aparentemente aleatorias reconstruye un día en la naciente unión soviética. En esta, la estructura narrativa presente y la particular ausencia de causa y efecto aleja la narración de la noción clásica de *historia* o fábula. Este filme podría ser entendido no solo como un documental sobre las actividades cotidianas en algunas ciudades rusas: puede también considerarse como un repertorio de técnicas cinematográficas (Manovich, 2001); pero, sobre todo, como un documento que testimonia una nueva relación entre el ser humano y la máquina, en este caso, encarnada por la cámara cinematográfica. La relación con la cámara que plantea Vértov es claramente el producto de la influencia del futurismo italiano y su desarrollo ruso que celebraba el nacimiento de un nuevo ser humano con la llegada de una nueva era tecnológica. Recordemos que el futurismo fue un movimiento de gran impacto en las dinámicas sociales de ese periodo. Este movimiento, teorizado en el *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, no solo abarcó la pintura, sino que planteaba una estricta relación con la máquina que transformaría completamente al ser humano en un nuevo ser que viviría a la velocidad y violencia de la máquina.

Como los futuristas italianos y rusos, Vértov entendía la máquina como un instrumento de liberación del ser humano. Si para los futuristas la máquina imponía nuevos ritmos de vida y nuevas estructuras sociales, para Vértov la cámara, obra de arte *per se* y máximo exponente de la alta tecnología, no solo imponía nuevos ritmos: esta descubría una nueva realidad y ofrecía una nueva visión del mundo. Para él, la cámara era una oportunidad de crear un hombre nuevo, y la transformación de este hombre estaría fuertemente influenciada por lo mecánico, hasta el punto de encarnar las dinámicas y ritmos de la máquina. En el marco futurista, el nuevo hombre sería capaz de salvar a la humanidad a través de la adopción de la vida del aparato. Interiorizando las dinámicas de la máquina, el nuevo ser humano se serviría de estas como parte indispensable de su cuerpo y, en especial, como veremos con la tecnología digital, de su mente.

En *The Language of New Media* (2001), Lev Manovich analiza la obra de Vértov a través de conceptos pertenecientes a la era digital. El autor plantea algunas diferencias narrativas por medio de dos conceptos: narrativa y *database*. La narrativa, según Manovich, *"[…]* crea una trayectoria de causa y efecto de aparentes elementos (eventos) desordenados" (Manovich, 2001);

mientras que la *database*, en contraste, "[…] representa al mundo como una lista de elementos y se rehúsa a darle orden alguno a tal lista" (Manovich, 2001). Así, Manovich pone la narrativa en la tradicional comprensión aristotélica, en tanto que plantea el concepto de *database* a través de una interesante analogía con la apertura de la obra teorizada por Umberto Eco en los años 1960 (Eco, 1965). La *database* es entonces definida como una colección de información; un espacio, en consecuencia, navegable[10]. Manovich plantea que la ausencia de causa y efecto y de linealidad presupone una incompatibilidad narrativa, una ausencia narrativa. Sin embargo, considero que la falta de orden lineal podría considerarse como la esencia de la narración en nuestro contexto digital. Indiscutiblemente, y siguiendo a Manovich, la gran obra de Vértov, *El hombre de la cámara*, combina ambas nociones, ya que propone, genialmente, una cierta estética de *database* como herramienta narrativa. La materialidad fílmica efectivamente impone una linealidad temporal determinada; sin embargo, con Vértov, a través del desarrollo multidimensional del espacio narrativo, se inicia la tendencia a crear narraciones no lineales y, en consecuencia, a la navegabilidad —o su alusión— del espacio narrativo. Las limitaciones del medio cinematográfico persisten, pero, como veremos, desde Vértov testimoniamos esa necesidad narrativa que encontrará en el digital las condiciones precisas para su desarrollo.

Una red digital como base de la *re-presentación* de la imagen en movimiento

El ojo mecánico de Vértov hizo posible una nueva forma de ver la realidad y una manera de configurarla bajo un nuevo proceso de significación libre de una estructuración fija. Con su serie noticiaria *Kino-Pravda*[11] —mediante la cual implementó su concepto de *Kino glaz*[12]—, Vértov pretendió mandar camiones para hacer proyecciones a lugares donde el cine no llegaba. Además, su objetivo principal era de darle a los

---

10 Es interesante notar cómo la *database* recupera la esencia del concepto de *topic*, del griego *topos*, prefijo cuya raiz significa lugar-territorio.

11 *Kino-Pravda,* una serie de 23 noticiarios realizados por Dziga Vértov, Elizaveta Svilova, y Mikhail Kaufman, en los que se promovió el concepto de *cine-verdad*.

12 *Kino-glaz*, o cine-ojo, es una teoría y técnica cinematográfica basada en la organización y composición de fragmentos de imágenes documentales rechazando la utilización de artificios tales como actores, escenografías, guiones, trucajes, etc.; esto se hace para conseguir una captación de la 'realidad desprevenida'.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

mismos trabajadores las armas de rebelión: cámaras cinematográficas. El cine-verdad pretendía alcanzar una absoluta objetividad en la toma de imágenes y, por ese motivo, rechazaba todo tipo de escenificación, desde el guión a actores profesionales y decorados. En la creación de la red de cine-camiones, los campesinos y obreros podrían participar en un espacio donde se les ofreciera la posibilidad de documentar sus experiencias, teniendo como propósito el producir y compartir información, creando un nuevo sistema de sentido que derrocaría el sistema establecido por el orden social precedente. Este sería el desarrollo de un nuevo alfabetismo cuyo sentido nacería en una configuración narrativa espacial, una arquitectura o topología de estímulos visuales, o, como lo llama el mismo Vértov, "el lenguaje del ojo" (Vértov, 1984).

La forma de comunicación ideada por Vértov habría permitido la introducción a una sociedad de imágenes en movimiento, en las cuales se comunica y se informa a través de las interconexiones de un *pensamiento visual* (Vértov, 1984). La esencia y la grandeza de la obra de Vértov la encontramos precisamente en esta narrativa topológica que él propuso por medio del nuevo alfabetismo. Vértov dio a luz a ese fantasma, a esa utopía de comunicación. No obstante, a pesar de sus esfuerzos, el cine, que para esta época tenía poco más de 20 años, empezó a presentar una tendencia hacia las estructuras narrativas regidas por los cánones aristotélicos. Las teorías que entendieron el cine —de manera cercana a Vértov— como una organización espacial, encabezadas por autores como Henri Bergson (1907) o Jean Epstein (1946), se vieron opacadas cuando el estructuralismo teorizó analogías entre los mecanismos de producción de sentido lingüística y los de la imagen en movimiento. El gran daño que el acercamiento estructuralista le causó a los mecanismos de creación de sentido cinematográficos se fundaba en desconocer la esencia ambigua que caracteriza la imagen como herramienta narrativa. El pecado del análisis estructuralista en el cine podría ser resumido en la comprensión de la semiología como parte de la lingüística y no al contrario (Duarte, 2013).

El distanciamiento al proceso alfabético propuesto por Vértov, que hoy podríamos identificar como un proceso de deconstrucción en todos sus efectos, iba en contra precisamente del método alfabético-lingüístico que había ya fundado la hegemónica sociedad occidental, organizando su estructuración perceptual y la de todos sus procedimientos culturales. Vértov advirtió cómo la tecnología cinematográfica, que apenas nacía, inevitablemente empezaba a desarrollarse bajo la misma formulación ligüística que privilegiaba las estructuras lineales. La trascendencia

cultural que Vértov atribuyó a las estructuras narrativas y la articulación del sentido sería más tarde analizada por Derrick de Kerckhove en su libro *The Skin of Culture*. En este, el autor advierte cómo nuestras estructuras y habilidades lectoras afectan nuestra manera de pensar y la forma en que cualquier tecnología que afecta al lenguaje produce cambios en nuestro comportamiento mental, emocional y fisiológico. Él conceptualiza esta afección como el primero de tres *brainframes*, el alfabético, el cual describe como el *software* de la psicología humana (De Kerckhove, 1991). Según De Kerckhove, el modo de lectura lineal habría desarrollado el hemisferio cerebral derecho, característico de la fomentación de la elaboración analítica, cronológica, secuencial y de esta manera habría desencadenado el privilegio occidental[13].

Ciertamente, las teorías estructuralistas que buscaban una analogía lingüística con la imagen en movimiento respondían a este *brainframe*. Sin embargo, la tecnología cinematográfica propone un proceso de significación basado en la ambigüedad, y, por lo tanto, la producción de sentido a través de ella no puede ser encajada en una configuración universal y mucho menos en una estructura gramatical. En palabras de Gilles Deleuze, las imágenes en movimiento, articuladas a través del montaje, serían "una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente" (1987, p. 49).

No obstante, a pesar de la linealidad impuesta por el fílmico, el medio cinematográfico en sí mismo presenta características no lineales, tal y como lo demuestra la gran obra de Vértov. Estas características, en palabras de Panofsky, solo pueden ser representadas cuando el cine se desarrolla, no a través de "una inyección de valores literarios, sino por la explotación de las posibilidades únicas y específicas del nuevo medio" (1997, p. 96). Estas posibilidades generarían un fenómeno de *dinamización del espacio* y, a su vez, de *espacialización del tiempo* (Panofsky, 1997). Claramente, estos dos fenómenos le permitirían a la imagen en movimiento, en una fase sucesiva, convertirse en un instrumento narrativo. Sin embargo, el fenómeno de remediación instaurado por Méliès (introducción del teatro y de la literatura al cine) y, luego, la influencia

---

13 Estudiado previamente por Alberto Abruzzese y Davide Borrelli (2000), el *privilegio occidental* consiste principalmente en una confianza extrema en la racionalización de cualquier tipo de experiencia, incluso aquellas espaciales.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

del estructuralismo, hicieron que las potencialidades narrativas del cine se eclipsaran.

Si a esta capacidad narrativa le sumamos la naturaleza de la imagen fotográfica, medio de representación por excelencia, encontramos un instrumento de conservación y transmisión de memoria sin precedentes. Toda película es, en cierto sentido, un documento histórico ya que en cada una de ellas se representa un evento a través de una representación objetiva: el objeto presentado realmente existió.

De la misma manera que las *actualités reconstituées* de Méliès representan el documento de un evento noticiario internacional, la representación de la realidad soviética desarrollada por Vértov es, en carácter documentalístico, archivo y memoria de una sociedad específica. En ambos casos la cámara actúa como testigo, y el registro fílmico es un testimonio de la real existencia de tal sociedad: la cámara-ojo descubre la realidad, y el material fotosensible actúa como extensión de la memoria humana atestiguando el momento capturado para generaciones futuras.

No obstante, esta tecnología, si bien representa una extensión del ojo y de la memoria, presenta una capacidad ajena a nuestra condición humana: ella descubre realidades inexistentes para nuestros sentidos. Si prestamos atención al espacio topológico que propone Vértov, vemos que a través de la estética de *database* se aleja la imagen cinematográfica de la esfera de la representación para ponerla en la pura presentación de un evento real. Vértov presentó una realidad soviética en contra de la máquina de imaginario, precisamente porque veía la cámara cinematográfica no como una tecnología de representación, sino de descubrimiento de realidad.

Aquí resulta interesante la implosión de las nociones de presentación y representación en el cine de Vértov. Por un lado, sus películas consisten en el registro de eventos y personas existentes (representación); por el otro, fue únicamente a través del medio cinematográfico y su estética de *database* que una lógica social subyacente, un mundo invisible, apareció y se tornó visible al ojo humano (presentación).

La lógica de *database* le permite a Vértov plantear una narrativa desarrollada en la espacialidad y no en la temporalidad, y esta es, tal vez, la razón por la que a este gran cineasta se le ha catalogado como precursor del cine documental y experimental. Además, recordemos que Vértov aspiró no solo a desarrollar este tipo de narración dentro de un cuadro de consumo clásico: Vértov trató de convertir el cine, como práctica social, en una práctica colectiva en continua evolución. No olvidemos que el objetivo

del proyecto de cine-camiones era desarrollar una *database* de la realidad soviética desplegado en una red de comunicación e información social: una forma de inteligencia colectiva[14].

De esa manera, el cine empezaría a articular una red de comunicación con un flujo casi autorregenerativo, en el cual la narración de *database* proveería infinitas conexiones e interacciones. Finalmente, la comunicación, gracias a la estructura de una red, se liberaría de jerarquías[15]. El único obstáculo que existía entre *Kino-Pravda* y la utopía de imaginario colectivo era la materialidad misma del medio. No olvidemos que el objetivo no era únicamente la creación de un nuevo espacio comunicacional. Como mencionamos a propósito de la influencia del futurismo en la obra de Vértov, él estaba interesado en el nacimiento de una nueva condición humana. La actividad principal de este nuevo hombre en esta nueva estructura social es comunicativa, y sus nuevas relaciones e intercambio de información causan directamente ese nuevo contrato social, que, en su carácter revolucionario, requería ahora una mayor intervención individual. Esta colectivización de la producción de sentido deviene en una red desarrollada por las relaciones comunicacionales en sintonía de dinámicas a la velocidad de la luz.

La irrealidad estructural de las imágenes

A diferencia de la tecnología fotoquímica, la televisión logró la inmediatez de emisión gracias a la transmisión satelital. El obstáculo que impedía a Méliès (y a Vértov) lograr una inmediatez informativa fue superado por una tecnología que no solo era capaz de transmitir eventos en tiempo real, sino que lo hacía al interior de la esfera privada. En consecuencia, los medios encontraron la plataforma perfecta para transmitir eventos de última hora y de manera más directa a los ciudadanos, quienes percibirían la imagen televisiva como el apogeo de la imparcialidad en la transmisión de imágenes.

No obstante, pensemos en cómo la naturaleza de la imagen televisiva, basada en la tecnología del video, transforma el mecanismo de reproducción de imágenes. Mientras que el mecanismo fotoquímico lleva

---

14 Para profundizar sobre el concepto de *inteligencia colectiva*, Lévy (1997).

15 Estas eran jerarquías impuestas por el modelo tradicional burgués y, después, por la dictadura comunista, que implantaban formas de pensamiento y de organización de los espacios cinematográficos, sociales y cognitivos.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

a cabo una impresión de un estímulo óptico en un soporte fotosensible, la tecnología videoelectrónica efectúa una traducción del estímulo visual a impulsos eléctricos. A este respecto, Paul Virilio (2000) asegura que un mecanismo de visión electrónico no puede estar bajo ninguna circunstancia sin mediación, ni siquiera, incluso, la tecnología de video cuyo estímulo sigue siendo la realidad. La intervención electrónica implica entonces que, en vez de confrontar una imagen, nos confrontemos a la mera velocidad de transmisión (Cubitt, 2001), y que la conceptualización de la imagen tenga menos que ver con el estímulo de luz, es decir, con la representación del objeto, que con la manipulación de las señales recogidas. Se afirma así que la televisión es menos espacio y más tiempo, ya que la imagen de video representa la modulación temporal de un impulso eléctrico, es decir, una condición de transformación constante (Engell, como se cita por Duarte 2014). Lorenz Engell afirma que la imagen percibida está compuesta por dos imágenes, una virtual y otra actual, y que estas se combinan para crear una unidad. Esta imagen-unidad nunca puede ser presente por lo que la actualización de una imagen significa, al tiempo, la virtualización de la anterior. Es decir, la imposible actualidad de la imagen va mediada por un presente en constante cambio y por esto Engell (1999) asegura que la televisión es tiempo que se convierte en imagen.

El público sintonizado al nuevo presente, en constante transformación, habría sido impulsado a organizar su tiempo bajo las dinámicas del estímulo perceptual del medio televisivo. Fue, en esencia, la aparición del "en vivo y en directo", lo que provocó que la televisión tuviera una hegemonía como medio informativo. Presenciar eventos provenientes de lugares lejanos fortalece la impresión objetividad experimentada en la televisión. Además, compartir temporalmente la experiencia de acontecimientos alrededor del globo origina un cierto tipo de comunión social alrededor de las imágenes televisivas: los ciudadanos comparten una actualidad, una realidad experimentada. En las palabras de Claus-Dieter Rath, "[…] los espectadores se perciben ellos mismos como si estuvieran 'socializándose', como perteneciendo a un tipo de sociedad electrónicamente constituida, cada vez y mientras ven televisión" (Rath, 1989, p. 89).

Cada acontecimiento debe ser mostrado (televisado) y "[…] se llega a creer que hoy no puede existir un acontecimiento sin que sea grabado y pueda ser seguido, en directo y en tiempo real" (Ramonet, 1998, p. 8). Tal fenómeno supone que los eventos que no sean grabados carecen de

relevancia y que los eventos que sí son registrados tienen importancia únicamente por su disposición de un capital de imágenes. Si no hay imagen, no hay noticia, y, por lo tanto, no hay evento. Con su aura de objetividad, la imagen televisiva toma control de la actualidad hasta el punto de llegar a poner en escena eventos exclusivamente para la televisión. Este fenómeno, denominado por Umberto Eco (1999, c. 4) como "hiperreal", hace uso de la realidad como materia prima en la producción del espectáculo mediático.

Los eventos de actualidad dejan de tener una importancia intrínseca y adquieren una calidad de espectáculo, en la que su relevancia es determinada en relación con los demás espectáculos y en su desempeño en *ratings*, el proceso de selección por excelencia. En efecto, bajo la jerarquía de las imágenes, las dinámicas del espectáculo se tornan incompatibles con los tiempos de la realidad; este fenómeno termina por alienar al sujeto del tiempo real, y, por ende, impulsa como único espacio posible del desarrollo de la vida el tiempo espectacular de las simulaciones televisivas. En palabras de Debord, "lo que una vez nos era presentado como vida genuina se revela así mismo como vida más genuinamente espectacular" (1970, p. 153). El evento, de cierta manera, tiene una relación íntima con el control del aparato televisivo, y su flujo de imágenes nos aleja, a nosotros televidentes, del evento y de una vida activa en el proceso mediático.

La supremacía de la espectacularización viene reforzada por el flujo constante que caracteriza la emisión televisiva. La televisión evita cualquier incertidumbre o sospecha sobre la genuinidad de las imágenes por medio del constante bombardeo de la presencia al que el espectador está siempre sujeto (Cubitt, 1991, p. 145). El flujo constante siempre presente, característico del discurso televisivo, propone una nueva dinámica temporal en el que las imágenes nunca paran de llegar (Cubitt, 1991). En palabras de Virilio:

> […] un misterioso "telepuente" se establece entre un número creciente de superficies, desde las más grandes a las más diminutas, en un tipo de retroalimentación de sonido-e-imagen, que dispara para nosotros observadores una (videogeográfica o videogeométrica) "telepresencia" o "telerrealidad" esencialmente expresada por el concepto de tiempo real (Virilio, 2000, pp. 60-61).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

El tiempo real, entonces, se presenta como una nueva relación que definiría la actualidad por medio de una corriente violenta de imágenes que fluye, si bien en horarios preestablecidos, sin acabar nunca[16].

El flujo ininterrumpido de imágenes en circuitos eléctricos expone una realidad que corresponde al concepto de *hiperrealidad* desarrollado por Jean Baudrillard, en el que la referencia al espectáculo permea a tal punto la realidad que termina por remplazarla o 'matarla'. En *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Baudrillard argumenta en favor de este análisis sosteniendo que los medios de comunicación convertirían los eventos sociales significativos en meras construcciones mediáticas. El autor ejemplifica con la Guerra del Golfo su teoría y asegura que tal guerra existió únicamente a través de los medios, que, mediante una narrativa muy específica, falsamente la presentaron como una guerra. Siguiendo este marco, eventos reales son corrompidos por la irrealidad estructural de las imágenes, y la falsa representación toma el lugar social de lo que habría sido el evento real, que ya no existe, porque, como aseguraría Baudrillard, nunca tuvo lugar. La presentación hiperreal de un evento extermina la idea de legitimidad, y, en consecuencia, los acontecimientos de real importancia, como lo es la guerra, entran en un circuito de espectacularización. En palabras de Baudrillard,

> […] así como la riqueza no se mide por la ostentación de riqueza, sino por la circulación secreta de los capitales especulativos, del mismo modo la guerra no se mide por su desencadenamiento, sino por su desarrollo especulativo, en un espacio abstracto, electrónico, informático, el mismo que aquel en el que se mueven los capitales (1991, p. 59).

Si retornamos a Méliès, vemos claramente cómo la imagen televisiva hace eco a la manera en que las *actualités reconstituées* reorganizaban los componentes del evento social. Al igual que estas, el proceso televisivo nos hace percibir su imagen como objetiva, a pesar de que la imagen y la información no estén sujetas a algún principio de verdad o realidad. En ambos casos la imagen se convierte en el vehículo fundamental del evento, y el evento desaparece por medio de la representación. La (no)

16 Es interesante notar que para Ignacio Ramonet la censura en la televisión no se ejerce como una supresión o prohibición. En la superabundancia de información es muy sencillo introducir un mensaje en el flujo y que este se pierda allí, en el limbo de imágenes. Para mayor información, Ramonet (1998).

Guerra del Golfo es un cierto (no) acorazado Maine del final del milenio. El intercambio del evento por su representación se presenta así como el pecado original. La imagen espectacular resulta el único vínculo con el evento y, por esta razón, la tecnología audiovisual, después del desarrollo del video, se sitúa en la esfera de la presentación. Podemos afirmar que la hipótesis de Vértov sobre un sistema de representación audiovisual libre de espectacularización es imposible en el contexto videoelectrónico, y mucho más en nuestro contexto digital. Recordemos que para Vértov, la cámara significaba un instrumento capaz de descubrir realidades invisibles a nuestros ojos. Vértov, claramente, asimilaba la cámara como una obra maestra del proceso tecnológico, y, por consiguiente, como una extensión de nuestros sentidos. Hoy, por su propia naturaleza, la cámara de video no efectúa una representación; esta presenta imágenes, presenta frecuencias, y en consecuencia, es incapaz de descubrir: solo está en condiciones de crear. Es por esto que el espectáculo dejó de basarse en la representación, en la ruptura de la realidad denunciada por Debord, y empezó, como es descrito por Baudrillard, a *ser* la realidad. La muerte de lo real, anunciada por Baudrillard, terminó, a mi parecer, el proceso de creación del espectáculo y sumergió al sujeto en un mundo de simulacros, en un espacio inmaterial. Tal y como afirmaba Baudrillard en su fundamental *El crimen perfecto* (1996) es imposible poner en evidencia la ejecución del crimen. Sin embargo, el cadáver de la realidad que se esfumó, quizás en su propia desmaterialización digital, nos permite entender que posiblemente uno de los motivos de la desaparición de la realidad no es la incesante búsqueda de la representación, sino la inminente y desesperada búsqueda de la realización de una red de imágenes.

Reflejos de la muerte de lo real

Desde los inicios del cine surge la necesidad de una red global que estructurase el espectáculo —encarnada por la imagen fotográfica—. Con Vértov fuimos testigos del advenimiento de la necesidad de una red de comunicación abierta y de un hombre consonante a las nuevas dinámicas de una estructura descentralizada y navegable. Con Méliès nació la posibilidad de un sistema informativo que, sirviéndose del espectáculo, configuraba las nuevas realidades sociales. Esta nueva forma de representación de la realidad, sin lugar a dudas, poco a poco se experimentó como genuina. En el caso de ambos autores, el objetivo

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 33-59 | DOI:10.21789/25007807.1446

principal era la creación de una red a través de la imagen en movimiento, que finalmente sería materializada con el impulso eléctrico, es decir, con la tecnología videoelectrónica y completamente realizada con la fuerza de desmaterialización ejercida por el código binario.

La acción de representar, a través de una tecnología, primero fotoquímica, y después videoeléctrica, nos alejó del evento, pero a su vez nos sumergió en una red. Con la apertura electrónica de la red se abrieron las puertas a una dimensión topológica navegable: la *database*. Sin embargo, los simulacros que vienen a poblar nuestra realidad tienen como base la propia red, ya que se alimentan de las conexiones entre las relaciones sociales y sus mismas representaciones. Esto supone un gran problema, pues se presenta un fenómeno de ruptura muy profundo con la realidad. Si antes la realidad sufría por su representación, hoy esta muere en su clon, en su simulacro. Hoy, nuestra vida no es más que el producto de una relación con copias que percibimos y tratamos como reales, como naturales. Peor aún, estas son copias sin prototipo, sin objeto, que desatan en nosotros sentimientos, empatía y deseos.

En nuestra vida cotidiana actual, que se desarrolla en gran parte en la red de simulaciones, desaparece la distinción entre exterior e interior del cuerpo humano, y esto genera no solo la exteriorización de las cualidades humanas, sino también la filtración o implosión del mundo dentro del sujeto mismo (Caronia, 1996). La externalización del sistema nervioso central, manifestada en la estructura informativa del telégrafo, finalmente alcanzó una plena materialización en la tecnología digital y su configuración de sentido que simula y extiende el proceso de pensamiento humano (Flusser, Novaes, & Zielinski, 2015). La condición inmaterial poco a poco ha llevado a un progresivo desvanecimiento del individuo en cuanto que se ha distorsionado —a través de la exteriorización— el "[…] fundamento de nuestro sentido de identidad: *nuestro cuerpo*" (Caronia, 1996, p. 5). En otras palabras, el espectáculo, completamente fundido con la realidad, no requiere una referencia a lo real o a un origen genuino, ya que en este la realidad solamente existe en los vínculos planteados entre las representaciones del sujeto y las demás simulaciones. Lo real no existe hoy ni en el espacio digital ni en el sujeto mismo. Es por eso que la arquitectura *líquida*[17] del espacio virtual fundamentada en el simulacro

---

17 La arquitectura líquida en el ciberespacio es teorizada por Marcos Novak como:
> una architettura smaterializzata, che non si accontenta più solo dello spazio, della forma e della luce, e di tutti gli aspetti del mondo reale. È una architettura di relazioni

crea la anulación del individuo, un individuo que consume y basa su existencia en el espectáculo y que se vuelve un dato más en la *database* del mundo. El ser humano se convierte en una terminal informativa, un nódulo comunicacional, en información pura. La muerte de lo real se refleja en el sujeto, porque son lo mismo: ya no existe diferencia o separación entre el sujeto y lo real[18]. El nuevo hombre que había teorizado Vértov ya no iba acorde a las dinámicas de las nuevas realidades y estructuras comunicativas; él mismo las personificó hasta el punto de suprimir su propia individualidad: el sujeto mismo desapareció al reflejar el mundo fragmentado que habita. Finalmente, la cadencia de la información, que permea nuestra realidad poblada de simulaciones, fluye en la estructura topológica abierta y agrietada de la red. La organización y navegación de los flujos precarios promueve el proceso mediante el cual las mentes colectivas (nódulos de información) adquieren la capacidad de ser y de producir valor. La imposibilidad de distinguir al individuo de su entorno ha materializado una total inmersión del ser humano en su realidad virtual. En consecuencia, la narración de *database* muestra la muerte de lo real y la anulación del individuo. Esta es una maravillosa esquela binaria que determina, sin lugar a dudas, el nacimiento de una nueva condición humana.

Referencias

Abruzzese, A., & Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale: Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci.

Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. Londres: SAGE.

Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

mutevoli tra elementi astratti. È una architettura che tende a diventare musica. [...] La musica era un tempo la più effimera delle arti, che sopravviveva solo nella memoria dei suonatori e degli ascoltatori. L'architettura era una volta la più durevole delle arti, che si estendeva nelle caverne della terra e cambiava con la lentezza dei cambiamenti del pianeta stesso. [Le tecniche digitali] permettono oggi alla musica di diventare la più permanente delle arti. Al contrario, il tempo di vita della architettura sta rapidamente diminuendo. Per molti aspetti l'architettura è diventata la meno durevole delle arti. L'architettura smaterializzata, danzante, difficile, del ciberspazio, fluttuante, eterea, instabile, trasmissibile simultaneamente a tutte le parti del mondo ma tangibile solo in modo indiretto, può diventare l'architettura più duratura che sia mai stata concepita (Novak, 1993, p. 234).

18 Como bien asegurarían Flusser y Bec –aquí claros discípulos de Leibniz– sobre la inflección del mundo en el sujeto, "Environments are just as much mirrors of the organism as the organism is a mirror of environments: extrapolated abstractions of concrete relations. So much so, that neither model refers to the 'same' environment". (Flusser, & Bec, 2012).

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media.* Massachusetts: The MIT Press.

Bergson, H. (1985). *La evolución creadora.* Madrid: Espasa-Calpe.

Caronia, A. (1996). *Il Corpo Virtuale, Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti.* Padova: Franco Muzzio Editore.

Casetti, F. (2015). *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come.* Nueva York: Columbia University Press

Cubitt, S. (1991). *Timeshift. On Video Culture (A Comedia Book).* Oxford: Routledge.

Cubitt, S. (2001). *Simulation and Social Theory.* Londres: SAGE.

Debord, G. (1970). *The Society of the Spectacle.* (Ed. Fredy Perlman y Jon Supak). Detroit: Black and Red.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2.* Ciudad de México: Paidós.

De Kerckhove, D. (1991). *Brainframes: Technology, Mind and Business.* Utrecht: Bosch & Keuning.

De Kerckhove, D. (2009). *The Skin Of Culture: Investigating the New Electronic Reality.* Londres: Kogan Page.

Duarte, G. A. (2009). *La scomparsa dell'orologio universale. Peter Watkins e i mass media audiovisivi.* Milán-Udine: Mimesis Edizioni.

Duarte, G. A. (2013). Cartografía de espacios infinitos: de la representación a la presentación de la natura. *Filosofía UIS, 12*, 15-33.

Duarte, G. A. (2014). *Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces.* Wetzlar: Transcript Verlag.

Duarte, G. A. (2016). *Conversaciones con Peter Watkins.* Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Edison, T. A. (1888). Patente E.E. U.U. 110: Motion Pictures. Washington, DC.: Oficina de Patentes y Marcas de EE. UU.

Eco, U. (1976). *Opera Aperta.* Milán, Italia: Bompiani.

Eisenstein, S. (1977). *Film Form, Essays in Film Theory.* (Ed. Jay Leda). Londres, Inglaterra Harcourt Brace.

Engell, L. (1999). *Regarder la télévision avec Gilles Deleuze.* Weimar, Alemania: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Epstein, J. (2014). *The Intelligence of a machine.* (Trad. Christophe Wall-Romana). Minnesota: University of Minnesota Press.

Flusser, V., & Bec, L. (2012) *Vampyroteuthis infernalis. A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Flusser, V., Novaes, R. M., & Zielinski, S. (2015). *On Doubt.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Lyotard, J-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Manchester: Manchester University Press.

Lévy, P. (1997). *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace.* Massachusetts: Perseus Books.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media.* Massachusetts: The MIT Press.

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Madrid: Paidós.

Mitry, J. (1997). *Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Indiana: Indiana University Press.

Novak, M. (1993). *Cyberspace, Primi passi nella realtà virtuale.* (Ed. M. Benedikt). Padova: Franco Muzzio Editore.

Panofsky, E. (1997). *Three Essays on Style*. Massachusetts: The MIT Press.

Rath, C. D. (1989). *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power.* (Ed. Ellen Seiter). Londres: Routledge.

Ramonet, I. (1998). *La tiranía de la Comunicación*. Madrid: Debate.

Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI.

Vértov, D. (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vértov.* (Ed. Michelson, A.). California: University of California Press.

Virilio, P. (2000). *From Modernism to Hypermodernism and beyond*. Londres, Inglaterra: SAGE.

PARANOIA EN MOVIMIENTO: LA POSIBILIDAD DEL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO EN LA CINEMATOGRAFÍA GRACIAS A LA ERA DIGITAL

Cristina Crane[(a)]

PARANOIA IN MOTION: THE POSSIBILITY OF THE PARANOIAC-CRITICAL METHOD IN DIGITAL AGE CINEMATOGRAPHY

PARANOIA EM MOVIMENTO: A POSSIBILIDADE DO MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO NA CINEMATOGRAFIA GRAÇAS À ERA DIGITAL

Fecha de recepción: 18 de noviembre del 2018
Fecha de aprobación: 05 de enero del 2019
Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Crane, C. (2019). Paranoia en movimiento: la posibilidad del método paranoico-crítico en la cinematografía gracias a la era digital. *Razón Crítica*, 6, 61-87, doi: 10.21789/25007807.1447

(a) Cristina Crane
Profesional en Cine y Televisión de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Investigador Independiente
https://orcid.org/0000-0003-0340-9293
ccranep@gmail.com

RAZÓN CRÍTICA Nº.6| ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

RESUMEN

Este estudio pretende analizar la construcción del método paranoico-crítico de Salvador Dalí. Se desarrollará un análisis que pone en evidencia la experimentación que lo llevó a buscar nuevas formas de expresión para la implementación de este método en diferentes prácticas fuera de la pintura, especialmente en el cine. Parte de esta experimentación resalta el esfuerzo de tratar de simular esas imágenes paranoico-críticas a través del acercamiento a la fotografía, holografía y el cine, y veremos cómo estas no se vieron del todo realizadas. El interés de este texto es poner en evidencia que las limitaciones que encontró Dalí desaparecen con la imagen digital, y es por esto que teorizamos que en el actual contexto, tenemos la posibilidad de crear una paranoia crítica en movimiento. Para esto se va a examinar la naturaleza euclidiana de la representación pictórica y su extensión a la cámara oscura, la aparición de nuevos espacios en el cine, las características del medio digital, su respectiva transición a través de la tecnología de video, un análisis de las implicaciones del movimiento en la imagen y la construcción conceptual de la paranoia en movimiento.

PALABRAS CLAVE: surrealismo, paranoia, método paranoico-crítico, cine, video.

ABSTRACT

This study addresses the construction of Salvador Dalí's paranoiac-critical method through an analysis that highlights the experimentation that led this artist look for new expressions for the implementation of such method in different practices beyond painting, especially cinema. Part of this experimentation remarks the effort of simulating paranoiac-critical images through photography, holography and film-making; although these images could not be fully realized. Our main interest is to show that limitations faced by Dalí have disappeared with the rise of digital images. Therefore, we theorize that current context enables the creation a critical paranoia in movement. For this purpose, we will examine the Euclidean nature of pictorial representation and its extension to the camera obscura, the appearance of new spaces in cinema, the characteristics of the digital medium, its transition through video technology, the implications of motion pictures, and the conceptual construction of paranoia in movement.

KEY WORDS: Surrealism, paranoia, paranoiac-critical method, cinema, video.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar a construção do método crítico-paranoico de Salvador Dalí. Será desenvolvida uma análise que destaca a experimentação que o levou a procurar novas formas de expressão para a implementação desse método em diferentes práticas fora da pintura, especialmente no cinema. Parte dessa experiência destaca o esforço para tentar simular essas imagens paranoico-críticas através da aproximação à fotografia, holografia e cinema. Porém, também veremos porque não foi possível realizá-las completamente. O interesse desse trabalho é destacar as limitações encontradas por Dalí desapareceram com a imagem digital, por isso que nossa teoria é que, no contexto atual, somos capazes de criar uma paranoia crítica em movimento. Por isso, analisaremos: a natureza euclidiana da representação pictórica e sua extensão para a câmara escura; o surgimento de novos espaços no cinema; as características do ambiente digital; a transição do entorno digital através da tecnologia de vídeo; a análise das implicações do movimento na imagem; a construção conceitual da paranóia em movimento.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo, paranoia, método paranoico-crítico, cinema, vídeo.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

El método paranoico-crítico

El surrealismo fue un movimiento literario y posteriormente artístico, que nace en París en 1924, cuando André Breton publicó el primer manifiesto surrealista. "El surrealismo es inmediato, irreflexivo y está despojado de toda referencia de lo real" (Breton, 2007). No es simplemente una escuela literaria o artística. Representa, en palabras de Pellegrini, "[…] una concepción del mundo"[1] (Bretón, 1929). El engranaje central del surrealismo fue el automatismo psíquico, una fórmula de máxima libertad expresiva que proviene del inconsciente. El automatismo psíquico es el instrumento para que la mente exprese de forma máxima todo el contenido sin ser mediatizada por la razón. Este método sería la expresión de pensamientos y sentimientos puros de procedencia onírica y subjetiva.

El pensamiento, según Breton, está constituido por un mecanismo o lógica del raciocinio sin sentido aparente. Este luego converge en una última coherencia que terminará por darle un sentido definitivo y preciso al concepto de *realidad*. Este axioma representa el punto de partida del concepto de *realidad* expuesto por Salvador Dalí. Basado en el principio de Breton, para Dalí la realidad manifestaba una interesante articulación con la magia, con la imaginación. En sus palabras: "[c]reo en la magia que, en última instancia, es meramente el poder de materializar la imaginación en realidad. Nuestra época supermecanizada subestima las propiedades de la imaginación irracional, que no deja de ser la base de todos los descubrimientos" (Dalí, 1942, p. 130).

Si bien los artistas surrealistas lograron desarrollar objetos surrealistas, producto de un proceso automático e inconsciente, Dalí fue

1 Para la comprensión de esta concepción del mundo el surrealismo se fue estructurando a través de tres manifiestos que abordan el surrealismo desde tres perspectivas diferentes que constituyen tres consideraciones distintas. Para mayor información: (Bretón, 1924; 1929; 1942).

más allá al conseguir que el objeto surrealista fuera la expresión objetiva del sujeto concreto irracional. Como nos recuerda: "[e]l objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de un modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante" (Dalí, 1993, p. 335).

Basado en los principios del surrealismo, Dalí inició una búsqueda autónoma que lo llevaría al profundo análisis de los mecanismos de creación de sentido, los cuales, como veremos, presentaban como engranajes centrales la psique y lo irracional. Analizando los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, Dalí se planteó la posibilidad de un método basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia.

Recordemos que, según la teoría clásica, el delirio paranoico es una consecuencia de un error de juicio frente a la realidad y, por tanto, de una interpretación falsa (Ibarz, 2007). Sin embargo, Lacan[2] sostiene que el origen de la paranoia está en una alucinación, y, en este cuadro, la interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos, sino coincidentes (Ibarz, 2007). Entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí existe una serie de coincidencias, tales como el origen alucinatorio, la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la paranoia y la concreción en formas estructurales repetitivas. La paranoia, para Lacan y Dalí, no era un razonamiento que tenía lugar después de los delirios. La paranoia se trataba de un delirio que era sistematizado desde el principio y que gozaba de significado simbólico. Como veremos, Dalí se apropió de un mecanismo de proyección común en el sujeto paranoico. De hecho, uno de los mecanismos de defensa más frecuentes en la paranoia es la proyección, por la que los propios pensamientos y miedos, con frecuencia inconscientes, son atribuidos a alguien o algo distinto del sujeto mismo. Es en virtud de la proyección que la realidad interior se ve como realidad exterior. El sujeto paranoico vive en un mundo poblado por sus propios fantasmas y crea una realidad llena de significado simbólico que termina por reflejar sus delirios[3].

---

2 Dalí basó su criterio paranoico sobre una visión lacaniana, especialmente sobre las teorías expuestas en Lacan (1932).

3 Es importante recordar que el delirio, para Dalí, consiste en una explicación compleja y lógica del mundo de una idea obsesiva.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

Podríamos afirmar que los mecanismos de proyección apenas mencionados, bajo la teoría lacaniana, adquirieron forma en la práctica artística de Dalí. Sin embargo, como afirmaría el artista, estos mecanismos de proyección hacían parte de su capacidad, desarrollada desde la infancia, de proyectar imágenes interiores en los objetos que componían su existencia. En sus palabras: "[m]i entrenamiento era tal que nada resistía a mi voluntad. Bastaba que mi mirada se apoderara de un objeto, para transformarlo y recrearlo a mi capricho" (Dalí, 1935, p. 20). Este hábito de transformar, activa y deliberadamente, la apreciación de la realidad exterior, en virtud de juegos con la percepción y pseudoalucinaciones controladas, concluyó, a través de la obra de Dalí, en una técnica clásica al servicio de imágenes inconscientes. "Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar, con el ansia de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta" (Dalí, 1935, p. 20-21). Continúa afirmando: "[d]ebo de ser el único de mi especie que ha dominado y ha transformado en potencia creadora, en gloria y en júbilo, una enfermedad mental tan grave" (Pauwels, 1989, p. 49).

Es en 1930 que Dalí inició a sistematizar esta actividad de proyecciones introduciendo el método de análisis paranoico-crítico en la práctica surrealista, al cual Dalí definió como "[…] un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes" (Dalí, 1935, p. 23). El método paranoico-crítico de Dalí se lleva a cabo desde lo consciente y no desde lo inconsciente, como es el caso de una psicosis paranoica. Recordemos brevemente que la paranoia es un delirio de interpretación del mundo, y esta se diferencia del resto de las psicosis por el grado de sistematización de los delirios. De hecho, en la patología, los delirios parecen ser coherentes y le permiten al sujeto moverse en un mundo extraño ya que este no escapa de la realidad exterior, sino que la desafía ofreciendo una alternativa hiperreal, cuya precisión tiene como fin confundir la mente. Sin embargo, el método paranoico-crítico es un estilo artístico realista destinado a desmontar la realidad, destinado a "[…] sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad" (Dalí, 1930, p. 9). Las imágenes paranoicas son inteligibles y se originan en un prejuicio perceptivo significante y comunicable. Estas imágenes son compuestas de forma múltiple, de tal manera que generaban un acertijo visual manipulando la composición de las figuras, de fondos y de apariencias. Todo se hace con el fin no solo de transformar radicalmente en la mente del espectador la relación figura-fondo, sino

también con el de crear una transformación constante de las imágenes contempladas.

La implicación más radical del método de Dalí con respecto a la débil frontera entre la realidad interior y exterior es que

> […] las propias imágenes de la realidad dependen del grado de nuestra facultad paranoica y que, no obstante, teóricamente un individuo dotado con un grado suficiente de la citada facultad podría, según su deseo, ver cambiar sucesivamente la forma de un objeto tomado de la realidad, tal y como ocurre en el caso de la alucinación voluntaria, pero con la particularidad de índole más grave, en el sentido destructor, de que las diversas formas que puede adquirir el objeto en cuestión serán controlables y reconocibles para todo el mundo, desde el momento en que el paranoico las haya simplemente indicado (Dalí, 1930).

En la sistematización del método paranoico, Dalí expone claramente una metodología donde se explica la forma en que el artista enfrenta o toma posición del método paranoico-crítico. En un primer momento, el artista debería tener una apertura a las asociaciones e imágenes inconscientes, es decir, los delirios. En un segundo momento, el artista debería aplicar la inteligencia racional al análisis del material irracional, sistematizándolo y haciéndolo inteligible. Conviene señalar que los delirios poseen en sí mismos un significado sistemático

> Los efectos de esta patología hacen que todo lo que percibe el paciente tenga sentido. Todo significa algo. Freud se pregunta cómo llega esta patología o como hace este paciente para llenar de significado todo. Lo que realmente hace el paciente, explica Freud, es que proyecta en el espíritu o en la persona de los otros un significado. Esto crea un sistema semiótico paralelo (Freud, 1901, p 859.).

El sistema solo se torna claro a la consciencia a través del análisis y la libre asociación. En palabras de Dalí, “La actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias y sutilezas sistemáticas graves y ya existentes en el minuto en que se produce la instantaneidad delirante” (Dalí, 1930).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

El método paranoico-crítico en otras prácticas

Una vez teorizó y sistematizó el método paranoico-crítico, Dalí compuso una serie de obras pictóricas donde lo aplicaba. Sin embargo, en un cierto punto, Dalí inició una fase de experimentación en la que trató de aplicar el método paranoico-crítico en diferentes medios. Consideremos, por ejemplo, su experimentación del método usando la fotografía. Durante su incursión en el surrealismo, Dalí estaba fascinado con la fotografía: "[e]l solo hecho de la transposición fotográfica implica ya una invención total: el registro de una realidad inédita. Nada ha venido a dar tanta razón al surrealismo como la fotografía", p. 63).

Para Dalí la fotografía es "[c]lara objetividad del pequeño aparato fotográfico. Cristal objetivo. Vidrio de auténtica poesía […]. Confiemos en las nuevas formas de fantasía, nacidas de las sencillas transposiciones objetivas", pp. 90-91).

La fascinación de Dalí por la fotografía lo llevó a realizar una serie de colaboraciones con grandes fotógrafos, tales como Man Ray, Brassaï, Cecil Beaton, Eric Schaal, George Platt Lynes, Horst P. Horst, Robert Descharnes o Philippe Halsman, por mencionar solo algunos de los más destacados. De estas se reconocen grandes obras fotográficas como *In Voluptas Mors* (1951), *Dalí Atómico* (1948) o *Dalí en New York*, entre otras. Estas fotografías demuestran la fascinación y la importancia de la fotografía para el artista y dejan ver un cierto rastro de la magnitud y de las limitaciones del método paranoico-crítico realizado con este medio. En palabras de Dalí:

> […]la foto no me planteaba los problemas físicos deseables y específicamente nuevos en los que me intereso constantemente desde hace algún tiempo, y eso según mis investigaciones originales, efectuadas gracias al método de la "actividad paranoico-crítica" (Dalí, 1935, p. 56-57).

Es por esta razón que la objetividad de la fotografía limita la actividad paranoica y es gracias a esta limitación fotográfica que Dalí incursiona en la cinematografía.

El primer contacto de Salvador Dalí con el cine fue junto a Luis Buñuel. Los dos escribieron y realizaron las dos películas surrealistas más influyentes de la historia: *El perro Andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Sin embargo, los dos artistas se distanciaron; Buñuel optó por enfocarse

en la cinematografía, mientras que Dalí siguió su propio camino en las artes plásticas. Quince años después, durante su exilio en Estados Unidos, Dalí fue cautivado por las nuevas oportunidades creativas que el séptimo arte le ofrecía. Su primera contribución en Hollywood la realizó en 1945. Alfred Hitchcock contactó a Salvador Dalí para relacionarlo en el diseño de una secuencia onírica para un *thriller* psicológico que estaba realizando. El filme era *Spellbound* (1945). Hitchcock quiso implicar a Dalí en la realización de una escena que representara, de forma innovadora, un sueño. El trabajo que debía hacer Dalí consistía en ilustrar la secuencia de una regresión a la que se sometía el protagonista, Gregory Peck. En esta escena él exterioriza sus sueños con el fin de que el personaje recuperara la memoria y así resolver un crimen. La escena se construyó a través de una serie encadenada de imágenes cargadas de simbolismo: ojos, cortinas, tijeras, naipes (algunos en blanco), líneas en blanco, un hombre sin rostro, un hombre que cae de un edificio, un hombre que se esconde detrás de una chimenea mientras deja caer una rueda para luego ser perseguido por grandes alas. Narrativamente estas imágenes se repiten durante la película y progresivamente ayudan a conducir, deducir y concluir la trama de la película. Las imágenes se convierten en un *mise en abyme* [4], ya que cada elemento en la secuencia onírica se encuentra dentro de la narración de la película se van relacionando entre sí.

En 1946 Walt Disney invitó a Dalí a su estudio y lo contrató para la realización de un cortometraje de animación titulado *Destino*. Para este proyecto, el pintor se instaló en los Disney Studios de Burbank, en California, donde desarrolló el argumento y realizó los dibujos y óleos, basándose en la canción *destino* del mexicano Armando Domínguez. En tan solo ocho meses de trabajo solitario fue posible montar un pequeño fragmento que consiste en una secuencia de 15 segundos compuestos por 22 pinturas y 135 bocetos realizados por Dalí. Disney abandonó el proyecto.

Treinta años después, realizó *Soft Self-Portrait of Salvador Dalí* (1970), un documental biográfico dirigido por Jean-Christopher Averty y narrado por Orson Welles. En el filme cuenta de manera poco usual su vida. Este documental destaca la intervención o influencia del propio artista para mostrar y hablar de una revolución con las futuras imágenes estereoscópicas e hiperestésicas.

---

4 En literatura y en teoría cinematográfica, la expresión *mise en abyme* refiere a una técnica narrativa que cuenta una historia dentro de una historia. Para más información sobre este tema en el cine, véase Févry (2000).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

En 1975, junto a José Montes-Baquer, dirigió un falso documental, *Impressions de la Haute Mongolie* (1975). *Impressions de la Haute Mongolie* es una composición audiovisual que muestra el deseo de Dalí por llevar el método paranoico-crítico a otras prácticas. Este documental, narrado por el mismo Dalí, muestra imágenes que progresivamente suceden en serie encadenadas. Por ejemplo, un paisaje campestre que se transforma progresivamente en el rostro de Hitler, fotogramas de *Un perro andaluz* (1929) o el rostro de Mae West, entre otros. Estas imágenes consecutivas van narrando como un equipo de exploradores recorre la Alta Mongolia Occidental, una civilización alucinógena y extraña. A través del cuadro de Vermeer, los mapas, las vistas panorámicas, los extraños insectos, la exótica vegetación prehistórica, las cúpulas apoteósicas, las cápsulas galácticas, y así hasta encontrar el objeto de la expedición: un codiciado champiñón gigante blanco. Finalmente, Dalí termina mostrando su bolígrafo del Hotel Saint Régis, que dice es el objeto sublime que provocó las alucinaciones vistas durante toda la película. Luego, baja el bolígrafo a la altura de su sexo y vierte en el unas cuantas gotas de ácido úrico, que, según él, es el agente provocador de las interpretaciones paranoico-críticas que se crearon en el cerebro del espectador durante los 50 minutos de película. Las manchas que se formaron en el bolígrafo durante los 50 minutos de exposición al ácido úrico son las imágenes que hemos visto y que él nos ha impuesto.

La relación de Dalí con el cine cuenta también con una larga serie de proyectos frustrados. Por ejemplo, guiones de películas jamás realizadas: *Babaouo* (1931) y *La carretilla de carne* (1948 -1951). Para este último filme, Dalí proponía la inmovilidad absoluta de la cámara: "[…] fijándola en el suelo con clavos, como a Cristo en la cruz" (Dalí, 1996, p. 120). Este proyecto representaba para Dalí una declaración crítica contra la hegemonía del *travelling* y, en sus palabras, el "[…] repugnante ritmo cinematográfico" (Dalí, 1996, p. 117). Dalí también trabajó durante diez años junto a Robert Deschernes en otro proyecto inacabado: *La aventura prodigiosa de la encajera y el rinoceronte* (1954-1961). Esta era considerada por Dalí y Deschernes como el inicio del cine paranoico-crítico. De esta se conservan cinco horas de material fílmico sin montar. El interés de Dalí hacia el séptimo arte también lo llevó a publicar algunos ensayos y artículos en la revista *La Gaceta Literaria Hispanoamericana* (Dalí, 1927).

Después de experimentar técnicas cinematográficas, a Dalí le intrigó la posibilidad de crear una imagen tridimensional e intentó conseguir resultados usando diferentes técnicas. Entre 1973 y 1974 trabajó varios hologramas, diseñó un cilindro que mostraba imágenes que se reflejaban

a través de espejos, y desde diferentes puntos de vista el espectador podía apreciar la misma imagen. Al mismo tiempo, trató otras formas de realizar imágenes tridimensionales con la técnica del proceso estereoscópico, el cual consiste en crear la ilusión de profundidad en una imagen a través de dos imágenes casi idénticas superpuestas con pequeñas variaciones. Producto de estas dos técnicas son *El cerebro de Alice Cooper* (1973), *The Shepherd and the Siren* (1974) y *Dalí Pintando a Gala* (1974). Dalí veía en los hologramas la posibilidad de unir la creación en tres dimensiones y dotar de cierto movimiento sus obras. En otras palabras, el holograma le permitía sacar del marco la pintura y así poder transformar la interacción del espectador con la obra. Sin embargo, rápidamente abandonó el medio. Si bien fue pionero en este, como dice Montse Aguer, la directora del Centro de Estudios Dalinianos: "Dalí fue el primer artista en incorporar la holografía en un proceso artístico" (comunicación personal, 2012). Él se sentía limitado, ya que esta nueva tecnología estaba poco desarrollada y para realizar sus ideas en este nuevo medio dependía de un especialista técnico en Estados Unidos.

Sin lugar a dudas, el genio de Dalí exploró diversos medios y técnicas durante su larga vida artística. Sin embargo, como pudimos observar en este acápite, la relación de Dalí con el cine fue especial, no solo porque su contribución a *Un perro andaluz* representó la vía de entrada de la práctica surrealista al séptimo arte, sino porque su arte, a mi parecer, puso en evidencia las grandes limitaciones que el medio fílmico imponía. Estas limitaciones se tornan evidentes en las palabras de Dalí, cuando se refiere al cine como un arte

> […] infinitamente más pobre y más limitado, para expresar el funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura [...] El fracaso intelectual del cine no ha de hacer olvidar que se trata de un medio privilegiado para aprisionar la realidad: la imagen en movimiento se acerca más a la "santa objetividad" [...], es la manera más irreal de expresar la realidad (Dalí, 1978, p. 21).

Podríamos afirmar que estas limitaciones aparecían en la práctica artística de Dalí cuando él aspiraba a incluir la imagen en movimiento en el método paranoico-crítico. La "santa objetividad", la raíz euclidiana del cine, heredada directamente de la cámara obscura, se perfilaba como un límite del proceso creativo que seguía la sistematización del proceso de la paranoia. En las siguientes secciones, veremos la forma en que, a nuestro

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

parecer, las limitaciones que impedían el desarrollo del método paranoico-crítico en el campo del audiovisual, con el desarrollo de la tecnología digital, empezaron a desaparecer.

Naturaleza euclidiana de la representación pictórica y su extensión a la cámara oscura

Para entender la frustración de Dalí respecto al hipotético desarrollo de una forma de paranoia-crítica del cine es necesario, a mi parecer, mostrar la naturaleza euclidiana de la representación pictórica —desarrollada en el renacimiento— y su extensión, a través de la cámara oscura, en imagen en movimiento.

La perspectiva matemática —desarrollada por Brunelleschi— se define como el arte de representar, mediante diferentes técnicas, la ilusión de un mundo tridimensional en una superficie de dos dimensiones. Podríamos decir que la perspectiva es una simulación de lo visible que nos permite figurar el efecto de volumen de los objetos en un contexto de falsa profundidad. Desde el renacimiento, la representación pictórica ha buscado reproducir la percepción humana. Cabe recordar que la sensación de profundidad es ilusoria —la misma técnica de la perspectiva lo demuestra— y esta característica forma una técnica de composición en la que es el espectador el que atribuye significado: "[…] el parecido creado por el arte no existe más que en nuestra imaginación" (Gombrich, 2008, p. 173). La perspectiva le impone al espectador un punto de vista específico a fin de crear la completa ilusión de profundidad. Este punto de vista no solo le permite al espectador recrear en su totalidad la construcción espacial dispuesta por el artista. Una vez la perspectiva es 'recreada' por el espectador, esta se convierte en un mecanismo de producción de sentido. Es de la relación espectador-reconstrucción espacial que emergen una serie de significados que le serán atribuidos a la obra. Según Gombrich, la parte del espectador, que es la contribución decisiva del observador en la percepción de imágenes, es el equipamiento mental que ejerce un esfuerzo constante en la búsqueda del significado.

A partir del siglo XIX los pintores comenzaron a confiar cada vez más en el espectador, realizando obras que hacen al espectador ver en el lienzo lo que no se encuentra allí o lo que tan solo se sugiere. Como indica Gombrich en la introducción de *Arte e ilusión*:

> […] la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación […]. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario (Gombrich, 2008, p. 4).

Se encuentran en esta transformación de la práctica artística las bases para la construcción del método paranoico-crítico. La búsqueda del espectador, la necesidad de crear significado, se sistematiza y se enfrenta a una imagen ambigua de la cual emerge una serie de imágenes y significados.

Como fue mencionado anteriormente, la perspectiva mecaniza la representación de la realidad y fortalece la búsqueda de que esta representación sea objetiva. Esta intensa búsqueda por la representación objetiva introdujo el uso de la cámara oscura en la representación pictórica[5]. Ciertamente, el ingreso de esta en la práctica artística inició un fenómeno de alienación de la intervención humana en la reproducción de imágenes, el cual decisivamente se acentuó con el proceso fotoquímico introducido por el desarrollo de la tecnología fotográfica:

> La cronología es bastante larga y esta nos remontaría hasta la edad media. De hecho, algunas reacciones químicas desencadenadas por la exposición a la luz eran ya conocidas. Sin embargo, podríamos afirmar que Thomas Wedgwood llevó a cabo las primeras experimentaciones usando reacciones químicas de sales de plata sobre papel. En 1816, el litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce, con el uso de herramientas rudimentarias, obtiene las primeras imágenes fotográficas. Posteriormente, en 1839, Louis-Jacques-Mandé Daguerre perfeccionó el método de Niépce resolviendo algunos procesos técnicos. A esta técnica la llamó daguerrotipo (Eder, 1978, p. 308).

El carácter representativo de la fotografía cambió los parámetros de creación y comprensión de la imagen, pues la fotografía culmina, de cierta forma, el sueño iniciado en el renacimiento: que la representación corresponda perfectamente con el objeto representado. La tecnología

5 Para mayor información sobre este proceso, Algarotti (1762).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

fotográfica produce una representación *objetiva* de la realidad. Además, una imagen es percibida como objetiva en el momento en el que interviene una máquina suprimiendo la intervención humana. Se puede afirmar que la tecnología fotográfica liberó el arte de la búsqueda frenética de objetividad. El arte, en este punto, buscó nuevas formas expresivas que se materializaron en el cubismo, el expresionismo o el arte abstracto. Una vez libre de la búsqueda de objetividad, el arte dejó en manos de la fotografía la representación, aparentemente objetiva, de la realidad. Esta representación fotográfica rápidamente inició una serie de desarrollos tecnológicos que buscaban perfeccionar la ilusión de objetividad. Consideremos, por ejemplo, las mejoras en el proceso químico que redujeron los tiempos de exposición de la imagen y permitieron los famosos *five minute portraits* o el desarrollo de la fotografía a color (Eder, 1978, p. 308). Aparentemente el cine se insiere en este proceso de mejoras de la fotografía. El cine, que al inicio era percibido como una simple tecnología que adiciona tiempo a la fotografía (Panofsky, 1936), terminó por satisfacer el deseo desencadenado desde el renacimiento: la imagen se convierte en la síntesis fiel de la forma en que es percibida la realidad. La imagen cinematográfica es esencialmente fotográfica, al menos hasta la última década del siglo XX.

La aparición de nuevos espacios en el cine

Muchos realizadores, ya desde los inicios de la narración cinematográfica, emprendieron una búsqueda de herramientas y mecanismos que, de cierta forma, rompieran con la imposición euclidiana que la cámara cinematográfica había heredado de la cámara oscura. El desarrollo de estos mecanismos se materializaba en la creación de nuevos espacios que pudieran escaparse de la simple representación de la realidad. Una de las primeras prácticas con este propósito fueron los efectos especiales mecánicos que dependían básicamente de herramientas, creatividad en la puesta en escena y trucajes fotográficos.

> Los efectos especiales se dividían en dos grandes categorías: efectos ópticos y efectos físicos. Los primeros son los creados a través de la técnica fotográfica, y entre los más conocidos podríamos mencionar el *stop trick* —desarrollado por Méliès—, el *matte painting*, el *glass shot*, las exposiciones múltiples o el proceso *Schufftan*. Los efectos físicos, por su

> parte, son creados a través de la puesta en escena y fundamentalmente son realizados en el rodaje de la película con técnicas utilizadas a través del diseño de escenografía y maquillaje. Estos efectos comprenden la realización de maquetas, elementos mecánicos, efectos atmosféricos y miniaturas (Rickitt, 2007, pp. 10-15).

El auge de la experimentación con efectos especiales estaba en su cúspide al punto que, para 1935, cada estudio importante de Hollywood tenía un departamento dedicado exclusivamente a los efectos especiales. Los efectos se perfeccionaron gracias a que los realizadores incorporaban o mezclaban elementos entre sí para poder lograr nuevos espacios narrativos, y esta práctica terminaba por poner al descubierto y romper las limitaciones impuestas por el medio cinematográfico. Si bien los efectos especiales cambiaron de objetivo durante la corta historia del cine, desde la obra de Méliès estos representan una parte fundamental del arte cinematográfico. Prueba de ello es *2001: A Space Odissey* (1968) de Stanley Kubrick y Douglas Trumbull. En esta película, podemos encontrar una nueva forma de concebir los efectos especiales, pues se plantea el ingreso y extensivo uso de nuevas tecnologías, como la proyección frontal o la impresora óptica, con el fin de desarrollar espacios narrativos ajenos a la simple imagen fotográfica a 24 cuadros por segundo. Además, esta película proporcionó una nueva forma de realización, en la cual se implementaba la impresora óptica, y esta última otorgaba una nueva flexibilidad a la imagen: casi una nueva naturaleza. Gracias a la impresora óptica los objetos representados son altamente detallados y presentan una profundidad de campo realista. La impresión óptica imprime la imagen de un fotograma con la posibilidad de copiarlo, pero también de modificarlo, invertirlo y repetirlo, y esto abre un juego de infinitas posibilidades. Inicialmente, la impresión óptica se usó básicamente para añadir efectos ópticos elementales como fundidos y sobreimpresiones. Posteriormente se fueron descubriendo más funciones prácticas, como la corrección de color, conversión de súper 8/8mm a 16mm, negativo a positivo y viceversa, color a blanco y negro, cámara lenta-rápida, filtros, entre otras (Fielding, 1972).

La impresora óptica le otorgó a la imagen en movimiento una maleabilidad que progresivamente transformó radicalmente la comprensión de la imagen cinematográfica. En efecto, la imagen cinematográfica inicialmente se constituía por una serie de fotogramas en secuencia e imponía una forma lineal a la construcción del espacio narrativo. Con la introducción de la tecnología del video y de lo digital,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

la linealidad, impuesta por el mismo medio fotográfico en secuencia, empezó a desvanecerse. Si la imagen cinematográfica se componía en una serie de fotogramas, la imagen de video representaba un flujo continuo ajeno a la serialidad, por lo que, la organización del espacio narrativo empezó a reflejar esta nueva estructura. La imagen, en el campo del audiovisual, empezó a ser entendida como un objeto maleable que desarrollaba el tiempo de la diégesis a través la modelación constante del objeto representado (Duarte, 2014). Podemos ver este fenómeno narrativo con la introducción del *croma*, el cual permite componer una imagen a partir de otras dos. Ciertamente, el *croma* acercó la imagen un poco más a la multidimensionalidad, que en el contexto digital actual conocemos parcialmente, ya que el medio no permitía la interacción entre las imágenes. Con el *croma*, las imágenes se ponen una sobre otra, mas no convergen.

Un caso de especial importancia para este análisis de la flexibilidad de la imagen cinematográfica es la inclusión de animaciones en películas realizadas en medio fotográfico como, por ejemplo, *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson y *Petes Dragon* (1977) de Don Chaffey. De estas experiencias, podemos deducir que la flexibilidad adquirida por la imagen fotográfica poco a poco se fue transformando en la comprensión de esta como un espacio multidimensional a todos sus efectos. Es por esta razón que, en sus inicios, la tecnología digital fue utilizada rápidamente en la creación y sistematización de espacios narrativos multidimensionales, es decir, los que permitieran la convergencia de diferentes imágenes provenientes de diferentes medios.

En la década de 1980, la popularización de la tecnología de video generó un cambio primordial en la organización de los espacios narrativos audiovisuales. El video llegó a transformar radicalmente el mecanismo de reproducción de imágenes. Básicamente, esta tecnología consiste en la transformación de la señal óptica (base de la fotografía) en un impulso eléctrico. Según Bonitzer, la tecnología de video llevó a una metamorfosis de la naturaleza de la imagen: esta rompió la organización espacial de la imagen. En palabras de Duarte:

> […] mientras la imagen fotográfica se define como una representación, la imagen electrónica se connota como una presentación. La naturaleza de la imagen electrónica, como se ha descrito anteriormente, hace que el espacio desarrollado por la tecnología de video sea un espacio sin espacio (2013, p. 3, traducción mía).

A través de la tecnología de video, la imagen electrónica inició un proceso de virtualización, pues las imágenes electrónicas pierden la materialidad impuesta por el soporte del medio análogo. Esto implica, como fue expuesto anteriormente, que se deje el carácter serial de la imagen fotográfica —base del cinematógrafo—. La imagen se empezó a entender como un espacio moldeable compuesto por líneas que se construyen y se entrelazan entre sí. Un gran ejemplo de esta transición son las diferentes obras audiovisuales realizadas por Zbigniew Rybczyński, un cineasta y artista polaco reconocido por sus experimentaciones con la imagen. En un principio, inició con intentos de transformar la imagen. Trataba de romper los límites que imponía el medio fotográfico llevando a otro nivel la composición misma de la imagen y así creando espacios narrativos diferentes. Ejemplo de estas experiencias son sus obras *Kwadrat* (Square) (1972), *Zupa* (*soup*) (1974), *Nowa książka* (*new book*) (1975) y *Tango* (1980), entre otras. Rybczyński considera la imagen y la perspectiva limitada y relativa. A través de sus obras busca la manera de encontrar un nuevo punto de vista y pretende crear espacios diferentes usando la sobreposición de diferentes tipos de imágenes y espacios narrativos. En estas experiencias, este gran director polaco logró desarrollar diferentes tiempos diegéticos en un mismo plano, lo que resaltó así la nueva naturaleza multidimensional de la imagen-video. Por ejemplo, en *Nowa Książka* (*new book*) (1975) propone una nueva organización por medio de múltiples espacios que están correlacionados. Todas las historias son paralelas y se perciben como si fuesen contemporáneas, ligadas de manera lineal al mismo tiempo a través de la acción interna. Otro gran ejemplo que demuestra el gran talento de Rybczyński es *Tango* (1980). Esta obra muestra a través de un plano estático muchas acciones diferentes, aparentemente independientes, que representan diferentes tiempos interactuando en un solo cuarto. Esto no solo demuestra un cambio radical en la narración, además supone un proceso más complejo de realización. En palabras de Rybczyński:

> Tuve que dibujar y pintar más o menos 16.000 *mattes*[6] , y hacer unos cuantos cientos de mil exposiciones en una impresora óptica. Tomó un total de siete meses, dieciséis horas por día, para hacer la pieza.

---

6 Los *mattes* son usados en el medio fotográfico y efectos especiales para combinar dos o más elementos de la imagen en una sola imagen final.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

> El milagro es que el negativo sobrevivió el proceso con solo daños menores, y cometí menos de un centenar de errores matemáticos de varios cientos de miles de posibilidades. En el resultado final, hay un montón de defectos, como líneas negras que son visibles alrededor de los humanos, el titileo causado por la inestabilidad del material de la película resultante de la perforación del cine y la elasticidad del material fílmico, cambios de color causados por la fluctuación de la temperatura de color de la lámpara del proyector e inevitablemente, la suciedad, el grano y arañazos (Rybczynski, 1997, p. 184, traducción mía).

Estas experimentaciones implicaban, para Rybczyński, un gran esfuerzo por las condiciones tecnológicas modestas con las que disponía en Polonia. En 1982, la situación sociopolítica en Polonia, durante el periodo de la ley marcial, lo obligó a emigrar a Estados Unidos, donde conoció la tecnología de video y se dio cuenta de que todos los procesos que él simulaba en el medio fotográfico con sus películas eran muy similares a los procesos de reproducción de imágenes que la tecnología digital usó años después. En 1983, su película *Tango* ganó un Óscar, y Rybczyński decidió permanecer y trabajar en Estados Unidos, donde realizó inicialmente películas de video, cortos y videos musicales encargados por los canales de televisión.

Con las realizaciones de Zbig Rybczyński se inició la comprensión de la imagen como espacio maleable y multidimensional, y esto impuso otra forma de estructurar la narración a través de las imágenes en movimiento. Evidencia de esto es la película *The Fourth Dimension* (1988). En una entrevista, con respecto a esta película, Rybczyński explicó su fascinación con la creación de nuevos mundos y la búsqueda de una liberación de la imagen:

> Quiero que la gente vea películas sin considerarlas como imitaciones del mundo […]. Hablando francamente, sería maravilloso tener una técnica que permitiera hacer pinturas, cualquier escena, paisajes u objetos que se quiera. Para liberarse de la realidad, de lo llamado realismo, que no es en absoluto realismo. Para liberarse del realismo de las circunstancias existentes, única y exclusivamente en un determinado lugar y tiempo, porque la realidad está en nosotros y no en un mundo 'objetivo'. El mundo existe en nuestra imaginación, en nuestras experiencias, recuerdos, conjeturas, ansiedades (Zbig Rybczyński, entrevista, 1991).

En estas palabras de Rybczyński podemos ver que de cierta manera la imagen en movimiento comenzó progresivamente a perder su connotación de representación y entró progresivamente en la esfera de la presentación, o mejor aún, de creación. Pero esta vez, el acto creativo empezó a establecer una relación completamente diferente entre el ser humano y la máquina. Por esta razón, en el actual contexto tecnológico digital se puede entender la imagen de video como una tecnología híbrida entre la tecnología fotográfica y la digital. Este proceso de transición de la imagen fotográfica a la imagen digital se inclina a la construcción de imágenes multidimensionales y flexibles. De esta forma, durante los años 1980, inició el descubrimiento de herramientas capaces de formar estas imágenes e implementar nuevos procesos con mayor rapidez, por ejemplo, la impresión óptica. Esta fue mejorada por el escaneado y la impresión digital, que hicieron posible la construcción de imágenes a partir de múltiples elementos en un soporte virtual. Este espacio virtual permite construir la imagen por medio de diferentes planos, y una de las técnicas que, si bien ya existía y se aplicaba de manera rudimentaria con la imagen fotográfica, mejoró radicalmente con el medio digital, era conocida como *compositing*. Esta técnica cosiste en "la combinación de elementos visuales procedentes de fuentes independientes que convergen en una, a menudo para crear la ilusión de que todos esos elementos son partes de la misma" (Brinkmann, 2008). El *compositing* representa una de las características más relevantes de la imagen digital, puesto que esta acepta todo tipo de espacio y es capaz de mezclar diferentes medios que convergen de una forma nueva usando diferentes planos. Acepta, por ejemplo, una animación y es capaz de mezclarla con una imagen fotográfica, como el caso de la película *Roger Rabbit* (1988) de Robert Zemeckis. Las imágenes que componen esta película, en su última etapa, eran digitalizadas para llevar a cabo sobre ellas efectos de posproducción digitales. El *compositing* se convirtió en un elemento esencial de los efectos especiales, ya que demuestra cómo la imagen se puede construir y reconstruir en un solo espacio, uno multidimensional a todos sus efectos. Podemos afirmar que el *compositing* de video representó el ingreso y asimilación de la tecnología digital en la realización de imágenes en movimiento.

Durante el final de los años 1980 y los inicios de 1980, la tecnología digital empezó popularizarse en la industria cinematográfica. Se multiplicaron rápidamente las producciones que se caracterizaban por un uso extensivo de la tecnología digital, y esto sin dudas amplió el rango de

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

experimentación con nuevas técnicas. Una vez que la tecnología digital fue aceptada en la construcción de espacios narrativos audiovisuales surge el *morphing*. Este es un efecto que modifica la imagen, crea una transformación fluida de una imagen que se deforma gradualmente y se convierte en otra.

Como se afirmó anteriormente, a partir del inicio de la tecnología del video, la imagen empezó a ser entendida como un espacio maleable, deformable y multidimensional. Con el *morphing* se llega a plena consciencia de esto. Gracias al *morphing*, los objetos representados empezaron a presentar características únicas e inexistentes en nuestra percepción natural. Aun siendo representaciones fotográficas (por ejemplo, en el caso del video musical *Black or White* de Michael Jackson, en el cual se pueden ver las transformaciones de unos primeros planos de diferentes personas), el *morphing* aleja la imagen de la noción de representación. En ese nuevo espacio, los objetos representados, como afirmaba Rybczyński (1997), se liberan del realismo, porque la realidad está en nosotros y no en el mundo objetivo de la fotografía.

Los procesos del *morphing* dan origen al desarrollo de imágenes generadas por computador (CGI), que consiste en una composición digital que permite control y completa libertad en la imagen. De esta técnica se derivan objetos radicalmente flexibles, pues la imagen se forma en un espacio virtual. Como ejemplos de esta transformación encontramos *Terminator 2: Judgment Day* (1991) de James Cameron que es de las primeras realizaciones en implementar esta técnica con el personaje antagonista T-1000, un hombre compuesto por mercurio líquido, que se transforma constantemente. En este personaje encontramos una clara analogía de la naturaleza de la imagen digital. Pensemos también en el estreno de la primera película realizada enteramente en computador, *Toy Story* (1995) de John Lasseter, película que en su tiempo abrió el debate sobre la muerte del cine. De cierta manera —manera un poco apocalíptica, para seguir la terminología de Umberto Eco— *Toy Story* acababa con el cine por la simple razón de que abría la posibilidad de una imagen en movimiento que se liberaba de los límites impuestos por la fotografía. En este nuevo contexto digital, el objeto representado puede ser inexistente, ya que el medio digital lo puede crear, razón por la cual la imagen en movimiento se alejó completamente de la representación.

Muerte o no, lo cierto es que la tecnología cinematográfica presentó una gran transformación en la última década del siglo XX e inició un

proceso imparable en el siglo XXI gracias a la digitalización. En este periodo se empezaron a realizar imágenes compuestas virtualmente que poblaron el imaginario colectivo. El milenio terminó con la realización de *The Matrix* (1999), filme que desarrolla una técnica llamada *bullet time*, capaz de rodar 12.000 fotogramas por segundo. Esta técnica construye digitalmente imágenes intermedias entre las imágenes capturadas por múltiples cámaras. *The Matrix* representó, a mi parecer, una ruptura con la clásica comprensión de la imagen cinematográfica, esta ya entendida como objeto flexible capaz de desarrollar internamente un espacio narrativo complejo. *The Matrix* supuso, y de cierta forma sistematizó el ingreso y coexistencia de las imágenes de síntesis en el espacio narrativo del audiovisual. Significó la progresiva familiarización con espacios exclusivamente creados a partir de modelados en 3D.

El análisis del desarrollo de la era digital y los efectos especiales supone un análisis extenso. Ya que, a mi parecer, la industria cinematográfica inició una carrera acelerada por hacer lo inimaginable representable. Y es gracias a esto que se desarrollaron de manera apresurada diferentes herramientas que permitieran cumplir la demanda de realización.

Claramente la era digital no solo reformula los procesos de construcción de la imagen, sino que naturalmente replantea los tipos de interacción que el espectador puede tener con la imagen en movimiento. Esta nueva naturaleza de la imagen en movimiento, su flexibilidad y su clara multidimensionalidad nos llevan a pensar que hoy es técnicamente posible desarrollar espacios narrativos que podrían llevar el método paranoico-crítico a la imagen en movimiento.

De la imagen-movimiento a la imagen-tiempo

Como se mencionó en el acápite anterior, la serialidad empezó progresivamente a desaparecer con la aparición de la imagen de video. La tecnología de video, y después la digital, liberaron de cierta forma la reproducción del movimiento de la serialidad de imágenes. La tecnología digital —como toda tecnología— empezó a simular la actividad cognitiva que creaba el movimiento 'entre' las imágenes. Si el medio cinematográfico imponía, en la imagen análoga, una rigidez que determinaba la duración, y, por ende, la dirección del movimiento, en el actual contexto tecnológico esto desapareció. Esto otorga a la imagen una nueva dimensión en la que

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

los fenómenos complejos y nuevos objetos podrían ser creados. En palabras de Duarte,

> [...] la cinematografía, debido a la herencia de la cámara oscura, estaba en un sentido encerrada en un espacio euclidiano. Deleuze demostró que la narrativa cinematográfica desarrolló algunos espacios narrativos que tenían una forma no euclidiana. Con la introducción de la tecnología digital en las narraciones audiovisuales, emergieron algunos efectos y construcciones de imágenes que recordaban los espacios topológicos y proto-fractales (Duarte, 2014, p 223.).

Entonces, el espacio derivado de la tecnología cinematográfica se transforma en una organización espacial en capas, la cual implica una noción de *multidimensionalidad*.

Esta reorganización libera a la imagen de los límites encontrados por Dalí, ya que la transición de la imagen análoga a la digital supuso para Deleuze un cambio en la concepción de la imagen y el movimiento: "[h]abrá que renunciar a la imagen-movimiento, es decir, al vínculo que el cine había introducido desde el comienzo entre el movimiento y la imagen, para liberar otras potencias […]" (Deleuze, 1978, p. 350). Esta potencia se comprende como el medio digital, el cual implica que la imagen-tiempo sustituye la imagen-movimiento. Deleuze lo explica de esta manera:

> Pero nuevos autómatas no invaden el contenido sin que un nuevo automatismo consolide una mutación de la forma. La figura moderna del autómata es el correlato de un automatismo electrónico. La imagen electrónica, es decir, la de televisión o video, la imagen numérica naciente, iba o bien a transformar al cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte (Deleuze, 1978, p. 351).

En consequencia hay un abandono de la serialidad de la imagen —medio físico— a través de la estructura compositiva de la tecnología digital —medio virtual—. Deleuze define a la tecnología digital como un espacio que

> [...] constituye más bien un tablero de información, una superficie opaca sobre la cual se inscriben 'datos': la información reemplaza a la Naturaleza. […] esta superficie opaca recibe informaciones, en orden o en desorden, y sobre la cual los personajes, los objetos y las palabras se inscriben como 'datos'(Deleuze, 1978, p. 352).

Este tablero de información compone los espacios multidimensionales, que, a su vez, están compuestos por la correlación de las diferentes unidades-datos, lo que transforma la estructura en la que se inscriben y se perciben las imágenes. Se materializa la noción de palimpsesto:

> El palimpsesto se refiere a la capacidad de la imagen de reescribirse. El palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada, mediante raspado u otro procedimiento, para volver a escribir un nuevo texto. Esta práctica se ha entendido recientemente como el desarrollo de la lógica de la hipertextualidad (Genette, 1982).

Esto se hace a través de vínculos hipertextuales entre las imágenes, es decir que una imagen puede contener muchas.

Con esta nueva característica de la imagen, la paranoia crítica encuentra en el contexto tecnológico un medio propicio para desarrollarse en el medio audiovisual. Recordemos la definición del método paranoico-crítico de Dalí: "La paranoia crítica es un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes" (Dalí, 1935, p. 23). Si analizamos en profundidad la construcción de la paranoia-crítica, podemos ver que esta de cierta forma resalta la composición o esencia de la imagen. Por un lado, queda resaltada la indeterminación de la imagen, que se deriva de su incapacidad de establecer una relación fija entre un significante y un significado. Esto indica que la imagen se establece como una fuente de diversos significantes que serán después organizados por el espectador. Este último formará una imagen en su psique y empezará a otorgarle significados. Hay que resaltar que Dalí usa la expresión *objetivización crítica*. Por este fenómeno de objetivización, la paranoia-crítica puede ser definida como método. De hecho, recordemos que una de las características de la paranoia es que esta es lógica: el paciente paranoico establece una serie de causas y efectos que terminan creando un mundo plausible. En otras palabras, el paranoico crea una especie de universo semiótico paralelo, y, más importante aún, este universo puede ser compartido, ya que es un sistema de sentidos que responde a leyes de causa y efecto definidas. La imagen, gracias a su indeterminación, sirve de agente revelador de esta serie de significados que la mente humana podrá otorgarle.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

Otra característica fundamental de la paranoia-crítica es la imagen doble, esta última latente en la composición pictórica, pero definitivamente creada por el espectador. Según Dalí, el grado de paranoia del espectador termina multiplicando las imágenes de la composición. Ciertamente, la paranoia-crítica presenta una imagen con claras características multidimensionales. Una vez establecida la relación entre el espectador y la obra, la creación de significados —y de imágenes dobles— emergerá espontáneamente a partir de la paranoia-crítica. Las imágenes con el método paranoico-crítico se transforman, están en devenir, tal y como lo son las imágenes de video, que se tejen en el tiempo, y, en consecuencia, las digitales.

Algunas analogías entre la naturaleza de la imagen digital y la imagen de la paranoia-crítica empiezan a emerger. Ambas composiciones espaciales presentan nociones multidimensionales; ambas imágenes son concebidas como sistemas multidimensionales, donde las imágenes dobles emergen. Otra clara analogía es la indeterminación de la imagen —que con la tecnología digital se acentúa, ya que se libera de los límites representativos— que desarrolla relaciones asociativas: las imágenes están basadas en un sistema de ilusión que se correlaciona creando un efecto lógico. Esto implica una actividad cognitiva diferente. El espectador empieza a construir espacios.

Por lo tanto, el medio digital es un espacio que compone una imagen flexible, en la que la recursividad es capaz de correlacionar diferentes lugares utilizando elementos internos. La era digital aporta técnicas aplicadas que contribuyen en la realización de estas imágenes, con la finalidad de apoyar la construcción de esa ilusión visual, para que el espectador pueda presenciar escenas que no pueden ser obtenidas por los medios visuales ajenos a la codificación binaria. Entonces, la liberación de la serialidad de fotogramas, conjugada con la liberación de los límites representativos impuestos por la tecnología fotográfica, hace posible la creación de una estructura paranoico-crítica en la imagen en movimiento. La imagen fotográfica fue el factor que limitó a Dalí para la construcción e implementación del método paranoico-crítico en el medio cinematográfico.

Se dice constantemente que Dalí era un artista excéntrico e innovador adelantado a su tiempo. Dalí era un apasionado de las artes y de todo lo referido al mundo de la visión. Era un entusiasta de todos los descubrimientos científicos y del progreso sobre la óptica y la visión. A lo largo de su vida, Dalí llevó a cabo, con la trayectoria de sus obras,

una intensa búsqueda de diferentes medios para presentar sus ideas. Es preciso resaltar de nuevo sus experimentaciones fuera de la pintura y cómo en estas encontró ciertos límites. Si recordamos sus experimentaciones con el medio fotográfico y la holografía, es evidente que Dalí buscaba innovar en las nuevas tecnologías de su época y que estas terminaron por frustrar su creación. El medio fotográfico dependía del soporte análogo, y esto limitaba el desarrollo del método paranoico-crítico en este medio. En sus palabras: "el cine es infinitamente más pobre y más limitado […]. El fracaso intelectual del cine no ha de hacer olvidar que se trata de un medio privilegiado para aprisionar la realidad: la imagen en movimiento se acerca más a la 'santa objetividad' [...]" (Dalí, 1978. p. 21). Esta afirmación demuestra la consciencia de Dalí respecto al limitado medio que impedía su creación. Sin embargo, Dalí veía que las posibilidades expresivas con tecnologías de reproducción pictórica podían abrirse a condición de que la imagen, por efectos de la tecnología misma, adquiriera características multidimensionales como las apenas descritas sobre la imagen digital. Él mismo lo confesó discutiendo sobre su interés en la holografía y en la capacidad de esa técnica de mostrar "[...] una cantidad infinita de información grabada en una emulsión y que reproduce la realidad en tres dimensiones de una forma que también puede ver el espectador"[7].

Ese tipo de imagen multidimensional, que se ejemplifica perfectamente en la naturaleza misma de la imagen digital, progresivamente transformó la tan odiada 'santa objetividad', que duramente criticaba Dalí. La 'santa objetividad' que menguaba, mientras la máquina, el componente tecnológico, entraba a hacer parte del proceso creativo. Desde la tecnología del video analógico, este fenómeno de alienación del humano en el proceso creativo empezaba a surgir. Si retomamos las palabras de Duarte con respecto a la imagen-video:

> La tecnología de video no generó la misma noción de objetividad como lo hicieron los primeros medios visuales. Además, la tecnología de video, a través de su capacidad para crear imágenes electrónicas, generó otro argumento a favor de la consciencia de la máquina, así como otra comprensión humana de la noción de objetividad en la reproducción de objetos naturales y fenómenos. Ciertamente, esos cambios importantes

7 Palabras tomadas de fragmento de la entrevista por Joaquín Soler Serrano al pintor de Figueras en 1977.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 61-87 | DOI:10.21789/25007807.1447

> generan una especie de subjetivismo que se extendió a la máquina, que en el caso de la tecnología de video se expresa a través de las imágenes creadas por la propia máquina (Duarte, 2014, p. 228).

Vasulka entiende la noción de 'santa objetividad' y su respectiva desaparición como una realidad ligada al sentido de la visión que se transforma con su nueva extensión encarnada por la tecnología del video:

> Entiendo la necesidad de aferrarse a la última realidad restante, que es la de nuestra visión, la que las cámaras de televisión trae a nuestros hogares o nos ofrece para nuestra experiencia, pero, por otro lado, si pudiéramos, si supiéramos cómo renunciar a cada realidad, o mejor, renunciar a todas las representaciones presentes de la realidad, podríamos basarnos fundamentarnos a nosotros mismos únicamente sobre eso que nos interesa o concierne a nuestras necesidades, nuestros deseos, podríamos descubrir que son precisamente nuestros deseos la idea correcta del mundo (Vasulka, 1995, p. 16).

Como pudimos ver, Dalí trató de cierta manera de derrocar la 'santa objetividad'. En toda su obra él intentó ir más allá de la percepción natural procurando extender siempre las limitaciones que el medio usado le imponía. Estos medios terminaron por imponerle unos límites insuperables. Hoy, como pudimos ver en esta última parte de nuestro análisis, los límites que encontró Dalí se desvanecieron con la llegada de la tecnología digital. La imagen en movimiento se liberó de la fiel reproducción de la realidad y pudo desarrollar una imagen completamente multidimensional, que manifiesta la indeterminación que la caracteriza. Hoy podemos decir que la imagen digital es un instrumento apto a desarrollar una composición que simula el método paranoico-crítico de Dalí, pero esta vez, con la extensión temporal que Dalí en vano buscó a través de la imagen fotográfica. En nuestro contexto tecnológico, gracias a la nueva naturaleza de la imagen digital, es posible el pleno desarrollo de una paranoia-crítica en movimiento.

Referencias

Algarotti, F. (1762). *Saggio Sopra la Pittura*. Bari: G.Da Pozzo.
Breton, A. (1924). *Manifiesto de surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
Bretón, A. (1929). *Segundo manifiesto del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.

Bretón, A. (1942). *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*. Buenos Aires: Argonauta.
Bretón, A. (2007). *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires: Losada.
Brinkmann, R. (2008). *The Art and Science of Digital Compositing*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers.
Eder, J. M. (1978). *History of Photography*. (E. Epstean, trad.). New York: Dover Publications Inc.
Dalí, S. (1927). Film-arte, film-antiartístico. *La Gaceta Ilustrada*, *2018*(22), 8.
Dalí, S. (1930). L'âne pourri. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 11.
Dalí, S. (1935). *La conquête de l'irrationnel*. Paris: Editions surréalistes.
Dalí, S. (1942). Total Camouflage for Total War. *Esquire, 18*(2), 64-67.
Dalí, S. (1978). *Babaouo*. Barcelona: Labor.
Dalí, S. (1993). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueres: Dasa.
Dalí, S. (1996). *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets.
Deleuze, G. (1978). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
Duarte, G. A. (2013). New-Materialism and Reification in the Infoproduction Era. *Communication*, *2*(1).
Duarte, G. A. (2014). *Fractal Narrative*. Bielefeld: Transcript.
Févry, S. (2000). *La mise en abyme filmique: essai de typologie*. Liège: Editions du Céfal.
Fielding, R. (1972). *The Technique of Special Effects Cinematography*. New York: Hastings House.
Freud, S. (1901). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions Du Seul.
Gombrich, E. H. (2008). A*rte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. España: Phaidon Press.
Ibarz, V. Y. (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de Historia de la Psicología*, *28* (⅔), 107-112.
Lacan, J. (1932). *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Éditions Du Seul.
Pauwels, S. D. (1989). *The Passions According to Dalí*. St Petersburg: The Salvador Dali Museum.
Panofsky, E. (1936). *Style and Medium in the Motion Pictures*. En G. Mast y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. London.
Rickitt, R. (2007). *Special Effects: The History and Technique*. New York: Billboard Books.
Rybczynski, Z. (1997). Looking to the Future: Imagining the Truth. En F. Penz, M. Thomas (eds.), *Cinema & Architecture*. London: Mþliús, Mallet-Stevens, Multimedia, BFI.
Vasulka, S. (1995). Sulle Tracce del Fuoco degli Dei. In S. Vasulka, & M. M. Gazzano (eds.), *Video, Media e Nuove Immagini nell'arte Contemporanea*. Roma.

LOS SUBTERFUGIOS DIGITALES DE JAFAR PANAHI

Bertold Salas Murillo[(a)]

JAFAR PANAHI'S DIGITAL SUBTERFUGES

OS SUBTERFÚGIOS DIGITAIS DE JAFAR PANAHI

Fecha de recepción: 20 de octubre del 2018
Fecha de aprobación: 21 de diciembre del 2018
Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Salas Murillo, B. (2019). Los subterfugios digitales de Jafar Panahi. *Razón Crítica*, 6, 89-111, doi: 10.21789/25007807.1448

(a) Bertold Salas Murillo
Licenciado en Comunicación con énfasis en periodismo y maestro en Artes con énfasis en Cinematografía de la Universidad de Costa Rica
Doctor en Literatura y Artes de la Escena y la Pantalla de la Universidad Laval
Profesor de la Escuela de Estudios Generales y del Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica
https://orcid.org/0000-0003-1624-5320
bertold.salas@ucr.ac.cr

RAZÓN CRÍTICA N.º 6| ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN.2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

RESUMEN

Dos temas se encuentran en la aplaudida cinematografía de Jafar Panahi (1960): la exposición de las contradicciones de la sociedad iraní y el cuestionamiento del dispositivo cinematográfico. El abordaje de ambas problemáticas ha continuado en la última década, a pesar de la prohibición de dirigir impuesta por los ayatolás. Esto ha sido posible, en gran medida, por las oportunidades que supone la digitalización de las formas de registro y distribución del material audiovisual. En largometrajes como *Este no es un filme* (2011) y *Taxi* (2015), Panahi continúa con el examen de las convenciones cinematográficas que comenzó en *El espejo* (1997), e invita a ver un filme que "se hace solo", es decir un dispositivo que funciona sin la participación de un director o narrador consciente, sino por la simple actividad de un camarógrafo (que no acepta instrucciones) o la operación de un artefacto (la cámara en la cabina del taxi o en el teléfono celular de uno de los pasajeros). De esta manera, Panahi elude la censura gubernamental, al mismo tiempo que hace evidentes ciertos rasgos de la narración audiovisual en el contexto de la digitalización y las nuevas tecnologías.

PALABRAS CLAVE: cine digital, dispositivo, censura, realidad, panahi, cine iraní.

ABSTRACT

Two themes can be found in Jafar Panahi's acclaimed cinematography (1960): the exposition of contradictions within Iranian society and the questioning of the cinematographic device. Both issues have been continuously addressed in the last decade, despite the prohibition over film directing imposed by the ayatollahs. This has been possible, to a large extent, thanks to the opportunities offered by the digitalization of the recording and the distribution methods of audiovisual material. In films such as *This is not a film* (2011) and *Taxi* (2015), Panahi continues with the examination of cinematographic conventions that he began in *The Mirror* (1997), and invites to see a film that "is made by itself", that is, a device that works without the involvement of a conscious director or narrator, but by the actions of a cameraman (who does not accept instructions) or the operation of an artifact (the camera in the cab of the taxi or in the cell phone of one of the passengers). In this way, Panahi avoids government censorship, while making evident certain features of audiovisual narration in the context of digitalization and new technologies.

KEY WORDS: digital cinema, device, censorship, reality, Panahi, iranian cinema.

RESUMO

Dois temas podem ser encontrados na aclamada cinematografia de Jafar Panahi (1960): a exposição das contradições da sociedade iraniana e o questionamento do dispositivo cinematográfico. A abordagem de ambos os problemas continuou na última década, apesar da proibição imposta pelos aiatolás à direção cinematográfica. Isso só foi possível pelas oportunidades envolvidas tanto na digitalização da gravação quanto na distribuição do material audiovisual. Em seus filmes, como *Isto não é um filme* (2011) e *Taxi Teerã* (2015), Panahi continua examinando as convenções cinematográficas que começou a analisar em *O espelho* (1997), convidando-nos a ver um filme que "se faz sozinho", ou seja, um dispositivo que funciona sem a participação de um diretor ou narrador consciente, mas pela atividade simples de um cameraman (que não aceita instruções) ou o funcionamento de um dispositivo (câmera na cabine do táxi ou no telefone celular de um dos passageiros). Dessa forma, Panahi evita a censura do governo, ao mesmo tempo em que evidencia certas características da narração audiovisual no contexto da digitalização e das novas tecnologias.

PALAVRAS-CHAVE: censura, cinema digital, cinema iraniano, dispositivo, Panahi, realidade.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

Taxi, de Jafar Panahi, comienza con un plano general de gente que cruza un paso peatonal. La cámara está situada en el tablero de un coche y, sabrá después el espectador, eso que se ve es Teherán, capital de Irán. Cambia el semáforo, y el automóvil arranca, avanza unos metros y se detiene. El sonido de una puerta que se abre y se cierra llega desde fuera del campo de visión. Se trata de un nuevo pasajero. De inmediato pregunta al conductor por un objeto que tiene al frente: "¿un artefacto antirrobo?". Lo manipula y lo dirige hacia sí, transformando el cuadro en un primer plano de su rostro, el de un hombre de una treintena de años, quien finalmente devuelve el aparato al tablero, pero esta vez con el visor dirigiéndose al interior del coche, un taxi, en el que se distinguen otros dos pasajeros, una mujer y un hombre. El "artefacto antirrobo" lleva al recién llegado a referirse a los ladrones, quienes según él merecen la pena de muerte; la afirmación suscita la réplica vehemente de la pasajera, y hace que empiece una discusión de la que son mudos testigos el otro pasajero, el conductor y, por supuesto, nosotros, los espectadores. Cuando estos dos clientes han llegado a sus destinos, el pasajero restante pide al chofer no aceptar otros; exclama entonces: "¡lo reconocí, señor Panahi!". Segundos antes, la edición había cambiado el plano, mostrando el rostro del conductor por vez primera. Con mirada cómplice Omid, nombre del pasajero, dice haberse percatado de que el hombre y la mujer eran actores y que el debate no fue más que una puesta en escena: un director de cine famoso no puede trabajar como chofer. "Es un trabajo como cualquier otro", responde el conductor, quien es, en efecto, Jafar Panahi (1960).

Los reseñados son los primeros once minutos de *Taxi*, filme realizado por Panahi, y estrenado en el Festival de Berlín del 2015 (en el cual obtuvo el principal premio, el Oso de Oro), a pesar de la prohibición gubernamental de Irán de no rodar durante 20 años, impuesta desde el 2010. Prohibición que el director elude, en alguna medida, como

en otro de sus largometrajes, titulado ejemplarmente *Este no es un filme* (Panahi & Mirtahmasb, 2011), gracias a las características técnicas de las cámaras digitales y al lugar que estas ocupan en el espacio cotidiano contemporáneo. Como en la anterior película, Panahi respeta el mandato estatal en *Taxi*, dado que no "dirige" nada ni a nadie: simplemente ha colocado dos cámaras en el tablero del coche y ha salido recorrer Teherán como cualquier taxista: que sea la realidad por sí misma y sin la intermediación de un cineasta la que se exprese frente al dispositivo de registro.

En ambas películas, *Este no es un filme* y *Taxi*, las apuestas narrativa y audiovisual, consistentes en narraciones supuestamente autónomas, ajenas a las decisiones de un director —o que se presentan como tales—, permiten a Panahi burlar la censura y continuar con los dos ejes que articulan el conjunto de su obra: la radiografía de la sociedad iraní, y el cuestionamiento de los modos de representación a través de la puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico. Esto es posible solamente por las transformaciones técnicas y narrativas ligadas a la digitalización de los relatos audiovisuales, como son la portabilidad de las cámaras, las condiciones de almacenamiento de las imágenes y la familiaridad con los relatos fragmentarios, así como por el papel que las cámaras cumplen hoy en la cotidianidad. En las dos películas encontramos dispositivos cinematográficos digitales que entrañan un cuestionamiento de la narración audiovisual, el cual puede relacionarse con el desarrollado anteriormente en *El espejo* (Panahi, 1997), el segundo largometraje de Panahi, cuya segunda parte se presenta como contada sin que un director tenga un completo control de lo narrado.

Jafar Panahi sitúa lo digital en el centro de sus filmes, y presenta ciertas condiciones y posibilidades que este ofrece a la narración cinematográfica. Examinarlas es el propósito del presente artículo: nos abocamos entonces a la puesta en escena de lo digital en *Este no es un filme* y *Taxi*, y cómo esta permite al cineasta, a través de historias que pretenden contarse solas, dar continuidad al abordaje de las contradicciones de la sociedad iraní y al cuestionamiento del dispositivo cinematográfico.

Filmes que se cuentan solos

Breves sinopsis de *Este no es un filme* y *Taxi*, así como de *El espejo*, contribuirán a una mejor comprensión del abordaje a desarrollar. El

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

primero de estos largometrajes, *Este no es un filme,* fue grabado después del estreno de los largometrajes *El círculo* (Panahi, 2000), *Sangre y oro* (Panahi, 2003) y *Fuera de juego* (Panahi, 2006), relatos que se constituían a partir de las contradicciones de la sociedad iraní; los tres fueron censurados por el Gobierno y significaron días de cárcel para Panahi, además de que le fue prohibido volver a rodar. Este es justamente el punto de partida de la obra: el director, en condición de arresto domiciliario, convoca a un amigo, el documentalista Mojtaba Mirtahmasb, para "contarle" una película cuyo guion escribió y nunca llegará a realizar. Panahi tiene prohibido dirigir, y la narración postula que no lo hace: ni el director da instrucciones al camarógrafo (y cuando lo hace, este no las sigue), ni lo que muestra la cámara puede ser considerado un filme, mucho menos uno de ficción: se trata simplemente del registro de un tipo que habla por teléfono o a la cámara, o que busca cómo matar el aburrimiento sin salir de su casa. El filme emplea dos cámaras digitales: la de Mirtahmasb y, en la última parte del relato, la del teléfono móvil de Panahi; lo digital también tiene que ver con la difusión del largometraje: copiado en una llave USB y escondido en el equipaje de un amigo de Panahi, este "no filme" eludió la censura y llegó al Festival de Cannes, donde fue presentado en mayo del 2011.

Taxi presenta otro rodeo para eludir la censura: Panahi trabaja como taxista y es como tal que recorre Teherán. Dos cámaras colocadas en el tablero del automóvil registran el ingreso y la salida de toda suerte de pasajeros, quienes describen la idiosincrasia y algunos de los problemas del Irán contemporáneo. Entre los pasajeros se cuenta la sobrina de Panahi, quien porta una pequeña cámara digital pues tiene la asignación escolar de preparar una película "distribuible". Como en *Este no es un filme*, Panahi no "dirige": se limita a conducir, y es la disposición espacial del automóvil, o los mismos pasajeros (quienes manipulan las dos cámaras del coche, a las que se suman las de la sobrina y del teléfono celular de Panahi, en las manos de Omid), los que determinan qué es registrado por el dispositivo. El filme emplea dos, y quizás tres tipos de cámara digitales: las del coche y de la sobrina (Blackmagic Pocket Cinema Camera, de acuerdo con la ficha técnica del largometraje) y la del teléfono móvil del conductor.

En cuanto a *El espejo* —apenas el segundo largometraje de Panahi, después de *El globo blanco* (Panahi, 1995)—, rodado en película de 35 mm, este presenta a una niña, Mina, a quien su madre no recogió a la salida de la escuela. Si bien no recuerda la ruta que debe seguir, decide regresar

por su cuenta, subiendo y bajando de autobuses que no la llevan a su hogar. Poco antes de la mitad del filme (0:38:45), la niña vuelve la mirada hacia la cámara (es decir, rompe la cuarta pared, y con esta la impresión de realidad) y grita: "¡no actúo más!". Su aventura no era más que una ficción, y ella no quiere participar más en esta, ante la sorpresa de todo el equipo de producción, en el que se encuentra Jafar Panahi, cerca de dos décadas más joven que el que se verá en *Taxi*. La chiquilla, quien se llama realmente Mina, decide regresar a casa por su cuenta y abandona el rodaje. Sin embargo, el director no le informa que su ropa aún porta un micrófono, de manera que, sin que la niña se percate, la cámara la sigue durante los siguientes 45 minutos, en un errático recorrido hacia el hogar que semeja el del personaje que representaba en la primera mitad de *El espejo*.

Los títulos anuncian las lógicas que guían los relatos: *El espejo* postula la operación especular que será presentada (los diferentes, pero muy semejantes viajes al hogar de Mina, el personaje, y Mina, la "verdadera"), planteando el interrogante sobre si la relación entre la realidad y el registro fílmico es la misma que hay entre una entidad y su reflejo en el espejo. *Este no es un filme* advierte que la narración en cuestión no es una película, sugiriendo que para serlo se requiere de un director y de un guion. En cuanto a *Taxi*, otra narración supuestamente sin realizador o libreto, señala la plataforma desde la cual son registrados Teherán y su gente.

Como el lector habrá notado, en los tres filmes, Panahi pone en evidencia el dispositivo cinematográfico, es decir, el conjunto de componentes técnicos, tecnológicos e incluso profesionales que construyen una narración audiovisual: el equipo de producción en *El espejo*, el camarógrafo en *Este no es un filme*, las diferentes en *Taxi*. En los dos más recientes, *Este no es el filme* y *Taxi*, estas herramientas de registro son digitales (los diferentes tipos de cámara, además del disco de memoria, que juega un papel importante en el cierre de *Taxi*).

En ambas películas, las nuevas tecnologías no solamente hacen posible la narración, como ocurriría en cualquier película rodada en cine digital, sino que coexisten con los personajes (quienes operan cámaras o son conscientes de ser grabados), hacen parte de la diégesis y fijan las posibilidades y los límites del relato.

En *Este no es un filme* y *Taxi*, los espectadores somos testigos del funcionamiento de un dispositivo cinematográfico, en este caso digital. La operación nos conduce a dos discusiones, fundamentalmente

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

teóricas, que marcaron los estudios fílmicos en los últimos 40 años, las concernientes al dispositivo cinematográfico (principalmente a partir de los años 1970) y la digitalización del cine (comenzando en los años 1990).

Eso que hace posibles las imágenes

La noción de *dispositivo cinematográfico* puede asociarse, pero no identificarse enteramente, con la de *dispositivo*, postulada por Michel Foucault, principalmente a propósito de las sociedades de control y de las técnicas de dominio de sí, y afinada por otros filósofos como Gilles Deleuze y Giorgio Agamben. Como explicó en una entrevista, un dispositivo es:

> […] un conjunto heterogéneo, el cual incluye discursos, instituciones, arreglos arquitecturales, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en breve, tanto lo dicho como lo no dicho, esos son los elementos del dispositivo (Foucault, 2001, p. 299)[1].

Esta es la definición foucaultiana. Como advierten François Albera y María Tortajada, esta posee tal amplitud que en la actualidad el término *dispositivo* "[…] conduce a numerosas definiciones que van del simple mecanismo de un aparato, instrumento o máquina, a la construcción epistemológica capaz de producir efectos de poder o de saber, como el dispositivo disciplinario o de sexualidad" (2011, p. 13)[2].

Desde los años 1970, y muy probablemente con una inspiración foucaultiana, el término se incorporó a los estudios artísticos, mediáticos y cinematográficos. En esta dimensión más técnica, se le asocia simplemente a un aparataje que posibilita las operaciones de audición y visión, es decir la experiencia del espectador. Sin embargo, incluso detrás de esta caracterización técnica, el dispositivo tiene por función fijar las reglas del juego, y son estas, acuerpadas por sanciones para quienes las rompen, las que revelan el funcionamiento del poder. El dispositivo se

---

1 "[…] un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif".

2 "[…] renvoie à de nombreuses définitions qui vont du simple mécanisme d'un appareil, instrument ou machine, à la construction épistémologique pouvant produire des effets de pouvoir et de savoir, tel le dispositif disciplinaire ou le dispositif de sexualité".

sitúa así históricamente, poniendo en contacto una estructura (normas, procedimientos, jerarquías) y una coyuntura; implica la interrelación entre una tecnología, un modo de presentación, una manera de "dirigirse a", una forma fílmica institucionalizada y un posicionamiento de la instancia "espectador" (Kessler, 2003, p. 25).

Valga decir que, sea que se le entienda como un simple aparataje técnico, sea que se le identifique con un régimen de representación, el dispositivo cinematográfico presenta las líneas inventariadas por Gilles Deleuze en su descripción de la noción foucaultiana: "[…] líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición" (1990, p. 158). El dispositivo cinematográfico genera o interrumpe, posibilita o restringe, narraciones, personajes o contextos, pero también espectadores, y esto hace parte de las reflexiones buscadas por Panahi en *El espejo*, *Este no es un filme* y *Taxi*.

Históricamente, la producción cinematográfica ha contado con un dispositivo en el sentido foucaultiano: el modo de representación institucional (MRI), también denominado clasicismo cinematográfico o cine de Hollywood, pues fue allí donde se gestó principalmente. Se trata de una serie de procedimientos discursivos, concernientes al guion, la construcción de los personajes o el espacio, así como al empleo de la fotografía o la edición, institucionalizados e incluso reglamentados, que se consolidaron desde la segunda mitad del siglo XX y que poseen implicaciones de carácter social, político o moral[3]. Enraizado en los hábitos perceptivos de los espectadores, este MRI tiene entre sus principales características la denominada *impresión de realidad*, según la cual los relatos que produce son transparentes, es decir, son productos de la realidad y ajenos a la intermediación de una producción discursiva. En los años 1970, el MRI fue uno de los objetivos de la llamada *apparatus theory*, la cual efectuaba un análisis técnico-ideológico de la representación, en particular de esta impresión de realidad (Albera & Tortajada, 2011, p. 18).

Podemos mencionar entonces dos acepciones sobre qué es el dispositivo cinematográfico pertinentes en esta investigación: el dispositivo cinematográfico, en singular, es decir el conjunto de

3 Sobre las características del mri: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985) y Jesús González-Requena (2012).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

disposiciones técnicas y prácticas que hacen posible la narración de un filme en específico —como en *Este no es un filme* y *Taxi*, pero también en *El espejo*—, y el "megadispositivo", que supone el MRI, compuesto de estrategias y procedimientos discursivos que han fijado las reglas de infinidad de dispositivos singulares. En este artículo, nos interesa destacar uno de sus principales rasgos: la impresión de realidad a través del ocultamiento del dispositivo. Si bien se le asocia a Hollywood, el MRI se ha instaurado como la lógica narrativa hegemónica, incluso en países geopolíticamente contrarios a los intereses de EE. UU., como Irán después de 1978. Por supuesto, las condiciones materiales, históricas o culturales conducen a que el modo se concrete de manera distinta en cada industria nacional, como sería el caso de la iraní, pero incluso allí se producen películas tan transparentes como las de cineastas aclamados como Majid Majidi o Asghar Farhadi. Sin embargo, para distinguir estas diferentes materializaciones del MRI, este artículo emplea, cuando parece pertinente, el término en plural: modos de representación institucionalizados.

Es este modo de representación el que resulta cuestionado por la cinematografía de Panahi. En los filmes digitales *Este no es un filme* y *Taxi*, así como en *El espejo*, son desenmascarados los procedimientos de producción discursiva del MRI: está constituido por maneras de presentar acontecimientos o temas, construir subjetividad, postular valores estéticos o morales, entre otras operaciones que no solamente se encuentran reglamentadas, sino que, como ya se señaló, se han arraigado históricamente en los hábitos perceptivos de los espectadores. En las dos películas más recientes, Panahi efectúa este desenmascaramiento por medio de dispositivos singulares fundados en las condiciones técnicas de lo digital y el lugar que ocupan las cámaras en la cotidianidad contemporánea.

El hecho de que Panahi no sea el único cineasta iraní que haga uso de herramientas digitales para poner en crisis el sistema de representación del MRI invita a efectuar, en algún otro artículo, un estudio genealógico de la emergencia en la cinematografía del país asiático de estas narrativas divergentes de la impresión de realidad. En el mismo se podrían examinar otras obras à *dispositif* (para usar el término empleado por Philippe Ortel, el cual es explicado posteriormente), como serían las de Mohsen Makhmalbaf y Abbas Kiarostami.

La posibilidad digital

Las premisas de las que parten *Este no es un filme* y *Taxi*, esto es, que sean narraciones que se "cuentan solas", pues Panahi respeta la prohibición dirigir; el empleo de las nuevas tecnologías en estos largometrajes, y el pretendido realismo de lo presentado conducen a uno de los más intensos debates de la teoría cinematográfica en los últimos 20 años. En estas dos películas Panahi pone en escena lo digital, su aparente carácter plural, fragmentario y espontáneo, las inusuales dramaturgias y puestas en escena que de este derivan, así como las formas de registro, conservación y transmisión de imágenes y los sonidos (las cuales eran, para el director iraní, prohibidas) que son posibles con las nuevas tecnologías.

Según Kessler, la noción de *dispositivo* reaparece en la reflexión teórica sobre los medios con la emergencia de las tecnologías digitales, las cuales tocaron no solamente las formas de registro o edición, sino los modos de producción, de distribución y de consumo (2011, p. 25). En los años 1990, principalmente, se discutió de manera ingente lo que suponía la digitalización: para no pocos el cambio de soporte conllevaba la desaparición del cine; para otros, como Jay David Bolter, el cine continuaba su marcha, pese que el soporte fílmico, ese sí, se dirigía a su fin (2005, p. 13). El debate derivaba del hecho de que, como señala Francesco Casetti, el advenimiento de lo digital cambiaba la relación que el cine mantenía con la realidad física desde finales del siglo XIX, pues la imagen digital "[…] ofrece una representación de las cosas sin siquiera tener la necesidad de las cosas mismas, gracias simplemente a la elaboración de un algoritmo" (Casetti, 2011, p. 95)[4].

Brown retoma la posición de D. N. Rodowick, para quien la ontología del cine cambió con el giro digital (*digital turn*); ahora, eso que era una representación de la realidad causal e indicial (*indexical*), se convierte en un código matemático que simula la realidad. De esta manera, al ser la imagen digital "[…] infinitamente manipulable y, aún más importante, lucir como real, se destruye nuestra fe en que la imagen pueda ofrecernos la prueba de un tiempo y un lugar existentes" (Brown, 2009, p. 227)[5]. El debate se sitúa ahora "más allá de la indicialidad" (*beyond indexicality*), pues

4 "The digital image has the ability to offer us a representation of things without ever having need of things themselves, thanks simply to the elaboration of an algorithm".
5 "Being infinitely manipulable, and yet (importantly) looking like reality, what has been destroyed is our faith that the image can offer us proof of a time and a place that did exist".

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

el realismo no depende ya del trazo dejado por los objetos sobre la película sensible. Al respecto, Casetti señala que la realidad ha ocupado siempre una doble posición en la teoría fílmica: como un índice o precondición, en cuanto está vinculada a la fuente de la imagen, y como un efecto de la imagen, el cual surge de cómo esta organiza la representación y se se ofrece al espectador (2011, p. 97). Lo digital subraya esta segunda posición: la impresión de realidad es el efecto de un conjunto de prácticas discursivas que han sido desarrolladas y adquiridas a través de la historia.

Para Casetti, el ocaso de la era fotográfica no implica necesariamente el fin de la actitud realista, pues la "[…] ausencia de un enlace existencial con la realidad empírica —la ausencia de indicialidad— puede ser compensada por la presencia las correctas señales capaces de funcionar como suturas" (Casetti, 2011, p. 96)[6]. Incluso el neorrealismo italiano, que, para Casetti, es la radicalización de este vínculo entre el fotograma cinematográfico y su referente, incluía procedimientos que lo constituían como realista, como la toma larga y la cámara en movimiento, la profundidad de campo, la iluminación espontánea, o deficiente, y el empleo intérpretes no profesionales, entre otros (Casetti, 2011, 98). Por ello resulta interesante —y paradójico— que, pese a su abandono de lo indicial, el cine digital ofrece la facilidad de registro y la proximidad con lo narrado con las que soñaron Vittorio de Sica y Roberto Rossellini, cuyo cine "pobre" se considera un antecedente de muchas películas iraníes. Surgen los interrogantes: ¿cuánto habrían ganado en realismo las obras de los realizadores italianos de haberse empleado tecnologías digitales? ¿No será realismo —o posrealismo— eso que hace Panahi en *Taxi*?

Esto conduce a una dimensión del cine digital que ha recibido menos atención teórica que la referente a la ontología fílmica: los cambios concernientes la creación. Es allí donde los filmes de Panahi resultan pertinentes, ya que, como señalamos, revelan posibilidades que lo digital abre a la narración cinematográfica. Según Thérèse Giraud, las nuevas tecnologías transforman el acto mismo de filmar; con la pequeña cámara digital:

> […] este deviene más libre, más directo, más inmediato, en una palabra: más democrático. No solamente la miniaturización de la

6 "The absence of an existential link with empirical reality —the absence of indexicality— may be compensated for by the presence of proper cues capable of functioning as sutures".

> cámara la pone al alcance de todos sino que, sobre todo, ella permite registrar las situaciones (reales o de ficción), sin interrumpir nada, eso que la pesadez del dispositivo argéntico hacía imposible. Porque es una prolongación del cuerpo del cineasta, porque pasa fácilmente desapercibido, el aparato de registro permite que las personas filmadas aparezcan en la pantalla tan reales y naturales como en la vida (Giraud, 2004, p. 53)[7].

Se trata de un cine de transparencia radical, en la que el papel del realizador como intermediario de la realidad cambia de naturaleza. En *Este no es un filme* y *Taxi*, Panahi parece dejar que la realidad se cuente sola; si algún individuo (también parte de esa realidad) se dirige a una de las muchas cámaras que hoy constituyen el contexto contemporáneo o manipula un artefacto de grabación, esto es también parte de la realidad que se expresa espontáneamente. Giraud retoma el caso de *10* (Kiarostami, 2002), de Abbas Kiarostami, una película que, como *Taxi*, se desarrolla en el interior de un vehículo y respecto a la que la crítica señaló la desaparición del autor, pues este no imponía su visión de mundo, sino que presentaba la naturaleza humana que se ofrecía a la cámara (2004, p. 56). En *Taxi*, las cámaras digitales en el tablero presentan un relato ideado no por un director o un guionista, sino por el supuesto azar de los pasajeros que entran y salen del automóvil. Esta lógica narrativa, posible en alguna medida por la digitalización, recuerda lo que propuso el *cine-ojo* (*Kino glaz*) de Dziga Vertov, en un contexto tecnológico diferente: "*cine-ojo* es igual a cine-grabación de los hechos", resumía el creador y teórico soviético (2010a, p. 32). El cine-ojo "[…] no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guion del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es, y solo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones" (Vertov, 2010b, p. 48).

Entre las "suturas" que construyen el realismo del dispositivo digital se cuentan la fragmentación y la multiplicación de las perspectivas que integran la narración, dada la coexistencia de artefactos de registro, así como la pluralidad de voluntades que los operan. Reflejos de la

---

7 "Avec la petite caméra numérique, en effet, celui-ci devient plus libre, plus direct, plus immédiat, en un mot : plus démocratique. Non seulement la miniaturisation de la caméra la met à la portée de tous mais surtout elle permet d'enregistrer les situations (réelles ou de fiction) sans rien y déranger, ce que la lourdeur du dispositif argentique rendait impossible. Parce qu'il est un prolongement du corps du cinéaste, parce qu'il passe facilement inaperçu, l'appareil d'enregistrement n'impressionne plus les personnes filmées qui peuvent enfin être à l'écran aussi vraies et naturelles que dans la vie".

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

omnipresencia de los dispositivos digitales en el contexto mediático contemporáneo (pantallas, sistemas de vigilancia, teléfonos con cámara). Estas coexistencia y pluralidad condicionan la puesta en escena en las películas de Panahi, como lo demuestra Cronk cuando analiza una secuencia en *Taxi*, en la que un hombre herido es subido al coche y pide que su última voluntad sea registrada (0:12:45-0:17:00); esto se hace a través del teléfono móvil de Panahi, con el que se registran imágenes que sustituyen las de las cámaras en el tablero. En este pasaje, "[…] múltiples narrativas emergen en medio de los estrechos confines del vehículo, posibilitando una sutil expansión de la infraestructura narrativa" (Cronk, 2015, p. 50)[8]. La misma polifonía se encuentra en pasajes como esos en los que lo grabado por la sobrina de Panahi con su pequeña cámara sustituye lo que registran las del taxi o, en *Este no es un filme*, cuando el camarógrafo Mirtahmasb graba a Panahi utilizando la cámara del celular.

Por otra parte, el empleo de lo digital en *Este no es un filme* y *Taxi* explicita otro rasgo de los regímenes de visión de la cotidianidad mediática: la vigilancia, ejercida en este caso no por un aparato de control, sino por quien se le opone; si bien es otra la tecnología, encontramos una situación parecida en *El espejo*. En las tres películas hay operaciones de observación, incluso de voyerismo: en *El espejo*, Mina es grabada en secreto; en *Este no es un filme*, Panahi, confinado a su hogar, filma lo que ve por la ventana, como si con la cámara llegara donde su cuerpo no puede; en *Taxi*, la mayoría de los clientes no son conscientes de estar siendo grabados.

El dispositivo en cuestión

Cuando Mina mira hacia la cámara y grita "¡no actúo más!", rompe la impresión de realidad que hasta entonces había construido la narración de *El espejo* a través de una puesta en escena naturalista, con un uso de la cámara que semejaba el de un documental observacional, actores no profesionales y multitud de detalles cotidianos que funcionaban como suturas (según el término empleado por Casetti) que otorgaban verosimilitud a lo contado. Un efecto semejante tiene la primera oportunidad en que Panahi ve la cámara y sonríe con tristeza en *Este no es*

8 "[…] multiple narratives converge within the tight confines of the vehicle, enabling a subtle expansion of the film's visual infrastructure".

un filme (0:11:20), o cuando Omid identifica al director como el chofer en *Taxi* (0:09:50). Estos tres momentos marcan el comienzo de la puesta en evidencia de los procedimientos discursivos —que es posible caracterizar como de fingimiento o manipulación en función de esta impresión de realidad—, que suelen constituir la narración de los modos de representación institucionales. Esta operación de desvelamiento se efectúa a través de la ejecución de un segundo dispositivo, el cual no solamente cuestiona el primero e instituye una nueva lógica narrativa, sino que, en el caso de *Este no es un filme* y *Taxi*, es posible por las facilidades del cine digital y permite la enunciación de una denuncia política.

No está de más dedicar algunas líneas a *El espejo*, un filme que no parece político, pero cuya radical puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico (que incluye al mismo Panahi, en cuanto líder del equipo de producción) pone en crisis la impresión de realidad de la que deriva una parte importante de las repercusiones ideológicas del MRI. El grito de Mina hace opaca una práctica discursiva que se pretende transparente, y revela a los espectadores las decisiones técnicas y formales que están detrás de la narración fílmica. Como explicamos, *El espejo* se divide en dos partes, separadas por el grito de la niña; cada parte hace entonces uso de dispositivos cinematográficos que, si bien se articulan según lógicas y operaciones distintas, pretenden enunciar la realidad: el primero narra, sin revelar las condiciones de producción discursiva; el segundo, que aparece después del gesto de rebeldía de Mina, también pretende dar cuenta de la realidad, pero mostrando estas condiciones y denunciando (a través de los reclamos de la niña) la falsedad de la primera parte de la película.

Este no es un filme y *Taxi* hacen uso de un solo dispositivo en cada caso, diferente de los modos de representación institucionales; los dos largometrajes se presentan también como el registro de una realidad sin intermediaciones, en parte por el empleo de cámaras digitales. Se constituyen a partir de precisas reglas respecto al espacio: en *Este no es un filme*, se trata de cámaras (una operada por Mirtahmasb, la otra por Panahi) en el interior de un apartamento; como el director, quien se encuentra en arresto domiciliario, la cámara no sale de la vivienda, salvo en los últimos minutos, que se desarrollan en el ascensor del edificio donde está confinado. La fijación de las reglas hace parte del relato: Panahi discute con el camarógrafo si el primero puede o no dar instrucciones; posteriormente, marca el espacio de la sala con cinta adhesiva, con el fin de determinar los lugares imaginarios de la película

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

que nunca rodó y ahora piensa contar a la cámara. *Taxi* se desarrolla también en un espacio cerrado, un automóvil, desde el que se ven tanto el interior (Panahi y sus clientes) como una parte del exterior (Teherán). Estos dispositivos suponen algo más que márgenes técnicos: señalan las líneas de lo que es visible o invisible para los espectadores, así como la dramaturgia generada por individuos que se suponen que no son guiados por un guion o un director.

Los tres filmes, pero en particular *Taxi*, desarrollan lo que Ortel denomina una *poética de los dispositivos*, en la que las escogencias del cineasta, muchas veces restricciones voluntarias respecto a la puesta en escena, la manera de filmar o la edición, no se limitan a un conjunto de formas preestablecidas (por ejemplo, por un modo de representación institucionalizado), mas, conducen a una exploración de los medios técnicos y de las interacciones humanas (Ortel, 2011, p. 216). En *Taxi*, el automóvil limita y provoca al mismo tiempo la puesta en escena: el vehículo, en conjunción con las cámaras dispuestas en su interior, modela una visualidad —muy diferente del funcional régimen de visión propio del MRI—, así como las líneas que marcan los intercambios entre los personajes. Del papel del automóvil en la película de Panahi puede decirse lo que Ortel señaló respecto a *10* de Kiarostami: el vehículo, con la integración de múltiples artefactos de registro, es un dispositivo en acción, un agenciamiento que regula las relaciones humanas, favorece el diálogo e intercala la expresión diferentes puntos de vista (2011, p. 215).

Ortel distingue entre relatos narrativos y relatos de dispositivo (los ya citados *récits* à *dispositif*). Del primer tipo son las películas que responden al MRI: se desarrollan en función de claros propósitos narrativos e ideológicos, y no rompen con la impresión de realidad, como ocurre incluso en otras películas de Panahi, tales como *El globo blanco* o *Fuera de juego*. Relatos de dispositivo son, en cambio, *El espejo*, *Este no es un filme* y *Taxi*: piezas en las que los aparatajes tecnológicos y narrativos se sitúan en un primer plano de visibilidad, y no se esconden bajo la anécdota relatada. Los relatos de dispositivo generan una tensión en los espectadores, pues, cuando un cineasta hace del "efecto-dispositivo" un principio de la narración, "[…] hace casi inoperantes las categorías de análisis elaboradas […] por la narratología clásica: estas convienen sobre todo a las narraciones 'transitivas', fundadas sobre el encadenamiento

directo de antes y después, de causas o efectos" (2011, p. 210)[9]. Los relatos de dispositivo, como los tres largometrajes de Panahi, exigen que los espectadores identifiquen la singularidad del nuevo dispositivo propuesto, las inusuales pautas conforme a las cuales la fábula se despliega.

El desvelamiento del dispositivo cinematográfico pasa por hacer opaco lo que se pretende transparente, y pone en evidencia las materialidades que hacen posible su funcionamiento. Esto es posible por el desenmascaramiento de los agentes de enunciación, como ocurre en *El espejo*, cuando se presenta el equipo de producción y sus deliberaciones ante la protesta de Mina, o en *Este no es un filme*, cuando Panahi hace preguntas al camarógrafo respecto a los planos o la luz. También por medio de la multiplicación de estos agentes, como ocurre en *Este no es un filme*, en el que las cámaras son operadas por el camarógrafo o el mismo Panahi, o en *Taxi*, en el que las tecnologías de registro digital son parte del automóvil o Omid, la sobrina, o el mismo realizador, quien en algún momento mueve las que están en el tablero, las ejecutan. Con esta estrategia la producción discursiva, generalmente invisible para los espectadores, se convierte en parte central del relato.

Por supuesto, al igual que los que se adecúan al MRI y pretenden construir la impresión de realidad, los dispositivos desplegados en *Este no es un filme* y *Taxi* producen también un discurso realista a partir del registro digital y supuestamente espontáneo de la realidad. Las suturas de este discurso se vislumbran en los cambios de plano como consecuencia de los movimientos de las cámaras (en manos de algún personaje), de los interrogantes que siembran los personajes (¿actores o individuos que se interpretan a sí mismos?), pero principalmente a través de la edición. Esta última posee una gran importancia en *Taxi*, puesto que las imágenes provienen de cuatro cámaras, pero en el cuadro solo presenta lo registrado por una cada vez[10]. La diferencia entre el realismo buscado por los dispositivos cinematográficos de estas películas y los que soportan las narraciones del MRI es que en los filmes de Panahi no hay una impresión de realidad convencional: la lógica de enunciación es opaca e invita a su

---

9 "Quand un cinéaste fait de l'effet-dispositif un principe de narration, il rend quasiment inopérantes les catégories d'analyse élaborées depuis les années 1960 par la narratologie classique : elles conviennent surtout aux narrations « transitives », fondées sur l'enchaînement direct des avants et des après, des causes et des effets".

10 A diferencia de lo que encontramos en una pieza clave en la presentación de las posibilidades narrativas del cine digital: *Timecode* (2000), del británico Mike Figgis, en la que el cuadro es dividido en cuatro partes, correspondientes a otras tantas tomas que registran acontecimientos simultáneos.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

cuestionamiento. Los dispositivos de *Este no es un filme* y *Taxi* no ocultan las contradicciones que los constituyen: si Panahi pretende respetar la prohibición de dirigir, ¿quién decidió la edición?; ¿quién escogió la música de cuerda que acompaña ciertos pasajes de la película del 2015? En la del 2011, ¿quién colocó la cámara frente al director, cuando se presenta la llamada que hace a su amigo camarógrafo, al inicio de la película? Los filmes de Panahi revelan las contradicciones que los filmes clásicos procuran disimular.

La insurrección por el dispositivo

Panahi pretende continuar haciendo cine, pese a la prohibición impuesta por el régimen de los ayatolás; las nuevas tecnologías se lo permiten, no solo por las facilidades que ofrecen para la producción, sino para la distribución (recordemos cómo llegó *Este no es un filme* a Cannes). Le interesa, además, seguir con la revisión del dispositivo cinematográfico. Hay entonces en *Este no es un filme* y *Taxi* una remediación digital de las operaciones de desenmascaramiento del dispositivo desarrolladas en producciones en celuloide como *El espejo*, ahora como complemento de una denuncia política. Según Friedlander, el realismo de *Este no es un filme* constituye una estética política al oponer al régimen estético del poder nuevas configuraciones en torno a lo que puede ser visto (2015, p. 70); desde el título de la obra, el cineasta iraní denuncia la imposibilidad de representar:

> Su desafío representacional es doble: se le prohíbe tanto representar (a través del mandato de no hacer filmes) y como ser representado (por la prohibición de hablar a los medios). El filme hábilmente consigue la expresión de esta doble condición de irrepresentabilidad no simplemente por hacer visibles sus circunstancias, sino por poner en crisis el mismo sistema de representación bajo el cual su aprieto es hecho invisible (Friedlander, 2015, p. 77)[11].

11 "His representational challenge is doubled: he is both banned from representing (through the injunction to not make films) and prevented from being represented (through the prohibition to speak to the media). The film deftly accomplishes the expression of this double condition of unrepresentability not by merely making his circumstances visible, but rather by throwing into crisis the very representational system under which his plight is made invisible".

La negación del título es más que un comentario metalingüístico: es un recordatorio de la prohibición y de las particulares condiciones de producción. La cámara digital es, desde el comienzo de la narración, parte de la diégesis y, como agrega Friedlander, su intrusión "[…] desestabiliza las afirmaciones de realismo convencional" (2015, p. 82)[12].

Al reducir la narración a eso que registra la cámara, casi siempre operada por Mirtahmasb, Panahi elimina la función de director, de la cual ha sido políticamente excluido. Sin embargo, aprovecha el forzoso tiempo de ocio para revisar sus películas anteriores y recuerda cómo durante la realización de *El espejo* y *Sangre y oro*, que sí pudo dirigir, también se topó con elementos (los actores, el velo femenino) que lo limitaron como agente. Las restricciones, impuestas o no por el exterior, se revelan como una característica del proceso creativo. Esta revisión pone nuevamente en escena lo digital, pues la hace por medio de las copias en formato DVD —es decir, "digital video disc"— de los filmes, que repasa en el televisor de la sala de su casa.

Las facilidades técnicas que ofrecen las cámaras digitales, así como la cotidiana omnipresencia de estas, permiten a Panahi construir el ardid con el que se reinventa como generador de sentido pese a la prohibición impuesta por el Gobierno. Este último no es encarnado por ningún personaje en *Este no es un filme* y *Taxi*, y solo se manifiesta a través del detalle de sus circunstancias judiciales y de sus clientes. En la segunda película, aparece además a través de la asignación escolar de la sobrina, la cual pone en evidencia la manera cómo la estructura de poder norma las prácticas discursivas. La niña dice tener que filmar una película distribuible, esto es, una que presente la realidad, pero que cumpla con una serie de reglas, como respetar el velo islámico, no abordar cuestiones políticas y económicas o evitar la violencia y el "realismo sórdido"[13]. El origen de estas expectativas puede rastrearse hasta el ayatolá Ruhollah Jomeini, líder de la revolución islámica de 1979, quien señaló que el cine, antes un aliado de la occidentalización (y el hundimiento) de la sociedad iraní, podía ser una herramienta para educar al pueblo (Zeydabadi-Nejad, 2007, p. 379).

---

12 "[…] the intrusion of the filmmaking process into the filmed reality destabilizes claims to conventional realism".

13 Pese a las diferencias geopolíticas entre EE. UU. e Irán, históricamente el cine de Hollywood (el MRI hegemónico) también ha seguido normas (algunas explícitas, como el denominado *código Hays*) respecto a la diferencia sexual, la caracterización sociocultural de protagonistas y antagonistas, o el tratamiento de contradicciones políticas y económicas que pueden homologarse a las del "filme distribuible" descrito por este personaje de *Taxi*.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 89-111 | DOI:10.21789/25007807.1448

Un filme distribuible es, claramente, una producción que se adecúa a un modo de representación —en este caso normado por un Gobierno teocrático—, en el que la impresión de realidad se impone sobre la realidad misma, de allí la prohibición del "realismo sórdido". Panahi se opone a esta realidad embellecida o disimulada, y la desenmascara a través de la presentación sin filtros de la sociedad iraní (*El círculo*, *Sangre y oro*), y de la problematización del dispositivo cinematográfico en *El espejo*. En *Este no es el filme* y *Taxi*, lo hace además eludiendo la censura a través del subterfugio de un dispositivo digital que actúa sin su participación como director o guionista, y genera un relato a partir de las múltiples cámaras que de todas maneras pueblan la cotidianidad mediática y el espontáneo fluir de la realidad.

Conclusiones

En *Taxi*, el ardid derivado de las condiciones del dispositivo digital, según el cuales es el automóvil o las cámaras operadas por sus pasajeros las que narran, y no el director condenado a no dirigir, es apuntalado por la poderosa metáfora con que cierra la película (1:19:30-1:21:00): mientras Panahi y su sobrina salen del automóvil en busca de dos clientes que dejaron olvidada una cartera, un par de jóvenes llegan en motocicleta y lo abren para robar. Los muchachos consiguen sustraer la cámara (al desconectarla, la pantalla queda en negro), pero no logran llevarse el sistema de sonido (de manera que la banda sonora continúa sin imagen) ni la tarjeta de memoria (es por eso por lo que el filme sobrevive). Panahi descompone el dispositivo digital en sus partes (imagen, sonido, memoria), y al hacerlo muestra una sociedad pobre y violenta que le despoja de medios para mirar y contar (la cámara que le roban), pero no ha podido despojarle de su memoria (y las imágenes que la componen).

Como ha sido señalado, esta película y la anterior, *Este no es un filme*, brindan continuidad a las que han sido, hasta hoy, las principales inquietudes de la obra de Jafar Panahi: los problemas de la sociedad iraní, en particular la pobreza y la discriminación de la mujer, y el dispositivo cinematográfico. Lo hace ahora pese a la prohibición de dirigir impuesta por el régimen de los ayatolás y gracias a las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías. Hay entonces una remediación digital de las operaciones hechas anteriormente en película como *El espejo*, dedicada

ya al dispositivo cinematográfico, o *Sangre y oro*, sobre la correlación entre pobreza y violencia.

En las películas abordadas, *Este no es un filme* y *Taxi*, pero también en *El espejo*, el director iraní invita a pensar en un filme que "se hace solo", según las condiciones de un dispositivo autónomo, que genera un relato sin la mediación de un director o narrador consciente, por la simple actividad de un artefacto (la cámara en el taxi), de un camarógrafo (quien, supuestamente, no tiene director que lo dirija) o la huida de una niña (quien no sabe que es filmada). En los dos largometrajes más recientes, lo hace poniendo en escena lo plural y lo fragmentario de las narraciones digitales contemporáneas: las cámaras, múltiples y omnipresentes, que registran con un mínimo de intervención humana (como en los sistemas de monitoreo), o según decisiones que no son las de un narrador fílmico (como las integradas a los teléfonos celulares). Panahi nos sitúa así frente a regímenes de visión que extraen de la realidad imágenes en movimiento susceptibles de constituir historias, y nos recuerda nuestra condición simultánea de sujetos y objetos de registro audiovisual. La operación le permite además continuar con su cuestionamiento del dispositivo, desarrollado explícitamente en *El Espejo*, y afinado, gracias a los recursos que ofrece lo digital, en *Este no es un filme* y *Taxi*. Estos recursos ayudan también a continuar con un examen "sórdido" de la sociedad iraní, al tiempo que hace una denuncia de sus circunstancias personales (arresto domiciliario, prohibición de dirigir).

Las películas de Panahi muestran algunos de los rasgos del cine digital: unos de carácter técnico y operativo (dimensiones y portabilidad de las cámaras, almacenamiento), otros narrativo (fragmentación y dispersión de las perspectivas) y representacional (los rasgos de qué se considera realidad, como la espontaneidad de las tomas o del comportamiento de los individuos). Se prestan además para reflexionar sobre las narraciones en el límite entre la ficción y la realidad, o entre la ficción y el documental; esta es una problemática propia de la era digital, en la que se han popularizado las imágenes, pero también la desconfianza respecto a ellas.

Retomemos los que parecen los elementos más importantes de este artículo. En primer lugar, a partir del uso de diferentes cámaras digitales, Panahi continúa con el desenmascaramiento del dispositivo propio de los modos de representación institucionales; en *Taxi*, construye una suerte de narración polifónica, en la que diferentes personajes, o el mismo vehículo, son los agentes del registro audiovisual. En segundo lugar, esta dispersión

de los agentes rompe la impresión de realidad que caracterizó los MRI durante el siglo XX, pero para construir otra: la de la realidad "capturada" en directo, azarosa y espontánea, sin la intermediación de directores y guionistas, o de un aparataje de producción. Sobre esto, hay que señalar que no es solamente posible gracias a las cada vez más pequeñas cámaras digitales, algunas en los teléfonos móviles, sino al hecho de que la multiplicación de operadores audiovisuales es ya parte de la cotidianidad. En tercer lugar, y siempre respecto al contexto mediático, los dos filmes ponen en evidencia y se sirven de la omnipresencia de la cámara: lo que hasta hace unas décadas era un recurso de *voyeurs* o para la vigilancia por parte del sistema hegemónico, se convierte en Panahi en una herramienta para la insurgencia. En cuarto lugar, y como se ha insistido a lo largo del texto, los elementos digitales incorporados al dispositivo cinematográfico en *Este no es un filme* (un apartamento) y *Taxi* (un vehículo) hacen posible la puesta en escena, pero también la condicionan, y determina la distancia de la mirada, la calidad de la imagen, la composición de los encuadres o los movimientos de la cámara (muchas veces, en las manos de los personajes). Finalmente, todo esto para desarrollar narraciones que son políticas, pues denuncian censura y violación de derechos humanos (*Este no es un filme*), y pobreza y violencia (*Taxi*), a pesar de que, en principio, no tienen una voluntad detrás, sino que simplemente registran la realidad, tal cual. Sobre esto último: es justamente a través de este subterfugio, posible por lo digital, que Panahi finge respetar la prohibición impuesta por el Gobierno de los ayatolas.

Referencias

Albera, F., & Tortajada, M. (2011). Le dispositif n'existe pas! En *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (pp. 13-38). Lausanne: L'Âge de l'Homme.

Bolter, J. D. (2005). Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 13-26. doi: 10.7202/1005503ar

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.

Brown, W. (2009). The drama of the digital: D.N. Rodowick, Garrett Stewart, and narrative cinema. *New Review of Film and Television Studies*, 7 (2), 225-236. doi: 10.1080/17400300902817000

Casetti, F. (2011). Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital. *October*, (138), 95-106.

Cronk, J. (2015). *Taxi* by Jafar Panahi. *Cinéaste*, *40*(4), 48-50. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/26356465

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo?. En E. Balbier *et. al* (eds.), *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163; Alberto L. Bixio, trad.). Barcelona: Gedisa.

Figgis, M. (2000). *Timecode*. Estados Unidos.

Foucault, M. (2001). Le jeu de Michel Foucault. En *Dits et* écrits, *II. 1976-1988* (pp. 298-329). París: Gallimard.

Friedlander, J. (2015). Documentary REAL-ism: *Catfish* and *This Is Not a Film*. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, *26* (1), 69-91. doi:10.7202/1037002ar

Giraud, T. (2004). Le numérique impose-t-il un nouveau cinéma ?. *Esprit*, *6*(305), 53-62. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/24249345

González-Requena, J. (2012). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones.

Kessler, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, *14* (1). doi:10.7202/008956ar

Kessler, F. (2011). Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique. *Recherches sémiotiques*, *31* (1-2-3). doi:10.7202/1027438ar

Kiarostami, A. (2002). *Dah* (Ten). Irán: MK Productions.

Ortel, P. (2011). L' « effet-dispositif » dans le récit cinématographique. En F. Albera & M. Tortajada (eds.). *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (pp. 205-225). Lausanne: L'Âge de l'Homme.

Panahi, J. (1995). *Badkonake sefid* (El globo blanco). Irán.

Panahi, J. (1997). *Ayneh (El Espejo)*. Iran: Rooz Film.

Panahi, J. (2000). *Dayereh* (El círculo). Iran: Jafar Panahi Film Productions.

Panahi, J. (2003). *Talaye Sorkh* (Sangre y oro). Irán.

Panahi, J. (2006). *Offside* (Fuera de juego). Irán.

Panahi, J., & Mirtahmasb, M. (2011). *In Film Nist* (Este no es un filme). Irán: Jafar Panahi Film Productions.

Vertov, D. (2010a). Del cine-ojo al radio-ojo (extracto del ABC de los kinocs). En J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 30-36). Madrid: Cátedra.

Vertov, D. (2010b). El *kino-pravda*. En J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet, *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 45-50). Madrid: Cátedra.

Zeydabadi-Nejad, S. (2007). Iranian Intellectuals and Contact with the West: The Case of Iranian Cinema. *British Journal of Middle Eastern Studies*, *34* (3), 375-398. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/20455536.

CRONOMOSAICOS: METÁFORAS ESPACIALES DEL TIEMPO EN LA NOVELA HIPERMEDIA *TOC*, DE STEVE TOMASULA

Juan Alberto Conde[(a)]

CHRONOMOSAICS: SPATIAL METAPHORS OF TIME IN *TOC* HYPERMEDIA NOVEL BY STEVE TOMASULA

CHRONOMOSAICS: METÁFORAS ESPACIAIS DO TEMPO NO LIVRO HIPERMÍDIA *TOC*, DE STEVE TOMASULA

Fecha de recepción: 11 de junio del 2018
Fecha de aprobación: 21 de diciembre del 2018
Disponible en línea: 20 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Conde, J. A. (2019). Cronomosaicos: metáforas espaciales del tiempo en la novela hipermedia *TOC*, de Steve Tomasula. *Razón Crítica*, 6, 113-132, doi: 10.21789/25007807.1442

(a) Juan Alberto Conde
Comunicador social y Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana
Doctor en Ciencias del lenguaje de la Univesite de Limoges
Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
juan.conde@utadeo.edu.co

RAZÓN CRÍTICA Nº.6|ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

RESUMEN

En este artículo se hace un análisis de la novela interactiva *TOC*: *A New Media Novel* (2009), del escritor y artista norteamericano Steve Tomasula a partir de las metáforas conceptuales que propone en torno a la temporalidad. A partir de estos tropos temporales, se ofrece una reflexión en torno a las particularidades de la ficción interactiva, tanto en sus formas narrativas como en su relación con los soportes tecnológicos en los que se fundamenta. Así mismo, se propone un acercamiento a la manera en que la semántica cognitiva ha abordado la manera en que los seres humanos conceptualizamos el tiempo, tratando de extender sus análisis basados en el lenguaje verbal al ámbito de los medios audiovisuales interactivos.

PALABRAS CLAVE: narración interactiva, semántica cognitiva, metáfora conceptual, teoría de la integración conceptual, tiempo, TOC, Steve Tomasula.

ABSTRACT

This article examines the interactive novel *TOC: A New Media Novel* (2009), by American writer and artist Steve Tomasula, based on the conceptual metaphors he proposes about temporality. Drawing from these temporal tropes, we present a reflection on the particularities of interactive fiction, both in its narrative forms and its connection with the technological supports it is build upon. Likewise, we propose an approach to the way in which cognitive semantics has addressed the way human beings conceptualize time, trying to expand their analysis from the verbal language to the realm of interactive audiovisual media.

KEY WORDS: Interactive narrative, cognitive semantics, conceptual metaphor, theory of conceptual integration, time, *TOC*, Steve Tomasula.

RESUMO

Neste artigo, é feita uma análise do romance interativo *TOC: A New Media Novel* (2009), do escritor e artista americano Steve Tomasula, baseado nas metáforas conceituais propostas por ele sobre a temporalidade. A partir desses tropos temporais, uma reflexão em torno das particularidades da ficção interativa é oferecida, tanto em suas formas narrativas quanto em sua relação com os suportes tecnológicos nos quais ela se baseia. Da mesma forma, propomos uma abordagem à maneira em que a semântica cognitiva abordou a forma dos seres humanos conceituarem o tempo, tentando estender sua análise baseada na linguagem verbal ao âmbito da mídia audiovisual interativa.

PALAVRAS-CHAVE: metáfora conceitual, narrativa interativa, semântica cognitiva, Steve Tomasula, tempo, teoria da integração conceitual, *TOC*.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

Nuestras formas de arte, incluyendo la literatura, cambian continuamente, en función de la manera como nos concebimos a nosotros mismos y como concebimos el mundo […] Nos podemos plantear la misma cuestión acerca de los patrones que están siendo creados por el creciente poder de los computadores, el aumento en el número y tamaño de las bases de datos, de nuestras herramientas y de nuestras organizaciones sociales, tanto virtuales como físicas. Todos estos cambios incrementan la presión sobre las viejas formas de arte hasta que, finalmente, como dice Moretti, estas "ya no representen los aspectos más significativos de la realidad contemporánea" […] La novela lineal parece no ajustarse, pero entonces, ¿qué forma lo hace? Mirando hacia atrás, creo que no capté correctamente la metáfora —yo estaba pensando en [las novelas] más como collages *o mosaicos, en los cuales muchas piezas pequeñas se juntan para crear una imagen más grande, pero ahora puedo ver más claramente que hacia donde me estaba arrastrando era hacia la emulación de una forma de emergencia: una forma en la que muchas acciones pequeñas, todas creadas por sus propias razones, se juntan para crear patrones más amplios; luego estos patrones amplios se combinan con otros para crear patrones aún más grandes, y así sucesivamente.*

Tomasula

Desde su propio título, la novela interactiva *TOC* de Steve Tomasula, publicada en su primera versión para PC en el 2009, es una compleja meditación sobre el tiempo. *TOC*, la mitad de la onomatopeya que en inglés representa el sonido de los relojes mecánicos, evoca a su otra mitad y crea en nuestros oídos una especie de ritmo incompleto, que nuestras interacciones deben completar. Pero la cuestión de la temporalidad afecta a la propia obra en su materialidad tecnológica en una paradoja inevitable: en un tiempo de caducidades programadas, el intento de esta novela por interpelar al presente, se va enfrentando a la fugacidad tecnológica, a la aceleración de sus transformaciones.

Así, una obra cuyo subtítulo rezaba: "una novela de los nuevos medios" (*a new media novel*) se convierte ahora, por lo menos en su primera versión, en una novela de un (ya casi) viejo medio: el computador de escritorio, que aunque se niega a extinguirse frente al auge de las tabletas, los teléfonos inteligentes y demás dispositivos portátiles, está sujeto a las actualizaciones de sistemas operativos cada vez más frecuentes, de manera que aquella primera versión de la novela digital de Tomasula ya no se puede instalar en muchos computadores de hoy en día. Kathi Inman Berens cuenta las dificultades insalvables que tuvo para hacerlo en su computador Apple, con una versión de iOS que ya no era compatible con el *software* de *TOC* (Berens, 2015).

En mi caso, la primera vez que "leí" (o "audiovisualicé) *TOC* fue en el 2011, en un PC con sistema Windows, instalándola desde un DVD a la manera de un videojuego. En ese entonces, presenté una ponencia sobre la obra de Tomasula en el Festival de la imagen de Manizales, y resaltaba las ventajas que tenía esta forma de acceder a la novela:

> *TOC: A New Media Novel*, se adquiere en el mercado en forma de DVD, en un estuche de cartón a la manera de una película en DVD o un CD de audio. Esta forma de distribución retrotrae la obra al universo enciclopédico del mundo editorial, y la aleja de otras obras hipermedia de distribución en línea: *TOC* es, al menos materialmente, un producto cerrado, con límites ontológicos y textuales claros. Todas sus conexiones son internas, su universo semiótico es autocontenido. Pero si esta decisión restringe la navegabilidad abierta de la obra, también permite que sus contenidos audiovisuales y sonoros tengan una resolución mejor que la mayoría de las novelas hipertextuales o la narrativa en línea, acercándola a una forma de cine interactivo: las películas se ven y se escuchan con nitidez y sin retrasos o esperas para cargarse, de modo

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

> que se transita de un video a una pantalla interactiva de manera fluida y versátil (Conde, 2011).

En esta nueva lectura, *TOC* sigue funcionando en las últimas versiones de Windows, aunque su resolución ya no parece tan alta: ahora su superficie de pantalla es mucho más pequeña, y queda suspendida sobre un fondo negro que ocupa el resto del espacio de visualización. No obstante, los habitantes del "ecosistema" Apple tuvieron otra forma de acceder a *TOC*, pues en el 2014 fue lanzada una versión de la novela como aplicación de iPad, aunque solo disponible en Estados Unidos. Aunque su funcionamiento en este nuevo soporte empieza a revelar su obsolescencia, Berens ha demostrado cómo la novela se sostiene en medio de esa fragilidad e interpela de forma poderosa la temporalidad de la tecnología:

> *TOC* es una app para viajar en el tiempo: una "novela de los nuevos medios" que esquivó una muerte asegurada, una vez más, y que carga las huellas de su estancia en un antiguo sustrato mediático. La adaptación de la novela al iPad tiene éxito en sus propios términos, como un Thunderbird negro de 1964 en una autopista de cinco carriles rebasando montones de Smart Cars (Berens, 2015, p. 181)[1].

Pero mientras su materialidad técnica envejece con dignidad, los retos conceptuales que propone no solo son vigentes, sino que atacan el corazón mismo de la concepción contemporánea del tiempo. Así mismo, la vida pública de la novela también recoge en su temporalidad las múltiples lecturas e interpretaciones a la que ha sido sujeta en los años transcurridos desde su publicación, convirtiéndose ya en todo un clásico de la literatura digital, con poco menos de diez años de existencia. Para N. Katherine Hayles, *TOC* ejemplifica una transformación en las maneras en que los seres humanos experimentamos la temporalidad en entornos tecnológicos:

> En un nuevo entorno, que cambia tan rápido que una generación puede constar de solo dos o tres años, la metastabilidad provisional

---

1 Inman-Berens demuestra cómo la remediación de toc en el iPad no deja de ser problemática: siendo una aplicación orientada originalmente a los *desktops* y su lógica del cursor y el ratón, la interfaz de la novela desaprovecha el potencial de los gestos táctiles de la tableta. Además, lo pesado de su código hizo imposible que la aplicación funcionara también para iPhone, y esto restringía el acceso a la novela por parte de un público más amplio. No obstante, los conceptos que baraja y las metáforas y narrativas que propone anticipan las nuevas formas de relato digital (Inman-Berens, 2015).

> de los objetos técnicos puede volverse aún menos estable, por lo que es más preciso hablar incluso de transformación continua que de metastabilidad. *TOC* anticipa esto al revelar la inestabilidad inherente de los regímenes temporales, las rupturas cataclísmicas que ocurren cuando las sociedades son arrancadas de un régimen y sumergidas en otro, y la incapacidad de las narraciones para crear cualquier régimen temporal que sea duradero y que abarque todo. Este aspecto, puede ser visto como un comentario sobre sus propias condiciones de posibilidad. La circularidad de una obra que produce y es producida por sus posibilidades estéticas puede ser un mejor criterio para juzgar su logro que las convenciones de la cultura impresa relativamente establecidas. […] *TOC* está habitado por complejas temporalidades que se niegan a resolverse en secuencias definidas o a proporcionar límites definitivos entre los seres vivos y los objetos técnicos (Hayles, 2012, p. 143).

Es en ese sentido que propongo esta nueva visita al mundo donde los hermanos Cronos y Logos se debaten por el dominio de una isla que es la versión fractal de nuestro universo. Exploremos primero su narrativa.

Los cronopaisajes de *TOC*

La puerta de entrada a la novela es un epígrafe de San Agustín: "Entonces, ¿qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si se lo quiero explicar a alguien que me lo exige, no lo sé".

En seguida, en una animación introductoria una voz *en off* describe un escenario paradójico: "Un mundo distante brilla desde el pasado de otro mundo que es simultáneamente nuestro futuro. ¿Es esta una onda en el tiempo? ¿O en la existencia?".

Este narrador habla de Efemera, una reina que inventó una *máquina diferencial* que hizo posible medir el tiempo, llevando a su civilización al caos con este invento, por lo que tuvo que huir, dando a luz a gemelos llamados Logos y Cronos durante su huida. Efemera se estableció con su gente en una isla. Al crecer, sus hijos "[…] luchan sin cesar por la sucesión al trono de su madre", pues no es claro cuál de los dos tiene el derecho: "[…] uno nació el viernes por la mañana. Una hora más tarde, después de cruzar a una nueva zona horaria, el segundo hijo nació el jueves por la noche. Aunque Chronos nació primero, Logos nació en una fecha anterior".

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

Cronos y Logos se convierten así en los dos personajes principales de esta historia y dos formas complementarias y confrontadas de conceptualizar el tiempo. Después de esta animación, el lector/espectador/usuario de *TOC* pasa a la primera pantalla de navegación, donde puede recoger (usando el cursor en la versión de PC) una piedra desde el lado derecho de la pantalla y arrastrarla a una de dos cajas o recipientes, correspondientes a los dos hermanos. Cronos está representado por el agua y Logos por la arena: dos variaciones visuales de dos de las principales formas materiales para medir el tiempo: la clepsidra y el reloj de arena.

La caja de Cronos activa una película animada que muestra imágenes de mecanismos de relojería, diagramas, caligrafía, osciladores, textos animados y otras representaciones gráficas[2], mientras se narra en *off* con voz femenina la historia de una modelo de Vogue en una situación particular: su esposo sufrió un accidente y es mantenido vivo por medios artificiales, por lo que ella tiene que decidir entre desconectarlo y dejarlo descansar en paz, o que continúe con vida en ese estado. Por otro lado, ha descubierto que está embarazada, pero el padre de su hijo es su propio hermano, así que enfrenta otra decisión: si interrumpir su embarazo, resultado de un incesto o continuar con este. Esta narrativa nos enfrenta así a dos dilemas relativos al comienzo y al final de la vida. La película se puede ver en un formato pequeño, dentro de la campana de cristal que lo contiene en la pantalla de Cronos, o, si se hace clic sobre este, se despliega una versión de pantalla completa. En el primer caso, hay un dial que permite al usuario avanzar o retroceder a través de la línea de tiempo del video.

La opción de Logos ofrece un nivel más amplio de interactividad: en esta caja hay una imagen de un rollo de pianola que comienza a moverse, acompañada de música típica de este instrumento automático. Al pasarlo sobre el rollo, el cursor se convierte en una mira en forma de cruz, y el usuario puede hacer clic sobre las ranuras en movimiento del rollo: las

---

2 Alison Gibbons cuenta que esta película tiene como antecedente una pieza gráfica editorial:

> [...] publicada en una revista de poesía de Nueva York llamada *Literal Latté*, fundada en 1994. Luego apareció en *Black Ice* en 1996 como un texto acompañado de imágenes y finalmente en el número 37 de la revista de arte *Émigré*. Así mismo, esta obra en papel formó parte de una exposición en el Center for the Book and Paper Arts de Chicago, en forma de una cinta de Moebius que colgaba del techo, y que también incluía la lectura de textos por parte de Tomasula y su esposa, María Tomasula (cuya voz es la que aparece en la película de *TOC* y quien también ilustra las secciones de la isla), mientras detrás de ellos se proyectaban imágenes en una pantalla (Gibbons, 2012).

azules activan relatos escritos en rollos de pergamino (que también se presentan contenidos en una campana de cristal). Estos textos son una especie de parábolas o historias sobre personas del mundo de Efemera, quienes tratan de lidiar de distintas maneras con el desorden temporal de su mundo, o fragmentos de la historia de los orígenes de la máquina de influencia que causó este desorden. Las ranuras rojas de la pianola activan videos cortos, también reproducidos dentro de campanas, y las verdes despliegan coordenadas y distancias de soles de otros sistemas planetarios.

Los ocho videos de esta sección provienen de la instalación interactiva de la artista Zoe Beloff, realizada en el 2003: "La máquina de influenciar de la señorita Natalija A.". Beloff se inspiró a su vez en el ensayo del psicoanalista vienés Victor Tausk "Sobre el origen esquizofrénico de la 'máquina de influenciar'", que documenta el caso de un paciente que creía que un extraño aparato eléctrico operado por ingenieros en Berlín manipulaba sus pensamientos. Esta idea se extiende a todos los niveles narrativos de *TOC*.

Cuando se completan todos los nodos de esta pantalla de navegación, el lector/usuario puede avanzar a otra, después de ver una animación de transición. En este caso, la interfaz es la imagen de una isla, rodeada por 21 lunas que eclipsan al sol. Al hacer clic en cada una de ellas se maximiza un texto o una imagen. Las imágenes son pinturas de María Tomasula, la esposa del autor, y los textos son otro conjunto de parábolas o historias sobre los habitantes de la isla. Según N. Katherine Hayles, "[…] la isla explora la relación entre los regímenes temporales y el *socius*" (Hayles, 2012, p. 128). Jean-Yves Pellegrin describe esta pantalla de la siguiente manera:

> [La] isla [está] dividida verticalmente, de izquierda a derecha, en tres áreas (anochecer, día y amanecer), y cada una corresponde a tres espacios diferentes habitados por tres tribus: los TOC, a la izquierda, son personas orientadas hacia el pasado. Los TIC, a la derecha, se orientan hacia el futuro. En el centro de la isla, una raza híbrida de exiliados de ambas tribus vive exclusivamente en el presente (Pellegrin, 2010, p. 182).

Una vez que el espectador ha leído o abierto todos los nodos en esta pantalla, puede acceder a la animación del viaje final, que muestra la máquina de influencia y el corazón humano que la alimenta, y luego los créditos finales anuncian, como en una película, el final de la novela.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

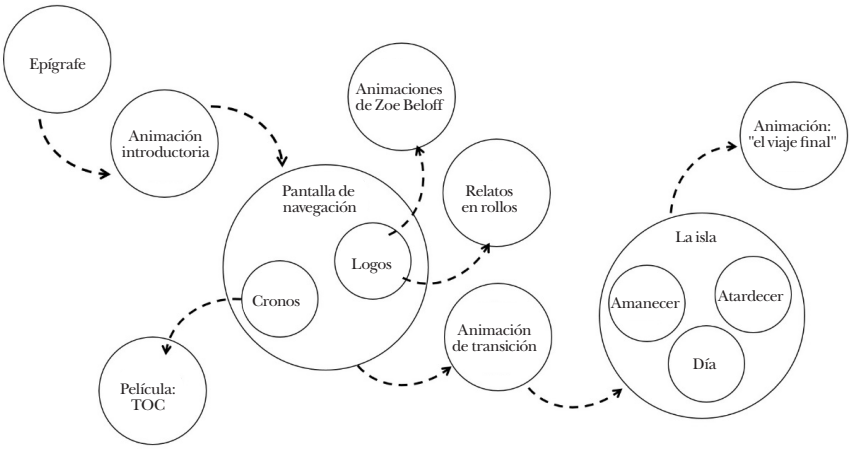

Figura 1. Estructura narrativa de *TOC: A New Media Novel*.
Fuente: adaptado de Gibbons (2012)

Como podemos ver en esta presentación del diseño estructural de *TOC*, el tiempo se explora aquí a través de una serie de metáforas y descripciones que algunos autores han abordado desde perspectivas muy diferentes. Según Pellegrin, tras los personajes e historias de *TOC* subyace la concepción aristotélica de tiempo, que lo entiende como número, aquello que se puede contar. El tiempo aristotélico, asociado con el desplazamiento de los cuerpos en el espacio, es lineal:

> De esta proposición se sigue una visión del tiempo abstracto del reloj como una secuencia lineal de intervalos que, a diferencia de los ciclos naturales, impone una dirección a los procesos que miden, colocándolos en lo que los físicos llaman "la flecha del tiempo". Esta noción se ejemplifica mejor mediante la segunda ley de la termodinámica, mencionada varias veces en (la película de) "Cronos" como el ineludible fíat del destino (Pellegrin, 2010, p. 179).

En cuanto a la historia de Logos, Pellegrin la asocia con la descripción lingüística del tiempo desarrollada por François Jullien, quien afirma: "[…]debido a que nuestras lenguas tienen conjugaciones, desde los griegos y los latinos distinguimos sistemáticamente y contrastamos el 'pasado', el 'futuro' y el 'presente'" (Pellegrin, 2010, p. 183). De ahí que el sistema de tiempos de la lengua también nos hace visualizar el tiempo como una línea que puede segmentarse en instancias separadas. En ese

sentido, Cronos y Logos son las dos caras del mismo sistema: la cronología. No obstante, Pellegrin afirma que *TOC* logra transgredir esta lógica a través de los ritmos de lectura y visualización que ofrecen sus textos y películas, de manera que el espectador logra escapar a la cronología y entrar en una especie de "[…] navegación contemplativa" (Pellegrin, 2010, p. 189).

En su interpretación de las estrategias narrativas multimodales de *TOC*, Alison Gibbons también afirma que, desde la cita de San Agustín que sirve como epígrafe, la novela "[…] evoca contemplación" (Gibbons, 2012a). Así mismo, Gibbons identifica una serie de metáforas conceptuales empleadas por Tomasula en su representación del tiempo: *el tiempo es espacio* o *el tiempo es movimiento hacia adelante*, para mencionar solo dos de las más comunes en los usos cotidianos del lenguaje (Gibbons, 2012a).

Gibbons no desarrolla esta línea interpretativa, pues se concentra en la manera en que Tomasula y su equipo emplean la multimodalidad del medio digital para producir determinadas experiencias temporales en el usuario. Sin embargo, creo que la semántica cognitiva ofrece una serie de conceptualizaciones interesantes que permiten desarrollar esta idea, según la cual la estructura narrativa, la propuesta audiovisual y gráfica, y el diseño de interfaces de *TOC* revelan una compleja conceptualización del tiempo en nuestra época, que desarrollo a continuación.

Metáforas y amalgamas: la conceptualización del tiempo

La conceptualización metafórica del tiempo aparece con recurrencia en los estudios de la lingüística cognitiva. Diversos estudios de la teoría conceptual de la metáfora (TCM), han mostrado la presencia de metáforas espaciales para entender el tiempo diversas lenguas: desde las obras fundacionales de Lakoff y Johnson, en las cuales se analizan múltiples metáforas espacio-temporales (Johnson & Lakoff, 2008, 2017) hasta trabajos consagrados específicamente a este tema, como los de Vyvyan Evans (2003) o Kevin Ezra Moore (2014), entre muchos otros.

Así mismo, la teoría de la integración conceptual (TIC) se ha ocupado de conceptualizaciones del tiempo en términos de redes de integración generalizadas. Ya en su principal obra, *The Way We Think,* Gilles Fauconnier y Mark Turner abordaban algunas de estas metáforas

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

en términos de *amalgamas* o *integraciones* (Fauconnier & Turner, 2002)[3]. En un trabajo posterior, Fauconnier y Turner proponen que las diferentes conceptualizaciones metafóricas del tiempo se pueden comprender desde la idea de redes de integración conceptual que pueden fusionar o combinar varias metáforas temporales en representaciones más complejas (Fauconnier & Turner, 2008). Esta última propuesta provee el modelo que aplicaré aquí a algunos de los elementos que conforman la narrativa de *TOC*.

De acuerdo con Fauconnier y Turner, las distintas metáforas temporales "[…] se derivan de una red de integración sistemática pero elaborada que involucra un número de espacios de entrada (*inputs*), espacios integrados (*blends*), relaciones vitales y compresiones" (Fauconnier & Turner, 2008, p. 56). Dentro de los *inputs* relevantes se encuentran:

Los eventos: los seres humanos suelen segmentar su experiencia vital en términos de eventos y objetos. En cuanto construcciones conceptuales, los eventos tienen unos límites espacio-temporales más o menos claros, e integran seres y objetos en líneas de acción. Los espacios mentales estructurados como eventos incluyen además la experiencia subjetiva de estos. Es decir, un mismo evento puede ser experimentado de distintas maneras por distintos sujetos y sus particulares puntos de vista. Los autores representan este tipo de espacios con la letra E.

Desplazamientos: un tipo particular de eventos para la cognición humana es el correspondiente al *movimiento físico a través de un espacio, desde un punto A hasta un punto B,* con sus correspondientes experiencias subjetivas. Fauconnier y Turner representan este tipo de eventos con la letra X. Los diversos desplazamientos son organizados según la lógica espacial.

La metáfora de la estructura de evento: es la fusión de los dos *inputs* anteriores: E/X, de manera que los eventos no espaciales pueden ser entendidos como desplazamientos espaciales, como en la expresión "este tema ya lo pasamos, ahora estamos en otro" o "ya estamos por llegar al final de la charla".

La amalgama del "ciclo": en su obra *The Way We Think*, Fauconnier y Turner identificaron un tipo muy común de integración conceptual que

3 Una presentación exhaustiva de estas dos teorías dominantes en el ámbito de la lingüística y la semántica cognitivas exigiría muchas páginas. Por eso recomiendo las dos obras aquí citadas, en las cuales aparecen sus formulaciones originales. Para una presentación sintética, pero completa y de gran claridad, puede consultarse la obra de Evans y Green (2006).

denominaron el *dominio integrado M,* y que consiste en que, a partir de las similitudes entre los eventos que integran cada jornada de nuestra vida (el sol "sale", la luz cambia a lo largo del día según sus posiciones, luego se "oculta" y adviene la noche, etc.), los seres humanos integramos la multiplicidad de los días en un solo "día cíclico", denotado con la letra C. Este primer *blend* sirve como *input* para el dominio integrado M, en una red en la que fusiona con otro *mecanismo,* natural o artificial, que provea una estructura perceptible para representar el ciclo de los días. Es el caso de los relojes analógicos, que proveen una superficie circular segmentada en doce unidades y unas manecillas que se desplazan con un eje central. Al fusionar el *día cíclico* con la estructura del reloj, aparece una estructura emergente, que ofrece unidades como segundos, minutos, horas, días, meses, etc., lo que da lugar a una sólida convención social que rige todos nuestros ritmos vitales y los eventos de nuestras vidas. No obstante, el dominio integrado M funciona con distintos tipos de mecanismos: relojes de arena, clepsidras, relojes digitales, relojes de sol y cualquier otro tipo de dispositivo que permita equiparar unidades espaciales en un ciclo con unidades temporales de una serie de eventos:

> El cambio desde inicio hasta terminación define, por ejemplo, una "hora". Concebimos que todo en el universo pasa por esa hora. ¿Cómo nos relacionamos en la práctica con este evento universal idealizado? Nos relacionamos con él porque la compresión garantiza que cualquier evento local que involucre el movimiento de un reloj tolerablemente preciso (reloj mecánico, reloj de arena, sol) se asigna de manera consistente al evento idealizado universal" (Fauconnier & Turner, 2008, p. 58).

Sin embargo, dentro de esta lógica, el dominio M no nos "provee" tiempo, sino que es un "sistema sofisticado de eventos emergentes universales", que denominamos minutos, horas, segundos. Una vez instaurado este tipo de eventos, emerge una nueva forma de integración conceptual, que fusiona a E, X y M.

Tiempo objetivo y experiencia subjetiva: la fusión de E/X con M da lugar a un espacio integrado donde los eventos universales de M se convierten en eventos locales de E/X. Así, el evento universal se convierte en una unidad universal de extensión espacial, es decir, una unidad de *medida* como los metros, las yardas, las pulgadas, etc. De ahí que cualquier evento tenga una extensión, medida en horas, minutos y demás unidades temporales, ahora concebidas como unidades espaciales.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

Pero otra posibilidad que se abre con esta integración es la de extender la percepción subjetiva de la extensión temporal a estos eventos universales que son las horas, los minutos y las demás unidades cronológicas. De esta manera, así como una conferencia puede ser interminable (como si la recorriéramos), una hora también lo puede ser, y esto varía de un sujeto a otro[4]:

> en E/X/M, pasar una hora puede ser placentero para ti pero doloroso para mí, o rápido para ti pero lento para mí […] esos eventos universales se vuelven eventos locales experimentados subjetivamente, de modo que pueden variar según la experiencia, no solo de sujetos distintos, sino también del mismo sujeto, según las circunstancias (Fauconnier & Turner, 2008, p. 59).

Este último *megablend* puede desplegarse de diversas formas, privilegiando en unos casos el concepto de *tiempo universal* o en otros el de la percepción subjetiva del tiempo. La inclusión del punto de vista subjetivo también permite entender las unidades temporales como objetos en movimiento que se desplazan hacia el sujeto ("las horas pasan") o el ego como objeto que se desplaza hacia o a través del tiempo (véase nota 4). Así, Fauconnier y Turner nos revelan el trasfondo cognitivo de una de las convenciones más poderosas que ritman nuestra vida cotidiana. Pero toda convención puede ser destruida, como nos demuestra Steve Tomasula.

La destrucción del reloj: deconstruyendo el tiempo universal

Después de este breve recorrido por la semántica cognitiva (y valga aquí también la metáfora espacial) podemos regresar al universo enrarecido de

4 Es importante recordar que estas conceptualizaciones varían de una lengua a otra, de una cultura a otra: el ejemplo original de Fauconnier y Turner es: "go through a lecture", en el que es el oyente el que "atraviesa" o recorre una conferencia, mientras que en español, se diría más bien que la conferencia "pasó rápido" si fue agradable, o "pasó lento" si no fue de nuestro agrado. En todo caso, el modelo general se puede ajustar a las dos versiones, como se mostrará enseguida. En un estudio reciente que comparaba hablantes nativos de sueco y español (los sujetos del estudio hablaban los dos idiomas), Emanuel Bylund y Panos Athanasopoulos demostraron que conceptualizaban el tiempo de manera distinta: en sueco se privilegian las construcciones que lo describen en términos de extensión (tiempo largo, tiempo corto), mientras que en español, se conceptualizaba en términos de acumulación de cantidades: mucho tiempo, poco tiempo (Bylund & Athanasopoulos, 2017).

TOC. La idea que quiero proponer aquí es que la obra de Tomasula es una deconstrucción sistemática de la cascada de integraciones conceptuales o metáforas que Fauconnier y Turner presentan con tanta experticia y que, como apuntaba Pellegrin, estaba ya en la cronología aristotélica, pero se manifiesta sobre todo en los dispositivos tecnológicos que ritman nuestras existencia.

Lo interesante de la propuesta de Tomasula es que, sin salirse de esta línea cronológica, presente incluso en la estructura narrativa de su novela interactiva, logra producir el efecto de defragmentación y mosaico temporal que pregonan varios de sus personajes. Efectivamente, *TOC* es una narración lineal, aunque con bifurcaciones, que se le ofrecen al usuario como formas de multilinealidad. No obstante, a medida que se avanza en la "lectura" de las distintas líneas narrativas, la experiencia de la linealidad se va imponiendo, en un efecto que se exacerba cuando se recorre esta narrativa por segunda o tercera vez. Las etapas se vuelven engorrosas, pero no hay un elemento de la interfaz que le permita al usuario abandonar la línea de etapas que se le proponen. Este efecto de "angustia" temporal es particularmente álgido en la narrativa de Cronos, pues los elementos que se deben completar parecen interminables: aunque la lista de videos, textos y coordenadas es limitada, la combinación entre la irritante música de la pianola y la dificultad de acertar con la mirilla del cursor en cada uno de los orificios en movimiento producen el efecto de elongación del tiempo descrito por Fauconnier y Turner.

En ese sentido, lo que podría leerse como un error o dificultad en la navegabilidad de *TOC* (el hecho de que no se pueda entrar y salir de cualquier punto de su estructura, a la manera de un rizoma), se convierte en realidad en una cronología impuesta que fuerza la irritación psicológica del espectador.

Un efecto similar ocurre con los textos en rollos que se despliegan en las campanas de cristal. Tomasula escoge una interfaz particularmente difícil para la lectura de textos, que nos retrotrae a etapas pretéritas de la cultura escrita: los rollos de pergamino en lugar de los folios de los libros. Estos textos, además, están llenos de historias que subvierten la metáfora del tiempo trastocado en espacio: en ellos las personas pueden cavar túneles en la tierra que los conducen al pasado o al futuro; una mujer inventa un dispositivo para acumular el tiempo; alguien más desciende o asciende en líneas temporales en las que el futuro puede estar arriba o abajo, al igual que el pasado. En estas historias parece que, más que apelar a las metáforas del tiempo como espacio, se estuviera invirtiendo

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

o desmembrando estas metáforas, a través del recurso del absurdo o de la paradoja.

Por otra parte, el mundo de *TOC* es tan paradójico en su apariencia y constitución espacial como lo son sus líneas temporales: parece a veces teñido del aura mítica de los relatos ancestrales, y, en otros momentos, se ofrece futurista e hipertecnológico. Muchas de las películas contenidas en este puzle audiovisual ofrecen imágenes de ciudades contemporáneas, mientras que otras animaciones nos conducen a islas primitivas donde una tecnología anacrónica se camufla entre la vegetación.

La última pantalla de navegación pareciera completar el cronopaisaje aristotélico, pero en realidad también lo cuestiona: las tribus TOC y TIC, antagonistas pero nunca realmente enfrentadas, tratan de anular ontológicamente a su oponente (se llaman mutuamente los "no gente"), mientras los híbridos del centro parecen no acabar de dibujarse en este último mosaico. Si el presente es un punto móvil que se desplaza entre protenciones y retenciones, los habitantes de ese punto son y no son, atrapados en la doble negación de los TIC y los TOC. Así, la onomatopeya del latido tecnológico parece solo admitir dos tiempos, irrealizando ese intervalo que podríamos llamar presente. Esta pantalla, estructurada en tres áreas en las que se distribuyen las fases de la luna, recoge el *blend* del *ciclo,* con su delimitación establecida por las apariciones y desapariciones del sol y de la luz.

Finalmente, el relato-marco de Efemera y sus dos hijos reúne esa gran red de integraciones que proponen Fauconnier y Turner, añadiendo otro nivel que estos dos autores no describieron: se trata de esa gran metáfora conceptual que es el *huso horario:* ese telar del tiempo que se dibuja sobre el mapa esférico de la tierra, distribuyendo las zonas horarias según los meridianos, para coordinar el movimiento giratorio de la tierra con las máquinas encargadas de cuantificar sus tiempos. Así, el huso horario es la megamáquina creada por nuestra especie para coordinar a todos los otros dispositivos temporales y unificar ese tiempo universal coordinado de los relojes y los calendarios. De ahí surge el conflicto entre Cronos y Logos por la primacía sobre el reino de Efemera, el instante, la madre de toda temporalidad, creadora de la máquina de influencia, un gran dispositivo que trastoca todos los tiempos y sus mediciones. En este mundo se puede aventurar la idea de que esta máquina es justo lo opuesto: alimentada por los latidos del corazón humano, en lugar de inducir comportamientos en las personas a través de proyectar alucinaciones a distancia, esta máquina lo que hace es retirar el velo de la ilusión temporal, según el

cual el tiempo universal de los relojes es el propio tiempo cósmico de las constantes científicas.

En la última película, la que se activa después de recorrer las lunas suspendidas sobre la isla, hay un efecto de *zoom out* en el que el punto de vista se va alejando de la isla, del continente, del planeta, y revela que la tierra es una pieza de engranaje en un mecanismo mayor, el sistema solar, el cual, a su vez, se empequeñece, revelándose como una especie de reloj suspendido en el espacio, donde otras máquinas planetarias completan sus ciclos repetitivos, y finalmente desaparecen en un cosmos plagado de estrellas, un universo que continúa en expansión como el tic de un latido que se contraerá en un toc, hasta su propio colapso.

Así, la gran máquina de influencia es la propia novela *TOC*, que termina alterando ese tiempo cronométrico que todos los dispositivos que nos rodean no dejan de marcar. Pues todas las máquinas son máquinas del tiempo.

Conclusión

Como objeto tecnológico, *TOC* está sujeto a los deterioros y caducidades propias de su medio. No obstante, como máquina narrativa rebasa esas limitaciones y continúa interpelando la manera en que pensamos la relación entre tecnología y temporalidad. En el epígrafe de este texto, Tomasula reflexiona en torno a la pertinencia de ciertas formas (narrativas, estéticas) para captar su contemporaneidad, y se pregunta si la forma-novela todavía puede hablarle al presente. En otro pasaje de la misma entrevista, sin embargo, el autor cuenta por qué escogió esta forma de expresión:

> Una razón por la que me gusta trabajar en la forma-novela es que es lo suficientemente holgada como para incluir cualquier cosa (cartas, informes, poemas), así que, ¿por qué no incluir también música y animación? La novela se presta de forma natural para una estética de *collage*, o a cierto tipo de mentalidad de apropiación, el tipo corta-pega-arde que alienta todas las artes, toda la cultura actual. De modo que sí, *TOC* es literatura, ya que conserva la lectura y el lenguaje como su medio, y es un libro, incluso si tienes que leer *TOC* en un iPad (Banash & Tomasula, 2015, p. 174).

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 113-132 | DOI:10.21789/25007807.1442

Una de las posibilidades que se abren para *TOC* al incluir el medio audiovisual y la interactividad es que muchas de las ideas que expresa en su contenido sobre el tiempo, el espacio, el movimiento y la posibilidad de fusionarlos y combinarlos de múltiples formas se materializan también en las acciones y elecciones que le ofrece al usuario. No obstante, Tomasula es coherente con su idea de que *TOC* es, por encima de todo, un relato verbal: incluso sus películas y animaciones tienen siempre alguna forma de narración, diversas voces que cuentan historias, en algunos casos a la manera de los antiguos bardos, en otras más según esa estética de collage y superposición de audios distorsionados.

Es a través de palabras que se expresa esa red de metáforas espacio-temporales que luego se desestructuran, a partir de la figura retórica de la paradoja. Es a este nivel en el que el trabajo sobre las metáforas de la vida cotidiana que hacen evidente nuestra manera de conceptualizar el tiempo, y que tienen su equivalencia en los dispositivos tecnológicos que lo cuantifican, miden y disponen en esa interfaz omnipresente del "tiempo universal", se vuelve más incisivo.

Uno de los textos de Logos se titula, precisamente, "La estructura del tiempo", y describe al tiempo como una inmensa torre de cartas, sostenidas por pura inercia, cada una de las cuales es una capa narrativa, una historia subsidiaria de aquella en la que se apoya. En la punta de la torre hay un átomo con sus electrones vibrando en silencio, pues su movimiento es tan rápido que el sonido que producen es imperceptible. Debajo de esta se encuentra una capa constituida por moléculas, que son como "motores microscópicos o cosmos", sostenida sobre una capa de relojes atómicos. La siguiente es de relojes digitales, apoyados sobre un estrato de relojes mecánicos, y, más abajo, como se puede adivinar, hay un bloque de relojes de sol y velas. Por debajo de esta capa se encuentra la tierra, atascada en una gran marea de planetas que se expanden y contraen en torno a la torre como un animal agonizante.

Esta es la última capa visible, pues la torre se hunde en el mar, allí donde se encuentra la verdadera base de la torre: "[…] la única capa que estaba en reposo, la única capa contra la cual se medía cualquier cambio y que, por lo tanto, estaba más allá de la influencia de cualquier máquina, sin importar qué tipo de corazón poseyera; es decir, el estrato que hacía posible todo tiempo: la fría, infinita inmensidad del espacio en sí" (Tomasula, 2009).

Esta imagen de la torre parece replicar, de manera invertida, la cascada de integraciones conceptuales construida con la misma laboriosidad por Fauconnier y Turner, para mostrarnos la complejidad de la trama que sostiene nuestros ritmos cotidianos: atrapados entre Cronos y Logos, el tiempo de la ciencia y la tecnología, y el tiempo del lenguaje, un tiempo sostenido en el espacio, cuantificable y discreto, que Tomasula nos ayuda a desarmar.

Referencias

Banash, D. (2015). *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction*. New York/London: Bloomsbury.

Banash, D., & Spain, A. (2015). Introduction: Composition, Emergence, Sensation: Science and New Media in the Novels of Steve Tomasula. En D. Banash, *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 1-24). New York/London: Bloomsbury.

Banash, D., & Tomasula, S. (2015). Afterword. An Interview with Steve Tomasula. En D. Banash, *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 285-304). New York/London: Bloomsbury.

Berens, K. I. (2015). Touch and Decay: Tomasula's *TOC* on ipad. En D. Banash, *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 167-182). New York/London: Bloomsbury.

Boroditsky, L. (2000). Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors. *Cognition*, 1-28.

Bray, J., Gibbons, A., & McHale, B. (2012). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge.

Bylund, E., & Athanasopoulos, P. (2017). The Whorfian Time Warp: Representing Duration Through the Language Hourglass. *Journal of Experimental Psychology: General, 146*(7), 911-916.

Conde, J. A. (2011). Límites y posibilidades de la novela hipermedia. *Memorias digitales del VIII Foro de Diseño/Festival de la Imagen (CD ROM)*. Manizales: Universidad de Caldas.

Evans, V. (2003). *The Structure of Time. Language, meaning and temporal cognition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Evans, V., & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces. Aspects of Meaning construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The Way we Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

Fauconnier, G., & Turner, M. (2008). Rethinking Metaphor. En J. R. Gibbs, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 53-66). Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Gentner, D., Imai, M., & Boroditsky, L. (2002). As time goes by: Evidence for two systems in processing space-time metaphors. *Language and Cognitive Processes*, 537-565.

Gibbons, A. (2012, 28 de junio). *Electronic Book Review*. Retrieved from "You've never experienced a novel like this": Time and Interaction when reading *TOC*: http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/linear

Gibbons, A. (2012). *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge.

Hayles, N. K. (2004). Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis. *Poetics Today*, 67-90.

Hayles, N. K. (2012). *How we Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hurault-Paupe, A. (2015). Intermediality in Steve Tomasula's *TOC*: A New Media Novel: A Semiological Analysis. En D. Banash, *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 183-208). New York/London: Bloomsbury.

Inman Berens, K. (2015). Touch and Decay: Tomasula's *TOC* on iPad. En D. Banash, *Steve Tomasula: The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 167-182). New York and London: Bloomsbury.

Johnson, M., & Lakoff, G. (2008). *Philosophy In The Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Johnson, M., & Lakoff, G. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Moore, K. E. (2014). *The Spatial Language of Time. Metaphor, metonymy, and frames of reference*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Núñez, R. E., & Sweetser, E. (2006). With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Construals of Time. *Cognitive Science*, 401–450.

Núñez, R. E., Motz, B. A., & Teuscher, U. (2006). Time After Time: The Psychological Reality of the Ego- and Time-Reference-Point Distinction in Metaphorical Construals of Time. *Metaphor and Symbol*, 133–146.

Olsen, L. (2015). Ontological Metalepses, Unnatural Narratology, and Locality: A politics of the [[Page]] in Tomasula's *VAS & TOC*. En D. Banash, *Steve Tomasula. The Art and Science of New Media Fiction* (pp. 209-224). New York/London: Bloomsbury.

Page, R. (2010). *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. New York/London: Routledge.

Pellegrin, J.-Y. (2010). Tactics Against Tic-Toc: Browsing Steve Tomasula's New. *Études anglaises*, 174-190.

Tomasula, S. (2009). *TOC: A New Media Novel*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Tomasula, S. (2012). Code Poetry and New-media Literature. En J. Bray, A. Gibbons, & B. McHale, *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 483-496). New York: Routledge.

Tomasula, S. (2012). Information Design, Emergent Culture and Experimental Form in the Novel. En J. Bray, A. Gibbons, & B. McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 435-451). New York: Routledge.

LA CONFIGURACIÓN DE ESPACIOS FRACTALES EN LA MÚSICA MINIMALISTA

Diego Franco[(a)]

CONFIGURATION OF FRACTAL SPACES IN MINIMAL MUSIC

A CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS FRACTAIS NA MÚSICA MINIMALISTA

Fecha de recepción: 28 de enero del 2019
Fecha de aprobación: 9 de febrero del 2019
Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Franco, D. (2019). La configuración de espacios fractales en la música minimalista. *Razón Crítica*, 6, 133-154, doi: 10.21789/25007807.1451

(a) Diego Franco
Profesional en Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana y
Especialista en Gerencia de Empresas, Servicios y
Productos de la música de la Universidad EAN
Profesor del Departamento de Comunicación Social y Cinematografía de la
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
https://orcid.org/0000-0003-4544-0491
diegoh.francoc@utadeo.edu.co

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

RESUMEN

Teniendo en cuenta la importancia de la repetición en el minimalismo y la recurrencia del uso reiterativo de motivos musicales en las formas clásicas, se pretende en este ensayo, en primera instancia, establecer una genealogía de la repetición a lo largo de la historia de la música, para luego ver de qué forma las formas recursivas encuentran su mayor expresión en el minimalismo. Se realizará un análisis sobre la notación, la caligrafía y la gramática musical, y se indagará sobre la forma en que estas fueron el objeto de profundas transformaciones durante la Segunda Revolución Industrial. Se verá también cómo estas transformaciones permitieron una reformulación tanto en la notación musical, como de la misma definición de música. En la última parte de este ensayo, a partir de la teoría de la narración fractal de German A. Duarte, se propondrá un análisis de las obras más características del minimalismo en la música para de qué manera la música para minimalista configura espacios fractales.

PALABRAS CLAVE: minimalismo, fractal, repetición, música, representación

ABSTRACT

Taking into account the importance of repetition in minimalism and the frequency in the reiterative use of musical motifs in classical forms, this essay tries first to establish a genealogy of repetition throughout the history of music to later explore how recursive forms find their greatest expression in minimalism. We will carry out an analysis on notation, calligraphy and musical grammar, and study the way in which these elements deeply changed during the technological acceleration of the second industrial revolution. We will also see how these transformations allowed a reformulation of musical notation and the definition of music itself. In the last part of this essay, based on the theory of fractal narration by German A. Duarte, we will propose an analysis of the most characteristic works of minimalism in music and address how minimal music shapes fractal spaces.

KEY WORDS: Minimalism, fractal, repetition, music, representation

RESUMO

Diante da importância da repetição no minimalismo e da recorrência ao uso repetitivo de motivos musicais em formas clássicas, este ensaio pretende, em primeiro lugar, estabelecer uma genealogia da repetição ao longo da história da música. Veremos como as formas recursivas encontram sua maior expressão no minimalismo. Realizaremos uma análise sobre a notação, a caligrafia e a gramática musical para indagar como elas se tornaram objeto de profundas transformações durante a aceleração tecnológica da segunda revolução industrial. Também veremos como essas transformações permitiram uma reformulação tanto na notação musical quanto na definição da própria música. Na última parte deste ensaio, a partir da teoria da narração fractal de German A. Duarte, analisaremos as obras mais características do minimalismo na música e veremos como a música minimalista configura espaços fractais.

PALAVRAS-CHAVE: Minimalismo, fractal, repetição, música, representação

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

La música como medio de representación y la transformación en la notación a partir de la innovación tecnológica

Según algunos antropólogos y etnomusicólogos, el *homo sapiens*, identificando las formas de comunicación de otras especies —por ejemplo, de los primates, los felinos y las aves que eran capaces de transmitir mensajes cubriendo grandes distancias mediante la emisión de sonidos sin utilizar nada más que sus órganos vocales—, inició un proceso de mímesis que lo habría llevado al desarrollo de instrumentos que, como toda tecnología, suplían la debilidad natural de los sentidos. Dichos instrumentos facilitaron la comunicación entre diferentes comunidades, colmando así las distancias que las dividían. Surgieron de esta forma algunos sistemas de comunicación sonora que no solo complementaban a los sistemas visuales[1] sino que también le dieron origen a las primeras formas de comunicación musical. Una vez que estos conjuntos de códigos sonoros entraron en el proceso comunicativo, y en consecuencia cultural, empezaron a ser memorizados y conservados por diferentes sociedades. Varias son las muestras arqueológicas, tanto en Occidente como Oriente, que evidencian la existencia de una notación musical rupestre. Sin embargo, el *Epitafio de Seikilos* es considerado todavía en Occidente como

1 La evidencia arqueológica muestra que, a pesar de no contar con sistemas efectivos de comunicación sonora, el ejercicio de encender fuego permitía configurar sistemas o códigos de comunicación básicos.

la primera obra musical registrada de forma escrita. El *Epitafio de Seikilos* es un poema de amor tallado sobre un cilindro de piedra [2]; en este se evidencian símbolos que indican el modo y la entonación en los que cada fonema debe ser "cantado"[3].

La musicología, de clara impronta eurocentrista, se ha encargado de analizar las estructuras musicales que se consolidaron a lo largo de la historia. Este campo de estudio también se ha encargado de analizar los sistemas de notación tradicionales que representan esquemas y estructuras que se han consolidado —especialmente entre la Edad Media y el siglo XX— en sistemas escritos de los cuales derivan diferentes formas musicales que hoy llamamos clásicas[4]. Se hace necesario también considerar a la tecnología, pues esta constituye un elemento esencial en la configuración de estas formas, si tenemos en cuenta la necesidad de ciertos instrumentos que requieren, una notación específica.

Las innovaciones mecánicas de la Revolución Industrial trajeron consigo aplicaciones a la música que, además de verse reflejadas en la arquitectura para la música[5], afectaron considerablemente la mecánica

---

2 *El epitafio* data del primer siglo a. C. La piedra se encuentra en el Museo Nacional de Copenhague —número de inventario 14.897—.

3 Es importante considerar la evolución de la notación musical, sin importar el origen que se considere, a partir de las hipótesis de la notación rupestre postuladas por los historiadores del arte —o a partir del *Epitafio de Seikilos*, en Occidente— según las cuales la notación musical, de manera paralela a la escritura, ha evolucionado con base en las necesidades de ejecución sonora del momento —bien sea por las características que la música debía tener, o por la aparición de nuevos instrumentos—. Partiendo desde la notación neumática, el *ars nova*, las tablaturas del Renacimiento, pasando por el himno *Ut queant laxis* (véase Palisca y Gruot, 1996), llegamos al sistema de notación actual, con el cual, y a lo largo de los períodos del Barroco, Clasicismo, Romanticismo y el siglo XX, se escribe toda la música de occidente.

4 Las formas musicales surgen, dentro de la historia de Occidente, con base en los diferentes tratados que, en el caso de la Edad Media, estaban mediados por la religión. A partir de dichos tratados, las melodías, progresiones armónicas, tonalidades, instrumentación, etcétera, debían ser manipuladas de formas precisas. Este tipo de tratamientos dieron origen, por ejemplo, a los cantos gregorianos, y permitieron establecer las diferencias entre el uso sagrado y secular de la música. Durante el período Barroco, en el marco secular, las danzas como el *minué*, la *gigue*, el *burrée*, contaban con sus reglas de composición. Johan Sebastian Bach, con el *Clave bien temperado*, permite que la línea que separaba lo secular de lo sacro se adelgace, generando una mezcla de formas musicales que en el período Clásico desembocarían en la sonata y la sinfonía. Por su parte, el período Romántico aportaría las bases para que el siglo XX, en términos musicales, fuera recibido. Igualmente, para que durante este tiempo la transformación social y política del mundo lleguen a la música, y que las reglas consolidadas durante cuatro períodos, después de ser estudiadas y apropiadas, pudieran ser transgredidas. No hay que dejar de resaltar que lo anterior no fue ajeno a las demás formas de expresión musical como la ópera y que, incluso, brindó versatilidad al uso de la música y generó así nuevos espacios.

5 Con el perfeccionamiento de las artes performativas se incrementaron las demandas sonoras que, ante la inexistencia de sistemas de amplificación de sonido, debían ser tratadas arquitectónicamente. La aparición de instrumentos que podían generar una intensidad sonora suficientemente baja, como es el caso del piano, requirió que los públicos se acercaran al escenario y, de la misma manera, que las conchas acústicas de los escenarios fueran más eficientes en proyección sonora. Los arquitectos debían pensar en el diseño utilizando materiales que reflejarán de manera óptima el sonido a lo largo del auditorio.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

de los instrumentos. Consideremos, por ejemplo, el trombón de pistones[6] o el perfeccionamiento de la mecánica del piano, que extendió su rango dinámico[7] y brindó a compositores e intérpretes mayor flexibilidad creativa. Sin embargo, en este contexto tecnológico particular no solo los instrumentos fueron modificados. También vemos el desarrollo de una serie de instrumentos musicales mecánicos y juguetes sonoros tales como la caja de música, órganos portátiles y pianolas. Estos instrumentos encuentran como base tecnológica el desarrollo del cilindro codificado, un cilindro construido en madera o aluminio sobre el cual se ponía una serie de clavos, u orificios. El cilindro, al momento de girar dentro de un mecanismo temperado o afinado, generaba melodías. En el caso del órgano portátil, el cilindro era perforado con el fin de que, al girar dentro de un compresor manual de aire, el aire saliera hacia las diferentes flautas del órgano y produjera así las melodías. El principio del cilindro codificado fue aplicado a otros soportes, como el papel, las tablas perforadas e incluso la tela. La automatización o mecanización en la ejecución de diversos instrumentos generó de cierta forma un tipo de enajenación del intérprete-ejecutor. En un fenómeno análogo al producido por el ingreso del daguerrotipo en la representación pictórica, esta automatización generó en la música la sensación de que la necesidad de dominar un lenguaje musical ya no era indispensable para producir música.

Las limitaciones físicas del cilindro imposibilitaban la codificación de piezas musicales de gran extensión. Una solución a dicha limitación fue la codificación de fragmentos, que básicamente eran frases cortas o pasajes de diferente duración que sucesivamente eran reproducidos

---

6 El trombón es un instrumento aerófono perteneciente a la familia de los metales o cobres, por su material y técnica para generar el sonido. De origen barroco, el trombón moderno produce las notas musicales variando la longitud de un tubo cerrado en el que vibra el aire con la ayuda de una vara corrediza. Para el siglo XIX, a la vara se agregaron unos pistones, como en la trompeta, que le permitían al trombón generar notas adicionales sobre cada posición de la vara aumentando su tesitura.

7 El piano es una invención musical del siglo XVII, es una evolución al clavecín. El piano es un instrumento de cuerda percutida que produce el sonido generando el movimiento de una palanca que a su vez acciona un martillo cubierto con piel que golpea la cuerda. Contrario a su antecesor, el piano-forte se denomina así por la posibilidad de generar sonidos de baja o alta intensidad. En el siglo XIX, el reemplazo de la piel por paños de fieltro le permitió al intérprete poder ejecutar sonidos aún más suaves. En términos de notación, la intensidad en una partitura se indica con la escritura de una letra *f* (*forte*) o *p* (*piano*) sobre determinada nota en el pentagrama. El incremento en la cantidad de letras determinaba el nivel de intensidad; por ejemplo, *fff* (*fortissimo*) indicaba una ejecución con la mayor intensidad sonora posible. La adición de fieltro a los martillos permitió que los compositores pudieran adicionar una cuarta letra a estas indicaciones, a tal punto de superar el *pianissimo* (*ppp*) con un *molto pianissimo* (*pppp*). La aparición de este tipo de elementos dio paso a que en la música se pudieran escribir piezas con una mayor carga emocional, siendo está una de las causas que dieron paso a la aparición de la música romántica del siglo XIX.

repetidamente. Esta repetición se hacía evidente en instrumentos como el órgano portátil, un instrumento de manivela que, terciado por un sujeto —el "organista"—, repetía el tema musical una y otra vez.

Podría parecer que las formas recursivas ingresaron en la esfera de la expresión musical con los mecanismos de automatización. Cabe recordar, sin embargo, que la recursión siempre ha sido un instrumento de expresión en música. Las formas clásicas como la sonata, el rondó, las *suites* de danzas barrocas y la canción ejercen la recursión en el retorno. Es decir, para los compositores clásicos también era necesario poder retomar los temas, repetirlos con variaciones sustanciales que generaran contraste entre las diferentes partes de la pieza. *La quinta sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, basa sus cuatro movimientos en el tema configurado por las tres corcheas seguidas de una negra [*ta-ta-ta-tán*]. Si se escuchan con atención los tres movimientos que siguen al ya popular primer movimiento, el análisis permite ver una recurrencia en el uso de estas cuatro figuras musicales, con una variación en su configuración melódica, la velocidad de ejecución (carácter), la tonalidad o el timbre. Estas variaciones que son necesarias en el estilo clásico, sin embargo, comenzaron a ser transgredidas, junto con otras "normas de escritura", como resultado de la nueva *forma mentis* industrial del siglo XX. Como se verá más adelante, estas transgresiones harán parte de la innovación en el uso de recursos musicales.

Minimalismo: antecedentes, los nuevos recursos musicales

El final del siglo XIX, marcado por el pleno auge de la Segunda Revolución Industrial y, en consecuencia, el ingreso de nuevas tecnologías a varios campos de la sociedad, representó un período de ruptura con respecto a las formas de producción establecidas. En el campo de la música, esa ruptura también se dio; y se manifestó especialmente por la tangible aceleración y multiplicación de la experimentación y explotación de los recursos musicales por parte de los compositores. Esta fase de experimentación encuentra sus raíces en compositores como Wolf, Debussy, Strauss, Musorgsky, Rimsky-Korsakon, quienes venían explorando otras alternativas de uso de los elementos sonoros para sus composiciones. De este rico periodo se destaca, sin lugar a duda, la obra de Gustav Mahler.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

> Las sinfonías de Mahler, así como las de Bruckner, son largas, formalmente complejas y programáticas. Ellas requieren enormes grupos de intérpretes. La segunda sinfonía, estrenada en 1895, requiere una gran sección de cuerdas, diecisiete maderas, veinticinco cobres, seis timbales y otros instrumentos de percusión, cuatro o más arpas y un órgano; en adición, solistas soprano y alto y un coro grande. La octava, compuesta entre 1906-1907, y popularmente conocida como la sinfonía de mil, demanda un arreglo aún más grande de instrumentistas y cantantes. Pero el tamaño de la orquesta solo cuenta una parte de la historia. (Palisca y Grout, 1996, p. 654)[8].

Como anota Donald Jay Grout, "Mahler mostró gran imaginación y osadía combinando instrumentos" (Palisca y Grout, 1996, p. 654). Es interesante resaltar el uso de la palabra 'osadía', pues esta hace referencia a la necesidad, no solo de Mahler, sino de los demás compositores del momento, de buscar un uso alternativo a la forma; de la misma manera que otros artistas, en diferentes disciplinas, lo estaban haciendo. Si contextualizamos esa 'osadía', encontramos el motor de esta en la Gran Guerra de 1914 que, antes de ver su final en 1918, daría inicio a la Revolución Rusa —pero, sobre todo, a la guerra moderna, a la guerra tecnológica, a la guerra química, esa de la masificación de la muerte—. Ese período de muerte en masa que también mostró, en palabras de Grout en su *Historia de la música de Occidente*,

> […] experimentos radicales en el reino de la música que generaron similar inquietud y tensión en las audiencias de conciertos. Los compositores retaron a las convenciones de la tonalidad que dominaron en los siglos XVIII y XIX, dando efectivamente un cierre al período Clásico-Romántico. (Palisca y Grout, 1996, p. 652).

Ciertamente, el cierre de ese gran período que marcó a la expresión artística y filosófica en su totalidad, pero sobre todo la presencia en el imaginario colectivo de la muerte mecánica, la muerte masiva de la Gran Guerra, llevaron al arte a plasmar el sentido general de una generación mutilada y traumatizada: el deseo de "no tener nada que ver" con las formas de representación existentes antes de la guerra;

8 Las traducciones del libro de Palisca y Grout son propias.

el deseo de ruptura total con el pasado, un pasado que había llevado a la guerra moderna.

La tensión política que llevó a la separación de los imperios y al fortalecimiento de las fronteras se vio reflejada en la música. La innovación musical durante el período comprendido entre 1914 y 1930 está marcada primordialmente por la transgresión de las normas clásicas; transgresión que se había consolidado en la obra de Musorgsky y Debussy, quienes habían cultivado una armonía de bloques estáticos que eliminaban la tensión y la relajación de la dominante y la tónica, la disonancia y la resolución[9]. Igualmente, estos compositores empezaron a cuestionar la validez del tema y desarrollo[10] e iniciaron una exploración de nuevas formas de enfocar las composiciones. Surge así la tendencia a suprimir el objetivo de las progresiones armónicas, que habían proveído continuidad y organización formal por más de dos siglos. Podemos claramente identificar, no obstante, los primeros pasos firmes hacia esta serie de cambios importantes en la obra de Arnold Schoenberg, quien en 1907, como nos recuerdan Palisca y Grout, renunció "[…] al sistema de relaciones mayor-menor alrededor de un solo centro tonal que llamábamos tonalidad" (Palisca y Grout, 1996, p. 693).

Sobre Schoenberg, Palisca y Grout continúan:

> Para 1923, después de seis años durante los cuales no publicó música, Schoenberg había formulado un *método de composición con doce notas que se relacionan entre si*. Los puntos esenciales de la teoría de esta técnica de

---

9 La armonía clásica contempla el uso de un centro tonal alrededor del cual, con el uso de sonidos consonantes y disonantes, se podían generar estados de tensión y relajación. *El clave bien temperado* de Johan Sebastian Bach (1685-1750) estableció dichas relaciones armónicas y permitió la consolidación del temperamento, a partir del cual se hace una organización de los sonidos musicales, separándolos en distancias tonales iguales (semitonos). El sistema temperado fue la base para el diseño de instrumentos temperados en el Barroco y el inicio del periodo Clásico, instrumentos que podían ejecutar piezas musicales en cualquier tonalidad sin necesidad de ser sometidos a ajustes de afinación u organización tonal no temperada, como ocurría en el Barroco temprano. El sistema temperado se convirtió en la herramienta armónica fundamental de los compositores clásicos y fue adoptado por la música popular, que llega hasta nuestros días. El sistema temperado consta de doce sonidos separados por la misma distancia tonal, contenidos en el espacio de una octava, en la que cada sonido puede ser tratado de manera enarmónica {*Do-Do#(Reb)-Re-Re#(Mib)-Mi-Fa-Fa#(Solb)-Sol-Sol#(Lab)-La-La#(Sib)-Si*}.

10 A lo largo del período comprendido entre el Barroco tardío y el Romanticismo del siglo XIX, las formas musicales se caracterizan por el desarrollo de un tema o motivo musical, una frase melódica o armónica que, a manera de repetición, sufría variaciones armónicas, melódicas o tímbricas, así como por la generación de nuevas frases, respuestas, que lo desarrollan. Por ejemplo, *La quinta sinfonía* de Beethoven se basa en el desarrollo de un motivo melódico compuesto por una nota (Sol) repetida en tres corcheas y otra nota (Mi) en una blanca (*ta-ta-ta - tán*).

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

> doce notas (dodecafónica) pueden ser resumidos como: la base de cada composición es una *fila* o *serie* compuesta por las doce notas o clases de tono de la octava, dispuestas en el orden que el compositor elige. Las notas de la serie deben ser usadas todas sucesivamente (como melodía) y simultáneamente (como armonía o contrapunto) sobre cualquier octava y con cualquier ritmo deseado. La fila debe ser usada no solamente en su forma original o *principal*, sino también en forma interválica invertida, en orden retrógrado (en reversa) o retrógrado invertido y en transposición de cualquiera de las cuatro formas. El compositor utiliza los doce tonos de la serie antes de continuar utilizando la serie en cualquiera de sus formas nuevamente. (Palisca y Grout, 1996, p. 693).

El método de Schoenberg, a la luz de las normas clásicas de composición y de su uso tradicional en la música, puede llegar a ser visto como desordenado. Sin embargo, su uso genera de cierta forma una serie de causa-efecto en la que los doce sonidos, junto con las variables de uso, componen una lista de elementos similar a una base de datos a partir de la cual el compositor construirá su obra. Como podemos notar, el método de Schoenberg ejecuta una operación similar a la construcción de una narración de la *database*, tal como lo pone en evidencia Manovich (2001) al inicio del milenio.

Nuevas formas de notación y la indeterminación

Así como Schoenberg agrupó los elementos de composición, las normas clásicas de composición también lo hacían, pero alrededor de la tonalidad. El método y la teoría desarrollada por Schoenberg abrieron la puerta para que la definición de música les permitiera a los compositores explorar nuevos campos sonoros alrededor del timbre, los recursos electrónicos y las nuevas tecnologías desarrolladas en la guerra. La exploración tímbrica tuvo lugar junto a la experimentación tonal y se comenzaron a introducir en la música un gran número de sonidos no acostumbrados, como los *tone clusters*[11] de piano, la técnica de *flutter-tongue*[12] y *glissandos armónicos*[13] en

11 Se refiere musicalmente a la ejecución de varios grupos de teclas del piano al mismo tiempo.
12 Generar *tremolos* al hacer vibrar la lengua al mismo tiempo que se sopla para hacer sonar un instrumento de viento de manera tal que el sonido sea similar al de la pronunciación de una erre ("r").
13 Efecto sonoro que consiste en ejecutar todos los sonidos posibles en un instrumento desde una nota aguda a una nota grave.

los instrumentos de viento y el *col lengo*[14] en las cuerdas. Estos y muchos más recursos debían tener una correspondencia escrita en la partitura, razón por la cual la notación comenzó a cambiar. La notación musical encuentra en la música concreta (*musique concrète*), desarrollada durante la década de 1950 en Francia, su mayor necesidad de transformación. En efecto, la música concreta transformaba sonidos de la naturaleza a través de procesos mecánicos o electrónicos. Estos se ensamblaban posteriormente y se registraban en soporte magnético. Sonidos que no encuentran correspondencia en el "alfabeto" musical tradicional empezaron a poblar la gama del acto de creación musical. El solo hecho de entender la música como la organización de sonidos y silencios le permitió a algunos compositores prescindir del uso de instrumentos tradicionales, instrumentos que, recordemos, habían influido, si no exclusivamente dado forma, a la notación tradicional. La consecuencia natural de la introducción de estos instrumentos fue el desarrollo de nuevos modos de escritura, el desarrollo de una nueva notación.

Metástasis (1955), del compositor griego Iannis Xenakis (1922-2001), es la primera obra que acude a este recurso. En su partitura se puede apreciar que, en lugar de usar un pentagrama tradicional y hacer uso de las figuras tradicionales (negras, blancas, corcheas, etcétera), Xenakis diseña un diagrama gráfico en el que realiza un trazo de naturaleza geométrica: líneas rectas que insinúan diferentes alturas son subseguidas por diferentes elementos gráficos que, a manera de notación neumática, le proponen a los ejecutantes un incremento o decremento progresivo de la frecuencia, que debía iniciar desde la más baja posible hasta la más alta posible y viceversa. Para Xenakis la música ya no está contenida en un conjunto de solo doce notas dentro de una octava, sino también en cada una de las frecuencias que hay entre cada altura tradicional[15].

Tanto el dodecafonismo de Schoenberg como la armonía clásica hacen uso de tan solo doce frecuencias, mientras que Xenakis, en *Metástasis*, propone el uso de todas las frecuencias posibles contenidas en

---

14 Tocar con la parte de madera del arco.

15 Quisiera aclarar al lector que las notas musicales o alturas corresponden a una frecuencia de vibración. Por ejemplo, la nota *La* de la tercera octava en un piano corresponde a una vibración de 440 ciclos por segundo (Hertz), su octava —*La* en la cuarta octava del piano— corresponde al doble, 880 Hz. El sistema temperado separa las notas contenidas en una octava de manera logarítmica, es decir, la distancia en frecuencia entre cada semitono se incrementa en una proporción de 1/3 a medida que se acerca a la octava. Las octavas musicales no son iguales; por ejemplo, la frecuencia de la nota *Do* es 261,6 Hz, así que su octava está a 261,6 Hz de distancia, mientras que, como se vio en el caso de *La*, la distancia con respecto a su octava es de 440 Hz. La relación tonal entre cada octava también es logarítmica.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

una octava o más. Es decir, Xenakis habilita el uso de todos los sonidos posibles en un instrumento.

En la primera mitad de la década del cincuenta, Earle Brown (1926-2002) llevó la indeterminación propuesta por Xenakis más allá. En *December 1952* (1952) y *4 Systems* (1954), la partitura corresponde solamente al dibujo de líneas horizontales de diferente longitud y grosor, ubicadas en diferentes partes de la hoja. Para *4 Systems*, los gráficos están acompañados de la siguiente instrucción: "Puede ser ejecutado en cualquier secuencia, incluso desde cualquier lado, a cualquier tempo [...] el grosor puede indicar dinámicas y *clusters*"[16]. Para *December 1952*, Brown anota:

> Para uno o más instrumentos y/o medios de producción de sonido … tener elementos existentes en el espacio … espacio como una infinitud de direcciones desde una infinitud de espacios en el espacio … para trabajar (composicionalmente y en interpretación) hacía la derecha, izquierda, atrás, adelante, arriba, abajo y todos los puntos en medio … la partitura [el ser] una imagen de este espacio en un instante, el cual debe ser siempre considerado como irreal o transitorio … un intérprete debe colocar todo esto en movimiento (tiempo), es decir, darse cuenta de que está en movimiento y entrar ahí … o sentarse y dejarlo mover o moverse a través a todas las velocidades[17].

En un principio, el manuscrito de la partitura de *December 1952* determina una posición inicial por la ubicación de la firma del compositor que se encuentra a un borde de la hoja. Sin embargo, la partitura puede ser ubicada de cualquier manera sobre el atril. De hecho, con base en las anotaciones del compositor, muchos intérpretes han concebido la partitura como la representación tridimensional del espacio, otorgándole a las líneas más delgadas una ubicación más profunda (alejada del lector), mientras que las líneas más gruesas han sido interpretadas como las más cercanas. Es interesante notar que, en el mismo año, John Cage (1912-1992) compuso *4'33''* (*4 minutos 33 segundos*, 1952), una pieza en la que el intérprete, que puede ser más que uno, se sienta en silencio, dándole paso a los ruidos del publico, de la sala, o los ruidos del exterior. Son estos ruidos, o silencios,

16 Brown, *4 Systems* (1954), traducción propia.

17 La nota aparece en la página de un cuaderno fechado entre octubre y noviembre de 1952. Esta nota es la base de la composición *December 1952*, pero también es particularmente relevante para *4 Systems*.

los verdaderos compositores de la pieza. Como afirmarían Palisca y Grout (1996, p. 795), "[…] la naturaleza es el gran creador de la música". Podríamos considerar *4'33"* como una pieza que deja su material sonoro al azar, a la irregularidad de la naturaleza.

Las anteriores obras, al prescindir del uso de caligrafía musical tradicional, y al permitir una interpretación ajena al prejuicio de los grafismos, omiten tanto al instrumento musical como a su ejecutante. Esta característica, que sin lugar a dudas representa un cambio radical en la expresión musical, podría entenderse como una crítica clara al contexto tecnológico en el que aquellas expresiones musicales se manifestaban, es decir, una crítica al período de paso de la Segunda Revolución Industrial a la Tercera Revolución Industrial. Un contexto tecnológico que vio, en el campo de la música, tal como fue expuesto, el uso de toda la gama sonora propuesta por Xenakis, de los medios sonoros para producir el sonido, y su comportamiento en el espacio-tiempo postulados por Brown, y el manejo del silencio como un elemento sonoro propuesto por Cage. El ingreso de estos tres factores al proceso de creación musical hizo partícipes de la construcción del fenómeno perceptivo tanto al compositor como al intérprete, e incluso significó la inclusión plena del espectador en el proceso de creación.

Espacios fractales: el minimalismo

En 1965, Richard Wollheim emplea el término *Minimal Art* en un ensayo en el que expone una tesis sobre cómo el arte se había minimizado en la primera mitad del siglo XX, analizando a los neo-dadaístas, con Reindhardt a la cabeza, y los *ready-made* de Duchamp (Marzona, 2004). El término de Wollheim, sin embargo, se empleó después para denotar una corriente artística que surgió poco después. De forma paralela, en el campo de la pintura vanguardista en Estados Unidos, se dio una clara tendencia hacia la abstracción, que liberó definitivamente a la representación pictórica de la tradición europea (Marzona, 2004, p. 6). El título de las obras, el uso de técnicas vanguardistas, e incluso su contenido, comenzaron a ser parte de una lista de elementos comunes a los que muchos artistas recurrirían. Una primera muestra de la utilización de estos elementos se puede apreciar en *Flag* (1954-1955) de Jasper Johns. *Flag* es una pintura encáustica[18] al óleo

18 Técnica pictórica en la que la cera es utilizada como aglutinante de los pigmentos, su nombre proviene del griego *enkaustikos*.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

sobre tela extendida sobre madera que representa la bandera de Estados Unidos con cuarenta y ocho estrellas. Más allá de ser entendida como una representación de la bandera, Johns quería que la obra fuera interpretada como la bandera en sí: como lo que es. Sin embargo, fueron los trabajos de Robert Morris (1931), Sol Lewitt (1928-2007), Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996) y Carl Andre (1935) los que terminaron por llevar más allá la reflexión sobre el objeto y su representación. Fueron estos artistas quienes conformaron el cuerpo de artistas minimalistas.

En *Element Series* y *Equivalent Series*[19], Carl Andre toma objetos prefabricados de formas básicas y simples y los dispone de forma repetida. La recursividad también aparece en la obra de Flavin, *An Artificial Barrier of Blue, Red and Blue Fluorescent Light*[20]. En esta obra, Flavin crea nuevos objetos a través de la disposición recursiva de tubos de neón. La recursión se materializa en la obra de Judd a través de la serialización de la producción. En el caso de Lewitt, especialmente en *Serial Project No. 1 (ABCD)*, la reiteración de las formas cúbicas sirve de módulo base para que sean combinadas en diversos órdenes y disposiciones, generando así nuevas dimensiones del mismo objeto a partir de su repetición. Por el contrario, Morris recurre a la no repetición de formas básicas, pero las usa en grandes dimensiones[21] para organizar el espacio expositivo y sumergir al espectador en él.

A partir de estas apreciaciones podríamos afirmar que el arte minimalista reúne tres elementos fundamentales:

- El uso de formas o elementos poco complejos.
- La forma reiterativa de estos elementos.
- La utilización de estos en amplios espacios o períodos de tiempo.

La música minimalista

The Tortoise (1964), de La Monte Young, es una pieza musical que reúne los tres elementos del minimalismo. A partir de la ejecución en

19 Ambas obras consistían en la disposición en el suelo de una cantidad indeterminada de baldosas o ladrillos de igual forma y dimensiones, que juntas configuraban un nuevo objeto.

20 La obra consta de una serie de bastidores. En cada uno de sus bordes se instala un tubo de neón, azul en los bordes transversales y rojo en los perpendiculares. Los bastidores, ahora cuadros de neón, se extienden a lo largo de la sala formando una barrera.

21 En *Plywood Show*, Morris toma grandes piezas construidas en madera contrachapada y las organiza en el espacio colgándolas, apoyándolas en las paredes o simplemente ubicándolas sobre el piso. Los objetos, a pesar de sus dimensiones y organización, permitían al observador recorrer la instalación.

forma de pedal de una sola nota utilizando un sintetizador (un dispositivo de producción sonora cualquiera), indica a otros músicos que toquen sus instrumentos en una nota aleatoria sin ninguna referencia tonal (indeterminada) durante una larga duración de tiempo[22]. El resultado sonoro consiste en la combinación de timbres que conforma uno nuevo y que enmascara a los elementos básicos —iniciadores—. Young no realiza giros melódicos o progresiones armónicas, las notas se mantienen por el tiempo de ejecución, repitiéndose por la naturaleza de ejecución de los instrumentos. Junto a Young, Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich conforman la escuela minimalista de Nueva York. Acerca de los elementos que los cuatro utilizan como base para el desarrollo de sus composiciones, Wim Mertens (1983, pp. 88-89) sostiene:

> Las diferencias que uno puede encontrar en las técnicas de composición que utilizan Young, Riley, Glass y Reich, de ninguna manera oscurecen las grandes similitudes en la mecánica básica de su música y sus connotaciones idelógicas. Estas se delinean más fácilmente al compararlas con el modelo musical tradicional dialéctico-romántico […] Otra posible línea de investigación habría sido dibujar la atención sobre la influencia abierta de la música no europea, también llamada primitiva[23].

Ya que el conjunto de elementos musicales clásicos existentes antes de la guerra conforma el modelo dialéctico-romántico para Mertens, continúa afirmando:

> Young y Riley son ambos discípulos del maestro de Raga India, Pandit Pran Nath. Philip Glass basó sus sistemas rítmicos en las estructuras de tiempo aditivas de las tablas de la música clásica indostaní y Steve Reich adoptó ciertos principios rítmicos de la música de Ghana y Costa de Marfil, y también del *gamelan balinese.* (Mertens, 1983, p. 89).

Si bien este uso de elementos musicales no puede ser tomado como el fundamento de su trabajo, hay que considerar el hecho de que los cuatro minimalistas hayan explorado expresiones culturales no Occidentales con el fin de encontrar nuevos elementos que les permitieran diferenciar

---

22 La versión de estreno de *The Tortoise* tuvo una duración de 18 minutos.
23 Las traducciones del libro de Mertens (1983) son propias.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

sus procesos en el uso del atonalismo y dodecafonismo, e incluso del indeterminismo. Esta exploración se encaminaba a la reducción de elementos musicales, reducción que apuntaba al uso de un solo elemento básico.

A continuación, se verán con detenimiento las bases de desarrollo de los primeros trabajos de estos compositores, quienes a través del uso de los tres elementos del minimalismo expuestos compusieron piezas que manifiestan ciertas características fractales.

Terry Riley: *In C* (1968).

In C se basa en la idea de reproducir bucles de cinta magnetofónica de diferentes longitudes en diferentes grabadores y de manera simultánea, generando así una yuxtaposición entre cada grabación. La partitura de *In C* corresponde a la escritura del contenido musical que estaría grabado en cada uno de estos fragmentos de cinta. A pesar de estar organizados sobre el papel de forma secuencial y ordenada, la pieza crea su propio orden durante su ejecución, ya que cada módulo debe ser repetido por cada intérprete cuantas veces este lo desee, y cada intérprete debe seguir ordenadamente de la misma manera cada módulo. El primer módulo corresponde al pulso[24] de la pieza y debe ser ejecutado, según instrucciones de Riley, en la última octava del piano, la octava de *Do*. Esto lleva a Riley a construir el material melódico de cada uno de los módulos sobre esa tonalidad —*Do* mayor[25]—, que es la tonalidad más básica del sistema, y de ahí el nombre de la obra —por la denominación de la tonalidad en inglés, "*C*"—.

La no determinación del número de intérpretes, así como la libertad para que ellos mismos sean quienes tomen la decisión de hacer el cambio de módulo durante la interpretación, tomar una pausa y generar nuevas relaciones a partir de las repeticiones, da como resultado que *In C* no suene nunca igual. Todas las versiones de *In C* que se hayan podido tocar pertenecen a ese pequeño puñado de infinitas posibilidades sonoras. La causa de esto son las relaciones: si bien el contorno sonoro puede ser percibido como el mismo, sus relaciones internas varían, al igual que sus puntos de referencia.

---

24 Quien inicie la ejecución de la pieza determinará el tempo de la misma.

25 En la música existen los modos tonales. Cada uno se construye a partir de cada una de las notas musicales y se configura con una estructura tonal determinada. *Do* mayor es el modo tonal más básico y simple, corresponde a tocar todas las teclas blancas contenidas en una octava de *Do*. No representa mayor dificultad para el intérprete, pues no posee alteraciones (bemoles o sostenidos).

Philip Glass: *Music in Fifths* (1969).

Inicialmente concebida para ser ejecutada en un instrumento de teclado, la pieza se basa en el movimiento melódico armónico paralelo[26] de quintas justas[27]. Transgrediendo el uso del intervalo dentro de la armonía clásica[28], el resultado sonoro de *Music in Fifths* es similar a la ejecución repetitiva de varios fragmentos de melodía que incrementan su longitud a lo largo del tiempo. La sonoridad de la quinta es simple, hueca por dentro, y en extensos periodos de tiempo se hace inaudible.

La partitura de *Music in Fifths* está organizada de manera lineal. De nuevo, hay un orden determinado para la ejecución de los conjuntos de sonidos. En la partitura, Glass utiliza la línea del pentagrama solamente para darle al intérprete el orden en el que se deben hacer las repeticiones. Sin embargo, el intérprete es libre de decidir el número de veces que repite cada módulo. Estos módulos se diferencian porque cada uno tiene una o varias notas adicionales con respecto al anterior, lo cual incrementa progresivamente su longitud. Además, Glass suma la adición y la sustracción a la repetición. En sus palabras, su propósito es "crear nuevas estructuras con la asistencia de sonidos" (Mertens, 1983, p. 71). Al respecto de la adición y sustracción dice:

> Que el oyente en este asunto está un paso más allá de mí. Mientras que a mí, como compositor, me preocupa la estructura y la unidad formal, la atención de mi audiencia está principalmente concentrada en el sonido como tal. Debería concentrarme más en el resultado sonoro que en los aspectos formales. (Mertens, 1983, p. 71).

---

26 Armónicamente en música, existen tres tipos de movimientos. Estos movimientos solo se dan en una relación de dos líneas melódicas ejecutadas simultáneamente. El movimiento paralelo corresponde a un movimiento en la misma dirección manteniendo el mismo intervalo. El movimiento contrario corresponde a un movimiento en diferente dirección generando nuevos intervalos en el tiempo. Finalmente, el movimiento directo o similar se da hacia la misma dirección pero cambiando el intervalo. En el caso de Glass, las dos melodías (voces), ejecutadas una por la mano derecha y otra por la mano izquierda en el piano, se mueven de forma paralela en un intervalo de quinta justa.

27 Intervalo armónico que corresponde al número de alturas que separan un tono de otro. Por ejemplo, las notas *Do-Sol* configuran un intervalo de quinta, pues entre ellas hay una separación de cinco notas, incluyéndolas. *Do (Re-Mi-Fa) Sol*.

28 En la armonía de la música sacra en el Barroco, especialmente la música coral, se restringía el movimiento paralelo de intervalos perfectos (cuarta, quinta y octava). La realización de este tipo de movimientos, por tener una sonoridad distintiva, consonante, frente a la carga disonante que otros intervalos pueden tener, generaba la sensación de desaparición de una de las voces, lo que llevó a que su uso estuviera restringido en los estudios de la armonía clásica entre el Barroco y el Romanticismo.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

Glass muestra en sus propias palabras el valor del contorno, sin desconocer el poder que cada elemento que lo conforma —en este caso el módulo sonoro— tiene sobre dicho contorno envolvente. El control que el intérprete tiene sobre este pequeño elemento es vital para el funcionamiento de la obra. Podríamos decir que Glass hace una fractalización de la pieza, ya que en ella se resaltan los factores heterogéneos de las partes que la componen y, sin embargo, en su forma heterogénea se crea una armonía (Duarte, 2014, pp. 252-254).

En una obra sucesiva que incluye *Music in Contrary Motion* (1969) y *Music in Similar Motion* (1973), Glass usa de manera más clara la repetición, adición y sustracción, pero esta vez con módulos compuestos por los respectivos movimientos armónicos. En la película *Tango* (1983) de Zbigniew Rybszcynski, se encuentra el mismo proceso realizado por Glass. Ambas obras adicionan progresivamente, sobre el mismo plano, elementos que se van a repetir. En ambas estructuras el patrón corresponde a la aparición de un nuevo elemento inmediatamente después de la repetición del anterior, lo cual genera relaciones espaciales que configuran una estructura narrativa. Sobre este fenómeno narrativo, Duarte afirma, analizando *Tango*, que:

> Por un lado, el espectador de esta película no percibe la sucesión debido a la yuxtaposición de diferentes espacios, espacios que presentan su propio tiempo. Por otro lado, la coexistencia de diferentes tiempos en el espacio, y su recursividad, elimina por completo la posibilidad de ubicar al *complexus*[29] en una coordenada especifica de tiempo para así poder proyectar el conjunto. (Duarte, 2014, p. 253).

Steve Reich: *It's Gonna Rain (1965), Come Out (1966).*

Quisiera iniciar el análisis de la siguiente obra citando las palabras con las que Reich describe el evento que generó la pieza:

> Para finales de 1964, grabé una cinta en Union Square, en San Francisco, de un predicador de color, el hermano Walter, predicando acerca del Gran Diluvio. Estaba extremadamente impresionado con la calidad melódica de su discurso, el cual parecía estar al borde del canto.

29 El *complexus* define un grupo compuesto por factores heterogéneos que forman un sistema complejo. Cada factor, sin perder su heterogeneidad, hace parte de un complejo sistema armónico y, en consecuencia, aparentemente homogéneo.

> En 1965, comencé a hacer bucles de cinta de su voz grabada, lo que hizo que la calidad musical de su discurso emergiera aún con más fuerza. […] Mi interés original en la música electrónica era la posibilidad de trabajar con discurso grabado. […] Recuerdo decepcionarme cuando la música para cinta, o música concreta como se llama, normalmente presentaba sonidos que no se podían reconocer, cuando lo que parecía interesante para mí era que una grabadora de cinta grababa sonidos reales como los de un discurso, tal y como una cámara cinematográfica graba imágenes reales. Si uno puede presentar ese discurso sin alterar su altura o su timbre, uno mantendría el poder emocional que el discurso tiene mientras intensifica su melodía y significado a través de la repetición y el ritmo. […] La idea de usar la repetición constante creció parcialmente trabajando con bucles de cinta en 1963, pero principalmente ayudando a Terry Riley a preparar la primera presentación, en 1964, de su obra *In C*, en la que diferentes patrones repetitivos se combinaban simultáneamente. (Reich, 2002, p.19[30].

Steve Reich encontró en sus ejercicios de grabación algunos medios de producción sonora alternativos a los que Riley y Glass venían utilizando. Su principal problema se centraba en poder hacer uso de la repetición constante como técnica musical y la forma en que él mismo pudiera usar esa forma con el material que poseía.

"Mi primer pensamiento fue reproducir el bucle de cinta junto a una copia del mismo en alguna relación particular" (Reich, 2002, p. 20), lo que implica lógicamente dos reproductores. Reich continúa describiendo el proceso con estas palabras: "Descubrí que lo más interesante de todo, musicalmente, fue simplemente alinear los bucles al unísono dejándolos cambiar lentamente de fase[31] entre sí" (Reich, 2002, p. 20).

Estos progresivos cambios de fase se perciben al inicio como un barrido de frecuencia que poco a poco se empieza a convertir en una corta reverberación para llegar a ser un eco perceptible en el que, en el caso de *It's Gonna Rain* (1965), se conforma un contrapunto silábico dentro de una misma frase: "It`s gonna/It`s gonna rain/rain".

---

30 Las traducciones del libro de Reich (2002) son propias.

31 Las máquinas reproductoras de sonido con cinta magnetofónica funcionan con un motor que permite que la cinta recorra entre 15 y 30 pulgadas por segundo. A medida que el material magnetofónico pasa de un carrete a otro, por el peso, estas velocidades se ven alteradas, modificando la precisión en la velocidad del reproductor. En el caso de Reich, esto genera una entropía en la sincronización de los dos reproductores que produce los cambios de fase.

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

> Cuando escuché eso me di cuenta de que era mucho más interesante que cualquier otra relación en particular, porque era el proceso de pasar gradualmente por todas las relaciones canónicas haciendo una pieza entera y no solo un momento en el tiempo (Reich, 2002, p. 21).

Reich aplica la misma técnica en *Come Out*[32] (1966), la última pieza basada en grabaciones hechas por él antes de empezar a escribir música instrumental. Cabe recordar que es en el campo de la música instrumental en donde Reich utiliza como técnica musical el cambio de fase. En *Piano Phase*, por ejemplo, dos pianistas inician una ejecución al unísono del mismo patrón melódico, compuesto por notas escritas en semicorcheas. De acuerdo con la instrucción de Reich, uno de los dos pianistas acelera el tempo hasta que la relación rítmica se haya desplazado el valor de una semicorchea. Este desplazamiento genera un patrón nuevo, de la misma forma que ocurría con las sílabas en el trabajo con cinta. En *Piano Phase,* el pianista que tiene el papel de generar el desfase del patrón debe continuar haciéndolo hasta haber recorrido todas las relaciones posibles, momento en el cual se puede finalizar la ejecución (Reich, 2002, p. 22). Las relaciones, o estructuras canónicas, como las llama Reich, se establecen a partir de los conceptos teóricos tradicionales del dialéctico-romántico y constituyen el elemento básico del material musical de Reich.

Conclusión

En el volumen sobre la narración fractal, Duarte analiza el fenómeno de retroalimentación del video[33] y, a través de este, explora la fractalización de un espacio narrativo en el que el iniciador y generador se repiten infinitamente (Duarte, 2014, p. 87). Como se vio, la música minimalista usa también patrones recursivos que generan, de cierta forma, una relación similar entre iniciador y generador. En el caso de Reich, el cambio de fase entre un patrón melódico y su duplicado en el bucle de cinta genera un efecto sonoro similar a la video retroalimentación[34]. De igual forma

---

32 "I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them". Esta frase se repite tres veces y es sometida a fragmentación a través del cambio de fase. En ese sentido, la pieza se desarrolla desde el unísono hacia una incomprensible superposición de fragmentos fonéticos de un texto (Mertens, 1983).

33 Es el fenómeno que resulta cuando una cámara de video encuadra su propia información visual en el monitor. En otras palabras, la cámara ve su propia imagen encuadrada (Duarte, 2014).

34 Es el fenómeno que resulta cuando un micrófono captura su propia información sonora desde un altavoz. En otras palabras, el micrófono escucha su propio sonido.

ocurre en *In C*, donde la indeterminación de las relaciones se repite en cada módulo, y estas son infinitas. Esta pieza correspondería a un sistema recursivo que permite la operación X+n y, en consecuencia, permite la creación del infinito (Duarte, 2014, p. 87). Las analogías entre el espacio concebido por el minimalismo y el espacio fractal van aún más allá si consideramos que, tal y como sucede en la topología, como lo menciona Duarte, un objeto cambia su carácter cuando es colocado en el espacio de constante movimiento infinito, y ahí, en ese espacio creado por el objeto, cada patrón asume una función. Los fragmentos sonoros construidos tanto de manera canónica como en las piezas de Riley y Glass, o aquellas piezas producto del desfase, constituyen las dinámicas internas de cada obra y corresponden al objeto que modifica su comportamiento al ingresar en el sistema de repetición, adición o sustracción. En el minimalismo, de forma contraria a lo que sucede con las formas clásicas, a los fragmentos melódicos no se les trata como motivo para la construcción de un tema y su desarrollo, sino que se los denomina 'patrón'. El patrón es un objeto independiente, iniciador de la repetición, que durante el tiempo genera relaciones entre él mismo, creando así objetos nuevos que también se repiten y hacen parte, a su vez, de un objeto más grande: la obra. "Es una característica de la música repetitiva que no se exprese nada: se mantiene solo por sí misma" (Mertens, 1983, p. 88).

Aquel comerciante de finales del siglo XIX al accionar la manivela del órgano portátil, y al escuchar una vez tras otra cada una de las repeticiones de esa melodía, no solo la deformaba, también la convertía en un patrón. El detalle de su contenido melódico dejaba de ser esencial para su funcionamiento y, una vez convertido en patrón, cada repetición, generada por los giros del cilindro codificado, adquiría una función dentro del sistema producido por las repeticiones. Este sistema, gracias a su continua generación, gracias a su devenir, manifestaba el paso del objeto al *objectil* (Deleuze, 1984), el cual es puesto en evidencia por Duarte con estas palabras: "Un objeto ya no es un objeto cuando se coloca en un *continium*" (Duarte, 2014, p. 190).

Es interesante recordar que, de cierta manera, el campo audiovisual, aunque comprendido como una sola dimensión, fisiológicamente determina algunas diferencias ontológicas. En mi parecer, el concepto de audiovisión no puede comprender la narración audiovisual como una dimensión única y homogénea. Tal como es analizada por Michel Chion,

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 133-154 | DOI:10.21789/25007807.1451

> la percepción visual y la percepción auditiva tienen su propio ritmo promedio natural; básicamente, el oído analiza, procesa y sintetiza más rápido que el ojo. […] El movimiento rápido, a nivel visual, no formará una figura distintiva, su trayectoria no entrará en la memoria en forma de una imagen precisa, en cambio, en la misma longitud de tiempo la trayectoria sonora tendrá éxito en delinear de forma clara y definida, individualizado, reconocible y distinguible de otros. (Chion, 1994, p. 11)

Es interesante, con respecto a esto, notar que Rybsczynski requirió solamente de ocho minutos para realizar una organización espacial compleja como la de *Tango*. Por el contrario, Riley necesitó cuarenta y dos minutos para realizar un espacio análogo en *In C*. Por su lado, Glass necesitó treinta en *Music in Fifths* y Reich, como fue analizado anteriormente, desarrolló las fases de *Come Out* en trece minutos. *Piano Phase*, por su parte, requiere de veinte minutos. Si bien lo importante es el contorno o la envolvente, en el campo de la música se necesita más material y un mayor tiempo para desarrollar los espacios recién estudiados. En el campo auditivo, el oído puede aislar un detalle y seguirlo de forma sostenida en el tiempo. Sin embargo, la creación de los espacios sonoros fractales requiere importantes cantidades de tiempo para poder desarrollar los detalles necesarios y recursivos.

Referencias

Chion, M. (1994). *Audio-Vision Sound on Screen*. Nueva York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1978). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Duarte, G. A. (2014). *Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*. Bielefeld: Transcript.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts, Estados Unidos: The MIT Press.

Marzona, D. (2004). *Arte minimalista*. Estados Unidos: Taschen.

Mertens, W. (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londres: Kahn & Averill.

Palisca, C. y Grout, D. (1996). *A History of Western Music*. Nueva York: Norton.

Reich, S. (2002). *Writings on Music*. Nueva York: Oxford University Press.

MAN IN THE SQUARE: UNA PARODIA DEL INDIVIDUO MODERNO*

Gül Yaşartürk[(a)] y Rana İğneci Süzen[(b)]

MAN IN THE SQUARE: A PARODY OF MODERN MAN

MAN IN THE SQUARE: UMA PARÓDIA DO INDIVÍDUO MODERN

Fecha de recepción: 19 de noviembre del 2018

Fecha de aprobación: 5 de enero del 2019

Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Yaşartürk, G. e İğneci Süzen, R. (2019). Man in the Square: una parodia del individuo moderno. *Razón Crítica*, 6, 155-168, doi: 10.21789/25007807.1450

---

* Este ensayo fue traducido del inglés en su totalidad por Laura Fattori.

1 Este ensayo es una versión extendida de la presentación titulada Man in the Square; A Parody of Modern Individual, presentada el 9 de noviembre del 2018 en The Left Conference, Photography and Film Criticism. La conferencia tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa el 9 y 10 de noviembre del 2018.

(a) Gül Yaşartürk
Ph. D. de la Universidad de Dokuz Eylül
Profesora asociada del Departamento de Radio, Televisión y
Cine de la Facultad de Comunicación de Antalya Akdeniz University, Turquía
https://orcid.org/0000-0002-3316-9828
gulyasarturk@yahoo.com

(b) Rana İğneci Süzen
Ph. D. de la Universidad de Dokuz Eylül
Profesora de los Departamento de Cine y Televisión de la Facultad de Bellas Artes de Antalya Akdeniz University, Turquia
https://orcid.org/0000-0003-3681-7760
ranaigneci@hotmail.com

RAZÓN CRÍTICA Nº.6| ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

RESUMEN

The Square (2017) es una película de Ruben Ostlund en la que irónicamente critica el estado del individuo en la sociedad moderna en la que nació. Ruben Ostlund desarrolló el filme bajo la influencia de la filosofía de la Ilustración y, por este motivo, se enfoca en la razón. En nuestro estudio de esta película, pondremos en evidencia, con referencia a algunos conceptos de Jean Baudrillard, Arhur Danto y Donald Kuspits, que el arte contemporáneo —que se ha convertido en un producto y un objeto de consumo— ha perdido su significado. Asimismo, analizaremos la relación entre la Ilustración, el individuo y sus formas actuales, teniendo como referencia conceptos planteados por Max Horkheimer y Pankaj Mishra.

PALABRAS CLAVE: Ruben Ostlund, *The Square*, teoría del arte, la Ilustración.

ABSTRACT

The Square (2017) is a film by Ruben Ostlund in which he ironically criticizes the state of the individual in modern society. Ruben Ostlund developed the film under the influence of the Enlightenment philosophy, therefore showing a special focus on reason. Using some concepts by Jean Baudrillard, Arthur Danto and Donald Kuspits In, our study of this film will highlight that contemporary art has lost its meaning, becoming a product and a consumption object. In addition, we will analyze the relationship between the Enlightenment, the individual and his current forms, taking as point of reference concepts explained by Max Horkheimer and Pankaj Mishra.

KEY WORDS: Ruben Ostlund, *The Square*, art theory, Enlightenment.

RESUMO

Em *The Square* (2017), um filme de Ruben Ostlund, critica-se ironicamente o estado do indivíduo na sociedade moderna que nasceu. Ruben Ostlund desenvolveu o filme sob a influência da filosofia do Iluminismo, o que o levou a enfocar-se na razão. Utilizando como referência alguns conceitos de Jean Baudrillard, Arthur Danto e Donald Kuspits, neste estudo destacaremos que a arte contemporânea —que se tornou produto e objeto de consumo— perdeu seu significado. Além disso, a partir de conceitos apresentados por Max Horkheimer e Pankaj Mishra, analisaremos a relação entre o Iluminismo, o indivíduo e suas formas atuais.

PALAVRAS-CHAVE: ilustração, Ruben Ostlund, teoria da arte, *The Square*.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

INTRODUCCIÓN

La filmografía de Ruben Ostlund consiste en cuatro películas: *Involuntary* (2008), *Play* (2011), *Force Majeure* (2014) y *The Square* (2017). Las primeras dos no son películas que puedan describirse bajo la tradición del cine convencional. En estas, el documental y la ficción coexisten. *Involuntary* y *Play* presentan un estilo visual en el que la cámara es fija y lejana. Las reglas básicas de la imagen son ignoradas en cada cuadro: las cabezas de los personajes exceden los límites del encuadre, solamente vemos los pies de los personajes quienes continuamente entran y salen del cuadro, y a veces, incluso, contemplamos un encuadre vacío. No hay continuidad entre las transiciones en términos de una historia lineal. De hecho, Ostlund afirma que su objetivo principal es el de realizar documentales[1]. Sin embargo, es posible identificar similitudes temáticas o temas recurrentes a lo largo de su filmografía. Los temas enfatizados por el director hacen referencia al extranjero, al inmigrante —aquellos que en la sociedad se llaman 'otros'—, así como a la masculinidad y la familia.

Involuntary trata, en cinco narraciones independientes, los temas del conflicto entre la razón subjetiva y la racional, testigos silenciosos del crimen, prejuicios, hipocresía y *homosocialidad*[2]. En esta película vemos que el personaje de la profesora, quien es testigo de la violencia ejercida por un colega sobre un estudiante y que se siente culpable por no intervenir en la situación, reincide en los dos personajes masculinos que encontramos

1 En la entrevista de Xan Brooks a Ruben Östlund se dice: "all my films are about people trying to avoid losing face".

2 El término es propio del campo de la sociología y describe la inclinación por establecer relaciones sociales entre individuos del mismo sexo. Al no ser un término reconocido por la RAE, se ha decidido ponerlo en itálicas. (Nota de la traductora). https://www.theguardian.com/film/2018/mar/11/ruben-ostlund-the-square-interview-force-majeure

en la última parte de *Play* y, claramente, en Christian, el protagonista de *The Square*. *Play* está basada en los prejuicios y miedos de la sociedad sueca hacia los inmigrantes y extranjeros. Esta es una película que narra la historia de un grupo de chicos inmigrantes, quienes llevan a cabo, por medio de violencia psicológica, un juego mental, con el fin de dominar a los niños de clase más alta. En la escena principal del filme, los chicos inicialmente quieren ver el teléfono celular de uno de los niños más adinerados y luego sostienen que el teléfono fue robado. Desde el inicio, en la película queda claro que la razón de que los niños inmigrantes sean capaces de dominar a los acaudalados ciudadanos suecos es que la gente ve con aprensión a esos niños por el simple hecho de ser inmigrantes. Lo que es decisivo a este punto es la clase social y no, la etnicidad, ya que un personaje de la película, encarnado por un niño de origen asiático, hace parte del grupo dominante. Es interesante resaltar que las escenas de violencia en la película son construidas con encuadres lejanos, encuadres que alejan la acción. Como la cámara de Ostlund, cualquiera que presencie este tipo de violencia, elige verla de lejos, remotamente.

Como han tenido que entregar sus teléfonos y billeteras, los niños que abordan el tranvía sin tiquete son atrapados por el inspector, quien los multa. El oficial público, quien les da un discurso sobre lo incorrecto que es evadir las tarifas, a pesar de notar que todos son menores de 15 años, no se cuestiona sobre cómo llegaron ahí a mitad de la noche: él solamente aplica la ley.

En *Force Majeure* (2014) se narra la historia de Thomas, un padre —que representa la razón subjetiva— que oscila entre sus propios intereses y los de su propia familia. Asimismo, la película revela que el hecho de hacer parte de una familia no es más que una simbología, un estatus sin sentido que lleva a encarnar algunos papeles específicos. *Force Majeure* es, también, una película sobre los estados de la masculinidad y *homosocialidad* que vemos en *Involuntary*.

Es *The Square* la película que hemos elegido analizar en este trabajo, ya que esta involucra los mismos temas que Ostlund había tratado en sus tres películas anteriores y se centra en el protagonista, interpretado por un actor principal, de acuerdo a las narrativas clásicas. En este ensayo, analizaremos *The Square* en dos partes. En la primera, las representaciones de arte contemporáneo en la película serán estudiadas en referencia a las reflexiones sobre el arte moderno de Jean Baudrillard (2010), Arhur Danto (2010) y Donald Kuspit, considerando que el arte contemporáneo es una reflexión de la soledad y de la inseguridad del mundo, y del

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

hombre moderno. En la segunda, analizaremos las relaciones del protagonista, Christian, con los demás personajes siguiendo el marco teórico desarrollado por Pankaj Mishra (2017). Trataremos especialmente las reflexiones de Mishra, ilustradas en su artículo "Politics in the Age of Resentment: The Dark Legacy of the Enlightment". También seguiremos las teorías de Max Horkheimer, con un énfasis en esas desarrolladas en "Eclipse of Reason", ya que es uno de los orígenes de las ideas de Mishra.

El arte, el mundo y el hombre contemporáneos

El arte es el medio a través del cual el ser consigue trascender su realidad existente o crear otras realidades propias. El arte le permite al ser humano completarse a sí mismo en una dimensión superior. Según Hegel, el arte es una manifestación del espíritu —es decir, naturaleza, verdad o razón (Bozkurt, 2014, p. 173)—. Para Heidegger, el arte es una de las formas por las cuales la verdad emerge (Bozkurt, 2014, p. 291). Sin embargo, el modernismo asumió la posición aristotélica del arte, la cual se basa en la mímesis, que puede definirse como la reflexión de las substancias. Para Baudrillard, este deseo de mímesis, de repetición, de producción y reproducción es el elemento más significativo y, a su vez, representa la base de la mentalidad y estilo de vida del mundo actual. Es por este motivo que la reproducción de la verdad se extendió de sobremanera en cada aspecto de la vida y, eventualmente, remplazó la verdad: ya no es posible mencionar una verdad original (Baudrillard, 2003, p. 15).

En su texto *The Conspiracy of Art,* Baudrillard afirma que el arte ha perdido sus poderes de ilusión y que la obra de arte se ha convertido simplemente en un objeto para ser exhibido y consumido visualmente (Baudrillard, 2010, p. 27). Lo que hoy es mostrado carece del significado simbólico, y este debe ser encontrado en la imagen misma, ya que la imagen reemplaza la verdad. Según Baudrillard, modernización nos ha arrebatado el poder de la imaginación. Hoy, las imágenes no son espejos que reflejan la realidad, sino que han sido convertidas en cosas que la reemplazan y la transforman en hiperrealidad (Baudrillard, 2010, p. 31). En consecuencia, el arte contemporáneo, la muerte del arte, representa un tipo de debacle de la modernidad y de la racionalidad.

Por su parte, Danto argumenta que la narrativa de la historia del arte, que inició en el Occidente, pero que no se limitó a este, está estructurada en tres etapas: la era de la imitación, la de la ideología y la poshistórica,

cuando todo era permisible. En el periodo de la mímesis, la crítica del arte estaba fundamentada en la verdad visual, mientras que, en el periodo ideológico, estaba basada en la dicotomía entre lo que es arte y lo que no puede serlo. La característica más importante del arte poshistórico fue, sin embargo, su divergencia de la filosofía, lo que significó el fin del arte y de la narrativa (Danto, 2010, p. 27).

Kuspit sostiene que el arte moderno ha perdido su relación con la creatividad, y que esta última es reemplazada por intereses sociales de lo cotidiano (Kuspit, 2010, p. 56). En el periodo que Kuspit denominó *posartístico* todo se vuelve un objeto comercializable. Kuspit ilustra su teoría dando el ejemplo de Piero Manzoni, quien firmó muchas latas que, se supone, contenían sus excrementos (Kuspit, 2010, p. 98). El autor sostiene que el objeto de arte ha sido convertido en mercancía y la producción del arte contemporáneo pertenece a un tipo de mercado, lo cual permite intercambiar las palabras *arte* y *dinero*. Kuspit asegura que el capitalismo ha destruido el arte al convertirlo en dinero (Kuspit, 2010, p. 161). Por el contrario, Baudrillard afirma que lo que acarrea el fin del arte, en lugar de su reificación, es el punto muerto del mundo moderno y racional (2010).

En este punto es posible ver los cambios socio-culturales existentes concentrándonos particularmente en el campo del arte y la peculiaridad de la situación nos expone un área infinita de ironía. Ostlund estructura *The Square* sobre esta misma ironía. La película presenta una crítica del arte contemporáneo que refleja a su vez una crítica al ser humano y la sociedad moderna. Además, esta muestra que el arte contemporáneo, en muchas maneras, coincide con los dilemas del modernismo.

En la escena inicial de *The Square*, Anne, la periodista americana, le pide a Christian que explique la frase "exposición y no exposición", que se encuentra en página de Internet del Museo Real X. Christian le explica que trata sobre si un objeto, cuando es expuesto, puede ser considerado una obra de arte. Él usa el bolso de Anne como un ejemplo y le pregunta: "por ejemplo, si tomamos tu bolso y lo ponemos ahí, ¿eso haría de este una obra de arte?". En esta escena Ostlund cuestiona el objeto del arte contemporáneo —cuyo primer ejemplo es considerado el urinal de Duchamp— y muestra cómo el objeto hoy se encuentra lejos de acarrear la radicalidad y el significado del trabajo de Duchamp. ¿Podría un bolso considerarse una obra de arte? Baudrillard asegura que incluso después de Duchamp se puede encontrar un significado en la propuesta de Andy Warhol de transformar un objeto ordinario en una obra de arte, y que

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

las obras de arte moderno hoy no poseen el mismo significado y poder transformativo (Baudrillard, 2010, p. 43).

En la película, durante una entrevista en un evento formal de arte con invitados intelectuales y de élite, de repente un hombre con síndrome de Tourette insulta tanto al artista como al moderador. En esta escena del saboteo de un "evento formal de arte" hay un tono absurdo que le otorga a la película una inflexión crítica y una cierta burla del arte contemporáneo. En una escena similar, una obra de arte contemporáneo, compuesta por pequeños montones de arena y pedruscos, es barrida inadvertidamente por los aseadores del museo. ¿Qué podría ser más extraño que barrer una obra de arte? Una obra de arte que pueda barrerse probablemente no es algo que se les hubiera ocurrido a los artistas del renacimiento. En otra escena, una película comercial es preparada para la publicidad del proyecto *Square* —una de las obras más destacadas del museo—, lo que puede ser considerado tanto como un proyecto de arte moderno como una expresión simbólica de los límites del hombre moderno. El equipo de publicidad utiliza la palabra "producto" en referencia al proyecto: "¿Qué tanto interés periodístico es capaz de generar?, ¿implica algún conflicto?, ¿podríamos relacionarlo con tendencias o eventos actuales? De no ser así, estamos atascados a las vallas publicitarias y eso dificulta la generación de atención internacional".

Todas estas declaraciones demuestran la estrecha relación entre la obra de arte, el dinero y el mercado. ¿Qué otra cosa podría cumplir el papel liberatorio que el arte le ofrece al ser humano en una época en que la obra de arte pierde su significado y contenido, si no el ser el medio por cual el hombre se transgrede a sí mismo? Cuando nada puede reemplazar tal función, la alienación del ser humano se profundiza, la falta de comunicación con el otro aumenta y el hombre se segrega aún más. El proyecto de arte *Square* es un símbolo de la soledad del individuo moderno, de la falta de empatía y del miedo hacia el otro. En la última parte de la película, Oleg ejecuta una *performance* en la gala preparada por el museo. En esta, interpreta a un mono en la jungla[3]. Una voz se escucha en el pasillo:

3 La interpretación del mono actuada por Oleg fue inspirada en *Mad Dog*, interpretada por Oleg Kulik. En esta interpretación, Kulik muerde severamente a la hija del curador, lo que lo lleva a tener problemas con la policía. Más información en https://www.slantmagazine.com/features/article/interview-ruben-ostlund-on-the-square-and-the-social-contract

> Bienvenidos a la jungla. Pronto serán confrontados por un animal salvaje. Como todos ustedes saben, el instinto de caza se desencadena por la debilidad. Si demuestran miedo, el animal lo sentirá. Si intentan escapar, el animal los cazará. Pero si permanecen perfectamente quietos, sin mover un solo músculo, es posible que el animal no los note. Y ustedes podrán esconderse en la manada, seguros de que otra persona será la presa.

Estas palabras describen de manera muy acertada lo que el cuadrado significa para el individuo occidental. El cuadrado —protegido-amparado— que el individuo occidental ha dibujado para sí mismo, se transforma en un límite que lo protege de peligros, pero este, a su vez, destruye su comunicación con los demás, así como al principio mismo de "igualdad". Al individuo occidental dentro del cuadrado no le interesa lo que le sucede a los otros y llega incluso a no responder al llamado de ayuda, todo para proteger su propia área de bienestar. Mientras Oleg imita un mono primitivo, los invitados de la élite que asisten a la cena no se dan cuenta de que ellos mismos están adoptando las reglas de vida de una sociedad primitiva.

Límites de los forasteros y nativos del cuadrado

El eslogan del proyecto del cuadrado es "el cuadrado es el santuario, una zona de confianza y cuidado, todos compartimos derechos equitativos y responsabilidades dentro de sus límites". Sin embargo, a lo largo de la película, la imagen cuadrada es usada en una forma que rechaza este significado. En la película, Christian representa al individuo moderno viviendo en su zona segura, viviendo en su cuadrado. La película efectúa, a través de Christian, una crítica holística de la ideología de la Ilustración, la cual de cierto modo le dio forma a la civilización occidental actual. La crítica está basada en la manera en que el sujeto occidental se posiciona a sí mismo e incluye su relación con extranjeros e inmigrantes. Al inicio, a la salida de la estación del metro, Christian, quien se da cuenta que le han robado su teléfono y billetera, se hace a un lado de la vía y dice "necesito ayuda". Le pide a las personas que pasan que le presten un teléfono. Nadie se detiene. En ese momento somos testigos de la forma en que la clase alta occidental se convierte en el otro. La siguiente escena empieza con la interpretación —organizada por Christian— del

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

mono de Oleg en el Museo Real X. Esta transición entabla una relación entre la situación de Christian, el primitivismo y la desesperación. El mismo tema se repite en la escena en que Christian pierde a sus hijas en el centro comercial. Cuando su llamado de ayuda no es atendido, termina pidiéndole ayuda a un mendigo a quien le había previamente mentido diciéndole que tenía efectivo para no darle dinero. En la última parte de la película, la interpretación de Oleg revela también cómo "la competencia y el emprendimiento individual, e intereses *ilustrados* propios" (Mishra, 2017, pp. 132-133) evolucionan hacia el egoísmo. Un ejemplo de este tipo de organización podríamos encontrarlo en las sociedades primitivas. Los diálogos y relaciones de Christian con las demás personas —incluyendo la periodista americana Anne, sus hijas, sus asistentes, el niño migrante, que es uno de los residentes del apartamento al que envía cartas de amenazas, y el hombre sin hogar con la que se encuentra todos los días— presentan el conflicto típico entre la razón subjetiva y la racional que Horkheimer analiza elaboradamente.

Según Horkheimer, la razón subjetiva o instrumental actúa de acuerdo a los principios de interés propio y de autoconservación, y calcula únicamente cómo lograr el objetivo sin cuestionar la racionalidad del objetivo deseado (Onur, 2016, pp. 80-81). La razón objetiva, no obstante, enfatiza los fines más que las herramientas e intenta reconciliar la vida humanista, incluyendo el interés propio y la autoconservación con el conocimiento de las verdades universales (Onur, 2016, p. 81). Horkheimer concluye que ambos puntos de la razón no representan dos modos distintos de la razón que son independientes entre sí. Sin embargo, lo que se requiere por parte de la filosofía es tratar de reconciliarlos en la práctica, si bien el mundo moderno sea dominado por la razón subjetiva. Las ideas del interés propio y de autopreservación han dominado las relaciones políticas y sociales. Por consiguiente, el énfasis debe hacerse en la razón objetiva, de la cual se espera que ponga estas relaciones en terreno sólido (Onur, 2016, p. 81). Del mismo modo, Mishra argumenta que si bien la razón humana de la era de la Ilustración es el único elemento para colocar el interés individual y social en el centro, la razón ha siempre ignorado muchos factores tales como el miedo de perder el honor, la dignidad o el estatus social que existe en la y determina el diario vivir. Este punto de vista excluye impulsos más complejos como el orgullo, el miedo a parecer vulnerable o el "construir una imagen" (Mishra, 2017, pp. 129-130).

A este propósito, cabe recordar la escena, mencionada anteriormente, en la que Christian le envía cartas de amenazas a los 54 residentes del apartamento —al que su teléfono móvil también le envía señales para encontrar a los que han robado su billetera y teléfono—. Esta acción de Christian es sin duda un acto en el que desconoce la reputación y el honor de los residentes. Por esta razón el niño inmigrante confronta a Christian. El encarcelamiento de Christian en la razón subjetiva y en su soledad se percibe en una pequeña y oscura imagen cuadrada, en su apartamento, con las luces apagadas. En esta escena, después de una relación sexual, bajo la reticencia de Christian de darle a Anne el condón lleno de esperma, se expresa el temor de Christian a que ella tenga un hijo suyo (Gleiberman, 2017). Según Horkheimer, entre más intenso es el deseo del hombre de poseer, más profundo es el poder hegemónico que adquieren las posesiones sobre este (Horkheimer, 1998, pp. 146, 151). El individuo está condenado a ser únicamente un fenómeno biológico siempre que continúe siendo la encarnación de un ego, que es definido como la suma de las funciones que pretenden proteger su existencia. Para Christian, incluso su propio esperma se ha convertido una posesión sobre la que debe ejercer soberanía. A pesar de que Christian sabe que es un niño quien responde a la carta de amenaza, tiene miedo de él y su miedo se muestra en la escena en la que la cerradura de su puerta es forzada mientras él está solo en casa. El personaje se detiene ansioso en frente de una imagen con cuadrados concéntricos de varios tonos de marrón claro. Eventualmente, cuando la puerta se abre, Christian se siente aliviado de ver que son sus hijas, y cuando ellas salen de cuadro, la imagen de los cuadrados en la pared se vuelve borrosa y ocupa toda la imagen por un momento. El individuo dentro de las fronteras seguras delineadas por la Ilustración es extremadamente frágil, cobarde y solitario. Entre más tiene que perder, más cobarde es. En la última parte de la película, el espectáculo de danza de las chicas nórdicas, que son miembros de clase alta, se presenta con una imagen cuadrada impecable y estéril: la escena muestra a quién encierra el cuadrado “en realidad”.

Conclusiones

La crítica del arte contemporáneo continúa siendo un concepto bastante popular en el mundo occidental y particularmente en las últimas décadas. Durante este periodo complejo, filósofos, pensadores e incluso artistas

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

critican las obras de arte y al arte mismo, desde diferentes perspectivas. En el cine europeo, de la misma manera, muchos directores de cine producen películas criticando tanto la vida diaria del individuo occidental como los aspectos culturales tales como el arte, la alienación y la no comunicación. Ruben Ostlund es uno de esos cineastas que pone en el epicentro de su cine una crítica de los conceptos de *arte*, de *individuo* y del otro en las sociedades occidentales. Sin embargo, a diferencia de los demás, Ostlund en *The Square* presenta una perspectiva más holística ya que critica de manera paralela la vida social e individual y la producción artística. Considerando el arte como un medio de trascendencia de la realidad existente, un medio de creación de otras realidades o de finalización de sí mismo a un nivel superior, es posible ver que la producción artística contemporánea criticada en *The Square* es completamente mercantilizada y, por ende, sin sentido. Esta película es de gran importancia ya que demuestra que la producción de arte también está atrapada en una sociedad en la que las relaciones se han alienado y se han vuelto egoístas. La posición de Baudrillard, que considera la crítica del arte contemporáneo no solo como un problema del arte moderno o general, sino como el resultado de un sistema basado en el mundo moderno, en el capitalismo, en el dinero y el consumismo, es más que una mera crítica de arte como la perspectiva de la película. Respondiendo a una pregunta durante una sección de entrevistas sobre su libro *The Conspiracy of Art*, Baudrillard afirmaba que a él le interesaba la crítica del arte en cuanto esta posee algunas funciones que apoyan su examen de la cultura occidental. En cierto sentido, se puede asegurar que lo que Ruben Ostlund intenta conseguir en *The Square* es lo mismo que consigue Baudrillard. Ostlund describe cómo el individuo en el mundo occidental está atrapado en una cultura que emerge de los valores racionales de la Ilustración junto con la crítica del arte contemporáneo. El hecho de que el protagonista de la película sea curador del Museo Real X, que alguna vez fue palacio y la historia de la película esté basada en este museo como también las interpretaciones y exhibiciones que toman lugar en esta, respaldan la doble crítica de Ostlund. Es sorprendente que Ostlund ridiculice a su propia cultura, usando la comedia negra —típica del norte de Europa, uno de los lugares más destacados y que ampara los valores universales de la Ilustración—. A lo largo de la película, este acto de ridiculización es más que todo encarnado en el arte y las interpretaciones artísticas a las que siempre se ha atribuido gran importancia y que han sido consideradas portadoras de emociones y valores "elevados". En otras

palabras, Ostlund no separa la irónica etapa del mundo del arte de la soledad, la falta de comunicación y el estar distanciado de la naturaleza humana de lo que el individuo moderno sufre. Él combina al arte y al individuo moderno en una crítica del sistema cultural y demuestra que tanto el arte como el hombre están atrapados dentro de las fronteras delineadas por la Ilustración.

El punto de vista de Ostlund sobre las relaciones del individuo occidental en *The Square* es una continuación de sus películas previas. Las contradicciones del individuo occidental, quien no interviene en las injusticias de las que ha sido testigo con el fin de permanecer en su área de seguridad, también aparecen en Christian. En sus acciones, vemos la dominación de la razón subjetiva analizada por Horkheimer. La motivación del interés propio y la autopreservación dirige las vidas de Christian y de todos los demás individuos a su alrededor. Por lo tanto, en la vida social presentada en *The Square*, todos pueden encarnar al 'otro' y todos pueden darle la espalda, en cualquier momento, a este con el propósito de preservar intereses propios y los espacios personales. El mismo individuo, de quien se esperaba que llevara a cabo una reconciliación entre la razón subjetiva y la razón objetiva de la era de la Ilustración, ha ocasionado que la razón subjetiva domine todos los aspectos de la sociedad. De esta manera, en la película, se hace hincapié en que el auge de la era de la Ilustración no está lejos ni difiere mucho de la sociedad primitiva, esa sociedad representada en la interpretación del personaje de Oleg al final de la película.

Referencias

Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon* [*Simulacra and Simulation*]. (Oğuz Adanır, trans.). Doğu Batı: Ankara.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu* [*The Conspiracy of Art*]. (Elçin Gen & Işık Ergüden, trans.). İletişim:İstanbul

Bozkurt, N. (2014). *Sanat Estetik Kuramları* [*Art and Aesthtics Theories*]. Sentez: Ankara.

Danto, C. A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* [*After the end of Art*]. (Zeynep Demirsü, trans.). İletişim:İstanbul

Gleiberman, O. (2017). Film Review: 'The Square'. Variety. Recuperado de https://variety.com/2017/film/reviews/the-square-review-cannes-1202436834/

Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması* [*Eclipse of Reason*]. (Orhan Koçak, trans.). Metis: İstanbul.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* [*The End of Art*]. (Yasemin Tezgiden, trans.). Metis: İstanbul

Mishra, P. (2017). Hınç Çağında Siyaset Aydınlanmanın Karanlık Mirası [*Politics in the Age of Resentment: The Dark Legacy of the Enlightenment*]. En Heinrich Geiselberger (ed.), *Büyük Gerileme* [The Great Regression]. (Merisa Şahin, Aslı Biçen, Ahmet Nüvit Bingöl, & Orhan Kılıç, trads.). Metis:İstanbul.

Onur F. (2016). Horkheimer'da Akıl (Horkheimer's Understanding of Reason). *Kilikya Felsefe Dergisi* (*Cilicia Journal of Philosophy*), 1. 74-89

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 155-168 | DOI:10.21789/25007807.1450

RESEÑA

Reseña: DE "THE EXHIBITIONARY COMPLEX" (1988) A "THINKING (WITH) MUSEUMS: FROM EXHIBITIONARY COMPLEX TO GOVERNMENTAL ASSEMBLAGE" (2015) DE TONY BENNETT. UNA MIRADA A LA PRÁCTICA MUSEÍSTICA

Giulia Cordin[(a)]

Fecha de recepción: 8 de febrero del 2019
Fecha de aprobación: 10 de febrero del 2019
Disponible en línea: 22 de febrero del 2019

Sugerencia de citación:

Cordin. G. (2019). Reseña. De "The Exhibitionary Complex" (1988) a "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage" (2015) de Tony Bennett. Una mirada a la práctica museística. *Razón Crítica*, 6, 173-179, doi: 10.21789/25007807.1449

(a) Giulia Cordin
Candidata a Ph.D Kunst Universität Linz, Austria
https://orcid.org/0000-0001-7434-0698
giulia.cordin@ufg.at

RAZÓN CRÍTICA Nº.6|ENE.-JUN. 2018 | ISSN 2500-7807 | PP. 173-179 | DOI:10.21789/25007807.1449

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 173-179 | DOI:10.21789/25007807.1449

Museums have multiple authors, who need not be aware of their role nor even necessarily of being willing contributors. But, however else each person's involvement differs, all of their relationships cohere around things. It is objects that have drawn people together, helped to define their interactions, and made them relevant to the Museum.

Golden y Larson

El museo representa un punto de intersección entre una serie de redes y una serie de relaciones, las cuales convergen y modelan la práctica museística. Disciplinas como la historia, la historia del arte, la arqueología, la antropología y la historia natural han servido para generar un nuevo marco que permita comprender y, a su vez, extender la práctica museística a una audiencia aún más amplia. A través de mecanismos pedagógicos y de entretenimiento se ha tratado de incluir al mayor número posible de ciudadanos a la práctica museística. Dicho en otras palabras, se ha tratado, progresivamente, de llevar al museo a un terreno más allá del de las tradicionales clases sociales que históricamente se han beneficiado de él. Esto implica, sin lugar a dudas, la salida de la práctica museística del sitio exclusivo que ocupa en la alta burguesía y, por lo tanto, la retirada del museo de una esfera social que, en las democracias liberales, había ostentado el poder de decisión política. Alejándose de dicha clase social, el museo se tendría que acercar a una audiencia popular. En su ensayo "The Exhibitionary Complex" (1988), Tony Bennett acuña la expresión "complejo expositivo" para referirse a un fenómeno que tiene su origen en el siglo XIX. Con esta noción, Bennett saca a la luz una serie de relaciones entre el Estado y la sociedad, relaciones ya analizadas por Foucault a través

de su teoría sobre la sociedad disciplinaria. De una forma análoga a la estudiada por Foucault, la exposición se define en el texto de Bennett como la organización de un espacio, la organización de las obras expuestas y la organización de la visión de los visitantes. Bennett observa cómo la práctica museística mencionada involucra tanto a las clases medias como a las clases menos favorecidas. Igualmente, analiza cómo este tipo de museo pone a estas clases en relación con el poder y con el conocimiento y, a su vez, propone un análisis del modo en que esa forma de organización les ofrece herramientas para la autorregulación, permitiendo de esta manera que dichas clases sociales se transformen ellas mismas en 'sujeto de conocimiento'.

Sin lugar a dudas, la apertura del museo permitía vislumbrar su concepción como herramienta para la educación de una ciudadanía democrática que encontraba en ese espacio un lugar de mejora de la vida en sociedad. El museo impone un cierto comportamiento de respeto tanto de la expresión artística como de quien goza de ella. Al mismo tiempo, el museo impone una relación de miradas: el visitante ve y al mismo tiempo es visto. En consecuencia, el museo público se convierte en un importante sitio cultural que es a la vez un instrumento de poder disciplinario —o un lugar de su ejercicio—; o, para ser fieles a Foucault, un lugar de ejercicio disciplinario cuya intención está dirigida al bienestar de la población, así como a la mejora de su condición actual, el aumento de su riqueza, longevidad, salud, etc.

El museo público es una forma de poder gubernamental que opera a través de un mecanismo regulador de la interacción y ubicación del visitante. Aunque las instituciones que conforman el complejo expositivo son similares a las del complejo disciplinario (prisiones, guarderías, escuelas, correccionales), sobre todo en términos de la formación de un conjunto de ambientes en los que se establece la forma del poder,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 173-179 | DOI:10.21789/25007807.1449

su forma de actuar es diferente. La prisión impone la corrección disciplinaria, contrariamente a la exposición, que se presenta como un modo alternativo de comunicación cuyo objetivo es enriquecer a los visitantes, es decir, 'educarlos'. La forma disciplinaria la comparten, sin embargo, en la forma de organización del espacio. Esto no implica, sin embargo, que los museos sean sitios para el ejercicio exclusivo del conocimiento disciplinar ni, mucho menos, lugares cuyo único objetivo sea ejercitar el poder disciplinario.
Los museos también pueden representar lugares de conocimiento donde el ejercicio del poder se da entre sujetos libres, de modo que el museo es capaz de generar una población no solo gobernable, sino que acepta en plena libertad su gobierno. Esta última característica sigue plenamente la lógica foucaultiana. Como ya afirmaba Foucault, la libertad es, en las formas del gobierno liberal, un mecanismo a través del cual el gobierno opera. En lugar de ser un límite que controla el libre ejercicio de la libertad, en el marco del gobierno liberal, la libertad es una cualidad producida de varias formas, distribuida de manera diferenciada a través del cuerpo social y consumida a través de los mismos procesos que organizan la actividad del gobierno. El fenómeno de ejercicio de la libertad apenas mencionado ciertamente se basa en la creación de un sentir colectivo en el que el museo desempeña un papel de primer orden. Pensemos, por ejemplo, en la práctica museística que empezó a desarrollarse después de la extensión del museo a las clases otrora excluidas. Presentando los bienes industriales al público obrero, la exposición se empezó a transformar en un espacio para reflexionar sobre el progreso de la sociedad industrial. Esto aupó en sus visitantes un sentido de realización colectiva que, a su vez, hizo visible el progreso de la humanidad; un progreso que entraba

en una narratología bien definida, una en la que el progreso colectivo siempre estaba bajo la guía de poderosos y expertos. Sin embargo, la presencia del público obrero —un público que consumía la narratología de los expertos y poderosos— empezó a transformar a este mismo grupo en agente de poder. Podríamos afirmar que la sociedad moderna fue testigo de la manifestación de nuevas formas de poder —como el poder de la minoría colectiva y cultural— que terminaron por dar origen a una nueva forma de espacio expositivo, uno colectivo y descentralizado, que en su desarrollo ha tratado de educar a sus visitantes a través del intercambio de conocimientos y bienes celebrados.

En resumen, el concepto de complejo expositivo ha puesto en evidencia un modo de pensar una serie de trasformaciones en las relaciones entre las prácticas expositivas y los modos de ejercicio de poder que han acompañado el desarrollo del museo público. Además, en la práctica museística y, por ende, en el complejo expositivo, se puede reconocer la transición de una sociedad disciplinaria a una sociedad de control, esta última ya anotada por Gilles Deleuze a través del estrecho vínculo entre un sistema autorregulado de control alternativo y la digitalización. Es fundamental ver que esta transición condensa en sí misma la esencia del control ejercido por el museo: un control llevado a cabo exclusivamente mediante una organización espacial precisa y, en consecuencia, mediante la forma narrativa que deriva de ella. Tanto la sociedad de control como la narración están basadas en una forma clara de organización del espacio. Para Foucault, como se demuestra en su *Surveiller et Punir* (1975), el ejercicio disciplinar, como en el caso del panóptico, se realiza por medio de un orden espacial. No es una coincidencia que Deleuze desarrolle un profundo análisis del concepto de sociedad disciplinar de Foucault y también se interese en estudiar detalladamente las formas narrativas en el cine, fábrica de creación

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 173-179 | DOI:10.21789/25007807.1449

de imaginario del siglo pasado. La comprensión de la narración audiovisual, así es entendida por Deleuze, manifiesta claras analogías con la práctica museística. Para él, el acto narrativo en el campo audiovisual se da mediante una organización espacial. Las conclusiones a las que llega Deleuze en su análisis del cine permitieron, de cierta forma, el entendimiento del acto narrativo en la era digital, un acto narrativo que pone en el centro el concepto de la *database*, como lo ha demostrado Manovich (2001). La narración de la *database* representa la toma de conciencia de que la narración es una organización espacial. Además, como resalta Manovich, los elementos dispuestos en esa *database* serán utilizados posteriormente por un espectador que, como en el museo y en el campo audiovisual de la era digital, ya no es pasivo porque puede elegir de forma autónoma la estructura narrativa a seguir. Ciertamente, durante la era digital las analogías entre el museo y la creación de espacios narrativos en otros medios ha vuelto a ser evidente. Sin embargo, cabe recordar que, en su ensayo fundamental, Bennett pone en evidencia la forma en que la institución museística estableció una dirección lineal —paralela a la visión evolutiva— e impuso también una práctica de observación secuencial. Además, también se comprende que en su forma arquitectónica el museo fue concebido, construido y articulado de diferentes maneras, y que esta genealogía incorporó diferentes geografías deconstructivas de las trayectorias —recorridos narrativos— que podían ser gestionadas autónomamente por los visitantes. Lo mismo sucede con el cine que está por venir, el cine que se dirige hacia la libre organización del espacio narrativo por parte del espectador: el cine interactivo, el cine digital. El concepto de Bennett se muestra como un instrumento fundamental para entender la nueva forma

narrativa del museo, una forma que influirá en la construcción de los espacios narrativos en el campo audiovisual. Por esta razón, la lectura de los dos textos mencionados en el título, publicados con veinticinco años de diferencia, evidencia la compleja relación entre el museo y su público. Ambos textos se ven claramente influenciados por la teorías de Foucault. El primero interpreta los museos como partes de un 'complejo expositivo', un conjunto de relaciones entre el Estado y la sociedad disciplinaria. El segundo texto analiza en detalle las articulaciones gubernativas, siempre teniendo como base teórica las críticas desarrolladas en su primer ensayo sobre el complejo expositivo. Los textos de Bennett se posicionan como esenciales para comprender las relaciones de poder que se generan con el público, así como para analizar el poder narrativo del museo y, por ende, la fuerza y el poder de las narraciones en nuestro contexto digital.

Referencias

Bennett, T. (1988). The Exhibitionary Complex. *New Formations, 4*, 73-102.

Bennett, T. (2015). Thinking (With) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage. En A. Witcomb & K. Message (Eds.), *The International Handbooks of Museums Studies. Vol 1, Museum Theory* (pp. 3-20)

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Saint-Amand: Gallimar.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press.

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

LA PUBLICIDAD SOCIAL COMO HERRAMIENTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA

Francesca Senes[(a)] y David Ricciulli-Duarte[(b)]

SOCIAL ADVERTISING AS A TOOL FOR CITIZENSHIP-BUILDING

A PUBLICIDADE SOCIAL COMO FERRAMENTA PARA A CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA

Fecha de recepción: 17 de enero del 2018
Fecha de aprobación: 18 de septiembre del 2018
Disponible en línea: 23 de enero del 2019

Sugerencia de citación:

Senes, F. y Ricciulli-Duarte, D. (2019). La publicidad social como herramienta para la construcción de ciudadanía. *Razón Crítica*, 6, 183-199, doi: 10.21789/25007807.1425

(a) Francesca Senes
Filósofa de la Universidad del estudio de Macerata
Máster en Filosofía del Instituto Italiano per gli Studi Filosofici
Profesora de la Universidad Sergio Arboleda, Colombia
https://orcid.org/0000-0002-2227-0840
francesca.senesi@teletu.it

(b) David Ricciulli-Duarte
Comunicador social y periodista del Politécnico Grancolombiano
Máster en Diseño de Videojuegos de la Universidad Internacional de la Rioja
Profesor del Politécnico Grancolombiano, Colombia
https://orcid.org/0000-0001-9727-2974
dricciul@poligran.edu.co

RAZÓN CRÍTICA N.º 6 | ENE.-JUN. 2018 | ISSN 2500-7807 | PP.183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 |ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo contribuir a la reflexión sobre la publicidad social desde sus posibilidades como herramienta para la construcción de ciudadanía. Como metodología, se utiliza un análisis de la literatura que revisa la tipificación de este fenómeno y formula un aporte desde el componente ético, lo que revela una transición del papel del público, que pasa de "consumidor" a "ciudadano". Se concluye que, al considerar los procesos de construcción de ciudadana en la publicidad social, se promueve, la participación de todos los miembros de la ciudadanía como actores de cambio.

PALABRAS CLAVE: publicidad social, ética, educación, participación ciudadana, construcción de paz, inclusión, democracia, cambio social.

ABSTRACT

This paper seeks to contribute to the insights of social advertising and its role as a tool for citizenship building. Methodologically, this study is carried out using a literature review on the categorization of this phenomenon, formulating an ethical-based contribution that reveals a transition in the role of individuals, who turn from "consumers" into "citizens". This research allows concluding that incorporating citizenship building processes in social advertising creates an impact on social development, since active participation by citizenry towards change is effectively promoted.

KEY WORDS: social advertising, ethics, education, citizenry participation, peacebuilding, inclusion, democracy, social change.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo contribuir para a reflexão sobre a publicidade social a partir das suas possibilidades como ferramenta para a construção da cidadania. Como metodologia, utiliza-se análise da literatura, que revisa a tipificação desse fenômeno e formula uma contribuição sob o componente ético, revelando uma transição do papel do público, que passa de "consumidor" a "cidadão". Conclui-se que, ao considerar os processos de construção da cidadania na publicidade social, pode-se atingir um impacto no desenvolvimento social, visto que se promove, de maneira efetiva, a participação de todos os membros da cidadania como atores de mudança.

PALAVRAS-CHAVE: construção da paz, democracia, educação, ética, inclusão, mudança social, participação cidadã, publicidade social.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

INTRODUCCIÓN

Es necesario precisar que el acercamiento de este documento a la publicidad social es crítico-filosófico, pues de esta manera es posible dar cuenta de las implicaciones que las prácticas publicitarias tienen sobre la sociedad en un contexto globalizado, de sensibilidad posmoderna y en el que las dinámicas de la comunicación digital han reconfigurado nuestra relación con la realidad.

Especialmente, la manera en la que ocurren los procesos comunicativos ha sufrido una profunda transformación. La relación del hombre contemporáneo con sus dispositivos móviles sugiere una conectividad constante y una comunicación efectiva; sin embargo, entendiendo la comunicación como un ejercicio de tomarse la responsabilidad del otro como parte de sí, podría decirse que este fenómeno, de gran impacto para todos, no está ocurriendo.

Si consideramos la realidad en una dimensión ontológica, todos estamos vinculados a los demás con motivo de nuestra humanidad; es imprescindible una responsabilidad ética hacia los otros. De ser entonces la publicidad, como dice Orozco-Toro (2010), una de las formas de comunicación más eficaz y universal, ¿cómo no involucrarla en un cambio social donde se presentan condiciones desfavorables e injustas? La publicidad que asume el reto y la responsabilidad de educar a la ciudadanía para que mejore la calidad de vida de todos se llama *publicidad social*.

¿Consumidores o ciudadanos?

En principio, la publicidad es pensada como un herramienta dedicada exclusivamente a la venta de bienes o servicios; una actividad dirigida al consumo y al servicio de unos consumidores finales. En esta relación asimétrica, mediada por la necesidad de persuadir a un consumidor, parece no haber cabida para el florecimiento de una conducta social, distinta a la del consumo y la compra.

Bauman (2009) considera que la sociedad es consumista, donde el consumo se ha vuelto tan esencial que el ser humano ha de ser consumido como todos los otros productos, su destino es ser vendido para ser prontamente desechado por otro más nuevo y atractivo.

La publicidad adopta, entonces, el papel de ser una ruta inspiradora para estos consumidores, pues les provee, a través de una propuesta de consumo, un refugio de certidumbre en un mundo incierto y elementos para que construyan una identidad (Bauman, 2009).

Contraria a esta perspectiva de la publicidad, orientada exclusivamente al consumo, surge la llamada *publicidad social* (Orozco-Toro, 2010), cuyo interés no es ofrecer opciones de compra de bienes o servicios, sino que busca generar un cambio de ideas, comportamientos y actitudes frente a problemáticas sociales, para generar un mejoramiento colectivo de la calidad de la vida. Con el ánimo de lograr este objetivo, esta clase de publicidad se sirve de algunas de las herramientas, estrategias y técnicas desarrolladas históricamente por la publicidad comercial.

En tal sentido, la publicidad social ha sabido aplicar los parámetros estratégicos que se utilizan en su homóloga comercial, pero se le han adicionado otros factores diferenciadores que la convierten en una herramienta fundamental para aquellos agentes de cambio que requieran poner en marcha una comunicación estratégica con sus adoptantes objetivos (Orozco-Toro, 2010, p. 177)

Se puede observar que, a semejanza de la publicidad tradicional comercial, esta nueva publicidad social busca persuadir a su público apelando tanto a su lado racional como, principalmente, al emotivo, para que se produzca una acción práctica. A diferencia de la publicidad tradicional, la cual se dirige a un sujeto económico u *objeto* (Bauman, 2012), o sea al consumidor, la social se relaciona con su *target* como con un sujeto político, es decir, con un ciudadano.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

En este sentido, no solo el sujeto final (el público), sino también el sujeto inicial (el cliente) son distintos. Con el objetivo de persuadir a estos sujetos, tanto entidades públicas como privadas, y aquellas con finalidades sociales —el llamado *tercer sector* o *non-profit*—, están interesadas en hacer uso de las estrategias de la publicidad para construir una sociedad más justa, equilibrada e incluyente.

Dentro de los procesos de evolución histórica de la publicidad social se muestra una primera concepción de los ciudadanos como consumidores: se intenta mover el corazón de los demás para que hagan una contribución económica, hecho que, aunque se considera como una buena causa, demanda de su audiencia una responsabilidad propiamente cívica. Se promueve, en efecto, una actitud incluyente y respetuosa de los derechos de todos los ciudadanos en su diferencia, con un enfoque particular a las categorías más vulnerables y vulneradas (mujeres, niños, población LGTB, minorías étnicas, migrantes, ambiente, animales, entre otros) (Álvarez, 2013).

Estas campañas de enfoque social cuentan generalmente con recursos limitados; se basan principalmente en la creatividad para alcanzar, por medio de una influencia cualitativa, el mismo impacto de una campaña comercial tradicional, que, manejando más recursos económicos, puede tener un impacto cuantitativamente más relevante.

Para las marcas cada vez es más clara la tendencia hacia la persuasión del público a partir de causas sociales. Esta inclinación ha sido objeto de serias críticas, que cuestionan las motivaciones instrumentales de estas campañas, escondidas tras el pretexto de ser *sociales*. De hecho, Alvarado-López (2009) distingue esas iniciativas en función de su intencionalidad en publicidad con causa y publicidad social.

Dentro de esta distinción aparecería la publicidad social, cuyo fin son las iniciativas sociales. Se trata de una modalidad específica de publicidad que sirve a causas de interés social; se plantea objetivos alejados del ánimo de lucro y busca efectos que contribuyan, ya sea a corto o a largo plazo, al bienestar y al desarrollo social, y puede formar parte de programas de cambio y concientización social.

La clasificación propone una segunda publicidad, denominada *publicidad comercial* o *corporativa*, que utiliza lo social como un

medio para satisfacer otros fines; esta publicidad se va a entender como *publicidad comercial* o *corporativa de apelación socioconsciente* (Alvarado-López, 2009, pp. 135-136).

La publicidad social como espacio de participación ciudadana

Usualmente, cuando un empresa privada se ocupa de una causa social se alía con una ONG para generar una campaña con fines de lucro, que utiliza un enfoque social como un pretexto para incrementar su visibilidad y su reputación (Alvarado-López, 2009).

Una estrategia similar ocurre mediante la apelación *socioconsciente*, que procede de la asociación entre varias entidades, una de ellas de carácter comercial y la otra de naturaleza social (una ONG, una fundación, una institución pública, etc.) (Alvarado-López, 2009, p. 143).

Esto no impide que el elemento social pueda volverse parte de la identidad empresarial si su acción social no se limita a la organización de campañas episódicas a corto plazo, y, más bien, la permea enteramente con un plan a largo plazo (Herranz de la Casa, 2010, p. 212). En este sentido, dentro de los objetivos de la responsabilidad social de una empresa, el elemento social puede llegar a afectar a toda la cadena de valor necesaria para el desarrollo de la actividad, prestación del servicio o producción del bien. Al ser el resultado de un proceso social, este producto o *bien* de consumo se convierte en un bien común, una construcción colectiva que busca el bienestar general.

La naturaleza social de una compañía se manifiesta en la adopción de una responsabilidad social corporativa que no solo busque una imagen positiva, sino que refleje en una actitud general con sus clientes internos y externos, con sus proveedores y con su territorio, que puede alcanzar tanto una dimensión local como global.

Independientemente de las finalidades de la publicidad propiamente social o con causa, es importante hacer evidente que el factor social se ha vuelto una piedra angular del discurso publicitario contemporáneo (Martín & Martín, 2013).

Este nuevo discurso solidario al que nosotros nos referimos atañe a la publicidad social, así como a todo tipo de comunicación con causa social que utiliza el altruismo y la solidaridad con la intención de contribuir al desarrollo de la sociedad (Martín & Martín, 2012, p. 5). Si

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

la comunicación se sitúa en este terreno, allí se encontrará con millones de ciudadanos deseosos de poder actuar prosocialmente para construir confianza (Martín & Martín, 2013, p. 256).

La sociedad civil organizada, como pilar de la publicidad social, se ubica entre la necesidad que tienen las marcas de vender y la de las instituciones públicas, que quieren gobernar. En consecuencia, las campañas deben resolver qué quieren los consumidores/ciudadanos.

En efecto, si la clave del cambio social es la participación, en la publicidad social los ciudadanos no pueden limitarse a una acción meramente económica, deben estar involucrados en todo su proceso: antes, durante y después de la creación de la campaña.

En la creación de las pautas, el emisor y su interlocutor (destinatarios y beneficiarios) deben establecer una relación de intercambio, lo que significa tanto que tienen que estar presentes de alguna forma material o simbólica como que la relación es entre pares que aprenden uno del otro.

Por ende, la publicidad deja de ser unidireccional, esto es, una relación asimétrica tradicional entre el emisor y el receptor: pasa a requerir la participación de los *stakeholders*, de manera que se abra paso a una etapa que suceda a la publicidad social; una "publicidad dialógica".-

Este diálogo resulta enormemente potenciado por los medios digitales, que trascienden la comunicación bidireccional y alcanzan una multidireccionalidad que corresponde a los múltiples y potencialmente infinitos nudos de las redes sociales. En la publicidad, y específicamente en el *marketing* digital, ya no se habla de *consumidor*, sino de *prosumidor* (acrónimo originado por la fusión de productor y consumidor).

Esta interacción se extiende además a las comunidades excluidas, les incluye y empodera, mostrándoles que les pertenecen recursos y habilidades para el mejoramiento de su calidad de vida y aportar a los demás.

La publicidad social como factor de inclusión ciudadana

Teniendo en cuenta los elementos anteriormente expuestos sobre la publicidad social y su potencial para construir a iniciativas

ciudadanas, es necesario definir cómo propicia una relación incluyente con el otro.

Desde el punto de vista económico, la inclusión puede resultar rentable para las empresas. Las minorías, específicamente los grupos LGBT, constituyen un mercado amplio y en expansión que usualmente ha sido olvidado. Pero, generalmente, más o menos implícitamente, la diversidad ha estado interpretada como peligro y el diferente se ve como una amenaza. A este otro se le reduce, y se justifica socialmente su exclusión de manera sistemática, se elimina toda diferencia: "[…] el que no está conmigo está contra mí, y el que no está completamente conmigo, no está conmigo" (Zuleta, 1980, p. 2).

Tal vez, más allá del modelo incluyente, donde cada uno está presente en la sociedad con dignidad, tendríamos que promover un modelo intercultural, en el cual aquellos que son diferentes toman uno del otro mediante una negociación mutua. La trasformación positiva de los conflictos, originados necesariamente de la diversidad, se vuelve, por lo tanto, un herramienta básica de crecimiento reciproco y del consenso común.

La literatura y la investigación sobre conflictos convergen en dos ideas comunes: "[…] el conflicto es normal en las relaciones humanas y el conflicto es un motor para el cambio" (Lederach & Maiese, 2009, p. 8). Esto implica reemplazar patrones de violencia y coerción con unos de respeto, soluciones creativas, más diálogo y mecanismos no violentos para el cambio social (Lederach & Maiese, 2009, p. 10).

En esta perspectiva la dinámica consiste en escuchar activamente al otro para explorar nuevos mundos, posibles a través de su distinta mirada. El otro se trasforma, a sí mismo, en el mejor aliado y socio:

> Si quieres comprender lo que otro está diciendo, tienes que asumir que tiene razón, y preguntarle para que te ayude a ver las cosas y los acontecimientos desde su perspectiva. La escucha activa implica el paso de una actitud del tipo "justo-equivocado", "yo tengo razón —tú te equivocas, o viceversa—, "amigo-hostil", "verdadero-falso", "normal-anormal", a otro en que se asume que el interlocutor es inteligente y que hace falta meterse en las condiciones, para entender cómo es qué comportamientos y acciones que nos parecen irrazonables y/o que nos molestan o irritan, para el otro son totalmente razonables y racionales (Sclavi, 2011, p. 7).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

Una sociedad intercultural es el antídoto más poderoso a la guerra, porque cada uno se siente escuchado en sus necesidades y participa, construyendo confianza y tejido social.

En este sentido la guerra nos *metacomunica* la incomunicabilidad, o sea, la incapacidad de escuchar al otro y crecer junto a él para alcanzar una cosmovisión más compleja y diversa. Este es un gran desafío para la publicidad social y con causa, especialmente por el alto impacto de unas marcas globales sobre todo en los jóvenes.

La publicidad en general y la publicidad con causa social, en particular, pueden convertirse en una herramienta para educar a nuevos ciudadanos. Al poner al servicio de la convivencia su eficacia en la transmisión de mensajes éticos, estéticos y seductores, se puede dar cuenta de su innegable capacidad para conectar con la ciudadanía (Martín & Martín, 2013, pp. 12-13).

La publicidad social como herramienta de construcción ciudadana para la paz

Por otro lado, es claro que los procesos de construcción de paz tampoco dependen exclusivamente del Gobierno o de los grupos alzados en armas, la colaboración de la sociedad civil, especialmente de la afectada por el conflicto armado, es indispensable para cerrarle el paso a la violencia. Dada su naturaleza fluida, la violencia puede manifestarse de diferentes formas: directa, estructural y sobre todo cultural (Galtung, 2003).

La violencia directa es la violencia manifiesta; es el aspecto más evidente de esta. Su manifestación puede ser por lo general física, verbal o psicológica. La violencia estructural es intrínseca a los sistemas sociales, políticos y económicos que gobiernan las sociedades, los estados y el mundo. La violencia cultural se refiere a aquellos aspectos de la cultura, en el ámbito simbólico de nuestra experiencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales —lógica, matemáticas—, y símbolos —cruces, medallas, medias lunas, banderas, himnos, desfiles militares, etc.—), que pueden utilizarse para justificar o legitimar bien la violencia directa, bien la estructural (Calderón-Concha, 2009, p. 75).

Dentro de las diferentes definiciones de *violencia*, la que compete más al fenómeno de la publicidad social es la cultural, que se refiere a aquellos aspectos de la cultura y en el ámbito simbólico de nuestra experiencia que se pueden utilizar para justificar y legitimar la violencia directa o estructural (Calderón-Concha, 2009, p. 75).

Es precisamente en su manifestación cultural que la violencia puede transformarse y donde la publicidad social tiene una injerencia real. De esta manera, la paz puede lograrse solo cuando se compromete con cambios actitudinales; específiamente, sobre estos cambios actúa la publicidad social (Orozco-Toro, 2010, p. 170).

Así, si entendemos el problema de la violencia en Colombia como un problema estructural, cultural, es posible pensar que la publicidad social es una herramienta que favorece el desarrollo de una cultura de paz que trasforme el conflicto armado y cada conflicto en una oportunidad de participación ciudadana, incluyendo a la entera población por medio de una perspectiva interactiva.

Frente a esta apreciación, es importante tener en cuenta el tiempo que tarda a una campaña publicitaria generar un impacto significativo. Como en la publicidad social estamos hablando de un cambio de mentalidad y actitud, se necesita de un tiempo relativamente más largo. La problemática con este tipo de comunicación es que el agente de cambio debe ser consciente de que la publicidad social, de carácter preventivo, requiere constancia y planifición, ya que los resultados esperados serán observados en el largo plazo (Orozco-Toro, 2010, p. 172).

Una acción de participación ciudadana requiere negociar las diferentes ideas y los inevitables conflictos que surgen por la multiplicidad de los involucrados. En este sentido, la paz es proceso estructura, un fenómeno que al mismo tiempo es dinámico, adaptativo y cambiante. En esencia, más que ver a la paz como un estado final y estático, la transformación de conflictos considera la paz como un continuo de evolución y desarrollo de calidad en las relaciones. La paz se define por los esfuerzos conscientes para responder al aumento natural de los conflictos a través de aproximaciones no violentas que atiendan la problemática y aumenten la comprensión, la igualdad y el respeto en las relaciones (Lederach & Maiese, 2009, p. 5)

A fin de reforzar el debate acerca de una eficiente publicidad social, especialmente, para un tema tan delicado como la paz, podrían identificarse las siguientes características a las que deberían obedecer estas campañas:

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

1. Una finalidad que busque el bien colectivo.
2. Un desarrollo de todas las herramienta y retóricas de la persuasión comunicativa, teniendo en cuenta la edad clásica, para dirigirse al ser humano en su aspecto tanto racional como emocional (Cicerón, en "Del mejor género de oradores", habla de la máxima elocuencia como capacidad de enseñar, delectar y conmover).
3. Un diálogo constante que permite construir colectivamente la campaña, sobre todo incitando a los más vulnerados.
4. Implementar una alianza virtuosa entre territorios, especialmente entre la sociedad civil organizada, marcas e instituciones públicas para obtener un cambio real iniciando de lo local y llegando a lo global

Solo por medio de la participación de cada uno de los *stakeholders*, particularmente de las víctimas, se podría conseguir la tan anhelada paz

Al hablar de paz, no nos referimos tanto a la ausencia de guerra (*paz negativa*) como al proceso de realización de la justicia en los diferentes niveles de la relación humana (*paz positiva*). Es un concepto dinámico que nos lleva a enfrentar y resolver los conflictos de forma constructiva en diferentes ámbitos: político, social, económico y cultural, con el fin de conseguir una armonía entre un individuo y su entorno. Por lo tanto, la construcción de la paz se refiere a la creación de un conjunto de actitudes, medidas, planteamientos, procesos y etapas encaminadas a transformar los conflictos violentos en relaciones y estructuras más inclusivas y sostenibles (Barbero, 2006, p. 5).

La publicidad social como fundamento de la democracia

Por otro lado, la participación ciudadana fundamenta también la democracia; y esta, a su vez, depende del derecho a la información, vigorosamente afirmado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos del 1948 (art. 19), pensando en el principio de que "si no conozco las posibles consecuencias de mis elecciones no puedo decidir libremente".

Además, para lograr una verdadera democracia, el desafío más grande no consiste sencillamente en informar a la ciudadanía, sino en comunicarse con esta para lograr una corresponsabilidad social ciudadana:

> Debemos pasar a hablar no solo de la responsabilidad social empresarial o corporativa, sino también de la responsabilidad social ciudadana, que implica a cada uno de los ciudadanos en la búsqueda de un mundo mejor. O aún mejor hablemos de corresponsabilidad social ciudadana (Herranz de la Casa, 2010, pp. 215-216).

En efecto, la globalización económica, sumada a la crisis del estado social, significó la tercerización y privatización de servicios básicos como la educación, la salud y la pensión, generalmente de carácter público, lo que hace que surja el concepto de *responsabilidad social de la empresa*, que amplía la responsabilidad del privado a los diferentes afectados o *stakeholders*. Como consecuencia, la empresa tiene que responder y rendir cuentas tanto a sus accionistas como a sus clientes internos (dependientes, trabajadores, etc.), a sus clientes externos (proveedores, usuarios, etc.) y, más extensamente, a toda la sociedad y medioambiente (ecosistema).

En este sentido, la verdadera esencia de la publicidad social es propiamente generar este diálogo entre todos los interesados, para promover un cambio social favorable a las poblaciones más vulnerables, interactuando con ellas como sujetos copartícipes del proceso. La transformación más grande empieza por la participación que fomenta una ciudadanía consciente y corresponsable.

Consecuentemente, la publicidad social busca el bien común; en efecto, al incluir a los más desfavorecidos, la sociedad se vuelve más humana, y esto genera una mejor calidad de vida para todos.

El diálogo entre interlocutores que intercambian conocimientos y valores con el fin de mejorar la sociedad es el fundamento de la democracia consensual que desarrolla Habermas (1992), quien plantea una comunicación constante entre lo público y la sociedad civil en todas sus distintas representaciones y organizaciones.

El paradigma de la política en el sentido de una práctica de la autodeterminación ciudadana no es el mercado, sino el diálogo:

> Una concepción dialógica entiende la política como un proceso de razón y no exclusivamente de voluntad, de persuasión argumentativa

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

> y no exclusivamente de poder, dirigido hacia la consecución de un acuerdo relativo a una forma buena o justa, o por lo menos aceptable, de ordenar aquellos aspectos de la vida que se refieren a las relaciones sociales de las personas y a la naturaleza social de las personas (Habermas, 1992, p. 3).

No sobra concluir que la publicidad, tradicionalmente reconocida como herramienta del mercado, puede transformarse en un eje básico de democracia, al retomar su papel social.

Es, entonces, válido afirmar que tampoco existe una efectiva publicidad social sin democracia, es decir, sin una participación e interacción entre todos los actores involucrados, principalmente los de siempre, considerados receptores puramente pasivos.

Por cuenta de la publicidad interactiva, cada vez más en auge, ocurre una transformación de esa pasividad que tradicionalmente se le ha atribuído al receptor y se abriría el camino a una nueva publicidad que podríamos calificar de conversacional o dialógica (Alvarado, 2012, p. 13).

Discusión

La publicidad nace como espacio de propaganda donde el interlocutor se persuade. Hoy la sensibilidad de los consumidores les permite transcender al papel protagónico de sujetos conscientes y responsables. No se limitan a consumir una mera información unidireccional: quieren participar en el proceso en cuanto saben, mejor que todos, lo que necesitan y desean.

Evidentemente nuestra sociedad de consumo ha cambiado y madurado, y le ha dado vida a un nuevo consumidor con inquietudes integrales y políticas, que se consolida, no desde el aislameinto, sino desde un sentido de construcción en el que es consciente de la realidad social que le envuelve (Alonso, 2007, p. 16).

Este cambio significa también superar una visión antropológica economicista que considera el ser humano exclusivamente como un consumidor o productor que anhela a relaciones puramente comerciales. Lo que el ser humano busca profundamente es una relación con otros sujetos, intersubjetiva, caracterizada por una libertad y corresponsabilidad; en suma, un diálogo de verdad.

Considerando estas premisas filosóficas y antropológicas, la publicidad, una de las consecuencias y causas contemporáneas de la economía de masa (no existe publicidad sin consumo y producción masivos), representa uno de los sectores donde más se ha verificado un cambio profundo.

Es un principio ya aceptado que la publicidad y la sociedad forman un binomio inseparable, una simbiosis perfecta en la que ambas son interdependientes y mutuamente necesarias para subsistir. Las sociedades de lo que algunos han calificado de *hipermodernidad* o nueva modernidad (Lipovetsky, 2006) se están construyendo también sobre la base de una nueva publicidad, en la que lo social no es algo accesorio o anecdótico, antes bien, es el elemento nuclear de las estrategias y, por ende, de los discursos que las implementan (Alvarado-López, 2009, p. 2).

El consumidor, con un salto cuántico, se vuelve ciudadano y así determina el nacimiento de la publicidad social, con todas sus implicaciones políticas para un cambio social que construya una sociedad justa, pacífica, incluyente e intercultural. Pero, ¿cómo se modificaría la publicidad si buscase expresar esta vinculación ontológica y, por eso, prepolítica, de los seres de qué hablamos? La conexión política se construye porque es voluntaria; la ontológica se puede solo manifestar porque ya existe.

La función de la publicidad, entonces, es revelar (volver público) lo que está escondido y es secreto: la relación profunda entre cada uno de los seres. Esta publicidad es apofántica, reveladora de la sacralidad de todo lo que existe. Es una teofanía profana que favorece un concepto de poder como servicio y cuidado de los otros.

Esta publicidad, antes que persuadir a hacer, abre nuevos horizontes de conocimiento (cf. el mito platónico de la caverna). Es una contemplación de la verdad y, solo posteriormente, un estímulo a una corresponsabilidad ciudadana de dimensión cósmica.

La implementación de esta "publicidad social apofántica" es, entonces, radicalmente una decisión ética y política, que se refleja en un cambio social que mejora la calidad de la vida de todos, además de las íntimas interconexiones del entero universo.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 183-199 | DOI:10.21789/25007807.1425

Referencias

Alonso, L. E. (2007). Las nuevas culturas del consumo y la sociedad fragmentada/New consumption culture and fragmented society. *Pensar la publicidad*, *1*(2), 13.

Alvarado-López, M. C. (2009). ¿Publicidad social? Usos y abusos de "lo social" en la publicidad. *Revista Icono14*, *7*(2), 125-151.

Alvarado- López, M. C. (2012). La publicidad en el marco de la comunicación para el desarrollo: hacia un nuevo modelo de publicidad para el cambio social. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, *17*, 191-207.

Barbero, A. (2006). *Construyendo paz en medio de la guerra: Colombia*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Bauman, Z. (2012). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2009). ¿Qué hay de malo en la felicidad? *Claves de Razón Práctica*, *189*, 12-15. Recuperado de http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/bauman.pdf

Calderón-Concha, P. (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de Paz y Conflictos*, *2009*(2), 60-81.

Cicerón, M. T. (1996). Del mejor genero de oradores. In Teorías de la traducción: antología de textos (pp. 27-31). Servicio de Publicaciones.

Galtung, J. (2003) *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Gernika Gogoratuz.

Habermas, J. (1992). Tres modelos de democracia. Sobre el concepto de una política deliberativa. *Debats*, *1992*(39), 18-21.

Herranz de la Casa, J. M. (2010). La comunicación de la responsabilidad social: una forma de participación ciudadana. *Sociedad y Utopía: Revista de Ciencias Sociales*, *2010*(35), 201-218.

Lederach, J. P., & Maiese, M. (2009). Conflict Transformation: A Circular Journey with a purpose. *New Routes*, *14*(2), 7-11.

Lipovetsky, G. (2006). Educar en la ciudadanía. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Martín, L. R., & Martín, I. R. (2012). Las causas sociales como elemento configurador del discurso publicitario contemporáneo. In *Comunicació i risc: III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació* (p. 114). Universitat Rovira i Virgili.

Martín, I. R., & Martín, L. R. (2013). La causa social en la creatividad publicitaria: Valores y confianza. Los discursos publicitarios en situaciones de crisis. *Pensar la Publicidad*, *7*(2), 253.

Orozco-Toro, J. (2010). Comunicación estratégica para campañas de publicidad social. *Pensar la Publicidad*, *4*(2),169-190.

Sclavi, M (2011). Escucha activa y segunda modernidad. *Miscelánea. Revista Digital de las Ciencias Sociales y de la Cultura*, *2011*(1), 104-127.

Sorribas Morales, C. (2007). Propuesta de clarificación conceptual entre marketing con causa, marketing social y marketing social corporativo. *Investigación y Marketing, 2007*(94), 60-66.

Zuleta, E. (1980). Elogio de la dificultad. *Agenda Cultural Alma Máter*, 1980(245).

PERCEPCIONES DOCTRINALES Y ALGUNAS JURISPRUDENCIALES SOBRE EL CONCEPTO DE *FAMILIA*

Julie Marcela Daza Rojas[(a)]

DOCTRINAL AND JURISPRUDENTIAL PERCEPTIONS ON THE CONCEPT OF *FAMILY*

ALGUMAS PERCEPÇÕES DE DOUTRINA E JURISPRUDÊNCIA SOBRE O CONCEITO DE *FAMILIA*

Fecha de recepción: 19 de octubre del 2018
Fecha de aprobación: 1 de febrero del 2019
Disponible en línea: 1 de marzo del 2019

Sugerencia de citación:

Daza Rojas, J. M. (2019). Percepciones doctrinales y algunas jurisprudenciales sobre el concepto de *familia*. *Razón Crítica*, 6, 201-235, doi: 10.21789/25007807.1453

(a) Julie Marcela Daza Rojas
Abogada, magíster en Derecho y candidata a Doctora en Derecho
de la Universidad Nacional de Colombia
Coordinadora de la Maestría en Derecho de Familia en Universidad Antonio Nariño, Colombia
Integrante del Grupo de Investigación de Estudios del Derecho de España, Portugal y América Latina, Facultad de Derecho, Universidad de Extremadura, España
https://orcid.org/0000-0001-8704-840X
jmdazar@unal.edu.co

RAZÓN CRÍTICA Nº.6|ENE.-JUN. 2018 | ISSN 2500-7807 | PP. 201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 |ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

RESUMEN

El concepto de familia jurídica en Colombia se transformó en las últimas dos décadas, dejó de concebirse como una unión heterosexual con el fin de procrear a concebirse como una institución incluyente, divera y respetuosa de la orientación sexual de sus miembros. Este cambio fue auspiciado por la promulgación en 1991 de la Constitución Política. En razón de esta y del uso de la acción de constitucionalidad por parte de colectivos y/o organizaciones sociales, se han proferido fallos que han ampliado el alcance del concepto: una familia se conformaría cuando los seres humanos deciden libremente desarrollar un proyecto de vida en común, con independencia del modelo contractual. El presente texto partirá del estudio de la doctrina y algunas sentencias de constitucionalidad que han sido claves para el cambio de concepción de la familia en la legislación civil. Más allá de esto, se hará alusión a los retos que debe asumir el derecho de familia sobre la forma de comprender la familia y la protección de las relaciones personales y económicas que en esta se desarrollan. Se defenderá la idea de que ahora debe entenderse como una forma de asociación en la que se realizan los valores y motivaciones de sus integrantes, quienes coinciden en su forma de ver la vida y por lo tanto se unen para construir un proyecto común, en el que prima el afecto y la solidaridad.

PALABRAS CLAVE: familia, diversidad, transformación, protección, solidaridad.

ABSTRACT

The enactment of 1991 Political Constitution led to structural changes in the concept of *family* in Colombia during the last decades, incorporating an inclusive, diverse, and respectful approach. As a result, several constitutional acts have broaden the scope of this concept, establishing that a family is created when human beings freely decide to develop a life project together, regardless the contractual model of such union. This paper will study the legal doctrine and some constitutional acts that have been essential in the transformation process of the concept of family in Colombian civil legislation. Moreover, reference will be made to the challenges that family law must assume on the way to understand this concept and the protection of personal and economic relationships. Our work will defend the understanding of a family as a type of association in which the values and motivations of its members —who coincide in their way of seeing life, and therefore gather around the construction of a common project— make solidarity and affection prevail.

KEY WORDS: Family, diversity, transformation, protection, solidarity.

RESUMO

Na Colômbia, a partir da promulgação da Constituição Política em 1991, o conceito de "família" vem se tornando mais inclusivo, diverso e respeitoso. Devido à Contituição e à ação de constitucionalidade algumas sentenças proferidas ampliaram esse conceito: uma família será conformada, portanto, quando os seres humanos decidirem, livremente, desenvolver um projeto de vida em comum, independentemente do modelo contratual. O presente texto partirá do estudo da doutrina e de algumas sentenças de constitucionalidade que foram fundamentais para a mudança da concepção de família na legislação civil. Além disso, será feita referência aos desafios que o direito de família deve assumir sobre a forma de compreensão da família e a proteção das relações pessoais e econômicas que são desenvolvidas nela. A ideia de que a família deve ser entendida como uma forma de parceria em que são realizados os valores e motivações dos seus integrantes, que concordam em seu modo de ver a vida e, portanto, se juntam para construir um projeto comum, no qual prevalecem o afeto e a solidariedade.

PALAVRAS-CHAVE: diversidade, família, proteção, solidariedade, transformação.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

INTRODUCCIÓN

La familia tradicional ha cambiado; tal cambio se ha dado a mayor velocidad en el ámbito social y cultural, mas no en el jurídico. En el presente escrito nos ocuparemos de revisar las percepciones doctrinales acerca del concepto de *familia*, entendiendo que la doctrina ha sido impactada en cuatro momentos, que se han dado, o bien por la expedición de alguna ley o por decisiones de constitucionalidad. Estas últimas han modificado el concepto y han sido la base de la doctrina para conceptuar acerca de esta.

El primer momento, que va desde 1887 hasta el primer semestre de 1990, tiene como principal eje el análisis normativo e inicia con la vigencia del primer código civil en el contexto nacional; esto ocurre en 15 de abril de 1887[1]. El artículo 113 del código definió que el matrimonio era una forma de asociación entre dos personas, hombre y mujer, que se unían mediante el contrato matrimonial con el fin de cohabitar, auxiliarse y procrear.

Un segundo momento, que inicia en segundo semestre de 1990 y culmina en el primer semestre del 2007, tiene como momento clave la expedición de la Ley 54 de 1990 y termina con el fallo de constitucionalidad que condicionó la interpretación de esta ley, la Sentencia C - 075 del 2007.

1 Es preciso recordar que el código civil de Colombia se sancionó por primera vez el 26 de mayo de 1873, como la Ley 84 de 1873, pero no fue publicada en el Diario Oficial, por ello se tuvo que expedir una nueva ley.

Con la Ley 54, ya no era necesario casarse para conformar una familia, sino que la sola convivencia permanente y singular producía efectos jurídicos; se creó entonces la figura de la unión marital de hecho. Si bien en este momento se mantuvo el concepto de *familia heterosexual*, se avaló una posibilidad diferente al matrimonio, y se dio el primer paso para que años después, en consideración al derecho a la igualdad, esta ley aplicara también a las parejas del mismo sexo.

El tercer momento va del segundo semestre del 2007 al segundo semestre del 2011, periodo en el que no se expidió una ley, sino que estuvo fundamentado con los fallos de constitucionalidad proferidos en el curso de acciones de constitucionalidad, en los que se concedieron algunos derechos a las parejas constituidas por personas del mismo sexo, bajo el desarrollo del derecho a la igualdad, dignidad humana, libre desarrollo de la personalidad y derecho a la asociación.

Finalmente, el cuarto y último momento empezó desde la segunda parte del 2011 y continúa vigente. Se resalta que un momento coyuntural fue el 2016, pues cambió el paradigma de *familia*, al permitir la posibilidad de que las parejas del mismo sexo puedan suscribir un contrato para conformar una familia, entendiendo hoy en día que este contrato no es otro diferente al contrato matrimonial.

En los dos primeros periodos mencionados, la familia, desde el punto de vista jurídico, era de corte heterosexual: solo podía conformarse por un hombre y una mujer. En los momentos que siguen, se comprendió que también las parejas del mismo sexo podían conformar una familia, pero esto no por un debate legislativo, sino por la vía jurisprudencial. Esto permite afirmar que se ha cambiado el concepto de *familia* que contenía la legislación civil, apartándose del modelo judeocristiano y permitiendo un concepto más amplio y diverso.

En concordancia con lo expuesto, se sostendrá además que el concepto de *familia jurídica*, diferente de la *familia natural* o consanguinea se modificó, y que en la época actual este refiere a aquella forma de asociación en la que dos o más personas, cuyos valores, motivaciones y formas de ver la vida coinciden, se unen para construir un proyecto de vida en común, en el que prima el afecto y la solidaridad, además en el que los asociados no necesariamente involucran la convivencia ni la procreación. Este entendimiento se encuentra protegido por la Constitución Política de 1991 y permite concluir válidamente que el modelo de *familia heterosexual* es tan solo uno más.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

Se precisa que en el texto solo se hablará del concepto de *familia*, no de otros derechos o deberes derivados de la conformación de la familia, verbigracia, la posibilidad de adopción plena entre parejas con una orientación sexual diversa ni tampoco las tipologías de familia derivadas de los vínculos de consangüinidad. Siendo así, solo hará alusión a la familia que se constituye como lo establece el sistema jurídico, por medio de un contrato o el mero acuerdo de voluntades.

Para abordar el concepto de *familia* que se planteó con antelación y que se defenderá al final del presente artículo, partiendo de los momentos que ya han sido expuestos, se presentarán en primer lugar los conceptos doctrinales sobre la familia que contienen elementos para la discusión sobre el concepto actual de *familia*, exponiendo por qué son, o no, comprensivos de los cambios que se han realizado.

En segundo lugar, se hablará desde un enfoque constitucional y de bloque de constitucionalidad sobre el reconocimiento de derechos a parejas del mismo sexo; en tercer lugar, acerca de cómo se concibe la familia hoy en Colombia, y, finalmente, se realizará una breve propuesta de qué significa el concepto de *familia*, lo cual permitirá dejar sentadas las bases de las futuras discusiones en torno a tal concepto y los retos que quedan por asumir de hoy en adelante.

Así mismo, es importante tener en cuenta que lo familiar está en constante evolución, que se avizora que en los años que vienen no se hablará de una forma exclusiva de familia, vinculada a un número binario de personas, ni se entenderá que este concepto solo abarca a los diferentes los tipos de familia consanguínea que ha establecido la doctrina.

A esta conclusión se llega, teniendo en cuenta que los seres humanos se unen con la inspiración a tener un futuro mejor, de crear un proyecto de vida, que si bien puede no ser comprensible para algunos, se privilegia el querer interno e individual sobre el colectivo. Siendo así, la palabra *evolución* resume el nuevo modelo de *familia*, una familia plural que puede concebir la unión de varias personas, en la que lo que menos importan son las diferencias de sexo, condición social y cultural.

Percepciones doctrinales sobre el concepto de *familia*: elementos para la discusión

Como ya se mencionó en la introducción, y teniendo en cuenta que la doctrina ha desarrollado el concepto de *familia* a partir de los supuestos

de hecho legales, se presentarán diversos conceptos de doctrinantes acerca de esta institución, lo cual permitirá ver la evolución de esta, así como comprender cómo se ha complementado con los fallos de constitucionalidad proferidos por la Corte Constitucional Colombiana. Para esto se presentará cada uno de estos conceptos, organizándolos del primero que fue publicado al más reciente, y posterior a la presentación se hará un breve análisis de los aspectos que abarcan.

A partir de la consideración anterior, se tendrá en cuenta que con la vigencia de la Constitución Política de 1991, la institución familiar se constituyó en el núcleo fundamental de la sociedad (Const, 1991, arts. 5, 42, incl. 1) y además se suprimió desde el punto de vista formal la obligación tácita de cumplir con un sacramento religioso de corte Católico para que esta existiera.

Por lo tanto, hoy en día se comprende que puede conformarse familia jurídica de diversas maneras: por un lado, esto se puede hacer por contrato, utilizando la figura del matrimonio contenida en el Código Civil, y, por el otro, se puede generar por la voluntad libre y responsable de conformarla. Este cambio vino acompañado del respeto de otros derechos, tales como la libertad de cultos (Const, 1991, art. 19), la objeción de conciencia (Const, 1991, art. 18), la igualdad ante la ley (Const, 1991, art. 13) y el libre desarrollo de la personalidad (Const, 1991, art. 16), entre otros.

El concepto de *familia*, entonces, debió ser extendido para no ser concebido como una organización social de tipo doméstico con un fuerte contenido religioso, sino como una organización base del desarrollo social, político y económico del país, pero este cambio no ha sido pacífico, toda vez que, en la literatura jurídica, respecto a los conceptos que se presentarán a continuación se ve que, si bien existe un consenso frente a una de las fuente que le dan origen, al matrimonio, para muchos, no es posible desligarlo de una función biológica —heterosexual— o a pesar de superar este sesgo no la conciben sin el mantenimiento de relaciones de carácter sexual.

A continuación presentaremos en orden cronológico algunos de los conceptos que ha establecido la doctrina jurídica[2], los cuales contienen diferentes textos jurídicos[3] acerca del concepto de *familia*.

---

2 Se verificará por el año de publicación de dicho texto.

3 Será tema de otro artículo los conceptos de familia presentes en la literatura filosófica, sociológica o antropológica, por ahora es importante precisar que solo se evidenciaran textos jurídicos.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

En su *Manual de derecho de familia*, Suárez (1994) observa que

> Comúnmente, a la palabra *familia* se le han asignado dos significados: uno en sentido amplio, por el cual se comprende a aquel grupo de personas que por naturaleza o por derecho están sujetas a la potestad de uno. Es sinónimo de conjunto de individuos unidos entre sí por vínculos jurídicos o naturales, como son el parentesco y el matrimonio; otro en sentido estricto, según el cual se le considera como la agrupación de personas cuya generación es común por descender de un mismo tronco o raíz; comprende a los padres y a los hijos (p. 3).

Se entiende a la familia como aquella colectividad que se constituye como un medio moral, legal e idóneo para la conservación de la humanidad, la estabilidad social, la transmisión de valores y la continuación de las tradiciones sociales y políticas del país. No desaparece con esto su concepción tradicional, pero sí se amplía, pues se absorben e integran al sistema jurídico político otras formas de vida familiar.

En un sentido amplio, según Umaña (1995), "[d]esde el enfoque institucional, la familia es un grupo humano compuesto por personas de distintas edades y sexos, entre los cuales al menos dos de los adultos mantienen relaciones sexuales; poseen residencia común y un fin determinado de cooperación económica" (p. 86).

Para Valencia y Ortiz (1995), la familia:

> Está integrada por un grupo de personas formado por el padre, la madre y los hijos que viven bajo una comunidad doméstica.
>
> […] Se señalan como funciones principales de la familia: la satisfacción de las necesidades psicológicas y sexuales de los seres humanos, la transmisión de la vida (función reproductiva) y la crianza y primera educación de los hijos.
>
> […] La libertad del hombre y la mujer para formar una familia tiende a ser universal hoy día, e implica un notable progreso sobre anteriores ordenamientos (p. 5).

Desde su tipología, los autores establecen que los derechos de familia tienen una consiguración especial y de orden público. Concibe al respecto Valencia y Ortiz (2011) que

> Todos los derechos familiares tienen un eminente carácter moral y social […] El fundamento de estos derechos debe buscarse más allá de la norma y lo encontramos en el efecto que debe rodear la comunidad familia, junto con la fraternidad y solidaridad humana […] En nuestra legislación, la familia tiene diversos orígenes. El matrimonio, que da lugar a la familia matrimonial; la constituida por la volunt ad responsable, llamada comúnmente unión libre, de donde surge la familia extramatrimonial (p. 305)

De lo anterior, destacamos que, si bien los autores definen la familia en términos binarios, afirman la importancia de la transformación en la forma en que esta se ha venido desarrollando. Los autores rescatan la libertad de las personas para decidir formar una familia, lo que permitiría concluir que se deja sentada la posibilidad de conformar una familia por personas del mismo sexo, si así lo deciden libremente.

En términos generales, García (1999) considera que es necesario estudiar la familia desde diferentes disciplinas y evaluar los cambios que ha sufrido, concluyendo, de acuerdo con el precepto constitucional, que

> La familia es el fundamento básico de toda sociedad humana […] concepciones que cambian en el tiempo y en los lugares viendo entonces la familia de distinta manera, unas veces como grupo extenso de personas y de bienes, unidas por un elemento como el religioso: un antepasado común, o económico: la explotación de unos bienes o una actividad común; otras veces de grupos reducidos, formados por el vínculo de consanguinidad muy próximo, afirmando así que las conglomeradas familias se han organizado de diferentes maneras a través de las diversas épocas y en los distintos lugares (p. 6).

A partir del estudio del artículo 23 de la Ley 74 de 1968, Torrado (2000), al igual que otros predecesores, parte del presupuesto constitucional de centralidad de la familia, así como de su especial protección, estipulando que

> La familia es la base de la sociedad. Por otra parte, la familia es el escenario de protección y del desarrollo de la especie humana. En efecto, las fatrias o curias fueron el origen de la organización del poder político.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

> Por ello se consagró en la Constitución Política de Colombia la plena libertad para constituir una familia. De manera tal que en la regulación de la materia no se parte de una definición o modalidad específica ni se crean barreras a la cambiante realidad familiar (p. 15)

De lo dicho por Torrado, puede extraerse con claridad el interés por el autor de aceptar un concepto amplio de *familia*, de manera que cualquier modalidad es admisible y no podría cuestionarse a la luz del derecho constitucional.

Por otro lado y teniendo en cuenta el análisis de los derechos del hombre, en especial el derecho a la libertad absoluta de los individuos, Arnaud (2001) considera que esto ha permitido la evolución del derecho de familia, así como además la internacionalización de estos derechos ha generado un gran impacto en la transformación, precisamente del derecho de familia, pero también el autor muestra que esta transformación no es necesariamente la adecuada por cuanto se avala en cierta medida su fraccionamiento. Argumenta el autor:

> […] las cosas, por otra parte, son complejas. Ya no se puede decir, de modo absoluto, de la familia de estilo tradicional que desempeña sus funciones mejor que otras; pero no se puede afirmar tampoco que las familias monoparentales o recompuestas desempeñan estas funciones de modo satisfactorio. Si no temiéramos un pésimo juego de palabras en una situación tan grave, diríamos que el empeño contemporáneo en calificar como "familias" a recomposiciones más o menos heteróclitas creadas a partir de jurones de familias nucleares rebela la conciencia que los propios analistas tienen —y el legislador tras ellos— del hecho de que ratificar la destrucción de la familia bien podría tener las consecuencias irreparables de la fusión del átomo (pp. 33-34).

Esto nos lleva a concluir que, si bien el autor rescata la protección a los derechos de los individuos, también entiende la familia como un ámbito y manifiesta tácitamente la necesidad intervenir en su regulación.

Al considerar la familia como un núcleo fundamental de la sociedad, Araque (2002) considera que, de acuerdo con la legislación, si bien no es necesario que exista una pareja para poder definir la familia, se puede tomar como

> El grupo de personas que a causa de sus vínculos de parentesco, o por ser cónyuges o compañeros permanentes, por lo general tienen una residencia común y cuyas finalidades principales son la perpetuación de la especie, la subsistencia y la formación integral de sus componentes (p. 15).

Este concepto es relativamente amplio, debido a que, si se considera que la familia se forma por la unión marital de hecho y se cataloga a la pareja como un "compañero permanente", podría dar lugar hoy día a que las parejas del mismo sexo se encuentren abarcadas por tal concepto. Al mismo tiempo se ve limitado en el sentido de que plantea que la finalidad principal de la misma es la perpetuación de la especie, hecho que, como se ha dicho a lo largo del escrito, enfatiza el papel biológico y, por ende, el que se considera "natural" de una familia. El concepto dado por el autor, desconoce que los hijos no solo se procrean por medios naturales, sino que se puede a través de métodos científicos, alquiler de vientre, adopción, entre otros.

Para Monroy (2007), la familia tiene diversos significados, pero la perspectiva jurídica establece que

> […] la familia está formada por personas unidas por vínculos jurídicos familiares que tienen su origen en el matrimonio, en la filiación y en el parentesco. Pero, también hoy el concepto de familia deriva de la mera unión intersexual que forma la familia natural o de hecho llamada anteriormente concubinato.

En sentido estricto la familia se puede reducir a los padres y sus hijos menores (pp. 1-2).

Según Villa y Sánchez (2001), la familia, desde una perspectiva moderna, es:

> […] la principal escuela de valores, en donde aprendemos a formar nuestra identidad y a relacionarnos con los demás y con el mundo, convirtiéndose en el espacio ideal para aprender a comunicarnos, dialogar, para expresar lo que sentimos, es decir, la familia vista como un sistema social, debe tener una estructura tanto para sobrevivir como para cumplir sus metas y funciones.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

> La familia en derecho está constituida por el conjunto de personas que se hayan vinculadas por el matrimonio, la unión marital de hecho, por filiación o por la adopción (p. 2).

No se detienen los autores a describir los elementos que configuran una familia, sino los vínculos a través de los cuales se puede defender su existencia. Como puede observarse hablan de una estructura para desarrollar las metas de las personas, pero de no la forma ni particularidades de esta.

En sentido amplio, establece Monroy (2001), siguiendo a Belluscio, que la familia se concibe como "[…] el conjunto de personas con las cuales existe algún vínculo jurídico de orden familiar" (p. 2).

Pero llevado este concepto al régimen jurídico colombiano, estatuye el mismo autor que

> La familia que protege la Constitución (artículo 42) es la monogámica y heterosexual. […] Sin embargo, sin reconocerlas como familia la Corte en Sentencia C-075 de 2007 aplicó el régimen de la Ley 54 de 1990 que fue modificada por la Ley 979 de 2007 a las parejas del mismo sexo, por lo cual hoy tiene derecho a constituir una sociedad patrimonial en los términos de la Ley 54 sobre uniones maritales de hecho (Monroy, 2001, p. 5)

Se puede ver que este autor desconoce la posibilidad de que las parejas del mismo sexo conformen una familia válidamente en nuestro sistema jurídico, siendo condición para su reconocimiento la heterosexualidad.

Naranjo (2009) considera que la familia:

> Es una institución histórica, jurídica y social del más hondo arraigo a través de las diferentes épocas de la civilización […].
>
> En los primeros tiempos no era posible determinarla, dado que los individuos vivían en un régimen de promiscuidad. Posteriormente se configura lo que los investigadores han denominado "el matriarcado", caracterizado porque los hombres se agrupan al lado de su madre, sin consideración a los presuntos padres. Más tarde se configura el "patriarcado", en el que padre es el jefe de familia, para llegar, al fin, a la familia individual, basada en el matrimonio monogámico (pp. 294-295).

Este autor entiende que el matrimonio es entonces esencialmente heterosexual.

Para Laffont (2010), la familia que se consagra en la Constitución Política de 1991 puede verse desde dos puntos de vista: externa e interna. De estos resalta:

> Externamente, la considera como una institución autónoma que, frente a la sociedad y al Estado, constituye un "núcleo fundamental de la sociedad", (art. 42 inciso 1), y, en consecuencia, se dispone que "el Estado ampara a la familia como institución básica de la sociedad" (art. 5.°), dentro de la "diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana" (arts. 7.°, 9.°) y de la igualdad general de las personas y familias nacionales y extranjeras (art. 100). E igualmente lo hace de manera interna, cuando, como se verá más adelante, señala los aspectos fundamentales de su estructura (v. gr. parientes, parejas, hijos, etc.) y funcionamiento (v. gr. efectos personales, económicos y seguridad) (p. 56)

A partir de esta contextualización el autor propone que, en cuanto al reconocimiento de la pareja, esta puede ser diversa, destacando que

> En primer término existe el reconocimiento de la conformación de la pareja, esto es, de dos personas, tanto la "pareja heterosexual", como la compuesta de "un hombre y una mujer", como la "pareja homosexual", esto es, la conformada voluntaria y responsablemente por dos personas del mismo sexo (art. 42, inciso 1) (Laffont, 2010, p. 57).

Teniendo entonces como una fuente de la familia al matrimonio, el cual, según Laffont (2010), no puede concebirse más allá de lo que establece el Código Civil: "[…] un contrato solemne por medio del cual un hombre y una mujer se unen con el fin de vivir juntos, procrear y auxiliarse mutuamente" (Código Civil, 2018, art. 113).

De acuerdo con lo anterior, es un elemento estructural del matrimonio la heterosexualidad, con lo que nuevamente se reproduce el concepto tradicional de la *familia* y se delimita a su aspecto binario hombre-mujer.

Por su parte, Corral (2005) considera que la familia debe conceptualizarse a partir de las finalidades básicas que le son reconocidas,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

esto es, la natural, económica y espiritual. A partir de allí el autor conceptúa que la familia:

> […] es aquella comunidad que, iniciada o basada en la asociación permanente de un hombre y una mujer destinada a la realización de los actos humanos propios de la generación, está integrada por personas que conviven bajo la autoridad directiva o las atribuciones de poder concebidas a una o más de ellas, adjuntan sus esfuerzos para lograr el sustento propio y el desarrollo económico del grupo y se hallan unidas por un afecto natural derivado de la relación de pareja o del parentesco de sangre, el que las induce a ayudarse y auxiliarse mutuamente (p. 32).

Encontramos, finalmente, que, en un sentido amplio, Quiroz (2014) distingue la institución familiar, que va más allá de considerar *familia* a todas las personas unidas por vínculos de parentesco y sus formas de constitución. Dentro de estas destaca su evolución, para afirmar que

> Con la entrada en vigencia de la Carta Política ha sido posible evidenciar la protección de otros tipos de familias diferentes a las consagradas en el obsoleto Código Civil; así, se ha establecido que dicho estatuto constitucional reconoce y protege a las familias conformadas por personas del mismo sexo, puesto que el concepto de *familia* lo ha ampliado la Corte Constitucional en el sentido de que consiste en una […] comunidad de personas emparentadas entre sí por vínculos naturales o jurídicos, que funda su existencia en el amor, el respeto y la solidaridad, y que se caracteriza por la unidad de vida , o de destino que liga íntimamente a sus integrantes más próximos (p. 61).

Específicamente para el tema de las parejas del mismo sexo, Quiroz afirma que "las parejas del mismo sexo sí conforman una familia tal como está establecido en la misma Constitución Política colombiana" (p. 57).

Además, Quiroz destaca que la familia es una institución que se fundamenta en la agrupación de personas con vínculos de parentesco, que tienen como fundamento la voluntad de conformarla.

Si se retoma un concepto con un enfoque sociológico, vemos a Giddens (2001), quien por ejemplo, da un concepto amplio de *familia* y considera que es:

> Un grupo de personas directamente ligadas por nexos de parentesco, cuyos miembros adultos asumen la responsabilidad del cuidado de los hijos. Los lazos de parentesco son los que se establecen entre los individuos mediante el matrimonio o por las líneas genealógicas que vinculan a los familiares consanguíneos (madres, padres, hermanos y hermanas, hijos, etc.). El matrimonio puede definirse como una unión sexual entre dos individuos adultos socialmente reconocida y aprobada. Cuando dos personas se casan se convierten en parientes; sin embargo, el matrimonio también vincula a un grupo más amplio de personas (p. 231).

Se pasa de largo por la mayoría de los autores previamente citados, la conformación de la familia en su aspecto sociológico, con lo cual se puede afirmar que sus conceptos se orientan más hacia la explicación de los elementos normativos que la regulan, mas no a la forma en cómo esta se estructura en la sociedad. El esfuerzo por delimitar la noción de *familia* se ve influido por las reformas que el legislador y la interpretación de la Corte Constitucional han realizado, disminuyendo en unos casos y olvidando en otros la importancia no del reconocimiento jurídico de la familia, sino del desarrollo social de esta.

Un análisis sobre lo dicho anteriormente y más cercano a la realidad es el adoptado por el Ministerio de Educación Nacional (2016) y otras entidades:

> La Familia es la institución social de mayor dinamismo en las sociedades. La realidad de Colombia hace necesario realizar un llamado a transformar la forma en que se conciben las configuraciones familiares en el espacio escolar. A menudo se habla de conformaciones familiares tradicionales: padre, madre e hijos e hijas; sin embargo, bien es sabido que en el país estas configuraciones no son las únicas: también hay familias monoparentales, en cabeza de madres o padres, y familias extensas (p. 78).

De esta manera, la discusión de fondo sobre el concepto de *familia* y, en consecuencia, sobre cómo las parejas del mismo sexo hoy en día sí constituyen válidamente una familia se deja un poco de lado, haciendo evidente la necesidad de reconocimiento de una realidad social que en algunos casos dista considerablemente de la concepción jurídica, máxime cuando el legislador no ha querido regular específicamente la materia y ha

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

tenido que ser la Corte con sus fallos de constitucionalidad la que asuma esta tarea.

Se verifica entonces que lo que para un amplio sector de juristas la reflexividad social e institucional considera no es relevante para el derecho, debido a que solo interesa la consagración jurídica y la obediencia estricta que se debe a la norma creada por el Estado.

Es importante subrayar en este punto que el reconocimiento por vía jurisprudencial, si bien contribuye a disminuir la brecha de la desigualdad, no es suficiente para transformar la realidad: para esto se requiere que el Estado y la sociedad de forma conjunta asuman los cambios en torno a la familia como algo natural, cotidiano, reconstruido socialmente y, lo más importante, que no afecta sus derechos y que por consiguiente no hay razón para negar posibilidades diferentes a las que cada uno resuelve adoptar o con las que simpatiza más.

Reconocimiento de derechos a parejas del mismo sexo

Teniendo en cuenta el recorrido hecho con antelación, en el cual se analizó no solo la visión doctrinal de la familia, sino también los aspectos que la caracterizan y su comprensión de los fallos de constitucionalidad, en este apartado se tratará brevemente el marco constitucional de protección de la familia, abordando el bloque de constitucionalidad.

El objetivo del análisis en este punto del texto será establecer un concepto para el momento actual, pues se concibe que la evolución constitucional ha estado inspirada también en los tratados y convenios internacionales suscritos por Colombia que propenden por la protección del derecho a la igualdad y por su garantía en cualquier ámbito de desarrollo del ser humano, uno de los cuales es precisamente la familia. Estos tratados orientan, fijan criterios y auspician la creación de procedimientos para el reconocimiento y garantía de los derechos, pues se integran a la legislación interna a través del llamado bloque de constitucionalidad[4].

4 Implica la integración al ordenamiento jurídico interno de las normas, principios y valores que contienen los tratados y convenios internacionales al régimen constitucional interno, lo cual es posible gracias a lo establecido en el artículo 93 de la Constitución Política.

Siendo así, no se hablará aquí de las disposiciones frente al derecho a la igualdad, sino específicamente lo que dicen algunos instrumentos acerca de la constitución y protección a la familia, por ser este el hilo principal del presente escrito. Nos limitaremos entonces a aquellos instrumentos proferidos a partir del siglo XX, por considerar que fue tan solo pocos años antes que entró en vigencia el Código Civil, aún vigente en Colombia.

En la Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre[5], se establece en el capítulo primero, artículo 6, que "toda persona tiene derecho a constituir una familia, elemento fundamental de la sociedad, y a recibir protección para ella" (*Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre*, 1948).

La Declaración Universal de los Derechos Humanos[6] (1948), por su parte, estipula, en el artículo 16, que

1. Los hombres y las mujeres, a partir de la edad núbil, tienen derecho, sin restricción alguna por motivos de raza, nacionalidad o religión, a casarse y fundar una familia; y disfrutarán de iguales derechos en cuanto al matrimonio, durante el matrimonio y en caso de disolución del matrimonio.
2. Solo mediante libre y pleno consentimiento de los futuros esposos podrá contraerse el matrimonio,
3. La familia es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado (*Declaración Universidad de los Derechos Humanos*, año).

El Pacto de los Derechos Civiles y Políticos (1966), adoptado por la Asamblea General en 1966[7], en su artículo 23, estipula que los Estados que hacen parte reconocen que

1. La familia es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado.
2. Se reconoce el derecho del hombre y la mujer a contraer matrimonio y a fundar una familia si tiene edad para ello.
3. El matrimonio no podrá celebrarse sin el libre y pleno consentimiento de los contrayentes.

---

5 Esta declaración fue aprobada en la novena conferencia internacional americana celebrada en Bogotá, Colombia en 1948.

6 Esta declaración fue proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, mediante la resolución 217 A, del 10 de diciembre de 1948.

7 El pacto fue aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 16 de diciembre de 1966, y aprobado por Colombia mediante la Ley 74 de 1968.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

4. Los estados parte en el presente pacto tomarán las medidas apropiadas para asegurar la igualdad de derechos y de responsabilidades de ambos esposos en cuanto al matrimonio, durante el matrimonio y en caso de disolución de este.

En caso de disolución se adoptará disposiciones que aseguren la protección necesaria a los hijos.

El Pacto de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966), en su artículo 10, estipula que los estados que hacen parte reconocen que

1. Se debe conceder a la familia, que es el elemento natural y fundamental de la sociedad, la más amplia protección y asistencia posibles, especialmente para su constitución y mientras sea responsable del cuidado y la educación de los hijos a su cargo. El matrimonio debe contraerse con el libre consentimiento de los futuros cónyuges.

En la Convención Americana de Derechos Humanos (1972)[8], se estipula, en su artículo 17, la protección a la familia. Textualmente determina que

1. La familia es el elemento natural y fundamental de la sociedad y debe ser protegida por la sociedad y el Estado.
2. Se reconoce el derecho del hombre y la mujer a contraer matrimonio y a fundar una familia si tiene la edad y las condiciones requeridas para ello por las leyes internas, en la medida en que estas no afecten al principio de no discriminación establecido en esta Convención.
3. El matrimonio no puede celebrarse sin el libre y pleno consentimiento de los contrayentes.
4. Los estados parte deben tomar medidas apropiadas para asegurar la igualdad de derechos y la adecuada equivalencia de responsabilidades de los cónyuges en cuanto al matrimonio, durante el matrimonio y en caso de disolución de este.
   En caso de disolución, se adoptarán disposiciones que aseguren la protección necesaria a los hijos, sobre la base única del interés y conveniencia de ellos.
5. La ley debe reconocer iguales derechos tanto a los hijos nacidos fuera del matrimonio como a los nacidos dentro de este.

8 El Pacto de San José de Costa Rica fue aprobado en Colombia mediante la Ley 16 de 1972.

Estos instrumentos abonaron el camino para el desarrollo de los artículos 5 y 42 de la Constitución Política, base para todas las discusiones sobre la familia a partir de 1991. Estos artículos establecen que la familia:

A. Es el elemento o núcleo fundamental de la sociedad, concepto que como puede verse, ya estaba contenido en las declaraciones y pactos mencionados con antelación.
B. Puede constituirse por diferentes medios.
C. Se basa en la igualdad de derechos y deberes, así como el respeto recíproco de todos sus integrantes.
D. Debe ser protegida de forma integral por el Estado.
E. El matrimonio, sus requisitos y elementos se regulan por la ley civil.

La norma constitucional y los instrumentos internacionales no se restringen a las familias conformadas en virtud de disposiciones legales, sino también contemplan la protección a la familia natural o biológica. Para efectos ilustrativos se presenta un concepto comprensivo de *familia*, que tiene en cuenta elementos biológicos, de crianza, familia extensa, ensambladas, así como la matrimonial o la surgida por uniones de hecho, desarrollados por la Corte Constitucional en Sentencia T-292 de 2016:

> La familia es una institución sociológica derivada de la naturaleza del ser humano, "toda la comunidad se beneficia de sus virtudes así como se perjudica por los conflictos que surjan de la misma". Entre sus fines esenciales se destacan la vida en común, la ayuda mutua, la procreación, el sostenimiento y la educación de los hijos. En consecuencia, tanto el Estado como la sociedad deben propender a su bienestar y velar por su integridad, supervivencia y conservación. Lineamientos que permearon su reconocimiento político y jurídico en la Constitución de 1991. El constituyente reguló la institución familiar como derecho y núcleo esencial de la sociedad en el artículo 42 Superior. De acuerdo con esta disposición, la familia "se constituye por vínculos naturales o jurídicos, por la decisión libre de un hombre y una mujer de contraer matrimonio o por la voluntad responsable de conformarla". En todo caso, el Estado y la sociedad deben garantizarle protección integral. […]
>
> Entre otras formas de composición familiar que se vislumbran en la sociedad actual se denotan las originadas en cabeza de una pareja, surgida como fruto del matrimonio o de una unión marital de hecho, cuya diferencia radica en la formalización exigida por el matrimonio,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

> ambas tienen iguales derechos y obligaciones, y pueden o no estar conformadas por descendientes. También existen las familias derivadas de la adopción, nacidas en un vínculo jurídico que permite "prohijar como hijo legítimo a quien no lo es por lazos de la sangre"; las familias de crianza, que surgen cuando "un menor ha sido separado de su familia biológica y cuidado por una familia distinta durante un período de tiempo lo suficientemente largo como para que se hayan desarrollado vínculos afectivos entre [este] y los integrantes de dicha familia"; las familias monoparentales, conformadas por un solo progenitor y sus hijos y las familias ensambladas (Corte Constitucional, Sentencia T-292, 2016).

Sentadas entonces las bases legales internacionales que cimentaron la transformación del derecho de familia y específicamente del concepto de *familia*, así como el criterio constitucional amplio que hoy defiende la Corte, nos detendremos en el reconocimiento de derechos de las parejas del mismo sexo.

Se resalta —como se afirmó en la introducción— que fue a partir del 2007, y por un fallo de Constitucionalidad, que se inició la transición al reconocimiento de derechos de las personas con una orientación sexual hacia su mismo sexo biológico y esto permitió la extensión de la protección hacia normas sobre seguridad social y pensiones, violencia intrafamiliar, especial protección en materia penal sobre el agravamiento de las conductas penales cuando son cometidas hacia la pareja del mismo sexo, entre otras.

El fallo mencionado y que generó toda una ola de protección fue la Sentencia C-075 del 2007, que reconoció el régimen de protección patrimonial que se creó a partir de la Ley 54 de 1990, para las uniones maritales de hecho heterosexuales, también aplicaba para parejas del mismo sexo. Allí, la Corte consideró que se estaba vulnerando la dignidad y libre desarrollo de la personalidad, así como generando una clara discriminación en razón del sexo para las parejas homosexuales.

Para superar esa discriminación en razón del sexo, la Corte consideró que no existía un imperativo constitucional que justificara dar un tratamiento diferente a la pareja homosexual frente a la heterosexual, y que, por lo tanto, no era admisible el trato desigual, que no obedeciera al principio de razón suficiente, aunado a que en materia de derechos humanos tanto nacionales como internacionales se encuentra prohibida cualquier discriminación por orientación sexual.

A pesar de lo anterior, la Corte consideró que le correspondía al legislador definir las medidas para la protección de las personas con una orientación sexual diversa y, por esta razón, en esa oportunidad resolvió[9] exclusivamente "Declarar la EXEQUIBILIDAD de la Ley 54 de 1990, tal como fue modificada por la Ley 979 del 2005, en el entendido que el régimen de protección en ella contenido se aplica también a las parejas homosexuales".

Aun cuando la protección fue incipiente y se dejó de lado la discusión de cómo denominar a las parejas del mismo sexo y de si se debía incluirlas o no bajo el manto de protección plena del derecho de familia, este proveído significó el inicio del reconocimiento de derechos.

Posterior a este fallo de constitucionalidad, mediante la Sentencia C-336 del 2008, se dio protección constitucional a las parejas del mismo sexo en el acceso a la pensión de sobrevivientes, entendiendo que la pensión es una expresión del derecho a la seguridad social y que en caso de que uno de los miembros de la pareja homosexual falleciera y que el sobreviviente dependiera económicamente del fallecido, tenía derecho a obtener la pensión para atender sus necesidades, subsistir y hacer frente a todas las contigencias derivadas de la muerte de su pareja. Entonces, a partir del 2008 se reconoce la pensión de sobrevivientes entre personas que convivían en unión marital de hecho o personas casadas sin distinción de orientación sexual.

En el 2009, se presentó una demanda de constitucionalidad que comprendía diferentes textos legales en los que se hacía alusión a la convivencia permanente, al cónyuge, a las uniones permanentes y, específicamente, a las uniones maritales de hecho, entendiendo que estas disposiciones también debían interpretarse en favor de las parejas del mismo sexo, pues de lo contrario constituiría una vulneración del derecho a la igualdad.

Siendo así a partir de la Sentencia C-029 del 2009 y teniendo en cuenta que la diferencia de trato se considera contraria a la Constitución, se reconoce para las parejas del mismo sexo los siguientes derechos y obligaciones:

---

9 Precisamente mediante un salvamento de voto, Jaime Araújo Rentería alegó que la Corte debió considerar todos los aspectos jurídicos en que estaban desprotegidas las parejas no heterosexuales. Por su parte, los magistrados Rodrigo Escobar Gil, Marco Gerardo Monroy Cabra y Nilson Pinilla Pinilla aclararon su voto en el sentido de precisar que la familia que el constituyente quiso proteger era la monogámica y heterosexual, y que su voto no tenía que ver con un cambio precisamente en estos aspectos. Finalmente, Jaime Córdoba Triviño aclaró su voto señalando que le correspondía al legislador crear las medidas para la protección de las personas con una orientación sexual diversa.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

- Recibir/prestar alimentos: es decir, se aplica el régimen del derecho a recibir alimentos tanto en su adquisición como en su cumplimiento.
- Adquirir la nacionalidad colombiana cuando un extranjero está casado, es compañero permanente de un colombiano o tiene hijos colombianos.
- Fijar su residencia en San Andrés y Providencia cuando se está casado o se es compañero permanente de una persona que reside en estas islas.
- Entender que las causales de agravación punitiva y el régimen de penas establecidas en la ley penal también aplican cuando se comete un delito en contra de la pareja del mismo sexo.
- Acceder a las medidas de protección administrativas y judiciales establecidas por la ley.
- Constituir un patrimonio de familia inembargable y realizar afectación a vivienda familiar.
- Participar en el régimen de subsidios para vivienda, servicios y conexos establecidos para las parejas heterosexuales.
- Acceder a las indemnizaciones, beneficios y conexos establecidos para las parejas heterosexuales.
- Vincularse al régimen de salud de la fuerza pública y acceso a la seguridad social.

Los anteriores fallos abonaron el camino al reconocimiento de derechos. Fue así como en el 2011, se dieron dos cambios en los derechos de las parejas del mismo sexo. En primer lugar, en el régimen sucesoral, pues mediante la Sentencia C-283, se consideró que la exclusión para la obtención de la porción conyugal, entendida como una porción del patrimonio de una persona difunta que la ley le asignaba hasta ese momento solo al cónyuge sobreviviente, era discriminatorio tanto para el supérstite en parejas heterosexuales como parejas homosexuales. Por lo tanto, se es beneficiario de este derecho con independencia la orientación sexual o del tipo de familia que se constituya y, por lo tanto, para su adquisición simplemente se deberán cumplir los requisitos establecidos en la ley.

En segundo lugar, se debatió si las expresiones “hombre y mujer” y “procrear” contenidas en los artículos 113 del Código Civil, 2.º de la Ley 294 de 1996 y 2.º de la Ley 1.361 del 2009 eran contrarias a la noción de *familia* que contiene el artículo 42 de la Constitución Política, puesto que

la norma constitucional no se limita a los vínculos entre un hombre y una mujer, por el contrario permite a las parejas del mismo sexo a que sean reconocidas como familia.

Este debate dio lugar a que mediante la Sentencia C-577, la Corte Constitucional estableciera que era necesario crear o adoptar una figura jurídica contractual que garantizara los derechos de las parejas del mismo sexo, pues al no estar prohibido por la Constitución nada impedía su consagración legal. A pesar de esto, la Corte estimó que no era de su competencia definir el régimen jurídico al que habrían de someterse. Por lo tanto, y al ser una competencia del legislador, interpretó que era aquél el ente encargado de definir cuál era la figura contractual por medio de la que se otorgarían derechos a las parejas constituidas por personas del mismo sexo. Dijo la Corte:

> Al legislador atañe, entonces, determinar la manera como se pueda formalizar y solemnizar un vínculo jurídico entre integrantes de las parejas del mismo sexo que libremente quieran recurrir a él y, por lo tanto, la Corte entiende que al órgano representativo le está reservada la libertad para asignarle la denominación que estime apropiada para ese vínculo, así como para definir su alcance, en el entendimiento de que, más que el nombre, lo que interesa son las especificidades que identifiquen los derechos y las obligaciones propias de dicha relación jurídica y la manera como esta se formaliza y perfecciona (Corte Constitucional, Sentencia C- 577, 2011).

A partir de ese fallo, se entiende que

- La Constitución Política no prohíbe la conformación de una familia por parte de parejas constituidas por personas del mismo sexo.
- No deben existir diferencias en el derecho a conformar una familia, por lo que, las herramientas jurídicas deben posibilitar la misma protección sin distinción de que la pareja sea heterosexual o homosexual.
- Si el Legislador no protege los derechos de las parejas del mismo sexo, es deber de la Corte Constitucional hacerlo.

En el mencionado fallo, desde un punto de vista crítico, se notó que la Corte Constitucional aún tenía cierta reserva con otorgar derechos plenos y resolver que la única figura que garantizaba igual protección era el

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

matrimonio, toda vez que se ve que no estableció de forma inmediata que el artículo 113 del Código Civil debía aplicarse a las parejas constituidas por personas del mismo sexo.

Lo anterior se observa en su argumentación cuando la Corte aduce que le corresponde al Congreso de la República esta tarea y, por eso, lo exhortó a que, en el término de dos años, legislara sobre los derechos de las parejas del mismo sexo. Tímidamente determinó que si después de ese tiempo y llegado el 20 de junio del 2013 el Congreso no había legislado, las parejas del mismo sexo podían acudir ante un juez o notario para *formalizar* y *solemnizar* sus uniones.

Lo ordenado por la Corte no ocurrió. Puede verse como después de este fallo y hasta el 2016, se dio una etapa de relativa inseguridad jurídica para las parejas conformadas por personas del mismo sexo, pues si bien la Corte determinó que existía un déficit de protección, no tomó la decisión de proteger los derechos y la supeditó a la decisión del legislador, quien tampoco lo hizo.

Cuando se venció el término otorgado el legislador, se entró en una discusión acerca de cómo debía darse esa formalización y solemnización. Se dividieron las opiniones entre quienes consideraban que era un vínculo jurídico diferente al matrimonio y otros que igualaban la protección y comprendían que se daba un verdadero matrimonio.

Es decir, no se pudo acceder al derecho a formar una familia matrimonial del 2011 al 2013, y luego, desde el 2013 hasta el 2016, no se tenía claridad acerca de cómo se denominaba el vínculo y cuál era el régimen de protección aplicable. Por ende, las notarías lo denominaron "contrato solemne"; algunos jueces, "contrato innominado"; otros, "matrimonio".

Finalmente, como se dijo atrás, en el 2016 la Corte entró a resolver varias tutelas y acciones presentadas sobre esta incertidumbre sobre qué figura utilizar y cómo llamar a las uniones, asunto resuelto mediante sentencia de unificación SU-214. En esta, determinó que realmente las parejas del mismo sexo al solemnizar y formalizar sus vínculos tenían un verdadero matrimonio, con plenos efectos jurídicos. En consecuencia empezó a existir una igualdad de derechos de estas parejas con cualquier matrimonio heterosexual, por lo que le aplicaba a las primeras el mismo régimen legal del código civil y se extendían iguales derechos y obligaciones.

Señaló la Corte Constitucional:

> […] OCTAVO. EXTENDER, con efectos inter partes, la presente sentencia de unificación, a todas las parejas del mismo sexo que, con posterioridad al veinte (20) de junio del 2013: (i) hayan acudido ante los jueces o notarios del país y se les haya negado la celebración de un matrimonio civil, debido a su orientación sexual; (ii) hayan celebrado un contrato para formalizar y solemnizar su vínculo, sin la denominación ni los efectos jurídicos de un matrimonio civil; (iii) habiendo celebrado un matrimonio civil, la Registraduría Nacional del Estado Civil se haya negado a inscribirlo y; (iv) en adelante, formalicen y solemnicen su vínculo mediante matrimonio civil, bien ante Jueces Civiles Municipales, ora ante Notarios Públicos, o ante los servidores públicos que llegaren a hacer sus veces.
>
> NOVENO. DECLARAR que los matrimonios civiles celebrados entre parejas del mismo sexo, con posterioridad al veinte (20) de junio del 2013, gozan de plena validez jurídica.
>
> DÉCIMO. DECLARAR que los Jueces de la República, que hasta la fecha de esta providencia han celebrado matrimonios civiles entre parejas del mismo sexo en Colombia, actuaron en los precisos términos de la Carta Política y en aplicación del principio constitucional de la autonomía judicial, de conformidad con la parte motiva de esta sentencia.
>
> DÉCIMO PRIMERO. ADVERTIR a las autoridades judiciales, a los Notarios Públicos, a los Registradores del Estado Civil del país, y a los servidores públicos que llegaren a hacer sus veces, que el presente fallo de unificación tiene carácter vinculante, con efectos inter pares, en los términos de la parte motiva de esta providencia […] (Corte Constitucional, 2016, Sentencia SU-2.014).

A partir de este fallo, todos los denominados "contratos solemnes, innominados o similares", que se establecieron para identificar a las uniones entre parejas del mismo sexo desde la Sentencia C-577 del 2011, se consideran verdaderos matrimonios, gozan de plena validez, tienen derecho a que se realice el registro y gozan de igual protección que los matrimonios heterosexuales.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

Es importante señalar que la sentencia SU-214 del 2016, se profirió con efectos retroactivos; esto significó que las uniones celebradas en el periodo entre el 20 de junio del 2013 y el 28 de abril del 2016, fecha del fallo de unificación, se consideraraban matrimonios, entendiendo que esta figura había evolucionado y la sexualidad y procreación ya no contituían elementos esenciales del matrimonio. Por lo tanto, no puede negarse la conformación del matrimonio a parejas del mismo sexo.

Ahora bien, debe decirse que, a pesar de este fallo, aún se continúa defendiendo por algunos sectores sociales la inexistencia del matrimonio entre parejas del mismo sexo que solemnizaron sus uniones en este periodo, y se verifica también que algunas notarías[10] han negado la inscripción de estos matrimonios, lo cual ha implicado que algunas parejas tengan que recurrir por vía administrativa y judicial al acceso pleno de sus derechos.

¿Qué es una familia hoy día en Colombia?

Luego del recorrido realizado en los apartados anteriores, lo primero que debe decirse, siguiendo la ruta planteaada en la introducción, es que hoy en día solo basta para tener una familia que dos personas, sin que importe su sexo biológico, se unan para construir un proyecto de vida en común, entendiendo que para el desarrollo de tal proyecto tienen la posibilidad de elegir si desean tener o no descendencia, y, en caso de que lo deseen, pueden hacerlo a través de un método de procreación científica o de la adopción, pues así lo permite y protege la norma constitucional.

Por lo tanto, con independencia de la familia consanguínea que tenemos todos los seres humanos, reitero que para el presente escrito y como propuesta conceptual se considerará que familia jurídica es aquella forma de asociación en la que dos o más personas cuyos valores, motivaciones y formas de ver la vida coinciden deciden unirse para construir un proyecto de vida en común, en el cual prima el afecto y la solidaridad. El proyecto de los asociados no necesariamente involucra convivir ni procrear.

10 Uno de estos casos tiene relación con la negativa de la Notaría 71 de Bogotá de inscribir como matrimonio un contrato que la Notaría denominó solemne cuando se celebró el 15 de agosto del 2014, fecha en que no era claro el régimen contenido en la sentencia C-577 del 2011. Este caso lo conoce la autora, pues obró como asesora jurídica de este en el 2018.

El anterior concepto, se encuentra protegido por la Constitución Política de 1991 y ha llevado a admitir que el modelo de familia heterosexual es uno más. Para precisar lo afirmado, podemos decir que existen dos grandes tipos de familia, una entendida como un modelo asociativo entre una o más personas que no están vinculadas por consanguinidad: la matrimonial y la unión marital de hecho. Estas, a su vez, desde el punto de vista de la fuente jurídica se dividen cada una en dos (tabla 1):

Tabla 1. Tipos de familia y fuente jurídica

	Tipos	**Fuente jurídica que reconoce y regula derechos**
Matrimonio	Heterosexual	Regulado por el código civil, artículos 113 y siguientes.
	Parejas del mismo sexo o igualitario	Reconocido por las sentencias: C-577 de 2011 SU-214 de 2016
Unión Marital de Hecho	**Tipos**	**Fuente jurídica que reconoce y regula derechos**
	Heterosexual	Regulada por la Ley 54 de 1990 y la Ley 979 del 2005.
	Parejas del mismo sexo o igualitario	Reconocida en cuanto a su aspecto patrimonial por la sentencia: C-075 del 2007 Y entendida también como forma de familia en la: C-577 del 2011

	Características		**Características**
Modelo tradicional	Unión para la convivencia, con distinción de funciones, cuidado y mantenimiento, y con subordinación de la mujer frente al hombre. Conformación binaria: hombre-mujer	**Modelo actual**	Unión para la convivencia sin distinción de roles y basados en el concepto de igualdad de sus miembros. Conformación amplia: sin distinción sexo
Objetivo	Fin reproductivo: procreación perpetuidad-permanencia	**Objetivo**	Fin colaborativo no necesariamente reproductivo: construcción de un proyecto de vida en común. Provisionalidad
Formas de conformación	• Natural: vínculos de consanguinidad o parentesco • Matrimonio	**Formas de conformación**	• Natural: vínculos de consanguinidad o parentesco • Uniones civiles* • Matrimonio** * Con limitaciones frente a la posibilidad de adoptar y de adquirir plenos derechos derivados de la convivencia. ** Vedado en algunos países para parejas conformadas por personas del mismo sexo.

Fuente: elaboración propia.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

Tabla 2. Sociedades de bienes y sus características

	Nacimiento	Contexto	Reglas
Sociedad conyugal	De acuerdo con el artículo 180 del Código Civil, por el hecho del matrimonio se contrae sociedad conyugal.	Para las parejas del mismo sexo de conformidad con la SU-214 del 2017 al ser verdaderamente un matrimonio se aplican todas las reglas del matrimonio heterosexual de conformidad con el artículo 8 de la ley 153 de 1887, es decir por analogía.	- Se puede establecer una regulación previa en el aspecto económico: capitulaciones. - Ingresan todos los bienes adquiridos a titulo oneroso durante la vigencia de la respectiva sociedad. - Ingresan los salarios y honorarios o emolumentos producto del trabajo de los socios, generados durante la vigencia de la sociedad. - No ingresan los bienes inmuebles adquiridos previo al matrimonio (no importa el título), ni los adquiridos a título gratuito durante la vigencia de la sociedad. (Si se venden se pueden subrogar). - Ingresan los frutos, réditos, pensiones e intereses de los bienes que se tenían previo a la sociedad. - No ingresan los aumentos o mayores valores naturales (sin intervención del hombre) que se generen sobre los bienes. - Ingresan los bienes muebles adquiridos previamente o durante la sociedad a título gratuito pero la sociedad esta obligada a restituir el valor que tenían a la fecha del aporte. - Pueden excluirse los pasivos vinculados estrictamente a obligaciones personales de los socios, así como pasivos adquirios para el mantenimiento de bienes propios.
	Nacimiento	**Contexto**	
Sociedad patrimonial de hecho	De acuerdo con la ley 54 de 1990, artículo 2, cuando existe unión marital de hecho y esta perdura al menos por dos años se forma sociedad patrimonial siempre y cuando no exista sociedad conyugal anterior y en caso de que exista debe estar al menos disuelta.	La ley 54 de 1990 específicamente determina, en su artículo 7, que a la liquidación de la sociedad patrimonial se aplican las normas contenidas en el libro 4, título XXII, capítulos I al VI, Código Civil es decir hay remisión expresa a las reglas de la sociedad conyugal. Así mismo, la sentencia, C-075 del 2007 al establecer igual régimen de protección se liquida por dicha vía.	

Fuente: elaboración propia.

Ahora, la existencia de varios tipos de familia, diferenciados en cuanto a su fuente y la forma en que nacen a la vida jurídica, no implica que exista una diferenciación absolita en su régimen patrimonial, puede afirmarse que desde el punto de vista económico solo se tiene un régimen de protección, la sociedad de bienes en general, que rige tanto al matrimonio, como a la unión marital de hecho, se compone del mismo haber social, así como le aplican iguales normas para la disolución y liquidación, las contenidas en el Código Civil para la sociedad conyugal. Si bien se estipula que en el matrimonio surge la sociedad conyugal y en la unión marital de hecho se produce la sociedad patrimonial, en ambos casos se entiende integrada por los mismos bienes, y se disuelve y liquida por los iguales preceptos, esto es, aquellos contenidos en los artículos 1781 y siguientes del Código Civil.

A continuación se presenta en contexto lo afirmado con antelación.

Con base en las decisiones de constitucionalidad y del concepto de *familia*, puede afirmarse que las características de la familia en Colombia actualmente son:

- Una unión con ánimo de exclusividad, en las que no necesariamente existe convivencia (aunque en muchos casos es lo esperado).
- No se genera una distinción de roles.
- Se basa en la igualdad de sus miembros.
- Tiene una posibilidad de conformación amplia: sin distinción de sexo, raza, nacionalidad, etc.
- Su fin es colaborativo, no necesariamente reproductivo: es la construcción de un proyecto de vida en común.
- Provisionalidad. El matrimonio y la unión marital de hecho pueden darse por terminados.

Las diferencias entre los dos modelos generales de familia expuestos son las siguientes:

- El contrato de matrimonio necesariamente implica regular la exclusividad sexual de la pareja, ya que constituye expresamente un causal de divorcio las relaciones sexuales extramatrimoniales de uno de los miembros de la pareja (artículo 154, numeral 1).
- Puede coexistir la unión marital con un matrimonio o con otra unión marital, y obtener protección al menos en sus efectos personales.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

- El matrimonio solo puede terminarse de acuerdo con las causales de divorcio, una de ellas el mutuo acuerdo.
- La unión marital de hecho no requiere causas para su terminación: se da por mutuo acuerdo o simplemente con la suspensión de la vida en pareja. No se requiere que los compañeros estén de acuerdo, basta con que solo uno de ellos lo quiera.
- En el matrimonio, la sociedad conyugal surge automáticamente y tiene plenos efectos.
- En la unión marital la sociedad patrimonial surge desde el primer día de convivencia, pero solo se consolida y produce plenos efectos cuando han transcurrido al menos dos años de la unión.

Por lo tanto, podemos concluir que el concepto de *familia* es amplio, protege sin distinción de sexo a sus integrantes, suponiendo que las parejas del mismo sexo tienen igualdad de derechos y garantías dependiendo del modelo que elijan, bien sea matrimonio o unión marital de hecho. Por consiguiente, las diferencias que surgen están determinadas por los efectos jurídicos que la ley y la jurisprudencia les confiere a cada una y no por razones de orientación sexual.

Ahora bien, es importante resaltar que el avance en la consideración de las parejas del mismo sexo como familia se ha dado no en razón a la voluntad del legislador, pues este ha sido ajeno a la consagración de estos derechos por medio de una ley que termine definitivamente las discusiones al respecto de si la orientación sexual puede ser un criterio para no reconocer derechos.

Como puedo verse, ha sido la Corte Constitucional en respuesta a demandas de constitucionalidad presentadas por el movimiento social nacional e internacional, la que, a pesar de dar traspiés en la consideración a las parejas del mismo sexo como familia, ha adoptado el criterio de progresividad y no regresividad en la consolidación de los derechos de las personas con una orientación sexual diversa. Primero, otorgó derechos patrimoniales a quienes convivían como pareja y poco a poco fue añadiendo garantías y dando una mayor protección a estas uniones, hasta considerar actualmente que una persona con una orientación sexual hacia alguien de su mismo sexo biológico puede optar por conformar cualquiera de los modelos de familia contenidos en el sistema jurídico colombiano.

Pero, a pesar de dicho reconocimiento, todavía existen en la sociedad instituciones y sectores que niegan los derechos a parejas del mismo sexo y,

por lo tanto, obligan a que las personas con una orientación sexual diversa deban acudir a los escenarios judiciales para su protección.

Conclusiones: breves notas para la discusión de un concepto amplio de *familia*

El concepto de *familia* expuesto en el presente escrito parte de considerar la posibilidad de que la familia jurídica no está compuesta solamente por dos personas, sino por el número que responsablemente decidan los coasociados. En principio esto puede parecer problemático, ya que rompe con el esquema tradicional de que solo es admisible una relación dual, hoy ya sin consideración de la orientación sexual.

Ahora, bajo esta comprensión y teniendo en cuenta las discusiones que se pueden generar al respecto, la propuesta no estaría completa sin un régimen de protección para los integrantes de esta familia. Por lo tanto, se propondrá que, en razón a la autonomía privada de la voluntad, protegida constitucionalmente por derechos como el del libre desarrollo de la personalidad, la objeción de conciencia, el derecho a la intimidad, la libertad de asociación y igualdad de derechos, se permite un concepto muy amplio de *familia*.

Defiendo la hipótesis de que, bajo el principio de la autonomía privada de la voluntad, todos los seres humanos podemos desarrollar nuestro proyecto de vida en los términos que decidimos libremente, estando limitados solamente por el cumplimiento de normas de carácter superior y de orden público, y por los derechos de los demás. Ortiz (2010), al respecto de la autonomía, establece:

> La tesis de la autonomía de la voluntad se fundamenta en que el hombre puede por sí mismo establecer sus normas de conducta, crear sus propias leyes en forma autónoma.
>
> […] Todas las personas tienen poder de autodeterminación y de autorregulación para satisfacer sus intereses privados, y el ordenamiento jurídico les reconoce efectos jurídicos siempre y cuando se satisfagan los requisitos que ese mismo ordenamiento impone.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

> […]
>
> La declaración de voluntad es la exteriorización de un querer interno, para provocar un efecto jurídico, que puede ser la constitución, la extinción o la modificación de una relación jurídica (p. 39).

Lo anterior implica que, si de forma consciente se quiere un resultado y este no va en contra de la ley, el Estado tiene que limitar su intervención al respeto de la decisión tomada por los ciudadanos. Al respecto de lo anterior, Valencia y Ortiz (2011) plantean:

> La voluntad individual es libre en la celebración de todo negocio jurídico. En un régimen de propiedad individual, es necesario dejar a la voluntad privada el gobierno total de sus bienes. […]
>
> […] La interpretación del negocio jurídico solo puede hacerse en consideración de la voluntad interna; la misión del Juez conste únicamente en buscar la intención presunta del autor del acto jurídico (pp. 548 -549).

Por lo tanto, los planteamientos morales o la apelación a las buenas costumbres no deben tomarse en cuenta, pues si con la decisión libre y voluntaria de quienes desean conformar una familia no se afectan derechos de terceros, en nada debe entrar a considerarse la opinión personal de los demás, menos cuando estas opiniones tienen un fuerte contenido religioso, conversador y desobligante de las relaciones y la forma en como un particular ha decidido desarrollar su proyecto de vida.

Partiendo de lo anterior, así como del derecho a la asociación, no importa el número de personas que compongan un modelo familiar, lo importante es que estas personas tengan claro con antelación al vínculo, o lo definan una vez se asocien, cuáles serán las reglas que tendrán en la intimidad familiar, las cuales solo les competen a ellos, así como el régimen económico.

Solo de forma enunciativa, considero que en caso de que resuelvan procrear hijos aplica el régimen común, es decir, se tendrán como padres a los biológicos o adoptivos, y estos serán los que asuman la patria potestad y demás derechos y obligaciones que la condición de padres implica. Para efectos del presente escrito, la discusión acerca de los hijos se dejará solo

enunciada pues por concreción temática y al no ser la procreación un fin del nuevo modelo de familia, no se abordará este tema.

Entonces, teniendo en cuenta que las reglas de la intimidad familiar no son objeto del derecho si no se vulneran derechos de las personas, así mismo porque el aspecto moral tampoco influye en el campo privado, al derecho no debe interesarle cuántas personas comparten la cama, la forma o la periodicidad de las relaciones sexuales, la distribución de las tareas domésticas, entre otros aspectos de orden íntimo. Se aclara que este modelo de familia implicaría una nueva regulación o, de continuar con la actual en el campo colombiano, solo sería admisible para la unión marital de hecho, ya que como se dijo en el numeral anterior, el matrimonio al tener definidas causales específicas de divorcio se basa en la exclusividad sexual.

Así, al régimen económico lo guía el derecho a la asociación, es decir, las partes pueden establecer libremente cuál es su aporte a la sociedad, el tipo de aporte y la forma en que se distribuyen las utilidades y las obligaciones que cada socio debe cumplir dentro de la citada sociedad. De esta manera, prima el ánimo de asociarse.

Por estas razones se sugiere que el acto de constitución de la sociedad familiar de más de dos personas se realice a partir de un contrato que tenga las siguientes características:

1. Ser solemne. Debe regularse al menos de forma clara los aspectos principales que guiarán la sociedad, como el aporte (en trabajo o en dinero), la forma de distribución de las cargas económicas en la familia, las causales de disolución y liquidación de la sociedad una vez se resuelva la salida de alguno de los socios o se termine por completo la relación entre los socios.
2. El carácter de la sociedad es civil. No debe entenderse conforme a la legislación comercial tal y como se hace hoy en día con todos los modelos societarios.
3. Es de libre discusión. Las partes podrán establecer y determinar con claridad la forma en que se regulará su sociedad.
4. Es vinculante para las partes, por lo tanto, debe considerarse la proyección a futuro de la sociedad.

En caso de que no se establezca la regulación previa al inicio de la familia y se deje a lo establecido por el derecho lo tocante a su liquidación, deberá considerarse en la eventual legislación una distribución equitativa de los activos y pasivos de la sociedad, divididos entre el número de socios.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.201-235 | DOI:10.21789/25007807.1453

Se pueden presentar varios problemas en el caso de que no se constituya previamente el régimen económico, especialmente considerando que un modelo familiar de más de dos personas que se tienen como compañeros sexuales o sentimentales podría no ser de carácter público o notorio, siendo así que desde el escenario probatorio es muy difícil garantizar derechos a todos los asociados si no se puede probar la respectiva sociedad familiar.

A pesar de lo anterior, no puede dejarse de considerar que hoy en día existen relaciones entre personas que admiten la comunidad de varias de ellas bajo el mismo techo con vinculación afectiva y sexual, y que desarrollan un proyecto de vida en común. Por lo tanto el derecho está llamado a considerarlas, pues ignorarlas constituye una desprotección para los seres humanos que habitan en un territorio y confían en la protección del Estado.

El debate se encuentra abierto. Invito a que los académicos nos pronunciemos y evolucionemos junto con las cambios sociales y culturales. No es necesario esperar a que se cree la legislación, pues, como es tradición, esta no va a la par de las transformaciones y la realidad.

Referencias

Araque, G. J. H. (2002). *Derecho de familia*. Bucaramanga: Sic Editorial.

Código civil. (2018). Edición 41. Bogotá: Legis.

Constitución política de Colombia Modelo de cita [Const.] (1991). 2da ed. Bogotá, D. C.: Legis

Convención Americana de Derechos Humanos. (1972). Recuperado de https://www.oas.org/dil/esp/tratados_b-32_convencion_americana_sobre_derechos_humanos.htm

Corral, T. H. (2005). *Derecho y derechos de la familia*. Lima: Editora Jurídica Grijley, E.I.R.L.

Corte Constitucional. (2016). Sentencia T-292. [MP Gabriel Eduardo Mendoza].

Corte Constitucional. (2011). Sentencia C-577. [MP Gabriel Eduardo Mendoza].

Corte Constitucional. (2014f). Sentencia SU-2.014. [MP Alberto Rojas Ríos].

Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre. (1948). Recuperado de https://www.oas.org/dil/esp/Declaración_Americana_de_los_Derechos_y_Deberes_del_Hombre_1948.pdf

Declaración Universidad de los Derechos Humanos. (1948). Recuperado de http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/

García, S. E. (1999). *Elementos del Derecho de familia, con comentarios y jurisprudencia de la Corte Constitucional y Tribunales*. Bogotá D. C.: Doctrina y Ley.

Giddens, A. (2004). *Sociología*. 4ª ed. Madrid: Alianza.

Laffont, P. P. (2010). *Derecho de familia contemporáneo. Derechos humanos. Derecho matrimonial.* Bogotá, D. C.: Ediciones Librería del Profesional.

Monroy, C. M. G. (2007). *Derecho de familia y menores.* 10ª ed. Bogotá, D. C.: Librería del Profesional.

Naranjo, O. F. (2009). *Derecho Civil, personas y familia.* 12ª ed. Medellín: Librería Jurídica Sánchez R.

El Pacto de los Derechos Civiles y Políticos. (1966). Recuperado de http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CCPR.aspx

El Pacto de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales. (1966). Recuperado de http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx

Ramelli Arteaga, A. y Arnaud, A. J. (2001). *Aspectos constitucionales y derechos fundamentales de la familia.* Bogotá, D.C.: Universidad Externado de Colombia.

Suárez, F. R. (1994). *Derecho de Familia.* Tomo I. Derecho Matrimonial. Bogotá, D. C.: Edit. Temis.

Torrado, H. A. (2000). *Código de Familia: legislación, jurisprudencia, doctrina y normas compilatorias.* Bogotá D. C.: Librería del Profesional.

Ortiz, M. A. (2010). *Manual de Obligaciones.* 5 edición. Bogotá D. C.: Temis.

Quiroz, M. A. (2011). *Manual Civil.* Tomo V. 2ª ed. Bogotá D. C.: Doctrina y Ley.

Umaña, L. E. (1995). *Estado-familia.* Bogotá, D. C.: Universidad Nacional de Colombia.

Valencia, Z. A. & Ortiz, M. A. (1995). *Derecho Civil.* Tomo V. 7ª ed. Bogotá D.C.: Temis.

Villa, G. V. & Sánchez, G. A. (2001). *Teoría y práctica de derecho de familia.* Bogotá, D. C.: Doctrina y Ley.

LA LIMITACIÓN CONSTITUCIONAL A LA REELECCIÓN DE AUTORIDADES EJECUTIVAS, SU CONVENCIONALIDAD Y LEGITIMIDAD POPULAR: UNA CRÍTICA A LA SENTENCIA DEL TRIBUNAL CONSTITUCIONAL PLURINACIONAL BOLIVIANO

Luis Gonzalo Inarra Zeballos[(a)]

CONSTITUTIONAL LIMITATION TO THE RE-ELECTION OF EXECUTIVE AUTHORITIES, THEIR CONVENTIONALITY AND POPULAR LEGITIMACY: A CRITICISM TO THE SENTENCE BY THE PLURINATIONAL CONSTITUTIONAL COURT OF BOLIVIA

A LIMITAÇÃO CONSTITUCIONAL À REELEIÇÃO DE AUTORIDADES EXECUTIVAS, SUA CONVENCIONALIDADE E LEGITIMIDADE POPULAR: UMA CRÍTICA À SENTENÇA DO TRIBUNAL CONSTITUCIONAL PLURINACIONAL DA BOLÍVIA

Fecha de recepción: 7 de agosto del 2018
Fecha de aprobación: 7 de febrero del 2019
Disponible en línea: 1 de marzo del 2019

Sugerencia de citación:

Inarra Zeballos, L. I. (2019). La limitación constitucional a la reelección de autoridades ejecutivas, su convencionalidad y legitimidad popular: una crítica a la sentencia del Tribunal Constitucional Plurinacional boliviano. *Razón Crítica*, 6, 237-255, doi: 10.21789/25007807.1454

(a) Luis Gonzalo Inarra Zeballos
Abogado del IDEI
Profesor titular en las materias Derecho Internacional y Filosofía del Derecho, y Derechos Humanos de la Universidad Mayor de San Simón, Bolivia
Vicepresidente del Instituto de Estudios Internacionales de Bolivia
https://orcid.org/0000-0001-9470-4401
luinarra@gmail.com

RAZÓN CRÍTICA Nº.6|ENE.-JUN. 2018 | ISSN 2500-7807 | PP. 237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 |ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

RESUMEN

El presente artículo tiene el objetivo de mostrar que una adecuada interpretación de la Convención Americana sobre Derechos Humanos o Pacto de San José por parte del Tribunal Constitucional Plurinacional de Bolivia, en el caso sobre la reelección de autoridades nacionales y subnacionales, no solo habría consistido en la aplicación correcta del Control de Convencionalidad, sino lo que es más relevante aún, hubiese hecho plenamente compatible su sentencia con la decisión popular expresada en el referéndum del 21 de febrero del 2016, cuyo resultado fue el rechazo a la propuesta de modificación a la Constitución boliviana para incluir una segunda reelección del residente y vicepresidente. Una decisión así no habría ocasionado una paradoja entre voluntad popular (democracia) y convencionalidad (derecho internacional de los derechos humanos) respecto al caso en cuestión.

PALABRAS CLAVE: derecho a ser elegido, referendo del 21 de febrero del 2016, límites a los derechos, reelección, interpretación, argumentación, control de convencionalidad.

ABSTRACT

This article intends to show that an adequate interpretation of the American Convention on Human Rights, also known as the Pact of San José, by the Plurinational Constitutional Court of Bolivia on the re-election of national and subnational authorities, not only would implied the correct application of the Control of Conventionality, but also the creation of a fully compatible sentence with the popular decision expressed in the referendum of February 21, 2016, whose result was to reject the proposed amendment to the Bolivian Constitution in order to include a second re-election of the president and the vice president. Such a decision would have never caused a paradox between popular will (democracy) and conventionality (international human rights law) regarding this particular case.

KEY WORDS: Right to be elected, popular will of February 21, 2016, limits on rights, re-election, interpretation, argumentation, conventionality control.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo mostrar que se o Tribunal Constitucional Plurinacional da Bolívia tivesse feito uma interpretação correta da Convenção Americana sobre Direitos Humanos, também conhecida como Pacto de San José da Costa Rica, no caso da reeleição de governos nacionais e subnacionais não só teria consistido na aplicação correta do controle de convencionalidade, senão, no que é mais relevante ainda, teria tornado sua sentença totalmente compatível com a decisão popular expressa no referendo de 21 de fevereiro de 2016, que resultou na rejeição da proposta de emenda à Constituição boliviana para incluir uma segunda reeleição do presidente e vice-presidente. Tal decisão não teria causado um paradoxo entre a vontade popular (democracia) e convencionalidade (direito internacional dos direitos humanos) sobre o caso em questão.

PALAVRAS-CHAVE: direito de ser eleito, vontade popular de 21 de fevereiro de 2016, limites dos direitos, reeleição, interpretação, argumentação, controle de convencionalidade.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

Introducción y delimitación temática

Es hoy conocida, incluso en el contexto internacional, la situación política en la que se encuentra Bolivia, ya que después que el Tribunal Constitucional Plurinacional (TCP) dictara la Sentencia 84 del 2017, cuyos efectos constituyeron una habilitación para la repostulación y consecuente reelección del presidente y vicepresidente, se ha producido una evidente contrariedad con los resultados del referendo del 21 de febrero del 2016 (21F[1]), en el que la mayoría del pueblo boliviano rechazó la modificación del artículo 168 de la Constitución con el fin de impedir una nueva repostulación de las mencionadas autoridades.

El mecanismo mediante el cual el TCP ha fundado su decisión ha sido la aplicación del control de convencionalidad, lo que hace que pueda pensarse que la normativa convencional o internacional y la consecuente interpretación del Pacto de San José sean contrarios a la voluntad soberana del pueblo boliviano, expresada en la consulta popular señalada anteriormente, y peor aún que en el presente caso pueda existir una paradoja entre la construcción democrática de los derechos y sus límites y el derecho internacional de los derechos humanos.

Estas contradicciones son aparentes y pueden refutarse por medio de una interpretación más coherente y compacta del Pacto de San José sobre el derecho a ser elegido democráticamente en relación con los límites de su ejercicio, en especial respecto a la prohibición de más de una reelección contenida en diversas disposiciones constitucionales y legales del Estado boliviano. En otras palabras, se pretende demostrar que el referido límite de una sola reelección no es contrario a normas convencionales, y que

1 21F es la expresión popular que hace referencia a la decisión del referendo del 21 de febrero del 2016.

precisamente estas son plenamente coherentes con la voluntad popular que reafirmó aquella limitante en el 2016.

Para demostrarlo, se hará referencia a las condiciones normativas (legalidad) con las que el caso en cuestión ha sido resuelto por el TCP, es decir, aquellas normas constitucionales y convencionales que han entrado en juego para la adopción de la Sentencia 84 del 2017; después, se analizarán algunos criterios de racionalidad interpretativa-argumentativa que el tribunal debió considerar para hacer más consistente y legítima su decisión. Por último, veremos que la sentencia constitucional obvió ciertas normas convencionales y criterios interpretativos de la Corte Interamericana de Derechos Humanos que hubiesen permitido justificar el límite de una sola reelección para autoridades nacionales y subnacionales.

La Sentencia 84 del 2017 y la paradoja entre democracia y convencionalidad

El TCP, en la referida Sentencia 84 del 2017 del 28 de noviembre de ese año, resolvió:

> De acuerdo a lo dispuesto por el art. 256 de la Norma Suprema la *APLICACIÓN PREFERENTE* del art. 23 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos, por ser la norma más favorable en relación a los Derechos Políticos, sobre los arts. 156, 168, 285.II y 288 de la Constitución Política del Estado, en las frases 'de manera continua por una sola vez' de los arts. 156 y 168 y 'de manera continua por una sola vez' de los arts. 285.II y 288[…] .

El TCP declaró además la inconstitucionalidad de los correlativos artículos de la Ley del Régimen Electoral, los cuales también establecen una sola reelección de autoridades nacionales y subnacionales (TCP, 2017, SCP 84). Esta decisión la tomó ejerciendo de manera simultánea los controles de constitucionalidad y de convencionalidad. En tal sentido, ante una decisión de tal magnitud, sin precedentes en la historia nacional, cabe preguntarse cuán legítima y legal es.

Como es sabido, los magistrados que componen el TCP se eligen democráticamente por sufragio universal, según lo establece el artículo 198 de la Constitución. Esta situación, bien podría constituirse en un elemento para demostrar la legitimidad suficiente de la que gozaría

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

este tribunal, incluso como respuesta a críticas de teóricos como Waldron (2005, pp. 338-351), que arremeten contra el control judicial (o control de constitucionalidad) precisamente por su falta de legitimidad democrática para definir derechos. Sin embargo, si consideramos que el propio pueblo ha resuelto, por mayoría, en el referendo del 21 de febrero del 2016 rechazar una segunda reelección presidencial, se justifica dudar de esta legitimidad para el caso en concreto (OEP, 2011)[2]. De esta forma, resta indagar en la cuestión de cuán legítimo y racional fue el discurso interpretativo y argumentativo que ha desarrollado el TCP para justificar su decisión.

En la sentencia se observa que el tribunal, en función al artículo 256 de la Constitución, ha establecido que los derechos políticos contenidos en el artículo 23 de la Convención Amerciana sobre Derechos Humanos (CADH) son más amplios y favorables que los contenidos en la Constitución, los cuales no tendrían ningún tipo de limitaciones o restricciones, sino únicamente en los casos establecidos en el numeral 2 del mencionado artículo 23 (llamados *numerus clausus*, compuestos por la edad, la nacionalidad, la residencia, la instrucción, la capacidad civil o mental y la condena por juez competente en proceso penal). En consecuencia, al no estar previsto explícitamente el impedimento o limitación a la reelección de autoridades nacionales y subnacionales en los denominados *numerus clausus*, las normas constitucionales y de la ley electoral estarían restringiendo de manera *inconvencional* el derecho de estas autoridades a ser elegidas en elecciones periódicas, como señala el artículo 23.2 de la CADH (TCP, 2017, SCP 84).

Este panorama conlleva ineludiblemente a que se presente una paradoja entre la decisión popular (democrática) que impide una segunda reelección de autoridades y la convencionalidad de los derechos humanos, que, según el TCP, niega dicho límite, lo que permite la repostulación indefinida a cargos ejecutivos electos, como el de presidente y vicepresidente. Es decir, estaríamos ante una colisión irremediable entre legitimidad democrática y legalidad convencional o internacional. Ahora bien, creemos que esta dicotomía es aparente y que es posible desentrañarla con la aplicación correcta de normas constitucionales y convencionales (una dimensión normativa), y con una adecuada interpretación y argumentación discursiva del caso (una dimensión discursiva).

2 Ninguno de los magistrados electos superó el 6% del total del electorado nacional.

La dimensión normativa aplicable al caso

En el marco de la dimensión normativa aplicable al caso previamente es necesario identificar en la estructura normativa del Estado constitucional y convencional de Derecho sus elementos o mecanismos que lo caracterizan: 1) un procedimiento de reforma constitucional más complejo que el de reforma legal, 2) un mecanismo de control de constitucionalidad y 3), sumándose a estos, un elemento que es propio del aspecto convencional, el control de la convencionalidad (Gil, 2014, p. 161). La reforma constitucional y el control de constitucionalidad son bastante conocidos en la literatura constitucional; no obstante, es importante recordar que en el contexto boliviano de la reelección todos estos mecanismos ya han sido ejercidos por las instancias de autoridad constitucionalmente establecidas, cuyos resultados son recíprocamente contradictorios. Esto produce un conflicto de autoridad evidente.

Ahora bien, el Estado boliviano, en palabras de Andrés Gil Domínguez, es un ejemplo de lo que él denomina *Estado constitucional y convencional de derecho* (2014, pp. 29-42), debido a que, además de contener un extenso catálogo de derechos fundamentales, la Constitución del 2009, como ninguna otra que Bolivia haya tenido, ha incorporado normas de reconocimiento del derecho internacional, especialmente, del derecho internacional de los derechos humanos.

En primer lugar, es un Estado constitucional por la presencia normativa de la acción de inconstitucionalidad establecida por los artículos 132, 133, 196 y ss. de la Constitución, y está dotada de un procedimiento de reforma constitucional incorporado en el artículo 411; como vimos, en relación con la reelección, ambos mecanismos ya han sido empleados. En segundo lugar, es un Estado convencional, porque además de incluir todo un capítulo referido a las normas sobre relaciones internacionales (arts. 255-268), la Constitución de Bolivia, en el artículo 410. II, relativo a la jerarquía normativa, ha incorporado dentro del "bloque de constitucionalidad" tratados e instrumentos internacionales sobre derechos humanos, al igual que normas sobre derecho comunitario. Esta disposición es la que atribuye a las normas internacionales de derechos humanos una cualidad y jerarquía constitucional, haciendo que la Constitución, en su parte dogmática, se amplíe a tales instrumentos sobre la materia en cuestión.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

Específicamente, en relación con esta materia, la Constitución también ha incluido otros dos postulados normativos que serán útiles para el discernimiento de la temática que nos encontramos tratando, siendo estos los que están incluidos en los artículos 256 y 13.IV, que respectivamente refieren a: 1) la aplicación preferente de normas internacionales de derechos humanos cuando son más favorables para la persona que aquellas contenidas en la Constitución (interpretación *pro homine*) y 2) la obligación de interpretar las normas de derechos humanos conforme a instrumentos y tratados internacionales sobre la materia (interpretación conforme). Estos postulados, sumados a la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos sobre el Control de Convencionalidad, dan lugar a que este se instaure judicialmente. Como veremos, fueron precisamente estos preceptos normativos e interpretativos los que le permitieron al TCP tratar de justificar su sentencia sobre la cuestión de la reelección, que a continuación pasamos a analizar.

Sobre la legitimidad de la sentencia constitucional 84 del 2017

Se ha hecho evidente la pugna por *quién* debe tener la última palabra sobre los derechos, en especial sobre el supuesto derecho de reelección indefinida, pues el referendo fue un mecanismo de reforma constitucional el 21 de febrero del 2016 y permitió rechazar la ampliación del mandato de las autoridades ejecutivas a dos reelecciones consecutivas, y, por otro lado, el TCP decidió la inaplicación de normas constitucionales y legales sobre límites a la reelección al aplicar el control de convencionalidad. En este sentido, debemos observar que los derechos están íntimamente vinculados a la democracia, en la que lo deseable es que los ciudadanos vivan conforme a esta y sean partícipes de la construcción de sus derechos, al recaer en ellos fragmentos de soberanía (Ferrajoli, 2013, p. 43). Sin embargo, ya que son constitucionalizados o internacionalizados, los derechos poseen en su narrativa un contenido muchas veces ambiguo e incluso indeterminado, que, al tratar de aplicarlos a un caso en concreto, pueden generar en el intérprete dudas que le llevarán a tratar de colmarlas de determinada manera. Ahora bien, dependiendo de cómo se vayan a colmar tales dudas, esto es, cómo se vaya a interpretar un determinado derecho (método), es que se podrá establecer la racionalidad argumentativa de una decisión judicial.

Antes de entrar a esa evaluación, es necesario dejar por sentado que ante la señalada afirmación de que son los ciudadanos los que deben ejercer sus derechos en democracia, y como tal ser partícipes de la construcción de estos, propongo considerar las ideas de Robert Alexy (2010, pp. 79-81) como criterio orientativo del análisis que estamos efectuando. Este autor reflexiona identificando a los derechos fundamentales y la democracia deliberativa como exigencias cardinales del contenido y de la estructura de un sistema democrático en el cual la jurisdicción constitucional, si no quiere incurrir en una lógica de paternalismo incompatible con la idea de autodeterminación democrática, debe representar argumentativamente a las personas.

Alexy propone que debe plantearse qué es aquello que las personas racionales, con concepciones del bien distintas, consideran como condiciones de cooperación social justas tan importantes como para que un legislador no pueda decidir sobre ello (Alexy, 2003, p. 40). Ante esto se debe considerar una justicia constitucional que aspire a una representación de las personas con un discurso que sea coherente con lo que ellas piensan, como si pudieran formar parte del discurso jurídico constitucional racional y aprobasen también los argumentos expuestos en la sentencia dictada por el tribunal. Para que esto sea considerado así es necesario que un número suficiente y considerable de personas acepten estos argumentos como razones de corrección, y se requiera el empleo de argumentos correctos y razonables, y sobre todo, personas racionales que estén de acuerdo con los argumentos empleados por el tribunal, precisamente porque son razonables y correctos (Alexy, 2006, p.17). Además, el autor alemán añade que los tribunales se encuentran sometidos al escrutinio y crítica pública que se derivan de las exigencias de la responsabilidad que poseen en virtud al ordenamiento jurídico al que se deben.

En consecuencia, al ser incoherente la Sentencia 84 del 2017 con la decisión del pueblo boliviano sobre la reelección del presidente y vicepresidente del Estado, es posible inferir que esta sentencia no goza de la legitimidad necesaria, lo cual, de cierta manera, hace dudosa la racionalidad del proceso interpretativo-argumentativo que ha ejercido el Tribunal Constitucional al resolver el caso planteado, más aún cuando en ninguna parte de la sentencia se hace mínima cita y evaluación del referendo del 2016.

Asimismo, como la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha establecido que el control de convencionalidad debe ser practicado

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

y ejercido por todos los jueces y tribunales de un Estado[3], es posible extender las ideas de Alexy a este tipo de control, sobre todo porque, en el caso particular que nos encontramos analizando, dicho control ha sido empleado por el TCP como un elemento central dentro de su argumentación y porque seguramente también lo harán los órganos del Sistema Interamericano de Protección de los Derechos Humanos.

Hacia la aplicación de un control de convencionalidad con mayor legitimidad interpretativa y racional que el efectuado en la sentencia 84 del 2017

Al extenderse el parámetro de legitimidad de Alexy del control efectuado por el TCP boliviano a un posible control de convencionalidad que efectúe el Sistema Interamericano de Derechos Humanos debe considerarse también en términos como los que propone Habermas ("Demócratas pide medidas cautelares a la CIDH para evitar que Evo se repostule", 2018; "Demócratas pide a CIDH resolver medida cautelar sobre reelección indefinida", 2018). Este autor, en una posición contraria a la jurisprudencia de valores, se apoya en el pensamiento de Klaus Günther, quien ha expresado que una interpretación adecuada de las normas jurídicas a un caso concreto pretende "[…] justificar de tal suerte la primacía de esa norma como la única pertinente o adecuada, que no se viole el ideal de un sistema coherente de normas válidas[…]" (como se cita en Letelier, 2011, p. 383). Así, para Habermas, el problema de la aplicación de las normas debe orientarse a ser coherentes con el sistema al que pertenecen, pues los derechos considerados como principios deben ser tomados como normas obligatorias y no solo como valores sujetos a una discusión de preferencias, negándose así a la ponderación discrecional y arbitraria de los valores a aplicarse en un caso concreto. Este autor advierte además que esta concepción de aplicación de los derechos como valores tiene el peligro de que los jueces pueden hacer primar argumentos funcionalistas por sobre argumentos normativos (Letelier, 2011, p. 383).

Precisamente, la Sentencia 84 del 2017 intenta basar en parte su justificación en el tratadista alemán Otto Bachof, partidario de la jurisprudencia de valores que Habermas rechaza y critica, haciendo alusión a la existencia de normas constitucionales inconstitucionales planteada por Bachof, en la que normas constitucionales son contrarias

3 Véase la nota al pie 5.

a otras de rango superior como los valores supremos, los principios fundamentales y los derechos y garantías que la Constitución pretende implantar. Esta afirmación fue así incluida en la sentencia pese a que en realidad dicho tratadista no está del todo de acuerdo con esta posición (Bachof, 2010, pp. 78-80). Sin embargo, la sola alusión a esta corriente de pensamiento jurídico permite aclarar la orientación que el TCP imprimió en su sentencia, con la cual particularmente no comulgamos.

Ahora bien, el TCP no solo se orientó con base en esa línea, pues paradójicamente encontramos también que aplicó en el fondo una lógica legalista cerrada, exegética, interpretando el derecho a ser elegido y sus limitaciones contenidas en el artículo 23 de la CADH como *numerus clausus*. De esta manera, esta entidad obvió una adecuada interpretación sistémica de la que nos habla Habermas y que también exige el artículo 31 de la Convención de Viena sobre el Derecho de los Tratados[4], esto en virtud a que la propia Corte Interamericana de Derechos Humanos ha estimado que la interpretación gramatical "no puede ser una regla por sí misma, sino que debe involucrarse dentro del contexto —interpretación sistémica— y, en especial, dentro del objeto y fin del tratado" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2001, 31 de agosto)[5].

Pese a que la sentencia citó jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (siguiendo un método de interpretación conforme), con el supuesto de que "[…] los jueces y órganos vinculados a la administración de justicia deben tener en cuenta no solamente el Pacto de San José, sino también la interpretación que del mismo ha hecho la Corte Interamericana, intérprete última de la Convención Americana" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2010, 26 de noviembre)[6]. Es notorio que tales precedentes judiciales no se adecúan, primero, en sus supuestos fácticos a la cuestión del derecho a ser elegido y su límite de prohibición de más de una reelección y, segundo, constituyen citas sesgadas. El caso *Castañeda Gutman vs. México* es un ejemplo notorio, en el

---

4 La Corte Interamericana de Derechos Humanos ha aplicado como estándares interpretativos los contenidos en el mencionado artículo 31: "[…] Para la interpretación del artículo 64 de la Convención la Corte utilizará los métodos tradicionales del Derecho Internacional, tanto en lo que se refiere a las reglas generales de interpretación, como en lo que toca a los medios complementarios, en los términos en que los mismos han sido recogidos por los artículos 31 y 32 de la Convención de Viena sobre el Derecho de los Tratados[…]". Corte Interamericana de Derechos Humanos, 1982, párr. 33).

5 Véase Corte Interamericana de Derechos Humanos (2006, 31 de enero; 2006, 1.º de febrero).

6 Además, la propia SCP 0084 del 2017 hace alusión a su obligación de seguir las interpretaciones de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en el marco de un control de convencionalidad.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

cual pese a que el Sr. Jorge Castañeda alegó (al igual que en el presente caso) que no pueden existir otras restricciones al ejercicio de sus derechos políticos fuera de los consagrados en el artículo 23.2 de la CADH (los llamados *numerus clausus*), la Corte Interamericana de Derechos Humanos, por su parte, resolvió que la negación a la inscripción de su candidatura a la presidencia no consistió en una violación a sus derechos políticos, en razón a que "no es posible aplicar al sistema electoral que se establezca en un Estado solamente las limitaciones del párrafo 2 del artículo 23 de la Convención" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, Sentencia del 6 de agosto del 2008, párr. 145, 161). La razón es que

> la Convención Americana no establece una modalidad específica o un sistema electoral particular mediante el cual los derechos a votar y ser elegido deben ser ejercidos […]. La Convención se limita a establecer determinados estándares dentro de los cuales los Estados legítimamente pueden y deben regular los derechos políticos, siempre y cuando dicha reglamentación cumpla con los requisitos de legalidad, esté dirigida a cumplir con una finalidad legítima, sea necesaria y proporcional; esto es, sea razonable de acuerdo a los principios de la democracia representativa (Corte Interamericana de Derechos Humanos, Sentencia del 6 de agosto del 2008, párr. 149).

De esta forma, la Corte Interamericana de Derechos Humanos también justificó la restricción a los derechos políticos en virtud al art. 32.2. de la CADH, el cual establece que "Los derechos de cada persona están limitados por los derechos de los demás, por la seguridad de todos y por las justas exigencias del bien común en una sociedad democrática" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, Sentencia del 6 de agosto de 2008, párr. 175-205).

Precisamente, siguiendo una interpretación sistémica, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, en el caso Ríos Montt vs. Guatemala, también decidió fundar su posición en el referido artículo 32. 2 de la CADH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Informe 30 de 1993, párr. 22). También aplicó la doctrina del margen de apreciación nacional[7] para discernir sobre la licitud (inconvencionalidad) de la restricción establecida por el artículo 186 de la Constitución de

7 Esta apreciación por cierto es escasa o casi inexistente en el Sistema Interamericano.

Guatemala que prohíbe a ex jefes de un golpe de Estado la elección al cargo de presidente. En ese tracto, además de observar la existencia de un tratado suscrito entre Nicaragua y otros países centroamericanos que establece la inelegibilidad, ha estimado que esta no constituye un factor de discriminación, por cuanto, de manera comparativa, existen en la región sistemas que prohíben la reelección de autoridades elegidas democráticamente. De esta manera, afirmó la Comisión, que considerar al artículo 186 de la Constitución de Guatemala inconsistente con el artículo 23 de la CADH pondría en situación de privilegio a quienes rompen el orden constitucional con respecto a quienes acceden constitucional y democráticamente a cargos electos (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Informe 30 de 1993, párr. 27-34).

Pese a que no se refiere exclusivamente a la cuestión de la reelección, lo destacable de este precedente es que la Comisión emplea el margen de apreciación nacional para aceptar que los sistemas constitucionales declaren límites a la elección y reelección a cargos públicos, lo que da cabida a que el artículo 32. 2 sea una norma sistémica interpretativa (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Informe 30 de 1993, párr. 22-26).

Es necesario profundizar en los alcances del artículo 32.2 de la CADH con el fin de establecer si el límite de una sola reelección presidencial es convencional o inconvencional, en virtud a que, en palabras de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, este artículo es un criterio de interpretación que tiene por utilidad armonizar los derechos y sus correspondientes limitaciones (Corte Interamericana de Derechos Humanos, *La colegiación obligatoria de periodistas*, párr. 41). Sin embargo, el primer aspecto con el que tropezamos es que "[…] para una aplicación unívoca de las cláusulas limitativas lo encontramos en que ellas están pobladas de conceptos indeterminados" (Thompson, como se cita por Pinto, 1997, p. 168), es decir, son términos vagos que llevan a zonas de penumbra como "bien común" o " justas exigencias en una sociedad democrática".

Pese a esto, la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha establecido que es posible justificar restricciones o limitaciones al ejercicio de ciertos derechos para asegurar el orden público; en otras palabras, señaló que "[…] es válido sostener, en general, que el ejercicio de los derechos garantizados por la Convención debe armonizarse con el bien común" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, *La colegiación obligatoria de periodistas*, párr. 65). Así para la Corte, el *bien común* consistiría

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

en un "[…] concepto referente a las condiciones de la vida social que permiten a los integrantes de la sociedad alcanzar el mayor grado de desarrollo personal y la mayor exigencia de los valores democráticos" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, La colegiación obligatoria de periodistas., párr. 66). No obstante, expresa tajantemente que ni la invocación al *orden público* ni al *bien común* podrán suprimir un derecho garantizado por la Convención, en virtud al artículo 29.a de este cuerpo normativo. Precisamente esta última disposición se cita en la Sentencia 84 del 2017 para aducir que

> […] El art. 23 de la CADH, consigna derechos políticos de la manera más amplia, sin ningún tipo de limitaciones o restricciones, autorizando únicamente al legislador la regulación de su ejercicio por causales taxativas en la forma anteriormente señalada; sin que ninguna de ellas en particular, tenga que ver en lo absoluto, con eventuales restricciones a la posibilidad de ser reelecta o reelecto y menos que ésta se limite a una sola vez de manera continua […] (art. 2).

Como dijimos anteriormente, esta sentencia constitucional ha empleado sesgadamente la jurisprudencia interamericana, y por tanto, ha aplicado incorrectamente el criterio de interpretación conforme, debido a que, si bien la Corte ha reafirmado el citado artículo 29. a) de la CADH, los conceptos de *orden público* o el *bien común*

> […] en cuanto se invoquen como fundamento de limitaciones a los derechos humanos, deben ser objeto de una interpretación estrictamente ceñidas a las 'justas exigencias' de 'una sociedad democrática' que tenga en cuenta el equilibrio entre los distintos intereses en juego y la necesidad de preservar el objeto y fin de la Convención (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-5/85, párr. 67).

Por lo tanto, es racional que se impongan límites al derecho de ser elegido democráticamente, ya que perfectamente es posible considerar que es "[…] un imperativo del bien común la organización de la vida social en forma que se fortalezca el funcionamiento de las instituciones democráticas y se preserve y promueva la plena realización de los derechos de la persona […]" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-5/85, párr. 66).

Una interpretación de la Corte Interamericana de Derechos Humanos que permite compatibilizar el control de convencionalidad con la decisión popular del referendo del 2016

En la misma lógica sistémica de interpretación de los límites al supuesto derecho de reelección de autoridades, encontramos en el artículo 30 un complemento al explorado artículo 32.2 de la CADH. Como veremos la interpretación al artículo 30 efectuada por la Corte Interamericana de Derechos Humanos permite compatibilizar el Pacto de San José con la voluntad popular del referendo de 2016. De esta forma, aquella norma convencional dispone: "Las restricciones permitidas, de acuerdo con esta Convención, al goce y ejercicio de los derechos y libertades reconocidas en la misma, no pueden ser aplicadas sino conforme a leyes que se dictaren por razones de interés general y con el propósito para el cual han sido establecidas". Se hace, no obstante, nuevamente notorio un problema de ambigüedad y vaguedad que dificulta una adecuada interpretación de la norma, lo cual llevó a que Uruguay solicite una Opinión Consultiva a la Corte con el fin de aclarar la expresión *leyes*, contenida en la mencionada disposición.

En su determinación, la Corte Interamericana de Derechos Humanos observó que el término *leyes* "[…] no puede tener otro sentido que el de la ley formal, es decir, norma jurídica adoptada por el órgano legislativo y promulgada por el Poder Ejecutivo, según el procedimiento requerido por el derecho interno de cada Estado" (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86, párr. 27). Le otorga así al principio de legalidad un papel importante, pero no suficiente, por cuanto

> […] la Convención no se limita a exigir una ley para que las restricciones al goce y ejercicio de los derechos y libertades sean jurídicamente lícitas. Requiere, además, que esas leyes se dicten 'por razones de interés general y con el propósito para el cual han sido establecidas' (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86 , párr. 28).

La Corte afirma que significa que las restricciones a los derechos deben haber sido adoptadas en función del *bien común*, el cual es un concepto que ha de interpretarse como un elemento integrante del *orden público* del Estado democrático. El significado que la Corte le otorgó a ambos términos los volvió a plantear conforme a la definición descrita en el apartado anterior (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86, párr. 31).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

En consecuencia, para la Corte Interamericana de Derechos Humanos, el término *leyes* se refiere a los

> […] actos normativos enderezados al bien común, emanados del Poder Legislativo democráticamente elegido y promulgados por el Poder Ejecutivo […]. Solo la ley formal, entendida como lo ha hecho la Corte, tiene aptitud para restringir el goce o ejercicio de los derechos reconocidos por la Convención. (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86, párr. 35)

Se establece asimismo la posibilidad de que existan delegaciones legislativas en esta materia

> […] siempre que tales delegaciones estén autorizadas por la propia Constitución, que se ejerzan dentro de los límites impuestos por ella y por la ley delegante, y que el ejercicio de la potestad delegada esté sujeto a controles eficaces, de manera que no desvirtúe, ni pueda utilizarse para desvirtuar, el carácter fundamental de los derechos y libertades protegidos por la Convención (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86, párrs. 35-36).

En definitiva, extrapolando esta interpretación al caso del derecho a ser elegido democráticamente y al límite de una sola reelección, es perfectamente posible que la Constitución de Bolivia imponga esta restricción y que esta no sea considerada contraria a la Convención Americana. De la misma manera, se debe extender la misma consideración a la Ley del Régimen Electoral que la regula, todo por la lógica de delegaciones autorizadas por la Constitución, de las que precisamente nos habla la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

Así, cuando concurren todos estos elementos que configuran el concepto de *ley* expresado en el artículo 30 de la CADH, según la Corte es posible concluir que

> […] los conceptos de legalidad y legitimidad coinciden a los efectos de la interpretación de esta norma, ya que solo la ley adoptada por los órganos democráticamente elegidos y constitucionalmente facultados, ceñida al bien común, puede restringir el goce y ejercicio de los derechos y libertades de la persona humana (Corte Interamericana de Derechos Humanos, OC-6/86, párr. 37).

Mutatis mutandis, respecto a la configuración del derecho a ser elegido y del límite de una sola reelección, bien podríamos postular la presencia de una lógica de deferencia[8] por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos hacia lo que el constituyente y el legislador han definido. Esto porque, en términos similares, se podría configurar la propuesta que Moreso ha planteado en su diálogo controversial con Bayón, quien sugiere que sobre la base de distinguir entre casos claros y casos difíciles: "[…] la deferencia del órgano jurisdiccional de control de la constitucionalidad debe ir en relación inversa a la claridad del caso enjuiciado" (Moreso, 2009, p. 144).

Así, en ese marco, una adecuada aplicación del control de convencionalidad y de constitucionalidad por parte del TCP debía consistir en una adecuada aplicación del principio de interpretación conforme, que incluyera los artículos 30 y 32.2 de la CADH y la jurisprudencia que los interpreta. Por tanto, se debía dar una deferencia hacia lo ya regulado por el Constituyente y delegado hacia el legislador respecto al establecimiento legal y legítimo del límite de una sola reelección para las autoridades nacionales y subnacionales. Por tanto, debido a que el mencionado límite no es inconvencional o contrario a la CADH, es posible concluir que este instrumento no es más favorable para las personas que los derechos políticos contenidos en la Constitución de Bolivia, lo cual, también lógicamente deriva en una incorrecta aplicación del principio *pro homine*.

Conclusión

Primero, se ha observado que en Bolivia cuando menos tres niveles de autoridad reclaman normativamente el poder de definir el derecho a ser elegido y sus límites: el pueblo, el Tribunal Constitucional y los tribunales supranacionales, tales como la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

Segundo, al producirse un resultado recíprocamente contrario entre la Sentencia 84 del 2017 y el referendo del 21 de febrero del 2016, se observó que la propuesta de Alexy proporciona un sugerente parámetro sobre la legitimidad de la decisión constitucional, la cual muestra la necesidad de que el razonamiento judicial deba ser, en cierta forma,

8 También se puede entender como la aplicación de la doctrina del margen de apreciación nacional.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP.237-255 | DOI:10.21789/25007807.1454

compartido por un gran número de ciudadanos (por no decir por la mayoría) dentro de una comunidad política, el cual debe contener razones aceptadas por estos, como si ellos mismos fueran parte del proceso deliberativo judicial.

Tercero, el TCP aplicó el control de convencionalidad para declarar la inaplicabilidad de las normas constitucionales y legales que establecen una sola reelección de autoridades; al hacerlo ha usado defectuosamente el principio de interpretación conforme (art. 13.IV de la CPE), pues no desarrolla una interpretación sistémica amplia que permitiera considerar en toda su magnitud algunos casos que ha citado en su argumentación y obvió algunas normas de la propia CADH (como los artículos 30 y 32.2) y las interpretaciones que la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha desarrollado sobre estas. Estas últimas permiten observar que no se puede interpretar como *numerus clausus* a los límites señalados en el numeral 2 del artículo 23 de la CADH.

Por último, el artículo 30 y su interpretación desarrollada por la Corte Interamericana de Derechos Humanos ayuda a que la Constitución y leyes impongan límites a los derechos en función al bien común e interés general de la sociedad, lo que hace vislumbrar una actitud de deferencia hacia el constituyente y legislador. De esta forma, al enmarcarse en esta disposición el límite de una sola reelección de las autoridades bolivianas, se colige su convencionalidad, y esto provoca la invalidación de la interpretación del TCP que supone la mayor favorabilidad del artículo 23 de la CADH respecto a la Constitución de Bolivia en relación al derecho político a ser elegido democráticamente.. Además, se pudo demostrar que la paradoja entre voluntad popular y control de convencionalidad (legitimidad democrática frente a la legalidad convencional) no es más que una artificial apariencia provocada por la sentencia del TCP.

Referencias

Alexy, R. (2003). Los derechos fundamentales en el estado constitucional democrático. En Miguel Carbonell (Ed.), *Neoconstitucionalismos(s)* (pp. 31-48). Madrid: Trotta.

Alexy, R. (2006). Ponderación, control de constitucionalidad y representación. En Perfecto Andrés Ibañez y Roberta Álexy (Ed.), *Jueces y ponderación argumentativa* (pp. 1-18). Ciudad de México: UNAM.

Alexy, R. (2010). Los principales elementos de mi filosofía del derecho. *Doxa, 2010*(32), 79-81.

Bachof, O. (2010). *¿Normas constitucionales inconstitucionales?* Lima: Palestra.

Corte Interamericana de Derechos Humanos. (1982, 24 de septiembre). Opinión Consultiva OC-1/82 tratados objeto de la función consultiva de la Corte. Recuperado de http://www.acnur.org/index.php?id=872&L=0&tx_news_pi1%5Bnews%5D=13429&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=090b8271c6d1f632af66309cbdee127d

Corte Interamericana de Derechos Humanos (2001, 31 de agosto). *Caso de la Comunidad Mayagna (Sumo) Awas Tingni.*

Corte Interamericana de Derechos Humanos (2006, 31 de enero). *Votos Razonados en los Casos de la Masacre de Pueblo Bello.*

Corte Interamericana de Derechos Humanos (2006, 1.º de febrero). *Caso López Álvarez.*

Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2010, 26 de noviembre). *Caso Cabrera García y Montiel Flores vs. México. Excepciones preliminares, fondo, reparaciones y costas.*

Demócratas piden medidas cautelares a la CIDH para evitar que Evo se repostule. (2018, 19 de febrero). *El Deber.* Recuperado de https://www.eldeber.com.bo/bolivia/Presentan-accion-ante-la-CIDH-para-defender-el-21-F-20180219-0088.html

Demócratas piden a CIDH resolver medida cautelar sobre reelección indefinida. (2018, 26 de febrero). *Los Tiempos.* Recuperado de http://www.lostiempos.com/actualidad/pais/20180226/democratas-pide-cidh-resolver-medida-cautelar-reeleccion-indefinida

Letelier, R. (2011). La justicia constitucional en el pensamiento de Jürgen Habermas. *Revista Estudios Constitucionales, 9*(2), 377-394. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-52002011000200009

Ferrajoli, L. (2013). *Principia Iuris,* tomo II. Madrid: Trotta.

Gil, A. (2014). *Derechos, racionalidad y última palabra.* Buenos Aires: Ediar.

Moreso, J. J. (2009). *La constitución: modelo para armar.* Madrid: Marcial Pons.

Órgano Electoral Plurinacional de Bolivia. (2011). Elección de autoridades del Órgano Judicial y del Tribunal Constitucional. Resultados finales. Recuperado de https://www.oep.org.bo/wpcontent/uploads/2017/03/separata_resultados_judiciales_2011.pdf

Pinto, M. (1997). El principio pro homine. Criterios de hermenéutica y pautas para la regulación de los derechos humanos. En Abrahamovich, V. Abregú, M., & Courtis, Christian (eds.), *La aplicación de los tratados sobre derechos humanos por los tribunales locales* (pp. 163-171). Buenos Aires: Editores del Puerto.

TCP. (2017). SCP 0084. Recuperado de https://buscador.tcpbolivia.bo/servicios/(S(5jjf5wjsej45iqv1oe040nll))/WfrMostrarResolucion.aspx?b=150754

Waldron, J. (2005). *Derecho y desacuerdo.* Madrid: Marcial Pons.

REDES DE DEFENSA TRANSNACIONALES FRENTE A ESTRUCTURAS POLÍTICAS FEDERALES. EL CASO AFROMEXICANO

Bianca Silvia Ramírez Navarro[(a)] *y Claire Wright*[(b)]

TRANSNATIONAL DEFENSE NETWORKS IN FEDERAL POLITICAL STRUCTURES. THE AFRO-MEXICAN CASE

REDES TRANSNACIONAIS DE DEFESA DIANTE DE ESTRUTURAS POLÍTICAS FEDERAIS. O CASO AFRO-MEXICANO

Fecha de recepción: 15 de febrero del 2018
Fecha de aprobación: 2 de noviembre del 2018
Disponible en línea: 23 de enero del 2019

Sugerencia de citación:

Ramírez Navarro, B. S. y Wright, C. (2019). Redes de defensa transnacionales frente a estructuras políticas federales. El caso afromexicano. *Razón Crítica*, 6, 257-288, doi: 10.21789/25007807.1424

(a) Bianca Silvia Ramírez Navarro
Licenciada en Estudios Internacionales de la Universidad de Monterrey
Profesora de la Universidad de Monterrey, México
https://orcid.org/0000-0003-4378-2949
bianca.ramirez@udem.edu

(b) Claire Wright
Licenciada en lenguas modernas (Filología Francesa e Hispánica) de la Universidad de Oxford, Maestría en Estudios Latinoamericanos del Instituto Interuniversitario de Iberoamérica y Portugal de la Universidad de Salamanca y Doctorado en Procesos Políticos Contemporáneos de la Universidad de Salamanca, España
Profesora de la Universidad de Monterrey, México
https://orcid.org/0000-0002-7789-8838
claire.grace@udem.edu

RAZÓN CRÍTICA Nº.6|ENE.-JUN. 2018 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

RAZÓN CRÍTICA Nº.6 |ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

RESUMEN

En este artículo se pretende realizar dos aportes: por una parte, brindar elementos teóricos a los estudios sobre el activismo transnacional, y, por otra con, elementos empíricos al estudio del proceso de reconocimiento de la población afrodescendiente en el caso mexicano. Tomando en cuenta la Encuesta Intercensal 2015 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), alrededor de 1,4% de la población de México es afrodescendiente; allí se observa cómo este sector se ha organizado a lo largo de los años para reivindicar su reconocimiento constitucional. A través de la creación de una red de defensa que comienza a fortalecerse tanto en el contexto doméstico como en el internacional en los últimos años, el movimiento afromexicano ha logrado tener reconocimiento político gracias a una estructura de oportunidades política internacional abierta y una política nacional que en el ámbito federal ha sido cerrada, mientras que en lo estatal ha mostrado mayor apertura. La incidencia aquí mencionada se logra con el apoyo de actores internacionales o la influencia de eventos internacionales como el año y el decenio de los afrodescendientes, así como la Conferencia de Durban.

PALABRAS CLAVE: redes de defensa transnacionales, reconocimiento político, derechos humanos, afrodescendientes, movimiento afromexicano

ABSTRACT

This article is aimed at making two main contributions: first, to provide theoretical elements to the study of transnational activism, and, second, to introduce empirical elements to the study of the recognition process of the Afro-descendant population in the Mexico. According to information from Inegi's Intercensal Survey 2015, around 1.4% of Mexican population of Mexico is of African descent, showing how these population has been organizing over the years to claim constitutional recognition. Through the creation of a defense network that has been strengthening both in the domestic and the international contexts during recent years, the Afro-Mexican movement has achieved political recognition thanks to an open international policy structure of opportunities that at the federal level is mainly closed; showing greater openness at State level. The impact of the actions described in this work is achieved with the support of international actors or the influence of international events such as the year and the decade of the Afro-descendants, as well as the Durban Conference.

KEY WORDS: transnational defense networks, political recognition, Human Rights, Afro-descendants, Afro-Mexican movement

RESUMO

Este artigo tem como objetivo realizar duas contribuições: em primeiro lugar, proporcionar elementos teóricos aos estudos sobre o ativismo transnacional e, em segundo lugar, elementos empíricos ao estudo do processo de reconhecimento da população afrodescendente no caso mexicano. Tendo em conta o Censo 2015 do Inegi (Instituto Nacional de Estatística e Geografia), cerca de 1,4% da população do México é afrodescendente. Além disso, também é possível observar como esse setor foi organizado ao longo dos anos para reivindicar seu reconhecimento constitucional. Através da criação de uma rede de defesa que começa a se fortalecer nos últimos anos, tanto no contexto nacional quanto internacionalmente, o movimento afro-mexicano teve reconhecimento político graças a uma estrutura de oportunidades política internacional aberta e uma política nacional que, no âmbito federal, foi fechada, enquanto o estado tem mostrado maior abertura. A incidência aqui mencionada é obtida com o apoio de atores internacionais ou a influência de eventos internacionais, como o ano e a década dos afrodescendentes, bem como a Conferência de Durban.

PALAVRAS-CHAVE: afro-descendentes, direitos humanos, movimento afro-mexicano, reconhecimento político, redes transnacionais de defesa.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

INTRODUCCIÓN

Las redes de defensa transnacionales centradas en la justicia social se convirtieron en actores principales de la política mundial en la década de 1990, transfiriendo ideas y recursos a sus afiliados locales y aumentando la presión sobre los gobiernos nacionales para luchar contra los abusos de los derechos humanos y la desigualdad (Htun, 2004). Existen casos paradigmáticos de movimientos afrodescendientes en América Latina. Rojas (2013) señala que, por cuestiones históricas, así como el gran volumen de población negra en Brasil y Colombia, sus respectivos movimientos afrodescendientes han logrado tener un mayor impacto político. En ambos casos los procesos de reconocimiento constitucional de esta población fueron liderados en mayor parte por activistas, además de que las redes transnacionales de defensa jugaron un papel clave (Rojas, 2013). En este contexto, desarrollos internacionales como la Conferencia de Durban, el decenio internacional de los afrodescendientes, que el Gobierno mexicano subscribió, así como diversos tratados mundiales sobre derechos humanos y antirracismo, contribuyen a la difusión de normas sobre el comportamiento apropiado que deben tener los estados liberales y democráticos, lo cual a su vez ayuda a transformar los intereses nacionales. Estos factores también permiten fortalecer a los actores políticos nacionales y aumentan la relevancia de ciertas ideas basadas en principios.

En este contexto, llama la atención la ausencia de México de la lista de estados que han reconocido a los pueblos y personas afrodescendientes en su Constitución —Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador y Nicaragua (Quintana & Alanís, 2017)—. Si bien la población que se autoidentifica como afrodescendiente representa una fracción de la población mexicana

(un poco más del 1%), se trata de más de un millón de personas y en los últimos años diversas organizaciones afromexicanas han ganado visibilidad en la esfera pública en lo local, nacional e incluso internacional (Peñaloza-Pérez, 2017). Tal visibilidad también se ha dado en lo académico, en parte debido a vínculos entre activistas y académicos, así como una serie de estudios que —sobre todo desde la década de 1990— empieza a interesarse en la situación tanto social como política de los afrodescendientes en México (Velásquez & Iturralde, 2016). En este contexto y teniendo en cuenta otras experiencias en la región, cabe preguntarse cómo se ha dado el activismo afromexicano en México y cómo se ha vinculado con las redes de defensa transnacionales.

Este estudio busca ofrecer dos aportes: por una parte, proporcionar elementos teóricos a los estudios sobre el activismo transnacional, y, por otra, brindar elementos empíricos al estudio del proceso de reconocimiento de la población afrodescendiente en el caso mexicano. Concretamente, el objetivo del presente estudio es analizar las interacciones del movimiento afromexicano con una red transnacional de defensa de sus derechos, así como los impactos que han tenido estas interacciones en el ámbito nacional y local. Para guiar el análisis se parte de la propuesta de estructuras de oportunidades políticas articulada por Martí y Silva (2014), si bien —debido a la estructura federal del sistema político mexicano— en este artículo el espacio doméstico se divide entre lo federal y lo estatal. En términos metodológicos, se trata de un estudio de caso a base de trabajo de campo realizado en México, así como la revisión de informes, notas de prensa y otra documentación secundaria.

El artículo comienza con la mención de las bases teóricas y conceptuales que formarán la base del análisis, incluyendo el constructivismo, la identidad, las redes de defensa transnacionales y las estructuras de oportunidades políticas; después, se ofrecerá una breve reseña del pueblo afromexicano, así como la emergencia del movimiento; luego se pasa al estudio de caso, que, primeramente, analiza la influencia de las redes de defensa transnacionales en la búsqueda del reconocimiento político de los afromexicanos en el contexto federal, para luego examinar el mismo proceso en lo local, en tres estados clave: Oaxaca, Guerrero y Ciudad de México. Finalmente, se ofrecen las conclusiones del estudio, resumiendo los hallazgos empíricos y teóricos.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

Consideraciones teóricas

Al abordar la identidad del movimiento afromexicano y su relación con actores internacionales, el principal enfoque teórico para el análisis es el constructivismo. A diferencia de otras corrientes teóricas de las relaciones internacionales, cuyos fundamentos teóricos son de corte economicista, el constructivismo tiene una base sociológica (Anaya, 2014, pp. 32-33).

Para Wendt (el autor más representativo de esta corriente), la *identidad* es un concepto clave dentro del constructivismo (Zehfuss, 2009, p. 15). Por lo mismo, antes de continuar, conviene mencionar que, de acuerdo con Bello (2004), la identidad de un individuo se construye a partir de un conjunto de condiciones y momentos. A su vez, estas condiciones y momentos influyen en el autoconcepto que tiene un individuo, "[…] que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo o grupos sociales juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia", lo que constituye así la identidad social (Tajfel, como se cita en Valera y Pol, 1994, p. 8).

Las identidades sociales implican una identificación con el destino del otro. Así, Wendt sostiene que la forma en que se lleva a cabo la política internacional se crea a través de una construcción social, porque las identidades y los intereses se construyen y respaldan por la práctica intersubjetiva. Las nociones tanto de uno mismo como del entorno dan forma a las interacciones y se forman por las interacciones. De este modo, se crea la realidad social (Zehfuss, 2009, p. 12). De acuerdo con Wendt (1992), los significados colectivos constituyen las estructuras que organizan nuestras acciones. Los actores adquieren identidades al participar en estos significados colectivos (Wendt, 1992, p. 397). La relevancia de las identidades puede variar, pero cada una es una definición inherentemente social del actor que se basa en las construcciones que los actores colectivamente tienen sobre sí mismos y entre sí, y que constituyen la estructura del mundo social. De la misma forma, las identidades son la base de los intereses (Wendt, 1992, p. 398). Así como cada persona tiene diversas identidades vinculadas a papeles institucionales, un Estado puede tener múltiples identidades (Wendt, 1992, p. 398). Una identidad se puede construir alrededor de una serie de valores o principios que definen 'el ser' de un Estado (Anaya, 2014, p. 33).

Para fines del caso, un concepto que se define dentro de la identidad es la *etnicidad*. "[…] trata del origen en una geografía cultural en la

cual una persona absorbe la cultura de un lugar (casi 'en la sangre') de las generaciones anteriores" (Wade, 2000, pp. 29-30). La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) (2000) vincula la etnicidad a factores de orden cultural que integran la identidad étnica. El constructivismo y el relativismo cultural, para los cuales tanto la raza como factores étnicos son construcciones sociales y culturales, inciden en esta identidad.

Regresando al plano internacional, según Anaya (2014, p. 33): "[p]ara el constructivismo, el sistema internacional es un 'contexto social', el cual es definido, precisamente, por el marco internacional de identidades y normas existente". Dentro de este contexto conviven, además del Estado, otros actores, denominados por Anaya (2014) como "emprendedores de normas". Este enfoque considera al Estado como el actor más relevante en el sistema internacional; sin embargo, a veces es necesario el activismo de emprendedores de normas para que la lógica de lo apropiado se ponga en funcionamiento (Anaya, 2014, p. 34). Estos emprendedores que incursionan como actores centrales dentro del sistema internacional pueden ser individuos, grupos o instituciones (gubernamentales, no gubernamentales e intergubernamentales) que proponen nuevas normas e identidades "[…] o que utilizan las ya existentes para presionar o persuadir a los Estados a actuar de manera consecuente con las identidades que dicen tener y con las normas aceptadas por el grupo al que pretenden pertenecer" (Anaya, 2014, p. 35).

Recientemente, los estudios constructivistas se han enfocado en el papel de los actores no estatales antes mencionados en la política mundial, junto con las ideas que los actores difunden y cómo esas ideas pueden transformar la realidad social internacional. Estos actores forman parte de un nuevo ámbito el cual corresponde al estudio del activismo transnacional (como es el caso los movimientos afrodescendientes en América Latina) y del en el cual se profundizará ahora (De la Torre, 2011, p. 54).

En ocasiones, para lograr mayor incidencia en el contexto nacional, los activistas domésticos se internacionalizan. De acuerdo con Tarrow (2005), una de las características más importantes del activismo es cómo se conecta en el ámbito doméstico y global construyendo un proceso transnacional. A través del activismo transnacional, colectivos sociales han logrado influenciar en distintos grados la toma de decisiones por parte de los gobiernos en su política interna y externa, principalmente en materia de derechos humanos (Anaya, 2014, p. 118).

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

Tarrow (2005) sostiene que el internacionalismo de los activistas sociales forma parte de una estructura triangular y densa de las relaciones entre los estados, los actores no estatales y las instituciones internacionales, y, a su vez, esta estructura produce las oportunidades para que los actores participen en acciones colectivas en los diferentes niveles de este sistema. Si bien el internacionalismo va más allá de las instituciones, los regímenes y los procesos internacionales concretos, estos se encuentran en su núcleo y proporcionan una estructura de oportunidades y amenazas para los actores no estatales (Tarrow, 2005, p. 25).

Antes del texto de Tarrow, Keck y Sikkink (1998) ya habían definido el concepto de *redes de defensa transnacionales*, formadas por principios compartidos de ideas y valores que en conjunto forman una identidad colectiva, la cual, de acuerdo al constructivismo, está basada en sentimientos de solidaridad, comunidad y lealtad (Zehfuss, 2009, p. 15). A su vez, estas redes suelen ser significativamente transnacionales, regionales y domésticas. Como se observa en la teoría constructivista, estos nuevos actores contribuyen a una convergencia de normas sociales y culturales capaces de dar soporte a procesos de integración tanto regional como internacional (Keck & Sikkink, 1998).

Las redes de defensa transnacionales generalmente están conformadas por diferentes emprendedores de normas, entre los cuales se destacan grupos de la sociedad civil —ONG nacionales e internacionales—, los cuales propician el surgimiento de estas redes, los órganos de regímenes internacionales de derechos humanos así como agencias y los funcionarios de gobiernos democráticos. Estos actores forman parte de un esquema horizontal e informal, en el cual intercambian información y servicios para promover agendas que se basan en principios y que, en gran medida, alimentan y mantienen su dinamismo (Anaya, 2014, pp. 118-119).

Las redes funcionan mejor cuando son densas, con muchos actores, fuertes conexiones entre los grupos de la red y flujos de información confiables. Así como existen los actores sujeto, también existen los actores objetivo, los cuales deben ser vulnerables a los incentivos materiales o a las sanciones de los actores externos, o deben ser sensibles a la presión debido a las brechas entre los compromisos y la práctica declarados. Los países que son más susceptibles a las presiones de la red son aquellos que aspiran a pertenecer a una comunidad normativa de naciones (Keck & Sikkink, 1998, pp. 28-29).

Retomando a Brysk (2007), hay ocasiones en las que el balance entre el Estado y el mundo puede cambiar gracias a acciones transnacionales,

que a su vez afectan cómo actúa un Estado globalizado hacia sus propios ciudadanos. Brysk (2007) presenta una perspectiva en la cual la alianza entre las redes transnacionales de defensa y los pueblos indígenas representa un intento de equilibrar el campo de juego entre estos pueblos con sus gobiernos.

Khagram, Riker, y Sikkink (2002) sostienen que las instituciones internacionales presentan una clara estructura de oportunidad política para la incidencia transnacional. Nolan (2015) dice que las estructuras de oportunidad política son aquellos aspectos del entorno político interno, incluidas las instituciones, que promueven o limitan las acciones colectivas. Los movimientos sociales perciben estas estructuras como fuente de recursos para el apalancamiento político y espacios para el acceso a las estructuras políticas para influir en las políticas y el comportamiento del Estado. Las estructuras de oportunidades políticas transnacionales o internacionales se refieren a aquellos aspectos del entorno político internacional, incluidas las organizaciones internacionales, que pueden incentivar o restringir la acción colectiva. Las estructuras transnacionales no reemplazan a las nacionales, sino que se complementan e interactúan con estas, de manera que influyen en cómo los movimientos sociales desarrollan sus estrategias para incidir en el comportamiento del Estado a través de dos niveles de acción interconectados.

Martí y Silva (2014) mencionan los "cuatro tipos de interacción entre la estructura de oportunidades y amenazas internacionales y domésticas, así como diversos patrones de activismo" (Martí & Silva, 2014, p. 13). Estos cuatro tipos son los siguientes:

1. Estructura de oportunidades internacional cerrada con una estructura doméstica cerrada, por ejemplo, se inhibe el activismo(Martí & Silva, 2014, pp. 13-14).
2. Estructura doméstica cerrada, pero estructura de oportunidades política internacional abierta, por ejemplo, se generan formas clásicas de activismo, conocidas como *patrón boomerang*[1]. "Los activistas usan las redes transnacionales para presionar a los gobiernos nacionales que en un principio no son permeables a sus demandas" (Martí & Silva, 2014, pp. 13-14).

1 La idea del *boomerang* proviene de que se lanza el objeto para arriba y luego se devolverá con alguna presa o premio; de la misma manera funcionaría el patrón de activismo transnacional.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

3. Estructura de oportunidades doméstica abierta con una estructura de oportunidades internacional cerrada: se genera un déficit democrático en el sistema internacional que incentiva un activismo transnacional defensivo (Martí & Silva, 2014, pp. 13-14).
4. Estructura de oportunidades abierta en el ámbito doméstico y en el internacional: se promueven coaliciones que combinan el uso de protestas por parte de militantes con el activismo transnacional en los canales de política institucionalizada (Martí & Silva, 2014, pp. 13-14).

Teniendo en cuenta lo anterior, en los estados federales —como es el caso de México— sería importante evaluar dichas estructuras de oportunidades políticas con base en el ámbito doméstico en lo nacional y local, dado que las entidades federales constituyen un punto clave de actividad política. En el presente estudio, buscamos analizar las interacciones entre actores sociales, gobiernos y actores internacionales no solamente a partir del impacto federal, sino en lo local para poder reflejar de forma más precisa la realidad política del país. De esta forma, buscamos aportar a la discusión teórica sobre las interacciones entre la esfera doméstica y la esfera internacional en el sentido de que se abra la esfera doméstica a la importante cuestión de la distribución territorial del poder. Esta perspectiva se vuelve aún más relevante cuando se contempla la distribución de los afrodescendientes en ciertos estados de la República, como se verá a continuación.

Contextualización

Por primera vez, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) incluyó dentro de la Encuesta Intercensal del 2015 una pregunta con enfoque de autorreconocimiento a la población mexicana para identificar a la población afrodescendiente (Inegi, 2017). Parte de los resultados que arrojó esta pregunta fue que, de la población nacional, las personas que se consideran afrodescendientes suman 1,4 millones y representan el 1.2% de la población total (Inegi, 2015, p. 77). En la encuesta también se obtuvieron datos socioeconómicos sobre la población afromexicana de los cuales antes no se tenía registro[2].

2 La transcendencia de la inclusión de esta pregunta en la Encuesta Intercensal se analizará más adelante.

Durante el periodo colonial arribaron a México miles de personas traídas de manera forzada como esclavos, principalmente de regiones como Guinea, Mozambique, Congo y Angola (Velázquez & Iturbide, 2012, p. 62). Los esclavos llegaban al país principalmente por los puertos de Veracruz, Campeche y Acapulco (Velázquez, 2016, p. 79). Por lo mismo, aún hoy en día la mayoría de la población afrodescendiente se ubica principalmente en Veracruz, así como en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, ubicada en la llanura costera del Pacífico, desde el sur de Acapulco, Guerrero, hasta Huatulco, Oaxaca.

Aunque el movimiento afromexicano es relativamente reciente, la organización afrodescendiente en México se puede observar desde la época colonial. Ejemplo de esta organización son los cimarrones. El abuso físico y psicológico ocasionaba que los esclavos huyeran de las haciendas o plantaciones como forma de resistencia. A los esclavos que huían se les conocía como cimarrones y se asentaban en zonas aisladas denominadas *palenques* (Velázquez & Iturralde, 2012, p. 73).

Por otro lado, en Coahuila se encuentra un grupo de afromexicanos definido como *mascogos*. A diferencia de todos aquellos que llegaron durante la colonia, los mascogos arribaron al país a mediados del siglo XIX. Este pueblo resulta del intercambio y convivencia entre las poblaciones de seminoles (provenientes principalmente de Texas) y de los cimarrones (CDI, 2012, p. 42). Como recompensa por sus servicios de defensa durante la guerra de independencia, a finales de 1851 se les autorizó territorio en el interior del estado de Coahuila donde se les asignaron cuatro sitios de ganado en El Nacimiento, lugar donde habitan hasta hoy en día (CDI, 2012, p. 42).

Aunque en el estado de México, la Ciudad de México, Baja California Sur y Nuevo León hay gran cantidad de población afrodescendiente, estos no son considerados asentamientos históricos, pues son más bien factores demográficos actuales, como el intercambio migratorio, los que han ocasionado que el porcentaje de esta población sea alto (Inegi, 2017, p. 4).

Para Tarrow (1997), los movimientos sociales se conforman de cuatro propiedades principales, las cuales en el caso de los afromexicanos son las siguientes: tener objetivos comunes (cada asociación tiene diversos objetivos), tener un mismo desafío colectivo (el cual consideran que es su reconocimiento en la Constitución Federal de México), ser solidarios entre ellos (a pesar de sus diferencias tratan de colaborar en la creación de foros, congresos, paneles, etc.) y mantener una interacción constante entre ellos y las autoridades —los afromexicanos buscan apoyo constante

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

de organismos como el Consejo Nacional para Prevenir la discriminación (Conapred), la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)—. A pesar de contar con tres de las propiedades, el movimiento afromexicano, como tal, aún no está fuertemente consolidado, pues las asociaciones carecen de objetivos comunes, convirtiéndolos en más que un movimiento en activistas en pro del reconocimiento de los afromexicanos.

En lo regional, a finales del siglo XX diversos países de América Latina tuvieron cambios en sus constituciones respecto al reconocimiento de los derechos de los afrodescendientes, en los cuales influenciaron las redes de activismo transnacionales. Como ejemplo tenemos el caso de Colombia. La Constitución Política de Colombia promulgada en 1991 significó un gran avance en términos jurídicos para la población afrodescendiente del mismo país. La constitución se sustentó en un paradigma multicultural y dentro de esta "la población 'negra' empieza a gozar de un marco legal que se refuerza con la Ley 70 de 1993 que les reconoce como un otro constitutivo de la personalidad de la Nación" (Valencia, 2015, p. 22). El Proceso de Comunidades Negras (PCN) es un actor-red que cuenta con alrededor de 120 organizaciones de base y de ley en los ámbitos regional y nacional (Espinosa-Bonilla, 2011, p. 218). Los procesos promulgados por el PCN hacen que se conecte con diversidad de redes transfronterizas (Europa, América Latina y Estados Unidos), pero también se transforme en un actor-red con una capacidad extraordinaria de relacionamiento e incidencia (Espinosa-Bonilla, 2011).

Por otro lado, de acuerdo con García y Benítez (2013), los nuevos movimientos sociales en México se pueden entender desde dos procesos complementarios: en primer lugar, el contexto global, relacionado con la transformación estatal de las últimas décadas del siglo XX, y, en segundo lugar, un proceso que es particular del caso mexicano. En este contexto, cabe destacar que a partir de la década 1990, comunidades de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca se comenzaron a organizar y surgieron asociaciones sociales que demandan el reconocimiento de la presencia y contribuciones de la población afrodescendiente, así como "la vigencia de sus derechos para mejorar sus condiciones de vida" (Velázquez & Iturbide, 2012, p. 21).

Este surgimiento se dio gracias a diversos factores. Por un lado, en la década de 1990 —en sintonía con diversos estados latinoamericanos— se dio una serie de políticas que surgieron en torno a la "relevancia de las reivindicaciones étnicas y de un salto en las dinámicas de reconocimiento institucional de la diversidad cultural en la región"

(Agudelo, 2010, p. 112). Por otro lado, las características históricas de la Costa Chica ayudaron a que apareciera el movimiento de pueblos negros. Aún más importante, el factor que más resaltan algunos autores es que en diversos países de Latinoamérica, las políticas que los movimientos afrodescendientes comenzaron a tener y las demandas que hacían cobraron cierta importancia, que aumentó en México gracias a líderes sociales, así como académicos de la región. Este conocimiento arribó a México de diversas formas, a través de coloquios, encuentros, y congresos, entre otras actividades.

El movimiento afromexicano emergente fue principalmente impulsado por el padre Glyn Jemott Nelson. Originario de Trinidad y Tobago, él se encargó de realizar el Primer Encuentro de Pueblos Negros en 1997. Gracias a este evento, surgió México Negro, A. C., organización pionera en impulsar el movimiento afromexicano y actualmente una de las más fuertes (Castro & Peñaloza, 2016, p. 123). Hoy en día, existen aproximadamente 10 organizaciones civiles dedicadas a la promoción y defensa de los derechos de las personas afromexicanas, las cuales tiene distintos enfoques y objetivos.

Hoffmann y Lara (2012) sostienen que la movilización local comenzó de diversas formas, algunos interesados en la recuperación y promoción de una identidad local; otros se enfocaban en la expresión de prácticas culturales como poesía, programas de radio o festivales de danza y música. Aunque este tipo de iniciativas se desarrollaron con motivos localizados diferentes, y no precisamente raciales o étnicos, hoy en día se proclaman como portavoces de la población negra o afro (Hoffmann & Lara, 2012, p. 30).

A través de una entrevista realizada el 4 de noviembre del 2017 a la activista afromexicana Medhin Tewolde Serrano parece que un reto presente actualmente en el movimiento afromexicano para consolidarse como tal, es el autorreconocimiento de la misma población. Medhin es una mujer que se autoidentifica como afromexicana o más bien "afrodiaspórica", al ser hija de padre proveniente de Eritrea y madre mexicana. Ella también mencionó: "a diferencia que en otros países de América Latina, en México la identidad afro creo que no está construida desde las bases y que se está construyendo más desde un discurso, el diálogo con el estado" (M. Tewolde, entrevista, 4 de noviembre, 2017).

A pesar de las diferencias entre los activistas afromexicanos y la naturaleza emergente del movimiento, se han producido varios logros de cara a su reconocimiento legal y visibilidad política. Dentro de su

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

esfuerzo por consolidarse como un movimiento social, diversos activistas afromexicanos y organizaciones de la sociedad civil han recurrido a actores e instrumentos internacionales que pueden brindarles apoyo para lograr sus objetivos en lo nacional y local. A continuación se estudió el activismo transnacional del movimiento afromexicano tanto en la esfera federal como en la esfera estatal, con base en el análisis de entrevistas en profundidad, notas de prensa, normas legales, informes oficiales y otra documentación.

Análisis de caso

Es importante recordar que desde que comienza la formación del movimiento afromexicano en la década de 1990, se dio un primer contacto con actores internacionales para la creación de una red transnacional, a través del Padre Glynn Jemmott Nelson, quien llegó a la región de Costa Chica en 1984 (Miranda, 2012, p. 84). Sin embargo, fue hasta mediados de la siguiente década que el activismo afromexicano comenzó a crecer y se impulsó al pueblo afromexicano a reconocerse como tal. Así, una vez establecidos vínculos con el sector académico, los afromexicanos comenzaron a tejer redes transnacionales enfocadas a la defensa de los derechos y el reconocimiento de estos dentro de la constitución federal de México (Peñaloza-Pérez, 2017). En este caso se analizará varios procesos en los que se ha activado una red de activismo transnacional por parte del movimiento afromexicano y su impacto federal y local.

Impacto federal

Aunque el poder legislativo se ha mostrado renuente a reconocer a los afromexicanos como pueblo dentro de la Constitución Política de los Estados Unidos de México, se ha producido un debate muy interesante al respecto y además se han producido varios logros en otras esferas nacionales. A continuación, se relata y evalúa con detalle la lucha del movimiento afromexicano por el reconocimiento político federal, haciendo hincapié en la influencia de aliados y normas internacionales (incluyendo la Conferencia de Durban y el Decenio Internacional de los Afrodescendientes) sobre el Gobierno mexicano. En primer lugar, se analizará la presión para lograr el reconocimiento constitucional para después seguir con otras esferas de reconocimiento de corte más simbólico, en ambos casos a contexto federal.

Presión para lograr el reconocimiento en la Constitución Política de los Estados Unidos de México

Como primera demanda y más relevante, se encuentra la reivindicación del pueblo afromexicano en la carta magna de México. Aunque las organizaciones de activistas afromexicanos están dispersas como base, algo que todos demandan (aunque desde distinto enfoque) es el reconocimiento constitucional. Líderes afromexicanos como Rosa María Castro-Salinas y Sergio Peñaloza-Pérez (2016) argumentan que la población afromexicana considera el Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024) como el marco idóneo para exigir el cumplimiento de los postulados que proclama. Con el inicio del Decenio en el 2015, las demandas por el reconocimiento constitucional de los afromexicanos se fueron haciendo más visibles. Por ejemplo, en el 2015 la población de Mascogos en Múzquiz, Coahuila denunció ante la CNDH[3] la falta del reconocimiento constitucional ("Afromexicanos denuncian en CNDH falta de reconocimiento constitucional", 2015). Simultáneamente, en el sur de México, específicamente Oaxaca, el Consejo Consultivo de los Pueblos Indígenas y Afromexicanos de Oaxaca lanzó un manifiesto a través del Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez A. C.[4]. En el marco de este manifiesto, se hacen demandas al Gobierno federal para que tome en cuenta todos sus compromisos internacionales para el reconocimiento de los pueblos aquí mencionados. Al final, hacen un llamado a la comunidad internacional, estableciendo cada vez más presión hacia el Estado mexicano.

Un momento clave en este proceso fue la participación de un grupo de afrodescendientes mexicanas en la Primera Cumbre de Lideresas Afrodescendientes de las Américas realizada en Nicaragua, Managua en el 2015. En ocasiones las redes transnacionales vinculan activistas de países desarrollados con otros que están en desarrollo o que simplemente son menos desarrollados (Keck & Sikkink, 1999). Así, las activistas afromexicanas se dieron cuenta que a través de esta Cumbre, que reúne a lideresas de países con más avances en la temática afrodescendiente, pueden llegar a tener algún impacto en las acciones del Gobierno mexicano. En tal evento, la licenciada Rosa María Castro-Salinas señaló

3 Comisión Nacional de Derechos Humanos

4 Organización no gubernamental con estatus consultivo roster en el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y acreditada ante la Organización de Estados Americanos.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

que, a pesar de que no todos los países de América Latina reconocen en su carta magna a la población afrodescendiente, sí se reportan más avances de recuperación histórica y de identidad que en México (Soto, 2015).

En este evento se realizó una misiva firmada por la coordinadora general de la cumbre, así como las coordinadora de zonas como el Cono Sur, la Diáspora, la región Andina, el Caribe y la líder para Centroamérica. En la misiva, dirigida a Enrique Peña Nieto, con copia al Congreso de la Unión, se le exigía "las acciones necesarias para lograr la reivindicación de los derechos fundamentales de la población afromexicana" (Soto, 2015). Además, se pidió reformar el artículo 2 de la Constitución, para establecer que "[…] la Nación tiene una composición pluricultural sustentada principalmente en sus pueblos indígenas y afrodescendientes" (Soto, 2015). De la misma forma, se le envió una carta al presidente con los acuerdos de la Cumbre en la que se exhorta al Gobierno mexicano a que "[…] otorgue al Pueblo Negro de México el reconocimiento constitucional inmediato" ("Piden implementar políticas públicas a favor de afromexicanos", 2015a). Esta carta representa un punto clave que comienza a crear mayor presión hacia el Estado.

En el mismo año, en el marco del foro "Estudios Internacionales, México 2015. Una mirada hacia África: Presente, Integración y Futuro", el Senado y la Secretaría de Gobernación (Segob) impulsaron una reforma constitucional para reconocer los derechos de las personas que conforman los pueblos afromexicanos o afrodescendientes en el país ("Senado y Segob promueven reconocimiento constitucional de pueblos afromexicanos", 2015). Se subrayó que el mayor problema que este pueblo enfrenta en el país es que no están reconocidos en la Constitución, haciendo que no tengan derechos a la libre determinación y que enfrenten dificultades para acceder a los programas sociales. Luis Sánchez Jiménez, vicepresidente de la Mesa Directiva del Senado, llamó a que se reconociera y se hiciera visible ante la sociedad mexicana a la raíz africana, teniendo en cuenta sus necesidades y actuando siempre a favor del reconocimiento de los derechos humanos ("Senado y Segob promueven reconocimiento constitucional de pueblos afromexicanos", 2015).

Más adelante, cuando se presentó el *Informe de organizaciones de población afrodescendiente de América Latina 2016* de la Secretaría General Iberoamericana, el Programa de Naciones Unidas Para el Desarrollo y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo se pronunciaron en favor del reconocimiento de los derechos individuales y políticos de la población afromexicana ("Reconocer los

derechos de la población afromexicana, urge el Conapred", 2017). El Conapred ofreció acompañamiento a la población afromexicana con los legisladores, promoviendo el reconocimiento constitucional de la población afrodescendiente. Además del Conapred, estuvieron presentes representantes de la CNDH, académicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Inah), el Senado de la República, y la Fundación Afromexicana Petra Morga, A.C ("Reconocer los derechos de la población afromexicana, urge el Conapred", 2017).

En los últimos años se ha producido una serie de iniciativas para reformar la Constitución Política de los Estados Unidos de México de cara al reconocimiento de la población afrodescendiente (Velásquez & Iturralde, 2016). La última fue a principios del 2017, cuando la diputada Laura Beatriz Esquivel Valdés, del partido Morena, presentó una iniciativa que reforma los artículos 2.°, 27, 28 y 155 de esta. Esta iniciativa insta al Estado a retomar los diversos convenios y recomendaciones internacionales que México ha firmado sobre el combate al racismo, entre las cuales destaca la declaración del 2011 como el año internacional de los afrodescendientes, así como la declaración del Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024). A pesar de que existe el reconocimiento de los afromexicanos en distintos contextos, el reconocimiento constitucional de estos pueblos es importante, pues la Constitución Política de los Estados Unidos de México establece que México es un país pluricultural, "[…] lo que implica que todas las culturas que están dentro de la nación, deben tener un reconocimiento al mismo nivel" (Esquivel, 2017). Por lo tanto, reformar los artículos antes mencionados aportan a "[…] reconocer e incluir en el texto constitucional los derechos de los pueblos negros afromexicanos" (Esquivel, 2017).

Es importante destacar que, a pesar de la evidente presión ejercida por parte de actores locales, internacionales, gubernamentales y políticos en el marco del Decenio Internacional de los Afrodescendientes, el reconocimiento de los afromexicanos en la Constitución Política de los Estados Unidos de México aún no se ha producido. Se considera que es así por dos motivos principales: en la nación, el movimiento afromexicano todavía está en proceso de consolidación, e internacionalmente, la falta de presión por parte de actores más influyentes, como otros estados, retrasa el proceso. Aunque no se aprecia presión clara por parte de otros estados, existe presión por parte de la sociedad civil (p. e. la carta realizada al Presidente Enrique Peña Nieto en la Primera Cumbre de Lideresas de las Américas), presión por parte de actores de Gobierno y nacionales,

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

entre otros, lo que hace que no se descarte la posibilidad de que en un futuro cercano se les otorgue a los afromexicanos su reconocimiento constitucional en el Contexto federal. En ese sentido, es importante recordar que, para que se produjera el reconocimiento constitucional federal de los pueblos indígenas en México, pasaron más de siete años entre el levantamiento zapatista (1994) y la reforma al artículo 2 de la Constitución Política (2001), y que existe cierta resistencia a la hora de reconocer derechos colectivos, sobre todo cuando tienen implicaciones políticas (Wright, 2018). Entonces, la variable del *timing* es sumamente importante, y, en caso de los afromexicanos, podremos afirmar que la masa crítica de presión tanto desde adentro como desde afuera de México no ha llegado a niveles suficientes como para propiciar un cambio.

Se debe tener en cuenta que el movimiento afromexicano apenas comienza un proceso de autoidentificación y generación de una identidad propia; esto hace que, a pesar de que académicos hablen del tema y se luche por el reconocimiento de los afromexicanos, al estar ellos dispersos, no logran ser una base sólida que pueda presionar lo suficiente para lograr este reconocimiento. Dentro de la antes mencionada entrevista a Medhin Tewolde, ella considera que, aunque es de suma importancia que los pueblos negros de México sean reconocidos constitucionalmente, el proceso no se está haciendo desde las bases, sino que hay un discurso afro en México que se hace desde arriba y luego baja a las comunidades, y esto tendría que ser al revés (Tewolde, entrevista, 4 de noviembre, 2017).

Una creciente visibilidad institucional

Si bien aún no se ha dado el reconocimiento constitucional, que por su naturaleza tomaría, en caso de darse, cierto tiempo, algunas instancias gubernamentales han elaborado planes de trabajo en el marco de la Conferencia de Durban y del Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024).

En el 2015, México firmó el acuerdo del Decenio, en el cual se insta a los estados a que atiendan a las resoluciones de la Conferencia de Durban para realizar medidas concretas como "[…] recoger, recopilar, analizar, difundir y publicar datos estadísticos para evaluar periódicamente la situación de los afrodescendientes" (Inegi, 2017, VIII):

> De acuerdo con estas orientaciones, atendiendo la demanda de diversas organizaciones sociales de afrodescendientes, de instituciones de los tres órdenes de Gobierno, de legisladores y de investigadores

> interesados en el tema, el Inegi incluyó una pregunta en la Encuesta Intercensal 2015 […] para identificar a la población afrodescendiente en México, bajo el enfoque de autorreconocimiento (Inegi, 2017, VIII).

La pregunta textual que se encontraba dentro de la Encuesta Intercensal 2015 fue "[d]e acuerdo con su cultura, historia y tradiciones, ¿[...] se considera negra(o), es decir, afromexicana(o) o afrodescendiente?" (Inegi, 2015). Entre los principales resultados se encuentra que las personas que se autorreconocen como afromexicanos suman 1,4 millones de personas, lo que representa el 1,2% de la población nacional (Inegi, 2015, p. 77). Por lo tanto, sin duda alguna el reconocimiento de la población afrodescendiente en la Encuesta Intercensal 2015 es un paso absolutamente clave en la política de reconocimiento del pueblo afromexicano.

Por su parte, instituciones como el Conapred, la CDI y la CNDH han sido los principales receptores de la presión por parte de actores internacionales al ser instituciones relacionadas con la defensa de los derechos humanos y de las minorías. Así, han generado iniciativas y literatura respecto a los afromexicanos, la cual va haciendo más notoria la necesidad del reconocimiento de la población afromexicana y presiona al gobierno mexicano para que tome acciones concretas. A su vez, esta visibilidad institucional es prueba de que el Estado le está poniendo atención a las normas internacionales y, por lo tanto, tiene cierto grado de susceptibilidad frente a redes de activismo tanto internacionales como nacionales.

Uno de los principales actores clave de cara a la visibilidad de la población afromexicana ha sido el Conapred. Se creó en el 2003 para intentar responder a los acuerdos firmados en Durban por parte del Gobierno mexicano. El Conapred es una "[…] instancia del Estado que ha sido uno de los principales canales de interlocución para dar seguimiento a las demandas de las organizaciones negras" (Hoffmann & Lara, 2012, p. 15). A lo largo de los años se ha enfocado a crear recomendaciones e iniciativas con el fin de fortalecer su identidad, y promover la interculturalidad así como proponer acciones para erradicar y combatir la discriminación (Conapred, 2010).

Eva Victoria Gasga (2013) considera que lo afrodescendiente se convirtió en un tema de la agenda nacional a partir del 2011 en el marco del año internacional de los afrodescendientes. Así, retomando los compromisos hechos por México dentro de un marco de

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

referencia internacional, la CDI realizó en el 2012 una consulta para la identificación de las comunidades afrodescendientes de México: Coahuila, Guerrero, Oaxaca, Veracruz, Chiapas y Michoacán; esto a partir de las particularidades de cada estado. La consulta sirvió como antecedente a la pregunta incluida en la Encuesta Intercensal 2015 así como para identificar y generar información útil para conocer más sobre la población afrodescendiente (CDI, 2012, p. 21).

Por su parte, en junio del 2015, la CNDH presentó el plan de trabajo de México en torno al Decenio. Este incluía acciones legislativas, así como relacionadas con la igualdad y la no discriminación, la educación, la producción y difusión de información estadística y de investigación, entre otras acciones encaminadas a impulsar la inclusión de la comunidad afromexicana (CNDH, 2016, pp. 15-16).

En adición a los esfuerzos institucionales, y reconociendo una larga lista de foros y eventos organizados desde la década de los 1990 por el movimiento afromexicano, es importante referirnos también a dos eventos o procesos celebrados con actores internacionales que han servido para fortalecer la visibilidad afrodescendiente a Contexto federal en México. Un evento de gran transcendencia para la visibilidad de la población afrodescendiente en México fue la organización del Segundo Coloquio Internacional de Afrodescendientes, del cual fue sede México y se realizó a finales del 2015 (Copred, 2015). Su objetivo fue poner en práctica estrategias internacionales, regionales y nacionales que promuevan "[…] la inclusión de las personas afrodescendientes y superar el racismo y la discriminación racial, la xenofobia y las formas de intolerancia en el mundo" (Copred, 2015).

En mayo del 2017, dentro del contexto del Decenio, el Inah, en conjunto con el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) abrieron la Cátedra Unesco Afrodescendientes en México y Centroamérica: Reconocimiento, Expresión y Diversidad Cultural. La cátedra se divide en tres ejes principales: "[…] la investigación histórica y contemporánea sobre poblaciones afrodescendientes, la formación de recursos humanos interesados en las problemáticas de este grupo" (Secretaría de Cultura, 2017), y crear un programa de divulgación que aporte a sensibilizar a los responsables de las políticas públicas sobre la importancia de fomentar una cultura de paz que acabe con el racismo (Secretaría de Cultura, 2017).

Por todo lo anterior, queda claro que, a partir del Año Internacional de los Afrodescendientes en el 2011 y, especialmente, de cara al inicio del Decenio Internacional de los Afrodescendientes en el 2015, se ha producido una acelerada y amplia visibilidad de los afrodescendientes en México, debido en gran medida a la influencia conseguida por activistas afromexicanos con aliados y normas internacionales, autoridades gubernamentales sensibles a la temática, en un momento en el mundo que se puede identificar como altamente favorable. Si bien no equivale a un reconocimiento formal como sujeto de derechos, estos desarrollos recientes son prueba de que los afromexicanos se encuentran en la agenda pública y en un proceso amplio de reconocimiento sociopolítico a Contexto federal.

Impacto estatal

A pesar de que el reconocimiento constitucional en la carta magna de México se considera como la principal reivindicación del movimiento afromexicano, es importante destacar que ha habido avances considerables en las constituciones de aquellos estados con mayor población afrodescendiente. Los afromexicanos son reconocidos en las constituciones políticas de los estados de Oaxaca, Guerrero y la Ciudad de México. Si bien dicho reconocimiento se ha logrado principalmente gracias a esfuerzos de activistas locales e instituciones gubernamentales, la presión de organismos y ONG internacionales, así como la influencia ofrecida por el Decenio de los Afrodescendientes fueron claves para lograr el reconocimiento. En todos los casos es importante señalar que las reformas se dieron de la mano con cambios para profundizar los derechos políticos de los pueblos indígenas, situación que sugiere que, al tratarse de dos grupos de pueblos, se pudo llegar a la masa crítica como para poder abrir una ventana de oportunidades políticas favorables locales. A continuación, se detallara más del proceso que se dio en cada estado.

A pesar de que en 1990 se incluyó de forma discreta al pueblo afromexicano dentro del artículo 3.° de la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Oaxaca, en la cual se les otorga el libre ejercicio periodístico en cualquier medio de comunicación, fue hasta 1998 que Oaxaca se reconoció como un estado de composición étnica plural debida a la diversidad de los pueblos y comunidades que lo integran, incluyendo las comunidades afromexicanas. Sin embargo, en el 2013 Oaxaca se

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

convirtió en el primer estado en aprobar el artículo 1.º que prohíbe la discriminación, el racismo y la xenofobia (Castro, 2017). Más adelante, en el 2014, el gobernador Gabino Cué presentó al Congreso del Estado la *Reforma sobre los derechos de los pueblos indígenas y el pueblo afromexicano* de Oaxaca, "[…] resultado de un amplio proceso de consulta, diálogo, análisis y reflexión, a través de foros regionales y estatales, en el que han participado de manera activa los 15 pueblos indígenas y el pueblo negro-afromexicano de Oaxaca" (Oxfam México, 2015a).

A lo largo de este proceso es importante destacar el papel de ONG internacionales como Oxfam. Concretamente, junto con diversas organizaciones indígenas y afrodescendientes —el Consejo Consultivo Indígena y Afromexicano de Oaxaca, el Centro de Derechos Indígenas Flor y Canto, la Asamblea Mixe para el Desarrollo Sostenible A. C., la Coordinadora de Pueblos Unidos por el Cuidado y Defensa del Agua, el Frente de Autoridades Municipales y Agrarias por el Cuidado y Defensa del Territorio del Valle de Oaxaca—, esta ONG lanzó la campaña "¿Qué pasó con mis derechos?" para la aprobación de la *Reforma sobre los derechos de los pueblos indígenas y el pueblo afromexicano de Oaxaca* (Oxfam México, 2015b). Así, en el 2015 se aprobó finalmente la reforma constitucional en el estado de Oaxaca, para fortalecer "[…] a los pueblos originarios, así como las posibilidades de los pueblos indígenas y afromexicanos como entidades colectivas y sujetos de derecho para que escojan 'las opciones de vida que autónomamente valoren'" (E-Oaxaca, 2015).

En el caso de Guerrero, se dio una reforma integral a la constitución estatal, que incluía un claro reconocimiento del pueblo afrodescendiente. En el marco de la celebración del Día Internacional de los Pueblos Indígenas en el 2011, la Secretaría de Asuntos Indígenas realizó un foro de análisis sobre los pueblos indígenas y afromexicano en la constitución, para incluir sus derechos y cultura en la nueva constitución política del estado libre y soberano de Guerrero en Chilpancingo, Guerrero (Secretaría de Asuntos Indígenas, 2011). Además, ese año se llevó a cabo el foro estatal Capítulo Indígena y Afromexicano en la Nueva Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Guerrero. De forma interesante, Gonzalo Ramón Solís Cervantes, consejero de la CDI que se autorreconoce como negro, observó que la idea de buscar el reconocimiento del pueblo afrodescendiente surgió en el 2011, cuando las Naciones Unidas celebró el año de los afrodescendientes, y "[…] de ahí surgió la idea de exigir el reconocimiento constitucional porque se nos escondía en el mestizaje, se nos llamaba afromestizos, decidimos nombrarnos afrodescendientes

a nivel global, afromexicanos y afroguerrerenses" ("Reconocerá la nueva Constitución al pueblo afro como la quinta etnia de la entidad", 2012). Esta propuesta fue impulsada por la Subsecretaría para el Desarrollo del Pueblo Afromexicano y se incorporó dentro de la reforma integral a la constitución local aplicada en el 2014.

Dentro del segundo capítulo de la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Guerrero (2014), denominado "Derechos Humanos y Garantías", se encuentra la sección "De los derechos de los pueblos indígenas y afromexicanos", la cual comprende del artículo 8.° al 14.°, en los cuales el estado de Guerrero reconoce y garantiza los derechos de los pueblos indígenas y afromexicano. Los derechos que principalmente se les reconoce son aquellos relacionados con su libre determinación y autonomía, así como el acceso a la jurisdicción del Estado, teniendo en cuenta sus usos, costumbres y demás aspectos culturales. Nuevamente, es importante recalcar que los eventos mundiales que dieron impulso a todo este proceso fue tanto la celebración del Día Internacional de los Pueblos Indígenas en el 2011 como el año de los afrodescendiente, que abrió una ventana de oportunidad favorable para impulsar el reconocimiento de los afrodescendientes en el Estado.

El proceso para formular una Constitución para la Ciudad de México fue muy largo y debatido. Un punto importante del debate fue el de los derechos de las minorías sociales, incluyendo los indígenas, los migrantes y los afromexicanos. Sobre este último punto, que es el que nos concierne en este escrito, es importante destacar que fue promovido a través de un *Decálogo para el reconocimiento de las poblaciones afromexicanas y sus derechos* en la Constitución Política de la Ciudad de México, elaborado por organizaciones de la sociedad civil, que incluían Afrodescendencias en México Investigación e Incidencia A. C. y México Negro, entre otras[5]. De las diversas razones por incluir el reconocimiento de los afromexicanos en la nueva constitución, dentro de las cuales estaban su presencia histórica en la ciudad, así como la continua discriminación en su contra, se encuentran los compromisos internacionales asumidos por el Estado mexicano en el marco de la Conferencia de Durban y el Decenio de los Afrodescendientes (Masferrer & Ramírez, 2016). Por su parte, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal dedicó el número 7, año XV,

5 La petición se puede revisar en la siguiente liga: https://www.change.org/p/diputadas-y-diputados-de-la-asamblea-constituyente-de-la-ciudad-de-m%C3%A9xico-reconocimiento-de-las-poblaciones-afromexicanas-en-la-constituci%C3%B3n-de-la-ciudad-de-m%C3%A9xico

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

de *Dfensor*, su revista mensual precisamente al tema del reconocimiento de los derechos de las personas indígenas, en el que varios autores hacen hincapié en la oportunidad ofrecida por el Decenio.

Como resultado de todo lo anterior, dentro de la Constitución Política de la Ciudad de México, aprobada a principios del 2017, se incluye a las personas afrodescendientes en la fracción N del artículo 11, denominado "Ciudad incluyente". En este apartado se les garantiza a estos individuos el goce de los derechos reconocidos por la misma constitución. Además, "[…] reconoce y protege las contribuciones históricas de las personas afromexicanas en la construcción de la nación mexicana y de la Ciudad de México" (Constitución Política de la Ciudad de México, 2017, art. 38).

Los logros conseguidos en el reconocimiento de los afrodescendientes en el contexto estatal constituyen un punto de referencia para el movimiento afromexicano en su reivindicación constitucional federal. Tanto así que en Veracruz actualmente se están discutiendo un proyecto de reforma constitucional (García, 2017). A través de largos procesos de reivindicación e incidencia política por parte de organizaciones locales, con el apoyo de actores internacionales o la influencia ofrecida por eventos internacionales como el Año o el Decenio de los Afrodescendientes, se logró ejercer suficiente presión sobre los congresos locales como para producir transformaciones significativas en las constituciones locales. Sin duda alguna, parece que las autoridades locales han sido más permeables a esta presión que las autoridades federales. Otro factor para considerar es que en los tres casos el reconocimiento de derechos afrodescendientes se logró de forma conjunta con la población indígena, situación que no ocurrió en el contexto federal. De esta forma, se puede hablar de una masa crítica de presión en lo local que ha influido de forma decisiva para lograr cambios sustantivos.

Conclusiones

El objetivo del presente estudio ha sido analizar las interacciones del movimiento afromexicano con una red de defensa transnacional, sus derechos, así como los impactos que han tenido dichas interacciones tanto en lo nacional como en lo local. Para guiar el análisis, se partió de la propuesta de estructuras de oportunidades políticas articulada por Martí y Silva (2014), si bien, debido a la estructura federal del sistema político

mexicano, en este artículo se entiende el espacio doméstico como dividido entre lo federal y lo estatal.

Tabla 1. Logros del movimiento afromexicano en los distintos ámbitos del contexto nacional.

	Logros	**Actores o eventos que influyeron**
Ámbito federal	Si bien no se ha logrado el reconocimiento constitucional en el contexto federal, existe una presión para lograr el reconocimiento de los afromexicanos, que cada vez va creciendo más, además de una creciente visibilidad institucional. Se toma en cuenta a la población afromexicana dentro de la encuesta Intercensal 2015 del Inegi. La CDI realizó en el 2012 la consulta para la identificación de las comunidades afrodescendientes de México.	Conapred, CNDH, INAH, Unesco, influencia por parte del Decenio Internacional de los Afrodescendientes, así como la Conferencia de Durban.
Ámbito estatal (Oaxaca)	En el 2015 se aprobó la reforma constitucional en el estado de Oaxaca, para fortalecer a los pueblos originarios, así como las posibilidades de los pueblos indígenas y afromexicanos.	Oxfam, el Consejo Consultivo Indígena y Afromexicano de Oaxaca, el Centro de Derechos Indígenas Flor y Canto, la Asamblea Mixe para el Desarrollo Sostenible A. C., la Coordinadora de Pueblos Unidos por el Cuidado y Defensa del Agua, el Frente de Autoridades Municipales, y Agrarias por el Cuidado y Defensa del Territorio del Valle de Oaxaca
Ámbito estatal (Guerrero)	En el 2014 se incorporó dentro del segundo capítulo de la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Guerrero, la sección "De los derechos de los pueblos indígenas y afromexicanos".	Se logró gracias a la influencia y dentro tanto del marco del Día Internacional de los Pueblos Indígenas en el 2011 como el Año de los Afrodescendiente.
Ámbito estatal (Ciudad de México)	Dentro de la Constitución Política de la Ciudad de México, aprobada a principios del 2017, se incluye a las personas afrodescendientes en la fracción N del artículo 11, "Ciudad incluyente"	ONG nacionales, como México Negro y la influencia de eventos internacionales como la Conferencia de Durban y el Decenio de los Afrodescendientes.

Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, se ha constado que existe una estructura internacional de oportunidades políticas abierta, después de años y décadas de movilización internacional sobre la discriminación y reconocimiento de la identidad étnica (incluyendo la afrodescendiente). Tal estructura abierta se ha plasmado en acuerdos y eventos internacionales, sobre todo a inicios del Decenio Internacional de los Afrodescendientes. Como señala Masferrer, "[e]l Decenio Internacional

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

para los Afro descendientes (2015-2024) representa una oportunidad para saldar la deuda histórica que tenemos con la población afromexicana[…]" (2017, p. 15). También es importante destacar el papel de la Conferencia de Durban (Quintana & Analís, 2017) y el Año Internacional de los Afrodescendientes del 2011 (Quintana & Analís, 2017). De la misma forma, ha estado presente una gran gama de actores internacionales, desde órganos de las Naciones Unidas, Agencias Multilaterales de Desarrollo, Agencias Internacionales de Cooperación Internacional y ONG Internacionales. Si bien es emergente, el movimiento afromexicano ha articulado redes transnacionales en este contexto favorable, buscando ejercer presión sobre diversos actores poderosos, tanto en el contexto federal como en el local.

El reconocimiento constitucional ha sido la principal reivindicación del movimiento afromexicano, y, a pesar de una presión sostenida por parte de organizaciones afromexicanas, autoridades gubernamentales federales —sobre todo el Conapred y la CNDH—, del sector académico y aliados internacionales, incluso usando el Decenio Internacional de los Afrodescendientes como influencia, hasta la fecha no se ha conseguido un cambio en la Constitución Política de los Estados Unidos de México al respecto. Por otra parte, es importante reconocer que, en los últimos años, sobre todo a inicios del Decenio, se ha producido una creciente visibilidad de los afromexicanos en la esfera político-social federal, incluyendo una pregunta en el Censo del Inegi y varios eventos, estudios y cátedras organizados por las propias organizaciones afromexicanas, así como por instituciones gubernamentales, y en algunos casos con el apoyo de aliados internacionales. En el contexto local, la influencia conseguida por parte de organizaciones afromexicanas con autoridades gubernamentales y aliados internacionales ha sido lo suficientemente grande como para dar lugar al reconocimiento constitucional en tres estados de la República: Oaxaca, Guerrero y la Ciudad de México.

Por todo lo anterior, siguiendo el esquema de Martí y Silva (2014), podemos afirmar que, mientras que la estructura de oportunidades políticas se encuentra abierta en el ámbito internacional, existen diferencias en las interacciones con el movimiento afromexicano en el contexto federal y estatal. Por un lado, en el contexto federal empieza a pasarse de una estructura cerrada a una abierta, debido a una estrategia exitosa de vinculación entre organizaciones indígenas, actores internacionales y autoridades gubernamentales a cargo de la promoción de los derechos humanos y la no discriminación. Además, la reforma

constitucional del 2011, que confirma que los tratados internacionales son vinculantes, es un paso más hacia dicha apertura. Por otro lado, en lo estatal la estructura de oportunidades más bien se encuentra abierta, debido a una larga historia de incidencia y articulación de demandas en el contexto local, y los eventos y aliados internacionales se han instrumentalizado de forma favorable para incidir en el reconocimiento constitucional. La gran diferencia entre ambas esferas domésticas tendría que ver con la configuración de la población indígena (que se concentra en ciertos estados), la influencia de las organizaciones afromexicanas en el contexto local y la permeabilidad de las instituciones gubernamentales a la presión de redes transnacionales de defensa. Otro hallazgo inductivo es que, en el contexto local, los cambios se han producido en el marco de reformas más amplias en las que estaba contemplada también una profundización de los derechos de los pueblos indígenas, un aliado estratégico clave.

Si bien el enfoque del presente estudio ha sido sobre la articulación de redes transnacionales y la influencia de normas internacionales en los contextos federal y estatal en México, no debe subestimarse el proceso histórico de articulación y presión por parte del movimiento afromexicano en sí, que sin duda es dueño de todos los logros conseguidos hasta la fecha, así como aquellos logros que en un futuro próximo podrían darse. La apertura de una estructura de oportunidades políticas más favorable en el contexto local sirve como fuerte antecedente e incluso mecanismo de presión para que la estructura a Contexto federal se torne, a su vez, más favorable.

Referencias

Afromexicanos denuncian en CNDH falta de reconocimiento constitucional. (2015). *La Jornada Baja California*. Recuperado de http://jornadabc.mx/tijuana/22-12-2015/afromexicanos-denuncian-en-cndh-falta-de-reconocimiento-constitucional

Agudelo, C. (2010). *Movilizaciones afrodesc'endientes en América Latina. Una visión panorámica de algunas experiencias contra la exclusión y por el derecho a la identidad*. Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/rci/n71/n71a06.pdf

Anaya, A. (2014). *Los derechos humanos en y desde las Relaciones Internacionales*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas.

Bello, A. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América Latina: La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.

Brysk, A. (2007). Globalización y pueblos indígenas: el rol de la sociedad civil internacional en el siglo XXI. En S. Martí i Puig (ed.), *Pueblos indígenas y política en América Latina* (pp. 17-30). Barcelona: Fundación CIDOB.

Capítulo Indígena y Afromexicano en la Nueva Constitución. (2011). *Gobierno del Estado Libre y Soberano de Guerrero.* Recuperado de http://administracion2014-2015.guerrero.gob.mx/articulos/capitulo-indigena-y-afromexicano-en-la-nueva-constitucion/

Castro, S. (2017). Acto Inaugural. *Congreso Internacional Estudios Afromexicanos: reflexiones, debates y retos.* 5 de septiembre, Oaxaca, México.

Castro-Salinas, R., & Peñaloza-Pérez, S. (2016). El movimiento de pueblos negros de México a veinte años de su inicio: análisis y reflexiones. En H. Peña (ed.), *Afromexicanos: Pertenencia y Orgullo* (pp. 123-150). Ciudad de México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

Comisión Economica para América Latina y el Caribe [Cepal]. (2000). Etnicidad, "Raza"y Equidad en América Latina y El Caribe. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/31450/S008674_es.pdf?sequence=2

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas [CDI]. (2012). *Informe final de la Consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes.* Ciudad de México: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Comisión Nacional de Derechos Humanos [CNDH]. (2016). *Capacitan CNDH y Uabjo a mujeres afromexicanas de Guerrero y la Costa Oaxaqueña, en temas de derechos humanos, educación, salud, discriminación, racismo, xenofobia y violencia.* Recuperado de http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Comunicados/2016/Com_2016_132.pdf.

Centro Centro de los Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez. (2015). *Exigen la aprobación de la reforma sobre los derechos de los pueblos indígenas y afromexicanos.* Recuperado de http://centroprodh.org.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1669%3A2015-10-13-17-42-12&catid=186%3Aeventos-pasados&lang=es

Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación [Conapred]. (2010). *Documento de respuesta sobre el trabajo de la conpared para eliminar la discriminación contra los descendientes de africanos y propuestas de acciones a realizarse con motivo del año internacional de los pueblos de descendencia africana.* Recuperado de https://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Acciones_con_motivo_del_ao_internacional_afros.pdf

Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación [Conapred]. (2015). *Otorga Asamblea Consultiva del Conapred, Premios por la Igualdad y la No Discriminación 2015. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.* Recuperado de http://www.conapred.org.mx/movil_smartphone/index.php?contenido=noticias&id=5700&id_opcion=108&op=214

Congreso de la Ciudad de México. (5 de febrero del 2017). Constitución Política de la Ciudad de México.

Congreso del Estado Libre y Soberano de Guerrero. (2014). Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Guerrero. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/173564/Constitucion_politica_estado_libre_soberano_guerrero.pdf

Congreso del Estado Libre y Soberano de Oaxaca. (4 de abril de 1922) Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Oaxaca.

Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación de la Ciudad de México [Copred]. (2015). *México sede Internacional en el reconocimiento de afrodescendientes*. Copred. Recuperado de http://data.copred.cdmx.gob.mx/comunicacion-social-y-prensa/boletines/boletines-2015/mexico-sede-internacional-en-el-reconocimiento-de-afrodescendientes/

E-Oaxaca. (2015). *Reforma Constitucional, reconoce derechos de pueblos indígenas y afromexicanos: JBCG*. Recuperado de http://www.e-oaxaca.com/nota/2015-07-26/congreso/reforma-constitucional-reconoce-derechos-de-pueblos-indigenas-y

Espinosa-Bonilla, A. (2011). Activismo global: nuevas rutas de acción colectiva del movimiento negro en Colombia. *Universitas Humanística, 2011*(72), 211-245.

Esquivel, L. (2017). *Iniciativa que reforma los artículos 2°, 27, 28 y 155 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, a cargo de la Dip. Laura Beatriz Esquivel Valdes (Morena)*. Recuperado de http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2017/04/asun_3534670_20170427_1492452820.pdf

Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Carolina del Norte: Envión Editores.

García, B. & Benítez, R. (2013). *Los movimientos afromexicanos en la Costa Chica*. Recuperado de www.nacionmulticultural.unam.mx/reconocimientopueblosnegros/docs/118.pdf.

García, J. (2017). *Plantea PAN reconocer pueblos afromexicanos*. Recuperado de https://palabrasclaras.mx/estatal/plantea-pan-reconocer-pueblos-afromexicanos/

Gasga, E. (2013). Mujeres y poder político. En *Conmemoración del 60 aniversario del voto femenino en México*. Ciudad de México: Tribunal Electoral del Poder Judicial.

Girón, Y. (2015). *Acción colectiva transnacional y lucha por los derechos humanos en el movimiento afrocolombiano (2002-2010)*. Ecuador: Flacso.

Hoffmann, O. & Lara, G. (2012). Reivindicación afromexicana: formas de organización de la movilización negra en México. En M. Becerra, D. Buffa, H. Noufouri, y M. Ayala (eds.), *Las poblaciones afrodescendientes de América latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI* (pp. 25-46). Córdoba: Ciecs.

Htun, M. (2004). From "Racial Democracy" to affirmative action: changing state policy on race in Brazil. *Latin American Research Review, 39*(1), 60-98. Recuperado de http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol39no1/Htun.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi]. (2017). *Presentan publicación sobre perfil de la población afrodescendiente en México*. Recuperado de http://www.

inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2017/especiales/especiales2017_03_04.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi]. (2015). *Principales resultados de la Encuesta Intercensal 2015*. Recuperado de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825078966.pdf.

Keck, M. & Sikkink, K. (1998). *Activists beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics*. Ithaca: Cornell University Press.

Keck, M. & Sikkink, K. (1999). Transnational advocacy networks in international and regional politics. *International Social Science Journal*, *51*(1), 89-101. Recuperado de https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2451.00179

Khagram, S., Riker, J., & Sikkink, K. (2002). From Santiago to Seattle: Transnational Advocacy Groups Restructuring World Politics. En S. Khagram (ed.), *Restructuring World Politics* (pp. 3-23). Minnesota: University of Minnesota Press

Martí, S. & Silva, E. (2014). Introducción: movilización y protesta en el mundo global e interconectado. *Revista Cidob D'afers Internacionals*, *105*, 7-18. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/24364564

Masferrer, C. (2017) Los retos de México en el Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024). *Dfensor,* 7(15), 10-15. Recuperado de https://cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2014/05/dfensor_07_2017.pdf

Masferrer, C. & Ramírez, S. (2016) ¿Por qué los afromexicanos en la constitución? *El Universal*. Recuperado de http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/cristina-masferrer-leon-y-sergio-ramirez-caloca/nacion/2016/07/17ñ

Miranda, M. (2012). *Soy la negra de la costa: La reconfiguración de la identidad de género de mujeres afromexicanas de la Costa Chica*. México: Flacso.

Nolan, K. (2015). Network Dynamics and Local Labor Rights Movements in Puebla, Mexico. En E. Silva (Ed.), *Transnational Activism and National Movements in Latin America* (pp. 106-140). Nueva York: Routledge.

Oxfam México. (2015a). *¿Qué pasó con mis derechos?* Recuperado de http://atencion.oxfammexico.org/que-paso-con-mis-derechos/#.We1OiDBrzIU

Oxfam México. (2015b). *Pueblos indígenas combatiendo la discriminación*. Recuperado de http://atencion.oxfammexico.org/nuevo-proyecto-de-oxfam-mexico-en-oaxaca/#.We1OsTBrzIV

Peñaloza-Pérez, P. S. (2017) La lucha por el reconocimiento de la población afrodescendiente en México (2015-2024). *Dfensor*, 7(15), 26-29. Recuperado de https://cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2014/05/dfensor_07_2017.pdf

Piden implementar políticas públicas a favor de afromexicanos. (2015a). *20 Minutos*. Recuperado de http://www.20minutos.com.mx/noticia/b299231/piden-implementar-politicas-publicas-a-favor-de-afromexicanos/

Quintana, R. & Alanís, M. A. (2017) El reconocimiento de los derechos humanos de la población afrodescendiente en la Constitución Política de la Ciudad

de México. *Dfensor*, 7(15), 32-37. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/24364564.

Reconocer los derechos de la población afromexicana, urge el Conapred. (2017). *20 Minutos*. Recuperado de https://www.20minutos.com.mx/noticia/260797/0/reconocer-los-derechos-de-la-poblacion-afromexicana-urge-el-conapred/#xtor=AD-1&xts=513356

Reconocerá la nueva Constitución al pueblo afro como la quinta etnia de la entidad. (2012). *El Sur*. Recuperado de https://suracapulco.mx/archivoelsur/archivos/1547.

Rojas, A. (2013). El surgimiento de lo afrodescendiente en América Latina y el Caribe. *Textura*, *27*, 5-32. Recuperado de http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/download/948/736.

Secretaría de Asuntos Indígenas. (2011). *Documentos del Encuentro de Pueblos Indígenas de Oaxaca con la Alta Comisionada de la ONU para los Derechos Humanos Oaxaca*. Recuperado de http://www.sai.oaxaca.gob.mx/wp-content/uploads/2016/09/DE_ACDH.pdf

Secretaría de Cultura. (2017). *Instauran la Cátedra Unesco Afrodescendientes en México y Centroamérica*. Recuperado de http://www2.inah.gob.mx/es/boletines/6138-instauran-la-catedra-unesco-afrodescendientes-en-mexico-y-centroamerica

Senado y Segob promueven reconocimiento constitucional de pueblos afromexicanos. (2015). *MVS Noticias*. Recuperado de http://www.mvsnoticias.com/#!/noticias/senado-y-segob-promueven-reconocimiento-constitucional-de-pueblos-afromexicanos-611

Soto, A. (2015). Exigen se reconozca a las afromexicanas en la Constitución. *Cimac Noticias*. Recuperado de http://www.cimacnoticias.com.mx/node/70101.

Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.

Tarrow, S. (2005). *The New Transnational Activism*. Cambridge: Cambridge University Press.

De la Torre, V. (2011). La acción colectiva transnacional en la acción colectiva de los movimientos sociales y de las Relaciones Internacionales. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, *7*(14), 45-72. Recuperado de https://confines.mty.itesm.mx/articulos14/Laaccioncolectiva.pdf

Valencia, L. (2015). Ambigüedades en dos décadas de paradigma multiculturalista. Algunos elementos de la historia inmediata de los Afrocolombianos. *Revista CS*, *16*, 16-37. Recuperado de https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1967.

Valera, S. & Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de Psicología - The UB Journal of Psychology*, *62*, 5-24. Recuperado de https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61126

Velázquez, M. (2017). Retos en los estudios afromexicanos. *Congreso Internacional Estudios Afromexicanos: reflexiones, debates y retos*. 5 de septiembre, Oaxaca, México.

Velázquez, M. & Iturralde, G. (2016). Afromexicanos. Reflexiones sobre las dinámicas del reconocimiento. *Anales de Antropología*, *50*(2), 232-246. Recuperado de http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/56608/50232.

Velázquez, M. & Iturralde, G. (2012). *Afrodescendientes en México: Una historia de silencio y discriminación*. Ciudad de México: Conapred. Recuperado de https://www.conapred.org.mx/userfiles/files/TestimonioAFRO-INACCSS(1).pdf

Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.

Wendt, A. (1992). Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics. *International Organization*, *46*(2), 391-425. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/2706858?seq=1/subjects.

Wright, C. (2018). El derecho a la consulta previa de los pueblos indígenas de México. Un balance de su reconocimiento, implementación e instrumentalización. En C. Wright (ed.), *Participación política indígena en México. Experiencias de gestión comunitaria, participación institucional y consulta previa* (pp. 219-256). Ciudad de México: Editorial Ithaca/Universidad de Monterrey.

Zehfuss, M. (2009). *Constructivism in International Relations: The Politics of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

RAZÓN CRÍTICA Nº. 6 | ENE.-JUN. 2019 | ISSN 2500-7807 | PP. 257-288 | DOI:10.21789/25007807.1424

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

ARTICLE SUBMISSION GUIDELINES

NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

GENERALES

La remisión electrónica del aporte académico a la *Revista* deberá enviarse en formato de Documento Word 2003-2010. Asimismo, el texto tendrá las siguientes especificaciones generales:

TIPO DE LETRA		Times New Roman
TAMAÑO DE LETRA	Títulos, cuerpo, referencias	12
	Citas extensas y pies de páginas	10
INTERLINEADO	Resto del documento	1.5
	Citas extensas	Sencillo
ESPACIADO ANTERIOR Y POSTERIOR		0
MÁRGENES	Superior	3 cm
	Derecho	
	Izquierdo	
	Inferior	2 cm
TAMAÑO DE LA PÁGINA		Carta (21,59 x 27,94 cm)
SANGRÍA		Primera línea (1,25 cm)
ORIENTACIÓN DE LA HOJA		Vertical

Las páginas no deben contener ningún tipo de logo y deberán ir numeradas en la parte inferior derecha. La extensión de los artículos estará entre 7.000 y 10.000 palabras en total, incluyendo los títulos, los resúmenes[1], las palabras clave[2], las referencias bibliográficas y los pies de página[3].

Para la numeración y división de los contenidos del artículo se empleará el formato guiado por números romanos, en primera instancia; posteriormente las letras en mayúscula, seguidamente número romanos en minúscula y por último letras en minúsculas. No se enumeran la introducción, resumen, palabras claves, conclusiones ni referencias bibliográficas.

Las tablas, gráficos e imágenes que se incluyan deberán tener un pie que identifique su origen y su contenido. En la parte superior deberán tener su referencia, número (por cada tipo de elemento) y título o nombre.

Las citaciones y referencias bibliográficas se presentan con apego a las especificaciones del estilo APA –sexta edición[4]–.

Las referencias bibliográficas se presentarán completas y al final del texto, en orden alfabético a partir del apellido de los autores, con todos los datos de las obras citadas. Solo se podrá hacer alusión a los textos empleados o utilizados en el cuerpo del artículo. Obras de un mismo autor se ordenan cronológicamente. Cada referencia tiene el formato de párrafo francés. El acápite Referencias bibliografías irá en mayúscula sostenida, centrada y en negrilla. Cada obra deberá ir separada por un espacio y sin ningún tipo de viñeta o número.

En un archivo aparte respecto al artículo, cada autor deberá incluir sus datos: títulos académicos, lugar de trabajo o estudio actual, grupo de investigación al que pertenecen y correo electrónico. En ese archivo, además, incluirá la información de procedencia del artículo y el tipo del mismo, es decir, la información del proyecto del que hace parte, tal como el nombre del mismo, la institución financiadora y el código respectivo de la investigación dentro de dicha institución. Se podrá emplear el formato diseñado por la revista para esos fines.

Las normas restantes y específicas de presentación de los aportes académicos estarán incluidas en la página web de la Revista, en los tres (3) idiomas de presentación de los artículos, es decir, castellano, inglés y portugués.

---

1 El resumen del artículo en el idioma original del texto, con una extensión máxima de 200 palabras.

2 Se incluirán un máximo de cinco palabras clave (conceptos) sobre el contenido del artículo. Se recomienda que dichas palabras sean revisadas y jerarquizadas de más general a particular.

3 En cuanto a los otros tipos de publicaciones, salvo Editorial y Traducciones, deberán tener una extensión máxima de 2.000 palabras.

4 American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American Psychological Association*. (6th ed.) Washington, DC: American Psychological Association.

GENERAL GUIDELINES

The electronic submission of an academic contribution to the Journal must be sent in a 2003 – 2010 Word document format. The text will also have the following general specifications:

FONT		Times New Roman
FONT SIZE	Titles, body text, references	12
	Block quotations and footnotes	10
LINE SPACING	Remainder of the document	1.5
	Block quotations	Single spacing
SPACING BEFORE AND AFTER PARAGRAPHS		0
PAGE MARGINS	Top	3 cm
	Right	
	Left	
	Bottom	2 cm
PAGE SIZE		Letter (21.59 × 27.94 cm)
INDENTATION		First line (1.25 cm)
PAGE ORIENTATION		Portrait

Pages must not contain any kind of logo, and should be numbered in the bottom right. The extension of the articles will range between 7,000 and 10,000 words in length, including titles, abstracts[1], keywords[2], references and footnotes[3].

As for the division and numbering of the contents of the article, roman numerals are used for the main sections; then capital letters, then lowercase roman numerals and finally lowercase letters. Introduction, Summary, Keywords, Conclusions and List of references are not numbered.

All tables, graphics and images included in the article should have, at its bottom, a legend identifying its origin and content. At the top of each one, they should be numbered and titled.

Quotations and bibliographic references must comply style requirements of the APA Publication Manual (sixth ed.)[4].

Bibliographical references are presented complete and at the end of the text, in alphabetical order of the surnames of the authors, with all data in the works cited. They are only able to refer to the texts employed or used in the body of the article. The works by the same author are arranged chronologically. Each reference is formatted in French paragraph. The heading References in the section will have bold and centered, sustained capital letters. Each entry must be separated by a space and without any vignette or number.

In a separate file, the same characteristics as in the article, each author should submit their data: academic degrees, current place of work or study, the research group to which they belong, and email address. The author will also include information on provenance of the article and the type thereof, i.e. project information of which is a part, as the name thereof, the financing institution and the respective code of research within the institution. Authors may use the format designed by the Journal for those purposes.

The other specific rules for presentation of articles will be found on the website of the Journal, in the three (03) languages for submitting articles, i.e., Spanish, English and Portuguese.

---

1 That is to say, a short summary of the article, in its original language, with a maximum of 200 words.

2 A maximum of five keywords (concepts) on the content of the article should be included. Please rank these words from the more general to the more particular.

3 As for other types of texts, except the editorial section and translations, these must be no longer than 2,000 words.

4 American Psychological Association (2009), *Publication Manual of the American Psychological Association* (sixth ed.), Washington, D.C.: American Psychological Association.

Razón Crítica, 6, se terminó de editar en el 2019
y se imprimió en los talleres de
Panamericana Formas e Impresos S.A.