

Dixit es una revista académica semestral, arbitrada e indexada, que edita el Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay. Desde diciembre de 2006 se publica en versión impresa y digital, y ha sido declarada revista de fomento artístico cultural por el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.

Dirección

Mónica Arzuaga Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
marzuaga@ucu.edu.uy

Edición

Amalia Lejavitzer Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Comité Editorial

Mónica Arzuaga

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Carola Kweksilber

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Amalia Lejavitzer

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Pablo Porciúncula

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Graciela Rodríguez-Milhomens

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Consejo Consultivo

Carolina Aguerre

Universidad de San Andrés, Argentina

Andrew Calabrese

University of Colorado, Estados Unidos

John Cheney-Lippold

The University of Michigan, Estados Unidos

Richard Danta

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

María Aparecida Ferrari

Universidade de São Paulo, Brasil

Gonzalo Frasca

Universidad ORT, Uruguay

Loup Langton

Western Kentucky University, Estados Unidos

Roberta Lentz

McGill University, Canadá

Humberto Orozco

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Ana Inés Pepe

Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Xosé Pereira Fariña

Universidad de Santiago de Compostela, España

Teresa Quiroz

Universidad de Lima, Perú

Mariluz Restrepo

Universidad Externado de Colombia, Colombia

Patricia Schroeder

Universidad de Montevideo, Uruguay

Mauricio Tolosa

Fundación de la Comunicología, Chile

Edición Fotográfica

Pablo Porciúncula Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Corrección de Estilo

Maqui Dutto

Asesoría Bibliográfica

Silvana Tanzi Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

ISSN: 1688-3497

ISSN (en línea): 0797-3691

Dixit es editada por la Universidad Católica del Uruguay
Dirección: Av. 8 de Octubre 2738,
C. P. 11600 Montevideo, Uruguay
Teléfono: [+598] 2487 2717
Correo electrónico:
dixit@ucu.edu.uy

El contenido de los artículos y obra es responsabilidad de los autores.

Periodicidad: semestral
(junio y diciembre)
Tiraje: 2.500 ejemplares
Lugar de edición:
Montevideo, Uruguay
Entidad editora:
Universidad Católica del Uruguay

Dixit está incluida en:

El catálogo LATINDEX

<http://www.latindex.unam.mx/>



Las bases de datos de EBSCO
www.ebsco.com



La revista *Dixit* está disponible en línea:

<http://ojs.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/index>



Todo el contenido, excepto dónde está identificado, está bajo una Licencia de Atribución Creative Commons

Revista de distribución gratuita registrada ante el MEC a los efectos del art. 4º de la Ley N° 16.099, n° de registro 2135/07, Tomo XV, Foja 47.
Impreso y encuadernado en Mastergraf srl.
Depósito legal 340.585.
Comisión del Papel. Edición amparada al Decreto 218/96.

Políticas de la editorial

Enfoque y alcance

Dixit publica trabajos académicos originales e inéditos (artículos de investigación, reseñas, artículos de divulgación y actualización, entrevistas) y obra (fotografía, ilustración, guion, creación literaria). Su enfoque es la Comunicación en los ámbitos del conocimiento y del ejercicio profesional, que puede estar en diálogo con otras disciplinas, con un estilo editorial que promueve la lectura ágil de trabajos rigurosos. La revista *Dixit* está incluida en el catálogo Latindex y en la base de datos ESBCO.

Políticas de sección

Desde la *Academia* incluye artículos originales e inéditos de investigación y análisis (de entre 4.000 y 8.000 palabras de extensión). Son evaluados por pares, en sistema de doble ciego.

Rapport | Artículos presenta artículos originales e inéditos de actualización (entre 2.000 y 4.000 palabras) y reseñas (entre 1.000 y 2.500 palabras). Son evaluados por pares, en sistema de doble ciego.

Rapport | Entrevistas presenta entrevistas originales e inéditas (entre 2.000 y 4.000 palabras). Son evaluadas por pares, en sistema de doble ciego.

Obra en comunicación | Fotografía publica fotografía de autor (hasta ocho fotos).

Obra en comunicación | Ilustración publica ilustración de autor (hasta dos páginas).

Obra en comunicación | Texto publica creación literaria y guion (hasta 4.000 palabras de extensión).

Proceso de evaluación por pares

Los artículos de investigación, de divulgación, de análisis y entrevistas son evaluados por pares, en sistema de doble ciego, esto es, el autor no conoce el nombre de los árbitros ni estos el nombre del autor.

El sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Católica del Uruguay y también a especialistas de la propia institución. Cada artículo es evaluado por dos árbitros, quienes dictaminan si el artículo es "Publicable", si es "Publicable con correcciones" o si es "No publicable". El dictamen se comunica a sus autores en un plazo no mayor de tres meses a partir de la fecha de recepción del trabajo.

La evaluación se entrega de manera anónima al autor y se basa en los siguientes aspectos: cumplimiento de las normas editoriales; originalidad y aportes del artículo al campo de conocimiento; fundamentación sólida del tema; coherencia interna; enunciación clara de la idea principal del artículo; adecuación de las conclusiones a lo propuesto inicialmente; manejo amplio y pertinente de las referencias bibliográficas; corrección ortográfica y sintáctica del texto.

Políticas de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso abierto a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. Todo el contenido, excepto dónde está identificado, está bajo una Licencia de Atribución Creative Commons

Política editorial

El Comité Editorial de *Dixit* decide si los trabajos recibidos son acordes con el estilo editorial, que promueve la lectura ágil de trabajos rigurosos. El Comité también decide en qué número se publican los trabajos y qué fotografías acompañan los textos.

Frecuencia de publicación

Dixit es semestral. Se publica en junio y en diciembre de cada año.

Editorial Policy

Focus and scope

Dixit prints original, unpublished academic work (research articles, reviews, outreach articles, updates and interviews) and also publishes samples of art work (photographs, illustrations, scripts, literary creations). It focuses on Communication both in the area of knowledge and in the professional area, intends to facilitate dialog with other disciplines and has an editorial style designed to promote fast reading of rigorous work. *Dixit* is included in the Latindex catalogue and the ESBCO database.

Departmental Policy

From *Academia* includes unpublished original research and review articles, about 4000 to 8000 words long. They are subjected to a double-blind peer review.

Rapport | Articles presents unpublished original updates, about 2000 to 4000 words long, as well as reviews, around 1000 to 2500 words long. They are subjected to double-blind peer review.

Rapport | Interviews presents unpublished original interviews, around 2000 to 4000 words long. They are subjected to double-blind peer review.

Work communicated | Photography prints signature photography (up to eight photos).

Work communicated | Illustration publishes signature illustrations (up to two pages).

Work communicated | Text prints literary creations and scripts (up to 4000 words in length).

Peer-review assessment process

Articles of different kinds (research, outreach, review) as well as interviews are evaluated by peers according to a double-blind system, i.e. the author does not know the name of the referees nor do they know the author's name.

This review system turns to consultants outside the Catholic University of Uruguay and also to specialists from the institution itself. Each article is assessed by two referees, who determine whether the article in question is "apt for publication" or "apt for publication once corrections have been incorporated" or "not approved for publication". The judgment is delivered to the authors within a three-month period, counted from the date the work was received.

The evaluation, which is delivered anonymously to the author, is based on the following aspects: compliance with editorial guidelines; originality of the article and its contributions to the corresponding field of knowledge; internal coherence; clear statement of the main idea and solid foundation of same; conclusions fitting to the purposes intended, as initially stated; adequate handling of wide-ranging pertinent references; correct spelling and syntax.

Open access policy

This journal offers immediate open access to its contents, on the principle that offering the public open access to research contributes to a greater exchange of knowledge on a global scale. All content, except when indicated, is under a Creative Commons attribution license.

Editorial Policy

The *Dixit* Editorial Committee decides if the works received agree with the editorial style that promotes fast reading of rigorous studies. The Committee also determines which issue will include which works and which photographs will be attached to the texts.

Frequency of publication

Dixit's publication frequency is biannual. The first issue is published in June and the second in December of every year.



Dixit :: verbo en latín que significa "dijo", "ha dicho".

Dixit n.º 23 :: julio-diciembre 2015
Departamento de Comunicación
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Católica del Uruguay

tapa

Foto: Pablo Porciúncula (detalle)

desde la academia

La distopía ya está aquí: Vigilancia estatal, de Orwell a Snowden y *El Guardián*
Dystopia is already here: State surveillance, from Orwell to Snowden and the "Guardián" system
Julio Osaba
04-15

Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática
The viewing of home movies as seen from a semio-pragmatic perspective
Julieta Keldjian
16-25

Las tensiones de una década en las políticas de comunicación en Uruguay 2005-2015
Tensions of a decade of communication policies in Uruguay 2005-2015
Matías Ponce
26-39

Un cine sin espectadores: La teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta
A cinema industry without spectators: Theorizing about the public for the New Latin American Cinema in the sixties
Germán Silveira
40-55

comunicaciones | eventos

-III International Conference on Gender and Communication, Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (España), 7 y 8 de abril de 2016, <http://congreso.us.es/gendercom/index.php/es/envio-resumenes>

-66th International Communication Association (ICA) Annual Conference, Fukuoka (Japón), del 9 al 13 de junio de 2016, <http://www.icaahdq.org/conf/index.asp>

-XIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC), Ciudad de México (México), 5, 6 y 7 de octubre de 2016, <http://www.alaic.org/site/congreso-de-alaic-en-mexico-2016/>

rapport

"Incorporar la redacción no significa mandar hacer ensayos, sino enseñar a hacerlos"
Entrevista a Hilda Quintana
"To integrate writing does not mean to set essays, but to teach how to make essays"
An interview with Hilda Quintana
Silvana Tanzi
56-59

Cuando el público prefiere no saber ni que se sepa
When the public had rather not know and would prefer not to divulge information
Tomás Linn
60-63

Pedro Meyer. En busca de lo que vendrá
Pedro Meyer. In search of things to come
Cecilia Vidal
64-67

obra en comunicación

Fotografía de Sandra Sebastián
Photograph by Sandra Sebastián
68-73

Ilustración de David de la Mano
Illustration by David de la Mano
74



La distopía ya está aquí: Vigilancia estatal, de Orwell a Snowden y *El Guardián*

Julio Osaba

RESUMEN

El punto de partida de este trabajo es una cita a la novela *1984* de George Orwell, de la cual se toman dos temas transversales: los fines de vigilancia del Estado moderno y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación usadas por el Estado en ese cometido primordial de vigilancia. Con una metodología comparativa en los temas mencionados y teniendo en cuenta las continuidades y los cambios, se analizan, a modo de ejemplo, las revelaciones de Edward J. Snowden, en el transcurso del año 2013, sobre los procedimientos de vigilancia electrónica a escala global que lleva adelante la NSA (Agencia de Seguridad Nacional del gobierno de los Estados Unidos, por su sigla en inglés). Luego se procede a incluir estos temas en clave uruguaya a partir de la discusión pública que generó la compra por parte del Ministerio del Interior del *software* denominado *El Guardián*. Para finalizar se plantean algunas implicaciones para la democracia a partir de las asimetrías entre el Estado y las grandes corporaciones recolectoras de datos, por un lado, y, por el otro, el ciudadano común.

Palabras clave: Orwell, Snowden, seguridad, vigilancia, privacidad

ABSTRACT

The starting point of this work is an appointment to the novel 1984 by George Orwell in which two cross retake the same, for the purposes of monitoring side of the modern state, and secondly the development of communication technologies ultimately used by the State in its primary task of surveillance. From a comparative method in the above issues and taking into account the continuities and changes, an anchor our time is done through the revelations of Edward J. Snowden in the year 2013, on procedures for electronic surveillance global being conducted by the NSA (National Security Agency of the Government of the United States for its acronym in English) Then proceed to an inclusion of these topics in Uruguayan key from the public debate generated by the purchase by the Software Interior Ministry called the Guardian. Finally some implications for democracy are arising from the asymmetries between on the one hand the state and large corporations collecting data, and on the other ordinary citizens.

Keywords: Snowden, Orwell, Surveillance, Security, Privacy

Julio Osaba::
Biblioteca Nacional de
Uruguay, Montevideo,
Uruguay
josaba@bibna.gub.uy

Recepción: noviembre de 2015
Aceptación: noviembre de 2015

Foto: AFP / Frederic Brown.
Una cámara de seguridad vigila
los alrededores y capta la silueta
recortada de un obrero mientras
sube por una escalera
en un puente peatonal.
Beijing, enero de 2011

La distopía¹ de ayer

En 1949, el escritor británico George Orwell² publica la novela *1984*. Su experiencia asiática y su participación como miliciano republicano en la Guerra Civil Española lo llevan a denunciar tanto el rapaz imperalismo europeo como el régimen estalinista de la Unión Soviética.³

En pesimista alusión a los regímenes totalitarios de la época, Orwell imagina una sociedad futura en donde el desarrollo de determinadas tecnologías posibilita la creación de dispositivos que, instalados en el hogar de los ciudadanos, permiten al Estado una radical televigilancia de estos —*radical* en el sentido de que los ciudadanos no tienen alternativas a esa vigilancia—. El derrotero de Winston Smith, personaje central de la trama, ilustrará acerca del precio de rebelarse contra el sistema.

En la siguiente cita, el autor describe los mecanismos por los cuales funciona esa sociedad televigilada:

Afuera, incluso a través de los ventanales cerrados, el mundo parecía frío. Calle abajo se formaban pequeños torbellinos de viento y polvo, los papeles rotos subían en espirales y, aunque el sol lucía y el cielo estaba intensamente azul, nada parecía tener color a no ser los carteles pegados por todas partes. La cara de los bigotes negros miraba desde todas las esquinas que dominaban la circulación. En la casa de enfrente había uno de estos cartelones. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las grandes letras, mientras los sombríos ojos miraban fijamente a los de Winston. [...] A la espalda de Winston, la voz de la telepantalla seguía murmurando datos sobre el hierro y el cumplimiento del noveno Plan Trienal. La telepantalla recibía y transmitía simultáneamente. Cualquier sonido que hiciera Winston superior

a un susurro era captado por el aparato. Además, mientras permaneciera dentro del radio de visión de la placa de metal, podía ser visto a la vez que oído. Por supuesto, no había manera de saber si le contemplaban a uno en un momento dado. Lo único posible era figurarse la frecuencia y el plan que empleaba la Policía del Pensamiento para controlar un hilo privado. Incluso se concebía que los vigilaran todos a la vez. Pero, desde luego, podían intervenir su línea cada vez que se les antojara. Tenía usted que vivir —y en esto el hábito se convertía en instinto— con la seguridad de que cualquier sonido emitido sería registrado y escuchado por alguien y que, excepto en la oscuridad, todos sus movimientos serían observados (Orwell, 1949, p. 4).

En la sociedad imaginada por Orwell, el Estado, a través de una institución especializada bautizada con el sugerente e inquietante nombre de *Policía del Pensamiento*, tiene como fin la vigilancia de todos y cada uno de los ciudadanos. Esta se articula a partir de los dispositivos llamados *telepantallas*, emisores y receptores a la vez, que tanto emiten comunicados oficiales como son capaces de captar sonido e imagen dentro del ámbito en que están instaladas. Hasta aquí hay dos implicancias: por un lado, la puesta en práctica de uno de los fines del Estado moderno, que es la seguridad interna; por otro, el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, y el cruce de ambas sustenta el cumplimiento de los fines de vigilancia estatales. Sin embargo, lo más inquietante viene de la mano de la aplicación del principio del panóptico; es decir, el ciudadano se sabe vigilado pero no sabe en qué momento preciso está siendo vigilado, por lo que la privacidad queda reducida solo a un deseo de privacidad, y para controlar aun ese deseo está la Policía del Pensamiento.



En los espacios públicos, la vigilancia a distancia es reforzada por una profusa iconografía que recuerda a la utilización de la imagen de los líderes políticos en la Alemania nazi, en la URSS de Stalin o incluso en la Argentina gobernada por el general Perón.

El distópico futuro orwelliano, que desde este presente es pasado, ofrece elementos para pensar justamente la sociedad actual, en una época de hiperconectividad, máxime teniendo en cuenta la afirmación de Manuel Castells en entrevista con Horacio Bilbao (2013, 2 de agosto): “el tejido social en el espacio se ha roto, pero se ha recompuesto en Internet, donde hay una sociabilidad real y verdaderamente importante”. En otras palabras, hoy en día la conexión representa el horizonte experiencial desde el punto de vista sociocultural, ante la descomposición del espacio urbano.

El mundo según Edward Joseph Snowden

En el tráiler de la película *Citizenfour*, una calmada voz en *off* expresa lo siguiente:

Laura, a esta altura no puedo darte más que mi palabra. Soy un alto funcionario de la Comunidad de Inteligencia; espero que entiendas el riesgo que supone que contacte contigo. A partir de ahora cada frontera que atraveses, cada compra que hagas, cada llamada que realices, cada torre de comunicaciones por la que pases, cada amigo que tengas, cada web que visites y cada correo que escribas estará en mano de un sistema cuyo alcance es ilimitado (Poitras, 2014a).

Esta es la inquietante advertencia que un misterioso personaje formula en mensajes rigurosamente encrip-

Foto: AFP / Dagens Nyheter / Lotta Hardelin. Edward Snowden en una entrevista con el diario sueco *Dagens Nyheter*. Moscú, octubre de 2015.

tados a la documentalista y periodista Laura Poitras, cuando a principios de 2013 accede a revelar el funcionamiento de complejos programas de vigilancia electrónica que realiza la NSA a escala global con la colaboración de las grandes empresas de comunicaciones. Esta vigilancia alcanza desde los ciudadanos comunes hasta los más importantes líderes políticos mundiales.⁴

Dicha trama es presentada en la película documental Citizenfour,⁵ en la que una nerviosa cámara capta a un también nervioso Snowden, hasta entonces analista de la NSA. En una habitación de hotel de la ciudad de Hong Kong, ante dos periodistas, de los diarios *The Guardian* y *The Washington Post* respectivamente, Snowden describe las actividades de vigilancia llevadas adelante por la agencia gubernamental con el pleno conocimiento de la Casa Blanca. A partir de ese momento se vuelven del conocimiento público los programas de vigilancia electrónica PRISMA, Boundless Informant, Stellar Wind, Fairview, entre otros, todos ellos monitoreados desde la NSA con la plena colaboración de grandes compañías de comunicaciones como Verizon, Apple, Google, Microsoft y Facebook, por citar algunas.

Resulta ilustrativa la afirmación de Eva Saiz (2014, 17 de enero, *El País* de Madrid, edición *online*) sobre el programa Xkeyscore, el cual “cuenta con 500 servidores establecidos a lo largo del planeta que permiten interceptar [...] prácticamente todo lo que un internauta hace en la web y catalogar esa información en distintas bases de datos en función del nombre, el correo electrónico, la dirección IP, el país o el idioma”.⁶ La pregunta es: ¿el Gran Hermano (electrónico) nos vigila?

Ya no se trata de literatura distópica; en todo caso, la distopía ya está aquí. Ese es el puente entre Orwell y Snowden, en especial en los dos aspectos planteados más arriba: los fines del Estado y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación.

El Estado moderno, y particularmente el Estado-Nación de la segunda mitad del siglo XIX, es definido por la ortodoxia liberal en sus funciones básicas y primordiales: juez y gendarme, o sea, seguridad interior, defensa exterior y protección de los derechos de los ciudadanos. El Estado benefactor de gran parte del siglo XX le agregó fines económicos y sociales que a su vez fueron desmontados por los neoconservadurismos de las décadas de los ochenta y los noventa. Esto, sumado a la desaparición del bloque soviético, ambientó el descentramiento y la transnacionalización de los procesos económicos. Esta nueva economía de signo global es dominada por el capital financiero especulativo. A su vez, la democracia liberal se instala como discurso hegemónico desde el punto de vista político-social.

Más grande o más chico, en épocas de crisis o en épocas de aparente normalidad, el Estado siempre cumple fines de vigilancia teniendo la ley y los derechos de los ciudadanos por supuestos límites. Si en contextos traumáticos la vigilancia estatal cobra relevancia propia, también es posible reconocerla en circunstancias normales. En este último sentido son conocidas las intenciones fundacionales que J. E. Hoover le imprimió al FBI: poseer una ficha de cada norteamericano vivo. Para el caso uruguayo y a propósito del pasado reciente, es interesante constatar cómo sindicalistas e intelectuales eran monitoreados en sus actividades públicas en períodos de plena vigencia de la Constitución y la ley, como lo fueron en la década de 1950 o a principios de los sesenta,⁷ porque, como ya se ha señalado, uno de los cometidos del Estado es la vigilancia.

Más aún: el desarrollo de las tecnologías de la información y el conocimiento, sobre todo a partir de la privatización y la popularización de Internet, a mediados de la década de 1990, permite concretar una lógica de interconexión a escala global sustentada en un flujo continuo de información. De esta manera, la red



Foto: AFP / DPA / Angelika Warmuth. Un manifestante disfrazado de cámara de vigilancia, durante una manifestación en apoyo a Edward Snowden. Hamburgo, julio de 2013.

de redes ofrece el soporte técnico para la reestructuración del sistema capitalista globalizado. Estados Unidos es el centro de la geografía de Internet en lo que refiere a la infraestructura técnica (Castells, 2001), y esto le permite un mayor potencial de acceso a ese flujo de información. La piedra de toque es el 11 de setiembre de 2001 y la guerra contra el terror, tanto dentro como fuera del país, sustentada en la Leyes Patrióticas de la administración de George W. Bush. Entre otros postulados y ante el descalabro de la CIA, estas leyes le atribuyen competencias especiales a la NSA en lo relativo a la vigilancia electrónica.

Aquí se conjugan los tradicionales fines de vigilancia del Estado, azuzados por amenazas reales o ficticias, y la herramienta tecnológica que posee la capacidad de vigilar un mundo hiperconectado. En el revés de esa trama, y para decirlo en términos orwellianos, todos poseemos una serie de dispositivos tecnológicos domésticos o personales que nos permiten navegar

por el flujo constante de información, pero que a la vez nos hacen sujetos potencialmente vigilados electrónicamente.⁸

Sin embargo, dado que su referencia de organización político-social eran los estados totalitarios clásicos, Orwell no alcanzó a prever el papel de las empresas capitalistas en un contexto de democracia liberal, en este caso toda la gama de grandes corporaciones ligadas a las telecomunicaciones que recolectan los datos de los usuarios a cambio de políticas de privacidad. En el mundo de Snowden estas empresas actúan básicamente como tercerizaciones de la vigilancia estatal.

El Bicho⁹ guardián

Se podría decir que las prácticas globales denunciadas por el exanalista de la NSA tienen un capítulo local. En este sentido, cabe cuestionarse cómo el Estado uruguayo, en una escala mucho más modesta, aborda los temas de seguridad pública y vigilancia electróni-

⁸:: Queda como inquietante anécdota el reconocimiento que realizó la empresa Samsung en cuanto a la capacidad de los aparatos de su línea de Smart TV de capturar conversaciones y transmitirlos a terceros. Véase Samsung reconoce que sus televisores captan conversaciones (2015, 9 de febrero).
⁹:: Apodo con el que popularmente se conoce a Eduardo Bonomi, ministro del Interior del actual y el anterior gobierno del Frente Amplio.

ca. Por una parte, es necesario hacer referencia a la instalación de cámaras de seguridad en puntos estratégicos de la trama urbana montevideana, con la justificación de combatir la delincuencia común. Por otra, señalar que el Ministerio del Interior permite difundir esas imágenes cuando confirman que el empleo de las cámaras de seguridad coadyuva a la prevención del delito.

En el año 2013, el Ministerio del Interior informó acerca de la adquisición de un *software* para interceptar comunicaciones electrónicas que popularmente se denomina *El Guardián*. Hasta la actualidad no son de público conocimiento ni el proceso de compra ni su operatividad ni las consecuencias que puede tener para la privacidad de las personas. En marzo de 2015, la Justicia uruguaya desestimó un pedido del Centro de Archivos y Acceso a la Información Pública (CAINFO) para brindar la información pertinente sobre las condiciones de funcionamiento de dicha tecnología. Según una nota de opinión aparecida en el periódico *La Diaria*, “en su comparencia ante el juzgado, el MI [Ministerio del Interior] manifestó que no podía entregar la información requerida, porque su liberación vulneraría el derecho a la seguridad. Además, cuestionó el interés del ‘ciudadano común’ (sic) en conocer cuestiones que la ley ha definido como secretas” (Scrollini, 2015, 17 de marzo).

Ante requerimientos de los medios de comunicación, el ministro del Interior, Eduardo Bonomi, ha insistido en esa misma línea:

Todas las interceptaciones legales que realiza la policía requieren orden judicial y la tecnología que se acaba de adquirir requiere orden judicial, porque nadie puede interceptar por sí mismo, sino que lo tiene que hacer con personas especializadas de las compañías telefónicas. Y las compañías telefónicas solo intervienen si hay una orden judicial. Este equipo, además, es un

equipo auditable, se puede auditar, ver exactamente qué se está haciendo, y ese fue uno de los motivos por los que se eligió este equipo y no otro. Entonces la libertad de las personas no se ve afectada por este equipo, que además permite que en lugar de que haya veintinueve equipos de la policía en el país que tienen que hacer esta interceptación con orden legal, hoy lo haga uno y tenga un control mucho mayor. Entonces, lejos de afectar, todavía permite más garantías (Subrayado, 29 de julio de 2013).

Y en otras declaraciones más recientes:

Le dije que de este tema no iba a hablar... Pero de *El Guardián* creo que el mayor problema que existe es descontextualizarlo. Yo le preguntaría sobre todo a ustedes cuánto hace que hay escuchas, y son veintidós unidades que hacen escuchas. Las hacen tratándola[s] en cada unidad con el juez y el juez autoriza. Ahora se preguntan si el juez autoriza, ¿y si no autoriza? Yo lo que les puedo [decir] es que con *El Guardián*, si el juez no autoriza, no se puede escuchar; con las escuchas anteriores, si el juez no autorizaba, igual se podía escuchar (Subrayado, 11 de marzo de 2015).

Desglosemos el discurso oficial enumerando los actores sociales participante: primero, el Estado uruguayo, a través de sus organismos de seguridad y de la Justicia; luego, las compañías de telecomunicaciones estatales y privadas, y, por último, casi como sujeto omitido, los ciudadanos, solo mencionados en un par de líneas respecto de las garantías que para la libertad de las personas ofrece el sistema.

Otro elemento a destacar es que, desde la operativa, el control centralizado del andamiaje de vigilancia en una elite técnica es presentado como una ventaja del nuevo sistema. Pero el verdadero centro de la cuestión

está dado por la afirmación a rajatabla del ministro (y en el segundo video es ostensible el énfasis que pone en ello) de que el sistema solo actúa con orden del juez competente.

Ahora bien, para no perder la perspectiva global del problema comparo las declaraciones del ministro Bonomi con las declaraciones del general Keith Alexander, director de la NSA desde 2005, en una comparencia ante el Congreso de los Estados Unidos en el año 2012, tomada de la película *Citizenfour*:

Congresista Johnson (C. J.): ¿La NSA intercepta habitualmente correos electrónicos de ciudadanos de los Estados Unidos?

Keith Alexander (K. A.): No.

C. J.: ¿La NSA intercepta conversaciones por teléfono celular de los estadounidenses?

K. A.: No.

C. J.: ¿Búsquedas de Google?

K. A.: No.

C. J.: ¿Mensajes de texto? ¿Órdenes de Amazon.com?

K. A.: No.

C. J.: ¿Registros bancarios?

K. A.: No.

C. J.: ¿Qué consentimiento judicial es requerido por la NSA para interceptar comunicaciones e información relacionadas con los ciudadanos estadounidenses?

K. A.: Dentro de los Estados Unidos eso lo dirige el FBI; si se tratara de un actor extranjero en los Estados Unidos, el FBI todavía tendría la iniciativa y podría trabajar con la NSA y otras agencias de inteligencia, conforme haya autorizado. Pero llevar a cabo ese tipo de recolección dentro de los Estados Unidos tendría que ser a través de una orden judicial. Y el tribunal tendría que autorizarlo. Nosotros no estamos autorizados a hacerlo ni lo hacemos (Poitras, 2014b, min. 11:11 a 12:13).

Las asimetrías entre Estados Unidos y Uruguay en los objetivos de vigilancia estatal, en la pauta geográfica de estos, en las biografías de los enunciadores (Alexander es un general cuatro estrellas del Ejército de los Estados Unidos, mientras que Bonomi es un exguerrillero tupamaro devenido en gobernante) no ocultan el gesto público y compartido de la coartada de base institucional: solo en virtud de una orden judicial se pondrán en marcha operaciones de vigilancia electrónica. Es un aspecto absolutamente deseable, pero que en el actual contexto se torna en inquietante nota, dado que tanto Alexander como Bonomi se arrojan frente a la ciudadanía el derecho por sí y para sí de ser los garantes de las libertades individuales. En el caso de Alexander y la NSA, la evidencia empírica ha puesto en duda sus afirmaciones; en el caso de Bonomi, resalta la falta de transparencia de los vigilantes estatales uruguayos hacia la sociedad civil.

También en otras áreas de actividad social ha quedado al descubierto la contradicción que he planteado y que subyace en la dicotomía entre seguridad (del Estado) y privacidad (de las personas y sus datos). En el plano de la educación pública, el convenio entre el Plan Ceibal y Google para que docentes y estudiantes usen las plataformas de la empresa, sobre todo en lo que refiere a espacio de almacenamiento, fue criticado en carta pública firmada por los docentes.

Estos expresan que desean conocer claramente cuáles son los términos y el alcance de este contrato y, en particular, cuáles son las políticas y los resguardos que el Estado uruguayo va a tener ante la firma de un contrato así con respecto a los datos de los niños y los jóvenes (Preocupa el acuerdo entre el Estado y Google, 2015, 9 de junio).

Es evidente que el hecho de que un jerarca del Plan Ceibal llame *paranoicos* a los docentes firmantes de

la carta poco ayuda para resolver la cuestión (La polémica por el acuerdo entre el Ceibal y Google, 2015, 10 de junio).

En definitiva, centralizar la recolección de datos en el Estado o en las empresas, o incluso la connivencia de uno con otro, implica una virtual indefensión del ciudadano con respecto al destino de sus datos ante políticas de privacidad cambiantes y poco claras, sobre todo cuando la seguridad estatal entra en juego y un porfiado secretismo se apodera de la escena. En los casos anteriores, organismos de la sociedad civil o directamente ciudadanos particulares son quienes reclaman por la privacidad de sus datos. La discusión global en el mundo post-11 de setiembre continúa planteándose a partir de la tensión entre la seguridad del Estado y la protección de los derechos individuales, entre la seguridad y la privacidad, pero ahora en un contexto de hiperconexión. Esta dicotomía necesariamente debe ser superada desde el punto de vista político dadas sus implicancias para la convivencia democrática.

Seguridad-privacidad-transparencia

El problema no es nuevo: ya los pioneros de los métodos de transmisión de datos hipotetizaban un futuro en el que megaordenadores centralizaban grandes flujos de información y veían como necesario un modelo regulador de tal sistema. Así lo expresa Evgeny Morozov al evocar un ensayo de Paul Baran de 1967:

La computación en nube ha tardado décadas en cumplir la visión de Baran. Pero fue lo suficientemente profético como para preocuparse de que este tipo de computación iba a necesitar su propio modelo regulador. Era un empleado de la RAND Corporation –que no era precisamente un refugio de ideas marxistas– preocupado por la concentración del poder del mercado en manos de grandes empresas de servicios de computación y solicitaba la interven-

ción del Estado. Baran también quería políticas que ‘ofrecieran la máxima protección para conservar los derechos a la privacidad de la información’.

‘La información personal o empresarial importante y muy sensible se almacenará en muchos de los sistemas que contemplamos [...]. De momento, sólo la confianza –o como mucho la falta de sofisticación técnica– se interponen en el camino de un posible fisgón [...]. Hoy en día no contamos con mecanismos que aseguren una protección adecuada. Dada la dificultad de reconstruir sistemas complejos para incorporar dichas protecciones en el futuro, parece deseable anticiparse a esos problemas’ (Morozov, 2013, 24 de octubre).

Este formidable ejercicio de anticipación, pese a plantear el problema en términos de seguridad de los datos y salvaguarda de la privacidad, fue sistemáticamente desatendido por los principales beneficiarios de la indiscriminada recolección de información: los Estados y las grandes corporaciones. Nuevamente Morozov apunta en el sentido de la discusión central:

Tanto el capitalismo como la administración burocrática se acomodaron fácilmente al nuevo régimen digital; ambos prosperan muy bien con los flujos de información, cuanto más automatizados, mejor. Ni las leyes, ni los mercados, ni las tecnologías obstaculizarán o reconducirán la demanda de datos, puesto que, de entrada, los tres tienen un papel en el mantenimiento del capitalismo y la administración burocrática. Hace falta otra cosa: *política* (Morozov, 2013, 24 de octubre [las cursivas son mías]).

Entre la seguridad del Estado (o la actividad empresarial corporativa) y el derecho a la privacidad debe-



ría imponerse un régimen de transparencia como vector político de una nueva democracia. Transparencia que se instale más allá de la burocracia legal y de las leyes del mercado capitalista, esto es, como artefacto discursivo sobre la problemática, para alcanzar la concreción de un régimen ético sobre los usos de la tecnología y el resguardo de la privacidad en la polis electrónica.

En un sentido radical se ha llegado a proponer ideas como

que el *Big Brother* de la ciudad inteligente del futuro también implicará consecuencias positivas (en forma de un mejor control, no solo de las infracciones por parte de los ciudadanos, sino también de los abusos que en su caso

pudieran cometer las fuerzas encargadas de efectuar dicho control) (García Mexía, 2014, 24 de marzo).

Sin embargo, resulta inquietante la alusión al Gran Hermano en una faceta bienhechora, pero siempre vigilante, una entidad suprahumana que domina al ciudadano y a la ciudad inteligente.

Asimismo existe una segunda fuente para el fin de la privacidad, esta segunda capa que se acopla perfectamente a la sociedad televigilada. La apropiación que las personas hacen de los dispositivos tecnológicos y de las redes sociales en cuanto procesos de reconfiguración simbólica resulta un quiebre definitivo en la otrora rígida separación de los ámbitos público y privado. La radical exposición de las per-

Foto: AFP / NYPD MANO-OUT. Video obtenido a partir de una cámara de vigilancia. Nueva York, mayo de 2010.



Foto: AFP / Spencer Platt. La gente pasa caminando por una cámara de vigilancia, a lo largo de una calle en el distrito financiero de Nueva York. Nueva York, abril de 2013.

sonas, aun en sus miserias, se transforma en un acto deseable, festejado y reproducido casi hasta la parálisis de la sensibilidad. De esta manera estamos frente a una doble acta de defunción de la privacidad: por un lado, la de los Estados y las grandes empresas que tienen a su disposición las tecnologías que posibilitan la recolección de datos a escala global, y, por el otro, el fin de la privacidad de las personas dictado por las propias personas.

En suma, solo un régimen de transparencia ética puede sentar las bases de la discusión de la sociedad que se quiere; sobre todo después de que las comprobadas revelaciones de Snowden nos dieran nuevos elementos de juicio. En definitiva, Snowden es solo el síntoma: “Yo no quería cambiar la sociedad, sino dar a la sociedad la posibilidad de decidir si quería cambiar ella misma” (Bassets, 2013, 29 de diciembre).

De la misma manera, una decisión social hacia la transparencia –si es que hacia allí se va o se quiere ir– implica por lo menos dar una discusión sobre el mapa de la multitud de asimetrías que se entrecruzan en el ámbito global, dado que no es posible construir democracia en la extrema desigualdad. La solución, como expresa Morozov, es cívica.

Coda pesimista

Entre la ficción orwelliana, las revelaciones de Snowden y la puesta en funcionamiento de *El Guardián* existe una persistencia histórica de los fines estatales de vigilancia. Por una parte, desde el punto de vista sociopolítico, el serio rostro totalitario del Gran Hermano ha sido cambiado por la democracia liberal. Por la otra, la reestructuración del sistema capitalista a escala global ha puesto de relieve un actor social no previsto por el escritor inglés: las grandes empresas corporativas, en particular las de telecomunicaciones. En este contexto, Estados y empresas, a la vez diseñadores y beneficiarios del nuevo paradigma tecnológico, se acoplan perfectamente tanto en la finalidad de vigilancia como en la de recolección de datos. *El Guardián* representa una clave local de estos procesos globales.

Desde el punto de vista de la apropiación que los usuarios hacen de los dispositivos tecnológicos, hemos pasado de las *telepantallas* hogareñas a una portabilidad y personalización radical de tales dispositivos. Mientras que aquellas fueron temidas, estos últimos hoy son objeto de deseo.

Dado el estado de la cuestión, resulta difícil esperar algo más que promesas y políticas de privacidad

mejoradas tanto del Estado como de las grandes empresas de comunicaciones: *confianza* a cambio de nuestros datos, para decirlo en términos de Morozov. Por su parte, las organizaciones de la sociedad civil se denotan necesarias, pero bloqueadas en sus pedidos de transparencia. Además, el fin de la privacidad de las personas por las propias personas, donde lo antes *privado* es mostrado sin más, resulta un panorama desalentador en la búsqueda de una nueva polis.

Tampoco ayuda al debate público la nueva versión sobre la dicotomía acuñada por Umberto Eco respecto de la televisión, apocalípticos e integrados, ahora transformada en *paranoicos* (casi *luditas*¹⁰ de esta época) e *hiperconectados* (aparentemente inconscientes), según como parece percibir al otro cada una de las partes del par. Pensar el presente para transformar la distopía en nueva utopía exige superar la contradicción.::

Referencias

- Bassets, L. (2013, 29 de diciembre). La verdad en marcha. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2013/12/29/opinion/1388148001_820896.html?rel=rosEP
- Bilbao, H. (2013, 2 de agosto). Manuel Castells: La sociabilidad real se da hoy en Internet. *Ñ, Revista de Cultura*. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Manuel-Castells-sociabilidad-real-hoy-Internet_0_967703232.html
- Bonomi habló de *El Guardián*. (2013, 29 de julio). *Subrayado*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=85DhoQQUCa>
- Bonomi habló de *El Guardián*. (2015, 11 de marzo). *Subrayado*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wLI3HOx6VhY>
- Castells, M. (2001). *La Galaxia Internet*. Madrid: Areté.
- Fernández Labeque, A. (2013). Barrán profesor. *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 8, 107-127.
- García Mexía, P. (2014, 24 de marzo). Big Data: un reto

para la privacidad y también para otros derechos. *Blogs ABC*. Recuperado de <http://abcblogs.abc.es/ley-red/public/post/big-data-un-reto-para-la-privacidad-y-tambien-para-otros-derechos-15837.asp/>

La polémica por el acuerdo entre el Plan Ceibal y Google (2015, 10 de junio). *No toquen nada, Océano FM*. Recuperado de <http://www.oceanofm.com/notoquen-nada/la-polemica-por-el-acuerdo-entre-ceibal-y-google.html>

Morozov, E. (2013, 24 de octubre). El verdadero problema de la privacidad: una contradicción tolerada. *MIT Technology Review*. Recuperado de <https://www.technologyreview.es/informatica/44089/el-verdadero-problema-de-la-privacidad-una/>

Orwell, G. (1949). 1984. [Versión electrónica]. Recuperado de <http://literatura.itematika.com/descargar/libro/192/1984.html>

Poitrás, L. (2014a). *Citizenfour* [tráiler]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ArpUtSFJ950>

Poitrás, L. (2014b). *Citizenfour*. Recuperado de <http://www.peliculaswarez.net/peliculas/citizenfour.html>

Preocupa el acuerdo entre el Estado y Google. (2015, 9 de junio). *180*. Recuperado de http://www.180.com.uy/articulo/55798_preocupa-el-acuerdo-entre-el-estado-y-google

Saiz, E. (2014, 17 de enero). El goteo de filtraciones que fraguó el escándalo de espionaje. *El País*. Recuperado de http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/17/actualidad/1389927884_669660.html?rel=rosEP

Samsung reconoce que sus televisores captan conversaciones (2015, 9 de febrero). *Cinco Días*. Recuperado de http://cincodias.com/cincodias/2015/02/09/tecnologia/1423492705_867667.html#?i_d_externo_promo=15112013-home-lomasvisto-modulo-001-cds

Scrollini, F. (2015, 17 de marzo). Escucharnos. *La Diaria*. Recuperado de <http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/3/escucharnos/>

¹⁰: El término proviene de *ludismo*, un movimiento social de los inicios de la revolución industrial inglesa. Este movimiento se oponía a introducir máquinas en la producción, es decir, negaba empleo de nuevas tecnologías. Los *luditas* fueron denominados “los destructores de máquinas”, ya que esta fue su medida de lucha más conocida.

Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática

Julieta Keldjian



Fotos: Nicolás Soto Díaz

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar el cine doméstico desde la perspectiva semiopragmática planteada por Roger Odin, a partir del estudio de las sesiones de proyección del proyecto Cine Casero. Este proyecto se propone promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial a través de la investigación e identificación de registros audiovisuales amateurs y películas familiares, así como capacitar a los propietarios de estas películas en prácticas básicas de conservación preventiva. La aplicación de la herramienta de análisis que propone la perspectiva semiopragmática permite revalorar la importancia de este tipo particular de producción audiovisual en la promoción y en la protección del patrimonio cultural. Palabras clave: Cine Casero, cine doméstico, estudios del cine, semiopragmática, Roger Odin, patrimonio audiovisual

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the home movies from the Roger Odin semio-pragmatic perspective, from the study of projection of the Cine Casero project sessions. This project aims to promote the custody of intangible cultural heritage through research and identification of home movies and amateur audiovisual records, as well as educate the owners of these films in basic preventive conservation practices. The application of the analysis tool that proposes semio-pragmatics can reassess the importance of this particular type of audiovisual production in the promotion and protection of cultural heritage. Keywords: Cine Casero, home movies, film studies, semio-pragmatics, Roger Odin, audiovisual heritage

Julieta Keldjian::

Departamento de Comunicación,
Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Montevideo, Uruguay
jukeldji@ucu.edu.uy

Recepción: noviembre de 2015
Aceptación: noviembre de 2015

El enfoque pragmático en las teorías del cine

En los años setenta, la teoría filmica rompe con la teoría del cine precedente y cambia de enfoque: pasa del análisis estructural de los textos o de la ontología del medio a los procesos de recepción y al rol del espectador. Para pensar cómo se construye el espectador en el cine doméstico y entender los procesos de interpretación de esas películas es necesario partir de una teoría que aborde tal fenómeno cinematográfico en particular, pues toda teoría del público implica una teoría del medio y, en definitiva, la idea que la sociedad tiene de ese medio y las condiciones para su existencia social.¹ Francesco Casetti (2005) repasa las teorías del cine más relevantes del siglo XX y, al reseñar la década de los ochenta, señala que el foco fue puesto en el fenómeno de la representación, ya no desde la producción textual, sino para explicar la relación entre el texto, el espectador y el medio social.

La representación puede entenderse a partir de cómo se combinan las imágenes y los sonidos, es decir, los mecanismos constitutivos del texto (asunto del que se ocupará la semiótica), por la actividad cognitiva del espectador, aquello que sucede en la mente de quienes reconstruyen las imágenes (objeto de la psicología cognitiva), y por la producción social de sentido, esto es, cómo la sociedad asigna significados a los productos que circulan en ella. A esto último se dedica la pragmática: atiende las relaciones entre el texto y el espacio social. Según el enfoque que se privilegie se entenderá que la interpretación está determinada por el propio texto, por las capacidades perceptivas o cognitivas del espectador, o por las circunstancias de la recepción y las experiencias (Casetti, 2005).

En el marco de las teorías del cine, la pragmática estudia el film a partir del ambiente y el momento social en el que se produce y se proyecta. El film es

¹:: Esta idea es tomada de Dominique Wolton, quien en su introducción al libro de D. Dayan sobre recepción, televisión y medios plantea que "toda teoría del público implica una teoría de la televisión y en última instancia una representación de la sociedad" (Wolton, 1997, p. 10).

resultado de las acciones de quien lo realiza, pero también de quien lo disfruta. Junto con el texto fílmico se estudian otros textos que lo acompañan y que completan su sentido. En este análisis se pone en juego la dimensión performática del cine: un film es afectado y afecta el contexto en el que se produce y se proyecta. En esta situación comunicativa se configuran los significados.

Para Casetti existe un vínculo entre las marcas de enunciación, a través de la presencia de deícticos en el film, y las características del contexto: “No sólo es el *objeto* en el sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no sólo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones” (Casetti, di Chio, 1991, p. 222). En el proceso de comunicación, el film construye su propio enunciador y enunciatario, al tiempo que define los distintos papeles textuales (roles). “La comunicación, en su propio desarrollo, por un lado, proporciona una definición de los participantes, de la finalidad y de los modos que la sostienen; y, por otro, hace que tales elementos actúen como verdaderos principios reguladores” (Casetti, di Chio, 1991, p. 221).

Para Roger Odin (2006), un film no posee sentido en sí mismo, sino que son el emisor y el receptor quienes se lo dan a través de una serie de procedimientos por los que se llega a la *concordancia* o *discordancia*.² La competencia comunicativa de un sujeto se basa en el dominio de esos procedimientos que están a su disposición en el espacio social. Así Odin caracteriza los modos de producir sentido según los efectos que el film trata de lograr: el *modo espectacular*, cuya función primordial es la evasión; el *modo ficcional*, que involucra al espectador en el relato; el *modo energético*, que motiva al espectador a partir de las imágenes y los sonidos; el *modo privado*, que apela a la experiencia de vida; el *modo documental*, que informa sobre la realidad; el *modo argumentativo*, que atiende al discurso; el *modo artístico*, que se centra en la producción autoral, y el *modo estético*, que privilegia la búsqueda de

valores en la esencia de la imagen y el sonido. Los modos pueden funcionar combinados y activarse en distintos sentidos, pero siempre prevalecerá alguno sobre los demás (Odin, 2000). La institución es el marco social en el que estos modos se activan. Ella delimita el espacio material, extracinematográfico, al tiempo que regula y pone en juego los procesos de producción de sentido. Cada film orienta los recorridos, y las instituciones definen el terreno dentro del que se producen los significados, por sintonía pero también por falta de ella.

En el artículo “Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada”, Odin (1998a) plantea que el modelo inmanentista considera al texto como poseedor de elementos estructurales permanentes, mientras que el pragmático postula que un signo, un texto, un enunciado completa su sentido cuando es puesto en relación con su destinatario y un determinado contexto de recepción. El enfoque inmanentista del cine está fuertemente influenciado, por un lado, por el estructuralismo científico y, por otro, por una influyente cinefilia que se ha negado a poner en duda la sacralidad del film. En este enfoque teórico subyace la noción del film como obra de arte, a diferencia de lo que sucede en otras formas del audiovisual (como la televisión o los registros videográficos) que se ubican en la esfera de la comunicación.

Odin se ha orientado a comprender el enfoque semiopragmático en el contexto de la investigación francesa, que posee una fuerte impronta heredada de la semiología del cine con bases inmanentistas. Incluso cuando este enfoque tiene en cuenta al espectador, este es siempre el constituido por el film. Siguiendo la orientación propuesta por Metz, la enunciación es siempre impersonal, pues se manifiesta a partir de los rastros que aparecen en el texto (Odin, 2006). En cambio, mientras que para el enfoque pragmático el contexto define las condiciones de inteligibilidad de un texto, la semiopragmática amplía la noción de contexto del campo de la lingüística —aquello que precede y continúa al texto— al de las prácticas sociales.

La semiopragmática de Roger Odin

Desde la perspectiva semiopragmática, el modelo de comunicación no se reduce a la transmisión de un texto de un emisor a un receptor, sino que lo que sucede es un doble proceso de producción textual, por un lado, en el espacio de la realización, y por otro, en el espacio de la lectura. El modelo se basa en la interacción de los actantes, y la comunicación ocurre cuando se da la correspondencia entre ambos espacios: el de la realización y el de la lectura. La semiopragmática se pregunta sobre la manera en que se construyen los textos y sobre los efectos de esa construcción. Se parte de la hipótesis de que es posible describir estos procesos de producción a partir de una combinatoria de modos de producción de sentido que determinan las experiencias vividas por el espectador (pretendidas desde el espacio de la realización) y que en conjunto determinarán la competencia comunicativa. La investigación se orienta a entender cómo se ponen en práctica estos modos, cómo se jerarquizan y por qué se activa tal o cual modo —o sistema de modos— en determinado contexto (Odin, 2006).

Desde una perspectiva lingüística, Patrick Charaudeau (2009) señala que en una situación de comunicación los actores intercambian propósitos con el interés de lograr cierta comprensión en determinadas condiciones materiales y físicas. Estas condiciones definen el contexto donde ocurre la interpretación. Interpretar, como plantea Charaudeau, “significa para el sujeto receptor apropiarse de una serie de *activaciones* de los sentidos contenidos en los enunciados que le son dirigidos, entonces se puede decir —acercando esta noción a la de inferencia— que estas motivaciones son inferencias interpretativas que construye el sujeto receptor” (2006, p. 49). Estas inferencias son intertextuales y se ponen en relación con otros textos de diversa naturaleza. Pueden ser cognitivas (en el sentido de que apelan a un saber compartido) o situacionales (cuando el sentido les está dado por el momento o la circunstancia en que se produce la interpretación).

Para la semiopragmática, la combinación de los distintos modos de producción de sentido provoca en cada espectador un tipo de experiencia específica (experiencia vivida por el espectador y prevista por el enunciador).

Por su parte, Odin (2006) plantea una distinción en el funcionamiento de estos modos —que a menudo se confunden— con el objetivo de dar cuenta de los procesos de producción de sentido puestos en práctica. Su descripción no es cognitivista, pues no intenta describir qué sucede en la cabeza del espectador, sino entender el funcionamiento de estos modos en el plano comunicacional.

Como se mencionó, los modos pueden funcionar simultáneamente, pero siempre alguno de ellos prevalecerá sobre los demás. En un artículo dedicado al arte y la estética en el cine y la televisión, Odin (2006) plantea que el modo estético no se basa en la construcción de un enunciador, como sí ocurre en el modo ficcionalizante. El objeto de la lectura puede ser natural o artístico (como es el caso de un film). Sin embargo, cuando prevalece el modo estético, el lector no pregunta sobre el enunciador; simplemente tiene en cuenta el objeto tal y como se plantea en el momento de la lectura.

El modo estético se caracteriza por la búsqueda de valores —precisamente estéticos— en el objeto. El proceso de lectura, en cuanto búsqueda, es definido por Odin (2006, p. 133) como un recorrido constituido por varias fases. La primera es de encuentro entre el sujeto y el objeto. La segunda corresponde a la atribución al sujeto de los medios para alcanzar sus fines. Estas atribuciones no son espontáneas y presuponen una serie de cualidades necesarias del sujeto para la activación de sentidos, como, por ejemplo, sensibilidad, capacidad de abstracción, para simbolizar, etc. La tercera está constituida por el descubrimiento (o no) por parte del sujeto de los valores estéticos del objeto. Este es el momento más importante del recorrido. No se trata de la obtención de signifi-

² La concordancia y la discordancia refieren a la concurrencia o divergencia del sentido construido por el receptor y el emisor a partir de un único texto. “Mientras las determinaciones que pesan sobre el espacio del espectador se acercan más a las determinaciones que pesan sobre el espacio de la realización, habrá más posibilidades para que las construcciones operadas por el actante espectador se asemejen a las efectuadas por el actante realizador” (Odin, 1998b, p. 121).

cados o los valores vehiculizados en la historia contada: “Los valores estéticos se construyen en el encuentro del sujeto con el objeto, en la exploración que este allí efectúa, en relación con las emociones provocadas y el trabajo cognoscitivo que ellas suscitan” (Odin, 2006, p. 133).

Odin destaca la importancia de este proceso por el que el objeto aparece ante el sujeto como poseedor de los valores que este último le ha atribuido, y no advierte que es él mismo quien le ha imputado esas cualidades. Señala que existe una serie de valores comunes: la belleza (o la carencia de ella), lo sublime, lo bien hecho, lo novedoso, lo ingenioso, a la vez que advierte que no son inmutables o fáciles de definir, pero lo esencial “no está en el contenido de los valores movilizados, sino en el movimiento de su búsqueda” (Odin, 2006, p. 134). Se trata de un mecanismo de objetivación de la vivencia subjetiva.

El modo artístico, en cambio, se basa en la construcción del enunciador en cuanto perteneciente a la institución *arte*. En la perspectiva de Odin, lo artístico no reside en la obra sino en el estatuto del enunciador, es decir, si este pertenece o no al espacio del arte. Esta inscripción institucional es suficiente para considerar una producción como perteneciente al campo del arte, en tanto se presente como tal. Pero el reconocimiento institucional en sí mismo no garantiza una lectura artística. “La lectura artística comienza por la puesta en relación de un objeto y de un nombre: el nombre del enunciador inscripto en el espacio del arte que garantiza el estatuto artístico” (Odin, 2006, p. 134). La identidad del enunciador no necesariamente refiere a la existencia individual de un artista; puede ser también una corriente, un grupo, una disciplina o un medio. Este es el caso del cine.

Aquí se plantea uno de los aspectos clave en el campo del cine doméstico: la dificultad de adjudicar identi-

dad autoral al film y, por tanto, inscribirlo en el campo artístico. En cambio, cuando estas películas son reutilizadas –como en las producciones experimentales de *found footage*³–, pueden ser leídas en modo artístico.⁴

El modo artístico funciona con base en categorías, y por comparación con las producciones de otros enunciadores. En este sentido, los distintos marcos proporcionan a las películas domésticas diversos modos de lectura preferente: como documento histórico, como herramienta didáctica o de uso científico. En estos contextos, el enunciador se ubica en otro lugar institucional distinto al del arte –siguiendo el ejemplo: la escuela, la historia y la ciencia–, y el valor buscado no es el estético, sino el de la transmisión del conocimiento, su cualidad testimonial y probatoria.

El proyecto Cine Casero

Cine Casero es un proyecto que se desarrolla en Uruguay y que se propone investigar e identificar registros amateurs y películas familiares, por un lado, y por otro, capacitar a sus propietarios en el manejo y el cuidado básico de esas películas, como forma de promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial. Se parte de la educación como herramienta fundamental para la preservación, entendiendo que los miembros de una comunidad pueden convertirse en custodios y promotores de su propio patrimonio. La propuesta podría resumirse en la siguiente fórmula: *educar para conocer, conocer para valorar, valorar para cuidar*.

Durante el año 2014, Cine Casero tuvo lugar en las ciudades de Maldonado y Fray Bentos, y en el Cerro, barrio de Montevideo. En cada localidad se realizaron talleres de formación y sesiones de proyección con películas aportadas por la comunidad y otras que el equipo organizador propuso para completar la programación.



Las actividades que componen Cine Casero son un taller sobre conservación de materiales audiovisuales y la proyección –al día siguiente– de una selección de las películas trabajadas durante el taller. El proyecto se centra en películas que son registros domésticos no profesionales de la localidad donde se realiza el taller y que testimonian eventos de la vida cotidiana en el pasado, grabados en soporte filmico (pasos 8 mm, S8 mm, 16 mm, 9,5 mm) y video analógico, en sus formatos más comunes.

El proyecto Cine Casero está destinado a la conservación de películas domésticas, amateurs y familiares que han permanecido en custodia de personas comunes interesadas en la preservación y la memoria, pero ¿qué tipo de películas se incluyen exactamente en esta categoría?

Una primera definición puede buscarse en todo aquel cine que no ha sido realizado en condiciones profesionales ni participa del circuito de exhibición dedicado al cine como obra y, por tanto, también

queda fuera del ámbito de las instituciones dedicadas a la conservación audiovisual. El concepto de *doméstico* delimita un primer ámbito de producción y recepción de estas películas y define el cine que registra acontecimientos de la vida familiar, como cumpleaños, celebraciones, vacaciones, actos escolares y eventos significativos de la vida privada. Pero también existe otro tipo de películas no profesionales, más comúnmente llamadas *amateurs*, como las realizadas en el marco de cineclubes, pequeños medios locales o comunitarios, registros de eventos públicos (desfiles, actos políticos), películas educativas o de actualidades. Así, el conjunto heterogéneo agrupado bajo el concepto *películas domésticas* reúne producciones que funcionan en distintos ejes comunicacionales.

La propuesta de Roger Odin (2010) es estudiar aquellas producciones que funcionan en el eje comunicacional específico de la familia, para distinguirlas de otras formas de producciones no profesionales. Su definición alcanza a “películas (o videos) realizados

³:: El *found footage* es una estrategia de creación audiovisual que consiste en producir una película a partir de otra que ya existe. La reutilización puede darse en varios niveles: modificando la estructura narrativa, mezclando fragmentos de diferentes fuentes o alterando físicamente el fotograma (rayándolo o quemándolo, por ejemplo).

⁴:: A propósito de estas modalidades de producción véanse las obras de Péter Forgács (*The Maelstrom*, 1997; *El perro negro*, 2005; *Private Hungary* [serie], 1988-2002), de Alan Berliner (*The family album*, 1986; *Intimate Stranger*, 1991; *Nobody's Business*, 1996) y de José Luis López Linares (*Extranjeros de sí mismos*, 2001; *Un instante en la vida ajena*, 2003), entre otras.

por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una manera u otra a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa familia” (Odin, 2010, p. 39).

Esta delimitación no tiene en cuenta ni los contenidos de las películas ni si las escenas familiares son mayoritarias o no. Se centra en el objeto de la filmación –un lugar, un acontecimiento, un personaje– y que este haya sido seleccionado por quien maneja la cámara, para formar parte de la colección de recuerdos familiares.

Al estudiar las películas familiares Odin describe una serie de características comunes –un sistema de figuras– que lo identifican y que le han valido la conceptualización de un cine “mal hecho” o defectuoso debido a que está “desprovisto de construcciones susceptibles de organizarlo en un todo coherente y la existencia de saltos y figuras de interferencias que hacen las filmaciones difíciles de ver, casi agresivas con sus espectadores” (Odin, 2010, p. 44).

A pesar de estos defectos, el cine familiar funciona satisfaciendo a quienes lo producen y a quienes lo disfrutan, pues está concebido para ser compartido entre los miembros de una familia, que generalmente han vivido o conocen los acontecimientos registrados. Por esto, no hay necesidad de producir una estructura narrativa o un relato coherente y autosuficiente, pues las imágenes de lo acontecido preexisten en la memoria familiar. En la proyección se completa el sentido, y las imágenes funcionan como activadores de esa memoria. Al respecto dice Odin: “no podemos entender el funcionamiento de un tipo de películas sin tener en cuenta la institución en la que están destinadas a funcionar” (2010, p. 58).

De la institución familiar a la proyección comunitaria. Los modos en la producción de sentidos
La proyección comunitaria se sugiere como una instancia de recuperación de la oralidad perdida en las comunidades. A diferencia del visionado del cine profesional, las películas familiares y amateurs invi-

tan a la participación y a los comentarios de la audiencia. Experimentar la proyección, emocionarse, recordar un acontecimiento compartido y dejarse impresionar por las imágenes son estrategias que funcionan sobre el eje emocional. Aumentan su valor porque, además de enriquecer el repertorio de imágenes de la memoria colectiva, pueden convertirse en instancias formativas al vincularlas a temáticas de la educación formal (como la historia, la demografía, el urbanismo, la geografía, la antropología).

El proyecto Cine Casero pone en funcionamiento algunos de los elementos de este juego pragmático en la proyección comunitaria, y por eso ha sido pensado para el marco de una localidad o un barrio. Aquí la comunicación funciona no solo en el eje de lo familiar, sino además en el reconocimiento del territorio y los acontecimientos de la historia local, activando distintos modos de producción de sentidos y afectos.

La programación de las sesiones de Cine Casero incluye registros de cumpleaños, almuerzos de domingo, actos en plazas públicas, inauguraciones, desfiles, pero también fragmentos de noticieros locales y en general registros del pasado vinculados a la comunidad. Se trata de movilizar nuevos modos de producción de sentidos en estas películas que, aunque vistas por primera vez por algunos espectadores, remiten a significados compartidos o imágenes conocidas.

Así podemos pensar que una película de los años cincuenta, de autor desconocido, que registra un domingo de pesca en un muelle de la ciudad de Fray Bentos (Uruguay), para los ojos de un espectador fraybentino remite a su propia experiencia de pesca en ese muelle. Si bien, en sentido estricto, no se trata de su familia, esa experiencia compartida activará un modo de lectura privado. Simultáneamente, implica un fuerte enfoque estético, por cuanto el lugar retratado (la rambla, el muelle) representa lo conocido y *reconocido* como bello en el lugar. Según la definición de Odin, activa la búsqueda de la belleza contenida en la imagen.

Este enfoque estético no tiene que ver con la calidad cinematográfica. La película puede estar filmada con movimientos bruscos, desenfocada, estar mal expuesta o los encuadres ser desproporcionados (pues jerarquizan la importancia de los personajes no en términos fotográficos, sino afectivos). La búsqueda de la belleza es el elemento que moviliza tanto las decisiones del realizador como las del espectador. “Este programa estético se manifiesta en el proceso de selección de lo que es filmado [...], y en una determinada manera de filmar” (Odin, 2006, p. 139). De aquí que sean comunes las repeticiones: una y otra vez se vuelve al mismo paneo del mismo paisaje, como diciendo “¡miren qué hermoso, pero mírenlo bien!”. También es recurrente el uso de los estereotipos como mecanismo de validación (por ejemplo, el estereotipo de la postal del “sitio turístico”).

En estas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se le pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias [y a la comunidad] revivir juntos los acontecimientos ya vividos (Odin, 2010, p. 45).

Resulta significativo que las sesiones de proyección nunca se desarrollan en silencio, tal y como estamos acostumbrados a mirar las películas en el cine tradicional. Los participantes comentan, incluso gritan, por acción del asombro ante el reconocimiento de tal o cual esquina o personaje ilustre del pueblo; presentan teorías a partir de mínimos indicios y sustentadas más en las anécdotas oídas en bares que en datos consistentes sobre la identificación de una construcción que ya no existe; se enfrascan en acaloradas discusiones sobre si cierta calle es una u otra, a propósito de un plano fugaz que podría pertenecer a cualquier calle de cualquier pueblo de los miles que existen en el interior del país.

En el caso de los espectadores más jóvenes, las películas antiguas ponen en juego el modo de lectura documentalizable, al activar en ellos la producción de sentido con base en la información novedosa.

Para Odin, el modo documentalizable se caracteriza por la puesta en marcha de tres procesos:

- la construcción de un enunciador real (frente a ficticio); es decir, de un enunciador al que en calidad de lector hago partícipe de mi mismo espacio y al cual me siento autorizado a interrogar
- el cuestionamiento de este enunciador en términos de verdad. Es necesario observar que un texto no es un documento porque dice la verdad. Es la pregunta la que hace al documento y no la respuesta. Un documento puede mentir o equivocarse, pero sigue siendo un documento (no una ficción)
- la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado: ¿qué he aprendido sobre el mundo? (Odin, 2008, p. 201).

A modo de ejemplo, se menciona una de las películas proyectadas en Fray Bentos que causó gran conmoción en varios de los asistentes. Era una vista panorámica del río Uruguay, aparentemente sin mayor interés. Se trataba exactamente del lugar donde ahora se encuentra emplazada la planta papelera Botnia-UPM, que ha alterado el paisaje no solo geográfico, sino también simbólico del lugar. Es tan impactante su presencia física –cotidiana, monumental e inevitable a la vista de quien mira al río– que su ausencia en esta toma de los años ochenta provocó un asombro desmedido. Un film que hasta ahora no había provocado ningún interés, que podía haber pasado por insignificante, de pronto trasciende porque el marco histórico de lectura ha cambiado. Aunque en este caso las imágenes no fueron rodadas con intención documental por sus autores, a los ojos contemporáneos se vuelven valiosas y ofrecen algo *nuevo*, en el sentido de que no se les habría prestado tal atención si no fuera porque la planta de procesamiento de celulosa se construyó precisamente allí.

La película funciona como documento, siguiendo la definición citada más arriba, pues permite interpelar



al autor –la persona que empuñó la cámara y rodó esas imágenes– en términos de realidad. Su presencia en el lugar y su estatuto de *persona común* (un amateur, en contraposición a un camarógrafo profesional) le transfieren carácter de evidencia.

Siguiendo la definición de cine familiar enunciada por Odin y citada más arriba, el modo documental no aparece como el modo prevalente en este tipo de películas, pues al funcionar en el eje comunicacional de la familia, el modo privado es el más frecuente. En cambio, una película extremadamente particular y privada puede activar nuevos modos de lectura a partir del cambio del contexto de recepción. Uno de los participantes en el taller aportó un casete VHS donde se registraba su nacimiento en el Hospital de Fray Bentos en el año 2000. El joven nunca había visto esas imágenes, ya que desde hacía un tiempo el reproductor de cintas de video de su casa estaba en desuso. Las imágenes fueron compartidas públicamente, emocionando a todos los presentes en la proyección. Como plantea Odin, el carácter estereotipado de las películas familiares hace que su valor informativo sea realmente escaso, lo que minimiza la activación del modo de lectura documental. Ese nacimiento era previsiblemente igual a la mayoría de los nacimientos en cualquier otro hospital de cualquier otra ciudad. Sin embargo, esas imágenes estereotipadas, como otras familiares y privadas que se proyectaron durante la sesión, poseen su valor en su enorme capacidad de representatividad:

Estas imágenes amateurs y familiares, en la medida que son una representación de todo un conjunto de imágenes análogas, poseen una extraordinaria fuerza ejemplificadora. Cada imagen es una condensación, una cristalización de cientos, de miles de imágenes análogas (Odin, 2008, p. 204).

Al utilizar un film familiar como documento se activa la producción de sentidos nuevos, insólitos y compartidos. En las proyecciones de Cine Casero, esta capacidad de representación de las películas aflora gracias a tres estrategias principales:⁵ el comentario, la serialidad y el cambio de marco. Como se dijo, las proyecciones comunitarias nunca suceden en silencio. Las imágenes en apariencia irrelevantes o con escaso valor informativo se llenan de sentido gracias al comentario de quienes las miran. A través de la presentación en serie de las películas que se ofrecen juntas en un mismo programa que reúne imágenes de distintas épocas sobre una misma ciudad o localidad, los espectadores producen información novedosa a partir de la comparación o la identificación de cambios en el paisaje. Este es el caso de unas películas que registraban escenas de pesca en la desembocadura de un río, también en Fray Bentos, en cuya proyección los asistentes llamaron la atención sobre la desaparición de una modalidad específica de pesca que se daba gracias a la presencia de islotes en esa desembocadura. Las películas más recientes informan sobre esa desaparición, al documentar los cambios

en el paisaje. Por último, el cambio de marco de referencia –*frame*, en términos de Goffmann– fue ejemplificado antes, con la película filmada en el lugar donde se construyó la planta de procesamiento de celulosa. Este cambio puede hacer que una película considerada irrelevante adquiera de repente valor informativo gracias a un nuevo contexto de lectura.

Consideraciones finales

La perspectiva semiopragmática se orienta a “entender cómo funciona la relación afectiva filme-espectador” (Odin, 1998b, p. 117). En este artículo se plantea apenas el principio de un análisis posible a partir de las herramientas y los conceptos que dicha perspectiva ofrece.

El sentido del análisis no tiene más objeto que poner en valor y revelar –en el sentido de hacer aparecer aquello que se encuentra latente– las posibilidades de interpretación de estas imágenes. Los sentidos y afectos movilizados en las proyecciones y los modos de interpretación puestos en juego proponen una perspectiva distinta para entender el valor de estas películas. Así el análisis se convierte en el sustento principal de la puesta en valor, que es lo que guía toda actividad de patrimonialización.

Identificadas por Odin como un rasgo característico de las proyecciones públicas de cine familiar, que podrían explicar la fascinación que provocan las imágenes íntimas y privadas. De este modo se resuelve en gran medida la aparente contradicción que plantea la explicación de la representación cuando la familia representada en la pantalla no es la familia de quien mira el film (Odin, 2008).

En el estudio del patrimonio cultural, en general, y del audiovisual, en particular, la actividad de custodia está fundamentada en la conservación de los soportes materiales de las obras. Aun cuando el cine es considerado como parte del patrimonio inmaterial (UNESCO, 1980), el enfoque está puesto más en el valor de las obras cinematográficas que en las prácticas filmicas (de las que una de las principales es la proyección).

El proyecto Cine Casero se acerca al nuevo paradigma: el de la preservación que implica, en cambio, la investigación de los materiales, el control intelectual sobre los contenidos y su puesta en circulación. Esto es, ponerlos a disposición para que puedan ser vistos. El enfoque preservacionista rompe con la centralidad de la película (obra) como objeto de custodia, más vinculado al paradigma inmanentista, y favorece la puesta en común de las imágenes y su circulación, aproximándose así al modelo pragmático. De aquí la necesidad, por una parte, de entender la práctica filmica en su dimensión comunicacional y, por la otra, de analizar los modos puestos en juego en la producción de sentidos y afectos en un determinado contexto.❖❖

Referencias

- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Charaudeau, P. (2006). El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas. *Opción: Revista de Ciencias Humanas*, 49, 38-54.
- Cine Casero. (2015, 27 de noviembre). Recuperado de <https://www.facebook.com/CineCaseroUY>
- Odin, R. (1998a). Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada. *Archivos de la Filmoteca*, 28, 81-99.
- Odin, R. (1998b). Por una semiopragmática del cine. *Objeto Visual*, 5, 117-132.
- Odin, R. (2006). Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático. *La puerta*, 2, 130-139.
- Odin, R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, 58, 197-217.
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En Cuevas, E. (Comp). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- UNESCO (1980). Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento. *Actas de la 21.ª Conferencia General de Belgrado, 1980* (pp. 167-171). París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Wolton, D. (1997). “Para el público...”. En Dayan, D. (Comp.). *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.

5: Identificadas por Odin como un rasgo característico de las proyecciones públicas de cine familiar, que podrían explicar la fascinación que provocan las imágenes íntimas y privadas. De este modo se resuelve en gran medida la paradoja que plantea la exégesis de la representación cuando la familia que aparece en la pantalla no es la de quien mira el film (Odin, 2008).



Foto: Pablo Porciúncula.
Decorado ante el que el presidente Tabaré Vázquez anunció su triunfo electoral. Montevideo, octubre de 2004

Las tensiones de una década en las políticas de comunicación en Uruguay 2005-2015

Matías Ponce

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo describir las tensiones presentes en la política de comunicaciones seguida por el gobierno uruguayo en el período 2005-2015. En un comienzo se operacionaliza el concepto *tensiones* de política pública, luego se revisan los principales hitos en la materia durante esta década. La metodología se basa en un análisis documental, mediante el cual se adopta una mirada crítica respecto a los avances y resistencias de la política de comunicación implementada en el período.

Palabras claves

políticas de comunicación, Frente Amplio, tensiones en políticas de comunicación

Introducción

El concepto de *trade-off* carece de traducción directa al español, pero sirve para comprender cuál es la salida de una situación que tiene avances y retrocesos, tensiones intrínsecas y extrínsecas que no permiten la definición global de un estado. Cuando se está en presencia de un problema, por lo general se da un conflicto entre objetivos o cualidades versus costos o defectos. Por ello, en un proceso de toma de decisiones es necesaria una visión holística del hecho, con la finalidad de considerar todos los elementos que la decisión involucra. Con el fin de lograr una interpretación del concepto de *trade-off*, a lo largo del artículo se privilegia el empleo del término *tensiones*.

El presente artículo tiene por objetivo describir los avances y retrocesos, desde una lógica de *tensiones*, de la política de comunicaciones en Uruguay en la década 2005-2015, período de gobierno nacional del Frente Amplio.

Al inicio del artículo se define operacionalmente el concepto *políticas de comunicación*, con el objeto de delimitar su análisis. A continuación se describe el contexto político uruguayo asociado al sector de las comunicaciones, antes de la llegada al gobierno

ABSTRACT

The goal of this article is to describe the present *trade-off* in communications policy followed by the Uruguayan government in 2005-2015. At first the *trade-off* concept of public policy is operationalized, then review the major milestones in the field during this decade. The methodology is based on a documentary analysis, whereby a critical look is taken regarding progress and tensions of the communication policy implemented in the period.

Keywords

communication policy, Frente Amplio, communication policy's trade-off

del Frente Amplio en 2005. Posteriormente se analizan las propuestas programáticas del partido de gobierno para las campañas electorales 2004, 2009 y 2014, desde el punto de vista de la política de comunicaciones. Luego se refieren los avances, retrocesos y resistencias de diversa índole en esta área. Por último, y a modo de conclusión, se presentan algunas consideraciones respecto de por qué existen esas *tensiones* en el caso uruguayo.

Cabe destacar que el análisis se basa en un contexto de consolidación de un cambio iniciado en el año 2005 en torno a la política de comunicación. Buena parte de las resistencias descritas en el artículo están dadas porque las nuevas orientaciones de la política de comunicación tocó aspectos vinculados con temas prioritarios para el país: división del espectro de medios, reconocimiento de medios comunitarios, brecha digital, acceso a la información pública, rol de la empresa de telecomunicaciones del Estado, entre otros.

En este sentido, el avance que intentó plasmarse a través de las políticas de comunicación aquí planteadas da cuenta del cambio de determinados esquemas tácitos de funcionamiento, tanto en el sistema de medios como en materia de transparencia y acceso a

Matías Ponce::
Departamento de
Comunicación, Facultad de
Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Montevideo,
Uruguay
gmponce@ucu.edu.uy

Recepción: octubre de 2015
Aceptación: noviembre de 2015

la información, que involucran a varios actores: propietarios de medios masivos de comunicación, funcionarios públicos, partidos políticos, entre otros.

Asimismo, este artículo presenta el comportamiento de determinados actores que, en tres dimensiones de la política de comunicación del período 2005-2015, activaron resistencias a los cambios propuestos y produjeron tensiones.¹

Marco conceptual

Cuando se hace referencia a *políticas de comunicación*, las definiciones resultan demasiado amplias, por lo que vale la pena hacer un esfuerzo para delimitar operativamente esta variable.

Como cualquier política pública, la política de comunicación vela por el interés del conjunto social, y busca la regulación y la supervisión de determinado sector o área. Al igual que otras políticas públicas, la de comunicación toma una orientación u otra, según las prioridades del hacedor. En este caso es posible tender a privilegiar la participación del sector privado en el uso de los medios de comunicación, a buscar un equilibrio entre diversos sectores o incluso a priorizar la participación estatal frente al sector privado.

La política de comunicación puede ser más o menos centralizada en su toma de decisiones, y más o menos regulada por el sector público, con mayor o menor participación de la sociedad civil en su diseño.

Cuilenburg y Denis McQuail (2003) ubican el origen de las políticas de comunicación o *media policy* en la entrada en conflicto de intereses entre el sector comercial de los medios y el sector público. La política de comunicación surge de la interacción entre estos sectores al regular un bien escaso que, además, genera puja en su consumo.

Leftwich (1983) define la actividad política como

aquella en que se originan acciones de cooperación o de conflicto por la producción, el uso y la redistribución de recursos de poder. En este sentido, el acceso a medios es y ha sido un recurso de poder. La utilización de esta fuente de poder tiene la capacidad de significar de manera colectiva la realidad en que se vive. De ahí que no se pueda entender la relevancia de las políticas de comunicación separada de la comunicación política.

Wolton (1989) señala que la comunicación política es un espacio de interacción entre los actores políticos, la opinión pública y los medios de comunicación. En ese espacio de intercambio, la ciudadanía construye significados respecto a los más diversos ámbitos: la economía, la vida en sociedad, la seguridad, el medio ambiente, etcétera. El espacio de significación tiene *per se* asimetrías de poder, en el sentido de que la lógica *broadcasting* hace del medio masivo un gran emisor por ser el que comunica la información a la mayoría. En la economía política de la comunicación, estos términos de intercambio se han modificado gracias a las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC) y a tendencias como el periodismo ciudadano. No obstante, en la realidad uruguaya la teoría de los medios masivos sigue vigente.

El poder de los medios los sitúa como objeto permanente de influencia del sector político, que busca traducir esa *significación* de la realidad colectiva que transmiten a la opinión pública en función de sus intereses electorales.

El Estado —espacio que representa, en parte, el acuerdo social sobre el que vivimos— ha de ocuparse de este asunto de carácter público, con la diferencia de que el derecho a la comunicación toca aspectos esenciales a la vida en democracia: la libertad de expresión, el acceso a la información pública, el respeto a la diversidad, entre otros.



Foto: Detalle de la fotografía de la campaña electoral del Frente Amplio. Montevideo, octubre de 2004

En consecuencia, se habla no solo de una ley en particular, sino de un conjunto de políticas de comunicación que operan garantizando un derecho, en este caso, el derecho a la comunicación.

He ahí la importancia de que la relación entre medios de comunicación, opinión pública y actores políticos esté regulada, porque es de interés colectivo, pero además otorga garantías a los competidores políticos, así como a los medios de comunicación, en cuanto a que uno no necesariamente dependa del otro para transmitir su mensaje a la opinión pública.

Aquí cabe mencionar el principio de acceso a la información pública. Este es reconocido como un derecho humano fundamental que establece que toda persona puede acceder a la información en posesión de órganos públicos, sujeta solo a un régimen limitado de excepciones, de acuerdo con estándares internacionales.

La obligación de publicar de manera proactiva se encuentra consagrada en la normativa uruguaya que garantiza el derecho al acceso a la información pública: el artículo 5.º de la ley 18.381 y los artículos 38 y 40 del decreto 232/10. El principio de acceso a la información, por ende, forma parte de la política de comunicación de manera global.

Además, la democratización en el acceso a las TIC ha promovido la instalación masiva de accesos a internet y la ampliación de la conectividad, con la finalidad de superar la brecha digital e introducir la cultura del *acceso* en la vida cotidiana de las perso-

nas. Un ejemplo de ello es el Plan Ceibal, que también forma parte protagónica de las políticas de comunicación.

En ese sentido, este artículo considera las políticas de comunicación como aquel amplio espacio de decisión en el que el Estado define criterios respecto al uso, la producción y la distribución de recursos de comunicación pública, y prioriza áreas de intervención, intereses y visiones políticas respecto al rol de los medios de comunicación.

Marco metodológico

La política de comunicación es relevada a través del análisis documental de la normativa aprobada y de la bibliografía sobre esta política en Uruguay entre 2005 y 2015. Los muestreos son de carácter intencional y el enfoque es cualitativo, ya que se busca conocer la complejidad del fenómeno en cuestión y no una representatividad estadística del tema.

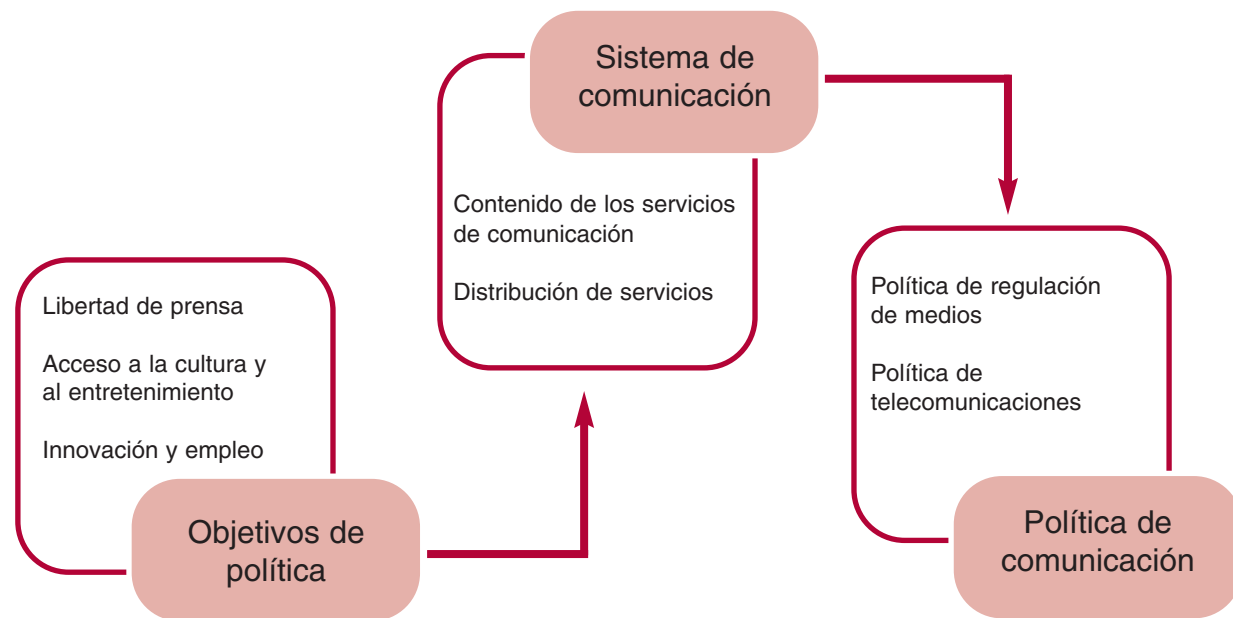
Operacionalizar la política de comunicación

El alcance de la política de comunicación ha variado conforme se han modificado las posibilidades tecnológicas del sector. Si bien en un comienzo se buscó regular la libertad de prensa, hoy en día, además de este aspecto, se integran conceptos como acceso a las TIC, gobierno electrónico, regulación de lo transmediático, etcétera.

De esta manera, las acciones del Estado en busca de un supuesto bien común incluyen asuntos vinculados con los más diversos ámbitos de decisión, en distintos mercados y con el concurso de actores que muchas veces tienen intereses opuestos.

¹ En especial, sobre regulación y supervisión de medios de comunicación; transparencia, acceso a la información pública y gobierno electrónico, y acceso equitativo a tecnologías de información y comunicación.

Cuadro 1. Modelo de relaciones entre esferas de la política de comunicación



Fuente: Elaboración propia con base en Cuilenburg y Slaa (1993).

Cuilenburg y Slaa (1993) elaboraron visiones sistémicas respecto a las relaciones entre el gobierno, los medios de comunicación y la sociedad civil para acometer un estudio de las políticas de comunicación (cuadro 1).

Por una parte, la literatura norteamericana se refirió al diseño de políticas de comunicación relacionadas con la regulación de periódicos, medios masivos de comunicación y otros medios de distribución pública de información. Esto está vinculado a la libertad de expresión, la diversidad, la calidad de los contenidos y la rendición de cuentas al público. Por la otra, la literatura más vinculada a las telecomunicaciones hizo referencia a las condiciones de mercado, las estructuras de propiedad de los medios, la arquitectura del sistema de medios, la competencia y los monopolios en este mercado, entre otros temas.

No obstante, con el avance tecnológico comenzó a producirse un solapamiento en las visiones relativas a las políticas de comunicación y a las de telecomunicaciones. En este sentido, cabe operacionalizar el alcance por dimensiones de una variable de por sí compleja.

La regulación del campo de las comunicaciones implica la fijación de reglas del juego en el sector, en el sentido más amplio. A fin de operacionalizar el concepto *políticas de comunicación* es útil divi-

dirlo en varias dimensiones. En este sentido, siguiendo el desarrollo conceptual que la UNESCO (2014) ha dado al término, por políticas de comunicación comprendemos:

- Regulación y supervisión de medios de comunicación. Esto es, la normativa, ya se trate de decretos o leyes que han modificado la regulación del espectro mediático, la asignación de frecuencias, la división del espectro en comunitario, comercial y público, la regulación de contenidos, etcétera.
- Transparencia, acceso a la información pública y gobierno electrónico.
- Acceso equitativo a las TIC.

Los avances en el marco jurídico en materia de comunicación se han acompañado del reconocimiento de una política de comunicación que se integra al conjunto de ámbitos de regulación del Estado. El aspecto más visible de la discusión en torno a los temas de las políticas de comunicación ha sido el proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), que tiene varios antecedentes jurídicos, de políticas públicas y de militancia social.

Definidos los términos operativos del concepto de *política de comunicación*, a continuación se ofrece una visión sobre el fenómeno en Uruguay durante el período 2005-2015. Por último, luego de presentar las

medidas implementadas o propuestas, se describen las tensiones de cada una de ellas.

La postura del partido de gobierno sobre el sector de las comunicaciones

Una manera de revisar los antecedentes del rumbo de la política de comunicaciones en Uruguay (2005-2015) es analizar lo planteado por el Frente Amplio en sus programas de gobierno (cuadro 2).

En los programas de gobierno nacional del Frente Amplio, tanto de 2005 como de 2010, se alude a la visión de políticas de comunicación. En el primer programa no existen definiciones de carácter específico para la instrumentación, mientras que en el segundo (2010) sí se prevé la aprobación de medidas particulares asociadas a este sector. En este sentido se mencionan: regulación de contenidos de emisoras públicas, defensa de la libertad de expresión, recono-

Cuadro 2. Síntesis de las propuestas en políticas de comunicación del Frente Amplio (2005-2015)

<p>Programa Frente Amplio 2005-2010</p>	<p>Estimular la democratización de los medios de comunicación y de la información, tanto públicos como privados.</p> <p>Promover los valores nacionales y la expresión de los diversos sectores sociales y políticos del país, a través de su utilización al servicio de la comunidad, de la divulgación artística, deportiva, científica y técnica.</p> <p>Instrumentar políticas que permitan acceder a los medios de comunicación.</p> <p>Generar una legislación adecuada que permita el uso racional y el acceso de las corrientes de expresión, por lo que se hace imprescindible el retiro del control de los medios de la órbita del Ministerio de Defensa.</p> <p>Promover una ley que regule definitivamente el funcionamiento de los medios electrónicos de comunicación, para que los uruguayos y las uruguayas tengan las mismas posibilidades de acceso y uso de los medios democráticamente.</p>
<p>Programa Frente Amplio 2010-2015</p>	<p>Proteger los valores de identidad, en el respeto de la libertad, tanto de expresión como de opción en la diversidad.</p> <p>Articular el marco legal que corresponda para el desarrollo y la formación de una ciudadanía con sentido crítico, reflexivo y responsable.</p> <p>Fomentar la producción de programas nacionales de divulgación de arte, ciencia, deporte y todas las ramas de la cultura, a través del Sistema Nacional de Televisión y sus repetidoras en el interior del país.</p> <p>Hacer llegar el Sistema Nacional de Televisión a los uruguayos de Montevideo a través de la transmisión satelital.</p> <p>Incorporar la perspectiva de género en los contenidos de los medios de comunicación, utilizando un lenguaje inclusivo.</p> <p>Consolidar el reconocimiento de los medios comunitarios y su rol en la sociedad, e implementar políticas activas para su desarrollo.</p> <p>Estimular y amparar legalmente en los medios de comunicación la programación nacional de ficción y contenidos culturales.</p> <p>Articular diversas herramientas legales, decretos y resoluciones que posibiliten la existencia de una cuota de tiempo en segmentos centrales para la referida programación y de una reserva obligatoria del valor económico del espacio publicitario en la emisión diaria, para ser destinados a la producción.</p>

Fuente: Elaboración propia con base en programas de gobierno del Frente Amplio 2005-2010, 2010-2015

cimiento de medios comunitarios y promoción de la televisión digital, entre otras medidas.

Si bien en 2015 se aprobó una Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) propuesta por el Parlamento, esta no estaba integrada en las propuestas programáticas de los años 2005 y 2010. Cabe destacar que, en el segundo período de gobierno, la aprobación de la LSCA se alcanzó con el concurso de la sociedad civil.

Con este panorama de la oferta programática del Frente Amplio en materia de política de comunicaciones, a continuación se presentan las tensiones manifestadas en este período de gobierno. En cada sección se exponen primero los avances en regulación, supervisión y promoción de la dimensión específica, luego las resistencias y por último, siguiendo a Cuilenburg y Slaa (1993), se problematizan las tensiones resultantes.

Análisis por dimensiones de la política de comunicación (según operacionalización)

Regulación y supervisión de medios de comunicación

El Frente Amplio comenzó a intervenir sobre el sector de las comunicaciones desde su llegada al poder, en 2005. El inicio de actividades de regulación en este sector no estuvo exento de críticas, debates y enfrentamientos con los propietarios de medios de comunicación y con sectores políticos que entendían la regulación como una violación a la libertad de expresión y a la independencia de los medios respecto del poder político.

La llegada del Frente Amplio reactivó la regulación y la supervisión de las comunicaciones, que había quedado supeditada a los derechos adquiridos por las prácticas políticas y a una legislación que databa de la época de la dictadura.

Desde 1978, la regulación del derecho a la comunicación en el país había sido un tema olvidado por la legislación. Sin embargo, a partir de la década de los noventa, las presiones de la sociedad civil, en especial del sector comunitario, hicieron posible la consideración del tema en la agenda del gobierno.

A comienzos del año 2005, se destaca el surgimiento de una nueva institucionalidad. El avance normativo fortaleció aspectos como la regulación, la supervisión y el acceso a la información. En materia de comunicación Uruguay ha avanzado en torno a la creación de un campo jurídico que permita superar el déficit regulatorio en tres aspectos:

1. El reconocimiento y la división del espectro de los medios en tres sectores: comunitario, público y comercial.
2. La creación de instituciones que garanticen el acceso a la información pública y promuevan la transparencia.
3. La generación de una nueva institucionalidad incipiente en materia de regulación, supervisión, diseño y ejecución de políticas de comunicación.

Esta regulación se ha caracterizado por los esquemas de gobernanza de la política de comunicación con una importante participación de la sociedad civil, y por reflejar las tensiones latentes respecto al rol del Poder Ejecutivo en la toma final de decisiones.

La nueva normativa permitió un reconocimiento a la división del espectro mediático en tres sectores: comercial, comunitario y público.

Entre los cambios realizados se destaca, en primer lugar, la Ley de Radiodifusión Comunitaria n.º 18.232, de 2007, la cual habilitó, legalizó y reguló los medios comunitarios. Esta ley fue el primer antecedente para el reconocimiento y la reserva de un tercio del espectro al sector comunitario.

En segundo lugar, más recientemente, el decreto 585/2012, sobre Televisión Digital Terrestre (TDT), incluyó la ampliación sustantiva de la cuota de reserva a los medios públicos estatales por regiones y departamentos.

En el caso de las licencias digitales, los órganos reguladores las asignan a diversos operadores comerciales y no comerciales. Gracias al referido decreto, el espectro se ha dividido equitativamente en tres espacios: público, privado y comunitario. En cuanto a lo público, se establece que en el Área Metropolitana de Montevideo, entre los canales de radiodifusión de televisión digital abierta, se deben reservar “seis canales para titulares de radiodifusión de televisión públicos [...] y otro para el desarrollo de servicios de radiodifusión de televisión pública regionales” (decreto 585/2012, artículo 2, inciso *a*). También se destinarán siete canales para “asignar titulares que brinden servicios de radiodifusión de televisión comerciales” (decreto 585/2012, artículo 2, inciso *b*) y siete más para servicios de radiodifusión de televisión comunitaria y sin fines de lucro. Asimismo se reservan, siempre que sea posible, tres canales de radiodifusión de televisión públicos, tres privados y tres canales comunitarios para cada una de las localidades del resto del país.

Por último, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, sancionada al final del período de gobierno de José Mujica, en 2015, se convirtió en la principal apuesta del Frente Amplio en materia de comunicaciones, al tiempo que su implantación representó la mayor dificultad.

En la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual se establece que, además de la TDT, el resto de los medios también tendrán una representación equitativa de agentes públicos, privados y comunitarios, ya que se asignará la misma cantidad de frecuencias a cada uno de ellos.

Estas iniciativas desarrolladas en los últimos años no han estado exentas de debates y contramarchas. Sin embargo, la activa participación de la sociedad civil en el debate es un rasgo que diferencia el caso uruguayo de proyectos similares en Argentina, Bolivia y Ecuador, los que generaron una fuerte polarización entre el sector comercial, el sistema político y las organizaciones de la sociedad civil.

La principal tensión que se vio en este período estuvo dada por el avance regulador que cambia las reglas del juego y por la afectación de los derechos adquiridos por la práctica del mercado. En este sentido, tanto la regulación del sector comunitario como las modificaciones en el decreto de TDT o en la sancionada Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual no modifican sustancialmente los derechos adquiridos por los competidores en la práctica.

De ese modo, la tensión entre modificar normativamente lo establecido y asimismo implementarlo en la práctica se planteó como uno de los principales desafíos para el Frente Amplio.

Una vía de escape a esta primera tensión fue un esquema de participación y de debate público en la discusión de estos temas. La creación de comités de consulta se vio reflejada en la Comisión Honoraria Asesora Independiente (CHAI), encargada de la evaluación para la asignación de frecuencias; el Consejo Honorario Asesor de Radiodifusión Comunitaria (CHARC), consultado para los pliegos, los mecanismos de asignación de frecuencias y la consideración de las solicitudes presentadas; el Comité Técnico Consultivo (CTC), participe en la elaboración del proyecto de LSCA junto con la Coalición por una Comunicación Democrática. Por otro lado, en las fases de implementación de la nueva legislación, ya sea en materia de TDT o en materia de radiodifusión comunitaria, se prevén consultas a la sociedad civil.

Una nueva institucionalidad para las comunicaciones

La llegada del Frente Amplio al gobierno en 2005 y el despliegue de una nueva regulación en materia de comunicaciones conllevaron un rediseño institucional que atendiese tres áreas de intervención del Estado: la regulación y supervisión del sector de telecomunicaciones, el diseño de la política de telecomunicaciones y la producción de servicios de comunicación audiovisual (Ponce, 2015).

Ponce (2015) plantea que, a partir del 2005, con un complejo mapa de modificaciones,² el sistema regulador vigente está conformado por la Dirección Nacional de Telecomunicaciones (DINATEL), dependiente del Ministerio de Industria, Energía y Minería (MIEM), que actúa en cuatro áreas: comunicación audiovisual, servicio portales, telecomunicaciones y televisión digital.

Este sistema está conformado por un órgano regulador, que es la Unidad Reguladora de Servicios de Comunicaciones (URSEC); un componente productivo, conformado por los medios públicos (Televisión Nacional Uruguaya, Radio SODRE, Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL), y un conjunto de actores de carácter asesor al Poder Ejecutivo (CHAI, CHARC, CTC). Sin embargo, tanto por su forma de designación como por su alcance en la toma de decisiones, la efectividad de las resoluciones que toman estos organismos depende de la voluntad final del presidente de la República, quien tiene la última palabra.

La Ley de Radios Comunitarias promovió la formación de una Comisión Honoraria de Radiodifusión Comunitaria (CHARC), que dispone de los mecanismos para controlar a los medios comunitarios de manera asesora, mientras que el decreto de Televisión Digital Terrestre 447/08 conformó una Comisión Honoraria Asesora Independiente (CHIAI) de carácter consultivo para la adjudicación de las frecuencias de radiodifusión comercial en el campo digital. Aunque su pluralidad de integración³ garantiza, hasta cierto punto, la

independencia del poder político, este se encuentra representado en la DINATEL; además, en todos los casos la resolución de otorgamiento de frecuencias recae en el Poder Ejecutivo.⁴

El sector productor de servicios de comunicación en el área pública depende directamente del poder político, a través de la dependencia jerárquica de los directores de los servicios de televisión pública y de radiodifusión en el ámbito nacional, o por designación del directorio del ente autónomo ANTEL. A diferencia de otros países, donde tales entes se integran de manera interpartidaria o incluso con representantes de la sociedad civil, en Uruguay se trata de cargos de confianza política del presidente de la República.

Por último, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, aunque todavía no ha sido reglamentada, prevé la creación del Consejo de Comunicación Audiovisual.

Esta ley reafirma, en primer lugar, aspectos básicos de la comunicación. Si bien algunos ya están consagrados en la Constitución (como el derecho a la libertad de expresión, por ejemplo), los plantea en función del derecho a la comunicación como rama de los derechos humanos.

En segundo lugar, regula aspectos sobre contenidos que buscan generar garantías para determinados grupos y sectores vinculados con los medios de comunicación, en especial respecto a la niñez y a la adolescencia.

En tercer lugar, genera los espacios adecuados del sector público y del sector privado-público para la regulación, supervisión, promoción y realización de actividades de comunicación. Además, la nueva ley distingue entre áreas del Estado productoras de comunicación (ANTEL, TNU, radioemisoras públicas), otras promotoras de políticas (DINATEL) y otras reguladoras y supervisoras (URSEC).

En cuarto lugar, se establecen mecanismos claros para la obtención de espectros en la banda. Todos los competidores se atienen a un esquema de carácter igualitario, que descarta las licencias irrevocables y establece contraprestaciones precisas para el usufructo de un bien de carácter público. En especial se regulan y se fomentan las prácticas que den competitividad y competencia al sistema en su conjunto, tratando de evitar la concentración de la propiedad.

En quinto lugar, se estimula la producción cultural artística vinculada con los servicios de comunicación audiovisual, y se reconoce su valor para el desarrollo productivo.

Operacionalización de las tensiones:

¿Cuáles son el problema y la tensión entre el objetivo y el resultado en la política de comunicación?

Tal como señalan Cuilenburg y Slaa (1993), el resultado de la política de comunicación está dado por los objetivos planteados y por lo que el sistema de medios hace con las nuevas reglas del juego.

En este caso, los objetivos en materia de regulación y supervisión de medios de comunicación se pueden resumir en los siguientes puntos:

- reservar espacios de radiodifusión para el sector comunitario, comercial y público de manera equitativa;
- generar una ley de servicios de comunicación audiovisual que integre la normativa en una sola;
- formular espacios de regulación con participación de la sociedad civil;
- promover los contenidos audiovisuales de carácter nacional.

Respecto al sistema de medios, tal como plantean los autores antes citados, la puesta en marcha y la práctica de las medidas propuestas se encontró con limitaciones de carácter estructural, tales como la concentración

de la propiedad de medios de comunicación en algunos pocos grupos empresariales, la incapacidad de que los partidos políticos se liberen de la presión de los propietarios de medios, el excesivo poder del presidente en materia de fijación de políticas de regulación y supervisión de medios (ya que dependen de Presidencia y no cuentan con control parlamentario).

En síntesis, esto se refleja en cinco tensiones principales:

1. La lógica de avance en la democratización de la toma de decisiones y en la transparencia de los procesos de adjudicación de frecuencias se enfrenta al poder del presidente, quien conserva la última palabra sobre la regulación de medios de comunicación.
2. Pese al avance regulador de la LSCA, el gobierno de Tabaré Vázquez se vio enfrentado a la presión de los grupos empresariales que integran los conglomerados mediáticos, lo cual ha obstaculizado su implementación.
3. Si bien la LSCA fue aprobada por el Parlamento, el gobierno no reservó recursos presupuestales para implementarla (proyecto de Presupuesto Nacional, 2015-2019).
4. La LSCA prevé, para la asignación de frecuencias, la existencia de foros consultivos y de la Comisión Honoraria Asesora de Servicios de Comunicación Audiovisual (CHASCA). Pero existe una tensión importante en el alcance real de las resoluciones de estos foros consultivos frente al poder que, en última instancia, sigue teniendo el presidente de la República. En materia de TDT, no hay arreglos institucionales que condicionen directamente la aprobación ciudadana para el otorgamiento de frecuencias ni contraloría del ejercicio que los medios hagan de esas frecuencias.
5. Si bien Uruguay avanzó en torno a una gestión colectiva de la regulación y la supervisión de la radiodifusión comunitaria, la CHARC no cuenta con los recursos suficientes, pues carece de presu-

puesto. Por un lado, se destaca y se reivindica al sector comunitario con una legislación específica, pero, por otro, no se lo jerarquiza en materia presupuestaria.

El acceso a la información pública como parte de la política de comunicaciones

Otra de las innovaciones institucionales del Estado Uruguayo desde la llegada del Frente Amplio al gobierno fue la creación de un nuevo marco regulatorio de acceso a la información pública y transparencia.

El acceso a la información pública en Uruguay está regulado por la Ley del Derecho de Acceso a la Información Pública (en adelante, LDAIP), n.º 18.381, y su decreto reglamentario, n.º 232/10. Esta ley regula tanto la solicitud de acceso de la población (derecho de petición) como la información difundida proactivamente por los organismos públicos a través de sus sitios web.

Tal como destacan Ponce y Santangelo (2015), la reglamentación de la ley creó un órgano desconcentrado de la Agencia para el Desarrollo del Gobierno de Gestión Electrónica y la Sociedad de la Información y el Conocimiento (AGESIC). Esta agencia tiene autonomía técnica, pero no política, ya que sus miembros son nombrados por el Poder Ejecutivo.

La Unidad de Acceso a la Información Pública (UAIP) tiene diversos cometidos, además de la promoción de políticas vinculadas al acceso a la información pública. Entre los cometidos asociados a la regulación y supervisión se encuentran: brindar asesoramiento jurídico al Poder Ejecutivo en materia de acceso a la información pública; controlar el cumplimiento por parte de los organismos públicos; resolver peticiones presentadas por las personas frente a la denegación o la falta de respuesta de los organismos. Asimismo se encarga de la capacitación de funcionarios.

El gobierno electrónico y la inclusión digital como fundamento de una política de comunicaciones

Uno de los principales ejes de la política de comunicaciones del Frente Amplio fue la generación de una institucionalidad impulsora del gobierno electrónico, de la sociedad de la información y el conocimiento.

Desde su origen, en 2005, la AGESIC tuvo el rol de promover la generación de instancias de facilitación del gobierno electrónico en las diversas instituciones del Estado.

Entre las acciones que se han generado desde entonces destacan:

- portal único de trámites del Estado,
- política de datos abiertos del Estado,
- desarrollo de nuevos portales web de los ministerios y la Presidencia,
- portal único de concursos del Estado,
- generación de premios que estimulan la transparencia y el gobierno electrónico entre las instituciones del Estado.

Sin embargo, a pesar de todos estos avances, se ha constatado un bajo nivel de cumplimiento de los principios de transparencia activa. El índice de transparencia activa en línea (ITAEL) en su edición 2014 plantea que ni ministerios ni intendencias alcanzan niveles altos de transparencia activa en línea, y que en los últimos años ambos grupos han ido reduciendo su nivel de cumplimiento.

A pesar de la creación de organismos como AGESIC o la UAIP, el fortalecimiento de la política pública de transparencia aún requiere jerarquizar el rol del órgano de control e implementación de la ley (UAIP), robustecer su diseño institucional y dotarlo de infraestructura y presupuesto adecuados para enfrentar el enorme desafío de garantizar una política pública de acceso a la información en el ámbito nacional.

Operacionalización de las tensiones: ¿Cuáles son el problema y la tensión entre el objetivo y el resultado en el acceso a la información pública?

Siguiendo la tipología de análisis de Cuilenburg y Slaa (1993), podemos encontrar dos tensiones principales:

1. Se ha avanzado en torno al diseño institucional de la promoción y el acceso a la información pública, tanto por la UAIP como por AGESIC. Sin embargo, los niveles de cumplimiento de la transparencia activa son sumamente bajos, lo que contrasta la voluntad política de avanzar en transparencia con la capacidad de los funcionarios públicos de aplicar los principios de transparencia activa.
2. El desarrollo en torno al diseño institucional en temas de transparencia o de gobierno electrónico revela una voluntad política inicial de tratar estos temas, pero la escasa asignación presupuestal⁵ da cuenta de las tensiones que existen entre los avances en el Legislativo y la práctica en el Ejecutivo (FA resolvió quitarle 400 millones..., 2015).

Acceso equitativo a las TIC

Desde el comienzo, el primer gobierno de Tabaré Vázquez (2005-2010) se trazó el objetivo de reducir las inequidades de acceso a la tecnología y cerrar la brecha digital. La materialización del Plan de Conectividad para la Educación Inclusiva Basada en el Aprendizaje en Línea (Ceibal) hizo que Uruguay fuera el primer país del mundo en concretar el proyecto *one laptop per child*, es decir, todos los niños de escuelas públicas tienen una computadora personal. Luego de implementadas las primeras fases del Plan Ceibal, este se trasladó a la educación secundaria y a la universitaria.

La introducción de las *ceibalitas*⁶ en los hogares permitió, además, que otros integrantes de la familia accediesen a la tecnología. En otro plano, la introducción del Plan Ceibal supuso una política de

alumbramiento de plazas, edificios, escuelas, liceos y universidades públicas, con la provisión de conexión a internet a los usuarios del sistema.

A raíz de la experiencia del Plan Ceibal, en la campaña electoral del 2014 Tabaré Vázquez, entonces candidato, propuso entregar a cada jubilado una *tablet*, con vistas a la inclusión digital de personas de la tercera edad. En junio de 2015 el Programa Ibirapitá comenzó a implementarse en su fase piloto y prevé el desarrollo de diversos contenidos en línea que sean de utilidad para los adultos mayores.⁷

En definitiva, hay avances institucionales en materia tanto de acceso a la información pública como de gobierno electrónico. Sin embargo, ciertas resistencias asociadas a estos avances dan cuenta de las tensiones existentes en la materia.

Operacionalización de las tensiones: ¿Cuáles son el problema y la tensión entre el objetivo y el resultado en la democratización de las TIC?

Siguiendo la tipología de análisis de Cuilenburg y Slaa (1993), el resultado de la política de democratización de las TIC presenta dos tensiones principales vinculadas con la implementación de estos cambios:

1. Existe un debate respecto al rol preponderante de ANTEL en materia de producción de servicios de comunicación audiovisual (Zecca, 2015, 22 de octubre) y en la provisión de acceso a las TIC. Desde el gobierno se presentan los beneficios de la inclusión digital a través de una empresa pública,⁸ mientras que otros al mismo tiempo acusan a ANTEL de estar exacerbando el alcance de su rol. Por un lado, se genera un impulso, pero, por el otro, el crecimiento de esta empresa pública pone frenos y despierta sospechas respecto a la validez de su accionar en el desarrollo de la inclusión digital (Tribunal de Cuentas..., 2013, 14 de agosto).⁹

5:: Por ejemplo, la baja de recursos que afectó a AGESIC en la discusión presupuestal 2015.

6:: Nombre con que se conoce a las *laptop* del Plan Ceibal.

7:: Otro de los avances en materia de inclusión digital en Uruguay se ha dado por la fuerte expansión de la fibra óptica.

8::

Acerca de la presentación del gobierno del rol de ANTEL en la inclusión digital, véase la disertación "El rol de Antel en la sociedad del conocimiento", que ofreció la presidenta de ANTEL, Ing. Carolina Cosse, ante la Asociación de Dirigentes de Marketing del Uruguay (ADM). Recuperado de <http://www.antel.com.uy/antel/institucional/sala-de-prensa/eventos/2011/rol-de-antel-sobre-sociedad-de-conocimiento>

9:: *El Observador*. Tribunal de Cuentas: Construcción de complejo Antel Arena es inconstitucional. (2013, 14 de agosto). *El Observador*. Recuperado de <http://www.elobservador.com.uy/tribunal-cuentas-construccion-complejo-antel-arena-es-inconstitucional-n257521>

2. Si bien Uruguay se ha hecho mundialmente conocido por ser el primer país en universalizar el acceso de cada escolar a una computadora, también existe un debate respecto a la efectiva utilización de la tecnología en las actividades de enseñanza.¹⁰

Las políticas de comunicación progresistas, ¿un espacio de tensión?

En síntesis, desde el año 2005 se ha producido efectivamente un cambio en la orientación de las políticas de comunicación en Uruguay. Sin embargo, los avances en las tres dimensiones (regulación y supervisión de medios de comunicación; transparencia, acceso a la información pública y gobierno electrónico, y acceso equitativo a las TIC) suscitan determinadas resistencias que operan como contrapesos de los impulsos.

En materia de regulación, supervisión y promoción de medios de comunicación se ha avanzado en el plano normativo. Existe una tensión general entre el avance de regulación y supervisión y el alcance que tiene esta normativa a la hora de implementarse en la práctica. En materia de acceso a la información pública y gobierno electrónico se ha avanzado en el campo normativo y en la práctica. Existe un impulso regulador, pero este se enfrenta con un menoscabado impulso fiscalizador.

En materia de acceso a las TIC, el país avanza en la garantía de acceder a la tecnología, pero entra en tensión con inercias en el campo educativo que no permiten integrar en su totalidad la innovación tecnológica en los procesos de enseñanza.

En diálogo con el marco teórico, este artículo busca aplicar el modelo conceptual de Cuilenburg y Slaa (1993) al caso uruguayo, pero también pretende ofrecer una perspectiva más crítica respecto a la presentación del país como un caso referente en materia de comunicación.

A fin de aportar a una futura línea de investigación en la materia, es necesario indagar cuáles son los disparadores que actúan en la generación de resistencias a

los cambios en la política de comunicación. Las tres dimensiones analizadas de la política de comunicación pueden ser vistas con enfoques similares cuando se habla de propiedad del negocio de tecnologías o de medios de comunicación, cultura del secreto en la administración pública, educación e interés ciudadano en las políticas de comunicación.

Quedan preguntas que surgen del artículo y que pueden integrar agendas de investigación. Explorar las diferentes visiones al respecto permite profundizar en los factores que inciden en la construcción de políticas de comunicación de mayor consenso.

¿Qué distingue los planteamientos en materia de comunicación del Partido Nacional, del Partido Colorado, del Partido Independiente y del Frente Amplio? ¿Cómo opera la participación de la sociedad civil organizada en la definición de la política de comunicación? ¿En qué se diferencia la política de comunicación de otros procesos de políticas públicas?

Estas son algunas de las interrogantes que quedan planteadas. Darles respuesta, desde una perspectiva crítica respecto a los factores que pueden llevar a una política pública de comunicación a cumplir con sus objetivos o a fracasar, todavía es tarea pendiente para la investigación en Uruguay. ■■

Referencias

- Buquet, G., Lanza, E., y Rabinovich, D. (2012). Inversión, mecanismos y procedimientos de asignación de la publicidad oficial en Uruguay. Estándares de protección de la libertad de expresión para una regulación democrática de este recurso estatal. Montevideo: Friedrich Ebert Stiftung. Recuperado de http://www.fesur.org.uy/archivos/file/AyP39_FINAL_Ni%20premio%20ni%20castigo_Buquet,%20Lanza,%20Rabinovich.pdf
- Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial. Recuperado de <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cerd.htm>
- Convención sobre los Derechos del Niño. Recuperado de <http://www2.ohchr.org/spanish/law/crc.htm>
- Cuilenburg, J., y McQuail, D. (2003). Media policy paradigm shifts towards a new communications policy paradigm. *European journal of communication*, 18(2), 181-207.
- Cuilenburg, J., y Slaa, P. (1993). From media policy towards a national communications policy: Broadening the scope. *European Journal of Communication*, 8(2), 149-176.
- Decreto n.º 232/10. Agencia de Gobierno Electrónico y Sociedad de la Información y el Conocimiento (AGESIC). Recuperado de http://www.ose.com.uy/descargas/documentos/transparencia/decreto_reglamentario_232_10.pdf
- Decreto n.º 447/08. Televisión Digital Terrestre. Recuperado de <http://www.impo.com.uy/bases/decretos/447-2008>
- Decreto n.º 585/2012 de Televisión Digital Terrestre. Recuperado de http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/decretos/2012/05/miem_585.pdf
- FA resolvió quitarle \$ 400 millones a buque insignia de Vázquez. (2015, 4 octubre). *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.uy/informacion/fa-quitara-dinero-plan-vazquez.html>
- ITA. Índice de Transparencia Activa en Línea. El Estado uruguayo y la provisión de información pública a través de la web CAINFO. Recuperado de http://www.cainfo.org.uy/wpcontent/uploads/2013/06/ITAeL_2013_Informe_final.pdf
- Leftwich, A. (1983). *Redefining Politics: People, Resources, and Power* (Vol. 812). Nueva York: Taylor and Francis.
- Ley n.º 18.381. Derecho de Acceso a la Información Pública. (2008). Recuperado de [http://www.parlamento.gub.uy/leyes/](http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=18381&Anchor=y=18381&Anchor=)AccesoTextoLey.asp?Ley=18381&Anchor=y=18381&Anchor=
- Ley n.º 18.232. Servicio Radiodifusión Comunitaria. (2007). Recuperado de [http://www.parlamento.gub.uy/leyes/](http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=18232&Anchor=)AccesoTextoLey.asp?Ley=18232&Anchor=
- Ponce, M. (2011). Comunicación, gobernabilidad y democracia: Argentina, Chile y Uruguay (pp. 254-284). En Detlef, J.; Cañizales, A. y Olivera, L. (Comp.). *Política y comunicación: Democracia y elecciones en América Latina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ponce, M. (2014). Reglas del juego y comunicación de gobierno: propuesta de un nuevo marco analítico. *Contratexto*, 21, 43-62.
- Ponce, M., y Santangelo, G. (2015). Uruguay, el impulso y su freno en políticas de comunicación. *Temas de Comunicación*, 29, 112-134.
- Proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Recuperado de http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/proyectos/2013/05/cons_min_682_anexo.pdf
- Proyecto de Presupuesto Nacional 2015-2019. Recuperado de <https://www.mef.gub.uy/16501/1/mef/proyecto-de-presupuesto-nacional-2015---2019.html>
- Radakovich, R., Escuder, S., Morales, J., y Ponce, M. (2013). *Trazando un mapa de los medios digitales: Uruguay*. Montevideo: Open Society Foundations.
- Tribunal de Cuentas: Construcción de complejo Antel Arena es inconstitucional. (2013, 14 de agosto). *El Observador*. Recuperado de <http://www.elobservador.com.uy/tribunal-cuentas-construccion-complejo-antel-arena-es-inconstitucional-n257521>
- UNESCO (2014). *Informe de avance de dimensiones 1 y 2. Estudio de desarrollo mediático 2014*. Montevideo: PDIC UNESCO.
- United Nations (2014, 27 de agosto). Capítulo IV. Derechos Humanos. Recuperado de https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&tmtsg_no=IV-5&chapter=4&lang=en
- Wolton, D. (1989). La communication politique: construction d'un modèle. *Hermès*, 4, 27-41.
- Zecca, E. (2015, 22 de octubre). Analizan si hubo abuso de Antel en venta de TV y notebooks. *Cientoochenta*. Recuperado de http://www.180.com.uy/articulo/56539_analizan-si-hubo-abuso-de-antel-en-venta-de-tv-y-computadoras

10: Al respecto véase Cuestionario de implementación de Plan Ceibal en Secundaria. (2010, 6 de diciembre). Recuperado de <http://www.espectador.com/politica/200278/cuestionario-de-implementacion-de-plan-ceibal-en-secundaria>

Un cine sin espectadores: La teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta

Germán Silveira



Foto: AFP / Mladen Antonov.

RESUMEN

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta ha proporcionado un vasto y rico panorama de estudios sobre su carácter ideológico (un cine militante), estético (un cine de la pobreza) o formal (un cine imperfecto). Este artículo se propone rescatar uno de los aspectos quizás menos estudiados del llamado Nuevo Cine Latinoamericano: la teorización sobre el público. A través de una lectura crítica de algunos textos fundamentales (manifiestos, entrevistas, films), se expondrá el carácter original que presenta la nueva concepción de público propuesta por los cineastas, a partir de un espectador definido como un actor imprescindible en los procesos de cambio gestados en la región desde la revolución cubana. En definitiva, un espectador alejado de la butaca y más cerca de su tiempo histórico.

Palabras clave

Nuevo Cine Latinoamericano, público cinematográfico, formación de espectadores, cine anticolonialista, recepción

ABSTRACT

Thorough studies on the New Latin American Cinema of the 1960s have mostly focused on issues such as ideology (a militant cinema), aesthetics (a cinema of poverty) and form (an imperfect cinema). However, a reflection upon the audience developed by the filmmakers has been strangely overlooked. This article aims to theorize on the public, thus rescuing one of the most under-researched aspects of this cinema. Through a critical reading of some texts such as manifestos, interviews and films, this work explores how this movement conceived of the public and the originality this perspective has brought to film history. The spectator was defined as an actor committed to the political changes that Cuban revolution inspired in the region, a spectator who was closer to the conflicts of his/her own historical time than to the comfort of the cinema seat.

Keywords

New Latin American Cinema, Cinematographic Audience, Audience Cultivation, Anti-colonialist Cinema, Film Reception

Germán Silveira::

GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales), El/CSIC, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
gsilveira72@gmail.com

Recepción: octubre de 2015

Aceptación: noviembre de 2015

Introducción

Los acontecimientos políticos de los años sesenta en América Latina, con la revolución cubana (1959) como hito fundamental, tuvieron un eco significativo en todo el ámbito cultural de la región. En lo que respecta al cine, la evolución de una serie de cinematografías muy diversas que convergieron en un movimiento conocido bajo el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano también debe ser comprendida e interpretada a la luz de esos acontecimientos. La creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el desarrollo del Cinema Novo en Brasil, los trabajos del Grupo Cine Liberación liderado por Fernando Solanas y Octavio Getino, la Escuela Documental de Santa Fe, la obra de

Jorge Sanjinés en Bolivia, el grupo de cineastas reunidos en torno a la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay marcaron definitivamente la vida cinematográfica del continente, con una producción independiente y constante a lo largo de esa década.

La producción filmica de aquellos años fue acompañada por un importante corpus de reflexión teórica sobre el cine elaborada por los propios realizadores, como no se había dado antes en América Latina. Manifiestos como *Hacia un tercer cine* (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, *La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha o *Por un cine imperfecto* (1969) del cineasta cubano Julio García Espinosa tienen hoy un lugar destacado en la historia del cine.

En general, estos textos de carácter militante coinciden en señalar que el cine debe ser un instrumento de liberación y de acción contra la neocolonización política y cultural del continente. En este sentido, no solo se trata de una aproximación estética, formal, al fenómeno cinematográfico, sino también ideológica, política. El público, muchas veces ausente de la teorización sobre el cine, ocupa además un lugar considerable en la reflexión que propone el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Es objeto de una definición original, nueva. Se inserta en esos procesos de cambio político que estaban ocurriendo en el territorio latinoamericano desde la revolución cubana y que los realizadores pretendían apuntalar mediante la práctica cinematográfica.

A partir del análisis de algunos documentos y textos fundamentales, este artículo propone una aproximación a las múltiples dimensiones que adquiere la teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano, que pasa a ser objeto de una reflexión teórica más amplia que aquella que lo circunscribe únicamente al momento de encuentro con un film. En este sentido, la nueva reflexión sobre el público prioriza el carácter político del espectador para pensarlo como una totalidad: desde la puesta a punto de un circuito alternativo de distribución y exhibición para alcanzar este nuevo público, pasando por una tarea educativa, de carácter tutelar, conocida como *formación de espectadores*, hasta llegar a la nueva definición de espectador-actor comprometido con su tiempo, quien abandona (teóricamente) la butaca reservada a la clásica concepción *burguesa* del cine y adopta un protagonismo más activo en ese contexto histórico. Estas múltiples dimensiones de la reflexión sobre el público que desarrollan los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano son abordadas en este trabajo.

Quizá sea pertinente aclarar que el enfoque aquí propuesto no se enmarca en la tradición de investiga-

ción cualitativa que surge, a principios de los años ochenta, a partir de los llamados *estudios de recepción*, realizados en su gran mayoría sobre las audiencias televisivas. Recordemos que:

Fundadas sobre la idea poco rebatida de una “actividad” del telespectador (como del lector) en la coproducción del sentido, las primeras encuestas de recepción se interesarán por el trabajo de interpretación. Tienen como objetivo abordar el encuentro entre un texto y su lector y dar cuenta de la construcción de las interpretaciones por el telespectador (Le Grignou, 2003, p. 85).¹

En este artículo, el interés por la recepción del Nuevo Cine Latinoamericano está dado por la forma en que los propios realizadores, desde su teorización, conciben al público. No se trata de un estudio de recepción sobre aquellas películas a partir del testimonio del público; se trata de un análisis de la construcción teórica del público a partir del testimonio (escrito) que proponen los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano.

Para ubicar esta reflexión sobre el público y dar cuenta de las diferentes dimensiones, se toma como punto de partida la concepción de Glauber Rocha sobre el contexto histórico de recepción del Cinema Novo en Brasil y del cine político en América Latina. Luego se presenta un acercamiento a las ideas promulgadas por el Grupo Cine Liberación en Argentina en relación con el nuevo espectador. Se estudia brevemente el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, ya que significó el momento de consolidación de un cine propiamente latinoamericano. Allí se puso en marcha, además, un proyecto alternativo de distribución y exhibición regional pensado en función del nuevo público en germen. Finalmente, a través del análisis de los casos cubano y uruguayo, se muestra el rol que aquel movi-

miento le reservaba al cine como medio de difusión de las ideas, y la importancia que se le asignaba a la tarea, más ideológica que pedagógica, de formación de espectadores.

Glauber Rocha y el contexto de recepción de un cine anticolonialista

Hasta la segunda mitad de los años sesenta –sostiene Núñez (2009)–, en América Latina el Cinema Novo gozaba de un respeto y una admiración como no había alcanzado ninguna otra cinematografía de la región. Las revistas especializadas de la época lo habían “elevado a la misma altura (o más) de otros ‘nuevos cines’ mundiales (como la Nouvelle Vague o el Free Cinema) y, por *consiguiente*, era considerado una referencia para las demás cinematografías latinoamericanas” (Núñez, 2009, p. 260). Creado en Brasil en 1962-1963, el movimiento del Cinema Novo propuso refundar el cine nacional. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues y Gustavo Dahl fueron sus figuras más importantes, mientras que *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Los fusiles* (Ruy Guerra, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) se consideran los films fundadores.

En una carta a la revista *Cine Cubano*, Glauber Rocha (1971, pp. 1-11) cuenta que, cuando en abril de 1964 *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Los fusiles* y *Vidas secas* se preparaban para participar en el Festival de Cannes, la primera fue prohibida en Brasilia, pero proyectada en Río de Janeiro, a causa de la existencia de una censura descentralizada. A pesar de esta prohibición, Paulo Emilio Sales Gomes (fundador de la Cinemateca Brasileira) organizó una función en la Universidad de Brasilia. Sin embargo, en el momento de la proyección, “los militares llegaron en dos *jeeps* y capturaron la copia. Al otro día, los censores, probablemente impresionados por el éxito en Río, liberaron el film sin cortes” (Rocha, 1971, p. 3).

Rocha sostiene que la historia del Cinema Novo en el interior de Brasil puede interpretarse como el testimonio de un momento político muy complejo, no solamente en ese país, sino también en todo el continente. El cineasta explica que el movimiento era atacado tanto por los sectores políticos de izquierda como de derecha. A raíz del film *Ganga Zumba*, por ejemplo, Carlos Diegues había sido acusado por la derecha de hacer un film subversivo, mientras que la izquierda lo tildaba de fascista. Rocha sostiene que los ataques de la izquierda y de los intelectuales contra el Cinema Novo habían empezado desde los comienzos del movimiento. Esto se explicaba porque los intelectuales de izquierda en América Latina tenían “una concepción aristocrático-burguesa heredera del academicismo” (Rocha, 1971, p. 5). Por lo tanto, partían de una idea de *cultura* diferente a la de aquellos cineastas. En este sentido, el fundador del Cinema Novo agrega:

Se pasaron la vida negando la posibilidad de hacer cine en el país y no podían admitir que un grupo de jóvenes cineastas hayan podido desencadenar una revolución cultural en el Tercer Mundo por medio de su expresión más moderna [...] y, como no quisimos afiliarnos a una visión cultural paternalista de moda porque preferíamos hacer un cine político que no tuviera la ingenuidad demagógica de justificarse como “el principal instrumento revolucionario”, los ataques comenzaron (Rocha, 1971, pp. 3, 5).

Fuera de fronteras, la situación del Cinema Novo era diferente. *Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* tuvieron gran éxito en Cannes (1964), como también *Los fusiles* en Berlín (1964). Rocha continúa explicando que en el festival de Sestri Levante (1965) el film *Ganga Zumba* fue recibido con entusiasmo por las delegaciones africanas, que “corrían a abrazar a Diegues” (Rocha, 1971, p. 5), mientras que “los

¹ :: Las traducciones son del autor del artículo.



Foto: AFP / Adalberto Roque. Posters en el cine Riviera durante el 33 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, diciembre de 2011.

brasileños tenían vergüenza de admitir una cultura negra como revolucionaria y no como folclórica” (1971, p. 5). A partir de esas circunstancias, parecía entonces que “el Cinema Novo podía sobrevivir únicamente gracias al apoyo político del cine cubano y de algunas izquierdas europeas” (1971, p. 2). El éxito de los films que inauguraron el movimiento fue vivido como una “contradicción” por aquellos cineastas: por un lado, ese reconocimiento era motivo de alegría, pero, por otro, en ese momento se instalaba en Brasil la dictadura de Castelo Branco.

El realizador brasileño expresa que estos films representaron, junto con la producción cubana, los primeros films “políticos” realizados y concebidos en América Latina. En esta particularidad residiría el éxito que obtuvieron fuera de su país. Brasil empezaba a ser conocido en el mundo, pero, al mismo tiempo, según el cineasta, “la cultura colonialista era contestada cinematográficamente a nivel social, político y antropológico” (Rocha, 1971, p. 4). El film *Ganga Zumba* de Carlos Diegues se convirtió así en el emblema de una doble resistencia (contra la cultura colonizadora y contra la dictadura), a partir del momento en que “una cultura negra cortaba la cabeza de los blancos opresores y afirmaba su superioridad cultural con gritos, música y danza” (Rocha, 1971, p. 5).

El cuestionamiento a la dominación cultural había sido desarrollado por Glauber Rocha en su célebre texto *Estética del hambre*, modelo de referencia teórico para todos los movimientos cinematográficos militantes en América Latina durante los años sesenta. *Estética del hambre* fue publicado en Brasil en julio de 1965 en la *Revista Civilização Brasileira*. El cineasta lo había escrito para ser presentado en enero de ese año en Italia, en una reseña de cine latinoamericano que comprendía un homenaje al Cinema Novo brasileño. Sylvie Pierre, crítica de los *Cahiers du Cinéma* entre 1966 y 1971, experta en la obra del director brasileño, explica:

La actividad había sido organizada en Génova por la organización jesuita tercermundista Columbianum, animada por el padre Arpa (amigo de Fellini), quien tuvo un papel extremadamente activo y decisivo, a principios de los años sesenta, en la penetración del cine brasileño en Italia y, de ahí, al resto de Europa (Pierre, 2012).

En este manifiesto, Glauber Rocha critica la situación de dominación de las artes en Brasil, que califica de “exotismos formales que vulgarizan problemas sociales” y que no se limitan al campo artísti-

co, “sino que contaminan sobre todo el campo general de lo político” (1993, p. 52). En el plano teórico, el Cinema Novo se presentaba entonces como una reacción a la interpretación dominante de la realidad brasileña, no solamente en el ámbito del arte, sino también en el de la política. El carácter revolucionario de este movimiento estaba en la violencia de las condiciones históricas y materiales de concepción, realización y recepción de los films: “Ahí reside la originalidad del ‘Cinema Novo’ en relación al cine mundial. Nuestra originalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sentida pero no comprendida” (Rocha, 1967, p. 25). El cine latinoamericano se sitúa, de manera inédita hasta entonces, bajo el signo político del hambre, y las causas del hambre eran asignadas por Glauber Rocha al destino trágico que representaba el colonialismo. Como sostiene el investigador argentino Tzvi Tal:

Contra la censura y el apoyo a un cine de imitación neocolonial que imponía la dictadura, Rocha proponía una estética violenta, que ponía en pantalla la violencia de los oprimidos y que atacaba la pasividad y el conformismo del espectador, violando los modos de representación a los que el cine hegemónico lo había acostumbrado (Tal, 2005, p. 46).

En efecto, las películas del Cinema Novo ponían en escena “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personaje huyendo para comer, personajes sucios, feos, viviendo en casas feas, sucias” (Rocha, 1993a, p. 53), algo que el público brasileño no toleraba. En este sentido, Rocha expresa: “El espectador no acepta la imagen de Brasil vista por los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal, como se ve en los films de Hollywood” (1969, p. 85). La falta de apoyo popular (de público en las salas) al Cinema Novo es explica-

da por el cineasta brasileño en términos de *incomprensión nacional o subdesarrollo cultural*: “El problema fundamental está en nuestro público, por razones económicas y culturales estrechamente ligadas entre sí” (Rocha, 1969, p. 99). Por lo tanto era necesario romper ciertas barreras y llegar al público atravesando esa *insensibilidad dominante* que el imperalismo había impuesto.

La tarea no era sencilla, pero, en palabras de Rocha, hacia 1969 el Cinema Novo se había ganado “un respeto”, lo que ya era una buena señal. El movimiento debía entonces consolidar un lenguaje propio “para comunicar efectivamente con el público e influirlo en su liberación” (Rocha, 1969, p. 10). El cine se transformaba así en algo esencial para actuar sobre la conciencia del público, para despertar en él una interpretación crítica, algo que solo se podía lograr con una estructura sólida de producción nacional. En este sentido, como sentencia el padre del Cinema Novo en las líneas finales de *Estética del hambre*: “No es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia” (Rocha, 1965, p. 55).

El público no espectador del Grupo Cine Liberación

El mismo espíritu combativo aparecía en los films-manifiestos de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, fundadores en Argentina del Grupo Cine Liberación, para quienes:

Las perspectivas del cine en cualquier país no pueden ser de ningún modo analizadas separadamente de aquella perspectiva que condiciona y determina la situación misma del cine: la perspectiva histórica y política en la cual ese cine se desenvuelve. Esto tiene vigencia para todos los aspectos que hacen a la cuestión cinematográfica: industria, producción, distribución, comercialización, realiza-

ción, estética, crítica, teoría, enseñanza, etcétera (Grupo Cine Liberación, 1970, p. 3).

Entre los puntos en común con el movimiento del Cinema Novo en Brasil, se encuentra una concepción ideológica revolucionaria del cine, según la cual este debe inscribirse en una búsqueda de la verdad histórica, marcada por la violencia de las relaciones neocolonialistas. En un diálogo con el cineasta francés Jean-Luc Godard que reproduce la revista uruguaya *Cine del Tercer Mundo*, Solanas lo expresa de esta manera: “Si el cineasta profundiza en cualquier tema, sea el amor, la familia, la relación, el trabajo, etcétera... revela la crisis de la sociedad, muestra la verdad al desnudo. Y la verdad, dada la temperatura política de nuestro continente, es subversiva” (Godard y Solanas, 1969, p. 54).

Como sucedía con el Cinema Novo, el contexto político vuelve a estar en el centro de la forma de concebir e interpretar el cine. Para Solanas, el cine no es únicamente un medio de expresión, sino también un medio de acción al servicio de la liberación de un continente subyugado por el neocolonialismo. Cuba representaba así “el primer territorio libre en América”, tal como se expresa en la primera parte del film *La hora de los hornos* (1966-1967). Prohibido en Argentina hasta 1973, el film se exhibió clandestinamente en los sindicatos y organizaciones peronistas.² Como relata Mariano Mestman:

En el marco del régimen militar conocido como “Revolución Argentina”, inaugurado en 1966 con el golpe encabezado por el general Juan Carlos Onganía, la distribución clandestina o semiclandestina de este y otros films ocupó un lugar destacado en la historia del grupo. La experiencia práctica de exhibición en esos años constituyó una de las fuentes básicas de las que se nutrieron las reflexiones de Cine Liberación (Mestman, 2001, p. 443).

La hora de los hornos constituye entonces el modelo por excelencia del “tercer cine”, de acuerdo con una especie de escala social cinematográfica elaborada por el Grupo Cine Liberación.³ El “primer cine” está representado por el cine dominante norteamericano, que lleva a la “absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia” (Getino y Solanas, 1972, p. 50) por un consumidor pasivo. El “segundo cine” es el llamado *cine de autor*, que nace como una alternativa al modelo dominante, pero acaba transformándose en un cine “presuntamente independiente” del que gozan únicamente “las élites diletantes” de las metrópolis (Getino y Solanas, 1972, p. 52).

El Cinema Novo y el cine del Grupo Cine Liberación tienen algunos puntos en común. Como decía el propio Rocha en una conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en enero de 1971 y que tituló *Estética del sueño*, “el arte revolucionario fue la consigna del Tercer mundo en los años sesenta” (citado en Pierre, 2012). Sin embargo, existen algunos matices en la manera de teorizar el cine entre estos dos movimientos. Rocha reconoce estas diferencias y propone una distinción entre

el arte revolucionario útil a la acción política, el arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones y el arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. En el primer caso cito, como hombre de cine, el film de Fernando Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente en diversas partes del mundo por militantes políticos. En el segundo caso, tengo algunos films del Cinema Novo brasileño, entre los cuales se encuentran mis propios films. Y por último, la obra de Jorge Luis Borges (Rocha citado en Pierre, 2012).

Podemos sugerir, entonces, que es en la forma de concebir la recepción de estas obras “revolucionarias” donde residirían las diferencias. En el primer caso, existe un llamado a la acción. En el segundo, encontramos una incitación al debate, a la discusión. Mientras que en el tercer caso, la obra es objeto de luchas por la apropiación de sentidos entre diferentes comunidades interpretativas (políticas). En cuanto al film de Solanas, se trata de darle al público un nuevo rol, contestando la noción dominante de espectador. Según el realizador argentino, las instancias de recepción deben ser descritas como *actos* donde el hombre se vuelve consciente de las circunstancias y abandona su lugar de espectador para actuar. A propósito de *La hora de los hornos*, en un diálogo con el cineasta francés Jean-Luc Godard, Solanas define este *acto* en los términos siguientes:

En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente. El viejo espectador, el sujeto que esperaba, definido según el cine tradicional que desarrollaba las concepciones ochocentistas del arte burgués, este no-participante, pasa a ser un protagonista vivo, un actor real de la historia del film y de la historia en sí misma, ya que el film es un film sobre nuestra historia contemporánea (Godard y Solanas, 1969, p. 49).

De hecho, *La hora de los hornos* es considerado y definido por Solanas como un “film-acto”, un “anti-espectáculo”. Siguiendo esta lógica, si no hay espectáculo, no habría espectador. Según Solanas, es durante esos *actos* que el hombre se vuelve consciente de una situación que hay que cambiar, y las proyecciones cinematográficas se transforman así en “espacios de liberación”: “el film ha sido el detonante del acto, el movilizador del viejo espectador”

(Godard y Solanas, 1969, p. 49). La película transforma así la antigua concepción pasiva de espectador. Citando a Frantz Fanon, el cinasta argentino expresa:

Por otra parte, creemos aquello de Fanon que dice “Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor” (Godard y Solanas, 1969, p. 49).

Un nuevo circuito de exhibición

El Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos, que tuvo lugar durante el 5.º Festival de cine de Viña del Mar, en 1967, constituyó algo así como el acto de bautismo del Nuevo Cine Latinoamericano, aquel movimiento que se propuso cambiar la realidad del continente y la de su tradición cinematográfica. Viña del Mar no significó el comienzo de un nuevo cine, sino que fundamentalmente marcó el momento cuando todos los realizadores que estaban haciendo un tipo de cine nuevo en América Latina se reunieron por primera vez e intercambiaron experiencias. El cineasta chileno Aldo Francia (2003, p. 25), organizador del festival, sostiene que el mérito principal consistió en reunir a esos realizadores en torno a un proyecto en común, con el objetivo de “empezar la unificación latinoamericana a través del cine”. Esa unificación solo podía entenderse, desde la perspectiva de aquellos cineastas reunidos en Viña del Mar, “a partir del hecho cultural por excelencia: la liberación” (Guevara, 1969, p. 2).

Las resoluciones de Viña del Mar se transcriben en un artículo publicado en junio de 1967 (p. 8) por la revista *Cine Cubano*, órgano del ICAIC. El texto

²:: Sobre la recepción de la crítica a *La hora de los hornos* en Europa y su distribución en circuitos clandestinos en la España franquista, véase Elena y Mestman (2003).

³:: Dentro de este panorama, el pensador martinicano Frantz Fanon ejerció una influencia considerable en las ideas anticolonialistas latinoamericanas. Sus trabajos sobre la lucha descolonizadora fueron una referencia constante para el movimiento cinematográfico latinoamericano a la hora de pensar las relaciones de dependencia neocolonialistas de la región con respecto al “imperialismo yanqui”, así como influyó en la forma de pensar la violencia que rige la relación entre el colonizador y el colonizado.

señala, por ejemplo, que se resuelve “crear el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine independiente de cada país de América Latina”. En ese momento también surge la expresión *Nuevo Cine Latinoamericano*, cuando, en otra de las resoluciones, se decide organizar una muestra para promover, a través de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FRIPESCI), la exhibición de los últimos films latinoamericanos en festivales internacionales.⁵

En cuanto a la distribución, se resuelve fortalecer la relación con cineclubes, cinematecas y salas de cine de arte, para favorecer la difusión del nuevo cine en esos circuitos culturales. En este sentido, la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), creada en 1965 por las principales cinematecas de la región, se presentaba entonces como un actor interesante en cuanto al rol de intercambio de films entre sus respectivos archivos. Es importante señalar que en aquella época el acceso a las obras cinematográficas de otros países de la región era muy limitado. Resultaba muy difícil para el espectador montevideano, por ejemplo, tener acceso a un film boliviano y viceversa. Este circuito alternativo de distribución representaba una oportunidad ideal para reforzar el vínculo entre los cineastas y el público. Como decía Glauber Rocha, “la creación comienza en la táctica de la producción, se cumple en la ‘libertad dialéctica’ de la creación y se afirma en la estrategia y la táctica de la distribución” (1969, p. 100).

Entonces, más allá de las declaraciones –muchas veces cargadas de una retórica revolucionaria de corte romántico, apuntalada por el mito aún viviente del Che Guevara (el festival tuvo lugar del 1 al 8 de marzo de 1967) y de la revolución cubana–, lo que resulta verdaderamente significativo del Festival de Viña del Mar es la toma de conciencia en cuanto a la existencia de una diversidad de cinema-

tografías latinoamericanas. Esta toma de conciencia posibilitó, a su vez, el impulso de un circuito alternativo de distribución y exhibición, conformado mayoritariamente por cinematecas y cineclubes, a través del cual el público en América Latina, al menos hasta el advenimiento de las dictaduras, tuvo acceso a la producción independiente contemporánea de la región.

(Re)formar al público

La liberación cultural latinoamericana del yugo del neocolonialismo yanqui tenía que llevarse a cabo no solo en la producción y la distribución, sino también mediante una concientización del público. Un editorial de la revista *Cine Cubano* titulado “Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano” planteaba un análisis de la situación en estos términos:

Todos conocemos la situación actual del cine comercial en Latinoamérica: el deslizamiento hacia las formas más anodinas y brutalizadas, el desprecio hacia la gran masa del público que productores y directores sin conciencia ni escrúpulos tienen el hábito de considerar como “mentalmente menores de cinco años”. Pero no todos conocen –y es bueno señalarlo– la feroz presión ejercida por el Imperialismo norteamericano para ahogar todo lo que se oponga a sus planes. Los medios empleados para ello? Circuitos de salas controlando la distribución, presentación masiva de sus propios subproductos, presiones sobre los productores que intentan una cierta independencia (1967, pp. 1-3).

Frente a esta estrategia de control total del circuito cinematográfico mundial por parte de los grandes estudios de Hollywood, que no era sino la punta del iceberg de una dominación que se extendía a todos los ámbitos de la cultura, un mecanismo de defensa se impuso como imprescindible para darle las armas



necesarias a un público vulnerable: lo que se designó como la *formación del público*. Con el fin de ilustrar este punto, nos detendremos brevemente en el caso de la Cinemateca de Cuba.

Para esta institución, la programación cinematográfica estaba concebida como un factor importante en la formación, es decir, en la educación de los espectadores. Su director, Héctor García Mesa, lo definía de esta manera:

Un público informado y formado culturalmente (lo que supone, en primer lugar, que esté formado políticamente) puede seguir la audaz política de nuestra Revolución, fundada siempre sobre principios. No pretendemos

que sea el cine el que forme una conciencia ciudadana, pero simplemente que contribuya a formarla (1968, p. 16).

A través de un organismo oficial como la Cinemateca, la revolución cubana reconocía así la importancia del cine como instrumento político e ideológico. Lejos de ser la expresión de un espíritu iluminado (el autor), un simple entretenimiento o un objeto artístico cuyo sentido inmanente era eventualmente identificable a través de una lectura trascendental, el cine era entendido como un “hecho social” (Esquenazi, 2000, p. 16). Ya no era posible pensarlo de forma independiente a las condiciones de producción y de recepción. Como expresaba el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea,

Foto: AFP / Adalberto Roque. 23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, diciembre de 2001.

⁵: La muestra estaría integrada por largometrajes de Argentina, Brasil, México, Cuba y Bolivia, y cortometrajes de Perú, Chile, Uruguay y Venezuela.

no hay que olvidar que en medio de una sociedad inmersa en la lucha de clases, el espíritu de recreación que anima el espectáculo tiende en alguna medida a reforzar los valores establecidos, cualesquiera que estos sean, pues funcionan generalmente como válvula de escape frente a los problemas y las tensiones que genera una realidad conflictiva (1982, p. 20).

El acento estaba puesto en los aspectos ideológicos (políticos) para levantar en la conciencia del público las barreras contra la apariencia del cine de entretenimiento que en realidad no es otra cosa que “el vehículo de afirmación de rasgos culturales de la burguesía” (Gutiérrez Alea, 1982, p. 20). El objetivo de la tarea educativa consistía entonces en alcanzar “un público nuevo, más crítico, más complejo, más lúcido, más exigente, más revolucionario”, que fuera capaz de “analizar una información, abordarla intelectualmente, lejos de los viejos esquemas analíticos tradicionales” (García Mesa, 1968, p. 14).

Con algunas cifras que datan del período previo a la revolución, el director de la Cinemateca cubana exponía las desigualdades en la distribución cinematográfica a favor de los films norteamericanos. Sobre esto resaltaba por ejemplo que, en 1959, sobre 484 films proyectados en Cuba, 79 eran mexicanos y 266 estadounidenses (el 71% del total). De esta manera, argumentaba:

Nuestro público ha recibido la influencia constante de esta programación, guiada por los peores criterios políticos, artísticos e ideológicos. En síntesis, no existía una programación cinematográfica que le haya dado al espectador un vasto panorama del cine mundial y, de esa manera, enriquecido su visión de la realidad (García Mesa, 1968, p. 15).

La programación cinematográfica, que estaba directamente relacionada con la formación del público, se encontraba entonces en el centro de la política que desarrollaría el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (el ya citado ICAIC), creado en marzo de 1959 y que tenía a cargo la Cinemateca de Cuba. Los objetivos fundacionales del ICAIC se planteaban posicionar al cine como “un arte” y, al mismo tiempo, como “un instrumento de opinión y de formación de la conciencia individual y colectiva” que contribuyera “a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su impulso creativo” (García Mesa, 1968, p. 16). A su vez, esto suponía “una tarea de publicidad y reeducación del mal gusto seriamente influenciado por la producción y la difusión de films concebidos sobre criterios mercantilistas” (García Mesa, 1968, pp. 16-17). Para cumplir estos objetivos, el gobierno cubano ponía en marcha una serie de medidas concretas, entre las que se encontraban:

La adquisición por medio de la confiscación –en el caso de las empresas de distribución yanquis–, la expropiación o la compra, de todas las salas de cine y de las empresas de distribución de films. Garantizar el control de los medios materiales para comenzar la tarea de formación del nuevo público con la proyección masiva de un nuevo tipo de programación; la creación de cines móviles destinados a llevar el cine a la zona rural, la creación de la revista Cine Cubano, la Cinemateca de Cuba y el Centro de Información Cinematográfica; la suspensión masiva de la proyección de films que representan la exaltación de la violencia reaccionaria, de la discriminación racial y de otras posiciones ideológicas colonizadoras (García Mesa, 1968, p. 17).

En los hechos, sin embargo, esta tarea no se presentaba *a priori* como algo sencillo, dado que el públi-

co nunca es homogéneo. En palabras de su director, para la Cinemateca cubana, la selección de films constituía un “factor complejo” que obligaba a considerar “el carácter masivo del público, la diversidad de los niveles culturales del país, las circunstancias materiales y la intención de alcanzar el más alto valor artístico e ideológico posible en las películas” (García Mesa, 1968, p. 18). El propio García Mesa reconocía así las dificultades a las cuales debían enfrentarse unos propósitos teóricos un tanto alejados de lo realizable y proponía una solución progresiva:

Imponer mecánicamente programas exclusivistas equivaldría a provocar una ruptura entre el público y el cine. No se puede dosificar el gusto por decreto. Es indispensable tener en cuenta los niveles actuales, de promover la educación de la sensibilidad artística, de desarrollar los niveles de comprensión y la actitud crítica, teniendo en cuenta no solamente la dinámica de transformación y de desarrollo del público, sino también sus contradicciones, los problemas que se plantean, las diferencias por ámbito y por sector, y las etapas de superación progresiva de ese proceso (García Mesa, 1968, p. 18).

Uruguay: las dos escuelas

En Uruguay, la tarea de *formación de espectadores* la habían asumido históricamente Cine Arte del Sodre (creado en 1944) y los cineclubes más importantes (Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, fundados respectivamente en 1948 y 1949). Como narra Eugenio Hintz, fundador de Cine Club del Uruguay:

Cuando Cine Arte empieza a exhibir películas de períodos anteriores de la historia del cine, la gente se interesa debido a la acción de periodistas y críticos de cine, quienes generaron todo un movimiento de cultura cinemato-

gráfica [...] De alguna manera introdujimos un cine que no era comercial, que para empezar era viejo. Nosotros íbamos para atrás, como relatando la historia del cine. Estábamos educando para que la gente entendiera cómo el cine había evolucionado (Boasso y Silveira, 2005, pp. 23, 27).

En los años sesenta los cineclubes habían alcanzado un desarrollo importante, se habían multiplicado en todo el país y estaban consolidados dentro del ámbito cultural –aunque sin alcanzar un público masivo y no sin dificultades económicas–. Sin embargo, a fines de esa década los tiempos políticos comenzaron a marcar una relación problemática entre los diferentes actores del mundo cinematográfico. A partir de las medidas prontas de seguridad decretadas por el gobierno de Jorge Pacheco Areco el 9 de octubre de 1967, la neutralidad cultural ya no tenía razón de ser, según lo entendía un grupo de actores sociales agrupados en torno al semanario *Marcha*, entre los cuales se encontraban los miembros de la Cinemateca del Tercer Mundo.

La Cinemateca del Tercer Mundo se creó con el archivo de films del cineclub de *Marcha* y de los festivales de cine que el semanario organizaba anualmente desde 1957 (Jacob, 2011). La llegada del documentalista holandés Joris Ivens a Montevideo como padrino del acto de fundación de esta cinemateca, el 8 de noviembre de 1969, marcó simbólicamente el compromiso que la institución pretendía asumir en el campo de la producción nacional. Como expresa un artículo de *Marcha*: “Su presencia en Uruguay es el símbolo de una nueva raza que necesita al cine tanto como el cine necesita de ella: la de los combatientes” (Troncone, 1969, p. 23). La Cinemateca del Tercer Mundo no se constituyó entonces como un archivo de films en el sentido tradicional. Al ser la mayoría de sus miembros jóvenes cineastas (Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Walter Tournier, Eduardo Terra, entre otros),

el propósito fundamental era hacer películas y no preservarlas.

En esta particularidad residiría la gran diferencia (y rivalidad) que surgió con la Cinemateca Uruguaya, creada en 1952 a partir de los archivos de films de Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, y que desde 1967 ya se perfilaba como un actor importante en el ámbito de la cultura cinematográfica. Mientras que la Cinemateca del Tercer Mundo, creada por cineastas en línea con la postura ideológica del Nuevo Cine Latinoamericano, se planteaba fundamentalmente hacer “un cine combatiente en una realidad combatiente” (Alfaro, 1970, p. 7), la Cinemateca Uruguaya, creada por críticos cinematográficos, tenía como objetivo principal consolidar su archivo de films y seguir en la línea de la tarea desarrollada por los cineclubes, que se centraba en la promoción de la cultura cinematográfica a través de la programación de las diferentes etapas de la historia del cine, de sus movimientos y sus realizadores más importantes.

En el contexto de los años sesenta, esa cultura cinematográfica tradicional, que hunde sus raíces en el cine de autor promovido desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma* en Francia durante los años cincuenta, y encarnada en Uruguay por los cineclubes y la Cinemateca Uruguaya, empezó a ser resistida por el núcleo de *Marcha*. Un editorial del crítico Hugo Alfaro escrito para *Cine del Tercer Mundo* –revista que editaba la Cinemateca del Tercer Mundo– resulta emblemático de la agitación política del momento. En cuanto al rol del mundo cinematográfico en las circunstancias históricas que el país estaba atravesando, dice:

En realidad, no es mucho lo que la gente de cine puede hacer. Pero ese poco, hay que hacerlo. Por lo pronto, quitarse con peine fino las ilusiones del pasado: Yo te recito la filmo-

grafía de Robert Aldrich, tú me recitas etc., etc., y creer que eso es cultura y que sirve para algo, para alguien. No es cultura pero ya lo creo que sirve para algo: para adormecernos, y para alguien: para los que quieren que no despertemos. O la cultura cinematográfica se pone, sin más, al servicio del pueblo o (delito de comisión por omisión) se convierte en alcahueta del régimen y en aliada del enemigo. Lavarse las manos, es justamente ensuciarse (Alfaro, 1969, p. 7).

La condena moral que Hugo Alfaro lanza a los miembros de los cineclubes y de la Cinemateca Uruguaya, que iban a tomar distancia con respecto al cine revolucionario impulsado en Viña del Mar, retrata el clima convulsionado de la época. Con una diatriba inspirada en el tono de los manifiestos del Nuevo Cine ya vistos en este artículo, el crítico expresa además que “en los países subdesarrollados se debería apostrofar públicamente a quienes escriben ensayos sobre Bergman o Antonioni” (Alfaro, 1969, p. 6), en directa alusión a las revistas que editaban los dos grandes cineclubes. En el Uruguay de los años sesenta, la formación de espectadores enfrentaba entonces a dos escuelas, dos maneras de interpretar el cine. Por un lado, aquella que pretendía promover un público comprometido políticamente en una sociedad combativa y, por otro, aquella que entendía al cine no como un instrumento de combate, sino como un medio de expresión artística capaz de despertar una lectura crítica en el espectador frente al hecho cultural, en sentido amplio. En relación con este enfrentamiento, Luis Elbert, miembro de la Cinemateca Uruguaya, dice:

Se trataba más bien de enfrentamientos de tipo personal que se transformaron en enfrentamientos entre dos campos. De un lado, los que venían de los cineclubes, y del otro, la gente de *Marcha* con la Cinemateca del tercer mundo, que querían hacer la revolución y no

desarrollar la tarea tradicional de los cineclubes. Como escribió Hugo Alfaro: a las personas que se ocupaban de Antonioni o de Bergman había que escracharlas públicamente. Recuerdo que en 1966 yo era editor de una revista publicada por Cine Universitario donde publicaba números sobre Fellini, sobre Antonioni. Entonces, para ellos, lo que había que hacer era la revolución, proyectar exclusivamente films revolucionarios. Y eso marcó una separación, porque nosotros todavía teníamos la idea de continuar con Eisenstein, Pudovkin, Bergman, Antonioni (Silveira, 2014, p. 145).

Con el advenimiento de las dictaduras en la década de 1970, los films que habían gestado en América Latina el movimiento del *nuevo cine* y que le dieron al cine latinoamericano un reconocimiento internacional, un lugar definitivo en la historia del cine mundial, fueron prohibidos. Los cineastas, perseguidos, se exilaron. Durante años, sus films no pudieron ser programados. Solo tras el restablecimiento de las democracias el público pudo volver a ver, o ver por primera vez, las producciones de la Cinemateca del Tercer Mundo, del Grupo Cine Liberación, del ICAIC, de Jorge Sanjinés o Fernando Birri. En Uruguay, los cineastas que se agruparon en la Cinemateca del Tercer Mundo legaron un conjunto de films independientes, realizados entre 1966 y 1974, en su mayoría documentales de corto o mediometraje, que constituyen una de las etapas más ricas del cine nacional. Paradójicamente, la institución que se hizo cargo de volver a programar esas películas, a partir de 1984, fue la Cinemateca Uruguaya, que había sobrevivido a la dictadura y durante ese período se había transformado en un bastión de la resistencia cultural.

Conclusiones

En el período histórico de los años sesenta hubo algunos acontecimientos que marcaron a fuego la

vida política del continente latinoamericano. La revolución cubana ejerció una influencia significativa en el ámbito cultural, y particularmente en el cinematográfico. Dentro de las diversas experiencias nacionales, las prácticas culturales no iban a inscribirse en el vacío, sino que cumplieron un papel considerable en la lucha por la definición de la situación política. Hugo Alfaro lo resumía con estas palabras en el editorial del segundo (y último) número de *Cine del Tercer Mundo*: “En esta América Latina que está viviendo ‘la hora de los hornos’, los viejos distingos entre teoría y práctica, entre críticos y artistas, entre cultura y política carecen, de tiempo atrás, de toda validez” (Alfaro, 1970, p. 8).

El Nuevo Cine Latinoamericano, reunido en el Festival de Viña del Mar en 1967, habría de consolidar las bases de un cambio en la manera de concebir el hecho cinematográfico. Por primera vez tenía lugar en América Latina una reflexión tan profunda y sistemática sobre las posibilidades de un cine propiamente latinoamericano. Fueron los mismos realizadores quienes propusieron un cuerpo de reflexiones teóricas sobre sus films, algo que anteriormente estaba reservado a críticos o intelectuales. Por último, el contexto histórico de recepción de los films coincidía con el contexto de su producción. El público latinoamericano se enfrentaba así, con una intensidad hasta entonces desconocida, a un cine latinoamericano contemporáneo inspirado en los acontecimientos políticos que atravesaba la región. Como lo expresa Aisemberg (2014, p. 205), esa época estuvo marcada por “la coincidencia de coyunturas políticas y la existencia de programas estéticos” que le dieron “un carácter altamente dinamizador” al cine.

En este contexto particular, la teorización sobre el público que proponían los cineastas tenía, como hemos visto, varias dimensiones. En primer lugar, implicaba insertarlo en el contexto de los conflictos de su propio tiempo histórico. En segundo lugar, se



Foto: AFP / Anne-Christine Poujoulat. Proyección de película durante el festival de Marsella. Abril de 2013.

hacia necesario pensarlo en una estructura de distribución y exhibición alternativa al circuito del cine dominante. En tercer lugar, era objeto de una tarea de “formación” que consistía en promover una búsqueda de la “verdad” histórica de América Latina. Por último, era definido como un agente político, comprometido con los objetivos de los movimientos de liberación neocolonial.

La concepción de un público nuevo para el Nuevo Cine Latinoamericano desdibujaría la imagen clásica del espectador de cine, sentado en su butaca, en la oscuridad de la sala, contemplando individual y pasivamente una obra. Claro está que para aquel movimiento era necesario sacar al espectador de ese lugar y comprometerlo con el nuevo cine, que era un cine urgente, militante, de liberación. Para ello, le prometía libertad al espectador: libertad de pensamiento y libertad de acción, frente al neocolonialismo cultural, definido por Alfredo Guevara, director del ICAIC, como “las ideologías que predicán la mansedumbre, la asimilación o la conciliación” (1969, p.

3). Así, el público era concebido como un actor, y el film, como un acto. El público se convertía, teóricamente, en el actor de su propia liberación. El cine ya no necesitaba espectadores.❖❖

Referencias

Aisemberg, A. (2014). La productividad de los intercambios entre ficción y documental en el cine cubano y en otros exponentes latinoamericanos (pp. 205-222). En Lusnich, A. L., Piedras, P. y Flores, S. (Eds.). *Cine y revolución en América Latina. Una*

perspectiva comparada de las cinematografías de la región. Buenos Aires: Imago Mundi.

Alfaro, H. (1969). Presentación, *Cine del Tercer Mundo*, 1, 3-10.

Alfaro, H. (1970). Presentación, *Cine del Tercer Mundo*, 2, 7-10.

Boasso, M. J., y Silveira, G. (2005). *Del cineclubismo a la Cinemateca Uruguaya: una cierta mirada*. [Memoria de grado]. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.

Elena, A., y Mestman, M. (2003). Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España (pp. 79-92). En Paranaguá, P. A. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Esquenazi, J.-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux*, 99, 13-47.

Francia, A. (2003). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

García Mesa, H. (1968). La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba. *Cine Cubano*, 49, 13-20.

Getino, O., y Solanas, F. (1972). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer mundo (pp. 40-76). En Hajar, A. *Hacia un tercer cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Godard, J.-L., y Solanas, F. (1969). Godard por Solanas, Solanas por Godard. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 48-63.

Grupo Cine Liberación (1970). Perspectivas del cine en la situación Argentina. *Marcha*, 1526, 3.

Gutiérrez Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión.

Le Grignou, B. (2003). Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision. París: Economica.

Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina). *Cuadernos de la Academia*, 9, 123-137.

Núñez, F. (2009). O que é o “Nuevo Cine Latinoamericano”? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-

americanas. [Tesis de doctorado]. Niterói: Universidad Federal Fluminense.

Pierre, S. (2012). Les Manifestes de Glauber. *Le Magazine du Jeu de Paume*. Recuperado de <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/11/les-manifestes-de-glauber-rocha>

Resumen de las resoluciones aprobadas por el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1 y el 8 de marzo de 1967 (1967). *Cine Cubano*, 42, 8-9.

Rocha, G. (1967). Nuestra originalidad es el hambre. Una estética de la violencia. *Marcha*, 1374, 14 de octubre, p. 5.

Rocha, G. (1969). El nuevo cine y la aventura de la creación. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 85-102.

Rocha, G. (1971). Carta de Glauber Rocha. *Cine Cubano*, 71, 1-11.

Rocha, G. (1993). La estética del hambre. *La Caja*, 4, 52-55. Recuperado de http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14_nota.pdf

Silveira, G. (2014). *La résistance dans l'obscurité. Le public de la Cinémathèque uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*. [Tesis de doctorado]. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3.

Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere.

Troncone, C. (1969). Viene Joris Ivens. *Marcha*, 1468, 23. Viña del Mar y el nuevo cine latinoamericano (1967). *Cine Cubano*, 42, 1-3.

Viña del Mar. Entrevista con Alfredo Guevara (1969). *Cine Cubano*, 60, 1-9.

Films

Jacob, L. (2011). *C3M. Cinemateca del Tercer Mundo*. Uruguay: MJ Producciones.

Solanas, F. (1966-1977). *La hora de los hornos. Neocolonialismo y liberación*. Argentina: Grupo Cine Liberación.

Entrevista a Hilda Quintana, directora del Centro de Redacción Multidisciplinario de la Universidad Interamericana de Puerto Rico

“Incorporar la redacción no significa mandar hacer ensayos, sino enseñar a hacerlos”

Silvana Tanzi

Hilda Quintana::
Centro de Redacción
Multidisciplinario, Universidad
Interamericana de Puerto Rico,
Puerto Rico.
hquintana@intermetro.edu

Silvana Tanzi::
Departamento de
Comunicación, Universidad
Católica del Uruguay, Uruguay.
stanzi@ucu.edu.uy

Recepción: noviembre de 2015
Aceptación: diciembre de 2015

Foto: Pablo Porciúncula

RESUMEN

Escribir en la universidad es uno de los primeros desafíos con los que se encuentran los estudiantes al comenzar su carrera, y también una de sus primeras frustraciones. Los profesores se quejan de lo mal que escriben, pero no saben cómo ayudarlos, y ellos se sorprenden de sus errores, que muchas veces les impiden cumplir las exigencias de los cursos. Por eso cada vez más las universidades están incorporando la redacción como parte del currículo, no solo para remediar lo que no se hizo antes, sino para enseñar a pensar, fomentar la lectura, la investigación y el desarrollo de ideas propias. En Latinoamérica, la profesora Hilda Quintana fue una de las pioneras en la enseñanza de la redacción universitaria, y también la primera en crear un centro de escritura con el fin de acompañar a estudiantes y docentes en la mejora de los trabajos académicos. Doctora en Literatura Comparada, Quintana es catedrática de Español en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, donde también dirige el Centro de Redacción Multidisciplinario y la sede de la Cátedra UNESCO para el Mejoramiento de la Lectura y Escritura. Quintana estuvo en la Universidad Católica del Uruguay para dictar el curso *Los centros de escritura y la redacción universitaria* a profesores de la Facultad de Ciencias Humanas. En esa oportunidad, mantuvo la siguiente entrevista con *Dixit*.

ABSTRACT

Writing is one of the first challenges students meet at the beginning of their career, and also one of the first frustrations. Teachers complain about students writing badly, but do not know how to help them; the students themselves are surprised at their mistakes, which often prevent their meeting the demands of their courses. On account of this, universities are increasingly integrating drafting as a part of the curriculum, not only to repair former omissions, but also to teach how to think and to promote reading, research and the development of individual thought. In Latin America, Professor Hilda Quintana was one of the pioneers in this teaching field of writing at University level, as well as the first person to create a Writing Center in order to support students and teachers in their creation of better academic works. Ms Quintana, who has a PhD in Compared Literature, holds the Chair for Spanish Language at the Interamerican University at Puerto Rico, where she also directs both the Multidisciplinary Center of Writing and the HQ of the UNESCO Chair for the Improvement of Reading and Writing. Ms Quintana came to the Catholic University of Uruguay to give a course on Centers of Writing and Writing at University level for teachers at the Faculty of Human Sciences. On that occasion she held the following interview with Dixit.



Sus investigaciones sobre los problemas de redacción comenzaron en Estados Unidos. ¿En qué situación estaba la enseñanza para que surgieran allí los centros de escritura?

En los años setenta se abrieron las puertas para muchos estudiantes en las universidades de Estados Unidos, que antes eran para una elite. Eso trajo como consecuencia la masificación. Entonces empezaron a percatarse de las carencias en las competencias lingüísticas y en la redacción. Esto ocurrió también en Puerto Rico, y nosotros empezamos a especializarnos para incorporar la redacción al currículum. Comenzamos a visitar los de Estados Unidos para desarrollar un modelo. Eso fue en 1992, y en 1994 se inauguró nuestro centro. Paralelamente descubrimos que en Nueva York una universidad daba unos cursillos de enseñanza de la redacción. Con una colega nos fuimos varios veranos a tomar esos cursos para estar más capacitadas con esa nueva visión.

De aquel momento a nuestros días, ¿qué cambios ha notado en la escritura de los estudiantes?

Los problemas se han acentuado. Ahora los estudiantes están más conectados a las redes sociales y leen menos. Es decir, leen mucho más, pero no lo que nosotros como profesores queremos que lean. Entonces, aparecen varios problemas en la redacción. Los estudiantes llegan a la universidad con lagunas muy grandes. Pero no podemos seguir culpando a los años anteriores, a la tecnología, a internet. La universidad debe asumir ese problema y trabajar, y proveerles todas las herramientas para que tengan las competencias necesarias y salgan mejor de lo que entraron.

Las investigaciones sobre enseñanza de la redacción apuntan a la escritura como proceso. ¿Qué significa en la práctica?

Esto significa adoptar el modelo de proceso en lectura y escritura, y lo primero que tenemos que hacer es darle la oportunidad al estudiante de trabajar de esa forma. No se trata de que en un día determinado escriba y que su texto tenga que estar perfecto, que lo

entregue y lo evaluemos. El estudiante tiene que trabajar los borradores, pero no para después pasarlos en limpio como un acto mecánico. Se tiene que replantear el escrito para que puedan surgirle nuevas ideas, y eso puede tomar mucho tiempo. Lo ideal sería que antes de que el estudiante entregue el trabajo tenga oportunidad de revisarlo, y que el profesor le pueda hacer recomendaciones. También que la clase se convierta en un taller de escritura en el que se lea, se escriba y que los pares, es decir, los mismos estudiantes, se evalúen. Pero todo esto implica que el rol del profesor ha cambiado: ya no es el que lo sabe todo, el que va a llevar todo el peso de la clase, sino que se convierte en un facilitador de la redacción para que los estudiantes puedan lograr el máximo.

Este enfoque implica un quiebre con la enseñanza tradicional. ¿Les ha resultado difícil que lo apliquen los docentes?

Todavía seguimos con esa tensión entre los viejos profesores y cómo aprendieron, y estos nuevos enfoques que hablan de cómo se aprende ahora. Las investigaciones que se han hecho revelan que con este enfoque los estudiantes mejoran su escritura. Definitivamente, a escribir se aprende escribiendo. Es como a nadar: nadie lo va a lograr solo con lecciones de cómo mover los brazos; hay que lanzarse al agua. Por eso los cursos deben ser un taller en el que el estudiante haga, es decir, escriba. Por otro lado, a veces hemos idealizado la escritura académica. Por supuesto que los estudiantes deben saber citar fuentes y relacionar lo que escriben con textos de diferentes autores. Pero en los trabajos de grado se puede partir de pequeños escritos y poco a poco aumentar la complejidad. De esta forma se logra que en los años de universidad se vayan preparando para los trabajos de fin de grado. Si se preparan bien en la exigencia del texto explicativo y argumentativo, pueden escribir cualquier tipo de texto, y no hay que esperar a que tengan que presentar el último trabajo. Incorporar la redacción no significa mandar hacer ensayos, sino enseñar a hacerlos.

Es importante entonces que se trabaje la escritura con docentes de otras disciplinas. ¿Cuál ha sido su experiencia al respecto?

Por ejemplo, en la Facultad de Arquitectura de nuestra universidad hay mucho interés en mejorar la redacción y han establecido vínculos con la Facultad de Humanidades para que sus estudiantes tengan un asesor lingüístico. Sería importante que se considere una normativa en las universidades que haga obligatorio para los estudiantes tomar cursos de redacción, independientemente de que sea la carrera de Biología, de Química o de Empresas. Pero en estos cursos no se debe solo enseñar a hacer una reseña, sino crear la conciencia de que la redacción es parte del aprendizaje de una disciplina.

Algunos docentes universitarios cuando quieren publicar también enfrentan problemas de escritura. ¿Cómo trabajan esas dificultades con los profesores?

Es mucho más difícil abordar este tema con los docentes, y muy delicado. Algunos profesores no aceptan esas recomendaciones, a pesar de que tienen que investigar y publicar. Lo que sucede es que se les hace muy difícil publicar porque la carga académica es muy alta y también el número de estudiantes en cada curso, lo que requiere mucho tiempo de evaluación. Entonces, el profesor que no publica, tampoco lee. Obviamente, se espera que a nivel universitario el profesor tenga un dominio básico, aunque no sea un especialista en materia de redacción.

A veces los estudiantes redactan muy bien en inglés, cuando han tomado cursos avanzados, pero esos mismos estudiantes tienen dificultades para escribir correctamente un texto en español. ¿Por qué sucede? Bueno, yo tengo una teoría. A los profesores de español se nos prepara en lingüística, en gramática y en literatura, pero no en la enseñanza de la lectura o de la escritura de la lengua con una metodología propia. En literatura se hacen análisis literarios, algo más cercano a la crítica; en lingüística se estudian teorías, pero no

se ponen en práctica. Cuando llegamos al salón de clase, queremos enseñar literatura, idioma español o lingüística como si fuera para especialistas. Sin embargo, el profesor que se especializó en inglés o francés como lengua extranjera no solo aprende la lengua, sino una metodología para enseñarla. Hace unos años me decían: “Es que no hay una metodología para enseñar español”. Sí, la hay, es la misma que se aplica a todas las lenguas. A veces un estudiante en tres semestres se puede comunicar en francés o en inglés; sin embargo, tiene grandes dificultades para hacerlo en español, al que le ha dedicado doce años. En mi experiencia, los estudiantes que llegan a la universidad con conocimientos de inglés conocen los procesos de escritura, pero no los conocen en español. Quiere decir que en la enseñanza secundaria el proceso de redacción no se trabaja en español. Entonces, la explicación que encuentro es que no tenemos preparación para enseñar a escribir en nuestra lengua. Es por eso que en muchas universidades de Latinoamérica se está trabajando en la incorporación al currículum de cursos de lectura y escritura. Incluso hay posgrados en el área. Esto es importante, ahí puede estar la clave para lograr la transformación.

¿Cómo ayuda la Cátedra UNESCO en estas áreas?

Una de las labores de la Cátedra UNESCO, que tiene su sede en la Universidad del Valle en Cali, Colombia, es trabajar en pro de la lectura y la escritura, en capacitar a docentes. En las universidades como las de Valparaíso en Chile, la UBA en Buenos Aires o la del Valle, tienen carreras en lectura y escritura. En la Cátedra se forman equipos de investigadores que van dando pautas para desarrollar estrategias y poner en práctica innovaciones, y contribuyen a la preparación del docente, a la formulación y el diseño de nuevos cursos y a la publicación de libros. Me entusiasma que también surjan otros vínculos de trabajo, como la Red Latinoamericana de Centros de Escritura. Tenemos un gran camino que será exitoso si todos nos unimos. ❖❖

Quando el público prefiere no saber ni que se sepa

Tomás Linn



Foto: AFP / Ed Jones

Tomás Linn::
Departamento de
Comunicación, Universidad
Católica del Uruguay, Uruguay.
tlinn@busqueda.com.uy

RESUMEN

El periodista y profesor universitario analiza el fenómeno de la censura ejercida por el público y el rol de las redes sociales como instrumento para frenar o contrarrestar determinada información.

ABSTRACT

The author, who is a journalist and a professor at the University, discusses the phenomenon of censorship operated by the public and the role of social networks in blocking or counteracting certain information.

No hay peor censor que el propio censurado. Aquel que, debiendo usar para su bien las ventajas de la libertad de prensa, prefiere presionar para que esa libertad sea recortada, incluso al precio de que ello limite su acceso a mejor información y, peor aun, afectando también el derecho de otros.

El fenómeno no es nuevo, pero en algunas sociedades está tomando un cariz preocupante, dado que la modalidad por la cual la propia gente -y no los gobiernos- ejerce esa censura demuestra ser efectiva.

El resultado es el amedrentamiento mediante una presión sostenida, ejercida con mucha prepotencia y desde la lógica de la *patota*.

Hay sociedades en que el fenómeno es muy evidente; otras lo disimulan mejor, y en todos los casos las redes sociales se han convertido en un poderoso instrumento para contrarrestar y frenar información que molesta.

No me refiero al derecho de cada persona a rechazar un medio que le disgusta, a no comprar un diario que no desea o a apagar la televisión ante el desagrado que le generan ciertos programas. Ese tipo de actitud individual y firme es parte de una manera de entender la libertad de prensa en la que cada persona, por sí y ante sí, elige qué mirar, qué leer y qué descartar.

Ese es el único y genuino censor que puede aceptarse, dado que, así como alguien se siente libre de decir, opinar e informar algo, otro puede sentirse igualmente libre de no concederle la credibilidad requerida y rehusar su servicio.

Los periodistas a veces entran en la lógica del público y se vuelven sus cómplices hasta extremos de demagogia. El periodista argentino Miguel Wiñazki (2004) le puso nombre a esa tendencia: *La noticia deseada*. Las noticias que el público quiere conocer (o las que no quiere conocer) llevan a que los medios, para mantener su audiencia, solo informen (o no informen) sobre estas, que no siempre son la verdad.

A propósito de esta definición, el periodista uruguayo Leonardo Haberkorn (2015) planteó la existencia de *noticias (no) deseadas*, en alusión a aquellas protagonizadas por personalidades muy queridas por el público que van en contra de su propia buena imagen. La reacción del público es hacer como que no existen. Haberkorn recordaba las declaraciones de Eduardo Galeano, muy críticas respecto a su más famoso libro, que fueron olímpicamente desconocidas por buena parte de sus seguidores.

Pero la actitud que más me preocupa no es solo la del que decide negar la realidad, sino más bien la del que da un paso más y usa esa negación a recibir información para impedir que otros también la reciban: "Si a mí no me gusta, entonces a nadie más debería gustarle".

En tiempos recientes, diferentes gobiernos han puesto de moda, como forma de defender su gestión, la elaboración de un *relato* seductor, cautivante, verosímil aunque no siempre real. Ante ese relato, los simpatizantes y adherentes de esos gobiernos se oponen a toda información que lo ponga en duda. Temen que las noticias dadas por los

periodistas tengan una pizca de verdad y hagan tambalear el relato. Prefieren no saber ni que se sepa. Para que el relato se sostenga, nadie debe cuestionarlo.

Es entonces que el público, más que los gobiernos, arremete contra todo periodismo que pretenda informar con un mínimo de rigor, desde su independencia y con sentido crítico, ingredientes esenciales a la tarea de todo reportero que se precie. Tal vez esa actitud del público sea funcional a algunos de estos gobiernos, aunque sus políticas oficiales respecto a los medios y a los periodistas vayan por otros carriles.

Para los periodistas es muy desconcertante. Ellos están acostumbrados a las presiones y chicanas que desde siempre despliegan los gobiernos y los políticos, aun aquellos respetuosos de las libertades y las instituciones. Saben que están expuestos a ese juego y aprendieron a sortearlo y sobrevivir. Lo que les sorprende, en cambio, es esta actitud agresiva y patotera de gente común, de quienes en teoría podrían ser sus lectores o su audiencia y a los que, en todo caso, podría serles útil la información que difunden.

Al dar información, al revelar noticias complejas, los periodistas cumplen un servicio (hablo de los buenos periodistas; los malos que se defiendan a sí mismos). Tienen claro que su misión es difundir la información que buscaron, investigaron y verificaron. Pero saben que luego el público hará con ella lo que prefiera. Incluso las instituciones harán con ella lo que consideren mejor. Un buen periodista no informa sobre un caso de corrupción para que el gobernante vaya preso, sino para que el público sepa lo que ocurre. Nada más. Depende de otros que esa corrupción sea o no sancionada.

Sucedió en el pasado y seguirá sucediendo que gobiernos corruptos, sobre los cuales los medios informaron con detalle, igual fueron reelectos. Lo fueron por votantes que conocían sus actos. Esto no solo demuestra que el *poder* adjudicado al periodismo no es tal, sino que su tarea trasciende los humores circunstanciales de una sociedad.

Una vez difundida la noticia, cada ciudadano la sopesa en función de sus intereses y realidades. Lo que importa no es cómo fue tomada en cuenta, sino que estuvo presente. Pues, en definitiva, el periodista no es juez ni fiscal. No condena ni sentencia.

El escándalo Watergate, que hizo caer al presidente norteamericano Richard Nixon, es un ejemplo. No fue la minuciosa, paciente y sostenida investigación realizada por el *Washington Post* lo que hizo renunciar al presidente. Fue la reacción de las instituciones norteamericanas, que transcurrido un tiempo tomaron en serio la información divulgada y comenzaron a investigarla por sí mismas. Ante la amenaza de un juicio político, el presidente renunció. Le irritó la cobertura del diario, sin duda, pero al que temió fue al Congreso de su país.

Si la amenaza de un juicio político no hubiera sido real, quizás Nixon no renunciaba. Eso no habría invalidado un ápice la investigación realizada por el diario. Y, cualquiera hubiera sido el desenlace, a la gente le sirvió saber.

Lo que se está viendo en la región es una actitud militante y agresiva a favor del no saber. A través de manifestaciones públicas, de seudojuicios sumarios, de intervenciones deliberadas en los foros de Internet, de agresiones físicas, se busca acallar lo que ponga en duda la certeza del *relato* oficial.

Ese sector nada menor del público no cree que haya periodistas independientes (pocos o muchos, los hay) ni le parece que su función deba ser realizada con espíritu crítico. Por lo tanto, los acusa de ser conspiradores, desestabilizadores, destituyentes y golpistas, y los expone al escarnio público.

Es verdad que ante situaciones concretas de emergencia, en las que se genera un temor circunstancial o a veces permanente, diferentes grupos se abroquelan ante expresiones muy irreverentes o noticias fundamentadas que interpelan sus certezas. Ocurre con ciertas pequeñas comunidades religiosas que no quieren ver cuestionadas sus verdades sustentadas en la fe. Cuando ven que en el mundo exterior se informa sobre hechos evidentes para el resto pero no para ellos, optan por negar a esos medios y evitar que circulen en sus comunidades. No siempre, sin embargo, son *patoters*. Simplemente censuran hacia dentro.

La fuerte tradición laica y secular hace que ello no sea tan evidente en Uruguay, donde las corrientes religiosas conviven sin conflicto con expresiones que contradicen sus creencias. Pero en Estados Unidos es frecuente escuchar sobre grupos dogmáticos que se encierran en sí mismos para defenderse de información periodística verificada que consideran herética.

También ocurre lo contrario: en sociedades donde Iglesia y Estado están separados, los defensores de un laicismo a ultranza a veces consideran que los mensajes que defienden los grupos religiosos deben remitirse al interior del templo donde se practica el culto y no salir a la plaza

pública, lo cual, como resultado, también es un cercenamiento a la libertad de esa gente.

Comunidades con fuertes sentimientos patrióticos se vuelven censoras de expresiones irreverentes referidas a símbolos patrios o personajes de la historia.

Hace unos años el Cuarteto de Nos, un conocido grupo de rock, difundió una canción irrespetuosa hacia la figura de José Artigas, venerado prócer uruguayo. Pese a que todavía no existía el fenómeno de las redes sociales, hubo una *viralización*: la letra de esa canción trascendió el círculo de sus *fans* y llegó a gente que, indignada, reclamó la prohibición de la canción y pidió alguna forma de castigo legal a sus autores.

Por cierto, cualquier forma de sanción habría sido una violación a la Constitución, que defiende derechos y libertades en forma muy clara.

Es lógico que quien tiene arraigados sentimientos patrióticos se ofenda ante tamaña irreverencia, pero ¿cómo se entienden los motivos de quienes hicieron esas letras? En una sociedad amplia, diversa y plural, hay personas que no sacralizan los símbolos patrios ni a sus figuras nacionales. También ellos tienen derecho a sentir esos temas de forma diferente, aunque sean minoría. Por algo un histórico fallo de la Suprema Corte de Justicia norteamericana entendió que la quema de una bandera nacional, por fuerte que resultara, era una manera de expresar descontento o enojo con la propia patria y por lo tanto tal conducta estaba amparada por la famosa Primera Enmienda.

En Uruguay, los procesos históricos que encienden ese fervor patriótico permitieron construir una identidad que va de la mano con la compleja pero sostenida construcción democrática. Por lo tanto, esas figuras nacionales y los símbolos representan también una idea de libertad por la que se luchó y que nos define como ciudadanos de este país. Esa libertad vale para defender las

ideas compartidas, pero también las de un solitario y excéntrico ciudadano.

Situaciones como la narrada muestran que ese reflejo se ha extendido a un público que defiende con agresividad a sus gobiernos, sus partidos, sus grupos religiosos o sus organizaciones militantes ante información que considera crítica. Y para ello está dispuesto a ejercer presiones que amedrentan y acallan. Su método es la militancia patotera. Hubo verdaderos tribunales populares que en actos masivos abrieron juicios sumarios y expeditivos para condenar a periodistas de renombre. Como fueron iniciativas tomadas por el público, nadie fue preso ni censurado, pero sí se intentó ensuciar el prestigio de destacados profesionales.

En esa actitud patotera, los militantes y simpatizantes eligieron no querer saber porque es la única manera de mantener intacto el *relato* adoptado. Lo quieren puro y sin mella. Y tampoco quieren que gente común, fuera de su circuito militante, les contamine tanta pureza en las charlas de café, las conversaciones en los lugares de trabajo o en las reuniones familiares. Por eso actúan.

Ese tipo de público encontró en las redes sociales un instrumento para potenciar sus linchamientos. A veces actúan con tal agresividad que sus textos trascienden la mera anécdota y merecen ser analizados a fondo. Pero eso daría para otro trabajo. ❖❖

Referencias

- Haberkorn, L. (2015, 21 de abril). Las venas abiertas y la noticia (no) deseada. (Mensaje en un blog). Recuperado de <http://leonardohaberkorn.blogspot.com.uy/2015/04/las-venas-abiertas-y-la-noticia-no.html>
- Wiñazki, M. (2004). *La noticia deseada: Leyendas y fantasmas de la opinión pública*. Buenos Aires: Marea.

Pedro Meyer

En busca de lo que vendrá

El fotógrafo mexicano inaugura en Montevideo la muestra retrospectiva de su obra

Cecilia Vidal

Pedro Meyer::
Consejo Mexicano de
Fotografía, México.
pedro@zonezero.com

Cecilia Vidal::
Departamento de
Comunicación, Universidad
Católica del Uruguay.
ceciliavidal7@gmail.com

Recepción: diciembre de 2015
Aceptación: diciembre de 2015

RESUMEN

A principios de diciembre de 2015, el renombrado fotógrafo mexicano Pedro Meyer, a sus 80 años, visitó Montevideo para inaugurar la muestra retrospectiva de su obra, *Una historia de migraciones*, llevada a cabo por el Centro de Fotografía (CDF). Se trata de un homenaje a su vasta trayectoria e impulso vital de búsqueda e innovación, aspectos que definen su camino creativo desde siempre. A su vez, el CDF, en el marco del programa *Los caminos de la formación*, también propuso un laboratorio de reflexión a cargo de Meyer, *Construcción narrativa en la fotografía*, en el que veinte personas llenaron los cupos. Fui una de las veinte.

“No es sobre la tecnología, sino sobre una actitud para con la tecnología” (Meyer, 2015b). Así daba comienzo el taller. El trabajo de Meyer es ante todo el resultado de una inmensa curiosidad, de una inquietud por indagar en las nuevas posibilidades que la tecnología trae cada día. Su visión insiste en la necesidad de estar siempre al tanto de lo que está por venir, no por la novedad en sí misma (o al menos no principalmente), sino por las libertades que proporciona y la utilidad que puede ofrecer a la necesidad creativa. Durante el taller insistió en rescatar aquellos dispositivos emergentes que permitan componer un mensaje cada vez más preciso y fiel a la propia expresividad.

Lo que puede alegarse como impedimentos económicos o técnicos, él lo lee como excusas: “Siempre hay una enorme justificación para mantener eso que ya conocemos, cuando lo que habría que hacer es acercarse y

ABSTRACT

On the first days of December in 2015 Pedro Meyer, the renowned 80-year old Mexican photographer, visited Montevideo on the occasion of the opening of his retrospective exhibition, A history of migrations, which was carried out by the Photography Center (Centro de Fotografía; Spanish initials: CDF). The exhibition is by way of being a tribute to his extensive artistic career and his vital drive for research and innovation. Those two aspects have always defined his creative path. CDF, in its turn proposed a think tank led by Meyer on The buildup of narration in photography, as a part of the program on Paths of training. The quota was filled: twenty people participated. I was one of those twenty people.

obtener más herramientas, posibilidades” (Meyer, 2015b). Dijo haberse quedado anonadado días atrás, cuando en una charla que dio sobre drones y su potencial preguntó a los presentes quiénes pensaban usar un dron en los próximos seis meses y nadie levantó la mano. “¡El precio no es impedimento! No son caros: 400 dólares. ¡Lo compran entre cuatro y ya!” (Meyer, 2015a).

Si bien Meyer no habla de la innovación como fin en sí mismo, parecería que es lo que a fin de cuentas está detrás de sus propuestas, guiando la forma de su obra. Ciertamente, la elección del medio tecnológico del que se vale un mensaje lo define; no se trata de un mero medio de salida o difusión. También subraya: “Quien se mantiene atento y está primero en una situación tiene la ventaja, justamente, de ocupar ese lugar” (Meyer, 2015b). Uno puede hacerse de la herramienta

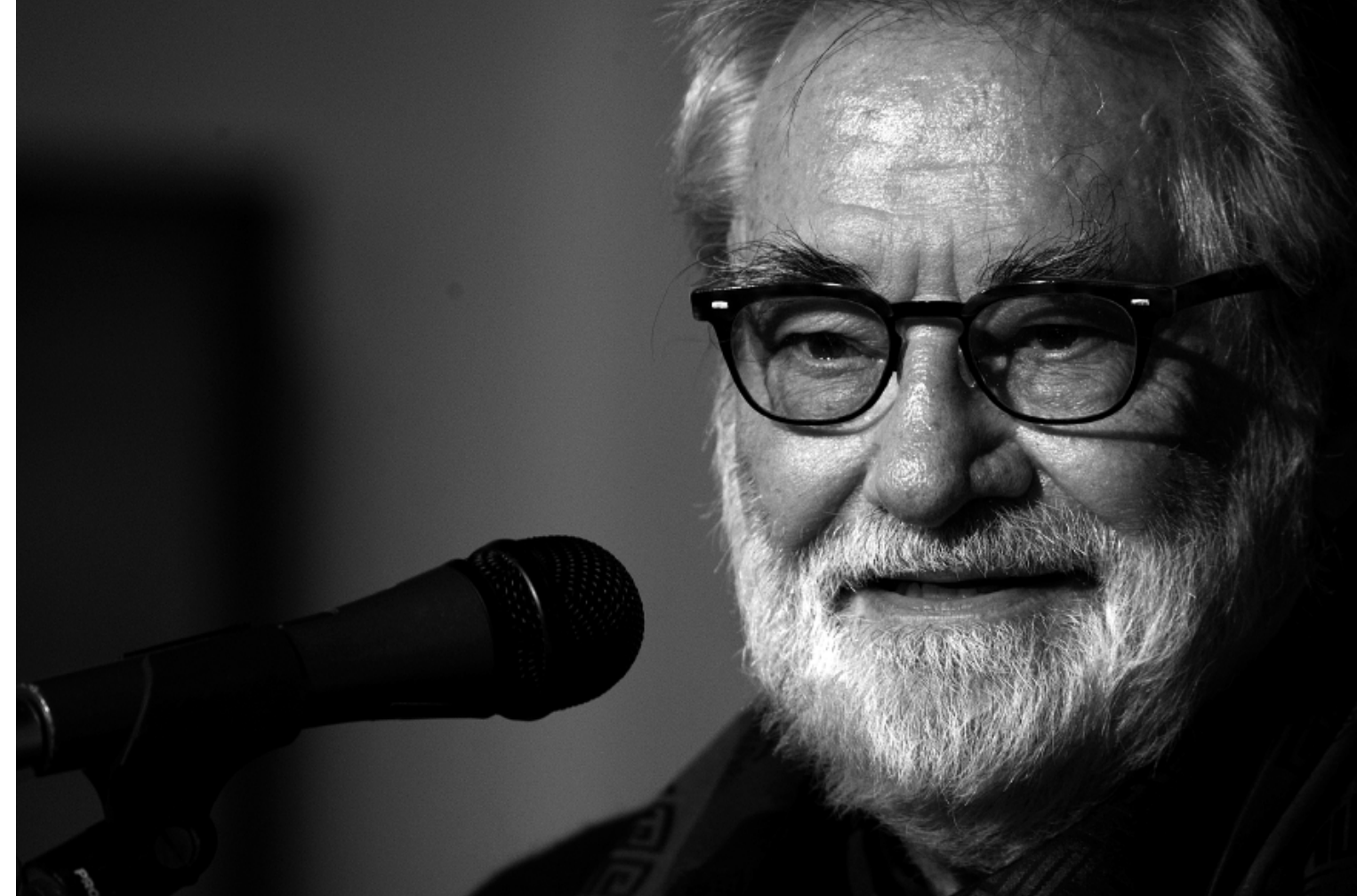


Foto: Pablo Porciúncula

tres años después de su aparición, “pero se llega tarde a la fiesta, y eso cuesta caro” (Meyer, 2015b). Por eso la necesidad de “estar vigilantes al cómo, cuándo, dónde se puede hacer algo de una forma nueva, creativa; no ser escépticos respecto a las nuevas posibilidades, y mucho menos temerles” (Meyer, 2015b).

Otro de los aspectos más interesantes de su perspectiva y enfoque es la distribución de las imágenes. Al respecto señala la relevancia actual de la fotografía, un fluido de imágenes que adquiere sentido lúdico, por cuanto es una porción de vida que alguien recorta y comparte en el acto con prótesis tecnológicas.

La clave de la fotografía de hoy no reside tanto en que todo el mundo tenga una cámara incorporada, sino más bien en el crecimiento exponencial de su distribución casi instantánea. [...] La fotografía es un elemento que hoy día está más que nada destinado a compartirse. Antes su destino era en la mayor parte archivarse en un cajón, truncando todas las posibles experiencias de encuentro. [...] La era digital expande el

fenómeno de compartir momentos de nuestras vidas, y eso es la esencia del quehacer fotográfico hoy (Meyer, 2015b).

Pero, una vez que la foto es distribuida, compartida y almacenada en el archivo de quien la haya recibido o guardado, ¿qué sigue? (Meyer, 2015b). Ahí entra en juego el cambio cualitativo, el clic que nos llevará a querer cuestionar, crecer, saber más. Meyer se refiere a la cultura visual. Todo este movimiento casi esquizoide de las imágenes demanda educar con relación a ellas. Paralelamente, señala: “A medida que más gente toma más fotos, se hacen más evidentes las carencias de cultura visual que tenemos” (2015b). Y esta es sin duda una de las preocupaciones que más atiende. Creó en México el Fotomuseo Cuatro Caminos, inaugurado el 8 de setiembre de 2015 en los límites del Distrito Federal. Este centro propone la reflexión y exhibición como bases para la educación de la imagen.

Hay una capacidad sorprendente en nosotros para resolver problemas de comunicación. El

hecho de que todos tomen fotos es un elemento a celebrar, pero hay que cuidarlo, ya que, si no, se le cierran las puertas a la cultura visual, y eso no es bueno para nada [...]. Yo entiendo la cultura visual como la capacidad de construir imágenes, de alguna manera referentes a algo o a alguien preexistente. Es el vínculo con la existencia de algo que precede, y es elemental cuidarlo (Meyer, 2015b).

Joan Fontcuberta, otro de los fotógrafos actuales que más han indagado en torno a la problemática de la producción de fotografías, dice que las personas se han transformado en *homo fotograficus* y en *homo spectator*, en referencia a las condiciones actuales que facilitan fotografiar todo y promueven que la foto digital se infiltre en el tiempo y en la vida cotidiana (Fontcuberta, 2010).

Todos hacemos y recibimos fotos, pero ¿dónde está la diferencia cualitativa que marca un *fotógrafo fotógrafo*? Pedro Meyer señala:

[La clave está en ser] *contadores de historias*, algo que todos los sistemas de educación en el mundo necesitan. [...] Y para contar historias debemos escapar del monocultivo, es decir, hacerlo de forma creativa. Narraremos con fotos, pero también con sonido, con imagen en movimiento, con animaciones, con investigación; ahí está nuestro aporte creativo. En el ámbito cultural hay toda una serie de clichés que nos atan a un *modus operandi* que frena nuestra capacidad creativa [...]. La tecnología nos empodera para desarrollar contenido; tenemos que invitarla a que forme parte de nuestra cotidianidad (Meyer, 2015b).

El almacenamiento es el otro andamio de la obra de Pedro Meyer, y no solo por las dimensiones del emprendimiento, sino por el concepto que abandera. Desde su página oficial (pedromeyer.com) se accede

a su base de datos, donde se encuentran todas las fotos que ha tomado a lo largo de su carrera. Todas. Esto responde en parte a su concepción de belleza:

Lo que pensaba a los 18 años acerca de lo bello cambió, como lo que pensaba a los 30, a los 60... Uno va adquiriendo nuevas experiencias y las circunstancias que uno creía que definían lo bello cambian. Siempre tuve mucha precaución en entender que lo bello es algo que se replantea con el tiempo. Veo lo mismo con diferentes ojos (Meyer, 2015b).

Mantener todas esas imágenes es marcar la búsqueda estética que fue mutando a lo largo de los años, los cambios de la belleza y sus intrigas. Y es por este constante cambio en los paradigmas de belleza que Meyer prevé y guarda todo su material, aquel que puede usar en el futuro, aunque hoy se vea como desecho. Lo que hoy es una mala toma o un punto de vista insípido puede tener riqueza mañana.

La acumulación de sus fotografías también responde a otra intención. Meyer sostiene que “cuanto más se dice, más se comparte y más se abre el abanico, más se enriquece el diálogo con el espectador” (Meyer, 2015b). Tener libre acceso a esta base de datos es la posibilidad de ver cada foto en el contexto de su serie, junto con las tomas originales, en crudo, las editadas, la prueba, el error, las capas de la composición, a modo de ensayo. “Lo que ven otros en mi trabajo me resulta sumamente atractivo. No puede darme miedo porque pienso que puede afectar mi obra” (Meyer, 2015b).

Uno de sus trabajos más reconocidos es la exposición *Herejías*, que tuvo lugar en 65 museos de todo el mundo en forma simultánea en octubre del 2008. Esta muestra retrospectiva de sus 40 años de carrera fue un verdadero desafío en el que se propuso, desde la forma, manifestar sus principales planteos respecto a la fotografía. Cada museo participante tenía su propia

muestra y curaduría, lo que expresa la infinitud de mensajes, lecturas y nuevos productos a partir de la obra del artista. El concepto de *exhibición* también es cuestionado con este modo particular que Meyer llevó adelante, que sugiere cómo serán las muestras en el futuro, el rol de los museos y la conexión global al interpretar y generar obra. La innovación y la apuesta también se hacen evidentes en este proyecto. Al respecto Meyer expresó durante el taller: “En un principio iba a ser simultánea en dos países, pero luego pensé que si eso era posible, ¿por qué detenerse en dos?” (Meyer, 2015b). Respecto a este emprendimiento también señala el efecto multiplicador que generó: luego de la exhibición las fotos quedaron en los museos y cada uno les dio visibilidad en su país.

Esta obra partió de la necesidad de cuestionar los modos establecidos. Como toda herejía, es un cuerpo de ideas controvertidas que entran en conflicto con los dogmas, en busca de la verdad. Meyer señala la urgencia de enfrentar algunos conceptos irrevocables que la sociedad ha ido arrastrando irracionalmente:

Nuestra educación ha sido la de reproducción de mitos, no de su cuestionamiento [...] Esto también se extiende en la era digital [...]: se dice que las nuevas cámaras son inaccesibles, o que su calidad no puede superar los formatos analógicos ni su *encanto*. Estas ideas se repiten sin saber si son ciertas, sin corroborar siquiera. [...] Vivimos constreñidos por mitos que nos condicionan. Hay atavismos, errores de pensar que *a la antigua* es mejor [...] Yo, por ejemplo, soy un ferviente opositor de lo analógico, por una serie de razones que me he planteado: en primer lugar, por el grado de contaminación que trae consigo; segundo (y esto lo he platicado varias veces con colegas amigos míos), la latitud, la calidad que la fotografía digital ofrece es mejor, indefectiblemente; tercero, el costo es mucho más bajo en lo digital (2015b).

El camino de este fotógrafo, su actitud y carácter se entienden a otro nivel al adentrarse en la historia de su familia (nada nuevo bajo el sol). Pedro Meyer, mexicano nacido en Madrid en 1935, es hijo de padres judíos que escapaban de la Alemania nazi. El padre de Pedro, Ernesto Meyer, se dedicaba a vender juguetes por toda la península ibérica, mientras su madre, Liesel Richheimer, cuidaba el hogar. En la Guerra Civil Española fueron expulsados del país y, luego de errar un tiempo por Europa, cruzaron el océano y se radicaron en México, su nueva patria. Durante la Segunda Guerra Mundial el padre exportaba productos mexicanos a Europa, pero una vez finalizado el conflicto debió buscar otro mercado. Fue entonces que se decidió a probar suerte en Japón y luego abrió La Exportadora Mejicana, que distribuía productos japoneses por América Latina (Meyer, 1991).

Correr riesgos en la búsqueda de algo mejor e innovar son elementos que están marcados en la familia Meyer, y que Pedro refleja en toda su obra. En *Fotografía para recordar*, un CD-ROM (el primer producto fotográfico multimedia) de 1991, él cuenta el final de sus padres, que murieron de cáncer prácticamente juntos. El enfrentamiento a las adversidades es otro aspecto que Meyer mantuvo en su carrera. *Fotografía para recordar* es un homenaje a sus orígenes, al legado de sus padres, y es un mensaje de amor que transmite ese impulso vital de la perseverancia y el afecto.❖❖

Referencias

- Fontcuberta, J. (2010). *A través del espejo*. Madrid: La Oficina de Ediciones.
- Meyer, P. (1991). *Fotografía para recordar*. Recuperado de <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html#>
- Meyer, P. (2015a, 30 de noviembre). Viendo el futuro desde un dron. [Conferencia]. Montevideo: Intendencia de Montevideo.
- Meyer, P. (2015b, 1-3 de diciembre). Construcción narrativa en la fotografía. [Taller]. Montevideo: Centro de Fotografía.

Sandra Sebastián



Huehuetenango, mayo de 2014

Sandra Sebastián::
Universidad San Carlos de
Guatemala, Guatemala /
Universidad de Barcelona,
España
sebastian.sandra@gmail.com

Recepción: agosto de 2015
Aceptación: diciembre de 2015

Las fotografías que se presentan en este número de *Dixit* nacen en las coberturas de noticias que a diario la fotógrafa guatemalteca Sandra Sebastián realiza para la prensa de su país. Hechos de la vida cotidiana y la política se mezclan en el lente de esta fotógrafa con la violencia que desde hace más de medio siglo marca la agenda periodística nacional. Guatemala vive un período de posguerra desde 1996, cuando la firma de un acuerdo de paz puso fin a 36 años de conflicto armado interno que dejaron un saldo de 200 mil muertos, 45 mil desaparecidos y cerca de 100 mil desplazados.

Graduada en Periodismo por las universidades San Carlos de Guatemala y Panamericana, y máster en Antropología Visual por la Universidad de Barcelona, Sandra Sebastián ha expuesto su obra en Guatemala y Estados Unidos, la ha publicado en libros y revistas guatemaltecos y extranjeros y ha obtenido numerosos reconocimientos. Actualmente es fotoperiodista y editora en *Plaza Pública* (www.plazapublica.com.gt).
sebastian.sandra@gmail.com

The photographs displayed on this issue of Dixit were originally used to illustrate the daily news coverage and as such delivered by Guatemalan photographer Sandra Sebastián to the press in her country. Before her lens incidents from everyday life and politics mingle and alternate with the violent episodes that have characteristically set the press agenda during the last fifty years. Since the peace agreement of 1996 put an end to 36 years of civil war resulting in 200000 thousand dead, 45000 missing people and about 100000 displaced people, Guatemala has been undergoing a postwar period.

A graduate in journalism from two universities (San Carlos de Guatemala and Panamericana) who is a Master in Visual Anthropology from the University of Barcelona, Sandra Sebastián has exhibited her work in Guatemala and the United States, has published her photographs in books and reviews both in and outside Guatemala, and has received several awards. At present she is a photo-journalist and an editor of Plaza Pública (www.plazapublica.com.gt).



Nieve artificial en Ciudad de Guatemala. Diciembre de 2013



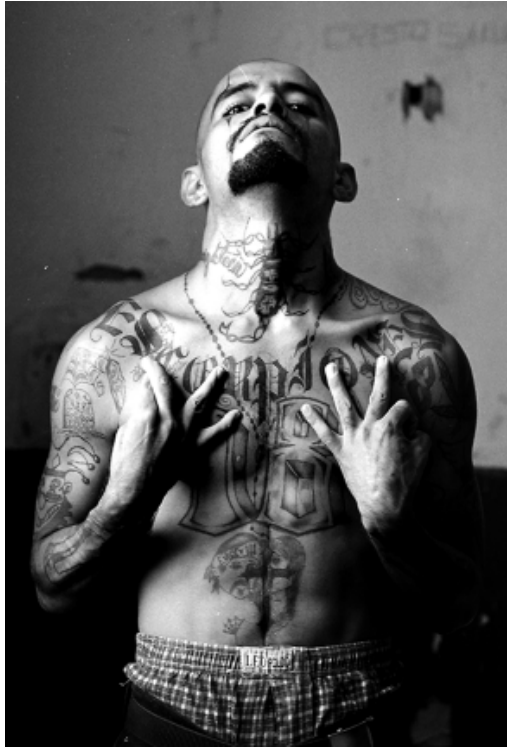
Centro de votación en Nebaj. Departamento de El Quiché, enero de 2014



Mujeres se cubren de la lluvia durante la inhumación de víctimas de la guerra en Guatemala. Alta Verapaz, noviembre de 2013



Manifestación en contra de la instalación de una cementera. San Juan Sacatepequez, julio de 2013



Integrante de la mara 18. Prisión de Chimaltenango, junio de 2007



M. Bernal, testigo en juicio por genocidio. Nebaj, diciembre de 2014



Niños con pistola de juguete. Ciudad de Guatemala, 2005.



Hombre carga el ataúd de una víctima del conflicto armado interno. Chimaltenango, julio de 2005



Vecinos de un barrio disparan a un grupo de manifestantes. San Pedro Ayampuc, 2003

Ilustración

David de la Mano



David de la Mano::
Universidad de Salamanca,
Salamanca España
daviddelamano@gmail.com

Recepción: octubre de 2015
Aceptación: noviembre de 2015

dixit

Normas para los colaboradores

Síntesis curricular

Los autores deben enviar una síntesis curricular de no más de 120 palabras que mencione filiación académica, último grado universitario obtenido, actividad académica o profesional reciente, principales publicaciones o trabajos realizados.

Síntesis del contenido del artículo

En el caso de los artículos de investigación, aparte del resumen en español y del *abstract* en inglés, los autores también deben enviar una síntesis (resumen ampliado) del contenido del artículo, de entre 400 y 800 palabras.

Formato

Las colaboraciones se envían por correo electrónico a *Dixit* (dixit@ucu.edu.uy). Los textos se presentan en Microsoft Word, letra Times New Roman, tamaño 12 puntos, interlineado doble. Las notas a pie de página, en el mismo tipo de letra, tamaño 10 puntos, interlineado simple. Los archivos visuales se envían en formato JPG con alta resolución de 300 dpi, 25 cm de base y en escala de grises.

Si las colaboraciones contienen tablas, figuras, ilustraciones o fotografías, el autor debe proporcionar la información necesaria para identificarlas: título, leyenda descriptiva, fecha, autoría, fuente y créditos. Se envían en archivo aparte, denominado "Anexos del título del artículo", indicando en la primera página el título del artículo y el autor.

Las reseñas deben tener completos los datos bibliográficos de la obra reseñada: autor, año de publicación, título, ciudad de publicación, casa editora y número de páginas. También incluyen el nombre, el apellido y la filiación institucional del autor de la reseña.

Todo trabajo enviado a *Dixit* debe estar terminado en forma y contenido.

Elementos formales

Los artículos de investigación, los de actualización, los de divulgación y las entrevistas incluyen los siguientes elementos: título, datos del autor, resumen en español y *abstract* en inglés, cinco palabras clave en español y cinco en inglés, referencias parentéticas, notas (en caso de ser necesarias) y lista de referencias al final del texto.

1. Título. Centrado en la parte superior de la primera página, enuncia de manera sintética, sencilla y clara la idea principal del artículo (el objetivo y el enfoque desde el cual se va a tratar). Se sugiere una extensión no mayor de 12 palabras. Si es

necesario agregar un subtítulo, este se separa del título mediante punto o dos puntos.

2. Nombre y apellido del autor. Se escribe centrado debajo del título del trabajo. Se omiten títulos y grados académicos.

3. Filiación institucional. Centrados debajo del nombre del autor, se escriben el nombre de la unidad académica (departamento, centro, facultad o instituto) y el de la universidad donde se ubica. Cuando el autor no pertenece a una institución académica, se indican la ciudad y el país de residencia. En ambos casos, los elementos se separan mediante coma. A continuación, se coloca un asterisco que expresa en nota a pie de página el país y la dirección de correo electrónico del autor.

4. Resumen del artículo y palabras clave en español. Van en una página nueva, que comienza con la leyenda "Resumen", centrada en la parte superior de la página. El resumen o *abstract* es un párrafo de hasta 150 palabras de extensión, con sentido completo en sí mismo, en el cual se exponen de manera breve y clara: objetivo del artículo, contenidos principales, metodología empleada y conclusiones, resultados, implicaciones o aplicaciones a los que el autor llegó.

A continuación del resumen, en el siguiente renglón y alineada a la izquierda se escribe la leyenda "Palabras clave", y después de dos puntos se citan en orden de lo general a lo particular cinco palabras que constituyen los identificadores del texto.

5. *Abstract* y *keywords* en inglés. Después de las palabras clave, separada por un renglón se escribe centrada la leyenda "Abstract", y debajo la traducción al inglés del resumen en español. En el siguiente renglón, alineada a la izquierda se escribe la leyenda "Keywords", y después de dos puntos la traducción al inglés de las palabras clave en español.

6. Paginación. A partir de la hoja donde comienza el artículo, las páginas deben estar numeradas, iniciando por el número 1.

7. Referencias. Deben ser precisas, completas y útiles. Proporcionan un modo fiable de localizar los trabajos que se mencionan directamente en la colaboración. Se escriben, según el sistema de autor-año, entre paréntesis a continuación de una cita textual, una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor.

7. 1. Si es una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor, en el paréntesis se coloca el apellido del autor separado del año de publicación mediante coma.
Ejemplo: (Aguerre, 2007).

7. 2. Si se trata de una cita directa (textual) o de una cita indi-

recta, en el paréntesis, además del año de publicación, se escribe coma y el número arábigo de la página o de las páginas, precedido por la abreviatura "p." o "pp.", según corresponda. Ejemplos: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. Si la cita textual comprende más de 40 palabras, se destaca en un bloque independiente del texto y se escribe sin comillas. El paréntesis con la referencia se escribe a continuación en el mismo bloque de texto.

7. 4. Si un autor tiene más de una obra citada con el mismo año de publicación, se distinguen agregando una letra minúscula enseguida de la fecha. Ejemplo: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 5. Si un autor es citado textualmente por otro autor de quien se toma la cita, entre paréntesis primero se consigna el apellido del autor de la cita textual, luego se escribe "citado en", y por último se pone el apellido del autor, el año de la obra y el número de la página donde se encuentra la cita textual referida. Ejemplo: (Deleuze citado en Alliez, 1996, p. 49).

7. 6. Si en un mismo paréntesis se refiere a dos o más trabajos de diferentes autores, estos se separan por medio de punto y coma. Ejemplo: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 7. Si en el texto del artículo se menciona el apellido del autor, este no se repite dentro del paréntesis. Solo se coloca el año y el número de página, si corresponde. Ejemplo: Rincón (2006, p. 17) sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos".

Si en el texto del artículo, además del apellido del autor, aparece el año de publicación, este tampoco se repite dentro del paréntesis. Ejemplo: En 2006, Rincón sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos" (p. 17).

8. Notas a pie de página. Las notas no deben exceder las 80 palabras; proporcionan explicaciones, comentarios, revisión bibliográfica o cualquier otra clase de información adicional que enriquezca o aclare el contenido de la colaboración. No se usan abreviaturas latinas.

9. Lista de referencias. Se coloca al terminar el artículo, en una

página nueva que lleva centrada la leyenda "Referencias". Incluye ordenados alfabéticamente por el apellido del autor solo los materiales mencionados/referidos directamente en la colaboración (citados textualmente, parafraseados, descritos). Cada entrada va alineada a la izquierda con sangría francesa, e incluye los siguientes datos:

9. 1. Autor

a. Se escribe empezando por el apellido y en seguida, separada por coma, la inicial (o las iniciales) del nombre de hasta cinco autores. El nombre del último autor va precedido por coma seguida de "y". Ejemplo: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., y Fiske, J. (1997).

b. Si son más de cinco autores, en las referencias solo se escribe el primero, empezando por el apellido. Los demás autores se sustituyen por et al. Esta locución latina significa 'y otros' (et alii), se escribe sin cursivas, precedida por coma, y con punto después de *al*. En las referencias en el cuerpo del texto, cuando la obra se cita por primera vez, se escriben entre paréntesis los apellidos de todos los autores: (Manderscheid, Ryff, Freeman, McKnight-Eily, Dhingra, y Strine, 2010). En las veces subsecuentes, al igual que en la lista de referencias, solo se pone el apellido del primer autor, coma, y a continuación et al.: (Manderscheid, et al., 2010).

c. Los responsables de la publicación, como editores, compiladores, directores, coordinadores, organizadores, toman el lugar del autor, y a continuación del nombre se agrega entre paréntesis y abreviada la función que desempeñaron. Ejemplo: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. Lo mismo sucede cuando los autores son instituciones u organizaciones, como Real Academia Española, American Psychological Association (APA) o UNESCO.

9. 2. Año de publicación. Se coloca separado del autor por punto, entre paréntesis, y a continuación se escribe punto.

9. 3. Título

a. De libro, revista, publicación periódica, obra de arte, película, video, programa de televisión se escribe en cursivas, seguido por punto. Ejemplo: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. De capítulo de libro va sin comillas, en redondas. A continuación se escribe, después de punto, el apellido y la inicial del nombre del autor o de los responsables de la publicación, y a continuación de punto, en cursivas, el título del libro que lo contiene; enseguida y entre paréntesis, precedido por la abreviatura "pp.", el número de páginas que abarca el capítulo. Ejemplo: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión (pp. 51-62). Ojeda M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

c. De artículo de revista va sin comillas, en redondas. Luego, separado por punto, se pone en cursivas el título de la publicación que lo contiene y, también en cursivas y separado por coma, el número arábigo del volumen de la publicación. Ejemplo: Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad, *Dixit*, 2.

9. 4. La ciudad de publicación (solo en caso de ambigüedad se coloca entre paréntesis el nombre del país) se separa de la casa editora (o de la productora en el caso de una película o del nombre del museo donde se encuentra una obra de arte, etcétera) por medio de dos puntos. No se incluye el sustantivo "editorial" (ni en español ni en otros idiomas: *publisher*, *Verlag*, *editrice*, etcétera), excepto cuando este acompaña a un adjetivo, y ambos constituyen el nombre de la editorial; por ejemplo, Editorial Sudamericana). Tampoco se incluyen abreviaturas como Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre otras. En el caso de un artículo de revista, el nombre y el volumen de la publicación sustituyen la ciudad de publicación y la casa editora.

9. 5. Los números de páginas se consignan entre paréntesis y precedidos por la abreviatura "pp." a continuación del nombre del capítulo de un libro, pero van sin abreviatura y en seguida del volumen de la publicación cuando es un artículo de revista.

9. 6. Las entradas de un documento electrónico incluyen autor, fecha de publicación, título del documento. El título va sin cursivas y en redondas. A continuación, después de punto se escribe el DOI (*Digital Object Identifier*, Identificador Digital de Objetos), si lo tiene, o se pone "Recuperado de" y se copia completo el URL (*Uniform Resource Locator*, localizador uniforme de recursos) de la página de internet de donde se obtuvo el documento. No se coloca punto después del DOI ni del URL, y solo se agrega la fecha de recuperación del documento cuando se sabe

que este es susceptible de modificaciones. Ejemplo: Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.uca.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Ejemplo de lista de referencias:

Referencias

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México: El Manual Moderno

Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., y Moysén A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México): Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, M., y Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo: Dicrea.

Dutto, M. C., Soler, S., y Tanzi S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo: Editorial Sudamericana Uruguay-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.uca.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Manderscheid, R. W., et al. (2010). Peer reviewed: Evolving definitions of mental illness and wellness. Preventing chronic disease. Recuperado de <http://saludequitativa.blogspot.com/2009/12/evolving-definitions-of-mental-illness.html>

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trendingtopics* y la nueva televisión. Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.

Author Guidelines

Abridged CV

Authors must send an abridged CV that should not exceed 120 words, including academic affiliation, last University degree obtained, recent academic or professional areas of work, main publications or main field work completed.

Abstract of article content

In the case of research articles, authors must send, in addition to the summary in Spanish and the abstract in English, an extended summary of contents, about 400 to 800 words in length.

Format

Contributions are delivered by e-mail to *Dixit* (dixit@ucu.edu.uy). Texts should be written in Microsoft Word, using Times New Roman font, size 12 points, with double spacing. Footnotes will be done in the same font, size 10 points, single spacing. Visual files should be delivered in high-definition, 300dpi, grayscale JPG format, with a 25-cm baseline width.

Should contributions include tables, figures, illustrations or photographs, the author must provide the necessary information for identification: title, descriptive legend, date, authorship, source and credits. They are delivered separately as an attached file named "Annexes to title of article", displaying the title of the articles and the author's name on the first page.

Reviews must include full bibliographic references of the work under review: author, year of publication, title, city of publication, publisher and number of pages. They must also include name, surname and institutional affiliation of the author of the review.

Every work delivered to *Dixit* must be complete regarding format and contents.

Formal elements

Research articles, update articles, outreach articles and interviews must include the following elements: title, author's personal data, summary in Spanish and abstract in English, five keywords in Spanish and five in English, bracketed references, notes (if necessary) and list of references at the end of the text.

1. Title. From its position at the center of the upper part of the first page it states the main idea of the article (i.e., the objective and the way it will be approached) in a clear, simple and concise manner. It should not exceed 12 words. If it should be necessary to add a subtitle, the same should be separated from the

title by a full stop or a colon.

2. Name and surname of author. It is written under the title, in a central position. Rank and academic qualifications are omitted.

3. Institutional affiliation. Below the name of the author appear two names: the name of his academic unit (department, center, faculty or institute) and the name of the corresponding university. When the author is not a member of any academic institution, city and country of residence are indicated. In both cases, elements are separated by commas. An asterisk follows, which links it to a footnote stating country and e-mail address of the author.

4. Abstract of article and keywords in Spanish. Both go on a new page beginning with the legend "Abstract" on the upper part of the page. That abstract is a paragraph with a maximum of 150 words, complete in itself as regards sense, in which the parts of the article (objective, main contents, methods used, conclusions, implications or applications discovered by the author) are exposed briefly and clearly.

On the following line, aligned to the left, the legend "Keywords" should be written, followed by a colon that precedes a list of words, cited ranging from the general to the particular, that are established as identifiers for this text.

5. Abstract and keywords in English. After the keywords in English comes a blank line; on the center of the following line stands the legend "Abstract". Aligned to the left on the line below comes the translation into English of the Spanish summary. The legend "Keywords" should be written on the following line and likewise aligned to the left and then, after a colon, the translation into English of the Spanish keywords follows.

6. Pagination. Pages must be numbered, starting at the page which marks the beginning of the article and bears the number 1.

7. References. They must be precise, complete and useful. They provide a trustworthy means of localization for the works that are directly cited in the contribution. They are presented according to the author-year system, between brackets after a direct quotation, a paraphrase or a description of another author's ideas.

7. 1. In the case of a paraphrase or a description of another author's ideas, the surname of the author and the year of publication are placed within the brackets, separated by a comma. Example: (Aguerre, 2007).

7. 2. In the case of a quotation, whether direct or indirect, the brackets should include first the year of publication followed by a comma, then the Arabic numeral for the page or pages, preceded by the corresponding abbreviation "p." or "pp." Examples: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. If the direct quotation comprises more than 40 words, it is highlighted by displaying it as a freestanding block of text, without quotation marks. The reference is placed, between brackets, right after the quotation, as a part of the same block.

7. 4. Should more than one work by the same author occur in the same year of publication, quotations must be differentiated by the addition of a lowercase letter right after the date. Example: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 5. Should an author be quoted directly by another author who is the source for the quotation, one must enter first the surname of the author who was directly quoted, followed by the phrase "cited in" and the surname of the author, the year of publication and the page number where the cited direct quotation is to be found. Example: (Deleuze cited in Alliez, 1996, p. 49)

7. 6. If the same brackets include two or more works by different authors, these will be separated by semicolons. Example: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 7. If the text already mentions the author's surname, it is not necessary to repeat it in brackets. Just the year and the page number, if appropriate. Example: Rincón (2006, p. 17) holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times". If the text includes, besides the author's surname, the year of publication, it is not necessary to repeat that date in brackets either. Example: In 2006, Rincón holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times" (p. 17).

8. Footnotes. Notes must not exceed 80 words; they should provide explanations, commentaries, literature review or any other additional information that could broaden or clarify the content of the contribution. No Latin abbreviations must be used.

9. List of references. At the end of the article, a new page should be added, bearing the legend "References" at the center of the line. It includes the surnames of the authors in alphabetical order; only those materials mentioned or directly referred to in the contribution (i.e. by direct quotation, paraphrase or descrip-

tion) must be chosen for this list. Each entry is aligned left with hanging indentation and includes the following data:

9. 1. Author

a. One starts by writing the surname and then the initial (s) of the name of the author (s), separated from the surname by a comma. No more than five authors should be presented. The name of the last author is preceded by a comma followed by the word "and". Example: O'Sullivan,T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., and Fiske, J. (1997).

b. Should the authors be more than five, only the first one is mentioned, beginning by the surname. The other authors are substituted by the expression "et al". This Latin expression means "and others" (et alii) and is displayed in regular font, preceded by a comma and followed by a period. As for references within the text, when the work is cited for the first time, the surnames of all the authors are mentioned in brackets: (Manderscheid, Ryff, Freeman, McKnight-Eily, Dhingra, and Strine, 2010). In subsequent references, and in the list of references, only the surname of the first author is necessary, always followed by a comma and the expression "et al.": (Manderscheid, et al., 2010).

c. The people in charge of the publication (editors, compilers, directors, coordinators, organizers) take the place of the author and after their name one adds the role they played, in brackets and in abridged form. Example: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. The same thing happens when the authors are institutions or organizations, like the Spanish Royal Academy, the American Psychological Association (APA) or UNESCO.

9. 2. Year of publication. It is separated from the name of the author by a full stop, is displayed in brackets and followed by another full stop.

9. 3. Title

a. Titles of books, journals, periodical publications, works of art, films, videos, and TV programs should be written in italics and followed by a full stop.

Example: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.

b. The title of a chapter in a book is presented in regular font, without quotation marks. It is followed by a full stop, the author's surname and the initial of his name or those of the peo-

ple in charge of the publication, another full stop, the name of the book where the chapter is to be found (in italics), and the number of pages comprised by the chapter (in brackets and preceded by the abbreviation "pp").

Example: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: trending topics y la nueva televisión (pp. 51-62). Ojeda M. A. N., and Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

c. The title of an article from a journal goes in regular font, without quotation marks, and is followed by a full stop, right after the title of the publication that includes it (in italics), a comma and the Arabic numeral (likewise in italics) corresponding to the volume of that publication.

Example: Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad, *Dixit*, 2.

9. 4. The name of the city of publication (only in case of ambiguity the name of the country is added, in brackets) is followed by a colon that separates it from the publisher (or the producer if it is a film or the name of the museum including the work of art, etc.). The term "publishing house" is not necessary in Spanish or in any other language (publisher, Verlag, editrice, et cetera) except when accompanied by an adjective; in that case, both make up the name of a publishing house: for example, Editorial Sudamericana. Abbreviations like Ed., Ltd., Co., Inc., among others, are not included either. In the case of an article in a journal, the name and the volume of that journal substitute for the city of publication and the publisher.

9. 5. Page numbers are recorded in brackets and preceded by the abbreviation "pp", after the name of the chapter in a book, but they appear without abbreviation and flush with the volume of the publication when the title belongs to an article in a journal.

9. 6. Entries in an electronic document include author, date of publication and title of document. The title comes in regular font, without italics. It is followed by a full stop and then the DOI (Digital Object Identifier) if it has one or by the expression "Retrieved from" followed by the complete URL (Uniform Resource Locator) of the Internet page whence the document was taken. No full stop is placed after DOI or URL and the date of retrieval is only added when it is known that the document is likely to undergo modifications.

Example: Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Retrieved from <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Example of a list of references:

References

Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México: El Manual Moderno

Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., y Moysén A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México): Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, M., y Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo: Dicrea.

Dutto, M. C., Soler, S., y Tanzi S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo: Editorial Sudamericana Uruguay-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Manderscheid, R. W., et al. (2010). Peer reviewed: Evolving definitions of mental illness and wellness. Preventing chronic disease. Recuperado de <http://saludequitativa.blogspot.com/2009/12/evolving-definitions-of-mental-illness.html>

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trendingtopics* y la nueva televisión. Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.